

Sonderdruck aus:

Lena Abraham / Kira Jürjens
Edith Anna Kunz / Elias Zimmermann
(Hgg.)

Fenster – Korridor – Treppe

Architektonische Wahrnehmungsdispositive
in der Literatur und in den Künsten

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2019

Sonja Hildebrand

Bild, Panorama, Ort

Ästhetik und Gebrauch des Fensters bei Auguste Perret,
Le Corbusier und Aldo van Eyck

Das Fenster ist ein Schlüsselthema der modernen Architektur. Bereits die Arts & Crafts-Bewegung behandelte es als ein Ausdrucksmittel, mit dem sich die besondere Wohnlichkeit und das Miteinander der einzelnen Bewohner nicht nur vorteilhaft gestalten, sondern auch nach außen hin abbilden ließen. Durch die Herauslösung des Fensters aus dem strengen Regelwerk der klassischen Architektur und dessen Verknüpfung mit der Idee individuellen Komforts wurde das Fenster zu einem präzise zu kalibrierenden Instrument des Bauens für den modernen Menschen. Das Fenster sei „wie ein lebendiges Wesen“ und habe „an sich Gewalt, den Raum gross oder klein, behaglich oder widerwärtig, künstlerisch oder banal erscheinen zu lassen“ – mit solchen fast beschwörenden Worten zog Alfred Lichtwark 1899 gegen das starre Formschema des ‚Palastfensters‘ zu Felde. Auch für die Erscheinung der Fassade sei es der zentrale „Angelpunkt“, denn dort bilde es „die rhythmisch verteilten Dunkelheiten, die mächtiger als alle Säulen, Ornamente und Gesimse den Charakter bestimmen.“¹

In den Konzeptionen moderner Architektur des 20. Jahrhunderts blieb das Fenster aufs Engste mit dem Thema des Wohnens verknüpft. Funktionale, hygienische und konstruktive Überlegungen bildeten die ‚harten‘ Parameter für dessen Dimensionierung, Anordnung und Gestaltung. Diese Parameter ließen sich vergleichsweise leicht mit messbaren Qualitäten verbinden und fanden dementsprechend oft Eingang in das Argumentarium von Architekten. Die ‚weichen‘ kulturellen Parameter, die sich an wirkungs- und wahrnehmungsästhetische Qualitäten von Fenstern knüpfen, wurden dagegen nur selten offen angesprochen.

Wenn im Folgenden drei architektonische Konzeptionen, die das Fenster als Wahrnehmungsdispositiv thematisieren, in den Blick gerückt werden, geht es dabei insbesondere um die mit den architektonischen und

1 Alfred Lichtwark. *Palastfenster und Flügelthür*. Berlin: Cassirer, 1899; online verfügbar unter <http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/Autoren/Lichtwark/Lichtwark1899.htm> (Abruf am 24.4.2017).

ästhetischen Entscheidungen verbundenen Vorstellungen vom Menschen. In welches Verhältnis wird der Mensch zum Dispositiv gesetzt, welche Rolle wird ihm durch das Dispositiv zugewiesen, welche Optionen eröffnet es ihm?

1. Le Corbusier: Skelettkonstruktion und freie Fassadengestaltung – vom System *Dom-ino* zu den *Fünf Punkten* zu einer neuen Architektur

Im September 1914 las Le Corbusier, der damals noch Charles-Edouard Jeanneret hieß, in seiner Heimatstadt La Chaux-de-Fonds von den schweren Kriegszerstörungen in Flandern. Er hatte in dieser Zeit keine größeren Bauaufträge und nahm die Zeitungsnotizen zum Anlass, um einen Vorschlag für den Wiederaufbau zu machen. Das Ergebnis dieser selbst gestellten Aufgabe war das System *Dom-ino*, das heute in keiner kanonischen Darstellung der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts fehlt.² (Abb. 1)

Le Corbusier entwarf ein Bausystem aus Eisenbeton. Für den Umgang mit diesem Baustoff konnte er auf seine Erfahrungen als junger Praktikant im Pariser Büro der Eisenbetonbau-Pioniere Gustave und Auguste Perret (1908/09) zurückgreifen. Der von Le Corbusier vorgeschlagene Konstruktionstypus besteht aus horizontalen Betonplatten, die von Stützen getragen werden und durch Treppen verbunden sind. Das aus dominosteinartigen Elementen zusammengesetzte konstruktive Gerüst sollte serienmäßig produziert und von eigens dafür ausgebildeten Spezialisten errichtet werden. Den Vollausbau wollte Le Corbusier den Eigentümern und lokalen Handwerkern überlassen, die dafür vorgefabrizierte Fenster- und Wandelemente verwenden konnten.

Betonskelettkonstruktionen mit nicht-tragenden Ausfachungen waren nichts grundsätzlich Neues. Im zeitgenössischen Industriebau waren sie ein geläufiger Typus. Architekten der Chicago School, die Brüder Perret und andere hatten sie gezielt als architektonisches Ausdrucksmittel eingesetzt.

2 Vgl. Eleanor Gregh. „The Dom-ino Idea“. *Oppositions* 15/16 (1979): S. 61-87; H. Allan Brooks. *Le Corbusier's Formative Years. Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1997. S. 384-391; Francesco Passanti, „Maison Dom-ino“. *Le Corbusier Before Le Corbusier. Applied Arts, Architecture, Painting, Photography, 1907-1922*. Hg. Stanislaus von Moos/Arthur Rüegg. New Haven/London: Yale University Press, 2002. S. 214-217.

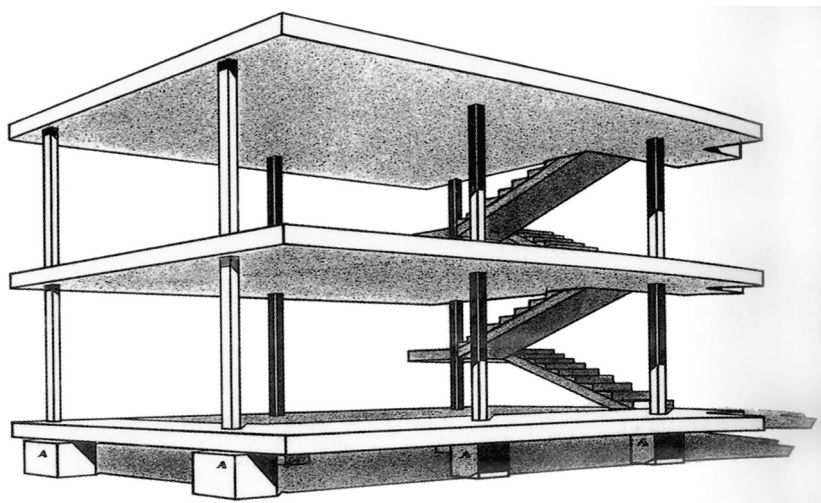


Abb. 1: Le Corbusier. *Maison Dom-ino*. 1914/15

© FLC / 2018, ProLitteris, Zürich

Das System *Dom-ino* unterscheidet sich von den älteren Beispielen durch den Akzent, den Le Corbusier auf die Geschossplatten als Hauptelemente der architektonischen Gestaltung legte. Dagegen wird die optische Präsenz der schlanken, hinter die Fassadenebene zurückgeschobenen Stützen so weit wie möglich heruntergespielt. Durch die Anordnung der Stützen hinter der Außenwand eröffnete sich Le Corbusier die Möglichkeit, die Fassaden weitgehend unabhängig von der Tragstruktur zu gestalten. An die Stelle tragender Wände mit ihren konstruktiv-gestalterischen Einschränkungen trat die zwischen die Geschossplatten gespannte Außenhaut.

Die so gewonnene gestalterische Freiheit nutzte Le Corbusier zunächst nur in kleinem Umfang. 1914/15 skizzierte er verschiedene Ausbauvarianten für das System *Dom-ino*. Die Entwürfe zeigen bürgerliche Wohnhäuser, die sich formal in eine klassische Architekturtradition einreihen. Nur Einzelmotive geben einen Hinweis auf die vom Konstruktionssystem gebotenen Möglichkeiten, beispielsweise um die Hausecke geführte Fenster. In Flandern baute Le Corbusier nichts. Eine erste Gelegenheit, eine Variante des Systems in der Praxis anzuwenden, bot 1916 der private Bauauftrag für die Villa Schwob in La Chaux-de-Fonds. Auch dieser Bau schließt formal an die klassische Tradition an. Konstruktiver Kern ist ein Eisenbetonskelett. Le Corbusier nutzte es, um die Gartenfassade in große Fensterflächen zu öffnen.

