

Heiko Christians · Georg Mein (Hg.)

IN DA HOUSE

Heiko Christians · Georg Mein (Hg.)

IN DA HOUSE

DAS HAUS UND SEINE VORSTELLUNG IN
DEN KÜNSTEN UND WISSENSCHAFTEN

Wilhelm Fink

Gedruckt mit Unterstützung der
Universität Luxemburg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe
und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung
einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung
und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien,
soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Redaktion: Judith Pietreck, Potsdam

Satz: TIESLED Satz & Service, Köln

Korrektur: Axel Petrasch, Köln

Einbandgestaltung: Lena von Geyso, Berlin

Printed in Germany

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6141-4

Inhalt

Einleitung	
Das Haus und seine Vorstellung in den Künsten und Wissenschaften	9
HEIKO CHRISTIANS	
»Nun sag mir: ›Wem gehört das Haus?«	
Ein kurzer medienwissenschaftlicher Blick auf die lange historische Hausforschung	23
DIETZ BERING	
Luthers »Ganzes Haus«	33
BIRGIT SCHNEIDER	
Glashaus und Weltendach	
Klimatologie als Lehre vom Haus	57
GEORG MEIN	
Haus und Hospitalität	
Überlegungen zu einem intrikaten Verhältnis	77
KNUT MARTIN STÜNKEL	
Haus und Zeit	
Eugen Rosenstock-Huessys Andragogik des heilen Hauses	89
WINFRIED GERLING	
Tote Häuser	
Hausmodelle in der Gegenwartskunst	107
SUSANNE MÜLLER	
Das Haus als Medium	
Zur Medialität des Bauernhauses im Freilichtmuseum	139

WILHELM AMANN

Eigenheime

Hauskonstrukte in Thomas Bernhards *Korrektur* 161

ANGELA HUBER

Wohnschachteln wie Telefonzellen, Teppiche in der Straßenbahn

Behausung und Unbehaustsein in den Moskauer Texten

Michail Bulgakovs 181

MATTHIAS BICKENBACH

Das unheimliche Haus

Struktur und Genealogie einer populären Heterotopie 209

STEFANIE DIEKMANN

Speichern, Prozessieren, Übertragen

Die Medialität des Hauses im Horrorfilm 239

ROLF PARR/MARKUS ENGELNS

Sicherheitsvorsorge

Das Familienhaus und die atomare Bedrohung in

den 1950er- und 60er-Jahren 253

JAN DISTELMEYER

Hausbesetzung

Operative Bilder und Raumfantasien zur Kontrolle des Computers 265

AXEL FLIETHMANN

Haus der Lektüre und Lektüre des Hauses

Joris-Karl Huysmans *Des Esseintes* und Giordano Brunos *Proteus als Leser* ... 285

Abbildungsverzeichnis 299

Autorinnen und Autoren 303

Der vorübergehende Mensch, der in den modernen ›Erdteilen‹, wie wir bezeichnend sagen, in einer von seiner Technik verwandelten Natur sich vorfindet, kann nur noch die ganze Erde als sein Haus empfinden. Die größten Einzelstaaten sind bestenfalls Säle und Stuben in diesem Hause der Erde. Und die steinernen Paläste der Schlösser, Rathäuser, Theater und Postämter sind allerhöchstens kleine Arabesken in der Tapete dieses Riesenerdhauses, das aus Gebirgen und Ebenen, Eisenbahnen und Strömen, Meeren und Wäldern, Bergwerken und Flugzeuglinien sich zusammenbaut.

Eugen Rosenstock-Huessy (1929)

Einleitung

Das Haus und seine Vorstellung in den Künsten und Wissenschaften

Wie wenig Teile unseres Lebens gibt es, die ein Menschengeschlecht überdauern!

Carl von Clausewitz: Charakter der Privathäuser
(aus dem Nachlass)

Die meisten Menschen haben niemals darüber nachgedacht,
was ein Haus eigentlich ist.

Henry D. Thoreau: Walden oder Leben in den Wäldern (1854)

1. *Mobile homes, smart homes*

Die berühmteste literarische Anverwandlung des Hauses findet sich bis heute in Rainer Maria Rilkes Gedicht *Herbsttag*, das er am 21. September 1902 ausgerechnet im dichten Häusermeer von Paris verfasste:

Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.
Wer jetzt allein ist,
wird es lange bleiben,
wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben
und wird in den Alleen hin und her
unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.¹

In diesem zweifellos schönen Gedicht scheinen die Verhältnisse klar: Das Haus bietet Gemeinschaft und Schutz, die Allee hingegen Vereinzelung, Unruhe und Ausgesetztheit. Betrachtet man die Allee allerdings etwas weniger romantisch als sonnengeschützte Aufmarsch-Straße für die großen kontinentalen Armeen Preußens und Frankreichs, als ältere militärische Infrastruktur, dann steht auch das Haus in etwas anderem Licht dar: Es gehört entweder ganz der Etappe an, oder es ist ein rasch eingenommener und wieder aufgebener Punkt im Gelände, den lange zu halten es sich kaum lohnt.

1 Rainer Maria Rilke: Herbsttag. In: Ders.: Gedichte. Erster Teil. Frankfurt am Main 1987 (= Sämtliche Werke 1), S. 398.

Neuere zivile technische Infrastrukturen der Gegenwart scheinen das Haus in ganz ähnlicher Weise zu marginalisieren wie die alten militärischen – zugunsten von Geschwindigkeit, Mobilität oder Komfort, sie durchqueren das Haus heute so wie die Alleen Rilkes dereinst die Städte oder das unbebaute Gelände. Jeder kennt die Werbespots der Gegenwart, in denen *intelligente* oder *smarte* Häuser angepriesen werden. Das sind Häuser, die mittels einer Fernbedienung, die im Auto bereitliegt, schon tätig werden, bevor ihre Besitzer es noch betreten haben. Häuser also, die – vor der Ankunft der Bewohner – die Heizung anwerfen oder die Jalousien anheben, Häuser mit Kühlschränken, die einem aufs Handy schicken, was in ihrem Inneren für einen gelungenen Feierabend noch fehlt. *Starterpakete* für diese sogenannte *Smart-Home-Technology* liegen derzeit bei 300 bis 500 Euro.²

Wie sehr sehnt man sich da irgendwie auch nach einem Haus im rilkeschen Verständnis, das älter, stabiler und größer als man selbst ist, das seine Bewohner mit einer gewissen Selbstverständlichkeit beherbergt. Stattdessen soll man nun – nach immer neuen Softwareupdates auf dem Smartphone – abwechselnd zum Opfer und zum Mitspieler einer überlegenen Haustechnologie werden. Man könnte sagen: Das Haus als technisches und technisiertes Medium eines intelligenten Wohnens – mit fernregulierten Thermostaten – weckt geradezu Sehnsüchte nach dem scheinbaren Gegenteil, nach dem Haus als sozialem Medium, nach einer Form des Wohnens, die einen gerade gegen den allzu schnellen Wechsel und Wandel ›da draußen‹ in Schutz nimmt. Das Haus als ein Ort des Tradierens und der Tradition, der natürlichen Wärmekreisläufe.

Es gibt aber nicht wenige Kulturhistoriker, Medienwissenschaftler und Architekturkritiker, die das Haus als eine solche Wohndylle und einen solchen Schutzraum gegen das Draußen endgültig verabschieden. Am heftigsten hat das wohl der brasilianisch-tschechische Medienphilosoph Vilém Flusser getan:

Es gibt kein Haus mehr. Das Haus ist unbewohnbar, weil ungewöhnlich geworden. Meine These ist, dass der Orkan der Kommunikationsrevolution durch alle Mauern und durch alle Dächer hindurchbläst, alles Heimische, Heimatliche, Nationale, Private hinwegbläst. Es gibt auch keinen öffentlichen Raum mehr.³

Flusser spricht radikal: Wo bei Rilke noch um den einsamen Wanderer die Blätter der Alleen aufgewirbelt wurden, bläst nun ein technologischer Kommunikationsorkan geradewegs durch das Haus – und treibt seine Bewohner auf eben jene Alleen hinaus. Aber – das merkte jedenfalls ein Architekturkritiker an – es könnte auf der Allee der *Unbehausten* schon längst viel privater zugehen als in den durchlässigen Häusern⁴, in denen man sich freiwillig von der Küche bis zum Schlafzimmer mit so viel Kommunikationstechnik umgeben hat, dass man keine ruhige und einsame

2 Vgl. Richard Haimann: Kluge Eigenheime. In: Die Welt vom 18. Oktober 2014 (Beilage *Immobilien*), S. IM 1 f.

3 Vilém Flusser: Kommunikologie weiterdenken. Die Bochumer Vorlesungen 1991. Frankfurt am Main 2009, S.190.

4 Vgl. Niklas Maak: Wohnkomplex. Warum wir andere Häuser brauchen. München 2014, S. 36.

Minute mehr hat. – Dann geht man mal besser kurz auf die Straße oder vors Haus, um einen Moment »ganz bei sich« zu sein und unbeobachtet durchzuatmen. Der erste Testfall für eine auf dieser Tagung zu leistenden gedanklichen Durchdringung des Hauses als Bauwerk, Paradigma und Phantasma war also schnell gefunden: Es ist jener Gegensatz, der das Haus *gleichzeitig* als Bewahrungs- bzw. Bleibeort *und* als unruhige technoiden Komfortfalle erscheinen lässt.



Abb. 1: Das historische Pfarrhaus

2. Das »ganze Haus«

Die sogenannten Immobilien werden ganz offensichtlich immer mobiler. So ist es vielleicht an der Zeit, dass man in Zeiten des »modularen« Wohnens oder Bauens, der Containerdörfer und -heime,⁵ der Fertighäuser oder gar Huckepackhäuser auf Sattelschleppern, der *intelligenten* kommunizierenden Ökobauten und der betonhaften Trabantenstädte noch einmal vom Haus als solchem handelt. Was macht also das Haus zum Haus? Die deutsche Hausforschung, die sogar einmal ihre eigenen Lehrstühle erhalten sollte, begann mit genau dieser Frage:

5 Vgl. Marc Levinson: The Box. How the Shipping Container Made the World Smaller and the Economy Bigger. Princeton 2006.

Den eigentlichen Kernpunkt bildet notwendig die Frage, ob es uns gelingt, eine gemeinsame Grundform zu entdecken, durch welche alle späteren Gestalten des deutschen Hauses ihre Erklärung finden.⁶

Die hier vorgelegten Hausforschungen sehen allerdings etwas anders aus. Sie untersuchen auch das Phantasma der deutschen Hausforschung, eine *Urgestalt* oder Grundform aller Häuser (bzw. eine ›Urhütte‹⁷), aber sie behandeln es nur als eine von vielen »phantasmatischen Formen« des Hauses, wie sie Claude Lévi-Strauss im Blick hatte. Es ist dabei sehr schwer, die Formen des Hauses auf bauliche Aspekte zu beschränken, denn die Häuser sind von Anfang an Formen, in die sich Ideen und Ideologien »hineinverwirklichen« (Rudolf Schwarz) – Ideen des wirtschaftlichen Austauschs, der verwandschaftlichen Ordnung und der rechtlichen Beziehungen, die das Haus allesamt »verkörpert«.

Wir unterscheiden instinktiv Häuser von Burgen, Hütten oder Höhlen. Das hier abgebildete Haus hat schon alles, was ein ›richtiges Haus‹ haben muss. Der zweigeschossige Bau ist im Stil der »Steensen« (ostfriesische Steinhäuser) vermutlich im 13. Jahrhundert als eines der ersten seiner Art (und Sitz eines *Offizialen*) in Nordwestdeutschland errichtet worden (vgl. Abb. 1).⁸ Um 1530 wurde es zerstört und anschließend auf den alten Grundmauern als ältestes erhaltenes Pfarrhaus Niedersachsens wiederaufgebaut. Gleichzeitig steht es als gefestigtes Repräsentationsmedium einer sozialen Ordnungsvorstellung unter ›Freien‹ in einer langen Tradition von *oikos*- bzw. *oikonomia*-Konzepten.

Dieser *oikos* als Herrschaftsverband und Wirtschaftsform frühgriechischer Landadelssippen wurde schon von Platon zugunsten einer sozialen Hoheit der größeren städtischen Polisverbände scharf attackiert. Doch das Konzept, das sich ökonomisch, rechtlich und ethisch an der relativen Überschaubarkeit und Beherrschbarkeit häuslicher oder gutshäuslicher Verkehrsformen immer wieder neu ausrichtete, verliert – selbst wenn es eigentlich als Negativfolie benutzt wird – von Platon oder Aristoteles über Xenophon bis zu Columella,⁹ Luther oder Rudolf Borchardt nicht an Attraktivität:

6 Rudolf Henning: Das deutsche Haus in seiner historischen Entwicklung. Strassburg/London 1882 (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker XLVII), S. 1.

7 Vgl. dazu Joseph Rykwert: Adams Haus im Paradies. Die Urhütte von der Antike bis Le Corbusier [1972]. Berlin 2005. Weitere ›Urmodelle‹ und neuere Kombinationen aus solchen weist nach: Antje von Graevenitz: Hütten und Tempel: Zur Mission der Selbstbesinnung. In: Harald Szeemann (Hg.): Monte Verita. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie. Mailand o. J., S. 85–98.

8 Zum Engerhafer Pfarrhaus (Gemeinde Südbrookmerland) s. Christian Meyer, Pastor i. R.: Das älteste Pfarrhaus Niedersachsens vom Abriss bedroht. Online unter www.archiv-heinze.de/remels/steinhaus-engerhafe/steinhaus-engerhafe.html [Stand: 31.05.2016].

9 Zur Geschichte dieses Konzepts vgl. unbedingt Kap. VI: *Haus und Verwandtschaft* in Iris Därmann: Kulturtheorien zur Einführung. Hamburg 2011, S. 112–158.

Es stehe etwa bei Volterra in den Trümmern des spätrömischen Landhauses, dem voraufgegangen sei was wolle, eine Villa des Persius vielleicht, mitten in der gedächtnislosen Vigna nur noch die Hütte des Weinberghüters, des *salvuarinus*, die, sobald einem der nachfolgenden Besitzer die Mittel reichlicher fließen, zur neuen Villa wird, – daß sie jener Villa Palmieri glich, in der pestflüchtige Schöne aus der Stadt und ihre Galans sich die dreisten und grausigen Novellen des wiedergeborenen Zeitalters erzählen [...] Unveränderlich bleibt doch um all die Veränderung des Stürzens und Erstehens der Zusammenhang der Flurstücke untereinander mit dem Hofbau, der *curtis* oder *corte*, die Abhängigkeit der Villa von den zum Gute geschlossenen *poderi*, mag immerhin im Laufe der Jahrhunderte Kauf oder Verkauf eine Ecke ausrunden oder abschneiden, Gewalt den Zusammenhang vorübergehend zerreißen.¹⁰

Das wird besonders deutlich im Zeitalter fortschreitender Industrialisierung und des »modernen bürokratischen Staates«.¹¹ Wilhelm Heinrich Riehl, konservativer Wegbereiter der Volkskunde und der Soziologie in den deutschsprachigen Territorien, baute seine mehrbändige *Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik* Mitte des 19. Jahrhunderts konsequent auf das Modell des »ganzen Hauses«:

Mit der »ganzen Familie« hängt nun das »ganze Haus« zusammen. Die moderne Zeit kennt leider fast nur noch die »Familie«, nicht mehr das »Haus«, den freundlichen, gemüthlichen Begriff des ganzen Hauses, welches nicht blos die natürlichen Familienmitglieder, sondern auch alle jene freiwilligen Genossen und Mitarbeiter der Familie in sich schließt, die man vor Alters mit dem Worte »Ingesinde« umfaßte. In dem »ganzen Hause« wird der Segen der Familie auch auf ganze Gruppen sonst familienloser Leute erstreckt, sie werden hineingezogen, wie durch Adoption in das sittliche Verhältniß der Autorität und Pietät. Das ist für die sociale Festigung eines ganzen Volkes von der tiefsten Bedeutung. [...] Das Haus als Inbegriff einer socialen Gesamtpersönlichkeit, das »ganze Haus« hat der Vereinzelung der Familie weichen müssen. Hierin liegt eigentlich eine weit bedenklichere social-politische Thatsache als in der zunehmenden Lockerung der Familienbande. Das Familienbewußtseyn stellt sich schon von selber wieder her; das Bewußtseyn des Hauses aber wird, einmal erloschen, kaum wieder zu entzünden seyn.¹²

Die Funktion des Hauses in der Literatur des 19. Jahrhunderts – oder der geräumigeren Sozialgeschichte der Neuzeit – ist gut erforscht.¹³ Dem Konzept sind

10 Rudolf Borchardt: Villa [1908]. In: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Prosa III. Hg. v. Marie Luise Borchardt unter Mitarb. v. Ernst Zinn, 2., unveränd. Ausg. Stuttgart 1996, S. 38–70, hier S. 49. – Anzumerken ist dabei noch, dass »zivilisatorisch-praktisch das Kloster mit seiner Siedlungsanlage die Nachfolge der römischen Villa antrat, mit Flügeltürmen, Höfen, Gärten, ein physischer und geistiger Mikrokosmos«. (Hugo Fischer: Die Geburt der westlichen Zivilisation aus dem Geist des romanischen Mönchtums. München 1969, S. 94)

11 W. H. Riehl: Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik. Dritter Bd.: Die Familie. 2., unveränd. Abdruck. Stuttgart/Augsburg 1855, S. 136.

12 Ebd., S. 147.

13 Vgl. Nacim Ghanbari: Das Haus. Eine Deutsche Literaturgeschichte 1850–1926. Berlin/Boston 2011; Saskia Haag: Auf wandelbarem Grund: Haus und Literatur im 19. Jahrhundert. Freiburg im Briesgau 2012; Norbert Wichard: Erzähltes Wohnen. Literarische Fortschreibungen eines

ganz offensichtlich von Anfang an produktive Ambivalenzen eingeschrieben. Auch bei Riehl ging es gleichzeitig um eine Modernisierung des alten *oikos* und um eine Abwehr der Moderne:

Wie der Patriarchalismus die Familie fälschlich als das Vorbild des Staates ansieht, so tragen die mechanischen Administrationsschulmeister unserer Zeit den Staat in die Familie hinüber und möchten gar auch das Haus nach ihrem Schubladensystem der Statistik und Verwaltung regiert wissen.¹⁴

Es ist genau diese Ambivalenz, die das Konzept auch im 20. Jahrhundert weiterhin attraktiv macht. Der die Modernisierung vorantreibende Bürger ersehnt »ur-epische« Verhältnisse, wenn er nach Feierabend von der eigenen Fabrik oder dem eigenen Betrieb heimkehrt. Auch die bürgerliche Roman-Literatur sah sich mit der Aufgabe konfrontiert, zunehmend anonymisierte und differenzierte soziale Prozesse in überschaubaren, für den Leser weiterhin attraktiven Simulationen des Sozialen unterzubringen. Thomas Mann stellte sich dieser Aufgabe, den »epischen Begriff des *Hauswesens*«¹⁵ adäquat zu entfalten, bekanntlich schon mit seinem Roman-Erstling bravourös, indem er Aufstieg und Fall eines Lübecker Großbürger-Hauses darstellte. Aber ganz offensichtlich schrieb er auch 1925 seine Romane noch *im Geiste Riehls* und mit einer ordentlichen Portion Skepsis gegenüber dem eigenen Berufsstand und Herkommen:

Ich weiß nicht, ob es Konservatismus ist, an dergleichen zu glauben, aber ich glaube daran. Zum Beispiel glaube ich an die Zeitlosigkeit, die Vor- wie Nachbürgerlichkeit, die menschliche Ewigkeit der künstlerischen Grundformen und -seelen, an den Geist der Epik etwa, der heute mit Hilfe jener Verwechslung gern als »bürgerlich« gebrandmarkt wird. Freilich ist zuzugeben, daß das Bürgerliche mit dem zeitlos Urgegebenen und Beständigen vielfach täuschend zusammenfällt. [...] Das haustierhafte Knechts- und Magdverhältnis, das Gesindewesen, nach seinem primitiven und epischen Ursinn kaum auf dem Lande noch kindlich erhalten, ist in den Städten vollends der Zersetzung verfallen, in die Sphäre sozialer Gewissenskritik, Emanzipation und Auflösung gerissen.¹⁶

Diskurskomplexes im bürgerlichen Zeitalter. Bielefeld 2012; Marcus Twellmann: Spätökonomik. Zum »Haus« in Adalbert Stifters letzten Erzählungen. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 4 (2009), S. 597–618; Richard van Dülmen: Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit. Erster Bd.: Das Haus und seine Menschen 16.–18. Jahrhundert. München 1990, S. 12–23.

14 Riehl, Die Naturgeschichte des Volkes (Anm. 11), S. 136.

15 Thomas Mann: Die Ehe im Übergang [1925]. In: Ders.: Essays 2. Frankfurt am Main 1993, S. 268.

16 Ebd.

3. Pfarrhaus und Fachwerk

Neben dem ›ganzen Haus‹ hat das evangelische Pfarrhaus seit der Frühen Neuzeit als zentrale Ideenschmiede – vor allem in Deutschland und England – eine herausragende Stellung. Ihm entstammen in Deutschland immerhin Friedrich Nietzsche und Gottfried Benn, Gudrun Ensslin und Angela Merkel.¹⁷ Doch auch diese ideengeschichtliche Institution war lange Zeit ein materiell fest umrissener Wirtschaftskomplex, bevor er vornehmlich für die Ideen (und den Glauben) zuständig erklärt wurde. Der riesige Artikel *Haus* aus Krünitz' *oekonomischer Encyklopädie* von 1781 gibt Inhalt und Form der *Pfarre* und des *Pfarrhauses* so genau wieder, dass unsere Erwartungen an das Verhältnis von Materie und Idee geradezu auf den Kopf gestellt scheinen, das Haus als sozialer, wirtschaftlicher und ethischer Verkehrsknotenpunkt und Modell aber umso deutlicher hervortritt:

Ein Gutsherr und Prediger muß zwar ein guter Wirth seyn; dazu gehört aber zugleich mit, daß er fleißig lese, und zugleich einigen Umgang mit andern guten Land- und Stadt-Wirthen habe. Hierbey ist nöthig, daß er nicht ganz in dem Geräusche der Wirthschaft wohne, sondern eine Wohnung von 2 Etagen, davon der untere Theil zur Wirthschaft, der obere aber zur Bequemlichkeit dient, habe. Ueberdies hat er nicht Ursache, so oft die Treppen zu steigen, als der Bauer oder seine Knechte; und bey Erbauung darf er nicht so ängstlich auf Ersparung der Kosten sehen, als der arme Unterthan. [...] Die Pfarre soll an Grundstücken und Vieh die mittlere arithmetische Proportion zwischen einem großen und kleinen Bauerngute haben, oder die Aernde mit dem Zehend in Garben soll 96 Schock betragen. An Heu und Grummet, überhaupt 672 Centner. An Vieh sind nöthig: 6 bis 7 Pferde mit Füllen; 9 Kühe, und 4 bis 5 Stück Jung- und Geltvieh; 60 Stück Schafe und Hammel; 6 bis 7 Schweine und Säue; 4 alte oder Zucht-Gänse, oder 20 bis 24 in allem; 15 bis 20 Hühner mit Jungen 48. Hierzu werden erfordert, wenn der Prediger seine Wirthschaft durch einen Meier besorgen läßt, für diesen Stub und Kammer; 1 Knecht; 2 Viehjugen, und 2 Mägde zur Feld-Arbeit und Besorgung des Hauswesens. Hierzu sind folgende Theile in der unteren Etage des Wohnhauses nöthig: A) die Hausflur, 16' breit, und 10' tief usw.¹⁸

Für England hat Bill Bryson auf amüsante Art genauestens gezeigt, wie sich die Größe und der zu erwartende Gewinn dieser Wirtschaft zu dem Output an oft ziemlich säkularen Ideen und Erfindungen verhielt, aber auch wie das Ende dieser produktiven Verhältnisse im englischen Pfarrhaus durch eine (Boden-)Rechtsreform eingeleitet wurde.¹⁹ Ein anderer, älterer Haustyp – das sogenannte *Fachwerk-*

17 Zuletzt bei Christine Eichel: *Das deutsche Pfarrhaus: Hort des Geistes und der Macht*. Berlin 2012 und Cord Aschenbrenner: *Das evangelische Pfarrhaus. 300 Jahre Glaube, Geist und Macht: Eine Familiengeschichte*. Berlin 2015.

18 Art. »Haus«. In: Johann Georg Krünitz (Hg.): *Oekonomische Encyklopädie*. Berlin 1773–1858, Bd. 22 (1781), S. 284–367, hier S. 350 f.

19 Bill Bryson: *At Home. A Short History of Private Life*. London 2010. Das Inhaltsverzeichnis des 600 Seiten umfassenden Buchs besteht einfach aus der Aufzählung der 19 Zimmer eines historischen Pfarrhauses. Ein beigelegter Plan erläutert dem *Bestseller*-Leser die Zimmerrückteilung auch grafisch.

haus – wird dagegen in entsprechenden Enzyklopädien geradezu als ein Synonym für *Deutschheit* betrachtet.²⁰ Seine Form und Typologie wurden von Bernd und Hilla Becher in großartigen Fotografien (zumindest regional) zwischen 1958 und 1975 dokumentiert.²¹

4. Phänomenologie und Soziologie des Hauses

Selbst das deutlich jüngere *Ferienhaus* erfuhr unterdessen seine eigene feuilletonistische Phänomenologie.²² Die seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert für den Gegenstand zuständige Architektur- und Kunstgeschichte hat sich natürlich ebenfalls immer wieder der Thematik angenommen.²³ Was bleibt also noch zu tun? Auffällig ist, dass sich die Philosophie, Soziologie und die Medienwissenschaften bisher eher zurückgehalten haben – und dem/den *Unbehausten* näher standen. Obwohl das Haus oft Transitraum, Speicher, Bühne und Kommunikationsknoten unter einem Dach ist, hat man es in dieser Hinsicht und Draufsicht selten grundlegender betrachtet.

Walter Seitter hat – neben Hannes Böhringer²⁴ und Hajo Eickhoff²⁵ – einen solchen grundlegenden Text geschrieben,²⁶ Heidegger hat seine Philosophie wenigstens im metaphorischen *Haus des Seins* angesiedelt, das dem »Haus des Herrn« seiner theologischen Studienzeit folgen sollte, bis er »Bauen« und »Wohnen« – neben dem »Denken« – gar zu Kategorien seiner Existenzialontologie erhob.²⁷ Der Philosoph und Schapp-Schüler Achim Hahn entwickelte in Auseinandersetzung mit Heideggers Werk und der Geschichten-Phänomenologie Wilhelm Schapps so-

20 Art. »Fachwerkhaus«. In: Thea Dorn/Richard Wagner: Die deutsche Seele. München 2011, S. 114–117.

21 Hilla Becher/Bernd Becher: Fachwerkhäuser des Siegener Industriegebietes. Neuaufl. München 2000. Dazu Andreas Rossmann: Vom Verschwinden der Häuser in die Bilder. Eine Kulturlandschaft verliert ihr Gesicht: Das Siegerland. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 5. April 2012, Nr. 82, S. R 6.

22 Niklas Maak: In einem anderen Haus. Die Tage werden kürzer, der Urlaub geht zu Ende, und zurück bleibt das Ferienhaus, mit den Geschichten des Sommers. Eine Phänomenologie. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 11. August 2013, Nr. 32, S. V 1.

23 Vgl. nur den ausdrücklich auf Riehl Bezug nehmenden Klassiker von Lewis Mumford (Vom Blockhaus zum Wolkenkratzer. Eine Studie über amerikanische Architektur und Zivilisation. Berlin 1925, S. 284) oder wenig später Grete Dixel und Walter Dixel (Das Wohnhaus von heute. Leipzig 1928) bis hin zu Peter Richter (Deutsches Haus. Eine Einrichtungs-fibel. München 2006).

24 Hannes Böhringer: Art. »Bauen«. In: Ralf Konersmann (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Darmstadt 32011, S. 36–49.

25 Hajo Eickhoff: Art. »Haus«. In: Christoph Wulf (Hg.): Der Mensch und seine Kultur. Köln 2010, S. 221–230.

26 Walter Seitter: Zur Architektur. In: Jean-Pierre Dubost: Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung. Leipzig 1994, S. 89–100; ders.: Das Haus. In: Ders.: Physik der Medien. Materialien, Apparate, Präsentierungen. Weimar 2002, S. 145–163.

27 Vgl. auch Martin Heidegger: Bauen. Wohnen. Denken [Vortrag, 1951]. In: Ders.: Vorträge und Aufsätze. Hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Bd. 7 der Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Frankfurt am Main 2000, S. 145–64.

gar eine ganz eigenständige Architekturtheorie.²⁸ *Geschichten* vom Haus mit einem tiefer gehenden Verständnisinteresse versammelt nun auch dieser medien- und kulturwissenschaftliche Band.

Es waren Medienwissenschaftler *avant la lettre*, wie Vilém Flusser und Walter Seitter, die schließlich Heideggers Existenzialontologie medienphänomenologisch modernisierten.²⁹ Einmal als Gegenstand im Fach angekommen, reflektierte Bernhard Siegert – in der Tradition Gaston Bachelards³⁰ – schließlich eine der wichtigsten Komponenten des Hauses als eine »Materialität des Symbolischen«³¹: die Tür/Schwelle. In seinem dazu thematisch gut passenden letzten Buch von der *Schwelle der Zeiten* skizzierte Hans Freyer zumindest eine wunderbare Soziologie des Hauses, die allem Folgenden schon einen gedanklichen Rahmen gab:

Die größeren Häuser sind wohl immer zugleich Speicher und Scheunen gewesen, sie haben oft Gruben und kellerartige Vertiefungen in und unter dem Fußboden. Sie haben also nicht nur Menschen, sondern auch einen Teil der Vorräte in sich behaust. Ihre Mitte ist der Herd. Ihr Eingang ist verhängt oder durch eine Tür verschlossen. Die schlichte Tatsache, daß es einen Innenraum hat, der sich gegen die Außenwelt abschließt, sich aber gegen sie auch öffnen kann, macht das Haus zur Mitte des Besitzes. Alle anderen Tätigkeiten des sesshaften Menschen senken sich in das Land ein, teilen sich ihm periodisch mit und beeinflussen zwar die natürlichen Kreisläufe, fließen aber selber in sie ein und gehen in ihnen auf. Das gebaute Haus aber befestigt sich mitten in ihnen, und es befestigt sich gegen sie. Von seiner Innenraum-Geborgenheit aus wird über den Besitz verfügt, und in sie hinein fließt der Ertrag. Ein Haus bauen, einen First errichten, einen Herd gründen – das sind daher immer heilige Handlungen, weit über den Nutzen hinaus, der dadurch gestiftet wird. Der Hausbau als Nachahmung der Welterschöpfung, der Herd als Weltmitte, das Rauchloch als Gegenpol des Polarsterns, der Mittelpfosten als Wiederholung der Weltachse: diese Vorstellungen sind über die ganze Erde verbreitet. [...] Im Ansatz enthält schon der schlichteste Hausbau dies alles in sich, weil er einen Raum zum Bleiben und Wohnen nicht nur wählt und tätig ausfüllt, sondern körperlich stiftet. [...] Damit wird das Haus zu einem Prinzip von kategorialer Bedeutung, zum Ursprung aller bodenständigen Institutionen, zur ersten Kategorie von substantivischem Gewicht. Dasein, gegenwärtig sein heißt nun in einem Hause wohnen und aus ihm heraus wirken. Auch die Toten wohnen von jetzt an, sie sind nicht mehr ausgesetzt; ihre Gräber sind ihre Häuser.³²

28 Vgl. Achim Hahn: Architekturtheorie. Wohnen, Entwerfen, Bauen. Wien 2008; ders.: Art. »Wohnen«. In: Joachim Ritter et al. (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 12. Basel 2009, Sp. 1015–1018.

29 Vgl. Vilém Flusser: Häuser bauen. In: Ders.: Medienkultur. Hg. v. Stefan Bollmann. Frankfurt am Main 1997, S. 160–163.

30 Vgl. Gaston Bachelard: Die Poetik des Raumes [1957]. München 1975.

31 Bernhard Siegert: Türen. Zur Materialität des Symbolischen. In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2010, H. 1: Schwerpunkt Kulturtechnik, S. 151–170.

32 Hans Freyer: Schwelle der Zeiten. Beiträge zur Soziologie der Kultur. Stuttgart 1965, S. 32 f.

5. »The Props assist the House« Hausmetaphern

Diese Tagung wollte vor allem die Kenntnisse über den metaphorischen Apparat ›Haus‹ vervollständigen, das Haus als Paradigma des Austauschs und des Sozialen, als Kulisse und Spielort, als (akustisch und optisch) allgegenwärtigen Mitspieler im Film, im Videoclip und im Computerspiel untersuchen. Es sollten aber auch einfach Texte gefunden werden, wie Ludwig Flecks Studie *Schauen, sehen, wissen* von 1947, der ausgerechnet an unserem Gegenstand die Frage entwickelt, wie wir überhaupt etwas als etwas Bestimmtes erkennen:

Ein ›Haus‹, das ist eine sehr deutliche Gestalt mit einer großen Skala möglicher Transpositionen, die bei uns mit solchen Gestalten konkurrieren wie einer Hütte, einem Schloß, einer Villa, einer Kirche, einem Schuppen usw. Die Hauptmerkmale der Gestalt ›Haus‹ sind: ein Würfel entsprechender Größe mit Frontwand, Fenstern und Haustor; ein Dach mußte bis vor kurzem da sein, heute kann es nicht sichtbar sein. Notwendig ist auch die Annahme, daß sich in dem Objekt Menschen aufhalten oder aufhalten können, sonst könnten das Theaterkulissen sein. Negative Merkmale: das Fehlen eines Turms, denn wir haben ein Schloß gesehen, das Fehlen von einer Kirche oder einer Villa kennzeichnenden Merkmalen usw. Es ist klar, daß nur ein Mensch aus unserer Gesellschaft ein ›Haus‹ sieht, d.h. diese Gestalt in der ganzen Skala seiner möglichen Transpositionen herauskennt. Heute ist eine Situation möglich, in der ein Bewohner Warschaus ein Haus sieht, aber ein Bewohner New Yorks eine Ruine, einen Haufen Schutt.³³

Es ging bei all dem nicht so sehr um motivische Nachweise, wenn den Metaphern nicht ein herausgehobener Status zukam, sondern um eine Art Soziologie der Hausvorstellungen – und eventuell schon um die Kennzeichnung einer Schwelle zu neuen metaphorischen Apparaten in Abhängigkeit und/oder Absetzung vom Haus. Roland Barthes attestierte dem Haus – im Unterschied zur »harmlos-beherrschbaren Geräuschkulisse einer Wohnung« – als einem besonders »phantasiebeladenen Objekt eine ganze Folklore der Angst«.³⁴ Die wohl schönste Metaphorisierung des Hauses aber nahm 1863 eine Dichterin vor, die selbst ihr Wohnhaus kaum je verlassen hat: Emily Dickinson. Eines ihrer wunderbaren, titellosen, endlos fortlaufenden Gedichtstücke legt uns nahe, dass auch ein *beseeltes* Leben uns am Ende wie ein Haus erscheinen kann:

The Props assist the House
Until the House is built
And then the Props withdraw
And adequate, erect,

33 Ludwig Fleck: *Schauen, sehen, wissen* [1947]. In: Ders.: *Erfahrung und Tatsache. Gesammelte Aufsätze*. Hg. v. L. Schäfer und T. Schelle. Frankfurt am Main 1983, S.147–174, hier S. 156f.