In der Folge seiner in den zwanziger Jahren fortgesetzten Studien und experimentellen Entwürfe bestimmte Le Corbusier das Eisenbetonskelett zu einer grundlegenden Rahmenbedingung des modernen Bauens. Die klassische Formulierung dafür sowie der daraus abgeleiteten gestalterischen Forderungen sind die *Fünf Punkte zu einer neuen Architektur*, die Le Corbusier 1927 zusammen mit seinem Cousin und Partner Pierre Jeanneret veröffentlichte. Den Anlass dafür bot die Publikation der zwei Musterhäuser, die Le Corbusier und Jeanneret für die Weißenhofsiedlung entworfen hatten. In den *Fünf Punkten* fassten die beiden Architekten ihre Feststellungen zu den grundsätzlichen Bedingungen und Möglichkeiten einer zeitgemäßen Architektur sowie den Anforderungen an diese zusammen. Die Punkte bezeichnen zum Teil Elemente des Bauens, zum Teil davon abgeleitete Entwurfsprinzipien. Elemente sind die Pfosten, also das tragende Skelett eines Bauwerks; der Dachgarten, der sich aus der Skelettbauweise und dem damit verbundenen flachen Dach ergibt, sowie das Langfenster, das sich von Pfosten zu Pfosten erstreckt. Als Entwurfsprinzipien ergeben sich aus der vom System *Domino* abgeleiteten Skelettbauweise zum einen die freie Grundrissgestaltung mit nicht-tragenden Zwischenwänden, zum anderen die – mehr oder weniger – freie Gestaltung der Fassade, je nachdem, ob die äußeren Stützen der Tragstruktur in der Ebene der Fassade liegen, wie mehrheitlich bei den Weißenhof-Häusern, oder, wie beim System *Domino*, ohne Ausnahme zurückversetzt sind.³ Le Corbusier und Jeanneret schlossen die Aufzählung der *Fünf Punkte* mit einer programmatischen Feststellung ab: „Die dargestellten fünf grundlegenden Punkte bedeuten eine fundamental neue Ästhetik. Es bleibt uns nichts mehr von der Architektur früherer Epochen, sowenig wie uns der literarisch-historische Unterricht an den Schulen noch etwas geben kann.“⁴

In den *Fünf Punkten* ist das Langfenster das zentrale Element der Fassadengestaltung. Für Le Corbusier und Jeanneret war es die konsequente Antwort auf die Bedingungen des Konstruktionstypus. Sie führten es zudem als den Fenstertyp ein, der am meisten Licht und Luft in das Innere bringt.

3 Vgl. auch Bruno Reichlin. „L’interieur tradizionale insidiato dalla finestra a nastro. La Petite Maison a Corseaux, 1923-1924“. Ders. *Dalla „soluzione elegante“ all’ „edificio aperto“*. *Scritti attorno ad alcune opere di Le Corbusier*. Mendrisio: Mendrisio Academy Press/Mailand: Silvana Editoriale, 2013. S. 86-131, hier S. 114-117.

4 Le Corbusier/Pierre Jeanneret. „Fünf Punkte zu einer neuen Architektur“. Alfred Roth. *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*. Stuttgart: Dr. Fr. Wedekind & Co., 1927 (Reprint Stuttgart: Karl Krämer, 1977). S. 5-7, hier S. 7.

Die Dimensionen seien grundsätzlich frei bestimmbar. In den *Fünf Punkten* heißt es dazu: „Es kann [als] ein Fenster für ein Wohnhaus ebensogut 10 m lang sein, wie 200 m für einen Palastbau (unser Projekt für den Völkerbundsbau in Genf).“⁵ An dieser Stelle wäre zu ergänzen, dass bei einer Konstruktion, bei der die Stützen in der Fassadenebene liegen, diese bei einem weit gespannten Langfenster so dimensioniert und farblich gefasst werden müssen, dass sie optisch mit diesem verschmelzen.

2. Ästhetische Willkür oder eine neue Kultur des Bauens: Le Corbusiers und Auguste Perrets Fensterstreit

Feststellungen wie jene zur Größe der Langfenster klingen nach einfachen und auf der Hand liegenden Lösungen. Tatsächlich aber stellt die gewonnene Freiheit in der Dimensionierung und Anordnung der Fenster als Elementen der Fassadengliederung auch ein Problem dar. Sie tut dies zumindest dann, wenn man, wie Le Corbusier, die Gliederung der Fassade sowohl als eine technische als auch als eine künstlerische und damit ästhetisch zu bewältigende Aufgabe auffasst.

Le Corbusier formulierte auf diese Frage der Ästhetik in der freien Gestaltung der nicht-tragenden Fassade schon früh eine Antwort. Im Rückgriff auf die (von ihm anthropologisch fundierte) klassische Tradition bestimmte er die *Tracés Régulateurs*, die Ordnungslinien oder „Maß-Regler“, zum ästhetisch ordnenden Prinzip.⁶ Damit ist eine proportionale Ordnung bezeichnet, die auf klassischen Maßverhältnissen wie dem Goldenen Schnitt beruht. Le Corbusier identifizierte sie an verschiedenen historischen Bauten seit der Antike. Die solchermaßen auch historisch begründeten Proportionen verwendete er sowohl bei der ‚klassischen‘ Villa Schwob als auch in seinen rationalistischen Entwürfen der 1920er Jahre.

5 Ebd.

6 Den Text zu den *Tracés Régulateurs* publizierte Le Corbusier zuerst 1921 in der Februarnummer der von ihm zusammen mit Amédée Ozenfant herausgegebenen Zeitschrift *L'Esprit Nouveau*; 1923 übernahm er den Text in sein *Moderne-Manifest Vers une architecture*. Le Corbusier. *Ausblick auf eine Architektur*. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1982. S. 61-73. Vgl. Christof Kübler. „Tracés Régulateurs“. *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920-1925*. Hg. Stanislaus von Moos. Berlin: Ernst & Sohn, 1987. S. 178f.

Die *Tracés Régulateurs* verband Le Corbusier mit dem ästhetischen Ideal einfacher und klar gezeichneter Volumen. In dem berühmten Leitsatz, den er dem entsprechenden Kapitel in *Vers une architecture* vorausschickte, heißt es: „Unsere Augen sind geschaffen, die Formen unter dem Licht zu sehen. Die primären Formen sind die schönen Formen; denn sie sind klar zu lesen.“⁷ Es waren ästhetische Maßgaben wie diese, die in den frühen zwanziger Jahren eine heute berühmte Grundsatzdebatte auslösten. Bruno Reichlin hat sie in einem wegweisenden Aufsatz nachgezeichnet und interpretiert.⁸ Die Debatte begann mit einer Kritik, die Auguste Perret Ende 1923 in einem Interview im *Paris-Journal* äußerte. Anlass und Gegenstand des Interviews war die Jahresausstellung der Abteilung für Architektur am Pariser Salon d'Automne.

Perrets Kritik war ein Frontalangriff. In ihrer Hauptstoßrichtung zielte sie auf die ästhetischen Axiome Le Corbusiers. Die jungen Architekten der Avantgarde, klagt er,

begehen zugunsten des Volumens und der Wandfläche dieselben Fehler, die man noch in jüngster Vergangenheit zugunsten der Symmetrie, der Kolonnade oder der Arkade begangen hat [...]. Das Volumen verhext sie, sie haben nur das im Sinn, und unter einem bedauerlichen Systemzwang versteifen sie sich darauf, [sich] Linienkombinationen auszudenken, ohne sich um den Rest zu kümmern [...]. Diese Volumenhersteller [...] verwandeln die Schornsteine in kümmerliche Reste, die den Rauchabzug nicht mehr gewährleisten. Sie gehen so weit, auch die Gesimse abzuschaffen und die Fassaden rascher Verderbnis

7 Le Corbusier. Ausblick (wie Anm. 6). S. 36.

8 Vgl. Bruno Reichlin. „Für und wider das Langfenster. Die Kontroverse Perret – Le Corbusier“ / „The Pros and Cons of the Horizontal Window. The Perret – Le Corbusier Controversy“. *Daidalos* Nr. 13 (1984): S. 65-78. Dem Aufsatz gingen zwei Studien zum Langfenster bei Le Corbusier voraus: „Per un'iconografia della finestra nell'architettura di Le Corbusier“. *Psicon* 1 (1975). Nr. 2-3: S. 84-91; „Über die Ikonografie des Fensters bei Le Corbusier“. *Um Bau* 1 (1979). Nr. 1: S. 31-42. Der Aufsatz von 1984 wurde mehrfach wiederabgedruckt, teils in überarbeiteter und erweiterter Fassung, zuletzt italienisch: *Finestra a nastro* (wie Anm. 4). Vgl. die Bibliografie ebd. S. 417f. In der architekturhistorischen Literatur bildet der Text bis heute die maßgebliche Referenz. Vgl. z. B. Karla Britton. *Auguste Perret*. London: Phaidon, 2001. S. 135-138; Martin Tschanz. „Bildhaftigkeit oder räumliche Verschränkung. Wie Fenster innen und aussen trennen oder verbinden“. *Werk, Bauen + Wohnen* 94/61 (2007). Nr. 9: S. 4-9.

und dem Verfall auszusetzen [...]. Diese völlige Absage an jeden Grundsatz der Zweckmäßigkeit kann nur erstaunen.⁹

Tatsächlich sprach Perret damit bauliche Mängel an, die in den zwanziger Jahren immer wieder nicht nur die Architekten beschäftigten. Diese Mängel waren allerdings nur zum Teil ästhetischen Präferenzen geschuldet. Teilweise sind sie auch mit der Tatsache zu erklären, dass die meisten dieser Bauten bautechnische Prototypen und in vielerlei Hinsicht experimentell waren.

Der Aspekt, auf den Le Corbusier am stärksten reagierte, ist Perrets Kritik am Langfenster. Perret stellte es in einen engen Zusammenhang mit Le Corbusiers ästhetischer Präferenz für klar gezeichnete Volumen:

Nun ist bei Le Corbusier die Tendenz zu beobachten, daß er, um Volumen zu bewirken, seine Fenster gruppenweise zusammenfaßt und große, dazwischenliegende Wandflächen vollständig blind läßt; oder er schafft aus einer gestalterischen Laune heraus gequälte Fensterformen, indem er die Fenster zu sehr in die Länge oder in die Breite zieht. Von außen macht das zwar einen originellen Eindruck, aber ich fürchte, der Eindruck im Inneren ist weniger originell, denn mindestens die Hälfte der Räume muß folglich völlig ohne Licht auskommen [...].¹⁰

Le Corbusier antwortete umgehend. Eine erste Replik, ebenfalls in Form eines Interviews, erschien bereits eine Woche nach der Veröffentlichung des Gesprächs mit Perret. Wie dieser lenkte auch Le Corbusier die Aufmerksamkeit auf die Frage des Langfensters. Wie kaum anders zu erwarten, wies er die Kritik vollumfänglich zurück. Diese versuchte er mit einer Argumentation zu entkräften, die ästhetische Aspekte hintanstellt. Stattdessen führt er funktionale und im speziellen hygienische Vorteile ins Feld:

Und nun der letzte beleidigende Vorwurf von Perret: Meine Fenster geben kein Licht. Dieser Punkt bringt mich auf die Palme, denn die Ungerechtigkeit dieser Anschuldigung ist mehr als evident. Was soll das heißen! Ich bemühe mich, helle Innenräume zu schaffen [...] [,] dies ist mein Hauptziel, und eben

9 Guillaume Baderre. „M. Auguste Perret nous parle de l'architecture“. *Paris-Journal*. Nr. 2478 v. 7.12.1923. S. 5. Zit. nach Reichlin. Langfenster (wie Anm. 8). S. 65; vgl. Reichlin. Finestra a nastro (wie Anm. 3). S. 125. Anm. 19.

10 Baderre. M. Auguste Perret (wie Anm. 9). S. 5. Zit. nach Reichlin. Langfenster (wie Anm. 8). S. 65f.

das ist es, warum das Bild meiner Fassaden etwas bizarr erscheinen mag in den Augen von Gewohnheitsmenschen. [...] Nicht aus reiner Freude an der Bizarrerie, sondern um soviel Licht wie möglich, eine Menge Licht und Luft in meine Häuser zu bringen. Die angebliche Laune hatte nichts anderes im Auge als den Wunsch, den elementarsten Lebensbedürfnissen der Bewohner zu entsprechen.¹¹

Unterstützung bekam Le Corbusier von dem die Interviews führenden verantwortlichen Redakteur der Zeitschrift, Guillaume Baderre, der nach einem zweiten Besuch bei dem Architekten dessen Argumente in einem weiteren Artikel zusammenfasste. Das stehende Fenster sei angesichts der zeitgenössischen konstruktiven Möglichkeiten überholt. Der traditionelle Massivbau aus Stein oder Ziegel hätte tatsächlich keine großen Spannweiten erlaubt. Und wenn dann zum Beispiel aus repräsentativen Gründen große Fenster erwünscht gewesen seien, so sei diese Vergrößerung nur durch eine größere Höhe zu erreichen gewesen. Die Verwendung von Stahlbeton ermögliche dagegen große Spannweiten, weite Öffnungen und somit das Langfenster. An dieser Stelle käme dann auch Le Corbusiers späterer Hinweis auf das 200 Meter lange Fenster in seinem Entwurf für den Völkerbundpalast zum Zug, das mit seiner Länge nicht nur auf die Dimensionen des Monumentalbaus antwortet, sondern auch dessen Bedeutung und repräsentativen Anspruch Rechnung trägt.

Baderre verweist in seiner Zusammenfassung von Le Corbusiers Argumenten zudem auf die Lichtqualität, die das Langfenster im Gegensatz zum stehenden Fenster gewährleiste. Es sei „weit praktischer“, schreibt er, „da es mehr Licht gibt bei gleich großer Fläche: Tatsächlich erlaubt seine Form, das ganze Licht auf der Augenhöhe des Bewohners zu bündeln.“¹² Dieses Argument flankierte Le Corbusier später durch zwei Belichtungsskizzen, in denen er die Lichtverhältnisse in einem Raum mit zwei stehenden Fenstern und einem Raum mit Bandfenster vergleicht.¹³ Das Argument der Skizzen liest sich so: Beide Räume haben gleich große verglaste Flächen. Trotzdem

11 Guillaume Baderre. „Une visite à Le Corbusier-Saugnier“. *Paris-Journal*. Nr. 2479 v. 14.12.1923. S. 6. Zit. nach Reichlin. Langfenster (wie Anm. 8). S. 66f. Vgl. Reichlin. Finestra a nastro (wie Anm. 3). S. 125f. Anm. 24.

12 Guillaume Baderre. „Seconde visite à Le Corbusier“. *Paris-Journal*. Nr. 2481 v. 28.12.1923. S. 3. Zit. nach Reichlin. Langfenster (wie Anm. 8). S. 68; vgl. Reichlin. Finestra a nastro (wie Anm. 3). S. 126. Anm. 25.

13 Le Corbusier. *Une maison, un palais*. „À la recherche d'une unité architecturale“. Paris: Crès, 1928 (*Collection de l'Esprit Nouveau*). S. 99.

ist der Raum mit Bandfenster weitaus besser ausgeleuchtet, denn das Licht verteilt sich hier gleichmäßiger und reicht bis in eine größere Raumtiefe hinein. (Abb. 2)

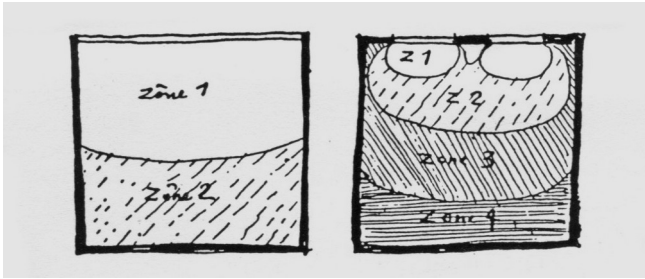


Abb. 2: Le Corbusier. Belichtungsskizzen: Vergleich der Licht- und Schattenzonen bei Langfenstern (links) und traditionellen hochrechteckigen Fenstern (rechts), publiziert in: Le Corbusier. „Une maison, un palais“. *Minotaure* 1936
© FLC / 2018, ProLitteris, Zürich

3. Bauen für den Augenmenschen: Le Corbusiers *Petite Maison* in Corseaux

Baderre machte sich in seinem Artikel nicht nur zum Sprachrohr für Le Corbusier. Er illustrierte den Artikel zudem mit einem Entwurf, dem Le Corbusier programmatische Bedeutung beimaß.¹⁴ Dies waren die Pläne für das kleine Haus, das der Architekt 1923 für seine Eltern in Corseaux am Genfersee entworfen hatte und das er im Jahr darauf ausführen konnte. (Abb. 3)

Die Grundfläche des Hauses ist mit 4 x 16 Metern lang und schmal. Die zum See und nach Süden orientierte Gartenfassade wird durch ein elf Meter langes Bandfenster dominiert. Außer diesem besitzt das Haus nur noch zwei kleine Fenster an der Rück- und an einer Seitenfassade, die als reine Lichtöffnungen dienen. Zudem leitet ein Oberlicht die Morgensonne ins Innere. Baderre kommentiert die Fenster des Hauses so: „Es gibt nur auf einer einzigen Seite ein wirkliches Fenster, aber dieses eine nimmt die gesamte Fassadenlänge ein.“¹⁵ Es ende „auf beiden Seiten genau an den Ecken mit den hier

¹⁴ Vgl. Reichlin. *Finestra a nastro* (wie Anm. 3). S. 91.