34 Roland Barthes: *Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman*. Vorlesung am Collège de France 1976–77. Frankfurt am Main 2007, S. 141.

The House support itself
 And cease to recollect
 The Augur and the Carpenter –
 Just such a retrospect
 Hath the perfected Life –
 A Past of Plank and Nail
 And slowness –
 then the scaffolds drop
 Affirming it a Soul –³⁵

Fast 50 Jahre später weiß Harald Weinrich, was es heißt, ›ein Haus zu haben‹,³⁶ so wie Rilke wusste, was es heißt, den Hausbau oder -kauf zu versäumen: »Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.«³⁷ Am stärksten aber widmete sich die amerikanische Prosa und Lyrik – schon im 19. Jahrhundert – dem Thema. Kann man Thoreaus *Walden* doch als Anleitung und Aufforderung zum (kostengünstigen) Hausbau lesen und zum Durchdenken desselben:

Die meisten Menschen haben niemals darüber nachgedacht, was ein Haus eigentlich ist. So sind sie tatsächlich, wiewohl unnötig, ihr ganzes Leben lang arm, weil sie denken, sie müssten ein Haus haben wie das ihres Nachbarn. Als ob jemand jeden vom Schneider für ihn zugeschnittenen Rock tragen müßte! Oder nach und nach seinen Basthut und seine Kappe aus Marmeladentierfell ablegen und sich dann über die schlimmen Zeiten beklagen dürfte, weil man sich keine Krone kaufen kann. Man kann sehr wohl ein bequemerer und prächtigerer Haus erfinden als das unsere, und doch könnte es sich jeder leisten.³⁸

Das Tagebuch seines Lehrers Ralph Waldo Emerson gibt einem einen Eindruck von der Übermacht des Themas im amerikanischen Bewusstsein. Emerson setzte sich mit dem sensationellen Erfolg von Harriett Beecher Stowes Roman *Uncle*

35 Vgl. Emily Dickinson: Gedichte. Neu übersetzt von Gunhild Kübler. Englisch – deutsch. München 2006, S. 250 f.:

Die Stützen stehn dem Haus bei –
 Bis es vollendet ist –
 Dann ziehn die Stützen ab –
 Und aufrecht, zweckmäßig
 Behauptet sich das Haus
 Bald weiß es nichts mehr von
 Augur und Zimmermann –
 Den gleichen Rückblick kennt
 Am guten End das Leben –
 Was war – sind Nägel, Dielen
 Und Weile – dann fällt das Gerüst –
 Bestätigt ihm die Seele –

36 Harald Weinrich: Über das Haben. 33 Ansichten. München 2012, S. 31–37.

37 Rilke, Herbsttag (Anm. 1).

38 Henry David Thoreau: Walden oder Leben in den Wäldern [1854]. Aus dem amerik. Englisch von A. Dangel [1949]. Köln 2009, S. 35.

Tom's Cabin (1852) auseinander. Seine eigene Arbeit schätzte er kurz vorher so ein: »Januar [1851]. Als ich meine neue Vorlesung beendet hatte, fand ich, daß es ein recht gutes Haus war, nur hatte der Baumeister leider die Treppe vergessen.«³⁹

6. ›Folklore der Angst‹ (Alp-)Traumhäuser

Es gibt tatsächlich kaum einen Zusammenhang, den Emerson nicht in eine Hausmetaphorik umwandeln konnte. Das verwundert nicht: Schon das Gründungsepos der amerikanischen Nation – Coopers *Leatherstockings*-Romane um den Trapper Nat Bumppo – brannte sich uns (älteren) Fernsehkindern ab 1969 vor allem als Bild eines Blockhauses, der *Biberburg* seines Freundes Tom Hutter, ins Gedächtnis, das mitten in einem See schwamm oder stand (vgl. Abb. 2).⁴⁰



Abb. 2

Die Literatur hat sich immer wieder dem Haus zugewandt. Ob Stifters nachsommerlicher *Rosenhof* oder Kafkas *Bau*, ob Horace Walpoles *Castle of Otranto* oder ob jüngst Mark Danielewskis *House of Leaves*, die *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* traten nicht erst 1962 mit dem kafkaesken Erstling des Wahlamerikaners Reinhard Lettau auf:

39 Ralph Waldo Emerson: Die Tagebücher. Ausgewählt von Bliss Perry. Mit einem Nachw. von Eduard Baumgarten. Übertragen von Dr. Franz Riederer. Stuttgart 1954, S. 231.

40 Pierre Gaspard-Huit/Jean Dreville (Regie): Die Lederstrumpf-Erzählungen. Drehbuch: Walter Ulbrich. Deutschland/ZDF 1969, 4 Teile.

Der Baumeister befindet sich auf einem kleinen Hügel. Man sieht seine Silhouette von der Baustelle aus. Er winkt die Arbeiter zu sich heran. Zögernd, Schritt um Schritt, kommen sie näher. Mit Spitzhacke, Spaten und Schaufel, Kelle und schwappendem Mörteltrog. »Näher«, ruft er, »näher!« »Na, wo denn nun?« »Hier, hier!«, ruft er und zeigt auf eine Stelle direkt neben seinem linken Fuß. Die Arbeiter fangen an und im Nu ist der Baumeister verschwunden. Mitten im Kamin steht der Baumeister nun, die Arbeiter hören ihn noch rufen. Sie fangen an, das Haus um den Kamin herumzubauen, aber sie geraten in Verlegenheit, der Baumeister fehlt ihnen natürlich, sie werden unlustig, und bald, da seine Stimme schwächer wird, geben sie die Arbeit auf.⁴¹

Auf Coopers Romanschauplätze folgten europäische und amerikanische Film-Produktionsstätten. Schließlich liegt der Ursprung der Szene in der griechischen *skene* – einer Bühnenrückwand, die einer Hauswand nachempfunden wurde, um Türen, die während des Stücks hinter die Bühne führten, zu motivieren.⁴² Gerade der Hollywoodfilm hat dann immer wieder das Haus zum Akteur seiner Stories gemacht, als Mitspieler oder sogar Protagonisten *inszeniert*. Das Haus wird zur Falle für Eindringlinge (*Kevin*-Filme) oder – als *Panic Room* (David Fincher) – auch für die Bewohner. »Die Reise und das Haus«, schreibt Manfred Schneider, »sind die beiden räumlichen Ordnungen, die das Kino durch seine imaginären Effekte, durch seine sequenziellen Techniken beschleunigt und auflöst.«⁴³

Das Haus wird zum Schlachtfeld eines modernen *Rosenkriegs*, zur *Festung*, zum reinen *Keller*, zur akustischen Drohkulisse – wie in *The Haunting* (1963) von Robert Wise – oder zum uteralen *Innenraum* bei David Lynch, der Freuds Traumsymbolik filmisch weiterführt.⁴⁴ Der Film inszeniert das Haus optisch und akustisch als ein angst- und gewaltbesetztes Zusammen- und Gegenspiel derjenigen Elemente, in die es die etymologischen Differenzierungen der deutschen Sprachgeschichtsforschung Mitte des 19. Jahrhunderts mühsam zerlegt hatten: Halle, Tor, Haus, Saal, Boden, Dach, Zimmer.⁴⁵

41 Reinhard Lettau: Schwierigkeiten beim Häuserbauen. Auftritt Manigs. Frankfurt am Main 1991, S. 70.

42 Vgl. Heiko Christians: *Crux Scenica. Eine Kulturgeschichte der Szene von Aischylos bis YouTube*. Bielefeld 2015, S. 54–59.

43 Manfred Schneider: Das Kino und die Architekturen des Wissens. In: G. Chr. Tholen et al. (Hg.): *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*. Weinheim 1990, S. 281–295, hier S. 286.

44 Vgl. Sigmund Freud: *Die Traumdeutung* [1900]. Nachw. v. H. Beland. Frankfurt am Main 1997, S. 365 f.

45 Vgl. Johannes Schmidt: *Zur Geschichte des Indogermanischen Vocalismus*. 2 Bde. Weimar 1871.

HEIKO CHRISTIANS

Nun sag mir: »Wem gehört das Haus?« Ein kurzer medienwissenschaftlicher Blick auf die lange historische Hausforschung

Das Haus ist die erste und einflußreichste Schule
des Charakters.

Samuel Smiles: Der Charakter (1871)

Unser Thema ist das Haus aus der Sicht einer Kultur und einer Wissenschaft, die sich ihrer Medien und Techniken zunehmend bewusst wird – und zu diesen Medien und Techniken gehört eben auch das Haus. Aus medienwissenschaftlicher Sicht ist zunächst festzuhalten, dass das Haus immer schon als eine Art *Interface* funktioniert hat: Das Haus ist beispielsweise Oberfläche und Trägermedium von Bauformen und Baustilen. Auf seinen Fassaden und Ansichten wird ein langsamer Formenwandel des Bauens wie auf einer riesigen unzusammenhängenden regionalen Leinwand sichtbar gemacht. *Leinwand* oder gar Bühne sind hier keine zufälligen Termini, denn das Haus hat einen performativen Charakter. Es ist – neben seiner vielfachen funktionalen Ausrichtung – immer auch Träger einer Botschaft, eines Stils und einer Ethik. Carl von Clausewitz hat das in einem selten zitierten Essay über den »Charakter der Privathäuser« genau gesehen:

Das Familienhaus soll kein Schauspieler, sondern eine wirkliche Person sein. Ein entlehnter Charakter eignet sich dagegen zuweilen für öffentliche Gebäude, weil sich hier oft eine Verwandtschaft zwischen dem wahren Zweck des Gebäudes und dem entlehnten Charakter in vielen und starken Zügen ausspricht, während bei Privathäusern es nur das zufällige Gedankenspiel des Bauherrn sein würde.¹

Ein besonders kurioser Fall dieser performativen Dimension des Hauses ist die gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufgestellte Behauptung des völkischen Privatgelehrten Guido von List, dass die Balkenstellungen und Formen der alten Fachwerkfassaden geheime Runenzeichen darstellen. Diese Zeichen hätten ein arisch-germanisches Symbolsystem unerkannt durch Mittelalter und Frühe Neuzeit gerettet. Guido von List fand natürlich sofort viele Anhänger und Nachfolger.² Dass diese Behauptungen noch etwas später bei der Abteilung »Ahnenerbe« der SS auf reges

1 Carl von Clausewitz: Charakter der Privathäuser. In: Ders.: Geist und Tat. Das Vermächtnis des Soldaten und Denkers. In Auswahl aus seinen Werken, Briefen und unveröffentlichten Schriften. Hg. u. eingel. von Dr. Walther Malmsten Schering. Stuttgart 1941, S.172–178, hier S. 173.

2 Vgl. Philipp Stauff: Runenhäuser. Berlin 1913 [²1921].

Interesse stießen und zu neuen monografischen Darstellungen führten, wundert wohl niemanden.³ Dass sie aber noch sehr lange im 1950 gegründeten renommierten »Arbeitskreis für Hausforschung« einfach weiterlebten, schon eher. Wenn man dann noch erfährt, dass diese abstrusen Behauptungen 2003 Eingang in einen Sammelband der Fraunhofer-Gesellschaft fanden und derzeit offiziell über das mit Unterstützung der Bundesregierung produzierte Lehrbuch *Fachwerk macht Schule* in die Schulen mehrerer fachwerkgesättigter Bundesländer gebracht werden, lässt einen das einigermaßen ratlos zurück.⁴

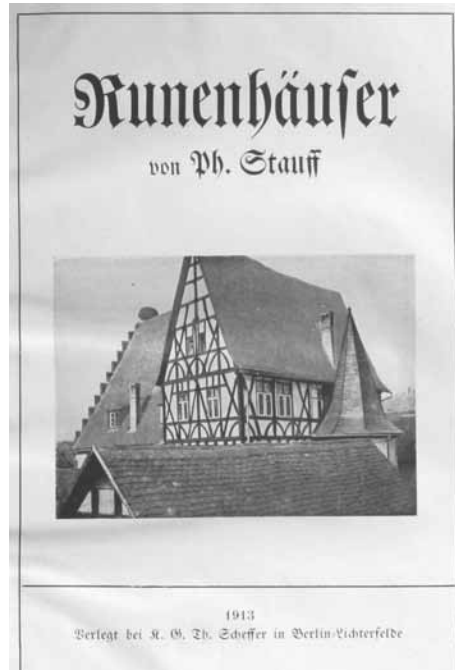


Abb. 1: *Runenhäuser* von Philipp Stauff (Buchcover)

Richtig ist aber immerhin, dass die einzelnen Fassaden der Häuser frühzeitig zur Schreiboberfläche umfunktioniert wurden: Die Tradition der *Hausinschriften*, die es seit dem Mittelalter gibt, zeigt uns das Haus als *Interface* der besonderen Art.

3 Vgl. Karl Theodor Weigel: *Germanisches Glaubensgut in Runen und Sinnbildern*. München 1939.

4 Dazu Ulrich G. Großmann: *Völkisch und national – Der ‚Beitrag‘ der Hausforschung. Wiederaufleben der Runenkunde des SS-Ahnenerbes*. In: Uwe Puschner/Ulrich G. Großmann (Hg.): *Völkisch und national. Zur Aktualität alter Denkmuster im 21. Jahrhundert*. Darmstadt 2009 (= *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Wissenschaftliche Beihefte* 29), S. 31–64; ders.: *Fachwerkhäuser als Runenhäuser. Zur Geschichte eines ideologischen Missbrauchs*. In: Heidrun Alzheimer et al. (Hg.): *Bilder – Sachen – Mentalitäten. Wolfgang Brückner zum 80. Geburtstag*. Regensburg 2010, S. 717–726.

Solche Hausinschriften sind gut erforscht. Wenn ich genau diese *Hausinschrift* herausgreife, dann nur, um den Faden eines konservativen Verständnisses des Hauses wieder aufzunehmen, das man dem intelligenten technoiden Haus fälschlicherweise entgegensetzen könnte:

Das Haus ist mein und doch nicht mein.
 Des Zweiten wird es auch nicht sein.
 Den Dritten trägt man auch hinaus.
 Nun sag mir »Wem gehört das Haus?«⁵

Das ist eine Inschrift aus Warstein bei Soest in Westfalen – graviert in die Vorderansicht eines um 1800 erbauten Fachwerkhäuses. Die Inschrift führt uns eindrücklich das Bleibende des Hauses gegenüber dem Wandelbaren oder der Sterblichkeit seiner Bewohner vor Augen. Erst in Generationen wird diese Qualität des Bleibens wahrnehmbar. Das Haus ist also von außen eine beschreibbare Oberfläche und von innen ein Speicherraum für Materielles und Soziales. Auch das ist unterdessen ein Gemeinplatz der Forschung zum Haus:

Die größeren Häuser sind wohl immer zugleich Speicher und Scheunen gewesen, sie haben oft Gruben und kellerartige Vertiefungen in und unter dem Fußboden. Sie haben also nicht nur Menschen, sondern auch einen Teil der Vorräte in sich behaust.⁶

Dieser Doppelcharakter ist auch die entscheidende Qualität der sozialromantischen Vorstellung vom »ganzen Haus«, wie sie von Aristoteles über Luther bis zu Wilhelm Heinrich Riehl und Otto Brunner gedacht wurde. Das Haus ist eben ein funktionaler Baukörper mit Dachboden, Speicher und Keller, aber das Haus ist – in diesem sozialromantischen Bild – gleichzeitig auch der Ort eines gesteigerten Austauschs zwischen nahen und fernen Verwandten verschiedener Generationen

5 Reinhard Hesse: Hausinschriften. Überlegungen zur Begründung und Methodik einer geschichtswissenschaftlichen Beschäftigung mit Bürger- und Bauernhausinschriften erläutert an den Inschriften des Amtes Warstein. Warstein 1970, S. 87. Diese Forschungen wurden vorbereitet, ergänzt und fortgesetzt u. a. von Anton Dreselly: Grabinschriften. Sprüche auf Martersäulen und Bildstöcken etc. dann Hausinschriften, Wirthsschilder, Trinkstuben-Reime, Geräte-Anschriften u. a. Salzburg 1898; Gilgian Maurer: Hausinschriften im Schweizerland. Beitrag zur Pflege einer altehrwürdigen Volkssitte als Wahrung heimatlicher Art. Spiez 1942; Wilhelm Schmülling: Hausinschriften in Westfalen und ihre Abhängigkeit vom Bauegefüge. Münster 1951 (= Schriften der volkswissenschaftlichen Kommission im Provinzialinstitut für westfälische Landes- und Volkskunde 9); Robert Rüegg: Haussprüche und Volkskultur. Basel 1970; Herbert Claus: Hausinschriften des Kreises Bersenbrück. Ein Beitrag zum Brauchtum des Osnabrücker Nordlandes. Bersenbrück 1973; Karl Wieninger: »Hier in diesem Hause ...«. Gedenktafeln und Hausinschriften im alpenländischen Raum. Bozen 1978; Clemens Woltermann/Walter Deeken: Hausinschriften und Giebel im Oldenburger Münsterland. Vechta 1981; Michael Pavlicic/Elisabeth von Kanne/Josef Leiwens: Hausinschriften an Fachwerkhäusern im Kirchspiel Neuhaus. Ein Beitrag zur Siedlungsgeschichte, Volks- und Familienkunde eines alten kirchlichen Verwaltungsbezirkes. Paderborn 1986; Joachim Widera: Möglichkeiten und Grenzen volkswissenschaftlicher Interpretationen von Hausinschriften. Frankfurt am Main/New York (1990).

6 Hans Freyer: Schwelle der Zeiten. Beiträge zur Soziologie der Kultur. Stuttgart 1965, S. 32.

und Hausangestellten. Das Haus ist damit ein eigener sozialer Kosmos, wie ihn eben Riehl 1855 beschrieben hat:

Mit der ganzen Familie hängt nun das »ganze Haus« zusammen. Die moderne Zeit kennt leider fast nur noch die Familie, nicht mehr das »Haus«, den freundlichen, gemüthlichen Begriff des ganzen Hauses, welches nicht bloß die natürlichen Familienmitglieder, sondern auch alle jene freiwilligen Genossen und Mitarbeiter der Familie in sich schließt, die man vor Alters mit dem Worte »Ingesinde« umfaßte. In dem »ganzen Hause« wird der Segen der Familie auch auf ganze Gruppen sonst familienloser Leute erstreckt, sie werden hineingezogen, wie durch Adoption in das sittliche Verhältniß der Autorität und Pietät. Das ist für die sociale Festigung eines ganzen Volkes von der tiefsten Bedeutung. [...] Das Haus als Inbegriff einer socialen Gesamtpersönlichkeit, das »ganze Haus« hat der Vereinzelung der Familie weichen müssen.⁷

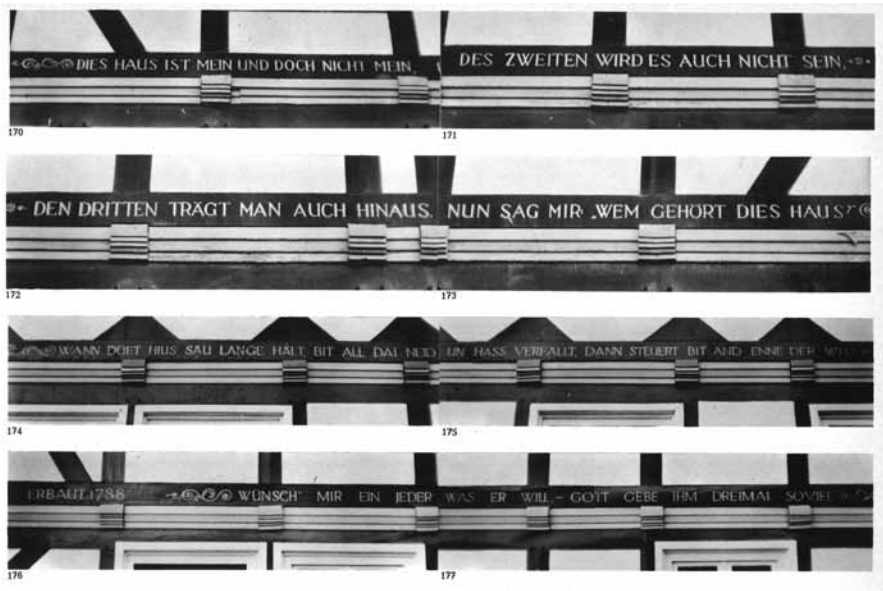


Abb. 2: Hausinschrift in Hirschberg-Warstein

Genaugenommen liegt das Bleibende des Hauses also in seiner Qualität als begrenzter Durchgangsort, in seiner Qualität als kontrollierbarer, überschaubarer Transitraum für Bewegliches. Das Haus wird so endgültig zum Paradox, denn die Bilder vom Haus wollen strenggenommen, dass das Haus »Festigungsort« und Durchgangsort *zugleich* ist. Diese Paradoxie hat der Kulturtheoretiker Walter Dill Scott wunderbar auf den Punkt gebracht:

⁷ Wilhelm Heinrich Riehl: Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik. Dritter Bd.: Die Familie. Zweite, unveränd. Aufl. Stuttgart/Augsburg 1855, S. 147.

Tür, Tor, Eingang bzw. Ausgang gehören zum Haus und schließen es an die Verkehrsräume an. Mit diesem Anschluß an das Korridornetz der Straßen wird der Verkehr zwischen einem Haus und der Gesamtheit des Nicht-Hauses ermöglicht und dieser transdomestische Verkehr liefert dem intradomestischen Verkehr in einem Haus Nachschub. Die Gemeinsamkeit zwischen Straße und Haus ist nicht nur eine strukturelle sondern auch eine funktionelle: beide sind Verkehrsräume – und sie sind miteinander verbunden.⁸

Um aber den ganz schweren Fragen und den paradoxalen Verhältnissen noch aus dem Weg zu gehen, möchte ich die von der westfälischen Hausinschrift gestellte Frage, »wem das Haus denn nun gehört«, abschließend nur disziplingeschichtlich beantworten: Wer hat das Haus als Medium und Form zuerst *erforscht*? Im deutschsprachigen Raum steht am Anfang der Erforschung des Hauses ein Paragraf aus einer Regionalgeschichte des (reichsunmittelbaren) Hochstifts *Osnabrück* – und diese Regionalgeschichte ist gleichzeitig als Beginn der aufgeklärten wissenschaftlichen Geschichtsschreibung in deutscher Sprache anzusehen:

Die Wohnung eines gemeinen Bauern ist in ihrem Plan so vollkommen, daß solche gar keiner Verbesserung fähig ist, und zum Muster dienen kann. Der Herd ist fast in der Mitte des Hauses und so angelegt, daß die Frau, welche bei demselben sitzt, zu gleicher Zeit alles übersehen kann. Ein so großer und bequemer Gesichtspunkt ist in keiner andern Art von Gebäuden [...] Ohne von ihrem Stuhle aufzustehen, übersieht sie zu gleicher Zeit drei Türen, dankt denen, die hereinkommen, heißt solche bei sich niedersetzen, behält ihre Kinder und Gesinde, ihre Pferde und Kühe im Auge, hütet Keller und Kammer, spinnet immerfort und kocht dabei. Ihre Schlafstelle ist hinter diesem Feuer, und sie behält aus derselben eben diese große Aussicht, sieht ihr Gesinde zur Arbeit aufstehn und sich niederlegen, das Feuer verlöschen und anbrennen und alle Türen auf- und zugehen, höret ihr Vieh fressen und beachtet Keller und Kammer. Jede zufällige Arbeit bleibt in der Kette der übrigen.⁹

Schon in diesem frühesten Text erscheint das Haus als ein Wärmespeicher und als ein visueller und akustischer Kontrollpunkt von verschiedenen Bewegungen im Raum. Wichtiger aber ist hier, dass das westfälisch-niederdeutsche Bauernhaus – und nicht das Patrizier- oder Stadthaus – im deutschsprachigen Raum zum paradigmatischen Haus wurde. Eine Gewichtung, die für die deutschsprachige Hausforschung oder »Hauskunde« als Bestandteil der sogenannten Volkskunde weitreichende Folgen haben sollte. Die zunächst von Privatleuten wie Georg Landau im Umfeld der Gebrüder Grimm¹⁰ entwickelte volkskundliche »Sachforschung« – die

8 Walter Seitter: Das Haus. In: Ders.: Physik der Medien. Materialien, Apparate, Präsentierungen. Weimar 2002, S. 145–163, hier S. 147.

9 Justus Möser: Osnabrückische Geschichte. § 74: »Von ihren Wohnungen« [1768]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 12/1. Oldenburg 1964, S. 160f.

10 Vgl. George Landau: Der Hausbau. In: Correspondenz-Blatt des Gesamtvereines der deutschen Geschichts- und Alterthums-Vereine 6 (1857/58), Beilage 1, S. 1–10; zweiter Teil in: Ebd. 7 (1858/59), Beilage zum Septemberheft, S. 1–20; dritter Teil in: Ebd. 8 (1859/60), Beilage zum Septemberheft, S. 1–6.

Erforschung »Deutscher Hausaltertümer«¹¹ – organisiert sich im 19. Jahrhundert zunächst in Geschichtsvereinen, bis sie um 1890 eigene institutionelle Formen annahm. Die Volkskunde – als Wissenschaft schließlich bezeichnenderweise abgetrennt von der »Völkerkunde« – gab sich 1891 eine eigene Zeitschrift.¹² Schon 1889 forderte Rudolf Virchow ein »Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes«. Das Gründungskomitee unter seiner Leitung legte in einer Denkschrift fest, was dieses Museum zeigen sollte:

Wie die Gegenstände ausschauen, welche unser Volk geschaffen hat, wie es seine Häuser fügt und aufbaut, wie es seine Höfe und Dörfer, Gärten und Fluren angelegt hat, wie es in Stube, Küche und Keller wirtschaftet und wie der Hausrat beschaffen ist.¹³

Die jetzt breit einsetzende volkskundliche Erforschung des Hauses beschränkte sich in der Tat fast ganz auf die »Höfe und Dörfer«. 1871 hatte man auf der Weltausstellung in Chicago noch ein als typisch deutsch empfundenes Bauerndorf nachgebaut. 1891 wurde das erste Freilichtmuseum in Schweden gegründet, in dem originale Bauernhäuser zu künstlichen Dörfern gruppiert wurden. Das erste deutsche Freilichtbauerndorf oder Freilichtmuseum entstand 1934 im niedersächsischen Cloppenburg. Die erste methodische Arbeitshypothese der Hausforschung des 19. Jahrhunderts verband eine weitgehend fiktive, aber dafür angeblich *ewige* Geografie der deutschen Stämme mit der Verbreitung bestimmter Bauernhaustypen. Diese kulturgeografische Methode, deren politische Implikationen häufig genug auf der Hand lagen, hat es in den folgenden Jahrzehnten zu einem beachtlichen Ausdifferenzierungsgrad gebracht.

Nach dem Ersten Weltkrieg gelangten in Deutschland erstmalig reine »Hausforscher« als Vertreter der sachkundlichen Abteilung innerhalb der Volkskunde auf eigene Lehrstühle und Professuren. Ihre typologische Forschung unterteilte nun Haus- und Hoftypen in Dach-, Wand-, Gefüge- und Wohnraumtypen. Problematisch blieb von Anfang an, dass diese differenzierte Typenlehre immer wieder auf die Rekonstruktion oder Konstruktion von großflächigen sogenannten Hauslandschaften hinauslief – auch wenn eine an den deutschen *Stämmen* und Verbreitung orientierte Forschung unterdessen von der kulturgeografischen Hausforschung selbst abgelehnt wurde.

11 Vgl. dazu G. Ulrich Großmann: Georg Landau und die Anfänge der Hausforschung. Vortrag gehalten am 9. November 2001 im Rahmen der Verleihung des Wissenschaftspreises zur hessischen Landesgeschichte. Hessischer Geschichtsverein, Kassel; Otto Gerland: Art. »Landau (Johann Georg)«. In Ders. (Hg.): Grundlage zu einer hessischen Gelehrten-, Schriftsteller- und Künstlergeschichte. Kassel 1863 (= Grundlage zu einer hessischen Gelehrten und Schriftsteller-Geschichte von 1831 bis auf die neueste Zeit 20), S. 322–337.

12 Zu einer (medienwissenschaftlich informierten) Geschichte der Volkskunde vgl. Heiko Christians: Filmwissenschaft und Volkskunde? Eine Verortung. Einleitung. In: Hans Arnold: Das Magische des Films [1949]. Bielefeld 2015, S. 1–30.