¹⁵ Baderre. *Visite* (wie Anm. 12). Zit. nach Reichlin. *Langfenster* (wie Anm. 8). S. 69.

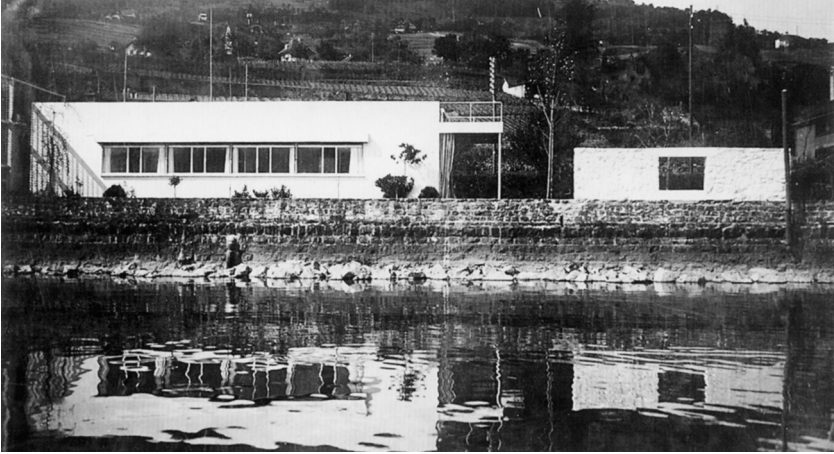


Abb. 3: Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Haus für Le Corbusiers Eltern („Petite Maison“) in Corseaux bei Vevey, 1923 © FLC / 2018, ProLitteris, Zürich

im rechten Winkel ankommenden Wänden. Die weißen Wände leiten den Blick direkt in die Landschaft, keine Fensterlaibung steht dazwischen. Sie sind wahrlich von Licht durchflutet.“¹⁶ In dieser Beschreibung weist Bader den Wänden damit eine doppelte Funktion zu: Sie leiten den Blick nach draußen in die Landschaft und streuen das Licht im Innern.

1924 kam noch einmal Auguste Perret ins Spiel. Dieser hatte sich anlässlich der Fertigstellung des von ihm entworfenen Palais de Bois mit Le Corbusier und Pierre Jeanneret zu einem persönlichen Austausch getroffen. Le Corbusier berichtet davon in einem Artikel, den er 1926 als „Petite contribution à l'étude d'une fenêtre moderne“ im *Almanach d'architecture moderne* publizierte. In der seinem Text vorangestellten Skizze macht Le Corbusier auf die – durchaus erstaunliche – Tatsache aufmerksam, dass auch Perret Bandfenster verwendet. (Abb. 4) Die Zeichnung zeigt den Architekten im Schankraum des Palais de Bois in einem Lehnstuhl sitzend, im Rücken ein scheinbar endlos langes Fensterband. Von Le Corbusier zu seinem Langfenster beglückwünscht, habe Perret den Ball zurückgespielt und entgegnet: „Das Langfenster ist überhaupt kein Fenster. [...] Ein Fenster, das ist der Mensch selbst!“ Und auf Pierre Jeannerets Einwurf, das menschliche Auge

16 Ebd.

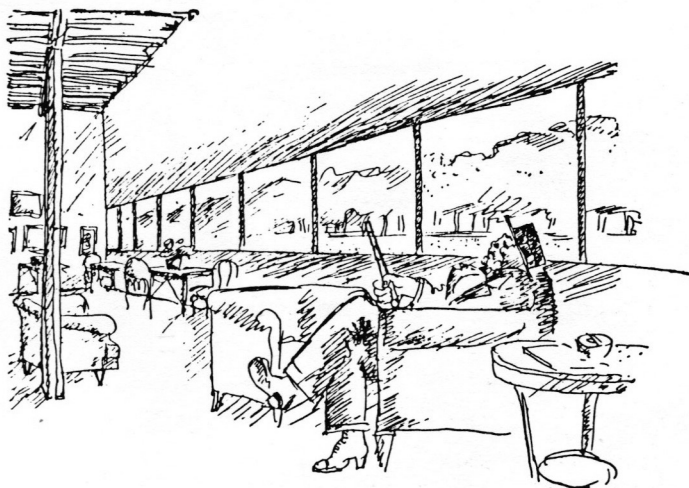


Abb. 4: Le Corbusier. Auguste Perret im Sessel vor dem Langfenster
des von ihm erbauten Palais de Bois, 1924,
publiziert in Le Corbusier. *Almanach d'architecture moderne*. Paris 1925. S. 95
© FLC / 2018, ProLitteris, Zürich

schaue in der Horizontalen, habe Perret schlicht erwidert: „Ich verabscheue Panoramen.“¹⁷

Mehr als jede Äußerung Le Corbusiers sind es diese Bemerkungen von Perret, die einen Hinweis auf die inhaltliche Dimension der Auseinandersetzung geben. Denn sie verdeutlichen, dass es nicht nur um technische und hygienische Fragen ging. Im Kern drehte sich die Debatte der beiden um ästhetische Entscheidungen und – noch wichtiger – um die mit diesen Entscheidungen verbundenen Menschenbilder. Um es thesenhaft vorwegzunehmen: Le Corbusier baut für den Augensmenschen, Perret für den Menschen in seiner physischen Existenz.

Le Corbusier formulierte seinen Ansatz am klarsten in dem späten, dreißig Jahre nach der Fertigstellung der *Petite Maison* publizierten Büchlein

17 Le Corbusier. „Petite contribution à l'étude d'une fenêtre moderne“. Ders. *Almanach d'architecture moderne*. Paris: Crès, 1926. S. 95-97. Zit. nach Reichlin. Langfenster (wie Anm. 8). S. 70. Vgl. Reichlin. Finestra a nastro (wie Anm. 3), Abb. S. 94.

über das Haus. In seinem Text und den ihn begleitenden Skizzen und Fotos machte er sehr deutlich, was er als das Hauptthema seines Entwurfs ansah: das Schauen. Dieses Thema, so Le Corbusier, hätte er bereits definiert gehabt, noch bevor er überhaupt ein passendes Grundstück gefunden habe. Diese Vorgehensweise, die der allgemeinen modernen Entwurfslehre durchaus entgegenstand, schildert er mit fast trotziger Offenheit: „Le plan avant le terrain? Le plan d'une maison pour lui trouver un terrain? Oui.“¹⁸ Den fertigen Entwurf in seiner Tasche, habe er sich auf die Suche nach einem passenden Grundstück gemacht. Wie die zugehörige Skizze überdeutlich zeigt, war es die Suche eines Augenmenschen. (Abb. 5) Reichlin hat gezeigt, dass es auch eine Grundstückssuche *für* einen Augenmenschen war. Denn es ging Le Corbusier darum, seinem Vater aus dem neuen Haus einen ähnlichen Panoramablick zu ermöglichen wie jenen, den dieser so sehr an dem 1919 in Blonay gemieteten Chalet liebte.¹⁹

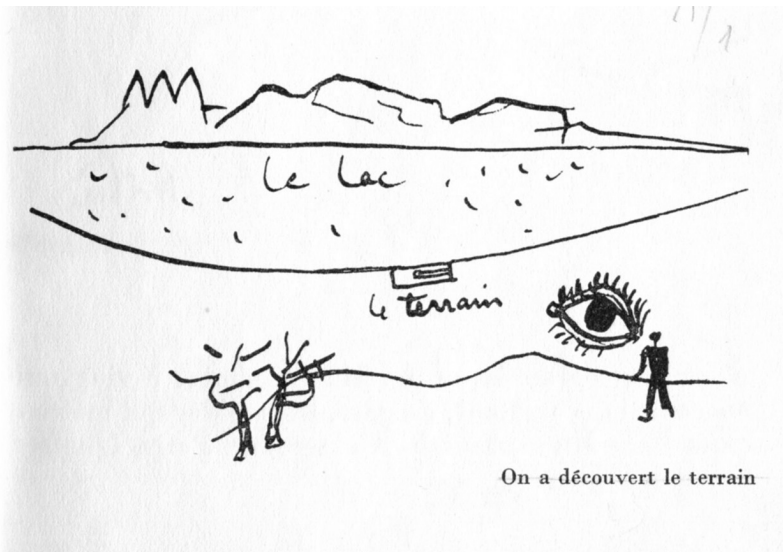


Abb. 5: „On a découvert le terrain“,
aus: Le Corbusier. *Une petite maison*. Zürich 1954
© FLC / 2018, ProLitteris, Zürich

18 Le Corbusier. *Une petite maison 1923*. Zürich: Girsberger, 1954 (*Les carnets de la recherche patiente* 1). S. 9.

19 Vgl. Reichlin. *Finestra a nastro* (wie Anm. 3). S. 87f.

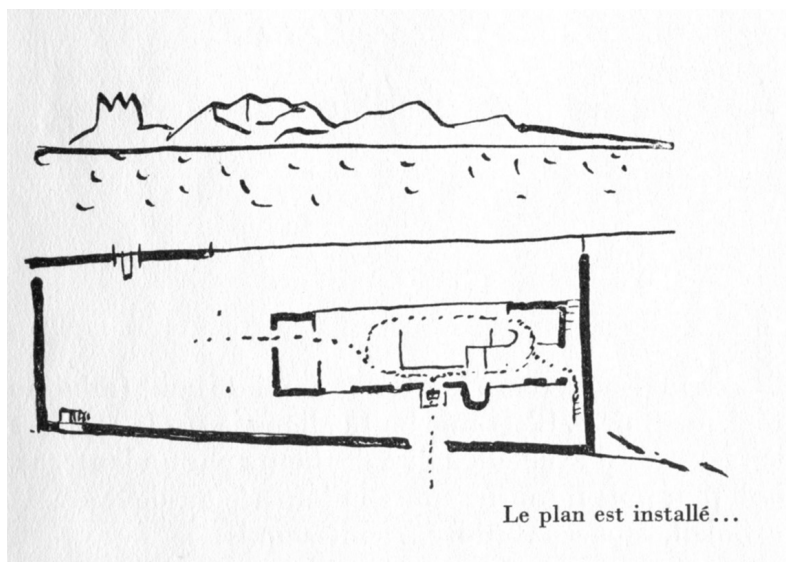


Abb. 6: Le Corbusier. Lageplanskizze der „Petite Maison“ mit Panorama
Landschaft, aus: Le Corbusier. *Une petite maison*. Zürich 1954
© FLC / 2018, ProLitteris, Zürich

Das Areal, das Le Corbusier für seine Eltern fand, trug dem Rechnung. Es biete, so Le Corbusier, „une vue incomparable et inaliénable sur l'un des beaux horizons du monde.“²⁰ Trotzdem entschied er sich, fast das gesamte Grundstück mit einer circa zwei Meter hohen Mauer zu umgeben. Sie umschließt es nicht nur an der Rückseite, zur Straße hin, und an den Schmalseiten, sondern erstreckt sich teilweise auch entlang der Seefront. Le Corbusier bringt für diese Maßnahme ein in seinen Augen schlagendes Argument: Wäre eine noch so schöne Landschaft omnipräsent, wäre sie für jeden Betrachter so ermüdend, dass er bald aufhören würde, sie überhaupt noch zu sehen: „Avez-vous observé qu'en de telles conditions, on ne le regarde plus?“²¹

Die von Le Corbusier gesetzten Anführungszeichen machen deutlich, dass es ihm um ein bewusstes Sehen, um ein Hinsehen ging. In diesem Sinn beschreibt er den Weg vom Eingangshof um das Haus herum als eine choreographierte Passage. (Abb. 6) Diese Passage führt zunächst zwischen dem Haus

20 Le Corbusier. *Petite maison* (wie Anm. 18). S. 13.

21 Ebd. S. 27.

und der Mauer zur Straße hindurch. Von dort geht es in den Gartenhof, den Le Corbusier als einen grünen Raum im Freien charakterisiert. Der wichtigste Ort in diesem Freiraum ist durch einen Tisch mit zwei Stühlen bezeichnet. Der Tisch steht vor einer Öffnung, die wie ein Fenster in die Mauer in Richtung See geschnitten ist. Der Tisch ist fest in der Mauer verankert und lässt sich nicht verrücken. Teil des Ensembles ist ein Baum, der denjenigen, der durch die Maueröffnung sehen will, dazu zwingt, seine Position in Relation zu dem Baum zu wählen. (Abb. 7) Die Grundstücksmauer endet erst im Bereich vor dem Langfenster: „Subitement, le mur s'arrête et le spectacle surgit: lumière, espace, cette eau et ces montagnes ... Voilà: le tour est joué!“²²



Abb. 7: Le Corbusier und Pierre Jeanneret. „Petite Maison“, Gartenmauer mit „Fenster“, Abbildung aus: Le Corbusier. *Une petite maison*. Zürich 1954
© FLC / 2018, ProLitteris, Zürich

22 Ebd. S. 31.

Le Corbusier geht es darum, den Blick zu begrenzen, zu dimensionieren und gezielt zu lenken. Sein Konzept zielt zudem auf eine genau kalkulierte Abfolge der visuellen Eindrücke. Sie sind Teil der *promenade architecturale*, als die er seine Häuser seit den 1920er Jahren konzipierte. Ein ikonisches Beispiel dafür ist die Öffnung in der Solariumswand der Dachterrasse, die den Kulminations- und Zielpunkt der *promenade architecturale* durch die Villa Savoye bildet.²³

Analoges ist über das Innere des Hauses in Corseaux zu sagen, trotz der kleinen Grundfläche und des sehr einfachen Raumprogramms. Bereits ein flüchtiger Blick auf die Grundrisskizzen in Le Corbusiers Buch von 1954 reicht, um die Grundidee zu erfassen: die Anordnung der Räume und Raumbereiche in Form eines Rundwegs.²⁴ Dass der Weg auch durch die Kleider- und Wäschekammer führt, verdeutlicht den programmatisch-idealtypischen Ansatz hinter Le Corbusiers Darstellung. Die Hauptattraktion des Rundwegs ist das Langfenster mitsamt dem Blick, den es bietet. Das Fenster ist maßgebend für das Erlebnis respektive das Erleben des Hauses. In Le Corbusiers Darstellung kommt ihm die Rolle eines Instruments zu, das sogar aktiv auf den Bewohner einwirkt: Er nennt es den „acteur primordial de la maison“²⁵.

Nach Le Corbusiers Vorstellung sollte der Innenraum durch die spezifische Form des Langfensters an ein unbegrenztes Draußen angebunden werden, das mit dem Innenraum quasi verschmilzt. In diesem Sinn schreibt er in einem Text von 1930: „Das Langfenster von 11 Metern Länge bringt die Unermeßlichkeit der Außenwelt in den Raum hinein, die unverfälschte Ganzheit einer Seelandschaft mit ihren Sturmstimmungen oder ihrer strahlenden Ruhe.“²⁶ In Le Corbusiers Formulierung einer ‚unverfälschten Ganzheit‘ kommt ein modernes Objektivitäts-Ideal zum Tragen, das auch der technischen und hygienischen Argumentation für das Langfenster zugrunde liegt. Doch sowohl Le Corbusiers Skizzen als auch seine Fotos zeigen, dass die Realität des Genfersees und der Berge sich beim Blick durch das Langfenster

23 Vgl. Jürgen Jödicke. „Die Rampe als architektonische Promenade im Werk Le Corbusiers“. / „The Ramp as Architectonic Promenade in Le Corbusier’s Work“. *Daidalos* Nr. 12 (1984): S. 104-108; Elisabeth Blum. *Le Corbusiers Wege. Wie das Zauberwerk in Gang gesetzt wird*. 2., durchges. Aufl. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1991.

24 Le Corbusier. *Petite maison* (wie Anm. 18). S. 10.

25 Ebd. S. 34f.

26 Le Corbusier. *Précisions sur un état présent de l’architecture et de l’urbanisme*. Paris: Crès, 1930. S. 30. Zit. nach Reichlin. Langfenster (wie Anm. 8). S. 72.



Abb. 8: Le Corbusier und Pierre Jeanneret. „Petite Maison“, Wohnraum,
Abbildung aus: Le Corbusier. *Une petite maison*. Zürich 1954
© FLC / 2018, ProLitteris, Zürich

in ein ästhetisch ‚aufbereitetes‘ Produkt, nämlich in das Panorama verwandelt, von dem Auguste Perret gesagt hatte, dass er es verabscheue. (Abb. 8)

Le Corbusiers Panorama ist auf Fernsicht hin angelegt. Ein zum Betrachter vermittelnder Vordergrund des Landschaftsbildes fehlt. Die im Inneren durchlaufende Fensterbank unterstützt die Wahrnehmung des Außenraums als zweidimensionales Bild.²⁷ Durch die Parallelität zur Wasserlinie gliedert sie sich scheinbar in die strukturelle Ordnung der Landschaft ein.²⁸ Selbst die Fensterrahmen, die eigentlich als architektonische Elemente eine Rückbindung an die Realität des Gebauten bewirken könnten, verwandeln sich im Gegenlicht zu strukturellen Bestandteilen des Tableaus.

Zu diesem Bild setzt sich der Betrachter weniger physisch als vor allem visuell in Relation. Einer räumlichen Verortung im Verhältnis zur Landschaft

²⁷ Vgl. auch Reichlin. Ebd. S. 74.