13 Zit. n. Hermann Bausinger: Volkskunde. Von der Altertumskunde zur Kulturanalyse [1971]. Tübingen 1987, S. 51.



Fig. 4 Norddeutscher Einfirsthof (niederdeutsches Hallenhaus)



Fig. 5 Westbayerischer Dreiseithof

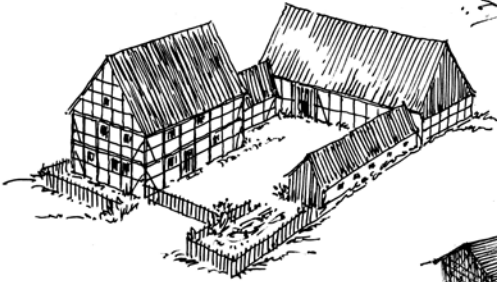


Fig. 6 Mittel- und Norddeutscher Dreiseithof

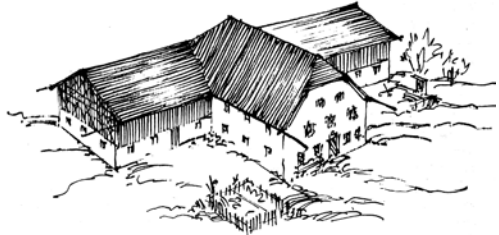


Fig. 7 Hakenhof bzw. T-Hof aus dem Rupertigau

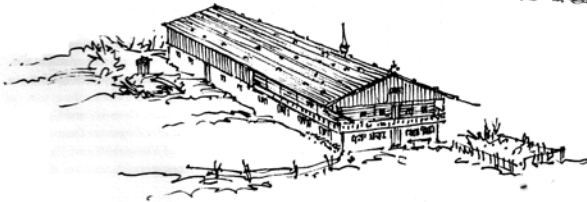


Fig. 8 Oberbayerischer Einfirsthof

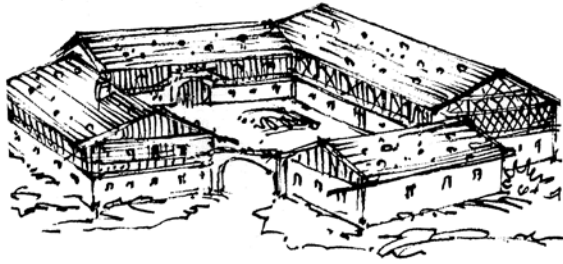


Fig. 9 Oberbayerischer Vierseithof

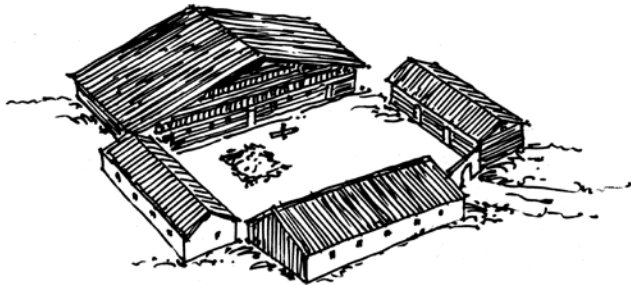


Fig. 10 Niederbayerischer Vierseithof

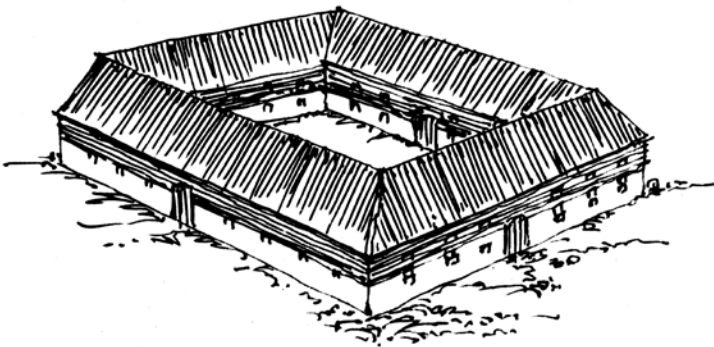


Fig. 11 Vierkanter aus Oberösterreich

Zu den auf Professuren tätigen ›Hausforschern‹ gehörte auch der Sudetendeutsche Bruno Schier. 1932 – zwei Jahre vor seiner Berufung auf die volkskundliche Professur der Universität Leipzig – veröffentlichte er eines der Grundbücher der deutschsprachigen Hausforschung. Der Titel des Buchs lautete *Hauslandschaften und Kulturbewegungen im östlichen Mitteleuropa*. Schier forderte dazu auf, das Haus nicht als »eine starre Einheit«, sondern als »einen Überlieferungskomplex« zu betrachten, »der aus vielen Einzelteilen verschiedenster Herkunft und verschiedensten Alters zusammengesetzt ist«.¹⁴ Zwei Zitate können verdeutlichen, wie sich hier in der Hausforschung die Tendenzen der Forschungsausdifferenzierung, aber eben auch der einseitigen politisch-ideologischen Aufladung abwechselten. Das erste Zitat zeigt, wie sich die Hausforschung 1932 in einen expliziten Gegensatz zur Ideologie des Nationalsozialismus begab. Selbst die gleichzeitigen reihenweisen Eintritte ihrer wichtigsten Vertreter in die NSDAP bewahrten sie aber nicht davor, aus genau diesen Gründen Schwierigkeiten mit der Anerkennung ihrer Ergebnisse in der immer weiter ideologisierten nationalsozialistischen Volkskunde zu bekommen:

Will man das Bauernhaus kulturmorphologischen Fragestellungen dienstbar machen, so muß man sich von der früher geübten, oberflächlichen Gesamtbetrachtung befreien, die zu einer voreiligen Aufteilung der Hausformen auf die deutschen Stämme gelangte. Wie der Mundartforscher verfiel auch der Hausforscher zunächst in den Irrtum, Hausformenkarten zu zeichnen, bevor er noch Karten der Hausbestandteile hatte.¹⁵

Das zweite Zitat zeigt hingegen, wie trotz aller sukzessiven methodischen Ausdifferenzierung die Übereinstimmung mit einer völkischen und nationalkonservativen Deutschtumsideologie von Anfang an so groß war, dass selbst die Ablehnung durch den Nationalsozialismus den ideologischen Kern dieser Forschungen nicht berührte: Das Haus blieb – selbst nach der wissenschaftlich korrekten Auflösung in seine einzelnen Bestandteile – ein unmissverständliches, expansives Instrument der deutschen Kulturmission. Auf das deutsche Haus schien noch Verlass zu sein, wenn die entsprechende Politik schon versagte:

Die Verbreitungsgrenzen westlicher Baugewohnheiten haben die Ostgrenzen des deutschen Volksbodens bereits um mehr als 300 km überschritten. Und während sich die tschechische und polnische Oberschicht in tragischer Verkennung ihres räumlichen Schicksals von deutscher Kultur abzuschließen und nach westeuropäischen Vorbildern zu richten beginnt, sickert fern im Osten das deutsche Haus mit Dach und Herd, mit Tisch und Pflug unablässig weiter und gibt dem östlichen Lande ein deutsches Gepräge. So ist das Haus des deutschen und außerdeutschen Bodens kein toter, entwicklungsloser Gegenstand, sondern ein lebendiger Organismus von Bauteilen, die immer in Unruhe, Mischung und Ausgleich, in Bewegung und Wanderung begriffen sind.¹⁶

14 Bruno Schier: *Hauslandschaften und Kulturbewegungen im östlichen Mitteleuropa*. Reichenberg 1932, S. 4.

15 Ebd., S. 3.

16 Ebd., S. 4f.

Im schon genannten, 1950 gegründeten »Arbeitskreis für Hausforschung«, der bis heute ein *Jahrbuch für Hausforschung* herausgibt, überwinterten diese Positionen bis in die 1980er-Jahre. Heute heißt »Hausforschung« deshalb vor allem regionale Gefüge- und Schichtenforschung. Mit naturwissenschaftlichen Verfahren werden Alter und Materialgeschichte erforscht. Selbstständig expandierende »Hauslandschaften« zu bestimmen, steht nicht mehr auf dem Programm.¹⁷ Ihre expansiven Qualitäten wichen nun den regional strukturierten Geschichten einzelner Stil- und Materialelemente. Allerdings musste ein Resümee der volkskundlichen Hausforschung in einem renommierten Handbuch von 1994 noch festhalten, »dass der Blick der Hausforschung auf veränderte Bautypen im Gefolge der Industrialisierung neu ist. Bis jetzt besteht eine weitgehend regionale Ausrichtung, eine übergreifende, möglicherweise europäische Forschung besteht erst im Ansatz«.¹⁸ Ich denke, dass dieser ein bisschen unheimliche (Rück-)Blick auf die Hausforschung zeigt, wie vielfältig das Thema und die Forschung sind. Dass die medialen Techniken als Darstellungstechniken für die Erforschung und Ausforschung des Hauses eine Schlüsselstellung einnehmen, zeigen uns nicht erst Spielfilme oder fotografische Reihenwerke, deren einziger Gegenstand und Spielort das Haus ist. Schon die Exponate, Karten oder Bücher dieser volkskundlichen Forschungsrichtung machen das deutlich: Das von mir zitierte Standardwerk Bruno Schiers zu den *Hauslandschaften* von 1932 hat ein kurzes Vorwort, in dem sich der Hausforscher Schier ausdrücklich für die »Beistellung der Kleinfilmkamera Leica« bei den Optischen Werken Ernst Leitz in Wetzlar bedankt:

Dieses technische Wunderwerk ermöglichte es, ohne erhebliche Negativkosten viele hundert Haus- und Hofanlagen im Bilde festzuhalten und beim späteren Studium in beliebiger Größe wiederzugeben. Alle dem Buche beigelegten Lichtbilder wurden mit der Leica aufgenommen. Prag, im Juli 1931. Bruno Schier.

17 Vgl. Konrad Bedal: Abschied von der Volkskunde oder neue Akzente? Bemerkungen zur gegenwärtigen Lage der historischen Hausforschung. In: Bayerische Blätter für Volkskunde 1 (2002), S. 3–14.

18 Joachim F. Baumhauer: Hausforschung. In: Rolf W. Brednich (Hg.): Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie. Berlin 21994, S. 98.

Luthers »Ganzes Haus«

Es ist ziemlich leicht, einem Philologen einen Schrecken einzujagen, der sich alsbald in ein Gefühl der Demut wandelt. Man stellt ihn einfach vor die Pauli-Wissowa'sche *Realenzyklopädie des Klassischen Altertums*. Von 1893 bis 1980 vereinigten da die Spitzenwissenschaftler dreier Generationen ihr Wissen über die Antike – in 96 Bänden. Oder man erinnert ihn an das *Grimm'sche Lexikon*: Der Fleiß von vier Generationen hat da in 32 Bänden den Jahrhunderte alten Sprachreichtum eines ganzen Volkes zusammengetragen. Gesetzt den Fall, es komme sich einer jetzt immer noch großartig vor, dann führen wir ihn zur *Weimarer Ausgabe* Luthers: begonnen 1883, vollendet (vorläufig) 2009, 127 Bände im Quartformat – in ihnen gesammelt diesmal: das Werk eines *einzig*en Mannes, eines Mannes, von dem gesagt worden ist, er sei eine »riesenhafte Inkarnation deutschen Wesens«.¹ Man ist an die Wand gedrückt, und dennoch winkt uns da also die Chance, an diesem Modelltyp etwas über uns selbst zu erfahren und nicht geringer vielleicht die Hoffnung, dass uns nach intensivem Studium dieses »stirnackigen Gottesbarbaren« (wieder Thomas Mann) die ganze deutsche Geschichte plausibler erscheinen könnte. Viele wissen ja, dass das deutsche Pfarrhaus, gestiftet eben von Luther und seiner Frau Katharina von Bora, eine kaum zu überschätzende, fast erschreckend gewichtige Position in der deutschen Geistesgeschichte hat. Kein Geringerer als Adolf von Harnack hat konstatiert: »Ohne das deutsche Pfarrhaus ist die innere deutsche Geschichte seit dem 16. Jahrhundert nicht zu denken.«² Tatsächlich: Sie waren ja Pastorenkinder: Gotthold Ephraim Lessing, Jakob Michael Reinhold Lenz, Friedrich Nietzsche, Gottfried Benn, Horst Wessel und eben auch Gudrun Ensslin, die – typisch deutsch? – das Gute mit einer Rigorosität verfocht, bis Böses daraus wurde.³ Und die jüngste Meldung: Ein Kongress in Marburg diskutierte

1 Thomas Mann: Deutschland und die Deutschen [1945]. In: Ders.: Gesammelte Werke in 13 Bdn. Frankfurt am Main 1990, Bd. 11, S. 1126–1148, hier S. 1132.

2 Zit. n. Jochen Klepper: Das evangelische Pfarrhaus und die deutsche Nation. In: Ders.: Nachspiel. Erzählungen, Aufsätze, Gedichte. Witten/Berlin 1960, S. 49–71, hier S. 51 und 52–55 (ursprünglich in: Ders.: Das evangelische Pfarrhaus und die deutsche Nation. In: Der Pfarrerspiegel. Hg. v. Siegbert Stehmann. Berlin 1940, S. 163–195); weitere Meinungsäußerungen in diese Richtung von Felix Dahn, Gustav Freitag, Leopold Rank u. a.

3 Breitfeldige Auflistung berühmter Dichter und Schriftsteller bei Christine Eichel: Das deutsche Pfarrhaus. Hort des Geistes und der Macht. Berlin 2012, S. 111; Hartmut Lehmann: »Das ewige Haus«. Das lutherische Pfarrhaus im Wandel der Zeiten. In: Hans-Dietrich Looock (Hg.): »*Gott kumm mir zu hilf*«. Martin Luther in der Zeitenwende. Berlin 1984, S. 177–200, hier S. 177 f.; eine biografisch angereicherte Darstellung nach Sachgebieten geordnet findet sich Klepper, Das evangelische Pfarrhaus und die deutsche Nation (Anm. 2), S. 55–70.

im vergangenen September die intellektuelle Gründungsphase der Bundesrepublik und fand da eine »protestantische Maffia« am Werk, deren Protagonisten – Marion Gräfin von Dönhoff, Ludwig Raiser, die Pichts, die Curtius – »häufig selbst aus der Theologie« stammten.⁴ Jeder von Ihnen weiß, dass ich es nicht zuwege bringen könnte, hier die Namen aller bedeutenden Pastorenkinder aufzuzählen; daher einfach statistisch: Als der katholische, später altkatholische Kirchenhistoriker Johann Friedrich Schulte die *Allgemeine deutsche Biographie* durchforstete, kam er zu dem Ergebnis: Vom 16. bis zum Ende des 19. Jahrhundert stammten über die Hälfte berühmter Deutscher aus evangelischen Pastorenhäusern,⁵ und – nebenbei – aus diesem Milieu stammen auch die beiden heutigen Führungsfiguren der Bundesrepublik: Kanzlerin Angela Merkel und Bundespräsident Joachim Gauck.⁶ Was also in unserer Geschichte geradezu übermächtig war – es ist auch jetzt noch bemerkenswert vital. Nicht einmal ganz stumpfe Gehirne können sich angesichts dieser Tatsachen dem Staunen entziehen.

So werden wir denn an einen Fundamentalsatz von Aristoteles übers Staunen erinnert: »dia gar to thaumazein hoi anthropoi kai nyn kai proton exanto philosophhein«⁷ – »Aufgrund des Staunens nämlich begannen die Menschen sowohl jetzt und auch früher zu philosophieren«. Nun sind wir gewiss nicht die Ersten, die über diese so verblüffenden Tatsachen zu grübeln beginnen. Publikationen über die Wirkung und die Geschichte des evangelischen Pastorenhauses gibt es hinreichend.⁸ Es mangelt auch nicht an breit ausgemalten Schilderungen von Luthers

4 Bericht von Heike Schmall in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 1. Oktober 2014, Nr. 228, S. N3.

5 Klepper, Das evangelische Pfarrhaus und die deutsche Nation (Anm. 2), S. 51, genau: 861 von 1600; Richard Friedenthal (Das evangelische Pfarrhaus im deutschen Kulturleben. In: Luther. Zeitschrift der Luthergesellschaft 1971, H. 1, S. 1–15, hier S. 5) gibt für die Dichter ein Viertel an; s. dort auch die Fülle von Namensnennungen S. 6f.

6 Und weiter: »Pastorenparlament« nannte man die erste frei gewählte Volkskammer, weil da 31 evangelische Theologen saßen (vgl. Eichel, Das deutsche Pfarrhaus [Anm. 3], S. 13) Im ersten Gesamtbundestag saßen zwölf Theologen, acht davon aus der DDR; zwei Pfarrerskinder wurden Ministerpräsidenten: Pfarrerin Christine Lieberknecht im Freistaat Thüringen und Pfarrerssohn Reinhard Höppner in Sachsen-Anhalt (S. 297). Schon 1848 saßen elf Pfarrer im Frankfurter Parlament (S. 251), andere geben 16 an = 6 % (s. den Beitrag von Theodor Strohm in: Martin Greiffenhagen (Hg.): Das evangelische Pfarrhaus. Eine Kultur- und Sozialgeschichte. Stuttgart 1991, S. 346).

7 Aristoteles: Metaphysik. Bd. 1. Hg. v. Albert Schwegler. Frankfurt am Main 1960, Buch A, Kap. 2, 982 b 11 ff.

8 Ideologisch grundlegend Georg Rietschel: Luther und sein Haus. Halle 1888 mit Charakterisierungen Luthers wie »In echt deutscher Empfindungsweise« (S. 34) oder »Echt deutsches Wesen« (S. 44); die historisch einflussreichste Abhandlung: Wilhelm Baur: Das deutsche evangelische Pfarrhaus. Seine Gründung, seine Entfaltung und sein Bestand. Bremen ⁴1896 [1. Aufl. 1878] ist bereits ganz mit wilhelminischem Geist durchsetzt (S. 15, 25, 30 und 32; in dieser Dichte weiter im systematischen Kapitel *Die Gründung des evangelischen Pfarrhauses* bis hin zum historischen Spezialkapitel über Luther S. 135–155); als Beispiel dieser Akzentuierung: »Wir Deutsche können gar nicht anders: wir sehen Luther immer in der Doppelgestalt des Volkshelden und Hausvaters.« (S. 71); ähnlich die Gedanken zum »Bild der deutschen Frauen«: »[D]agegen sind die sittlich edelsten Völker auch am meisten geneigt, den Frauen die gebührende Ehre zu erweisen. Die deutschen Völker gehen darin allen voran.« (S. 26) oder auch »Aber die volle Schönheit des weiblichen

Haus.⁹ Es ist aber noch nicht versucht worden in dieser Masse von gut bekannten Fakten, einzig und allein den Nukleus herauszupräparieren, an den so viel bedeutende Geschichte »anschließen« konnte. Genau auf die Vermessung dieses strahlkräftigen Anfangskristalls will ich mich beschränken.

Ich gehe bei diesem Vorhaben in mehreren Schritten vor: *Erstens* zeige ich, dass Luther eine dermaßen fundamentale Wendung vollzog, dass die gesamte Kartografie der Welt plötzlich in einer Weise umgestaltet war und dass auch die in ihr Lebenden in ihrem Inneren eine ebenso radikale Kehrtwendung vollziehen mussten. Ich zeige *zweitens*, wie dem Vater des »Ganzen Hauses« als Konsequenz dieser Neuvermessung der Welt eine neue Rolle zuwuchs, eine mit solch unumschränkten Machtbefugnissen, dass sie über die alteuropäische Position des *pater familias* deutlich hinausging. Ich mache *drittens* plausibel, wieso diese unumschränkte Herrschaft aufgrund bestimmter »Gewaltenhemmungen« vor radikaler Deformation geschützt war. Als eine dieser hemmenden Mächte wird sich *viertens* erweisen: die Strukturparallelität zwischen dem Wirken des Hausvaters und dem Wirken Gottes, ja der ganzen Existenzweise Gottes. *Fünftens* werde ich die neue Eheauffassung und die neue Stellung der Ehe- und Hausfrau als Gleichgewicht schaffendes, gewaltenhemmendes Ingredienz herausstellen. Sechstens und *siebtens* werde ich mich dann zwei herausstechenden Merkmalen des lutherschen Hauses widmen, die beide eine immer wieder beschworene Fernwirkung gehabt haben: seine gläserne Offenheit und die Wirkung der Musik im Familienleben.

1. Die Umkartierung der Welt

Um als Erstes diese fundamentale Neukartierung der Welt besonders realitätsnah bewahrheiten und dann enträtseln zu können, führe ich Sie, meiner eigenen Biografie folgend, zurück in das Jahr 1943 und da in ein kleines, durch und durch katholisches westfälisches Dorf. Die Gräben zu den wenigen Evangelischen waren tief. Man diskutierte, ob man mit »denen« überhaupt spielen dürfe! Diese Kluft wurde im Religionsunterricht auch dadurch verbreitert, dass man uns eintrichterte: Die evangelischen Kirchen seien ja meist geschlossen. »Wir Katholiken« hingegen, wir könnten jederzeit zu Gott gehen und vor ihm beten, was die Zutritt verweigernden Kirchen den Evangelischen verwehrten. Einige Male konnten wir die Pro-

Geschlechts kam erst durch die Reformation zur Erscheinung. Die Hausfrau mit der Bibel in der Hand.« (S. 56); moderne, empfehlenswerte Darstellungen: Greiffenhagen, Das evangelische Pfarrhaus (Anm. 6); Eichel, Das deutsche Pfarrhaus (Anm. 3); Friedenthal, Das evangelische Pfarrhaus im deutschen Kulturleben (Anm. 5); Lehmann, »Das ewige Haus« (Anm. 3); Robert Minder: Das Bild des Pfarrhauses in der deutschen Literatur von Jean Paul bis Gottfried Benn. In: Ders.: Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich. Fünf Essays. Frankfurt am Main 1962, S. 44–72; Bernd Moeller: Der Pfarrer als Bürger, Göttingen 1972.

- 9 Einschlägig die materialreichen Kapitel in den führenden Biografien: Heinz Schilling: Martin Luther. Rebell in einer Zeit des Umbruchs. München 2012, S. 318–350 (*Angekommen in der Welt – Ehe, Familie, Großhaushalt*); Martin Brecht: Martin Luther. 3 Bde. Stuttgart 1981–1987, Bd. 1, S. 194–209 (*Heirat, Hausstand und Familie*); eindrucksvoll: Antje Heling: Zu Haus bei Martin Luther. Ein alltagsgeschichtlicher Rundgang. Wittenberg 2003.

be machen. Es stimmte: Die evangelische Kirche war geschlossen! Die anvisierte Deklassierung gelingt aber nur so lange, wie es gelingt, Luthers Worte und Denken von den Menschen fernzuhalten. Der Reformator hatte nämlich eine radikale Veränderung der Grundstellung zuwege gebracht, die zu einer ganz anderen Deutung zwingt. Er forderte: »Möchte darum die ganze Welt voll Gottesdienstes sein. Nicht allein in der Kirchen, sondern auch im Haus, in der Küche, im Keller, in der Werkstatt, auf dem Feld, bei Bürgern und Bauern.«¹⁰

Die Konsequenz dieses fundamentalen Positionswechsels: »Also ist unser Haus, Hoff, Acker, Garten und alles vol Bibel, Da Gott durch seine Wunderwerck nicht allein prediget, Sondern auch an unsere Augen klopfet, unsre Sinne rueret.«¹¹

Und was folgt daraus für die Sakramente?

[...] der Tempel ist itzt also weith, als die Welt ist. Den[n] man prediget auch allenthalben das wort und reicher die Sacrament, und wo diese Stucke recht gehen, es gesche im Schieffe auf dem meer oder im Haus auff dem Lande, do ist Gottes Haus oder die kirche, doselbst sollt Gott gesucht und gewiss gefunden werden.¹²

Und wie stünde es um Haus und Hof, wenn die Einwohner sich an das Fundamentgesetz der Nächstenliebe hielten?

[...] ein Knecht im Stall, ein Magd in der Küchen, ein Knab in der Schule, die weren eyttel Gottes Knecht und Gottes diener, wenn sie solches mit fleyß thetten. Also würde ein yedes Hauß eine rechte Kirch sein, da nichts denn lauter Gottes dienst in wer.¹³

Wohl 100-mal hat er das in ähnlicher Form vorgetragen:¹⁴ Es müsse Schluss sein

10 Zit. v. Greiffenhagen, Das evangelische Pfarrhaus (Anm. 6), S. 7; Eichel, Das deutsche Pfarrhaus (Anm. 3), S. 301 formuliert: »Luthers Verweltlichung des Glaubens, aus der Vorstellung, das Leben solle ein Gottesdienst sein.« Stimmig zu dieser Grundposition, dass Luther besondere Kirchenbauten eigentlich nur »für die einfeltigen« befürwortete, vgl. WA 37, S. 439,9–11; Luise Schorn-Schütte (»Gefährtin« und »Mitregentin«). Zur Sozialgeschichte der evangelischen Pfarrfrau in der Frühen Neuzeit. In: Heide Wunder/Christina Vanja (Hg.): Wandel der Geschlechterbeziehungen zu Beginn der Neuzeit. Berlin 1991, S. 109–153, hier S. 110) sagt schlicht: »Luthers Aufwertung des gewöhnlichen, alltäglichen Lebens«.

11 WA 49, S. 434,16–18.

12 WA 47, S. 393,1–5. Plastisch hervortretend die Zweiteilung der Welt nach päpstlicher Vorstellung in Luthers ironischer Abweisung: »lauffe zu S. Jacob, gehe gen Ach, gehn Trier [...], gehn Jherusalem« (393,7–11).

13 WA 52, S. 492,35 f.; dasselbe in scharfer Frontstellung gegen den Kirchenpomp der Papisten, vgl. WA 20, S. 472,34: »Wo das Wort nicht ist, da ist auch kein Haus Gottes, selbst wenn es aus Silber oder Gold wäre.« Daher auch: »wilt du Gott dienen, du hast yhn ynn deinem haus, an deinem hausgesind und kindern« (WA 20, S. 514,32 f.).

14 Z. B. »Gottisdienst ist gottis lob, der will frey seyn, zu tisch, tzu kamern, ym keller, auf dem boden, ym hawß, auff dem feld, an allen ortten, bey allen personen, ynn allen tzeytten, wer dyr anders sagt, der leugt ia ßo sehr als der Bapst und teuffel selbist.« (WA 6, S. 235,3–10); man solle Gott dankbar sein, »das er uns so nahe kommt, bey uns ist, zu hause über tisch, zu bette, und wo wir yn haben wollen« (WA 22, S.329,30–32); »Wo gottes wort klingt, es sey ym wald odder wasser odder wo es ist, da ist ein Beth El [= Haus Gottes], das man thar [= »wagen«] sagen: hier wonet Gott« (WA 24, S. 499,15 f.); »Gottes haus und versammlung ist, wo Gottes wort gehet und sonst nirgen«

mit der Vorstellung, dass Gott an einem besonderen Orte besonders präsent sei und anderswo weniger. Damit liquidierte er die »Zwei-Zonen-Welt«. Bei der alten Kirche herrschte und herrscht ein Denken, das das Profane in Distanzstellung zum Heiligen brachte, genauso, wie sie eben auch eine Kluft zwischen die geweihten Priester und die normalen, ungeweihten Schafe der Herde legt. Und so wie dieser Unterschied bei den Menschen durch Luther eingeebnet wurde, denn er sakralisierte *jeden* Menschen durch seine Lehre vom »allgemeinen Priestertum« jedes Getauften, so auch im Falle der Kirchen: Es war *aus* mit dem Unterschied von geheiligten Bezirken *versus* profanen Bezirken, die den Menschen doch in einen zweistufigen Habitus gedrängt hatte: Der Kirchenraum mit dem Allerheiligsten war und ist für Katholiken gewiss ein Ort gesteigerter Hingabe und Reflexion. – Hingabe und Reflexion schaltet man aber sofort herunter, wenn man den geheiligten Ort verlässt und in den profanen Sektor geht. Luther hingegen forderte von den Protestanten Dauerreflexion, Dauerhingabe, also massiv erhöhte Aufmerksamkeit und Innerlichkeit, weil es bei ihm keine Orte und keine Personen minderer Heiligkeit mehr gibt. Die eben dadurch geforderte dauernde Hab-Acht-Stellung hat den Geist in den evangelischen Pastorenhäusern zu einer ganz besonderen, eben: permanenten Anspannung und Hochspannung geführt. Hat man das vor Augen, dann beginnt sich das begriffslose Staunen über die historische Fruchtbarkeit des evangelischen Pfarrhauses in Verstehen zu wandeln.

Es lässt sich nun zeigen, dass die vorgeführte Daueraufmerksamkeit auf höchstem Niveau im »Ganzen Haus« Luthers eingebaut ist. Auf diese Spur setzen wir uns jetzt und gehen auf die etwas ausgeleierte Kontroverse zwischen Otto Brunner¹⁵

(DB 10,1, ad V. 8 f.); sehr ähnlich S. 529 ad Ps 121, V1 f.; des Herren Haus sei da, wo er wohnt, »Es sey auff dem felde, ynn der kirchen, odder auf dem meer« (WA 31,1.6f.), Auch die Forschung hat diese Neuerung früh erkannt: »Unprotestantisch wär' es, [...] wenn das christliche Leben von dem beständigen Offenhalten und täglichen Besuch der Kirche abhängig gemacht würde – protestantisch nennen wir es, dass jedes Christenhaus nun eine Kirche sein und seinen Hauspriester, seine Hausbibel, seine Hauspostille, seinen Hausgesang, seine Hausgemeinde haben soll.« (Baur, Das deutsche evangelische Pfarrhaus [Anm. 8], S. 97); Eichel, Das deutsche Pfarrhaus (Anm. 3), S. 14: »[...] das gesamte Leben sollte ein Gottesdienst sein«; Ute Gause und Stephanie Scholz (Ehe und Familie im Geist des Luthertums. Leipzig 2012 [= Historisch-theologische Genderforschung 6], S. 13) zitieren Julius Hoffmanns Arbeit über die »Hausväterliteratur« (1959): »Auch das gewöhnliche, alltägliche Leben des Menschen, das zum großen Teil im Hauswesen gelebt wird, ist geheiligt [...]«; Heide Wunder schreibt: »[...] die reformatorischen Forderungen nach einer Verchristlichung der gesamten Lebensführung [...]« (»Er ist die Sonn', sie ist der Mond«. Frauen in der Frühen Neuzeit. München 1992, S. 66); auch der von Luther so hoch geschätzte Justus Menius formuliert: der Hausvater müsse wissen, »das alles das/ eitel köstliche gute werck und heiliger Gottes dienst sey/ was er gegen seinem weibe/Kindern/gesinde und anderen/ yn solchem seinem stande nach Gottes wort ynd willen thut« (Oeconomia Christiana [1529]. Hg. v. Ute Gause und Stephanie Scholz. Leipzig 2012, S. 35–139); über die außerordentliche Wirkung von Menius' *Oeconomia christiana* s. Inken Schmidt-Voges: »Si domus in pace sunt ...«. Zur Bedeutung des »Hauses« in Luthers Vorstellungen vom weltlichen Frieden. In: Lutherjahrbuch 78 (2011), S. 153–185, hier S. 103.

15 Otto Brunner: Das »ganze Haus« und die alteuropäische »Ökonomik«. In: Ders.: Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte. Göttingen ³1980, S. 103–127, hier besonders S. 106f. und 124; der imponierende Gedankengang Brunners gerät in Schieflage, weil er die Einheitlichkeit des Geistes- und der Herrschaftsstruktur des Hauses in eins gehen lässt mit dem wirtschaftlichen

und Ulrich Wehler¹⁶ erst gar nicht ein, ob nämlich das »Ganze Haus« – ja oder nein? – die komplette wirtschaftliche *Autonomie* des mittelalterlich-frühneuzeitlichen Hauses meinen könne. Schon Luthers Haus in seiner dauernden Geldnot¹⁷ zeigt, dass diese Autonomie mit Wehler als »Legende« bezeichnet werden muss.¹⁸ Wir zeigen vielmehr an zwei weiteren Beispielen, dass das »Ganze Haus« im Protestantismus sehr wohl eine Einheitlichkeit bis in die – scheinbar – abgelegensten Winkel hat, wo wir bei der katholischen Tradition deutliche Stufung sehen.

Erstes Beispiel: Die geweihten Priester der katholischen Kirche können in der Beichte den Sünder auf eine andere Ebene heben. Sie setzen ihn da zurück in den Urzustand der »heilig machenden Gnade«. Wodurch? Durch ihr autoritatives »ego te absolvo« – »Ich spreche Dich frei«. Der evangelische Christ hingegen verbleibt trotz Beichte auf derselben Ebene. Er ist und bleibt Sünder – trotz gewährter Freisprechung, die er allerdings nicht *erworben* hat, sondern aus göttlicher Gnade geschenkt bekommt. Diese Freisprechung bewirkt nur, dass die Sünden nicht *angerechnet* werden. Die Buße *verbessert* den Menschen nicht, weil er, durch die Erbsünde wurzeltief geschädigt, ohne freien Willen, nur sündigen *kann* – eigentlich: Er *sündigt* nicht; er *ist* Sünder. Folglich soll sein ganzes Leben, genau wie es schon die erste jener berühmten 95 Thesen forderte,¹⁹ eine einzige Buße sein. Eben dies setzt wiederum Dauerreflexion und Daueranspannung voraus.

Zweites Beispiel: Dieses den Menschen in erhöhte Alarmbereitschaft, ja in permanente Hab-Acht-Stellung-Bringen lässt sich bis in die feinsten Nuancen verfolgen: Luther schlägt am Schluss einer Beichte folgende Formeln vor: Der Pfarrer: »Glaubst Du, dass dir durch meine Lossprechung die Sünden vergeben werden?« Der Beichtende »Ja!« Der Pfarrer: »Wie Du glaubst geschehe Dir.« Also: Nicht jenes autoritativ-hierarchische »ego te absolvo«, sondern »Wie Du glaubst« – wiederum ist der evangelische Christ auf sich selbst zurückgeworfen, heißt: in eine Dauerspannung

Autonomiegedanken. Sonst zeigt er aber auf imponierende Weise, wie in der abendländischen Geschichte die Perspektive wechselt vom zuerst im Fokus stehenden »Ganzen Haus« zum dann einsetzenden Denken vom »Markt« her (S. 106, 118 und 124).

16 Hans-Ulrich Wehler: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 1: Vom Feudalismus des Alten Reiches bis zur Defensiven Modernisierung der Reformära. München ²1989, S. 81–83: *Die Legende vom ökonomisch autarken »Ganzen Haus«*.

17 Vgl. Luthers Klagelied in: Br 9, S. 585, und »Luthers Hausrechnung von 1542« (WA 35, S. 592f.); weiter: dass er nur 200 Gulden bekomme, wegen der Teuerung aber 300 brauche (WA 47, S. 558,30–33).

18 Mehrfach klagt Luther schon, dass er so viel außer Haus kaufen muss (also nicht selbst erzeugt), z. B. WA 51, S. 258, 34–37; über die Hinfälligkeit der These Brunners s. auch Schmidt-Voges, »Si domus in pace sunt ...« (Anm. 14), S. 157, Anm. 12: Ihr Nicht-Funktionieren »ist vielfach nachgewiesen, kritisiert und diskutiert worden«. Vgl. auch Irmtraut Richarz: Das ökonomisch autarke »Ganze Haus« – Eine Legende? In: Trude Ehlert (Hg.): Haushalt und Familie in Mittelalter und früher Neuzeit. Wiesbaden 1997, S. 269–280, hier S. 270, 275 u. ö.

19 »Da unser Herr und Meister Jesus Christus spricht: ›Tut Buße‹ usw. (Mt 4,17), hat er gewollt, daß das ganze Leben der Gläubigen Buße sei.« Martin Luther: Ausgewählte Schriften. Hg. v. Karin Bornkamm und Gerhard Ebeling. 6 Bde. Frankfurt am Main 1982, Bd. 1, S. 28; daher charakterisiert Brecht, Martin Luther (Anm. 9) I, S. 336 so: »Das ganze Leben wird als Versuchung, Anfechtung und widriges Übel begriffen, deren Sinn es ist, zur Selbst- und Gotteserkenntnis zugleich zu führen.« Ähnlich Thomas Kaufmann: Martin Luther. München 2010, S. 49.

gesetzt, besser: *festgesetzt*. Dass eine derartige hier vorgeführte Alltagsverfasstheit massive Kraft braucht und dann oft auch in außergewöhnlicher Weise entwickelt, dürfte klar sein. Damit haben wir *eine* Quelle dieser ganz unerhörten Leistungsfähigkeit offengelegt. Das zu klärende Phänomen ist aber so herausstechend, dass es mit einer einzigen Erklärung nicht getan ist. Wir spüren weitere Kraftquellen auf, indem wir die Statik des »Gesamten Hauses« von Luther nachzirkeln.

2. Der Hausherr mit seinen unumschränkten Herrschaftsrechten

Luther kannte die aus der Antike stammenden (durch Aristoteles²⁰ und Xenophon²¹ repräsentierten) Werke zur Haushaltslehre – zur *oikonomía*. Schon bei jenen wird der Vater (der *pater familias*) als eigentlicher Herrscher dieser kleinsten Einheit menschlicher Sozietäten beschrieben und gerechtfertigt. Er ist demnach auch Haupt der dritten der von Luther immer wieder apostrophierten »Erzgewalten«, die die Erde steuern: die christliche Kirche, das weltliche Regiment und die »bürgerliche und züchtige Haushaltung«.²² Luther knüpft also an die alteuropäische Wirtschaftslehre an – ich sage einmal provokativ: an eine pur innerweltliche BWL,²³ um so den Gegensatz zum Reformator grell beleuchten zu können. Der

20 Er beruft sich ausdrücklich auf ihn (WA 15, S. 364,4), als er dartun will, dass »Haus bauen« nicht nur die aufgerichteten Steine und Pfähle meint, sondern eben das »Ganze Haus« mit allen Einwohnern und sämtlichen Vorrichtungen, die das Leben erhalten sollen. Mit Aristoteles und Homer fühlt er sich auch im Bunde, wenn er die unumschränkte Herrschaft des Hausherrn oder der Hausherrin über das Gesinde verfißt (»musse in jedem Regiment allein ein Herr und Regent sein« [WA 21, S. 510,33–37])

21 Xenophons *oikonomikós* wurde dem Abendland vor allem durch Ciceros Übersetzung erhalten.

22 Diese basalen Mächte von Luther überall und immer wieder apostrophiert, z. B. WA 39, S. 44,8–10, 448,10; 26, S. 504,30 f. (»Das priester amt, Der ehestand, Die weltliche oeberkeit«).

23 Die pseudoaristotelische *Oeconomia* formuliert schlicht rational: »Ein Haushalt bedarf zuallererst eines Herrn, dann einer Frau und eines Ochsen, um das Land zu pflügen. Der Ochse ist zuallererst für die Produktion von Nahrungsmitteln vonnöten, die Frau, um Kinder zu zeugen.« Der Frau wird die Herrschaft über das Innere des Hauses zugesprochen, freilich beschränkt durch die vom Mann aufgestellten Regeln, Geld verwaltet der Mann, ohne dessen Erlaubnis keiner das Haus betreten darf.« (Informationen und Zitate bei Michael Dallapiazza: Spätmittelalterliche Ehediktik. In: Xenja von Ertzdorff-Kupffer/Marianne Wynn (Hg.): Liebe – Ehe – Ehebruch in der Literatur des Mittelalters. Gießen 1991 (= Beiträge zur deutschen Philologie 58), S. 161–172, hier S. 170 f.) Aristoteles' Fixierung auf überall wirkende unantastbare Hierarchien und aufs rein wirtschaftlich-ökonomische Denken des *Mannes*, zeigt sich auch darin, dass er die Kochkunst nicht zur *Ökonomie* zählt, sondern zum Sklavenwissen (vgl. Brunner, Das »ganze Haus« und die alteuropäische »Ökonomie« [Anm. 15], S. 112) Die Abkoppelung des Wirtschaftsdenkens von den moralischen Grundlagen des »Gesamten Hauses« ist dann perfekt in der »Policy-Wissenschaft« (1760) des einflussreichen Kameralisten Johann H. G. v. Justi (vgl. Gotthardt Frühsorge: Die Begründung des »väterlichen Gesellschaft« in der europäischen *oeconomia christiana*. Zur Rolle des Vaters in der »Hausväterliteratur« des 16. bis 18. Jahrhunderts in Deutschland. In: Hubertus Tellenbach [Hg.]: Das Vaterbild im Abendland I. Rom, Frühes Christentum, Mittelalter, Neuzeit, Gegenwart. Stuttgart u. a. 1978, S. 110–123, hier S. 111–113). Justus Menius meint, dass sich auch noch 1529 die meisten Hausherrn an die pur wirtschaftlichen Maximen der »Heidnischen Philosophi« halten (*Oeconomia Christiana* [Anm. 14], S. 62).

pater familias hat massive Herrschaftsrechte. Diese Tradition hat Luther fort- und immer fester geschrieben in zigfacher Ausformulierung: Mal rafft er es zusammen und sagt:

[...] ein Hauswirt im Hause Herr ist, dem jederman im Hause gehorsam sein mus, Weib, Kind und Gesinde etc. wie Gott zu Eva spricht Gene: 3. »Dein wille sol deinem Manne unterworffen sein und er sol dein Herr (Moschel) sein«.²⁴

Oder etwas detaillierter:

Gleich als noch jtzung ein jglicher Hausvater durch sonderliche ordnung möchte sein hausregiment fassen, dem Weibe dis, dem Son ein anders, dem Knecht und Magd dis oder das aufflegen und befehlen, Das thue du, da gehe du hin, Fare du knecht zu holtz, treib du magd das Vieh aus, melcke die küe, Item, so wollen wirs diesen oder jenen tag in der wochen halten, heut soll man kein Fleisch oder Kese speisen etc.²⁵

Viele Mal hält er den einzelnen Gruppen ihre Gehorsamspflicht vor Augen, der Frau,²⁶ den Kindern,²⁷ dem Gesinde.²⁸ So kann kein Zweifel entstehen: Der Vater herrscht über das »Ganze Haus«.²⁹ An Entschiedenheit hat es Luther nicht fehlen lassen:

Also gehets auch mit einem Hausvater zu, der knecht sol nicht fragen nach des Herrn wort und disputiren, sondern dieweil es der Herr hat gesagt, darumb so schweig der knecht stille und thu, was der Herr befohlen hat, der knecht sol sagen: der Herr hats befohlen, druemb so sol geschehen, was mein Herr will.³⁰

3. Gewaltenhemmungen

Dieser zunächst platt diktatorischen Position sind aber als Gewaltenhemmungen seit je Pflichten zur Seite gestellt: »Wer da regiret, der sey sorgfältig; Also mus ja ein

24 WA 45, S. 244,19–31; sehr ähnlich WA 32, S. 490,30–34.

25 WA 51, S. 165,3–8 (1546).

26 WA 17,1.1., S. 26: »[...] soll des Weibes wille, wie Gott saget, dem Manne unterworffen sein, unnd der sol yr Herr sein«. Zahlreiche weitere Stellen hier im Text.

27 WA 10,2., S. 286,17 f.; 52, S. 109,30 ff.

28 Beispiele: WA 21, S. 360,27 f., 32, S. 53,19–23, 33, S. 366,26–34; ähnlich: 33, S. 472 f., 19–2, 32, S. 393 ff.; das Gesinde soll sogar untertan sein auch »wunderlichen, störrischen Herren, weil das Gott sehr gefällt«: WA 49, S. 716,5 f., 51, S. 241,5–20, 52, S. 421,21–28; auch bei Nichtverstehen der Anordnung muss der Knecht und die Magd gehorchen: WA 33, S. 121,15–18 E.

29 Vielfach betont: WA 47, S. 151,9–12; »da sol auch nur ein Herr sein«: WA 47, S. 452,7 f.; diese Vaterrolle charakterisierte später auch Position des Pfarrers in seiner Gemeinde: vgl. Bernd Moeller: Der Pfarrer als Bürger. Göttingen 1972, S. 16.

30 WA 33, S. 366,26–34; ähnlich WA 36, S. 191,28–30, wo Nachsicht mit dem Gesinde als »teuffliche Barmherzigkeit« verklagt wird; WA 24, S. 14,1 ff.: Handlungsempfehlung, wenn Frau, Knecht, Magd etwas anderes tun als befohlen: »Da solt der hausvater zufaren und einen knuettel nehmen und sie allzumal auff einen hauffen schmeissen [...]«.

hausvater sorgen für seine kinder und gesind, das sie wol gezogen werden und thun was sie sollen, und wo ers nicht thut, thuet er unrecht«. ³¹

Auffällig ist auch, dass Luther, oft als purer Berserker verschrien, immer wieder ³² auch zur Mäßigung aufruft:

Es ziemt [dem Ehemann] gegenüber Ehefrau und Kindern vieles zu übersehen und dennoch ist es nötig, das Gesetz nicht zu vergessen. So ists in allen Stenden. Vergebung für die Sünder braucht alle Kreatur. Die Beume wachsen nit all gerad, die wasser fliessen nit alle gerad, so ist das Erdreich auch nicht an allen Orten gleich usw. Deshalb hat dieser Grundsatz seine Wahrheit: Wer nicht verzeihen kann, kann nicht herrschen. Das ist epieikeia [Milde, Nachsicht]. Man muß [...] vertragen und dennoch nit all ding lassen hingehn. Es heißt [doch]: Nicht [einfach] alles, nicht [einfach] nichts. ³³

In dieser das Herrenrecht bändigenden Weise hat sich Luther oftmals geäußert, ³⁴ auch in gereimter Form, die ja die Geläufigkeit der Vorstellungen stützen soll:

Der herr muß selber seyn der knecht,
Will er's im hause finden recht.
Die herrin muß selber sein die magkt,
will sie schaffen im hause racht [= Rat]. ³⁵

Weiter wird die Herrschaft des Hausvaters gedämpft und gelenkt durch ein Grundgesetz des Christentums: »Sehet, wie der haußvater sein gesetz lencket und beüget (= bieget) nach der liebe, die er zuo dem gesinde treget. Also sollen alle gesetzte nach der liebe des nechsten gelenckt und gebogen werden.« ³⁶

Das bisher aufgebaute Gesamttabelleau zeigt schon etwas von den typischen Konstruktionsmerkmalen des Luther-Hauses, also auch schon etwas von dem, was zu dem eingangs geschilderten Brutofen für Genies führen könnte. Jedenfalls spürt man bereits die Strahlkraft, die von jenem Nukleus des Hauses ausgeht. Die nächsten Schritte geben dem geschilderten Kernkristall nun besondere Tiefe, sodass wir plötzlich weit über den seit der Antike dominierenden BWL-Horizont hinausge-

31 WA 32, S. 459,10–12.

32 »Eine Mutter wirfft ein beschissen, reudig und kranck Kind auch nicht weg, der Son und tochter thun im Hause off, das unrecht ist, werden druemb nicht enterbet und ausgestossen, sondern der Vater saget: wilt du mein Son und Tochter sein und ich sol Vater bleiben, so thue das und jenes nicht, dismal will ich dirs geschenkt haben.« (WA 33, S. 69,29–37); »denn der Haussvater ist nicht ein Herr uber des Knechtes oder Magdes gewissen« (WA 33, S. 472,32–34).

33 TR 1, S. 129,14–20 (in deutsch-lateinischer Mischsprache; das Lateinische ist hier, wie im ganzen Aufsatz, am »astreinen« Hochdeutsch zu erkennen); ähnlich WA 48, S. 234,6f.: »Ein Ehemann sol geduelitg sein, Sein Weib nicht halten wie ein Schwein.«

34 »Also geht's auch im haus Regiment zu: Ein Vater muss off einem Son eine Zech borgen oder der Herr und Fraw dem Knecht und der Magd etwas ubersehen, auff das sie es nicht erger machen, und die straffe unter wegen lassen umb eines groessern unrats willen.« (WA 51, S. 186,30–33)

35 TR 3, S. 454,9–14 und fast gleich TR 5, S. 272,22–25; sehr ähnlich in Prosa über den Hausvater, der überhaupt »Famulus communis« sein soll (WA 28, S. 521,17–19).

36 WA 10,1.2, S. 394,28–30.

hoben sind und so der faszinierenden Macht, fast Übermacht des »Ganzen Hauses« immer näher kommen.

4. Das Ganze Haus von Gott durchwirkt

Als Erstes: Die nahezu unumschränkte Macht des Hausvaters ist *zugleich* Gottes- und nicht nur Menschendienst: »man kunne unserm herr Gott wohl dienen im hause, wenn einer ein hausevater ist und das hause regirt in Ehrfurcht vor Gott[...]. Und so auch die Familie, wenn er da seine Pflicht tut, dann dient er Gott«. ³⁷ Die Mönche hätten das Familienleben als eine bloß weltliche Sache verachtet, weil sie Christi Beispiel nicht gesehen hätten, dass er nämlich freudig zur Hochzeit von Kana gegangen sei. ³⁸ »Es ist aber vber menschlich vermogen, sein eigen haus zu regirn. Dieweil aber der Hausvater in seinem Beruf bleibet und dieses sein eigen und nötig werck ist, So ist Gott dabey und hilfft haushalten.«

Und noch ein Beispiel, das zeigt: Wir biegen uns die Lehre von der göttlich erhöhten Durchschlagskraft des Pfarrers nicht selber zurecht oder folgern sie nur:

Alle Unterthanen und Regiment muessen gehorsam seyn jhres Herrn Wort, Es heist administratio, darumb führet ein Prediger Gottes Haußhaltung vermöge und krafft seines Befehls und Ampts und darff nichts anders sagen, denn was Gott saget und gebeut [...]. ³⁹

Als Zweites: Eigentlich gibt Gott selbst die Gaben des Hauses. Eigentlich waltet nicht der Hausvater. Seine Anstrengungen sind vergebens, wenn Gott nicht selbst durch ihn wirkt. So legt Luther den berühmten Vers 2 des 127. Psalms »Wem ers gönnet, dem gibt ers schlaffend« so aus:

Es ist doch vergebens, das yr darumb euch tag und nacht engstet und zuplaget mit Sorgen und mühe, bis yr zu wegen bringet, was in ein Haus gehört, Welches wohl viel ist, aber es stehet doch gar nicht in ewern henden und erbeit, und wird nichts draus, wo Gott nicht selbs Haus Vater ist und gibt [...] alles, was alle Menschen haben oder erwerben mögen, mus von Gott gegeben sein. ⁴⁰

³⁷ Latein-Deutsch gemischt, so: WA 37, S. 10,14–19.

³⁸ Ebd., 19–21. Haushalten als göttlicher Auftrag ist bei Luther vielfach beschrieben, z. B.: »Ergo unser herr Gott hat die oeconomiam als einen bornquel gesetzt omnium bonorum corporalium.« (WA 37, S. 12,18f.)

³⁹ WA 47, S. 774,8–11.

⁴⁰ WA 22, S. 76,30–36; sehr ähnlich: WA 28, S. 637,13–15, S. 706,32–34; oder in der Vorrede zu den *Büchern Salomos* (Bibel-Ausgabe 1545): »Denn wo Gott nicht haushelt und selbs regiert, da ist in keinem Stande, weder gehorsam noch Friede. Wo aber gehorsam, oder gut Regiment ist, da wohnet Gott« (DB 10,2., S. 11,5–8); so in vielerlei Variationen: Der alles spendende Gott wird so beschrieben: »Du suchest das land heim, sihest selbs zu und sorgest dafür zu rechter zeit wie ein trewer hausvater« (WA 37, S. 447,22f.); da der Teufel täglich eingreift, würde man »gewislich nich lang zu essen haben, wo nicht Gott selbs das korn auff dem felde und das brod ym hause gebe und erhielt« (WA 37, S. 447,3f.); über den 127. Psalm: »er leret, das weltlich Regiment und haushalten eitel Gottes gaben sind und allein jn seiner hand stehet, Denn wo er nicht friede und

Oder kürzer: »Gott will dir nicht das hauß bawen, es sey denn, daß du das deine auch darzu thust«. ⁴¹ So werden die Christen schon bei Paulus als »Haushalter über Gottes Geheimnisse« angesprochen. ⁴²

Als Drittes, Wichtigstes: Gottes Wesen: Er ist selbst ein Haushalter.

In seiner Sorge für das »Ganze Haus« dient der Hausvater nicht nur einfach Gott, sondern er nähert sich ihm geradezu an. Denn Gott wird nämlich selbst als ein Hausvater imaginiert. Was tut Christus, nachdem die »alte Wohnung des Judenthums und Tempels zu Jerusalem« zerstört ist? Er

bawet eine newe heilige, herrliche Kirche und Gottes Haus, das da nicht ist Jerusalem oder Juedenthumb, sondern in alle Welt ausgebreitet, on unterschied der personen, stedte und eusserlicher weise, es heissen Jueden oder Heiden, Priester oder Leien, Und ist ein Haus nicht von stein und holtz durch Menschen hende gemacht, sondern von Gott selbs new erschaffen, [...] da er wie [ein] Hausvater sein [wird] so wie in seinem Hause, Fürst in seinem Schloss, Gott in seiner Kirchen [...]. ⁴³

Diese Perspektive weiterführend, sind die Menschen plötzlich in eine spezifische Rolle eingewiesen: Luther preist, dass sie alle königlichen Geblüts sind: »Ihr seid nicht geste noch frembdlinge, sondern hausgesinde Gottes«. ⁴⁴

Das hier breit Ausgeführte wird aber auch in kurzer, prägnanter Form dargeboten, z. B. als Kommentar zum Vers 13 des 132. Psalms, der da lautet: »Denn der HERR hat Zion erwählt, / und es gefällt ihm, dort zu wohnen«. Luther verdeutlicht: »Hic habitabo: will hie hausvater sein, Ut Esaia, volo Oeconomus in utroque regno, spirituali etc.« ⁴⁵

gut Regiment gibt, [...] Wo er nicht glueck mit weib, kind und gesinde gibt, da ist alle sorge und erbeit umsonst« (WA 38, S. 59,32–60,2); ähnlich: WA 15, S. 363,18 ff.

41 WA 34,2., S. 272,21 f., so auch WA 31,1., S. 178,37 f.; im *Kleinen Katechismus* als Glaubensinhalt, dass Gott alles gegeben hat, z. B. »kleider und schuch, essen und trincken, haus und hofe, weib und kind, acker, vihe und alle gueter« (WA 30,1., S. 363,4–384,1); ähnlich: »ich weiß, das Gott bey dem hauß halten mit seinen gnaden will sein« (WA 52, S. 116,11 f.).

42 1 Kor 4,1. Diese Stelle von Luther zitiert WA 47, S. 421,1 ff. und 45, S. 310,20 ff.

43 WA 21, S. 460,9–14 und 35–37; in ähnlicher Breite: »Und im Propheten Esaia wird gesagt, das Hierusalem des Messiae Koeniglich Hoflager, sein eigen haus und schloss sein werde, und das der Hausvater daselbst ein hert und kuechen, ja, seine haushaltung hat haben wollen.« (WA 46, S. 705,38–706,2)

44 WA 31,1., S. 178,37 f. und 31,1., S. 555: die Engel als Hausgesinde Gottes.

45 WA 40, S. 3,15 f.; genau dies mehrfach betont, z. B. WA 47, S. 531,40–42: Jerusalem soll sein »sein eigen Herdt [...] sein Haus, do ehr Hauswirth ist, do ehr wohnet und sein gesinde hatt, kecht und megde, Sohne und tochter.« Oder auch: Wie den Heiligen ihre Sünden vergeben worden sind aus lauter Gnade, »also werden sie unns auch vergeben, wann wir nuhr unnter diesem Hausvatter, der da heisset Christus, ihn seinem hause bleiben« (ebd., S. 366,15–17); ähnlich »sondern Gottes des Vaters, der ist Haußhalter« (ebd., S. 776,21) oder auch ebd., S. 460,24 f.; Gott »will selber Haußhalter seyn« (ebd., S. 779,12); »Er wonet bey uns. Er ist hausvatter« (WA 49, S. 249,12); ähnlich immer wieder: Gott als Hausherr: WA 41, S. 170,21 f., 49, S. 295,9–18, 51, S. 195,12 f.; Gott als guter Haushalter: WA 52, S. 398,2; der Mensch selbst als »haus und wonung« Gottes: ebd., S. 840,27 f.; Gott als Hausherr über alles irdische und himmlische Sein: WA 54, S. 41,25–33. – Zur Akkumulierung von geistiger und weltlicher Macht auch im Pastorenhaus s. hier schon Zitat auf S. 24 f.

Und dass wir hier schon sehen, Luther ist keineswegs starr auf das Männliche fixiert, sondern sieht immer sein »Ganzes Haus«: Er apostrophiert die »Christliche Kirche« als »die ehrliche hausmutter«. ⁴⁶

Jetzt tritt sie schon deutlicher hervor die massive Kraft und Prägungspotenz, die sich im Vater zusammenballt: von Gott berufen, von Gott gestützt, ist er überdies zu ihm in Wesensparallele gesetzt: Beide sind Hausväter. ⁴⁷ Vor uns steht eine komplette Spiritualisierung der Vaterrolle. ⁴⁸ Lässt sich aber bei einer derartigen Immunisierung der herrscherlichen Position noch ein gedeihlicher Zusammenklang des »Ganzes Hauses« denken? Wir haben schon einige gegensteuernde, die Übermacht bändigende Komponenten kennengelernt. Jetzt stehen wir vor der alles entscheidenden, alles rettenden.

5. Die neue Position der Frau in der neu konstruierten Ehe

Luther gab der Frau des Hauses, der Mutter, eine neue Rolle. Zwar entsakralisierte er die Ehe. Dafür erklärte er sie, dem Befehle Gottes im Paradies folgend, zum absoluten Hochwert, ein Hochwert, der früher nur den zölibatären Priestern und den Klosterinsassen zugesprochen wurde. ⁴⁹ In dieser neu positionierten Ehe gab er der Hausherrin eine Würde und Machtstellung, die sie in der sakramentgestützten nicht gehabt hatte. Zwar hielt er in der Theorie am schon in der Paradiesgeschichte festgeschriebenen Gebot fest, dass die Frau dem Manne untertan sein solle; durch zahlreiche Bibelstellen abgesichert, ⁵⁰ bekräftigte er das immer wieder. ⁵¹ So lesen wir denn in seinem Traktat *Vom ehelichen Leben* (1522): »Ach, solt ich das kind wie-

46 WA 47, S. 510, 22.; so auch WA 38, S. 12,8f.; generell die Kirche als »Gottes eigen Haus und Stad«: WA 50, S. 652,16.

47 Das ist ein qualitativ tieferes Ergebnis als die flächige Meinung von Baur, Das deutsche evangelische Pfarrhaus (Anm. 8), S. 85f.: »Das ganze Gebiet des häuslichen Lebens erscheint im evangelischen Pfarrhaus, wie es uns Luther gegeben, vom Evangelium durchdrungen und geweiht.«

48 Frühsorge, Die Begründung des »väterlichen Gesellschaft« in der europäischen *oeconomia christiana* (Anm. 23), S. 115.

49 »Die Heiligung des Haus- und Ehestands als einer neben den anderen Ständen gleichwertigen Stiftung der Ordnung Gottes« – so formuliert Frühsorge (ebd., S. 115); Gause/Scholz (Ehe und Familie im Geist des Luthertums [Anm. 14], S. 11) nennen die neue Positionsmeldung Luthers »geradezu eine Revolution«. Sie zeige nicht nur in der Praxis alsbald Breitenwirkung, sondern auch in der »Theorie«: Justus Menius schrieb eine weithin wirkende *Oeconomia Christiana* (gedr. Wittenberg 1529, vgl. Anm. 14, S. 42) so sehr im Geist Luthers, dass der eine warm empfehlende Vorrede hinzugefügt hatte: »dis Christlich büchlin mit vleis einem iglichen hausuater zu lesen/ der für Gott vnd der welt seliglich hier vnd dort bestehen will«. Dass Luther »die weiber wieder zu ehren bracht hat« (so zitiert bei Wunder: »Er ist die Sonn', sie ist der Mond« [Anm. 14], S. 74), wurde dann allgemein von den Reformatoren angenommen.

50 1 Kor 11,3; Eph 5,22–24.

51 Z. B. Martin Luther: Eine predigt vom Ehestand, gethan durch D. Martinum Lutherum seliger. Anno 1525 zu Wittemberg. In: WA 17,1.1, S. 26,23–28: »so soll des Weibes wille, wie Gott saget, dem Manne unterworfen sein unnd der sol jr Herr sein, Das ist: daß das Weib soll nicht jres freyen willens leben, wie denn geschehen were, wo Eva nicht gesuendiget, so hette sie mit Adam dem Mann zu gleich regiret und geherschet als sein mit gehuelffe, Jetzt aber, nu sie gesuendiget und den Mann verfuereet, hat sie das Regiment verloren«.

gen, die windell wasschen, bette machen, stanck riechen, die nacht wachen, seyns schreien wartten, seyn grindt und blattern heylen?»⁵²

Wer von Ihnen, meine Damen und Herren, hat sie jetzt nicht gesehen: die Frau an der Wickelkommode, im Stich gelassen von ihrem Mann? Ich habe Ihnen aber eine Falle gestellt: Luther legt die zitierten Worte der »klugen hure« »Vernunft« in den Mund; sie will mit diesen schlimmen Aussichten die *Männer* vor den Mühen der Ehe warnen. Und dass es keinen Zweifel geben kann, dass der Reformator diese alle empörende Umschichtung der Arbeitsverhältnisse zuungunsten des Mannes als reale Empfehlung verstehen will, sagt er gleich zwei Seiten weiter:

Nun sage myr: Wenn eyn man hynginge und wussche die windel odder thet sonst am kinde eyn verachtlich werck, unnd yderman spottet seyn und hielt yhn für eyn maulaffe und frawen man, so ers doch thett ynn [...] Christlichen glawben, Lieber sage, wer spottet hie des anderen am feynsten? Gott lacht mit allen engeln und creaturn, nicht das er die windel wesscht, sondern das erß ym glauben thut. Jhener spoetter aber, die nur das werck sehen und den glauben nicht sehen, [...] ja sie spotten sich nur selbs und sind des teuffels maulaffen mit yhrer klugheyt. (S. 296,27–297,4)

Jetzt können wir der von vielen immer wieder betonten Feststellung gut zustimmen, dass Luther zwar an der *grundsätzlichen* Herrenstellung des Mannes bibelgemäß festhält.⁵³ In diesem »theoretischen« Rahmen verfißt er sogar ungeschminkt herrische Ansprüche.⁵⁴ Aber in der praktischen Führung der Ehe und des Ganzen Hauses hat er die Frau als geradezu gleichberechtigt *neben* den Mann gestellt.⁵⁵ Die

52 WA 10,2., S. 295,18–20.

53 WA 45, S. 244,20f.; 47, S. 321,32 (beides Mal Verweis auf 1 Mos 3,16); »Kans doch niemands im Hause leiden, das das weib etwas anders thun wollte, den der Mann befohn hat.« (WA 47, S. 160,5–7)

54 Z. B.: Wo der Hausherr ist, »muß sie mit und sich vor ihm ducken als vor ihrem Herrn, den sie soll fürchten, ihm untertan und gehorsam sein« (aus der Predigt von 1525, nach Barbara Becker-Cantarino: Der lange Weg zur Mündigkeit: Frau und Literatur [1500–1800]. Stuttgart 1987, S. 40) oder: »Kans doch niemands im Hause leiden, das das weib etwas anders thun wollte, den der Mann befohn hat.« (WA 47, S. 160,6–8)

55 Z. B. »der [Mann] hat recht über seynen knecht und die fraw über die magdt yn yrem hauße« (WA 32,2., S. 7,25f.). Zunächst hatte er ja alle Menschen gleichberechtigt nebeneinander gestellt: »in dem [sc. Christus] weder Mann noch Frau ist, weder Jungfrau noch Gatte, weder Witwe noch Zölibatär; sondern alle sind eines in Christus.« (WA 8, S. 612, zit. n. Gerta Scharffenorth: »Im Geiste Freunde werden«. Mann und Frau im Glauben Martin Luthers. In: Wunder/Vanja, Wandel der Geschlechterbeziehungen zu Beginn der Neuzeit [Anm. 10], S. 99) und speziell die Stellung von Frau und Mann in WA 12, S. 346: »Ich halt, es sey das die meynung, wie ich gesagt hab, das der man das weyb also ansehen soll, das sie auch eyn Christen sey und Gottis werck odder rustzeug.« (Zit. n. Schmidt-Voges, »Si domus in pace sunt ...« [Anm. 14], S. 164); Scharffenorth zieht die Folgerung: »Aus den Kernsätzen der biblischen Schöpfungsberichte entnahm er [sc. Luther] seine Grundthese: *Mann und Frau sind gleichwertig Gottes Kreatur*« (S. 102). – Gause/Scholz formulieren: »Für Luther und im Gefolge dann für Menius steht im Zentrum des Hausstandes nicht der Hausvater, sondern das Ehepaar« (Ehe und Familie im Geist des Luthertums [Anm. 14], S. 11). Sicher soll auch die Frau dem Mann beistehen, was bei der Vielfältigkeit der pastoralen Tätigkeiten eine hohe Anforderung war und das Leben vieler Pfarrersfrauen über Jahrhunderte hinweg geprägt hat. Ines Elisabeth Klope hält bei der Analyse der Leichenpredigten auf Frauen fest: »Es ist durchaus auffällig, daß in den Leichen-

daraus entspringende Kraftballung im Elternpaar des ersten protestantischen Pfarrhauses und dann in den vielen Eltern, die diesem Vorbild nachzufolgen bestrebt waren,⁵⁶ die kann nur *der* richtig einordnen, der sich nochmals vor Augen rückt, dass Luther die Ehe zum eigentlich von Gott gewollten, zum höchsten nur denkbaren Status erklärt hatte. Ihrer Minderstellung gegenüber dem zölibatären Leben der Priester und Mönche hat er ein Ende gesetzt. Er sieht die Ehefrau nunmehr vor allem als »Gefährtin«,⁵⁷ der wie dem Vater ein »Amt« zugesprochen wurde,⁵⁸ wie es denn auch neben dem Pfarrer alsbald das »Amt« der »Pfarrfrau« gab.⁵⁹

predigten gerade dann von Wohltätigkeiten die Rede ist, wenn der Ehegatte der betreffenden Frau einen geistlichen Beruf ausübte« (S. 161). Wenn man den Unterschied von theoretischer Position und /seiner praktischen Eheführung wegtäuscht, kann man durch einseitige Akzentuierung auch ein Ehebild zeichnen, in dem die Minderstellung der Ehefrau dominiert, so z. B. Dagmar Lorenz: Vom Kloster zu Küche: Die Frau vor und nach der Reformation Dr. Martin Luthers. In: Barbara Becker-Cantarino (Hg.): Die Frau von der Reformation zur Romantik. Die Situation der Frau vor dem Hintergrund der Literatur- und Sozialgeschichte. Bonn 1985, S. 7–35, hier S. 10, 13 f., 21, 23 und 30; besonders positiven Einschätzung der Frauenposition bei Wunder, »Er ist die Sonn', sie ist der Mond« (Anm. 14), S. 71: Forderung Luthers, dass die Partner auch »im Geist Freunde werden«; sie beschrieb 1991 (Überlegungen zum Wandel der Geschlechterbeziehungen im 15. und 16. Jahrhundert aus sozialgeschichtlicher Sicht. In: Dies./Vanja, Wandel der Geschlechterbeziehungen zu Beginn der Neuzeit [Anm. 10], S. 14 f. und 20 f.) die »tendenziell« egalitären Beziehungen auch aus den wirtschaftlichen Verhältnissen der Frühen Neuzeit her (Anwachsen der Lohnarbeit), die eben die gemeinsame Arbeitskraft der Ehepaare gefordert hätten. Schon 1981 hatte sie geurteilt, dass die rechtliche Minderstellung der Frau »keineswegs eine totale Unterdrückung der Frau« anzeige (dies.: Zur Stellung der Frau im Arbeitsleben und in der Gesellschaft des 15.–18. Jahrhunderts. Eine Skizze. In: Geschichtsdidaktik. Probleme – Projekte – Perspektiven 6 [1981], S. 239–251, hier S. 240).

56 Diese Vorbildhaftigkeit wird allenthalben als historische Tatsache genommen, vgl. z. B. Heinz Eduard Tödt: Krieg und Frieden im Milieu des evangelischen Pfarrhauses. In: Greiffenhagen, Das evangelische Pfarrhaus (Anm. 6), S. 329–377, hier S. 361: Luthers und Katharinas Haus »war das anziehende Vorbild, nach welchem das Leben in ungezählten evangelischen Pfarrhäusern gestaltet wurde«.

57 Die Ehe ist »Arbeitsgemeinschaft« (Hermann Werdermann: Die deutsche evangelische Pfarrfrau. Witten 1933, S. 21), daher: »Ein fromm Eheweib ist eine Gesellin des Lebens, des Mannes Trost« (TR 1d, S. 466, 21 f.); »Ein fromm, gottfürchtig Weib, ist ein seltsam Gut, viel edler und köstlicher denn eine Perle; denn Mann verläßt sich auf sie, vertrauet ihr Alles.« (TR 4, S. 500, 21) Man hat geradezu von einem diversifizierenden, pluralistischen Modell des Katholizismus gesprochen und dem das »assimilierende« Modell des Protestantismus entgegengestellt (Schorn-Schütte, »Gefährtin« und »Mitregentin« [Anm. 10], S. 114). Über die von Luther ausgehende Entwicklung urteilt Luise Schorn-Schütte: »Die Pfarrfrau galt als Mitregentin gegenüber Kindern und Gesinde, als »Gefährtin« und »Mitpriesterin« des Pfarrers.« (Dies.: Evangelische Geistlichkeit in der Frühneuzeit. Deren Anteil an der Entfaltung frühmoderner Staatlichkeit und Gesellschaft. Dargestellt am Beispiel des Fürstentums Braunschweig-Wolfenbüttel, der Landgrafschaft Hessen-Kassel und der Stadt Braunschweig, Gütersloh 1996, S. 329) Sie beweist »die Interpretation des familiären Binnenraumes als weniger herrschaftlich strukturiert als dies in der Forschung stets angenommen wurde.« Ingeborg Weber-Kellermann (Die »große Haushaltsfamilie« im christlichen Mittelalter und der frühen Neuzeit. In: Dies.: Die deutsche Familie. Frankfurt am Main 1971, S. 73) leitet diese Umstrukturierung des Ganzen Hauses aus wirtschaftlichen Zwängen her, die eine »Produktionsgemeinschaft« gefordert hätten.

58 WA, 28, S. 469, 34.

59 Schon 1557 schätzte sich Katharina Zell, die äußerst aktive Frau des Pfarrers am Straßburger Münsters, so ein: »Ich bin eine *Kirchenmutter*, eine Ziererin des Predigstuhls und der Schulen

Wie konstruiert Luther nun das Verhältnis der beiden Partner in seinen einschlägigen Schriften zur Ehe? Hier als Erstes das über- und durchgreifende Gesetz, gut abgestützt durch Bibelzitate:⁶⁰ Es »soll der Mann lieben sein Weib als seinen eigenen leib«. ⁶¹ – »Und wie zertlich und freuntlich er mit seinem leibe umb gehet unnd handelt, ist der schwartz, so verwirfft oder verstoesset er den nicht derhalben, ist der kranck, so pflaget und wartet er sein [...] also soll es der Mann mit seinem Weibe auch machen.«⁶²

Die Folge für den Umgang miteinander: Die Frau wird angehalten, »das sie dem Manne feine, liebliche, freuntliche wort soll geben und nicht grobe, unfletige scheldt wort, wie die boesen Weiber thun, die das schwerdt im maul fueren«. (1525, S. 27,7–9)

gewesen, habe alle Gelehrten geliebt, viel besucht und mit ihnen mein Gespräch, nit vom Danz, Weltfreuden noch Faßnacht, sondern vom Reich Gottes gehabt.« (Zit. n. Schorn-Schütte, »Gefährtin« und »Mitregentin« [Anm. 9], S. 112); ähnliche Charakterisierung der Frau von Zwingli schon 1524, vgl. dies.: Evangelische Geistlichkeit in der Frühneuzeit, S. 310; über Katharina von Boras Bibellektüre s. Werdermann, Die deutsche evangelische Pfarrfrau (Anm. 57), S. 14f. Zum Amt der Pfarrfrau s. mit vielfältiger Literatur Schorn-Schütte, »Gefährtin« und »Mitregentin« (Anm. 9), S. 113 und das ganze Kapitel *Das »Amt« der Pfarrfrau*, S. 148–152; umfassend auch dies., Evangelische Geistlichkeit in der Frühneuzeit, S. 289, dort S. 293 über die bei Luther ansetzende Tradition: »Die vorbildliche Gemeinsamkeit des Hausmutter- und Hausvateramtes wurde zum Strukturprinzip des Pfarrhauses«. Für die historische Entwicklung wichtig, dass ab drittes Drittel des 18. Jahrhundert die allgemeine Auflösung des »Ganzen Hauses« (vgl. Reinhart Koselleck: Die Auflösung des Hauses als ständischer Herrschaftseinheit. Anmerkungen zum Rechtswandel von Haus, Familie und Gesinde in Preußen zwischen der Französischen Revolution und 1848 [1981]. In: Ders.: Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache. Frankfurt am Main 2006, S. 465–485) durch das Auseinandertreten von Wohnung und Arbeitsstätte für das evangelische Pastorenhaus gerade nicht zutraf (Schorn-Schütte, Evangelische Geistlichkeit in der Frühneuzeit [Anm. 57], S. 194).