²⁸ Analoges gilt für den flachen, langgestreckten Baukörper, dessen Linien jene der Landschaft aufnehmen sollen. Vgl. das von Reichlin. *Finestra a nastro* (wie Anm. 3). S. 90, publizierte Skizzenblatt.

wird entgegengesteuert. Die Fensterbank wirkt als Abstandhalter, nicht als Innen und Außen vermittelndes Element. Sie ist ein Ort, an dem Vasen und andere ‚objets-utills‘ auf- und ausgestellt werden. Analoges gilt für die weitere ‚Fensterbank‘ unterhalb der Öffnung in der Gartenmauer. Die dort platzierten Krüge verhindern geradezu, dass man sich auf die Bank aufstützt, um sich aus der Wandöffnung hinauszulehnen. Fasst man die Krüge auf den Fensterbänken im Garten und im Haus als Teile des Arrangements im Sinne von Repoussoirs – also von Gegenständen im Vordergrund eines Bildes, die zwischen Betrachter und Bildraum vermitteln – auf, so verstärken sie den artifiziellen Charakter des Landschaftsbildes, von dem Reichlin sagt, es ‚klebe‘ am Fenster.²⁹

Im Fall der *Petite Maison* war der Akzent auf der rein visuellen Verbindung von architektonischem Raum und Landschaftsraum auch durch das konkrete Vorbild für diese Lösung begründet. Denn der Blick vom Balkon des über dem See thronenden Chalets der Eltern in Blonay war ebenfalls einer aus der Distanz. Doch auch ohne eine solche Motivation sind die Fenster in Le Corbusiers Häusern der zwanziger Jahre in aller Regel Licht- und Sichtöffnungen. Bewegung findet in erster Linie in den Häusern statt. Ist der Außenraum Teil des häuslichen Bereichs, wird er architektonisch gefasst. Dies gilt insbesondere für die Dachgärten, die teils als architektonische Räume ohne Decke, teils als Skulpturengärten konzipiert sind. Den Garten der *Petite Maison* gestaltete Le Corbusier zwar ebenfalls räumlich, doch ist er an den Innenraum architektonisch nur schwach angebunden: Vom Haus aus führt eine Tür im Annexbereich des Wohnzimmers ins Freie; zum Gartenniveau vermitteln zwei schmale Stufen, die wie eine provisorisch vor die Tür geschobene Tritthilfe gestaltet sind. Hauptmedium der Naturerfahrung bleibt das optisch zu ihr verbindende, aber physisch von ihr trennende Langfenster.

4. Perrets anthropomorphes Fenster und der anthropozentrische Raum

Es war eine solche Entkopplung von Erfahrungsräumen durch das Langfenster, der die von Auguste Perret bevorzugte Form des Französischen Fensters entgegentwirkte. Die vom Boden bis zur Decke reichende Fenstertür war eine traditionelle Fensterform. In dieser Hinsicht war es zutreffend, wenn Le

29 Vgl. Reichlin. Langfenster (wie Anm. 8). S. 75.



Abb. 9: Auguste Perret. Apartmenthaus 25bis, rue Franklin, Paris, 1903/04,
Detail Fassade

Corbusier in seiner Replik auf Perret vom „Gewohnheitsmenschen“ sprach. (Abb. 9) Dass es bei Perrets Bauten nur um die Fortsetzung von Traditionen ging, konnte allerdings niemand behaupten. Das 1904 fertiggestellte Apartmenthaus an der Rue Franklin, in dem Perret auch sein Büro hatte und in dem Le Corbusier als junger Praktikant ein und aus gegangen war, ist ein früher Eisenbetonskelettbau. Das Gerüst ist zwar verkleidet, bleibt aber als prägendes Element der Fassadenstruktur erkennbar. Und auch Perret nutzte die Konstruktion für eine großzügige Öffnung in Fensterflächen.

Mit seiner Feststellung, das Fenster sei der Mensch selbst, machte Perret deutlich, dass es ihm um mehr als nur eine Lichtöffnung ging. Reichlin hat im Anschluss an Marcel Zahar gezeigt, dass Perret mit dem Begriff des Fensters ein Objekt verband, das anthropomorphe Qualitäten aufweist. Denn das stehende Fenster entspricht in seiner Hauptrichtung jener der – konventionell stehend gedachten – menschlichen Figur.³⁰ Mit der anthropomor-

30 Vgl. Marcel Zahar. *D'une doctrine d'architecture: Auguste Perret*. Paris: Vincent, Fréal et Cie, 1959. S. 15; Reichlin. Langfenster (wie Anm. 8). S. 70.

phen Analogie lassen sich zudem Aspekte des Gebrauchs verbinden: Das Französische Fenster hat zwei Flügel, deren Bezeichnung auf kurzem Weg zu den zwei Armen führt, mit denen die Flügel bewegt werden – oder, in der Formulierung von Martin Tschanz: „seine zwei Flügel geben der Geste des Öffnens und Schliessens Gestalt.“³¹

Vom Langfenster unterscheidet sich die Fenstertür ferner durch den Raum, den sie visuell erschließt: Die Fenstertür lenkt den Blick auf einen Raum, der sich aus Vorder-, Mittel- und Hintergrund aufbaut.³² Dieser Raum vor dem Fenster ist zwar ebenfalls visuell konstituiert; zugleich ist es aber ein Raum, der sich in seinen räumlichen Dimensionen konkretisieren lässt. Vor diesem Hintergrund gewinnt die anthropomorphe Analogie eine weitere Bedeutungsebene. Denn indem die Fenstertür mit ihren Proportionen denen der menschlichen Figur entspricht, schließt sie auf metaphorischer Ebene den Menschen in seiner ganzen physischen Statur mit ein. Sie spricht gewissermaßen auch von dessen Füßen und Beinen, die loslaufen können. In diesen Zusammenhang lässt sich Perrets Aussage einordnen, das Vertikalfenster animiere, „indem es uns einen vollständigen Raum [...] erblicken lässt“³³. Der visuell erschlossene Außenraum ist analog zum physisch erlebbaren Innenraum strukturiert und lädt zum imaginären Durchwandern ein.

Der Grundriss einer Wohnung in Perrets Apartmenthaus in der Rue Franklin zeigt indessen, dass deren Räume – trotz der großzügigen Öffnung der Außenwände in Fenster – als räumlich geschlossene Einheiten konzipiert sind. (Abb. 10) Die einzelnen Räume sind durch ihre Grundrissform, durch die Anordnung und Gestaltung der Öffnungen sowie in ihrer Möblierung auf ein inneres Zentrum ausgerichtet. Die Fenster, durch Sprossen unterteilt, trennen das Innen vom Außen. Wird das Landschaftspanorama bei Le Corbusier als zweidimensionale Bildfläche ein Teil des Innenraums, bleibt der Außenraum bei Perret eine vom Innenraum getrennte Sphäre – aber eine Sphäre, die in ihrer durch das Fenster wahrnehmbaren räumlichen Wirklichkeit erkennbar der physisch erfahrbaren räumlichen Wirklichkeit im Inneren entspricht.

31 Tschanz. Bildhaftigkeit (wie Anm. 8). S. 7.

32 Vgl. Reichlin. Langfenster (wie Anm. 8). S. 72.

33 Zit. nach ebd. S. 71.

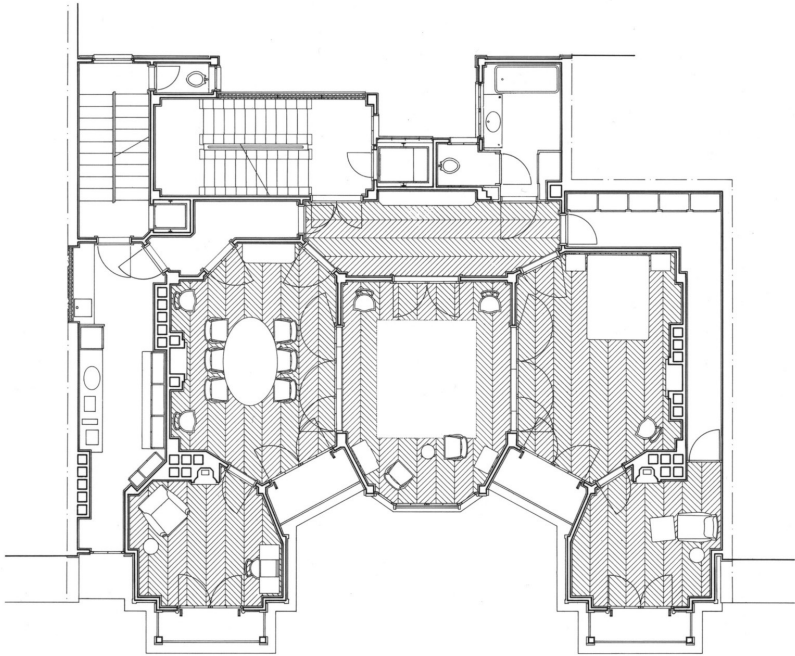


Abb. 10: Auguste Perret. Apartmenthaus 25bis, rue Franklin, Paris, 1903/04, Grundriss Wohnung