60 Eph 5,25,28; 1 Kor 7, 4f. und erheblich öfter.

61 WA 17,1.1., S. 23, 41f. (1525); 1519 sagt er: »Aber uber dye alle [die falsche Liebe, die natürliche] geht dye eheliche liebe [...] die brinnet wie das feuer und sucht nicht mehr, dan das eeliche gemalh, dye spricht ›Ich will nit das deyne, ich will widder golt noch sylber, widder dyß noch das, ich will dich selb haben, ich wils gantz oder nichts haben.« (S.167, 29–33) – Schorn-Schütte (Evangelische Geistlichkeit in der Frühneuzeit [Anm. 57], S. 291) urteilt: »der schon bei Luther stark betonte Aspekt der gegenseitigen Zuneigung«. Aber bedenke: Luther greift diese besondere Neigung der Ehepaare zueinander gewiss nicht einfach aus der Luft. Schon Berthold von Regensburg (1210–1272) betonte in seinen Predigten, »dass die Eheleute friedlich, geduldig und fürsorglich miteinander leben müssten.« (Schmidt-Voges, »Si domus in pace sunt ...« [Anm. 14], S. 177); bereits Thomas von Aquin bezeichnete die Ehe als »maxima amicitia«; auch in den mittelalterlichen Ehebücher wurde bisweilen von hohen Liebes- und Treueansprüchen geredet, diese galten aber fast nur für die Frau (so Dallapiazza, Spätmittelalterliche Ehedidaktik [Anm. 23], S. 163ff.). Luther forciert also (wie bei der Bibelübersetzung, vgl. Werner Besch: Sprachlandschaften und Sprachausgleich im 15. Jahrhundert. Studien zur Erforschung der spätmittelhochdeutschen Schreibdialekte und zur Entstehung der neuhochdeutschen Schriftsprache. München 1967) schon Aufkeimendes in einer Weise, dass es durch ihn zum Mainstream anwächst.

62 WA 17,1.1., S. 24, 6–10; Sanftmut fordernde Stimmen fand Luther auch schon im doch so breit angelegten Alten Testament, z. B. Sir 4,35: »Sei nicht wie ein Löwe in deinem Hause und kein Wüterich gegen deine Hausgenossen.«

Kaum anders der Mann, und dies immer wieder betont:⁶³

Also soll man auch die Weiber regieren, nicht mit grossen knuettern, flegeln oder ausgezogenen messern, sonder mit freuntlichen worten, freuntlichen geberden und mit aller sanfftmut, damit sie nicht schuchter werden, [...] Und erschrecken, das sie hernach nicht wissen, was sie thun sollen (1525, S. 24,21–25).

In seinen umfassenden Schriften zur Ehe (1519, 1522, 1525) hat er die Pflichten der Frau und die des Mannes detailliert aufgezählt. Sie haben getrennte Aktions- und Herrschaftsareale. Der Mann ist nach außen gewandt, muss für das Haus und das Gesinde sorgen. Die Frau hingegen ist absolute Herrin *im* Hause.⁶⁴ Dabei wird aber immer auch auf *gemeinsame* Pflichten⁶⁵ verwiesen, überhaupt die Gemeinsamkeit von Frau und Mann gefordert und gepriesen.⁶⁶ Den Plackereien der Hausfrau stehen die des Mannes in nichts nach: In *Gen* 3: »Da hörestu, womit du dein Weib erneren solt, als, das du solt in deine hand speien und dir sawr lassen werden und arbeiten, das dir der schweis über die nahsen leufft, das gehöret darzu, lieber geselle.«⁶⁷

Zentraler Punkt ist die gemeinsame Aufzucht der Kinder.⁶⁸ Es lässt sich nun leicht zeigen, dass, was in den kompakten Schriften zur Ehe verfochten wird, das

63 WA 30,1., S. 401, 9–11; allgemein über Luthers Plädoyers für respektvollen Umgang s. Schmidt-Voges, »Si domus in pace sunt ...« (Anm. 14), S. 104 f.; S. 112 über die weitere Propagierung dieses Ideals in den Flugblättern und Schauspielen der Frühen Neuzeit; über den weiteren Diskurs zu »Liebe, Frieden, Ehre« in der Ehe s. S. 116–120.

64 WA 37, S. 121, 34 f.; hat die »schlüssel zum Hause« (WA 41, S. 208,38). Wichtig zu wissen, dass sich, im Gegensatz zu Luther, die zahlreichen »Hausratsgedichte« des 15. und 16. Jahrhunderts noch »alleine an den Mann« richten; sie »thematizieren ausschließlich dessen Aufgaben und Verantwortung« (Dallapiazza, Spätmittelalterliche Ehedidaktik [Anm. 23], S. 178); die spätere »Hausväterliteratur«, begonnen 1592 mit Publikationen von Johann Coler (vgl. Manfred Lemer: Haushalt und Familie aus der Sicht der Hausväterliteratur. In: Trude Ehlert [Hg.]: Haushalt und Familie in Mittelalter und früher Neuzeit. Wiesbaden 1997, S. 181–191, hier S. 182 ff.), war schon von Luther beeinflusst, erreicht aber kaum die Wärme, mit der Luther von den Frauen sprach und ebenso wenig die Breite der souveränen Herrschaftsareale, die er ihnen zusprach. Weitere Urteile über die Machtverhältnisse im Hause Luther: »die sehr tätige und keineswegs in Unterordnung ersterbende Hausfrau« (Friedenthal, Das evangelische Pfarrhaus im deutschen Kulturleben [Anm. 5], S. 3, über Katharina); WA 36, S. 27, 6–12 verbietet Luther ausdrücklich, dass der eine in den Machtbezirk des anderen eingreifen darf.

65 Kinder und Gesinde haben in gleicher Weise dem Vater *und* der Mutter zu gehorchen, ja Ehrerbietung entgegenzubringen (s. Zitat bei Baur, Das deutsche evangelische Pfarrhaus [Anm. 8], S. 81); s. weiter Schorn-Schütte, »Gefährtin« und »Mitregentin« (Anm. 9), S. 116–121, das ganze Kapitel II. *Das Ideal*: »Gefährtin und Mitregentin«, dort S. 117: »Das Miteinander von Ehemann und Ehefrau war Kern des status oeconomicus, dessen Zweck die Aufzucht der Kinder.«

66 Gemeinsam soll sein: »hausgesinde, kinder, gelt, ecker, wiesen, gut, ehre odder armut, schande, krankheit und gesundheit« (WA 24, S. 80, 20 f.).

67 WA 17,1.1., S. 22, 27–29.

68 »Die Kindererziehung steht im Zentrum elterlichen Bestrebens.« (Gause/Scholz, Ehe und Familie im Geist des Luthertums [Anm. 14], S. 14); Kinderaufzucht als »eigentliches Eheziel« (vgl. Thomas Kaufmann: Eheologie im Kontext der frühen Wittenberger Reformation. In: Andreas Holzem/Ines Weber (Hg.): Ehe – Familie – Verwandtschaft. Vergesellschaftung in Religion und sozialer Lebenswelt. Paderborn u. a. 2008, S. 289); s. weiter bei Scharffenroth, »Im Geiste Freunde werden« (Anm. 55), S. 105–107, das Kapitel *Vater und Mutterstand als Leitbild gemeinsamer Verantwortung*.

ganze Werk Luthers durchzieht. Immer wieder wird betont, dass Mann und Frau zwar unterschiedliche Arbeitsbereiche haben, aber zusammenhalten müssen, als Christen eben ein und dasselbe sind (WA 32, S. 537, 6–20). So läuft die Position Luthers zu auf eine gedeihliche Machtbalance zwischen Hierarchie und Anspruch auf gegenseitigen Respekt,⁶⁹ dies mit einem deutlichen Akzent auf die neu gekräftigte Position der Frau.

Von seinen hundertfältigen Äußerungen in diese Richtung werden jetzt einige typische skalarisch aufgeführt: Die Gottesmutter wird als treuliche Hausfrau gefeiert (WA 7, S. 549, 4–7; S. 575, 13–20); »Es ist der höchste Schatz auf Erden eine liebe Hausfrau« (Br. 7, S. 400, 39–41); Luther auf einer Hochzeit zum Bräutigam: »Er sollts bey dem gemeinen Lauf und Gebrauch lassen bleiben, und der Herr im Hause seyn, wenn die Frau nicht daheim ist.« (TR 3, S. 593, 21f.); »ein weib ist grösser gut denn haus und hoff« (WA 24, S. 421, 11); »Das weib sol der kinder warten, haus regiren und warten, was Gott mit yhr schaffe.« (Ebd., S. 116, 27f.)

Immer wieder macht Luther seinem Landesherrn und anderen klar, dass ein Pfarrhaushalt ohne eine Frau nicht funktionieren kann.⁷⁰

Die Gemeinsamkeit des Handelns wird oft herausgestellt: »ym haus regiment [...] sollen vater und mutter regiren, kinder und gesind unterthan sein, und gleich wohl darneben einis dem andern dienen und wilfaren« (WA 28, S. 23, 8–10).

Brieflich gestattet Luther einer gewissen Dorothea Jörger, dass sie für das Gesinde ihres Hauses Predigten halten darf (Br 7, S. 271, 6–11).

Dem »Ganzen Haus« predigen, das war jedem Hausvater möglich und geradezu anempfohlen, nachdem Luther die Kaste der geweihten Priester destruiert und das »allgemeine Priestertum« jedes Getauften proklamiert hatte.⁷¹ Natürlich

69 Luther sagt: »Ein jeder ehre des anderen Bild und Leib als ein göttliches gutes Werk, das Gott selbst wohlgefällt.« (WA 10,2., S. 275, zit. n. Scharffenroth, »Im Geiste Freunde werden« [Anm. 55]). Bemerkungen zu diesem allgemeinen Problem bei Schmidt-Voges, »Si domus in pace sunt ...« (Anm. 14), S. 132 ff.: »Im Idealfall ergänzten sich die Partner – und lösten ihre Meinungsverschiedenheiten auf nachhaltige, konstruktive Weise, wie es in der Eheliteratur immer wieder dargestellt wurde« (S. 143); konzise Zusammenfassung S. 161. Wie es nun Arbeiten gibt, die dieses ausgewogene Bild zugunsten einer nach wie vor existierenden Herrschaft des Mannes umakzentuieren, so auch welche, die die Existenz dieser beiden Kräfte abzufachen versuchen zur These: Der Ehemann »kann nun das Weibliche nicht mehr abwerten, will darum nicht mehr Herr über die Frau sein, vielmehr ihr Gefährte in gemeinsamen Aufgaben.« (Scharffenroth, »Im Geiste Freunde werden« [Anm. 55], S. 104). Andere unterstreichen die »abgestuften Rechte der Hausmutter«, ohne zu vergessen, dass im Ganzen eine »Nivellierung der Statusunterschiede von Mann und Frau« Platz griff; Endergebnis dieser gestuften Machtverteilung ist jedoch, dass das Luther-geprägte Haus die »Schnittstelle zweier Friedenstraditionen« ist, die der häuslichen Alltagspraxis und die der politischen Institutionalisierung, so Schmidt-Voges, »Si domus in pace sunt ...« (Anm. 14), S. 160 und 172.

70 Br 5, S. 206, 19–21, S. 282, 8 f. und S. 431, 45 f.

71 Über die Lehrbefugnis des Hausvaters: Br 7, S. 339, 18–21; konsequent setzt Luther im *Kleinen Katechismus* immer die Formel über die einzelnen Kapitel »[...] wie sie ein Hausvater seinem gesinde einfeltiglich für halten sol.« (Z. B. WA 30,1., S. 353, 362, 369 usw.). Diese Lehrbefugnis oftmals betont: »Denn er ist in seinem hause als ein pfarrer odder bisschoff über sein gesind.« (32, S. 303, 31 f.) Auch der Ehefrau wird ein Unterweisungsrecht zugesprochen: »Vater und Mutter, Herrr und Fraw im Hause leren die Kinder und das Gesinde« (WA 34,2., S. 114, 27 f.). Bezeich-

war es vornehmste Pflicht des Vaters und der Mutter – also beider –, die von Gott geschenkten Kinder im Geiste der Bibel zu erziehen. Kaum etwas hat Luther öfter betont. Dass das, was der Reformator für den gemeinen Mann forderte: nämlich seine Literarisierung und ein eigenes Bibelstudium, bei den Kindern des Pfarrerhaushalts besonders hingebungsvoll und konsequent durchgeführt wurde, ist ebenso selbstverständlich, wie es geschichtlich eine besondere Fernwirkung hatte. Durchgreifende Wirkung und *Fernwirkung* hatte auch eine zweite, sicher die wichtigste durch ihn geschaffene Besonderheit des evangelischen Hauses: Früher war die geistige und die weltliche Macht im Hause aufgeteilt zwischen einerseits der unübergehbaren Priesterkaste, die aber nicht im Hause saß, sondern aus der Ferne dirigierte, und andererseits den aufs Weltliche beschränkten *im* Haus präsenten Eltern. Luther hat die weltliche und geistige Macht potenziert, indem er sie in ein und dieselben Hände legte, in die Hände der Hausfrau und des Hausherrn. Diese Doppelung sieht nicht erst unser analytischer Blick, sondern Luther hat sie selbst ausformuliert:

Und kurtzlich, keyn grosser, edler gewalt auff erden ist denn der elltern über yhre kinder, Syntemal sie geystlich unnd weltlich gewaltt über sie haben. Wer den andern das Euangelion lehret, der ist warlich seyn Apostel und bischoff.⁷²

Und es gibt auch in seinen Predigten über das 3. *Buch Mose* (1524–1527) eine Stelle, in der Luther alles zusammenfasst, was wir bisher vorgetragen haben:

Wie eine selige ehe werde das, wo solchs ehevolck beysamen werde und stunde also yhren kindlin fuer, Fuerwar yhr haus were eine rechte kirche, ein auserwelet Kloester, ja ein Paradiss, Denn Vatter und Mutter werden Gott hie gleich, denn sie sind Regenten, Bisschoff, Bapst, Doctor, Pfarrer, Prediger, Schulmeister, Richter und Herr, der Vatter hat alle namen und ampt Gottes uber seine kinder, und gleich wie fuer uns Gott sorget, neeret uns, schutzet und schirmet, leret und unterweiset uns, Also auch der Vater leret das kind, nerets und versorgests.⁷³

Diese Massierung der Prägekräfte hat in den Pastorenhäusern, auch in den nach diesem Vorbild konstruierten Bürgerhäusern im 19. Jahrhundert⁷⁴ und schließlich im ganzen preußischen Staatsdenken eine wichtige, gewiss nicht nur positive Rolle gespielt.

nend Luthers Vorrede zu seiner Hauspostille: »Dyse Predigt hab ich unterweilen in meinem hause gethan für meinem gesinde, Damit ich, als ein Hauß vatter, auch das mein thete bey meinem gesinde, sie zu unterrichten« (WA 52, S. 1,3–5).

72 WA 10,2., S. 301,25–28; WA 24, S. 256,17 doppelte Gewalt, dem Hauswirt und dem Pfarrer zugesprochen. Diese Potenzierung ist auch von der Forschung schon herausgestellt, s. Weber-Kellermann, Die »große Haushaltsfamilie« im christlichen Mittelalter und der frühen Neuzeit (Anm. 57), S. 80.

73 WA 16, S. 490,28–36.

74 Bemerkenswert und für die lang anhaltende Strahlkraft des Lutherhauses bürgend, dass in den »Kirchen- und Landesordnungen der nachreformatorischen Ära Luthers Haus nicht als Vorbild herausgestellt wurde«. Erst im 18. Jahrhundert rückte es in diese Position (s. Lehmann, »Das ewige Haus« [Anm. 3], hier S. 183 und 185).

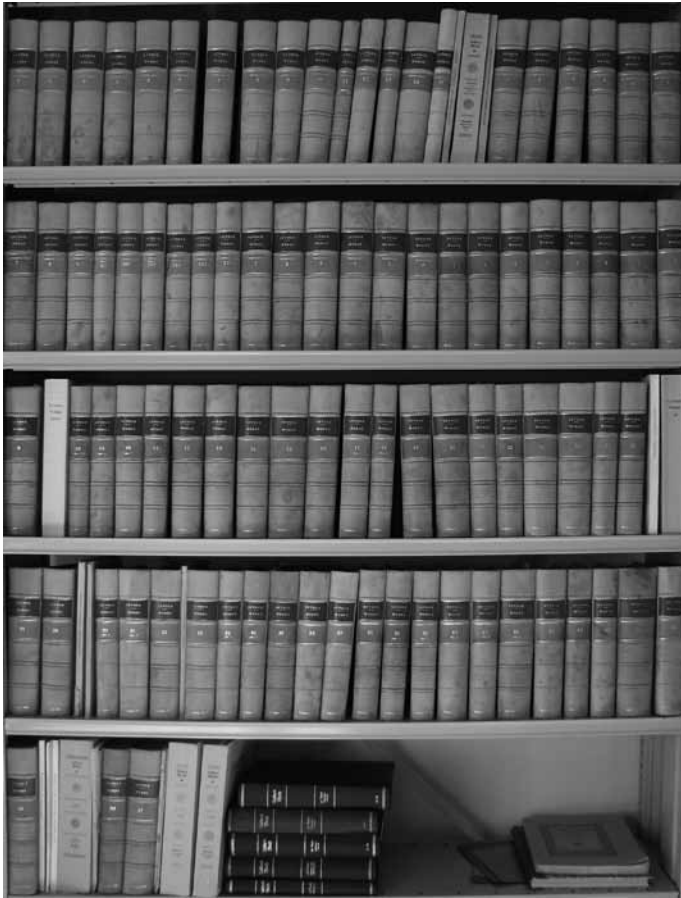


Abb. 1: Die Bände der Weimarer Ausgabe

Wir müssen nun noch drohenden Fehleinschätzungen entgegentreten. Gewiss, die Ehefrau war seit Luther aufs Haus, auf die Familie fixiert.⁷⁵ Es gibt ausführliche Untersuchungen, die zeigen, dass die Frauen in den Jahrhunderten vorher in einigen Berufen und Zünften schon eine ziemlich eigenständige Position mitten in der

⁷⁵ Über die gängige Namhaftmachung Luthers als Propagator dieser »Domestizierung der Frau« vgl. Schmidt-Voges, »Si domus in pace sunt ...« (Anm. 14), S. 94; dort auf der S. 95 dann literaturgestützte Bemerkungen über die Relativierung dieser These durch neuere Forschungen; s. z.B. Becker-Cantarino, Der lange Weg zur Mündigkeit (Anm. 53), S. 41.

Wirtschaftswelt gehabt haben.⁷⁶ Wir kommen aber hier nur zu einer abgewogenen Beurteilung, wenn wir uns vergegenwärtigen, was das »Ganze Haus« damals war. Katharina von Bora, Luthers Ehefrau, über die Maßen tüchtig, fast erschreckend tüchtig, von ihrem Ehemann hoch geachtet und wirklich geliebt – viele Koseworte beweisen das⁷⁷ –, diese Hausherrin war, misst man mit heutigen Maßstäben, die Managerin eines mittelständischen Betriebs.⁷⁸ Nicht umsonst nennt Luther sie immer wieder »Herr Kethe«.⁷⁹ Herr? Nun – Luther führte ja ein großes, offenes Haus.

76 Vgl. z. B. ebd., S. 30: In den Steuerlisten der Städte im Mittelalter finden sich 12 bis 25 % weibliche Steuerzahler; in Köln des 14. und 15. Jahrhundert vier selbständige Frauenzünfte (Garnmacherinnen, Goldspinnerinnen, Seidenmacherinnen, Seidenspinnerinnen). Ähnliche Mitteilungen bei Lorenz, Vom Kloster zu Küche (Anm. 55), S. 15 f., und bei Erich Maschke: Die Familie in der deutschen Stadt des späten Mittelalters. Heidelberg 1980, S. 35–41 und 61; Margret Wensky (Die Stellung der Frau in Familie, Haushalt und Wirtschaftsbetrieb im Spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Köln. In: Alfred Haverkamp [Hg.]: Haus und Familie in der spätmittelalterlichen Stadt. Heidelberg 1984, S. 289–303, hier S. 303) urteilt: »Und so herrschte in vielen Kölner Kaufmannsfamilien des Spätmittelalters nicht Betulichkeit, sondern Aktivität, nicht Enge, sondern Großzügigkeit, nicht patriarchalisches Regiment, sondern partnerschaftliches Handeln.«

77 Beispiele: »Ketha, du hast einen fromen man, der dich lieb hat; du bist ein Keyserin« (TR 1, S. 554,25f.); Rietschel, Luther und sein Haus (Anm. 8), S. 34: »Küchenoberstek«. Besonders sprechend die Anreden in den 21 an sie erhaltenen Briefen: Lassen wir »liebe« weg wegen vielleicht allzu großer Gängigkeit, so findet sich da: »freundlich« (dreimal), »gnädig« (zweimal), »Heilige« (einmal), »herzlieb« (dreimal), »Herr« (einmal), »Liebchen« (einmal), »Predigerin« (einmal), »tiefgelehrt« (einmal); ein komplettes Beispiel aus späteren Jahren: »Meiner freundlichen lieben Hausfrau Catharina Luthers von Bore, predigerin, Brawerin, Gertnerin und was sie mehr sein kann.« (Br. 11, S. 149) Er selbst unterzeichnete bis ins höchste Alter öfter mit »dein (altes) Liebchen«. Mit ähnlicher Innigkeit spricht Luther Käthe in seinem Testament zu ihren Gunsten an (Br 9, S. 572,2,14 f.). Man beachte: Für das Mittelalter ist bekannt, dass Ehe und Liebe als unvereinbar galten – so vor allem Andreas Capellanus (s. zum gesamten Problem vor allem Alfred Karnein: Liebe, Ehe und Ehebruch im minnedidaktischen Schrifttum. In: Xenja von Ertzdorff/Marianne Wynn [Hg.]: Liebe, Ehe, Ehebruch in der Literatur des Mittelalters. Vorträge des Symposiums vom 13. bis 16. Juni 1983 am Institut für Deutsche Sprache und Mittelalterliche Literatur der Justus-Liebig-Univ. Gießen 1984, S. 150 und 152 f.).

78 Noch für das Jahr 1631 versichert Heide Wunder (»Er ist die Sonn', sie ist der Mond« [Anm. 14], S. 136): »Es handelte sich dabei nicht um Hausarbeit im modernen Sinn, sondern um ›Haushalten‹, also um die Fähigkeit, einem Haushalt vorzustehen, Kinder und Gesinde zu ›regieren‹, [...]. Das setzte Fachwissen über Waren und deren Wert, über die Betreuung von Kindern und Kranken sowie über Geburtshilfe voraus, nicht zuletzt Menschenkenntnis«. Als bald wurde denn auch von den drei »Ämtern« von Frau und Mann bei der Arbeit im Haus gesprochen: »das Verhältnis der Eheleute zueinander, das Verhältnis der Eltern gegenüber ihren Kindern und das Verhältnis der Herren und Frauen gegenüber den Dienstboten, Knechten und Mägden.« (s. Schorn-Schütte, »Gefährtin« und »Mitregentin« [Anm. 9], S. 144 mit weiteren Bemerkungen zur »korporativen Ethik«); vgl. auch Wunder, »Er ist die Sonn', sie ist der Mond« (Anm. 14), S. 146, über die Qualifizierung der »wirtschaftende(n) Hausmutter«: »Erhebliche organisatorische und manuelle Fähigkeiten waren Voraussetzung«.

79 Br 15/16, S. 170 weist im Register allein in den Briefen 45 Stellen für die Formulierung »Herr Käthe (auch: dominus [mea])« nach. Zwei Beispiele: 1534 Luthers Brief an seine Frau: »[...] und gedacht, wie gut Wein und Bier ich hab daheim, dazu eine schöne Frau oder sollt ich sagen: Herren.« (Zit. n. Antje Heling: Zu Haus bei Martin Luther. Ein alltagsgeschichtlicher Rundgang. Wittenberg 2003, S. 7); »Mein Herr Käthe« – so im Brief an Melancthon Januar 1540 (zit. n. Rietschel, Luther und sein Haus [Anm. 8], S. 51). Pfiffig auch die Formulierungen »meus Ketha«

Zahlreiche Studenten wohnten bei ihrem berühmten Professor, viele in Not geratene Verwandte kamen bei ihm unter;⁸⁰ Gäste aus nah und fern saßen immer mit am Tisch.⁸¹ Alles in allem mussten wohl jeden Tag an die vierzig Menschen versorgt werden. Katharina kaufte für die Familie des Bettelmönchs Martin, der anfangs nur eine durchlöchernte Kutte und eine verschmutzte Strohmattatze besaß, mehrere Gärten, verschaffte sich auch ganze Bauernhöfe, um den Betrieb überhaupt aufrechterhalten zu können. Faktisch war sie also eine Unternehmerin, der die Geschichtsschreibung ihre Be- und Hochachtung denn auch nicht versagt hat.⁸² Die ihr zugeschriebene Herrschaft über das Haus war also wirklich eine *Herrschaft*; eine Herrschaft übrigens über ein nicht ungefährliches Terrain, denn Luther führte ja nicht ein offenes, sondern ein diskretes, stilles Haus. Öffentlichkeit war ja geradezu das Metier, geradezu das Genie des Reformators.

6. Luthers »Ganzes Haus« – offen und voller Musik

Schon früh zeichneten mehrere Studenten auf, was Luther bei Tisch so alles an ernsthaften Meinungen und mokanten Aperçues zum Besten gab. Luther hatte ja jeden Nagel mit einem Schlag in der Wand. Die alsbald bekannten, doch auch heute noch bekannten Tischreden beweisen, dass man damals schon von einem »gläsernen Haus« sprechen konnte. Alles lag offen zutage, und diese komplette »Durchsichtigkeit der Pfarrhäuser« hatte immense Fernwirkung, denn den dort lebenden Eltern und Kindern war immer eine extrem gesteigerte Gefasstheit, eine Vorbildhaftigkeit abverlangt,⁸³ und diese Vorbildhaftigkeit umfasste alle Lebensgebiete, weil das Pfarrhaus eben komplett durchsichtig war.

Wir haben nun schon eine große Anzahl von Gründen kennengelernt, die das eingangs bestaunte, ganz außergewöhnliche Reüssieren von Pastorenkindern plausibel machen können. Ich möchte abschließend doch noch einen exzellenztreibenden

oder einfach meine »Kette« (s. Werdermann, Die deutsche evangelische Pfarrfrau [Anm. 57], S. 13).

80 Z. B. Mehr als acht Kinder zweier (verstorbenen) Schwestern, dazu als eine Seele des Hauses »Muhme Lehne«, die Tante seiner Frau Käthe (vgl. Brecht, Martin Luther [Anm. 9], Bd. 2, S. 202).

81 Z. B. die entflohene Nonne Ursula von Münsterberg, für die der Kurfürst selbst das Kostgeld zahlte, weiter Flüchtlinge aus Österreich und Ungarn, s. ebd., S. 303.

82 Vgl. Armin Stein: Katharina von Bora. Luthers Ehegemahl. Ein Lebensbild, Halle 1879 [1897]; Ernst Kroker: Katharina von Bora. Geschichtliches Lebensbild, Berlin 1900; Werdermann, Die deutsche evangelische Pfarrfrau (Anm. 57); Fritz Schmidt-König: Käthe Luther. Die Weggenossin des Reformators. Lahr-Dinglingen 1982/83; zur Zeit am verlässlichsten: Martin Treu: Katharina von Bora. Wittenberg 1999; rühmende Kurzcharakterisierungen bei Lehmann, »Das ewige Haus« (Anm. 3) S. 186 f. und 192 (»im Grunde ist die deutsche Pfarrfrau ja nichts anderes als die deutsche Frau überhaupt, wie am Anfang ihrer Geschichte neben dem ›Propheten der Deutschen‹ Martin Luther seine Frau Käthe als Urbild steht« [Zitat aus dem Jahre 1934]).

83 *Vorbildhaftigkeit*: In der Forschung immer wieder betont, vgl. z. B. Kaufmann, Ehe-theologie im Kontext der frühen Wittenberger Reformation (Anm. 68), S. 291 und 293. Schorn-Schütte (Evangelische Geistlichkeit in der Frühneuzeit [Anm. 57], S. 305) urteilt: »Das Vorbildlichkeitsgebot galt nicht nur für ihn [sc. den Pfarrer], sondern von Anfang an stets für seine Ehefrau, Kinder und Gesinde [also das ›Ganze Haus‹ der erweiterten Kernfamilie] mit.«

den Faktor etwas genauer schildern. Es ist bekannt, dass die Musik in den Pastorenhäusern und in der Geschichte des Protestantismus eine wichtige Rolle spielte.⁸⁴ Das Ohr wird hier, wo es primär ums *Wort* Gottes, ums *Singen* der Psalmen, um die Bachs und die vielen anderen bedeutenden Kirchenkomponisten geht, hier also wird das Ohr ebenso elementar angesprochen wie bei den Katholiken primär das Auge durch den kirchlichen Prunk, den Petersdom und durch unerreicht grandiose Maler wie Michelangelo oder durch die Bilder- und Skulpturenflut der Wies Kirche.⁸⁵ Luther selbst war ein begeisterter, unermüdlicher Sänger. Vielfach ist beschrieben worden, wie er nach Tisch oft die Laute griff und, Vorbild für alle Kinder, beim Spielen und Singen gar kein Ende finden konnte.⁸⁶ Führen wir uns jetzt vor Augen, wie der Reformator über die Musik gedacht hat, welche Funktion er ihr zuschrieb, dann sehen wir eine besonders funkelnde Fläche des Anfangskristalls, so leuchtend, so faszinierend geformt, dass es im Laufe der Geschichte des evangelischen Pastorenhauses Attraktion und damit Wachstumsanreize bot.

Luther hat es immer wieder betont: »Die Musica ist eine schöne herrliche Gabe Gottes, und nahe der Theologie. [...] Die Jugend soll man stets zu dieser Kunst gewöhnen, denn sie macht feine geschickte Leute.«⁸⁷ Angesichts dieser Herkunft ist es nicht verwunderlich, dass die Musik ihm als Vorklang des ewigen Lebens erscheint.⁸⁸

Was bewirkt die Musik, diese »optima scientia« nun alles? »Die nothen machen den text lebendig. Der Geist der Traurigkeit verschwindet völlig.«⁸⁹ Singen »hatt nichts zu thun mit der welt; sie findet nicht auf dem Markt der Kämpfe statt.« (TR 2, S. 33,25f.) Die Musik hat also die Kraft, den Menschen aufs Gute, aufs Göttliche auszurichten. So hat es Luther selbst erfahren: »Musica ist eine schöne, liebliche Gabe Gottes, sie hat mich oft also erweckt und bewegt, daß ich Lust zu predigen gewonnen habe.« (TR 4, S. 314,2f.) Daher ist es kein Wunder: »Wenn man mit fleis singet, so sitzet das seelische(n) im leibe« (TR 5, S. 130,1–3).

Und was geschieht mit diesem Seelischen? »Die Musik ist das beste und ein göttliches Geschenk, wodurch viele Versuchungen vertrieben werden« (TR 2, S. 441,11f.). Welche Versuchungen? Man »vergisset dabey alles Zorns, Unkeuschheit, Hoffart und anderer Laster. Ich gebe nach der theologie der Musica den nächsten Locum und

84 Vgl. z. B. Oskar Söhngen: Die Musik im evangelischen Pfarrhaus. In: Greiffenhagen, Das evangelische Pfarrhaus (Anm. 6), S. 295–310.

85 Ebd., S. 303 aus der *Genesis*-Vorlesung (1535–45): »Ocularia miracula longe minora sunt quam auricularia« (»Die Wunder des Auges sind bei Weitem geringer als die des Ohrs.«).

86 Z. B. das Zeugnis des Urkantors der evangelischen Kirche, Johann Walter aus Torgau, bei Söhngen, Die Musik im evangelischen Pfarrhaus (Anm. 84), S. 297: »wie der teure Mann vom Singen so lustig und fröhlich im Geist wurde, daß er des Singens schier nicht konnte müde und satt werden und von der Musik so herrlich zu reden wußte.«

87 TR 1, S. 490, 41; weiter: »die Musik ist ein herausragendes Geschenk Gottes und der Theologie am nächsten« (TR 3, S. 636, 4); über die Stellung der Musik im Erziehungsprogramm Luthers, s. Söhngen, Die Musik im evangelischen Pfarrhaus (Anm. 84), S. 308.

88 »Weil unser Herr Gott in dies Leben, das doch ein lauter Schmeishaus ist, solche edel Gaben geschütt und uns gegeben hat, was wird in jenem ewigen Leben geschehen, da Alles wird aufs Allervollkommenste und Lustigste werden« (TR 1, S. 490,27–30).

89 TR 2, S. 518,6f.

höchste Ehre.«⁹⁰ Und weil die Musik eben diese wunderbaren Wirkungen hat, muss sie auch in der Schule einen hervorragenden Platz einnehmen.⁹¹ Und wenn so schon in den öffentlichen Schulen, wie dann erst mal unter dem Dirigat von Luther in seinem »Ganzen Haus«? Die Zitate haben uns gezeigt, dass wir unser Urteil nicht mit der heute dominierenden Auffassung von Musik vermischen dürfen: Musik als Zeitvertreib, als Ablenkung von Problemen, als Lift in pur ästhetische oder pur vitalistische Verzückungen, sondern: Die Musik spannte die Eltern, die Kinder, das Gesinde, eben das »Ganze Haus« aufs Jenseits, befreite es von den Gefahren des Diesseits. Nun, eine derartige Auffassung liegt uns heute fern. Ganz untergegangen ist sie jedoch nicht. Wie könnte sonst alle Welt von »himmlischer« Musik reden? Aber auch die ganz singulären Kenner: Was könnte sonst Riccardo Muti dazu bringen, einen Film über den nun wahrlich einzigartig faszinierenden Dirigenten Carlos Kleiber einzuleiten mit dem Satz: Dirigieren – das sei für diesen ein »religious act« gewesen, und wie könnte schließlich sonst, nachdem da eine Stunde lang der Beweis dafür geliefert worden ist, der Generalintendant der Wiener Staatsoper, Joan Holender, diesen Film so beenden: Carlos Kleiber »war der vollendetste Vermittler zwischen Gott und der Menschheit, was die Musik betrifft«.⁹²

Fazit

Wie steht es nun, nachdem wir Luther *selbst* gehört haben, mit jenem anfänglichen Erstaunen über die außerordentliche Wirksamkeit des ersten und der vielen nachfolgenden Pastorenhäuser? Wir verstehen sie nun besser, denn, was jetzt so ungefähr umschrieben ist, das lässt sich am besten so ausformulieren und festschreiben: Mag das »Ganze Haus« Luthers wirtschaftlich nicht so autark gewesen sein, wie Brunner es sich vorstellte, in anderer Hinsicht stimmt es doch: Sämtliche Tätigkeiten und Lebensformen waren in ihm auf *ein* Ziel gerichtet: Abwehr eines Zweizonnendenkens, das den Menschen die Möglichkeit verschaffte, im kirchenabgewandten Lebensraum sich platt realistisch den nach außen gerichteten Lebensvollzügen zu widmen. Im Gegensatz dazu alle Mitglieder eines evangelischen Pastorenhauses: Verständnis sämtlicher Orte, sämtlicher Tätigkeiten und sämtlicher Menschen als *geheiligte*. Aus solcher Grundstellung resultieren ein ungeheurer Verinnerlichungsschub und das Bewusstsein, eben nicht nur in der *Kirche*, sondern *immer* vor Gott zu stehen. Da die Statik des »Ganzen Hauses« Luthers so konstruiert war, eben diesen Anspruch zu erheben und gleichzeitig, Möglichkeiten seiner Realisierung zu schaffen, war den Mitgliedern eine Daueranspannung abverlangt, die einzigartig war und dementsprechend einzigartige Früchte trug.

90 TR 6, S. 348,20–24; weiter vertreibt sie »die Sorge des Herzens und melancholische Gedanken« (TR 3, S. 339,20); »Die Musik ist die beste Erquickung für einen verwirrten Menschen« (TR 4, S. 32,19f.).

91 »Ein schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an.« (TR 5, S. 557,19f.)

92 Zit. n. Carlos Kleiber - I Am Lost To The World (2010) www.youtube.com/watch?v=xH3sRvuNfjM [Stand: 31.05.2016].

BIRGIT SCHNEIDER

Glashaus und Weltendach Klimatologie als Lehre vom Haus

Der Mensch ist ein Wesen, das Häuser baut und in Häusern wohnt. Seit der Antike haben Kulturgeschichten den Menschen als ein solches Geschöpf herausgestellt. Wie die Vögel sich Nester bauen, schaffen sich die Menschen Strukturen, die sie gegen alle möglichen Widrigkeiten schützen.

Ausgehend von diesem einfachen Gedanken, möchte ich im Folgenden den Versuch unternehmen, die Frage nach dem Haus und dem Klima zu verbinden. Dazu betrachte ich ein Haus zunächst in der allgemeinsten Definition einer umschließenden Hülle. Was so in den Blick kommt, ist die grundsätzliche Beziehung von Innen und Außen, die Häuser sehr unterschiedlich gestalten. Mit dem Blick auf dieses Verhältnis soll eine reduzierte Betrachtung von Häusern in ihrer Funktion von mehr oder weniger eigenständigen Klimasystemen ermöglicht werden, die entweder den Innenraum thermisch möglichst unabhängig vom Außenraum regulieren lassen sollen oder aber genau vom Gegenteil, ihrer Offenheit gegenüber dem Außen, bestimmt sind. Ich werde die Beziehung von Innen- und Außenräumen anhand mehrerer Beispiele untersuchen, indem ich verschiedene Häuser, Hütten, Kapseln und Boxen betrachte, die dazu dienen, die thermischen Eigenschaften von Hauskörpern zu verändern und zu erforschen. Dabei werde ich zwischen den Skalierungen springen: von der Atmosphäre als Treibhaus hin zu bewohnbaren Hütten sowie den modellhaften Kapseln, Boxen und Treibhäusern aus Holz oder Glas, mit denen die thermischen Funktionsweisen geschlossener Körper untersucht wurden.

Die Fragen, die ich dabei verfolge, sind diese: Welche kulturellen Implikationen hat das vom Klima- bzw. Wärmeschutz her gedachte Haus? Inwiefern lässt sich Metaphorisches, Imaginäres von Funktionen wie Schutz und Anpassung trennen? Wie verändert sich das Haus und die Vorstellung vom Haus, wenn es fortan idealerweise als Passivhaus mit gedämmten, möglichst undurchlässigen Wänden seine Innenräume systemisch abschließen soll? Und auf welchen Ebenen lässt sich das thermische Haus mit dem Klima des großen gemeinsamen Oikos (griech. »Haus«) – dem Klimasystem der Erde – vergleichen?

Wenn die *Conditio humana* geografisch ist (August Berque), bedeutet dies auch, dass sie klimatisch ist. Das »Oberflächenwesen« Mensch lebt jeweils lokal unter ganz bestimmten geografischen und klimatischen Bedingungen. Diese Ausgangshypothese ist basal. Mike Hulme hat aus diesem Grund von der dyadischen

Beziehung von Klima und Kultur gesprochen.¹ Auch Thomas Macho stellt das Klima als Bedingungsrahmen für Kultur heraus. »Wie das Klima kann die Kultur als Schicksal und Projekt zugleich betrachtet werden: als Bedingung und Ziel von Handlungen.«² Im Haus vergegenständlicht sich die Beziehung von Klima und Kultur, da ein Haus immer in Anpassung an ein bestimmtes örtliches Klima gebaut wird.

Die im Folgenden unter diesem weiten Blickwinkel zusammengetragenen Beispiele sind Teil des Versuchs, mich über Umwege der im Rahmen dieses Bandes gestellten Frage anzunähern, wie das Haus als Vorstellungsform historisch und aktuell zu bestimmen sei. Die thermische Funktion des Hauses im Zusammenspiel mit der kulturhistorischen und wissenschaftlichen Beschäftigung mit dieser häuslichen Grundfunktion kann so einen Beitrag zu der Frage leisten, was es bedeutet, wenn die »Krise der Hausform als Weltform [...] ihre Schatten« vorauswirft.³ Das Haus als eine »Metapher, in der wir leben« – frei nach dem Buchtitel der Linguisten George Lakoff und Mark Johnson,⁴ lässt sich so auch auf die schützende Atmosphäre der Erde übertragen, wenn z. B. Papst Franziskus in seiner »Umweltenzyklika« den Begriff der Ökologie (wörtlich: »Lehre vom Haus«) mit der »Sorge um das gemeinsame Haus« gleichsetzt.⁵

Auf das »gemeinsame Haus« mit seiner schützenden Atmosphäre als Heimat der Menschen spielen wiederholt die zurückgekehrten Raumfahrer an. So twitterte der deutsche Astronaut Alexander Gerst, als er im November 2014 von der Raumstation *ISS* – einer der vielen systemisch abgeriegelten Kapseln im All – zurückkehrte, dass er erst jetzt verstanden habe, was das Wort »Heimatplanet« wirklich bedeute.⁶ Die Assoziation des großen, gemeinsamen Hauses der Erde war bereits beim ersten bemannten Flug zum Mond – nach der Veröffentlichung der Bilder vom Blauen Planeten aus dem Fenster der *Apollo 8* – formuliert worden. Durch den Wechsel vom Register der Kartografie ins Register der Fotografie aus der Perspektive eines maximalen Außen war die Erde als abgeschlossenes System mitsamt ihrer schützenden Atmosphäre in Form von die Erde umströmenden Wolkenmustern evident geworden.

Der systemische Blick auf die Binnenklimate von Häusern spielte insbesondere seit der Raumfahrt eine besondere Rolle. Die Entwicklung der streng abgeriegelten Kapseln scheint auf die Betrachtung der irdischen Häuser zurückgewirkt zu haben.

1 Vgl. Mike Hulme: Climate and its changes: a cultural appraisal. In: *Geo: Geography and Environment* 2, 1 (2015), S. 1–11.

2 Vgl. Thomas Macho: Wetter machen. In: Petra Lutz/Ders. (Hg.): 2°. Das Wetter, der Mensch und sein Klima. Göttingen 2008, S. 132–137, hier S. 132.

3 Peter Sloterdijk: Sphären II. Globen. Frankfurt am Main 1999, S. 227. Vgl. zu diesem Thema das Kapitel *Wand, Treibhäuser, Inneres und Umwelt*, S. 201 ff.

4 Vgl. George Lakoff/Mark Johnson: *Metaphors we live by*. Chicago u. a. 1980.

5 So der Originaltitel der ersten Enzyklika des Vatikans, die sich ausschließlich mit ökologischen Fragen beschäftigt: »Laudato Si. Über die Sorge für das gemeinsame Haus«. Papst Franziskus: *Laudato Si: Die Umwelt-Enzyklika des Papstes*. Freiburg im Breisgau u. a. 2015.

6 Tweed vom 10. November 2011: »R-0: Gelandet. Die Erde riecht großartig. Und mir ist zum ersten Mal das Wort »Heimatplanet« wirklich klar geworden.«

In seiner Beschreibung vom Haus gebrauchte der Berliner Architekt Frei Otto den Begriff der *Klimakapsel*, die für ihn ebenfalls Medien der Eroberung von Raum sind. »Der Mensch begann, sich die Erde untertan zu machen, indem er Klimakapseln mit sich herumschleppte wie Zelte, Jurten und überall baute, wo er hinkam.«⁷ Peter Sloterdijk und Thomas Macho wiesen in einem ähnlichen Sinn darauf hin, dass die Menschen der großen Städte ihre Zeit heute vornehmlich in Klimakapseln zubringen, namentlich in den regulierten Klimaten von Autos, Zügen, Büros oder Wohnungen.⁸ Sloterdijk beschrieb die Überkrustung großer Landstriche mit Städten und Häusern als eine »Behälterumwelt«.⁹

Die Trends auf dem klimatechnischen Markt lassen seit längerem erkennen, dass, wer immer es sich leisten kann, daran arbeitet, aus der geteilten schlechten Luft für alle auszusteigen. Die Wohnkulturen der Zukunft werden immer expliziter von der Notwendigkeit ausgehen, lebbarere Binnenklimata technisch herzustellen. *Air conditioning* wird sich als raumpolitisches Grundthema des kommenden Zeitalters durchsetzen. [...] Die explizite Klimapolitik ist das Fundament der neuen Ökumene, so wie explizite Klimatechnik die Basis konkreter Gemeinschaftsbildungen sein wird.¹⁰

Die modernen Innenräume sind von künstlichen Klimaten bestimmt, sie bilden ein Klima im Klima, das mit immer besseren Techniken herzustellen und zu regulieren ist. Während auf der Erde die Temperaturen zwischen den Extremen von ca. 56° und – 89° Celsius über und unter Null variieren, besteht die standardisierte menschliche Wohlfühltemperatur¹¹ in künstlich klimatisierten Innenräumen im kleinen Spektrum von ca. 19° bis 24° Celsius (wenn diese Temperaturen unter- oder überschritten werden, können Fahrgäste der deutschen Bahn ihre Fahrkarten erstatten lassen).

Insofern stellt sich die Frage nach der Klimawahrnehmung heute neu, muss sie doch die durch künstliche Innenraumklimata geprägte Temperaturerfahrung mit einschließen. Einer der frühen Klimatologen, Heinrich Dove, hatte 1837 noch formuliert:

Wenn Wochenlang der Himmel mit einem einförmigen Grau bedeckt ist, so werden am Ende auch wir trübe, wenn es endlich oben wieder hell wird, werden auch wir heiter. So sind wir ein treuer Spiegel des Himmels über uns, wir gehen ein in seine Launen, und jeder ist in diesem Sinne nicht nur Meteorologe, sondern so zu sagen die Meteorologie selbst.

7 Otto Frei (1986), zit. n. Friedrich von Borries: Klimakapseln. Überlebensbedingungen in der Katastrophe. Frankfurt am Main 2010, S. 122.

8 Macho, Wetter machen (Anm. 2), S. 134.

9 Sloterdijk, Sphären II (Anm. 3), S. 227.

10 Ebd., S. 1007.

11 Unter dem Begriff der »Curve of Comfort« wurde allerdings bereits um 1900 erforscht, inwiefern die gefühlte Temperatur und die gemessene Temperatur abhängig von anderen Faktoren subjektiv abweichen und ob es kulturelle Differenzen in der Wahrnehmung klimatischer Verhältnisse gibt.

Doch sind wir (die Bewohnerinnen und Bewohner der industrialisierten Zonen) heute in dieser Weise auch alle Klimatologen? Und wären wir Klimatologen, wären wir nicht vielmehr Innenraumklimatologen? Und in diesen Innenräumen Klimasteuermänner und Klimatechnikerinnen? – Es sind derartige Fragen, auf die eine atmosphärisch vergleichende Betrachtung unterschiedlich skaliert Häuser und Gehäuse mit ihren jeweiligen binnenklimatischen Eigenschaften zielt.

Der Herd im Zentrum der Urhütte

Urhütte und griechischer Tempel sind evozierte Gründungsbauten und Urtypen der Architekturgeschichte, an denen sich immer neues Theoriepotenzial entfaltete. Viele Kulturgeschichten, die seit dem 18. Jahrhundert an diesem Motiv von Vitruv anschließen, stellen die Koch- und Wärmequelle an den Beginn, um die herum die Urhütte erbaut worden sein soll.¹² Der Soziologe und Kulturhistoriker Hans Freyer (1887–1969) beispielsweise definierte Häuser ausgehend vom Herd wie folgt:

Ihre Mitte ist der Herd. Ihr Eingang ist verhängt oder durch eine Tür verschlossen. Die schlichte Tatsache, daß es einen Innenraum hat, der sich gegen die Außenwelt abschließt, sich aber gegen sie auch öffnen kann, macht das Haus zur Mitte des Besitzes. [...] Dasein, gegenwärtig sein, heißt nun in einem Hause wohnen und aus ihm heraus wirken.¹³

Henry Thoreau (1817–1862), der für zwei Jahre aus dem Projekt des zivilisierten Fortschritts ausstieg, errichtete sich hierzu im Frühling 1845 eine Blockhütte im Wald (Abb. 1), doch erst mit dem Anbruch des Herbstes baute er den Ofen. Die Stelle seines Buches *Walden*, in der er die Errichtung des Herdes beschreibt, ist besonders eindrücklich geschildert:

Am längsten hielt ich mich mit der Feuerstelle als dem wichtigsten Teil des Hauses auf. [...] Es machte mir Freude, meine Arbeit allmählich rechtwinkelig und festgefügt aufzuwachsen zu sehen, und ich dachte mir dabei, da sie so langsam vor sich ging, bestimmt sei, lange zu dauern. Der Kamin ist in gewissem Sinn ein unabhängiges Gebäude, das auf dem Boden steht und sich durch das Haus dem Himmel entgegenhebt; selbst wenn das Haus niederbrennt, bleibt er oft stehen und beweist seine Wichtigkeit und Unabhängigkeit. [...] Als ich anfang, mir abends einzuheizen, zog der Kamin ganz besonders gut wegen der viele Ritzen zwischen den Brettern, denn das Haus war noch nicht beworfen [...]. Jetzt erst fing ich an, mein Haus zu bewohnen, da ich es sowohl um der Heizung wie um des Obdachs willen in Gebrauch nahm.¹⁴

12 Vgl. Joseph Rykwert: Adams Haus im Paradies: Die Urhütte von der Antike bis Le Corbusier. Berlin 2005; Oikos: Von der Feuerstelle zur Mikrowelle. Haushalt und Wohnen im Wandel. Gießen 1992.

13 Hans Freyer: Schwelle der Zeiten. Beiträge zur Soziologie der Kultur. Stuttgart 1965, S. 32f.

14 Henry D. Thoreau: Walden oder Leben in den Wäldern. Zürich 1971, S. 240f.

Das wohnliche Haus ist dasjenige, dem ein Herd oder Kamin Leben einhaucht. Der Zusammenhang von Feuerstelle und Haus spielte in der kulturhistorischen Betrachtung immer wieder eine wichtige Rolle, insbesondere bei der Idee einer »Urhütte«. So hatte der Kulturhistoriker und Architekt Gottfried Semper (1803–1879) auf der Londoner Weltausstellung sein Modell einer vitruvschen Urhütte



Abb. 1: Die Holzhütte im Walden-Wald von H. D. Thoreau

gefunden. In einer der Länderschaufen war das Modell einer karibischen Holzhütte aufgebaut, in welcher Semper die Urform der Behausung verwirklicht sah.

An ihr treten alle Elemente der antiken Baukunst in höchst ursprünglicher Weise und unvermischt hervor: der Herd als Mittelpunkt, die durch Pfahlwerk umschränkte Erderhöhung als Terrasse, das säulengertragene Dach und die Mattenumhegung als Raumabschluß oder Wand.¹⁵

Semper betonte jedoch nachdrücklich, dass es sich bei dieser Hütte keinesfalls um ein konkretes Vorbild handele, sondern vielmehr um eine prototypische Vorstellung der vier Urmotive in Reinform.

¹⁵ Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik, Bd. 2: Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik, München 1879, S. 263.

All diese Ursprungsgeschichten des Hauses sprechen der thermischen Hülle um den Herd eine besondere Bedeutung zu. Sie entspringen der Idee, dass das Feuer älter sei als das Haus und dass der Herd später von einem Haus umgeben wurde, um die Wärme länger zu erhalten. Peter Sloterdijk baute die Geschichte der Feuerstelle, anknüpfend an Arnold Gehlen, zum Gründungsmotiv eines »thermischen Sozialismus« aus, weil sich Menschen um Feuerstellen gruppieren, sich an ihnen wärmen, mit ihnen kochen und sich hier Gesellschaften formen.¹⁶ Dass die Feuerstelle ursächlich mit der Errichtung von Häusern zusammenhängt, konnte die neuere Anthropologie allerdings nicht bestätigen. Vielmehr zeigt sich in dieser mehrere Jahrhunderte wiederholten kulturgeschichtlichen Erzählung die eigene Projektion und das starke Imaginäre des wärmenden Herdes in den gemäßigten Breitengraden. Insbesondere hier wird das Haus erst dann zur Wohn- und Lebensform, wenn ein Herd das Innenraumklima wie einen lebendigen Organismus wärmen kann.

Licht- und Lufthütten

1901 hatte eine Hand voll nordeuropäischer Aussteiger und Industriellensöhne und -töchter ein Berggrundstück oberhalb von Ascona über dem Lago Maggiore gekauft, um fernab vom Zivilisationsdruck neue Lebensweisen zu erproben.¹⁷ Sie standen in den Nachwirkungen der Leitgedanken eines Thoreaus oder Rousseaus, das einfache Leben außerhalb der Zivilisation zu suchen – was oftmals bedeutete, Holzhütten im Wald zu errichten.

Im selben Jahr errichteten sie mithilfe einheimischer Handwerker die ersten beiden Licht- und Lufthütten auf dem Berg (Abb. 2), der fortan *Berg der Wahrheit* – Monte Verità – hieß. Drei weitere Hütten folgten sowie die villengroße Version einer luftigen Holzhütte als Hauptgebäude, die *Casa Anatta*. Die Hütten waren der Beginn der Naturheilanstalt auf dem Monte Verità, die sich im Laufe der Jahre zahlreicher prominenter Gäste erfreuen sollte. Diese wollten ebenfalls ihre Sehnsucht nach einem naturnahen Leben fernab der »krankmachenden« Zivilisation stillen.

Die Holzhäuser waren Bestandteil einer Therapie für Leib und Seele, die am Leitbild des Natürlichen und Einfachen, wozu die Freikörperkultur ebenso gehörte wie der besondere Bau der Hütten. Der Körper sollte so wenig wie möglich durch textile Gewänder und tektonische Wände von seiner natürlichen Umgebung abgekapselt werden. Es war mithin das Primat der Durchlässigkeit, das die Beziehungen vom Menschen zu seiner natürlichen Umwelt prägte, indem die schädliche Umwelt der Städte durch die heilende Umwelt der Natur ersetzt wurde. Licht und Luft wurden neben einer streng veganen Lebensweise und viel Bewegung zu den Eckpfeilern der gesunden Lebensweise erklärt. Die neue Beziehung von Innen und

¹⁶ Sloterdijk, Sphären II (Anm. 3), S. 233.

¹⁷ Harald Szeemann (Hg.): Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie. Ausstellungskatalog. Mailand 1980. Insbesondere der Aufsatz von Antje von Graevenitz legt die Bauweise und Ausstattung der Hütten in ihren ideologischen Implikationen frei. Vgl. dies.: Hütten und Tempel: Zur Mission der Selbstbesinnung. In: Ebd., S. 85–98,

Außen, die sich im Bau der Hütten abzeichnet, forderte eine ›gesunde‹ Mensch-Umwelt-Beziehung, die nicht nur die körperliche Gesundheit meinte, sondern auch die seelische, die sich in einer neuen Weltanschauung manifestierte.

Die Ausstattung der Holzhütten war spartanisch und schmucklos. Sie bestand aus zwei kleinen Kammern mit Dielenboden, deren Wände von außen braun, von innen in Ockertönen bemalt waren. Die Hütten besaßen große weiße Türen und Fenster und den Zugang zu einer kleinen Veranda, die sich in die umgebende Landschaft öffnete. Hier sollten die Bewohner bei jedem Wetter ihre Licht- und Luftbäder nehmen.



Abb. 2: Licht- und Lufthütte auf dem Monte Verità (Schweiz 1901)

Oberstes Gebot der Hütten war nicht der Wärmeschutz für den Winter, sondern »die Öffnung für den Sommer«,¹⁸ Das Hausmodell der gemäßigten Breiten wurde also mit den Hütten infrage gestellt. Die Licht- und Lufthütten stehen der maximierten Dämmung gegen äußere Extremtemperaturen entgegen, stattdessen geht es darum, für die äußeren Klimate der Luftkurorte besonders durchlässig zu sein. Das Ideal der Hütten ist deshalb auch das Leben im Freien, um dem rousseauschen Leitspruch »Zurück zur Natur« gerecht zu werden.

Gleichzeitig wurden auf dem neusten Stand der damaligen Haustechnik ein Heizungssystem und ein Waschbecken mit fließendem Wasser eingebaut. An der modernen Ausstattung entzündete sich konsequenterweise ein Streit der Begründer des Monte Verità, der zeigt, wie sehr die Klimatechnik der Hütten die Weltan-

18 Graevenitz, Hütten und Tempel (Anm. 17), S. 86.

schauung des Projektes berührte. Gustav Arthur, genannt Gusto Gräser, sah nicht ein, dass Annehmlichkeiten wie Heizung und fließend Wasser in die Hütten eingebaut wurden, weil dies der Idee einer konsequenten Lufthütte widersprach. Gräser trennte sich deshalb von der Gruppe und setzte seine radikale Idee eines Lebens in direktem Kontakt zu allen Widrigkeiten der Natur um. Er hauste über Jahre unter einem geräumigen Felsvorsprung wenige Kilometer entfernt vom Monte Verità, wo ihn Sanatoriumsgäste wie Hermann Hesse besuchten. Es soll ihm sogar genügt haben, sich zum Schlafen in die kleinen Nischen von Gebetsstätten am Wegesrand zu kauern.¹⁹

Es ist das systemische Verhältnis von Innenräumen und Außen, das sich mit der Idee der Licht- und Lufthütten um 1900 veränderte – die künstlichen Klimata der zivilisierten Stadtwohnungen sollten hier wieder mit den natürlichen Klimata versöhnt werden, indem die Trennwände zwischen den beiden so weit wie möglich durchlässig gemacht wurden. Heute ist das Prinzip der Lichthütte zum Leitbild des Wohnungsbaus aus Glas geworden, gleichzeitig wird allerdings die thermische Offenheit der Häuser maximal reduziert.

Eine Schachtel als Wärmefalle

Kulturhistorisch folgen Luftkurorte nicht allein den Idealen einer antizivilisatorischen, natürlichen Lebensweise. Sie gehen auch zurück auf die wissenschaftliche Erforschung der unterschiedlichen Klimata der Erde seit dem 18. Jahrhundert, ausgelöst durch die Seefahrt und die klimatischen Erfahrungen in fernen Kolonien. Die Theorie vom globalen Treibhaus der Erde wurde anhand seiner Modelle entwickelt, wobei das Haus modellgebend war.

Ein frühes Experiment ging aus der Beobachtung hervor, dass sich die Innenräume von Häusern mit großen Fenstern mit der Zeit in der Sonne signifikant erwärmen. Dies brachte Horace de Saussure 1767 auf die Idee zu untersuchen, wie viel solare Wärme sich in einem gläsernen Behälter einfangen ließe. Saussure baute sich hierzu einen Kasten aus Glas, in dem weitere ineinander gestaffelte Kästen Platz fanden, wobei zwischen den Glaswänden der einzelnen Kästen immer ein wenig Abstand blieb. Die Böden der Kästen standen auf einem schwarzen Untergrund, eine kleine seitliche Öffnung ließ Temperaturmessungen mit dem Thermometer zu. Nach mehreren Stunden in der Sonne wies die innerste Kammer der »boîte chaude« die größte Hitze auf. Nach außen hin nahmen die Temperaturen in den Glaskästen ab. Saussure überprüfte die Hitze im innersten Kasten nicht nur mit einem Thermometer, sondern auch anhand von Früchten, die er im Prototyp seines solaren Ofens weich kochen konnte.²⁰

19 Vgl. ebd., S. 88–89. Zum Konflikt der Gründungsgruppe vgl. Janos Frecot: Landkrone über Europa. In: Szeemann, Monte Verità (Anm. 17), S. 55–64, hier S. 57 f.

20 Das gläserne Modell des Treibhauses wurde andererseits zum Vorbild für den Solarkocher. Der Astronom John Herschel verwendete diese Vorrichtung auf einer Expedition zum Kap der guten Hoffnung in Südafrika in den 1830er-Jahren, um in unterschiedlichen Breitengraden zu kochen »as these temperatures [up to 115° C] far surpass that of boiling water, some amusing experiments

Den Glaskasten setzte Saussure auch ein, um erklären zu können, weshalb die Wärme in der Atmosphäre nach oben hin abnimmt. Seiner Theorie nach war die Energie der Sonnenstrahlung in unterschiedlichen Höhen konstant. Da jedoch die Luft nach oben hin transparenter würde, könne diese in der Höhe nicht die gleiche Wärme aufnehmen. Um diese Frage untersuchen zu können, nahm Saussure den Glaskasten mit auf den Mont Grammont in der Schweiz. Nach einiger Zeit in der Sonne erwärmte sich die innerste Box auf 110° Celsius. Am nächsten Tag wiederholte er den Versuch unten im Tal. Das Ergebnis war, dass sich die Luft im inneren der Glasbox auf fast dieselbe Temperatur erwärmte wie auf dem Gipfel des 2.172 Meter hohen Mont Grammont, obwohl der Temperaturunterschied zwischen dem Tal und dem Gipfel signifikant war. Solare Energie wurde in Wärme verwandelt, wobei sich zeigte, dass Lufterwärmung und solarer Erwärmungseffekt voneinander unabhängig sind.

Für die Erforschung von Klimasystem und Treibhauseffekt spielten Berge und die Analogie zum Glashaus eine wichtige Rolle. So waren für den frühen Erforscher des Klimas als System Alexander von Humboldt die Berge ein methodischer Schlüssel für viele seiner Fragestellungen, weil sie sich als modellhafte Ausschnitte von Natur betrachten ließen, die alle Phänomene und ihre Wechselwirkungen enthielten. An den Anden faszinierte Humboldt, dass man hier »alle Gestalten der Pflanzen und alle Gestirne des Himmels gleichzeitig [...] schauen«²¹ könne. Dort »sind die Klimata, wie die durch sie bestimmten Pflanzen-Zonen schichtenweise übereinandergelagert«²². Der Geographiehistoriker Bernard Debarbieux fasst die Rolle der Berge innerhalb Humboldts Forschungen deshalb als »excellent laboratories for natural science«²³ auf. Als Dach der Welt repräsentierten sie ökologische Bergsysteme und damit, so lässt sich der Gedanke weiterführen, Modelle von Welt.

Der Wärmekasten von Saussure wurde wiederum im 19. Jahrhundert zum Demonstrationsmodell für den Zusammenhang von Temperatur, Sonne und Atmosphäre. Durch die Analyse dieses Versuchs gelangte Jean-Baptiste Joseph Fourier in den 1820er-Jahren zur Theorie des Treibhauseffekts der Atmosphäre, indem er die Atmosphäre mit der »boîte chaude« in Analogie setzte. Ungefähr drei Viertel der Sonnenstrahlung erreichen die Erdoberfläche, wenn der Himmel klar ist. Die Erdatmosphäre, ähnlich der dunkel ausgelegten Box, absorbiert Sonnenstrahlen und strahlt Wärme zurück. Aber die Wärme, die zurückstrahlt, kann nicht ohne Weiteres durch die Hülle der Atmosphäre entweichen – genau wie die Sonnenwärme

were made by exposing eggs, meat, etc. [to the heat inside the box], all of which, after a moderate length of exposure, were found perfectly cooked. [on] one occasion a very respectable stew of meat was prepared and eaten with no small relish by the entertained bystanders.« Zit. n. David Archer u. a. (Hg.): *The Warming Papers. The scientific foundation for the Climate Change Forecast*. Oxford 2011.

21 Alexander von Humboldt: *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Stuttgart/Tübingen 1845–1862, S. 14.

22 Ebd., S. 15.

23 Bernard Debarbieux: *The various figures of Mountains in Humboldt's Science and Rhetoric*. In: *Cybergeog: European Journal of Geography*, Article 618 (2012), Abs. 80; online unter <http://cybergeog.revues.org/25488> [Stand: 31.05.2016].

im inneren des Glaskastens eingefangen wird.²⁴ Es waren die Wände einer kleinen Schachtel, die zum Modell für das umspannende »Glasdach« der Erdatmosphäre wurden.

Wetterhütten

Abgeschirmte Gehäuse zur Erforschung des Wetters wurden seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts zentral, wenngleich ihre Wände aufgrund des Erwärmungseffekts im Gegensatz zur *boîte chaude* luftdurchlässig sein mussten. Es ist insbesondere eine kleine Hütte, die bei der Erforschung von Wetter, Klima und Erdatmosphäre eine besondere Rolle spielt. Gleichzeitig besitzt die sogenannte Wetter- oder Klimahütte in ihrer Bauweise und Geschichte Ähnlichkeiten mit den Licht- und Lufthütten. Auch die Wetterhütte geht auf die Erforschung des Klimas im 19. Jahrhundert zurück, als die Sensibilität gegenüber Klimata und Luftqualitäten parallel zur Luftverschmutzung in den Städten und zur Erforschung von Wetter und Klima zunahm.

Als Konstrukteur der ersten Thermometerhütten gilt der Ingenieur Thomas Stevenson (1818–1887), ein Meteorologe, Ingenieur und Leuchtturmbauer. Die später »Stevenson Screen Box« genannte genormte Bauweise der Hütte ist ein Spiegel der Wettereinflüsse (Abb. 3). Sie besteht aus einem weiß lackierten Kasten aus Holz (70 x 50 x 70 cm), der dem Schutz der darin befindlichen meteorologischen Messgeräte dient. Der Kasten steht auf Stelzen in der genormten Höhe von 1,25 Meter über dem Boden. Im Gegensatz zu Saussures *boîte chaude* verhindert die Höhe zusammen mit dem weißen Anstrich und den luftdurchlässigen Lamellen die Erwärmung des Kastenninneren, die für die Wettermessung unerwünscht ist, da sie die Messungen verzerren würde. Das Dach der Hütte ist leicht abgeschrägt und zeigt nach Süden. Die Türen des Kastens wiederum werden Richtung Norden geöffnet, um auch die kleinste Beeinflussung der Messgeräte durch direkte Sonneneinstrahlung zu verhindern. Die Flügeltüren geben den Blick auf die im Schrank befindlichen Messgeräte wie auf die Akteure eines Puppentheaters frei. Dies sind in der Regel ein Thermometer, ein Hygrometer, ein Barometer, ein Niederschlagsmesser sowie ein Dynamometer.

In der Bauweise der Thermometerhütte materialisiert sich das Ideal unverfälschter und genormter Daten vom Wetter, sollen sie doch das Außenklima möglichst unverfälscht im Innenraum der Hütte einfangen und mithilfe der Geräte abbilden. Bei der Bauform der Hütte geht es mithin darum, störende oder schädliche Umwelt- und Wettereinflüsse wie direkte Sonnenstrahlung, Regen und Schnee sowie Starkwind abzuschirmen. Dabei wird die Temperatur zu einer idealisierten

24 Vgl. Jean-Louis Dufresne: L'effet de serre: sa découverte, son analyse par la méthode des puissances nettes échangées et les effets de ses variations récentes et futures sur le climat terrestre. Mémoire de l'habilitation à diriger les recherches (HDR). Paris 2009; online unter www.lmd.jussieu.fr/~jldufres/publi/2009/HDR_JLD.pdf [Stand: 31.05.2016]; vgl. Anonymus: horace de saussure and his hot boxes of the 1700's, online unter <http://www.solarcooking.org/saussure.htm> [Stand: 31.05.2016].