5. Aldo van Eyck: das Fenster als Ort

Le Corbusiers Experimente mit Bildfenstern reichen bis zu seinen frühen Bauten in La Chaux-de-Fonds zurück. Ein weniger bekanntes Beispiel ist das runde Fenster über dem Gäste-Waschbecken der Maison Blanche, dem ersten, 1912 für seine Eltern erbauten Haus. Es bringt nicht nur Licht in den Garderobenbereich, sondern bietet auch statt dem an dieser Stelle üblichen Blick auf das eigene Spiegelbild ein Bild vom Draußen. Während Le Corbusier wie gezeigt solche klassischen ‚Bildformate‘ in den zwanziger Jahren zum Panorama des Langfensters ausweitete, perfektionierte Ludwig Mies van der Rohe in seinen Entwurfskollagen der dreißiger Jahre die Virtualisierung der Außenwelt auf andere Weise. Darin kombinierte er Landschaftsfotos, die für den Blick durch raumhohe Langfenster stehen, mit Reproduktionen von

Gemälden und Holzfurnier.³⁴ Nochmals gesteigert und in die Realität des Gebauten transponiert wird dies beim gläsernen Quader des Farnsworth Hauses, dessen Innenraum in das durch festverglaste Fensterwände vermittelte Totale der umgebenden Natur getaucht ist.

Solche künstlerischen Strategien gerieten nach dem Zweiten Weltkrieg in den Fokus einer Kritik, die sich dezidiert gegen die Abstraktionstendenzen der Moderne richtete. Einer der Exponenten dieser Kritik war Aldo van Eyck. 1918 geboren, war er um eine Generation jünger als Le Corbusier. Van Eycks Überlegungen zur Architektur kreisten um grundsätzliche Fragen des Bauens und des Lebens im Gebauten. Einen speziellen Fokus auf das Fenster hatte er nicht. Wenn also im Folgenden das Fenster in einem der Schlüsselwerke van Eycks, dem 1955-60 erbauten Städtischen Waisenhaus in Amsterdam, in den Blick genommen wird, so geschieht dies unter der Prämisse, dass das Fenster für van Eyck nur ein Element in einem weit komplexeren Gefüge war.

Francis Strauven, van Eycks Werkbiograf, hat verschiedentlich darauf aufmerksam gemacht, wie stark auch van Eycks Architektur-Konzeption in ästhetisch-künstlerischen Prinzipien wurzelt.³⁵ In van Eycks Fall waren es insbesondere Richtungen der abstrakten Kunst wie der Kubismus, von denen der Architekt die Vorstellung einer generellen Relativität als grundlegendes Prinzip übernahm. Für van Eyck besaß das Relativitätsprinzip nicht nur in Bezug auf Fragen der Gestaltung Gültigkeit. Er betrachtete es als ein auf die gesamte menschliche Existenz bezogenes Prinzip, das zum Beispiel auch das Verhältnis von Gegenwart und Geschichte oder das verschiedener Kulturen zueinander definierte. Es war ein letztlich philosophisches Konzept, das sich in der Vorstellung und im Ideal generell reziproker Beziehungen gleichwertiger Einheiten artikulierte.³⁶

Dementsprechend schloss van Eyck jede Form der Subordination unter einen zentralen, dominierenden Faktor aus. Die Vorstellung privilegierter Standpunkte lehnte er ab und ging stattdessen davon aus, dass alle Positionen

34 Mies van der Rohe benutzte Holzfurnierblätter zur Darstellung einzelner Möbelstücke. Vgl. z. B. Mies van der Rohes Collage für das Wohnzimmer im Stanley Resor Haus von 1939. (Online: <http://www.moma.org/collection/works/749>) (Abruf am 1.4.2016)

35 Vgl. Francis Strauven. *Aldo van Eyck's Orphanage*. Rotterdam: NAI Publishers, 1996. S. 8; ders. *Aldo van Eyck. The Shape of Relativity*. Amsterdam: Architectura & Natura, 1998.

36 Vgl. dazu ausführlich Strauven. Aldo van Eyck (wie Anm. 35).

prinzipiell gleichwertig seien. Bezogen auf die Architektur hieß dies, dass van Eyck jeden Ort, jeden Teil eines Gebäudes als autonomes Zentrum für sich behandelte. Seine Aufgabe als Architekt sah er darin, diese autonomen Teile in ein reziprokes Wechselverhältnis zu anderen autonomen Teilen zu setzen und sie auf diese Weise untereinander zu verbinden.

Nach van Eyck ist dieses Wechselverhältnis zweier Orte immer eines zweier komplementärer Gegensätze. Diese Gegensatzpaare gäbe es nicht nur innerhalb eines Gebäudes, sondern auch zwischen Orten im Haus und Orten außerhalb des Hauses. Van Eyck nannte solche relationalen Orte ‚Zwillingsphänomene‘ (‚twinphenomena‘). Der Bereich zwischen den komplementären Gegensätzen bezeichnete er als das ‚Dazwischen‘ (‚in-between‘) oder ‚Türschwelle‘ (‚doorstep‘). Besonders die Bezeichnung als ‚doorstep‘ macht deutlich, dass van Eyck den Zwischenbereich nicht als leeren Rest, sondern ebenfalls als einen substantiellen Ort auffasste.³⁷

Im Städtischen Waisenhaus in Amsterdam konnte van Eyck seine theoretische Konzeption in exemplarischer Weise umsetzen. (Abb. 11 & 12) Das Gebäude ist aus einzelnen Einheiten komponiert, die in eine relationale Ordnung gebracht sind. Auf diese Weise entstand eine Figur, die zwar unregelmäßig ist, aber genug Regelmäßigkeiten aufweist, um nicht optisch auseinanderzufallen. Das Verhältnis des Hauses als architektonisches Objekt zur größeren Einheit der Stadt bestimmte van Eyck als das eines reziproken Zwillingsphänomens. Er schreibt dazu: „A house must be like a small city if it's to be a real house; a city like a large house if it's to be a real city.“³⁸ Dementsprechend verstand er die einzelnen Raumeinheiten als ‚Häuser‘, die verbindenden Korridore interpretierte er als ‚Straßen‘ und deren Ausweitungen zu offenen Gemeinschaftsbereichen als ‚Plätze‘. Draußen und drinnen sind damit auf konzeptioneller Ebene verschränkt und lassen sich gedanklich nicht trennen. Damit kommt auch dem Fenster eine neue Funktion zu, die von jener, die es bei Perret, Le Corbusier oder auch bei Mies van der Rohe hatte, grundsätzlich verschieden ist. Das Fenster bei van Eyck ist das ‚in-between‘, der Ort zwischen zwei Zwillingsphänomenen, zwischen denen es als eigenständige Entität vermittelt. Konventionellen Zwischenbereichen am nächsten kommt der von Mauern und Fensterwänden eingefasste Vorbereich des Haupteingangs zum Waisenhaus, der die Ankommenden empfängt und sie ins Haus leitet, während

37 Zu van Eycks Konzeption und Begrifflichkeit vgl. Strauven. Orphanage (wie Anm. 35). S. 11.

38 Zit. nach ebd.



Abb. 11: Aldo van Eyck. Städtisches Waisenhaus, Amsterdam, 1955-60
© Aldo van Eyck Archive

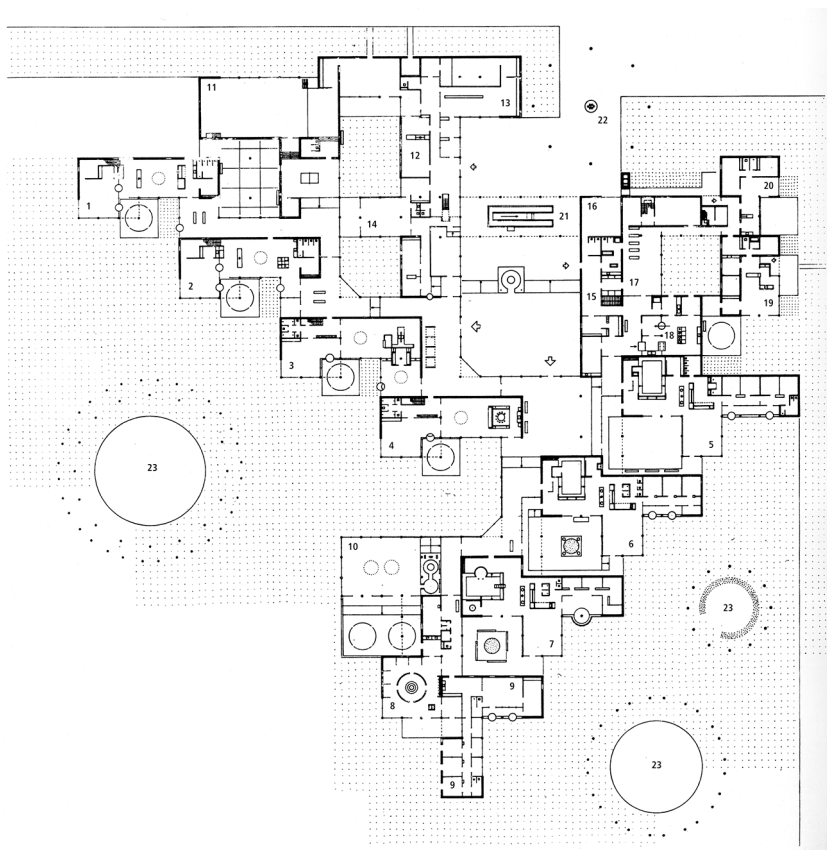


Abb. 12: Aldo van Eyck. Städtisches Waisenhaus, Amsterdam, 1955-60
Grundriss Erdgeschoss © Aldo van Eyck Archive