Norm, indem sie unabhängig von direkter Sonneneinstrahlung und Wind gemessen wird. Es sind die Zuverlässigkeit und die Normierung der Messungen, die gerade heute äußerst relevant sind, weil nur standardisierte Daten darüber Aussagen treffen lassen, inwieweit sich das Klima heute verändert hat. Die Zuverlässigkeit der Messdaten hängt maßgeblich von der geradezu rituellen Bauform der weißen »Wettertabernakel« ab.



Abb. 3: Wetterhäuschen nach dem Stevenson-Standard des 19. Jahrhunderts

Das gläserne Treibhaus

Es ist noch ein weiterer Glaskasten, der neben der Boîte Chaude im 19. Jahrhundert die Erforschung von Binnenklimata beförderte. Das Gewächshaus basiert auf der Idee, eine gläserne Boîte Chaude mit Pflanzen zu befüllen. Gewächshäuser bieten dabei die Möglichkeit, die wärmespeichernden Eigenschaften des Treibhauseffektes zur Kultivierung von Pflanzen aus anderen Klimata zu ermöglichen und das Gedeihen von Pflanzen zu beschleunigen. Dieses Wissen gab es bereits lange unter Hofgärtnern, systematisch untersucht wurde der Zusammenhang jedoch erst im 19. Jahrhundert. Durch die zusätzliche Ausstattung von Glaskästen mit Feuchtigkeit, Erde und Pflanzen konnte so ein künstliches ökologisches System im Glaskasten geschaffen werden. In der Praxis von Gewächshäusern (aber auch von Aquarien) kündigt sich bereits der Gedanke einer systemisch gedachten Ökologie an, die die Wechselwirkungen und Bedingungsgeflechte zwischen verschiedenen Komponenten als Einheit beschreibt.²⁵

²⁵ Bernd Brunner: Wie das Meer nach Hause kam – Die Erfindung des Aquariums. Berlin 2011.

Es war der englische Arzt Nathaniel Bagshaw Ward (1791–1868), der im 19. Jahrhundert zahlreiche Versuche mit Pflanzen in Glashäusern unternahm und auch die früheste Monografie zur Gewächshauskultur schrieb. Ihn interessierte »the imitation of the natural conditions of plants in closely glazed cases«.²⁶ Zum Prinzip der Wärmeanreicherung tritt beim Gewächshaus noch die Feuchtigkeit hinzu. Wärme und Feuchtigkeit werden im Glaskasten gehalten, das Klima des Gewächshauses ist stabiler als das Außenklima und lässt sich regulieren. Auf diese Weise wirken sich Gewächshäuser auf viele Pflanzen positiv aus (Abb. 4).



Abb. 4: Gewächshaus aus Wards Glashaus-Handbuch

Der Effekt des Glashauses auf den Pflanzenwuchs wurde laut Ward beim Transport von Pflanzen über See entdeckt. Er berichtet von mehreren Beispielen erfolgreicher Überseeverschiffungen von lebenden Pflanzen. So überlebten Farne und Weinreben eine lange Seereise an Deck eines Schiffes zwischen den klimatischen Extremen von Sydney, Rio de Janeiro und Kap Horn. Acht Monate nach dem Beginn der Reise waren die Pflanzen immer noch am Leben, obwohl sie kein einziges Mal gegossen worden waren. Waren bislang vor allem die Samen von Pflanzen importiert worden, ermöglichten die Glaskästen fortan eine erfolgreiche Verbreitung von Pflanzenarten über den Globus hinweg unabhängig von Klimata. Viele Tropenpflanzen wurden bereits im 19. Jahrhundert importiert, die noch heute als Zimmerpflanzen die beheizten Wohnzimmer zieren. Oder aber Pflanzen wurden in andere Regionen transferiert, wie Wards Beispiel einer Bananenstaude zeigt. Diese wurde aus einem Gewächshaus in England zu den Navigator Islands in einem Glas-

²⁶ Nathaniel Bagshaw Ward: *On the growth of plants in closely glazed cases*. John Van Voorst, Paternoster Row. London ²1852, S. 27.

kasten gebracht; ein Jahr darauf trug die Pflanze Früchte und wurde dann über die Insel verbreitet.²⁷

Neben den Transportbedingungen für Pflanzen widmet sich Ward der privaten Anwendung kleiner Gewächshäuser für die Nutzung in Wohnräumen. Dabei ging es Ward explizit darum, das Raumklima für die Bewohner der luftverschmutzten Städte Englands zu verbessern. So ist ein ganzes Kapitel den Möglichkeiten gewidmet, wie »the poor« ihre häusliche Umgebung mit Pflanzen verbessern können, indem sie zum Beispiel ein zweites Glas in ihre Fenster einsetzen und im Raum dazwischen ein bepflanztes Treibhaus einrichten.²⁸

Die Gewächshauspraxis ist bereits Ausdruck einer ökologisch-systemischen Denkweise, die nach den Bedingungen und Wechselverhältnissen von Klima und Gewächsen fragt, um diese für die Steuerung von Klimata zur Kultivierung von Pflanzen anzuwenden. Die Regulierung der Luftqualität mit Pflanzen ist auch heute noch ein Thema, ist doch gerade im Winter die Luft der klimatisierten Innenräume viel zu trocken. Neben technischen Luftbefeuchtern arbeiten Architektinnen gegenwärtig daran, Moose für Innenräume aufgrund ihrer guten Auswirkung auf das Raumklima kultivierbar zu machen, indem sie Moossysteme im Verbund mit intelligenten Textilien bauen, die sie elektronisch bewässern und beleuchten.²⁹

Oasen in der Blase

Die Pole von Durchlässigkeit und Dichte, die Wechselspiele einer abgeschlossenen Ökologie und das Verhältnis von Innen und Außen wurden im 20. Jahrhundert systematisch erforscht, wobei der systemische Blickwinkel dominant wurde. Ökologie, Systemanalyse und Kybernetik waren inzwischen nicht mehr nur Forschungsperspektiven, sondern eigenständige Disziplinen, die aufgrund ihrer universellen Betrachtungsweise eine große Wirkung auf alle möglichen Fachgebiete ausstrahlten. Ohne die Zwischenschritte einer Konzept- und Ideengeschichte der Ökologie hier entfalten zu können, sei hier der Sprung ins 20. Jahrhundert erlaubt, als die kybernetische Idee eines abgeschlossenen Ökosystems oder einer abgeschlossenen Sphäre mit zahlreichen Versuchen praktisch erforscht wurde, bei denen es nicht mehr nur um die Ökologie von Tieren und Pflanzen ging, die in den künstlichen Mikorökologien von Gewächshäusern oder Aquarien zur Debatte standen. Die Ökologie wurde nun zu einem soziotechnischen Experiment ausgeweitet. Beispiele finden sich vor allem in den 1960er-Jahren, als nicht nur das Überleben in Raumkapseln experimentell erforscht wurde, sondern auch solches in unwirtlichen oder extremen Gegenden der Erde wie die Unterwasserstation *Sealab I* auf den Bermudas im Jahr 1964 oder *Precontinent I* im Jahr 1962 bei Marseille. Als dann Ende 1972 das Emblem einer totalen Umwelt im Kreisrund des blauen Planeten fotografisch aufschien, hatten diese Versuche die Ikone und

27 Ebd., S. 75.

28 Ebd., S. 57 ff.

29 Prototyp *Mossy Haze* von Katharina Rüter, Berlin 2015.

das Ideogramm einer systemischen Kapselwelt – des Raumschiffs Erde³⁰ – erhalten. In diesem manifestierte sich der innere Blick auf das Außen nicht nur als neue Weltanschauung, sondern auch als Forschungsprogramm für die nächsten Jahrzehnte.

Ein künstlerisches Projekt aus dem Grenzbereich von Architektur und Kunst lässt zeigen, wie sehr eine Neubestimmung von Innen und Außen damals zur Debatte stand. Die Wiener Künstler-Architekten-Gruppe Haus-Rucker-Co³¹ verwirklichte seit 1967 Projekte im öffentlichen Raum, die an den Grenzen von Architektur, Aktionskunst und Design angesiedelt waren. Mit ihren praktischen Arbeiten wollten sie Wahrnehmungsweisen von Innen und Außen sowie die Übergänge von Innen- zu Außenräumen, privaten und öffentlichen Umgebungen ausloten und die Psychologie dieser Verhältnisse verstehen, wozu ihnen oftmals die Form einer betretbaren Blase diente. Im Selbstversuch mit diesen Kapseln sollte eine kontemplative und immersive Wahrnehmung dieser Grenzen möglich werden.³²

Eine derartige Arbeit war die *Oase 7*, die Haus-Rucker-Co auf der *Dokumenta 5* im Jahr 1972 zeigten (Abb. 5). Die Oase bestand aus einer aufblasbaren und ausfaltbaren mobilen Blase aus durchsichtiger Gummifolie mit einem Durchmesser von acht Metern. Diese war außen an einem Fenster des Friedericianums angebracht. Ein starkes Gebläse hielt die runde Form der Blase aufrecht. Durch eine in das Fenster des Friedericianums eingefügte Luftscheleuse konnten die Besucherinnen und Besucher die Blase betreten und auf einer Traversenkonstruktion nach draußen klettern. Was sie betraten, war die radikal reduzierte Idee einer Oase: In der Blase befand sich eine zwischen zwei Kunstpalmen gespannte Hängematte. Der Schritt durch das Fenster, der eigentlich ein Schritt in den Außenraum war, wurde zu einem Schritt in ein weiteres Innen – eine private, blasenförmige Oase für eine Person. Die Grenze zur Außenwelt jedoch ist nur eine transparente kreisförmige Hülle, transformiert also die Idee einer Wand in die des offenen Horizonts.

Was die beeindruckenden Fotos der Blase nicht darstellen können, ist, wie kontemplativ diese Erfahrung tatsächlich war und wie es sich in der Kapsel atmete, wenn ein dröhnendes Gebläse für die Stabilität und die Atemluft in der Blase sorgen musste. Vermutlich war die Erfahrung vergleichbar mit den blasenförmigen *Cloud Cities* (2011) des Künstlers Tomas Saraceno. Die Idee ist konzeptionell und von außen betrachtet schlüssig und entfaltet visuell eine natürliche Schönheit. In den Vordergrund des Erlebens drängt sich jedoch der künstliche Geruch von Gummi und die Atemnot in künstlichen Klimata. Für die Rezeption ist deshalb die Unterscheidung von Innen und Außen ebenfalls entscheidend: Von der *Oase 7* gibt es fast nur Fotografien von außen.

30 Vgl. etwa Sabine Höhler/Fred Luks (Hg.): Beam us up, Boulding! 40 Jahre »Raumschiff Erde«. Vereinigung für Ökologische Ökonomie. Beiträge und Berichte 7 (2006), online unter www.voecoe.de/wp-content/uploads/2014/06/voecoe-7-2006-beam-us-up-boulding.pdf [Stand: 31.05.2016].

31 Bestehend aus Laurids Ortner, Günter Zamp Kelp und Klaus Pinter, ab 1971 durch Manfred Ortner und Carol Michaels unterstützt.

32 Vgl. Haus-Rucker-Co | Architekturutopie reloaded. Katalog. Hg. v. Katja Blomberg. Berlin 2014.

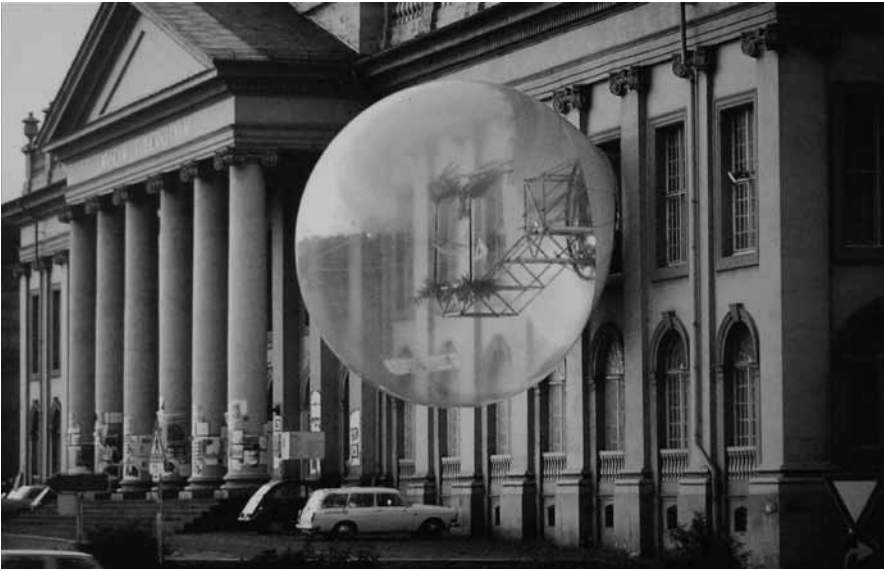


Abb. 5: *Oase 7* von Haus-Rucker-Co auf der *documenta* 1972

Isolation in der *Biosphäre 2*

»Die Frage war, was passiert, wenn man Erde, Pflanzen, Tiere und Menschen in eine Glasflasche steckt und diese dann versperrt. Gibt es einen selbstregulierenden Mechanismus, der das Lebenssystem erhält?«³³ Diese Frage stellte Bernd Zabel, ein Wissenschaftler und Bewohner der *Biosphäre 2* der zweiten Phase. Nachdem er sechs Monate in der Sphäre gelebt hatte, fasste er sein Erlebnis zusammen: »Keine andere Erfahrung hat für mich so grundsätzlich und tiefgreifend die wechselseitige Abhängigkeit zwischen mir und der Natur um mich herum demonstriert.«³⁴

Die *Biosphäre 2* wurde in den Bergen von Arizona auf dem Grund einer Ranch errichtet. Sie sollte die Bedingungen eines von der Außenwelt abgeschlossenen Ökosystems schaffen, bei dem ein Innenraumklima tatsächlich vom äußeren Klima abgekapselt wäre, zumindest was die Kreisläufe von Luft und Wasser angeht. Vorbild war die Biosphäre der Erde, die *Biosphäre 1*. Das gigantische Experiment war von der kybernetischen Perspektive stark beeinflusst, standen doch systemtechnische Fragen im Kern des Interesses. Gleichzeitig zielten die Experimente in den frühen 1990er-Jahren darauf ab, ein grundlegendes Verständnis für die

33 Florian Rötzer: Leben in der Biosphäre II. Interview mit Bernd Zabel. In: Telepolis vom 25. September 1996, online unter www.heise.de/tp/artikel/1/1064/1.html [Stand: 31.05.2016].

34 Bernd Zabel: Biosphäre II. Die Integration von Biosphäre und Technosphäre in eine gebaute Umwelt. In: Telepolis vom 13. Dezember 1996, online unter www.heise.de/tp/artikel/6/6076/1.html [Stand: 31.05.2016].

Ökologie der Erde zu erlangen, jedoch auch ein Modell für die Etablierung autonomer Biosysteme im Weltraum und namentlich auf dem Mars zu entwickeln.

Die Gebäude der *Biosphäre 2* sind streng nach Buckminster Fullers geometrischer Dreiecksbauweise durch seinen Schüler Peter Peace in Form von geodätischen Domen und Pyramiden errichtet (Abb. 6). Von außen kamen nur elektrische Energie und Sonne in die Biosphäre sowie Informationen in Form von Telefon, TV- und Radiowellen, ansonsten war die Biosphäre vollständig abgekoppelt. (Aufgrund dieser Abgeschlossenheit ist die Geschichte der Ameisen denkwürdig, denen es gelang, sich durch die Abdichtung weniger Paneelen durchzukauen.³⁵ Sie erinnert an den taktischen Feldzug der Ameisen im Science-Fiction-Film *Phase IV*, bei dem Ameisen die Klimaanlage einer Versuchsstation lahmlegen.)



Abb. 6: *Biosphäre 2* (USA 1990)

Auffällig ist vor allem die enge Kopplung von Bio- und Technosphäre, die auch die stimmungsvollen, künstlichen Zementeinbauten in der »Klimazone« Regenwald nicht verbergen können. Aus Zement wurde ein Berg geformt, Höhleneingänge und Terrassen sowie ein künstlicher Wasserfall gaben dem Regenwald den Eindruck einer stilisierten Landschaft bis hin zu dekorativen Anleihen an der Inkakultur. Aber auch die natürlichen Begriffe, in denen die Biosphäre beschrieben wird wie Regenwald, Savanne, Meer, Sumpf und Regen, die simulierten Modellklimata, verschleiern die Technik, auf der diese Systeme in der Biosphäre beruhen. Im Keller

³⁵ Ebd.

der Biosphäre ist eine enorme Infrastruktur aus Rohren und Leitungen verlegt, die beiden sogenannten »Lungen« wiederum sind zwei Hallen mit riesigen Blasebalgen, die mit einem unüberhörbaren Brummen und Dröhnen für eine Verteilung des Sauerstoffs in den übrigen Gebäuden sorgen.

Finanziert wurde die Biosphäre von einer Privatperson, dem Milliardär Edward Bass. Dieser hatte 1969 in der Synergia Ranch, einem bis heute bestehenden Ecovillage, gelebt, dessen Gründer, der Systemökologe und Ingenieur John P. Allen, dann auch der Leiter der *Biosphäre 2* wurde.³⁶ Da auf der Synergia Ranch damals ebenfalls die seit Ende der 1960er-Jahre unumgänglichen geodätischen Kuppelbauten im Stile Buckminster Fullers errichtet wurden, die als gebaute Weltanschauung der Counter Culture gelten können,³⁷ lässt sich die *Biosphäre 2* als Verlängerung des Ecovillage unter wissenschaftlichen Vorzeichen betrachten. Dies zeigt sich auch daran, dass die Biosphäre nicht allein ein ökologischer Versuch war, sondern wie auf dem Monte Verità oder experimentell in der *Oase 7* zu einem sozialpsychologischen Experiment geriet. Während des ersten Versuchs wohnten acht »Biosphärianer« über zwei Jahre in der Kuppel (1991–1993). Der Sauerstoffmangel und die an Unterernährung grenzende, fast ausschließlich vegane Kost machte die Bewohner der *Biosphäre 2* schläfrig und reizbar. (Voyeure wiederum sollen immer wieder an den dreieckigen Fenstern der Biosphäre aufgetaucht sein und demonstrativ vor den Insassen die Gelüste der Welt draußen – Hamburger und andere Leckereien – verspeist haben.) Trotz der stoischen Haltung, mit der sie den Versuch zu Ende führten, mussten die freiwillig Eingeschlossenen danach die Gemeinschaft der *Biosphäre 2* als gescheitert erklären.

Seit den ersten Versuchen haben sich nicht nur die Geldgeber der *Biosphäre 2* gewandelt – 1996 war die Columbia University in die Forschungen mit eingestiegen, die sich Ende 2013 wieder von der Biosphäre trennte. Seither muteten auch die Forschungsfragen sehr viel bodennäher an. Fortan geht es nicht mehr um die Möglichkeit einer Besiedlung des Weltraums, sondern um die Frage, inwiefern steigender Kohlenstoffdioxidgehalt und Klimaveränderungen die Systeme des Planeten Erde beeinflussen.

Loch im Weltendach

»Ihr könnt nie nach zuhause zurück«, war der Satz, mit dem Marshall McLuhan das zunehmende Einstürmen von Informationen durch Medien in alle Haushalte prognostizierte. Die Erfahrung eines abgeschlossenen Innen als *Conditio humana* wurde durch die Porosität und Transparenz der Membranen zwischen Innen und Außen abgelöst. Die Kapselökologien versprechen nicht mehr die Idee einer grenzenlosen Expansion, sondern prägen die Erfahrung einer radikalen Begrenzung auf die *Conditio humana* auf der Erde. Gleichzeitig stellt sich hier die Frage, ob die

36 Rebecca Reider: *Dreaming the Biosphere: The Theater of All Possibilities*. Albuquerque 2009.

37 Zu diesem Verhältnis viele der Artikel in Diedrich Diederichsen/Anselm Franke (Hg.): *The Whole Earth*. Kalifornien und das Verschwinden des Außen. Berlin 2013.

Sorge um das gemeinsame Haus der Erde sich tatsächlich auf dieses Bild bringen lässt oder was diese Metapher für die Bewohner des globalen Hauses aussagen kann.

Heute wird immer wieder an die erfolgreiche internationale Politik erinnert, die es schaffte, durch Regulierungen das Wachsen des *Ozonlochs* zu stoppen. Sebastian Grevsmühl hat darauf hingewiesen, dass es letztlich die Wahl einer geglückten Metapher war, die Politik und Gesellschaft für diese Anstrengung einnahm:³⁸ die Vorstellung eines Lochs im Himmel – oder im Dach der Welt, wie ich es im Sinne eines Verständnisses vom Haus als Weltform formulieren möchte. Denn den Tatbestand eines Loches erfüllt die Zerstörung der Ozonschicht nur schwerlich – dies ist eine Abstraktion, die sich aus den gemessenen Daten nicht direkt einstellt. Streng genommen sind es die veränderten Zusammensetzungen von Gasen, die das Ozonloch ausmachen. Doch als die Wissenschaftler die Ozonwerte erstmals kartografisch in Form von *Isolinien* visualisierten, kam die Metapher der veränderten Ozonwerte als *Loch* unter den Wissenschaftlern auf. Es ist also zu diskutieren, ob die Vorstellung *eines Lochs im Himmel* so stark war, dass damit internationale Politik gemacht werden konnte – wobei hinzukam, dass das Treibhausgas Ozon eine relativ einfach zu ersetzende Chemikalie ist.

Wenn heute Politik unter der absoluten Metapher des Klimawandels und der globalen Erwärmung gemacht werden soll, wäre also zu fragen, ob die Politik nicht auch deshalb scheitert, weil das Bild von einer mit CO₂ angereicherten Atmosphäre sich nicht auf die Erfahrung des undicht gewordenen Hauses zurückbringen lässt. Stattdessen finden sich keine Metaphern, in denen wir leben, sondern Metaphern, »in denen wir sterben« – so der Titel eines Artikels zu den Metaphern des Klimawandels, in dem kritisiert wird, wie die metaphorischen Bilder die Notwendigkeit eines »Geo-Engineering« auf den Plan rufen.³⁹ Denn Metaphern wie das kybernetische Leitbild des regulierenden Thermostats rufen sogleich den Ingenieur und Haustechniker auf den Plan, der bereits Ideen und Prototypen in der Schublade hat, wie das Klima der Erde in seiner Gesamtheit wie mit einem Thermostat geregelt werden könnte. Auf was also zurückgegriffen wird, ist die Gewohnheit technisierter Gesellschaften, dass, wenn es im Wohnraum unangenehm warm wird, einfach am Thermostat geschraubt wird. Während auf der globalen Ebene von Geo-Engineering über »Climate Fix«-Lösungen wie »Solar Radiation Management« diskutiert wird, werden parallel die Häuser zusätzlich abgedichtet mit Millionen von Kubikmetern an Styropor®, das die Fassaden eintöniger und die Straßen enger werden lässt. Das Experiment der *Biosphäre 2* setzt sich im planetarischen Maßstab wie im Maßstab des Hauses fort.

38 Vgl. Sebastian Grevsmühl: The Creation of Global Imaginaries: The Antarctic Ozone Hole and the Isoline Tradition in the Atmospheric Sciences. In: Birgit Schneider/Thomas Nocke (Hg.): Image Politics of Climate Change, Visualizations, Imaginations, Documentations. Bielefeld 2014, S. 29–53.

39 Brigitte Nerlich/Rusi Jaspal: Metaphors We Die By? Geoengineering, Metaphors, and the Argument From Catastrophe. In: Metaphor and Symbol 27 (2012), H. 2, S. 131–147.

Das treibende Haus

Wie das planetarische Verhältnis von Innen und Außen ins Kippen gerät und wie dies mit dem Haus in seinen Ursachen und Auswirkungen zusammenhängt, lässt sich abschließend mit einer Arbeit der finnischen Künstlerin Tea Mäkipää erörtern. Sie baute hierzu ein »Treibhaus« im zweiten wörtlichen Sinn von »treiben« (Abb. 7).

Ein hübsch bemaltes, kleines Holzhaus treibt langsam im Wasser dahin. Der Boden des Hauses ist schräg gekippt: Eine Ecke hängt etwas weiter in die Tiefe des Wassers als die anderen. Das Haus selbst sieht dabei vollkommen unversehrt aus – dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die alltäglichen Geräusche, die aus dem Haus erklingen. Auch die Lichter sind an. Die Arbeit trägt den Titel der versunkenen Stadt Atlantis und deutet damit das tragische Ende des Hauses mit einem Vektor in die Tiefe an.



Abb. 7: Tea Mäkipää: *Atlantis Wanås* (ortsspezifische Installation 2007)

Das Haus strahlt eine unheimliche Ruhe aus, als wüssten die Bewohner nichts von dem Schicksal, das bereits ihr Leben ergriffen hat. Scheinbar bemerken sie nicht, in welcher Lage sie sich befinden. Ihr Haus hat längst den festen Grund verloren und ist zu ihrer schwimmenden Insel oder sogar einer Falle geworden. Sie sind gefangene Insassen ihrer Hausumwelt, die sie, wie Kurzsichtige, losgelöst von der globalen Ökologie der natürlichen Systeme betrachten. Auch wenn sich draußen bereits alles radikal verändert hat, funktioniert der Schutzraum des Hauses immer noch. Die Stabilität des Haussystems und das Funktionieren seines Haushalts wird in der bekannten Weise erhalten, um den Preis, dass das Außensystem kippt.

Gregory Bateson hatte formuliert: »Ein Mangel an systemischer Weisheit rächt sich immer.«⁴⁰ Wenn die systemische Natur der Kultur absolut gesetzt wird, wird das Haus zum Grab.⁴¹ Der Sinnspruch »wer im Glaushaus sitzt, soll nicht mit Steinen werfen« erhält hier eine globale Bedeutung. Hier wird die Krise »der Hausform als Weltform« begreifbar.⁴² Treibendes Haus und Treibhaus lassen sich mit ihrem komplexen Verhältnis von Innen- und Außenräumen nicht isoliert betrachten. Die Metapher des Hauses für die Ökologie der Erde funktioniert dabei anders als die technizistische Metapher des Raumschiffs Erde aus den 1960er-Jahren. Sie verdeutlicht den Aspekt der Erde als einzige Behausung der Menschen, macht aber auch die Erde als Technosphäre vorstellbar.

40 Gregory Bateson: *Ökologie des Geistes: Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Frankfurt am Main 1990, S. 559 f.

41 »... ihre Gräber sind ihre Häuser.« (Freyer, *Schwelle der Zeiten* [Anm. 13], S. 32 f.)

42 Sloterdijk, *Sphären II* (Anm. 3), S. 227.

GEORG MEIN

Haus und Hospitalität Überlegungen zu einem intrikaten Verhältnis

I.

In Thomas Manns Roman *Buddenbrooks* ist das Haus der Familie nicht nur zentraler Schauplatz der Handlung über mehrere Generationen hinweg – es ist zugleich auch Symbol des Niedergangs und Verfalls der Familie. Ziemlich genau in der Mitte des Buches, wo Höhepunkt und Peripetie der Familiengeschichte mit der Errichtung eines neuen Hauses unmittelbar zusammenfallen, stellt das gerade zum Senator ernannte Familienoberhaupt Thomas Buddenbrook resigniert und in hellsichtiger Vorausahnung fest: »Wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod.«¹ Tatsächlich geht es fortan bergab, sodass bereits wenige Seiten später der jüngste Spross der Familie, der achtjährige Hanno, mit »gedankenloser Sorgfalt« einen »sauberen Doppelstrich« unter das »genealogische Gewimmel« des Familienbuches zieht.² Von seinem Vater zur Rede gestellt, antwortet er nur: »Ich glaubte ... ich glaubte ... es käme nichts mehr ...«³

Leuchtet die metaphorische Engführung von Haus und Genealogie im Kontext des Buddenbrook-Romans unmittelbar ein, so lässt sich die viel zitierte Sentenz *Wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod* dennoch nicht wirklich verallgemeinern. Zwar sind sowohl der Bau eines Hauses wie der Aufbau einer Familie anstrengende Unternehmungen. Doch der Abschluss der Bautätigkeit bedeutet gemeinhin ja nicht notwendig den Stillstand der genealogischen Entwicklung. Und wer selbst einmal ein Haus gebaut oder auch nur gekauft hat, der weiß, dass man damit eigentlich nie fertig wird. Vor allem aber ist das Haus als Selbsterbautes und Eigenes auch der privat-intime Ort der Zeugung und Geburt sowie der Aufzucht der Kinder. Das Haus ist also genau der Platz, an dem sich die Genealogie der Familie fortschreibt. Und die Familie ist ja auch so ein Projekt, mit dem man nicht so schnell fertig wird.

Als genealogischer Ort ist das Haus somit mehr als nur Schutzraum und Hütte, es ist gleichzeitig auch Lebensraum und als ein solcher natürlich auch Ort der Erziehung und Sozialisation. Das Haus ist insofern die zentrale Versinnbildlichung dessen, was man als die institutionelle Dimension der Gesellschaft beschreiben

1 Thomas Mann: *Buddenbrooks*. Verfall einer Familie. Frankfurt am Main 1974, Siebter Teil, sechstes Kapitel, S. 430.

2 Ebd., Achter Teil, siebtes Kapitel, S. 523.

3 Ebd. S. 524.

kann; es ist der Ort, an dem das Subjekt die zivilisatorischen Montagen der Kultur, d. h. die normativen Kopplungen von subjektiver und sozialer Bindung, vermittelt bekommt. Folgt man dem französischen Rechtshistoriker und Psychoanalytiker Pierre Legendre, so *existiert kein* sprechendes Subjekt »unabhängig von einem kulturell jeweils variabel institutionalisierten Normensystem, in dem Individuen humanisiert und dem sie verbindlich eingezeichnet werden«. ⁴ Vor diesem Hintergrund lässt sich das Haus als die Ur-Metapher des Institutionellen begreifen, denn es sind die Institutionen, die das Leben einrichten, weil sie die symbolische Ordnung der Kultur nicht nur vermitteln, sondern auch garantieren. Sie antizipieren die subjektive Konstruktion des Individuums, in dem sie ihm *ab initio* den Status einer Person, *persona*, verleihen; ⁵ sie lehren das neu ankommende Subjekt, sich mit den von der kulturellen Ordnung fabrizierten Bildern zu identifizieren. Legendre hebt genau diese Dimension des Institutionellen immer wieder hervor. Institutionen sind in seiner Perspektive – sehr vereinfacht ausgedrückt – »Bildgebungsmaschinen«, die das Subjekt mit der kulturell fabrizierten Ordnung und damit mit der Idee der Menschheit selbst korrelieren lassen. Das Haus ist Metapher und Garant dieser kulturell fabrizierten Ordnung – und wo Häuser einstürzen wie etwa in Kleists *Das Erdbeben in Chili*, da bricht auch die kulturelle Ordnung zusammen.

Zugleich ist das Haus auch ein Ort der Begegnung mit dem Fremden, ein Gastraum, der durchaus Züge eines öffentlichen Raumes trägt, da der Gast das Haus auf ganz eigene und nicht immer unproblematische Weise codiert. Der Fremde, der an die Tür des Hauses klopft, hat ein Recht auf Gastlichkeit – und umgekehrt hat der Hausherr eine Pflicht zur Gastfreundschaft. In Schillers *Die Kraniche des Ibykus* liest man:

Von fernher kommen wir gezogen
Und flehen um ein wirtlich Dach
Sei uns der Gastliche gewogen,
Der von dem Fremdling wehrt die Schmach!

Beides allerdings, das Recht auf Gastlichkeit und die Pflicht zur Gastfreundschaft, ist an gewisse Bedingungen geknüpft, die die Eckpunkte der sozialen Topografie des Hauses als Gastraum markieren. Hans-Dieter Bahr hat in seiner luziden Studie *Die Befremdlichkeit des Gastes* hervorgehoben, dass Gastlichkeit die den hierarchischen Sozialbeziehungen impliziten Herrschaftsverhältnisse vorübergehend einseitig verkehrt:

4 Clemens Pornschlegel: »Man muss es nicht für wahr halten, man muss es nur für notwendig halten.« Zur Figur des Gesetzgebers bei Pierre Legendre. In: Georg Mein (Hg.): *Die Zivilisation des Interpreten. Studien zum Werk Pierre Legendres*. Wien/Berlin 2012, S. 243–257, hier S. 245.

5 Vgl. Nicole Péruisset-Fache: *L'éducation d'homo sapiens: Du savoir à la sagesse?* Paris 2007, S. 31 f.

Wie auch immer die Herrschaftsverhältnisse gegenüber Dritten nach außen und innen aufrechterhalten werden, durch die Umwidmung dem Gast gegenüber – »Mein Haus sei Dein Haus« – stellt sich die *Herrschaft* in den *Dienst* des Gastes.⁶

Gastfreundschaft bzw. Gastrecht erweisen sich vor diesem Hintergrund als eine Ausnahmesituation, die mit der normalen sozialen Ordnung bricht. Dennoch gehört Gastfreundschaft zu den ursprünglichsten anthropologischen Sollensaufforderungen, deren rechtlich kodifizierte Form bis in die griechische Polis zurückreicht. Mit Blick auf den jüdisch-christlichen Kulturkreis findet sich die immer wieder zitierte Urszene im 18. Kapitel des 1. *Buch Mose*, in dem Abraham drei Fremden, die zur heißesten Mittagsstunde vor sein Zelt treten, Gastrecht gewährt und sie bewirtet. Allerdings ist diese Szene nicht so uneigennützig, wie sie auf den ersten Blick scheint, denn Abraham weiß, dass es Gott selbst ist, der hier vor seine Tür tritt – und man muss zugeben, dass es nicht ganz unproblematisch wäre, einen solchen Gast abzuweisen. In der jüdischen Tradition findet sich der bekannte Brauch, an einem gedeckten Tisch einen Stuhl unbesetzt zu lassen, damit der Messias, sollte er unerwartet an die Tür klopfen, einen freien Platz findet. Die Erwartung des messianischen Gastes ist ebenfalls ein Sonderfall von Gastfreundschaft – vor allem deshalb, weil der Messias meist nicht kommt.