Abb. 13: Aldo van Eyck. Städtisches Waisenhaus, Amsterdam, 1955-60,
Eingangssituation © Aldo van Eyck Archive

er die Weggehenden sanft aus dem Innern entlässt. Indem van Eyck den Transitbereich nischenartig in das Innere hineinzog, macht er ihn darüber hinaus zu einem Ort mit Aufenthaltsqualität. Er wird zu einem räumlichen Zentrum eigenen Rechts. (Abb. 13)

Van Eyck hat das gesamte Waisenhaus als ein Netzwerk solcher Orte – immer verstanden als Orte mit Aufenthaltsqualitäten – konzipiert. Vielfach tat er dies auf sehr plakative Weise. Zum Leitmotiv wird die Kreisform, die gleichermaßen für sozialen Zusammenhalt und räumliche Gravitationszentren (eben ‚Orte‘) steht. (Abb. 14) Auch an den Stellen, wo die Fenster nicht zu ganzen Glasräumen addiert sind, gestaltete van Eyck sie als physische Orte mit Aufenthaltsqualitäten. Dies beginnt mit der Festlegung der Höhe der Fenster in den jeweiligen Wohneinheiten für die verschiedenen Altersgruppen. Sie soll jeweils so dimensioniert sein, dass ein am Fenster sitzendes Kind



Abb. 14: Aldo van Eyck. Städtisches Waisenhaus, Amsterdam, 1955-60, Sitzplatz
© Aldo van Eyck Archive

bequem hinausschauen und die Menschen draußen beobachten kann.³⁹ Eine solche Vorgabe macht nur dann Sinn, wenn man überhaupt am Fenster sitzen kann. Aldo van Eyck hat diese Möglichkeit teilweise als festes Angebot eingebaut. Man kann sich aber auch vorstellen, dass ein Kind eine am Fenster eingebaute Bank nutzt, um nach draußen zu klettern. Und so sind Fenster – ähnlich wie die runden Trittsteine – Schwellen und zugleich Orte, die zum Verweilen einladen.⁴⁰ (Abb. 15 & 16)

39 Vgl. ebd. S. 6.

40 Vgl. ebd. S. 37.

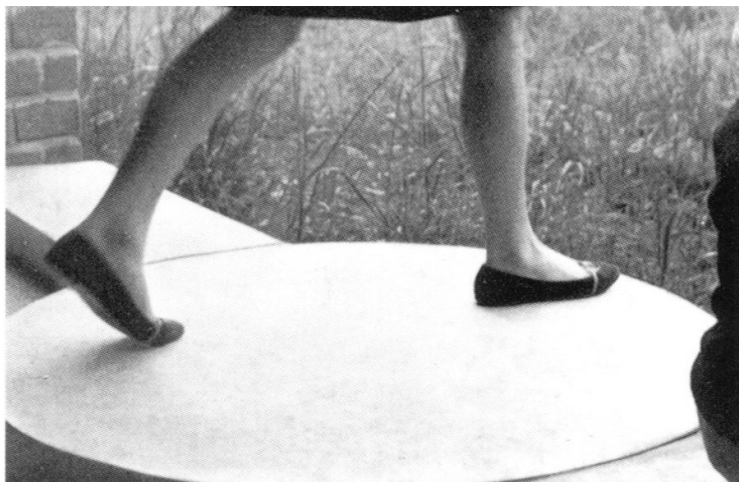


Abb. 15: Aldo van Eyck. Städtisches Waisenhaus, Amsterdam, 1955-60,
Türschwelle mit rundem Trittstein © Aldo van Eyck Archive



Abb. 16: Aldo van Eyck. Städtisches Waisenhaus, Amsterdam, 1955-60,
Sitzplatz am Fenster © Aldo van Eyck Archive

6. Resümee: Fenstertypen und ‚Menschentypen‘

Le Corbusiers Fenster sind für den Augenmenschen gedacht. Sie bringen Licht und Luft ins Haus, aber diese Luft ist nicht zum Riechen da, sondern zur Sauerstoffversorgung. Sinnlichkeit ist auf das Sehen beschränkt. Die Fenster sind keine physischen Schwellen, sondern Wahrnehmungsdispositive im engeren Sinn, indem sie die Landschaft, auf die sie sich öffnen, in ein Bild respektive Panorama verwandeln. Eine solcherart virtualisierte Landschaft lässt den Betrachter gar nicht auf die Idee kommen, dass man sich durch diese Landschaft auch physisch bewegen könnte. Oder anders gesagt: Das Langfenster in Le Corbusiers Haus am Genfersee ist nicht dazu gedacht, seine Bewohner zu einer Bootsfahrt zu animieren.

Perrets Fenster sind ebenfalls Öffnungen auf ein Bild vom Draußen. Dieses Bild ist aber in Analogie zum begehbaren dreidimensionalen Innenraum strukturiert. So fällt der Blick aus Perrets Fenstertür auf einen potentiellen Erfahrungsraum. Das Potential wird durch den Bildaufbau klar vor Augen geführt. Um es zu realisieren, muss man allerdings den Weg über das Treppenhaus nehmen. Auch Perrets Fenstertüren sind vor allem auf das Visuelle ausgerichtete Dispositive. Die Aussicht, die sie bieten, repräsentiert das Draußen als einen prinzipiell begehbaren, aber physisch distanzierten Raum.

Für van Eyck schließlich sind Fenster physische und potentiell mit allen Sinnen erfahrbare Orte. Sie vermitteln zwischen innen und außen. Die Vermittlungsfunktion ist nicht auf die visuelle Wahrnehmung beschränkt. Durch van Eycks Fenster gelangt auch der Geruch der Wiese nach drinnen und schallt das Kindergeschrei nach draußen. Prinzipiell lassen sich van Eycks Fenster auch physisch passieren. Zusammen mit ihrer Schwellenfunktion besitzen sie zudem eine eigene, spezifische Aufenthaltsqualität.

Inhaltsverzeichnis

Elias Zimmermann	
Wo auch immer ist jetzt.	
Ein Einstieg anstelle einer Einführung	7
Lena Abraham	
Sábatos Sartre	
oder Die bedeutsame Mission der Architektur in Sábatos <i>El túnel</i>	19
Julia Dettke	
Gebrauchsanweisung zum Leben im Treppenhaus.	
<i>La Vie mode d'emploi</i> von Georges Perec	35
Anja Gerigk	
Der Architekt am Fenster	
oder Bauelemente im Übergang zum medialen Dispositiv.	
Händlers <i>Sturm</i> trifft Kracauers <i>Ginster</i>	57
Sonja Hildebrand	
Bild, Panorama, Ort.	
Ästhetik und Gebrauch des Fensters bei Auguste Perret,	
Le Corbusier und Aldo van Eyck	75
Kira Jürjens	
Fenster mit Draufsicht.	
Opake Fenster-Szenen im 19. Jahrhundert	103
Rina Schmeller	
„All you need now is to stand at the window“.	
Das Fenster als poetologische Denkfigur im Werk	
von Virginia Woolf	127
Benedikt Tresp	
„Jede Stufe ein Faustschlag auf die Trägheit“.	
Wiederaufrichtung und Erbauung des deutschen Volks	
im U-Bahntreppen-Gleichnis Wolfgang Weyrauchs	145

Caio Yurgel	
The world from afar.	
Heinrich Böll's early infatuation with windowsills	165
Gianna Zocco	
„Let's go up and have another look at that window.“	
Zur Funktion der Raumelemente und Raumstrukturen	
in Nella Larsens <i>Passing</i> (1929)	181
Elias Zimmermann	
Schwindelerregende Treppen.	
Dekonstruktionen in Piranesis Kerker bei De Quincey,	
Borges und Geiser	197
Zu den Beitragenden	217