Auch im *Neuen Testament* wird an mehreren Stellen zur Gastfreundschaft aufgefordert, wenngleich dies auch hier nicht immer ohne ein gewisses Kalkül geschieht. So heißt es in *Hebr 13*: »Bleibt fest in der brüderlichen Liebe. Gastfrei zu sein vergesse nicht; denn dadurch haben einige ohne ihr Wissen Engel beherbergt.« (*Hebr 13,2*) Jesus selbst tritt als der Unbehauste auf, als derjenige also, der beständig auf Gastfreundschaft angewiesen ist und dem diese als äquivalenter Maßstab individueller Gottesliebe respektive als Indikator der jeweiligen Reue gilt. Wer Gastfreundschaft gewährt, zeigt unbedingte Liebe; ihm können seine Sünden vergeben werden.

Die Philosophie hat Gastfreundschaft in der Regel als eine moralische Kategorie zu fassen versucht. In der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles, die als Tugendethik bekanntermaßen das individuelle Glück (*eudaimonia*) als primäres Ziel proklamiert, ist zunächst relativ pragmatisch von der richtigen Zahl der Gäste die Rede: »Nicht viele Gäste, aber auch nicht ohne Gäste.« Gastfreundschaft ist bei Aristoteles mit dem Motiv des Nutzens verbunden. Die Öffnung des eigenen Hauses für den Fremden ist deshalb attraktiv, weil sie die Aussicht auf einen künftigen Vorteil gewährt, d. h., sie wird letztlich als eine Investition in die Zukunft begriffen, in der man vielleicht selbst als Gast für die Mühen entlohnt wird, die man jetzt als Gastgeber aufgewendet hat.

Völlig anders als Aristoteles argumentiert Immanuel Kant, der eine deontologische Perspektive einnimmt. Gastfreundschaft zu üben ist eine Pflicht gegen sich selbst, die deshalb imperativischen Charakter zu entfalten vermag, weil die moralische Freiheit des Menschen von seiner Fähigkeit abhängt, die Pflicht gegen sich selbst als eine Pflicht gegen die Menschheit in seiner Person zu abstrahieren. Daher

6 Hans-Dieter Bahr: *Die Befremdlichkeit des Gastes*. Wien 2005, S. 29.

kann Kant im dritten Definitivartikel zum ewigen Frieden auch fordern, dass das Weltbürgerrecht auf Bedingungen der allgemeinen Hospitalität eingeschränkt werden soll.⁷ Kant definiert Hospitalität (Wirtbarkeit) als »das Recht eines Fremdlings, seiner Ankunft auf dem Boden eines andern wegen, von diesem nicht feindselig behandelt zu werden«.⁸ Genau betrachtet plädiert Kant hier eher für ein Besuchsrecht als für ein uneingeschränktes Gastrecht, denn sein Argument folgt im Kern der Logik des Naturrechts. Weil nämlich, so Kant, die Oberfläche der Erde nur beschränkten Platz biete, habe niemand mehr Recht, an einem bestimmten Ort der Erde zu sein, als ein anderer. Mit Blick auf die gesellschaftlichen und politischen Debatten, die im europäischen Raum momentan angesichts der immer virulenter werdenden Flüchtlingsproblematik geführt werden, würde die Rückbesinnung auf Kants Hospitalitätsprinzip einen sehr einfachen aber äußerst wirksamen Orientierungsrahmen bieten.

Die Tatsache, dass Gastfreundschaft als eine moralische Sollensaufforderung an uns herantritt, also nicht notwendig einem Akt der Spontaneität entspringt, resultiert aus der Angst vor der Begegnung mit dem Fremden schlechthin. Vor allem Jacques Derrida hat herausgearbeitet, was es eigentlich bedeutet, *absolute Gastfreundschaft* zu üben. Und mit absoluter Gastfreundschaft meint er den Modus jener Bewegung, der der Pflicht zur Gastfreundschaft zu Grunde liegt, der sie aber auch supplementiert. Absolute Gastfreundschaft erfordere, so Derrida, dass ich mein Zuhause (*chez-moi*) öffne, und zwar nicht nur dem Fremden, der über einen sozialen Status und einen Namen verfügt, sondern es auch dem unbekannten, anonymen absolut Anderen. Absolute Gastfreundschaft hieße dann, diesem absolut Anderen eine Statt geben (*donne lieu*), ihn Statt haben lassen (*avoir lieu*) an dem Ort, den ich ihm anbiete, und dies alles zu tun, ohne von ihm eine Gegenseitigkeit zu verlangen oder ihn nach seinem Namen zu fragen. Die aristotelische Antizipation eines künftigen Nutzens würde insofern dem wahren Kern der Gastfreundschaft zuwiderlaufen. Derrida folgert daher, dass das Gesetz der absoluten Gastfreundschaft gebiete, »mit der rechtlich geregelten Gastfreundschaft, mit dem Gesetz oder der Gerechtigkeit als Recht, zu brechen«.⁹ Hinter Derridas Überlegungen steht die grundlegende Frage, in welcher Weise überhaupt ein Zugang zum Fremden in allen seinen Erscheinungsformen möglich ist. Man kann das Problem auch von der anderen Seite her beleuchten und im Rekurs auf eine Formulierung von Bernhard Waldenfels fragen: »Wie können wir auf Fremdes eingehen, ohne schon durch die Art des Umgangs seine Wirkungen, seine Herausforderungen und seine Ansprüche zu neutralisieren oder zu verleugnen?«¹⁰ Gastfreundschaft im Sinne einer bedingungslosen Öffnung des eigenen Hauses dem Fremden gegenüber erweist sich vor diesem Hintergrund als eine geradezu paradigmatische Situation,

7 Immanuel Kant: Zum ewigen Frieden. Werkausgabe. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1996, Bd. XI, S. 214.

8 Ebd.

9 Jacques Derrida: Von der Gastfreundschaft. Wien 2001, S. 27.

10 Bernhard Waldenfels: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt am Main 2006, S. 9.

deren transzendente Voraussetzungen zu klären sind. Was darf der Hausherr von seinem Gast erwarten? Kann überhaupt so etwas wie ein Konsens über die Form der Kommunikation mit dem Fremden vorausgesetzt werden? Zurecht fragt Derrida, ob wir von dem Fremden, »bevor und damit wir ihn bei uns aufnehmen können« wirklich verlangen sollen, uns zu verstehen, d. h., unsere Sprache zu sprechen, in allen Bedeutungen dieses Ausdrucks.¹¹ Denn es liegt auf der Hand, dass derjenige, mit dem man bereits all das teilt, was mit einer Sprache geteilt wird, nicht mehr in dem Sinne als Fremder zu bezeichnen wäre.

Wie irritierend die Begegnung mit dem absolut Fremden im eigenen Haus sein kann, hat Kafka in seiner berühmten Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* vor Augen geführt. Im Zentrum der Erzählung steht jenes eigentümliche Wesen Odradek, das aussieht wie eine »flache sternartige Zwirnspeule« und das »außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist«.¹² Genauso geheimnisvoll wie sein Name, über den sich schon Generationen von Literaturwissenschaftlern den Kopf zerbrochen haben, ist der Zweck seines Daseins. Odradek scheint eine Art Poltergeist zu sein, der sein Unwesen vor allem in den transitorischen Bereichen des Hauses treibt, also in den Treppenhäusern, Gängen und Fluren. Offensichtlich gehört er zu einer besonderen Sorte Gast, nämlich zu jenen, die, sind sie einmal angekommen, nicht mehr fortgehen wollen. Gemeinhin bezeichnet man solche Gäste als Parasiten, wobei die ursprüngliche Bedeutung des griechischen *parasitos* nicht notwendig pejorativ war. Als eingeladener Tischgast ist der *parasitos* zunächst ein Mitessender im besten Sinne des Wortes und in diesem Sinne wären alle Gäste Parasiten. Das Problem beim Parasiten besteht jedoch darin, dass man ihn schlecht wieder los wird – sie sind, wie es so schön heißt, gekommen, um zu bleiben. Der Parasit missbraucht das Gastrecht und erzeugt auf diese Weise ein grundsätzliches Misstrauen, das den Gestus der Hospitalität von innen heraus zersetzt. So resultiert die Sorge des Hausvaters vor allem aus der Möglichkeit, dass jenes eigentümliche Wesen Odradek sich dauerhaft bei ihm eingenistet haben könnte:

Sollte er also einstmals etwa noch vor den Füßen meiner Kinder und Kindeskindern mit nach-schleifendem Zwirnsfaden die Treppe hinunterkollern? Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche.¹³

Natürlich hat die Figur des Hausvaters auch eine theologische Konnotation, sodass man Kafkas Erzählung auch als eine Allegorie auf das spannungsreiche Verhältnis zwischen Christentum und Judentum lesen kann – Odradek figuriert dann als der frei flottierende jüdische Signifikant, der nirgendwo zu Hause, aber überall beheimatet ist und der dem christlichen Hausvater einiges Kopfzerbrechen bereitet. Gleichzeitig aber ist auch unmittelbar evident, dass Kafkas kurze Erzählung die

11 Derrida, Von der Gastfreundschaft (Anm. 9), S. 21.

12 Franz Kafka: *Die Sorge des Hausvaters*. In: Ders.: *Gesammelte Werke* in zwölf Bänden. Nach der kritischen Ausgabe Hg. v. Hans-Gerd Koch. Bd. 1. Frankfurt am Main 2001, S. 222 f.

13 Ebd., S. 223.

Metapher der literarischen Vaterschaft explizit beim Wort nimmt. Odradek steht dann stellvertretend für jene uralte Skepsis dem geschriebenen Wort gegenüber, die zuerst von Platon im *Phaidros* artikuliert wurde. Sokrates kritisiert dort die Erfindung der Schrift mit folgenden Worten:

[E]inmal niedergeschrieben, treibt sich jedes Wort allenthalben wahllos herum, in gleicher Weise bei denen, die es verstehen, wie auch genau so bei denen, die es nichts angeht, und weiß nicht zu sagen, zu wem es kommen sollte und zu wem nicht. Wenn es dann schlecht behandelt wird und ungerechterweise geschmäht wird, so bedarf es immer seines Vaters, der ihm helfen sollte: denn selbst kann es weder sich wehren noch sich helfen.¹⁴

Was uns dann in Odradek vor Augen tritt, ist eine gleichsam entfesselte und vagabundierende Zeichenfolge, deren Sinn- und Bedeutungsgehalt sich weder vom Autor kontrollieren noch vom Leser explizit festschreiben lässt. Werner Hamacher hat vor diesem Hintergrund Odradek als dasjenige beschrieben, »was außerhalb der sprachlichen oder schriftlichen Ordnung, außerhalb der Rede, abgetrennt von der Ordnung des Diskurses, außerhalb jeder genealogischen und logischen Reihe, als *Verräter* jeder Partei und jedes erdenklichen Ganzen sein Unwesen treibt«.¹⁵ Und das ist gut so. Denn ohne die parasitären Gäste, welche die Bedeutungsmuster der Schrift beständig verschieben und supplementieren, wäre das Haus der Literatur ein ziemlich langweiliger Ort. Mit anderen Worten: Parasiten erzeugen Asymmetrien und der Trick wäre, diese als Chance zu begreifen, wie Michel Serres betont: »Die neue Ordnung erscheint durch den Parasiten, der die Nachricht stört.«¹⁶ Sein innovatives Potenzial scheint dort auf, wo der Parasit die gewohnte Botschaft verwirrt und eine überraschend andere komponiert. Auf diese Weise weisen sie zugleich auf Schwachstellen in der Architektur des Hauses, d.h. im Rekurs auf Legendre: in der institutionellen Logik hin.

II.

Haus und Gastlichkeit in Richard Wagners *Ring des Nibelungen*

In Richard Wagners Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen* spielt das Motiv des Hauses sowie die damit verbundene Idee von Gastlichkeit eine entscheidende Rolle. Nicht bezahlte Häuser, unwillkommene Gäste, Verletzung des Gastrechts, um nur einige Aspekte zu nennen, sind dominierende Themen im Kosmos des *Rings*. In der ersten Oper der Tetralogie, dem *Rheingold*, wird der Ausgangspunkt der gesamten Handlung geschildert: der Raub des Rheingolds durch den Zwerg Alberich, der als ungeladener Gast in den Rhein, das »Haus« der Rheintöchter Woglin-

14 Platon: Sämtliche Dialoge. Bd. II. Hg. v. Otto Apelt. Hamburg 1988, S. 104.

15 Werner Hamacher: Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka. In: Ders.: Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan. Frankfurt am Main 1998, S. 280–323, hier S. 306f.

16 Michel Serres: Der Parasit. Frankfurt am Main 1987, S. 283.

de, Wellgunde und Flosshilde eindringt. Er entlockt ihnen zunächst das Geheimnis des sagenhaften Schatzes:

Der Welt Erbe
gewänne zu eigen,
wer aus dem Rheingold
schüfe den Ring,
der masslose Macht ihm verlieh',

verrät Wellgunde.¹⁷ Doch der Preis dafür ist hoch, denn nur »wer der Minne Macht entsagt [...] erzielt sich den Zauber, / zum Reif zu zwingen das Gold« (RdN 21). Alberich zögert nun nicht, den Liebesentsagungsschwur zu leisten, das Gold zu stehlen und damit nach Niebelheim zu entschwinden, wo es ihm auch gelingt, den Ring zu schmieden.

Gleichsam parallel zu diesem Geschehen wird in der zweiten Szene der Oper das Erwachen der Götter geschildert. Wotan, der Göttervater, wird von seiner Frau Fricka geweckt. Er hat sich von den Riesen Fafner und Fasolt ein Haus erbauen lassen: Walhal, das jetzt als adäquate Heimstadt für das Göttergeschlecht dienen soll. Die Idee des Gottvaters, sich ein repräsentatives Haus als adäquaten Amtssitz bauen zu lassen, leuchtet unmittelbar ein. Denn anders als bei anderen Göttern beruht seine Macht nicht auf Gewalt, sondern auf Verträgen, deren Vertragsrunen in den Schaft seines Speeres eingeschrieben sind. Die göttliche Macht folgt damit der Logik der Institution, denn sie basiert auf einer Rechtsordnung. Walhal, das Haus der Götter, ist damit zugleich Sinnbild jener institutionellen Rechtsordnung, sichtbare Manifestation des Gesetzes selbst. Wotans Freude über das fertige Bauwerk ist insofern nachvollziehbar:

Vollendet das ewige Werk!
Auf Berges Gipfel
die Götterburg;
prächtig prahlt
der prangende Bau!
Wie im Traum ich ihn trug,
wie mein Wille ihn wies,
stark und schön
steht er zur Schau;
hehrer, herrlicher Bau! (RdN 24)

Doch vor dem Einzug steht die Bezahlung der Behausung, womit die notwendige Engführung von *Oikos* und *Oikonomia* gleichsam sinnbildlich vor Augen tritt. Wotan muss die Riesen Fafner und Fasolt bezahlen – er hat ihnen als Pfand seine Tochter Freya versprochen, die jedoch für die Zucht eben jener Äpfel zuständig ist, die den Göttern die Unsterblichkeit verleihen. Es muss also eine andere Lösung

17 Richard Wagner: Der Ring des Nibelungen. Vollständiger Text mit Notentafeln der Leitmotive. Hg. v. Julius Burghold. Mainz 2004, S. 20 [im Weiteren mit der Sigle »RdN« und Seitenangabe].

her – und die tut sich auf, als Wotan vom Raub des Rheingolds erfährt, das er nun seinerseits mithilfe des Feuergottes Loge raubt. Auch den von Alberich geschmiedeten Ring, den dieser am Finger trägt, fordert Wotan ein, worauf Alberich dem Gott den eklatanten Gesetzesbruch vor Augen führt, den dieser damit begeht:

Hüte dich,
herrischer Gott!
Frevelte ich,
so frevelt' ich frei an mir:
doch an allem, was war,
ist und wird,
frevelst, Ewiger, du,
entreißest du frech mir den Ring! (RdN 64)

Auf solch weitreichende Überlegungen will Wotan sich in dieser Situation allerdings nicht einlassen und zieht Alberich mit einem knappen »Her den Ring!« das fluchbeladene Schmuckstück vom Finger. Das Haus der Götter wird so mit eben jenem Gold bezahlt, das im Rhein ruhend den mythologischen Urzustand einer Welt repräsentierte, die deshalb heil war, weil sie noch nicht von der Logik des Warentauschs affiziert war. Walhal, Sinnbild einer durch Vertragswerk konstituierten Rechtsordnung, steht damit von Anfang an unter dem Fluch des geraubten Rheingolds. Anders formuliert, am Grund des Rechts steht nicht Gerechtigkeit, sondern Unrecht. Wotan weiß, dass er Walhal erst in dem Moment wirklich in Ruhe bewohnen kann, wenn er sein Haus von diesem Fluch befreit hat. Die gesamte Handlung der drei folgenden Opern der Tetralogie ist letztlich von diesem Bestreben her motiviert. Die göttliche Ordnung scheitert letztlich, weil es ihr nicht gelingt, den Geburtsfehler zu heilen. Konsequenterweise brennt Wotan in der *Götterdämmerung*, der letzten Oper der Tetralogie, sein Haus Walhal nieder; mit ihm selbst geht auch der sinnbildliche Ort der göttlichen Gesetzeskraft unter.

Missbrauchte Gasträume

Die zweite Oper des Ringzyklus, *Die Walküre*, eröffnet nun mit einer Szene, in der ein junger Mann in ein Haus tritt, um dort Schutz vor seinen Verfolgern zu finden. Der erste Satz der Oper lautet: »Wess' Herd dies auch sei, / hier muss ich rasten« (RdN 83). Im Haus waltet – um es mit Schiller zu sagen – die züchtige Hausfrau Sieglinde, die Ehefrau von Hunding, welche den müden Fremden umsorgt und ihm mitteilt:

Dies Haus und dies Weib
sind Hunding's Eigen;
gastlich gönn' er dir Rast:
harre bis heim er kehrt! (RdN 85)

Soweit so gut, möchte man meinen. Auf die Frage Sieglindes, vor wem er denn fliehe, antwortet der Gast:

Misswende folgt mir,
 wohin ich fliehe;
 Misswende naht mir,
 wo ich mich neige:
 dir Frau doch bleibe sie fern!
 Fort wend' ich Fuss und Blick. (RdN 86)

Doch Sieglinde fordert den Fremden auf zu bleiben, und zwar mit einem Argument, das zugleich ein Hilferuf ist:

So bleibe hier!
 Nicht bringst du Unheil dahin,
 wo Unheil im Hause wohnt! (RdN 86)

Der Fremde bleibt also und als der Ehemann Hunding nach Hause kommt, stellt sich heraus, dass es eben dieser war, vor dem der Fremde geflohen war. Der Verfolgte hat also unglücklicherweise Schutz im Haus seines Verfolgers gesucht. Interessant ist nun, dass Hunding, obwohl der Fremde, den er verfolgt hat, nun waffenlos vor ihm steht, sich an die ungeschriebenen Gesetze des Gastrechts hält:

Mein Haus hütet,
 Wölfling, dich heut';
 für die Nacht nahm ich dich auf:
 mit starker Waffe
 doch wehre dich morgen;
 zum Kampfe kies' ich den Tag (RdN 93).

Bemerkenswert ist dieses Verhalten Hundings vor allem deshalb, weil der Fremde sich zuvor in seinem Gespräch mit dem Hausherrn als Zugehöriger eines geächteten Geschlechts offenbart, das wild im Wald lebt und das aufgrund ihrer Fremdartigkeit von allen Mitgliedern der Gesellschaft gehasst wird. Hunding öffnet also sein Haus dem absolut Fremden – mehr noch, er öffnet es seinem Feind, dem er am nächsten Morgen im Kampf auf Leben und Tod gegenüberzutreten wird. Mit dieser bedingungslosen Gastfreundschaft Hundings wird ein impliziter Pakt zwischen dem Hausherrn und dem Fremden geschlossen, dessen primäre Intention darin besteht, dem Fremden eine Rolle zuzuschreiben, nämlich die des Gastes. Der Gastherr muss zumindest implizit voraussetzen, dass sich derjenige, dem er Gastrecht gewährt, bei aller Fremdheit auch wie ein Gast verhält. Genau dies geschieht hier nun nicht. Sieglinde hat nämlich ihrem Mann Hunding einen Schlaftrunk verabreicht, um mit dem Fremden ungestört sprechen zu können. In ihrem Gespräch erweist sich nun dreierlei. Einmal, dass Sieglinde in ihrer Ehe mit dem finsternen Hunding nicht unbedingt glücklich ist, zweitens, dass Sieglinde und der Fremde

sich zueinander hingezogen fühlen und schließlich, dass sie Geschwister, ja sogar Zwillingsgeschwister sind. Sieglinde gibt darauf hin dem Fremden den Namen Siegmund, den dieser freudig annimmt:

Nenne mich du,
wie du liebst, dass ich heiße:
den Namen nehm' ich von dir! (RdN 102)

Der aufmerksame Zuschauer weiß nun, dass ihr gemeinsamer Vater der Gott Wotan ist, der sie nach ihrer Geburt absichtlich getrennt hat, um sie später wieder zwecks Zeugung eines gemeinsamen Kindes zusammenzuführen. Dieses Kind soll der freie Held sein, der die durch den Raub des Rheingolds aus den Fugen geratene Schöpfungsordnung wieder ins Gleichgewicht bringen soll. Die problematische Situation antizipierend, in die Siegmund im Hause Hundings kommen würde, hat Wotan ein Schwert in den Stamm einer Esche gestoßen, die in der Mitte von Hundings Haus wächst; ein Schwert, das nur von Siegmund selbst aus dem Stamm gezogen werden kann. Der erste Akt der Götterdämmerung gipfelt nun in der Szene, in der Siegmund das Schwert aus dem Stamm zieht, um sich dann in wilder Begierde auf seine ihn willig erwartende Schwester zu stürzen mit den Worten:

Braut und Schwester
bist du dem Bruder –
so blühe denn Wälsungen-Blut! (RdN 104)

Hunding bezahlt für seine Gastfreundschaft also einen hohen Preis. Er verliert seine Ehefrau, wobei die Ehebruchsszene zugleich eine Szene des Inzests ist und insofern in doppelter Weise die gebotene Norm überschreitet. Wird Hundings Haus zunächst durch sein bedingungsloses Verhalten als Gastraum codiert, so tun Sieglinde und Siegmund alles, um diesen Gastraum zu missbrauchen. Dennoch liegen die Sympathien des Publikums auf ihrer Seite und die komponierte Musik tut ein Übriges, um das allen Normen der Gastfreundschaft zuwiderlaufende Verhalten des Geschwisterpaares in einem positiven Licht erscheinen zu lassen. Die sich zart anbahnende und dann ekstatisch entfaltende Liebe zwischen den Geschwistern wird klar als das höhere Gut gegenüber den normativen Sollensauufforderungen des Gastrechts positioniert. Der Gastraum des Hauses wird zum Vollzugsraum einer ehebrecherischen und inzestuösen Liebe – und wir als Zuschauer finden das in diesem Fall auch völlig in Ordnung. Dies liegt vor allem daran, weil die Musik auf ihrer Seite ist. Wagner hat kompositorisch so ziemlich alles aufgeboten, um die moralisch fragwürdige Liebe von Siegmund und Sieglinde ästhetisch zu legitimieren. Der Gastraum von Hundings Haus wird auf diese Weise programmatisch überschritten, und zwar auf den Raum der Oper selbst. Das Bühnengeschehen, das einen eklatanten Bruch der kodifizierten Gesetze des Gastrechts vor Augen führt, erscheint kompositorisch betrachtet nicht nur als legitim, sondern nachgerade als notwendig. Im Gastraum der Oper selbst, so könnte man formulieren, wird das

Gastrecht nicht nur aufgehoben, sondern transzendiert, um auch die befremdlichsten Gäste noch beherbergen zu können.

Gleichzeitig aber fügen ja gerade diese Gäste, indem sie die Grenzen der Hospitalität nicht nur ausloten, sondern überschreiten, dem Haus als dem Ort, an dem sich Gastfreundschaft realisiert, eine neue Dimension hinzu. Denn ein Haus, das auch solche Gäste noch beherbergen können will, muss auf der einen Seite in sich abgeschlossen sein, um eben behausen zu können, auf der anderen Seite aber die eigenen Grenzen der Behausung noch dem absolut Fremden gegenüber offen halten. Anders formuliert, das Haus, das diese Form von Hospitalität im Sinne einer Gabe, die auf keine Gegengabe mehr spekuliert, zu leisten im Stande ist, das den Gast als Fremden in das Eigene integriert ohne ihn dadurch schon seiner Andersartigkeit zu berauben, ist die Literatur selbst. Das »ganze Haus« der Literatur ist jener Ort, das diesen beunruhigenden Gästen ein unbedingtes Bleiberecht garantiert, weil Literatur, genau betrachtet, überhaupt erst dort entsteht, wo durch Bedeutungsdivergenzen und Polysemien ästhetische Freiräume eröffnet werden.

KNUT MARTIN STÜNKEL

Haus und Zeit

Eugen Rosenstock-Huessys Andragogik des heilen Hauses

Eine Biedermeierküche ist Unsinn.

Eugen Rosenstock-Huessy

1. Das Konzept des Hauses als Motiv bei Eugen Rosenstock-Huessy

Für den multiformen Wissenschaftler Eugen Rosenstock-Huessy (1888–1973)¹ ist das Haus auf verschiedenen Ebenen zentraler Gegenstand seines Interesses, und zwar lebenslang von seinen ersten, rechtshistorischen Veröffentlichungen bis hin zu seinen späteren soziologischen und metanomischen Unternehmungen. Es dient ihm ineins als Untersuchungsgegenstand wie auch als Modell übergreifender Entwürfe. Mehr noch, die Möglichkeit, das Konzept des Hauses als Organisationsprinzip einer Darstellung von Rosenstocks Denken überhaupt einzusetzen, würde eine ausführliche Darstellung rechtfertigen. Das Haus ist in der Tat für Rosenstock eine feste Kategorie, aber eine dynamisch-zeitliche, d. h. eine Kategorie des Transits, der Fluidizität, der Mobilisierung. Die Zeit wiederum ist eines der drei Hauptthemen rosenstockschen Nachdenkens (neben Sprache und Geschichte).² Sie ist in besonderer Weise das Thema seiner wissenschaftlichen Bemühungen, die auf das Konzept einer zeitlichen Wissenschaft abzielen.³

Rosenstock gilt unter anderem als Pionier der Erwachsenenbildung (Andragogik), derer er sich theoretisch⁴ und vor allem praktisch widmete. Er wirkte bei der Gründung der Akademie der Arbeit 1920 in Frankfurt am Main mit, deren kurzzeitiger erster Leiter er war.⁵ Zudem organisierte und leitete er verschiedene Arbeitslager mit Bauern, Studenten und Arbeitern im Schlesien der späteren

1 Zur Biografie Rosenstocks siehe Gottfried Hofmann: Eugen Rosenstock-Huessy. Versuch einer Chronik seines Lebens. Münster 2014.

2 Vgl. Eugen Rosenstock-Huessy: Ja und Nein. Autobiographische Fragmente. In: Ders.: Unterwegs zur planetarischen Solidarität. Hg. v. Rudolf Hermeier. Münster 2006, S. 209.

3 Vgl. hierzu Knut Martin Stünkel: Erschaffung der Zukunft. Zeit bei Eugen Rosenstock-Huessy. In: Ders. (Hg.): Ins Kielwasser der Argo. Herforder Studien zu Eugen Rosenstock-Huessy. Würzburg 2012 (Schriftenreihe der Herforder Akademie 2), S. 139–172.

4 Vgl. hierzu Werner Picht/Eugen Rosenstock: Im Kampf um die Erwachsenenbildung 1912–1926. Leipzig 1926.

5 Vgl. den Abschnitt *Die Akademie der Arbeit* in ebd., S. 91–149.

1920er- und frühen 30er-Jahre.⁶ Die Andragogik, in Opposition zur Pädagogik auf der einen und Demagogik auf der anderen Seite, nun fordert vor allem eine bestimmte Rücksichtnahme auf die Zeitlichkeit ihrer Subjekte bzw. ihrer Haltungen zur Zeit.⁷ Für den Erwachsenenbildner gilt es, »eine Herausstellung des ganzen Menschen, so wie er bereits im Leben handelt und wirkt, zu bewirken«.⁸ Die Andragogik soll den erwachsenen Menschen (mit einer persönlichen Vergangenheit) in die Lage versetzen, mit veränderten Zeiten fertig zu werden und so die Zukunft zu schaffen.⁹ Diesem Ziel muss, damit es seine heilsame Wirkung entfalten kann, eine angemessene Stätte bereitet werden.

Das Heil des Hauses im Unterschied zu der Gänze des Hauses, das heile Haus im Unterschied zum ganzen Haus, betrifft nach Rosenstock seine zeitliche Vollzähligkeit hinsichtlich des ganzen Menschen.

2. Der zeitliche Begriff des Hauses in den frühen rechtshistorischen Schriften (1912–1914)

Schon dem jungen Leipziger Rechtshistoriker Eugen Rosenstock ist das Haus ein wichtiger, wenn auch wissenschaftlich vernachlässigter Begriff. Dieser Einschätzung bleibt Rosenstock auch späterhin treu, wobei die Frage nach dem Haus zu einem bedeutenden Element einer fundamentalen Frage nach menschlichem Dasein auf dem Planeten überhaupt avanciert. Themen seiner frühen eher speziellen rechtshistorischen Untersuchungen aus dem Bereich des deutschen Mittelalters finden also sich in einem nicht zu vernachlässigenden Maße in seinen großen späteren Schriften wieder.

In seiner privat vervielfältigten Untersuchung aus dem Jahre 1912 mit dem Titel *Rathaus und Roland im deutschen Stadtrecht zwischen 1186 und 1280* bestimmt Rosenstock das Rathaus als die deutlich hervortretende Verkörperung des Rechtes

6 Vgl. hierzu Gottfried Hofmann: Der Konflikt Eugen Rosenstock-Huessys mit der Schlesischen Jungmannschaft um das Boberhaus im Jahre 1930. In: Stünkel, Ins Kielwasser der Argo (Anm. 3), S. 173–198.

7 »Denn wir halten jetzt in Händen, wodurch sich Mannesbildung, Andragogik, von Knabenerziehung und Kinderunterricht, Pädagogik, einerseits, wie von Demagogik andererseits unterscheidet. Und wir kommen damit zu einem einheitlichen Aufbau des Schul- und Bildungswesens der Jugend wie der Erwachsenen. Die von uns geforderte politische Besinnungsschule sieht ihre Hauptaufgabe darin, die Freiheit für den Mann bereitzustellen, in der er mit Volksgenossen anderer Art sich begegne und beide angesichts gemeinsamer Gefahr zur Einklehr, Besinnung und zum Austausch der Gesinnungen sich genötigt sehen. Die deutsche Erwachsenenbildung, die an den Zusammenbruch anknüpft, muß mit Freizeiten und Wachstumszeiten statt mit Pensen und Examenszielen rechnen.« (Eugen Rosenstock: Andragogik. In: Picht/Rosenstock, Im Kampf um die Erwachsenenbildung [Anm. 4], S. 214) Der Eindruck ist sicher nicht falsch, dass das rosenstocksche Erwachsenenbildungskonzept trotz aller methodischen und didaktischen Fortschrittlichkeit weitgehend »für den Mann« gedacht ist.

8 So Rosenstocks Mitarbeiter und Nachfolger in der Akademie der Arbeit Ernst Michel (Über eine Lehrstätte für die Arbeiterschaft. Eine Auseinandersetzung. In: Die Kreatur I [1926/27], S. 431).

9 Vgl. Svein Loeng: Eugen Rosenstock-Huessy – an andragogical pioneer. In: Studies in Continuing Education 35 (2013), S. 241–253, hier S. 244.

der Bürger, als das erste öffentliche Gebäude, in dem niemand außer den Bürgern etwas zu sagen habe. Hier übt die Gemeinde das Hausrecht aus, und dabei gilt: »Nichts anderes aber ist dazumal so heilig, wird so mit unbeschränkter Freiheit ausgestattet, als das Haus.«¹⁰ Auch in den späteren Jahren begegnet in Rosenstocks Schriften das Haus vor allem als Verkörperung von Freiheit. Gegen dieses durch Freiheit ausgezeichnete Haus wütet die Vergangenheit in Form des Stadtherrn; es wird aber als Gebäude vom Roland als Zeichen kaiserlicher Gewalt geschützt (RuR 25). Am Rathaus manifestiert sich also der Konflikt verschiedener Zeiten. Interessant für das Folgende sind die allgemeinen Sätze, mit denen Rosenstock seine Untersuchung schließt:

Der Mensch in seinen Anlagen und Trieben bleibt ewig der Gleiche, ewig bewegt und ewig neu, und auch er fällt deshalb nicht hinein in den Gang der Zeitlichkeit. Die Institution aber, die Form der menschlichen Tätigkeiten, gibt erst den Trieben Richtung und Inhalt, und macht den Menschen zum Menschen. Sie, die täglich neu beseelt werden muß, die ohne den Menschen zu leben scheint und doch nichts ohne ihn vermag, die Institution, ist die Trägers der Geschichte. (RuR 47)

Verkörperte Institutionen machen Geschichte. Sie geben dem Menschen als Form seines Menschseins in tagtäglicher Wiederholung Halt. Folglich wird mit Blick auf den Gegenstand dieser frühen Untersuchung Rosenstocks der Mensch durch die Institution des Hauses zeitlich bzw. frei für seine spezifische Zeitlichkeit.

In seiner Schrift aus dem Jahre 1914 *Königshaus und Stämme in Deutschland zwischen 911 und 1250* erklärt Rosenstock das Anwachsen der königlichen Gewalt, welche eine »wahre Gesetzgebung« ermögliche, durch eine interne Entwicklung im Gegensatz zur äußeren Beziehung zwischen dem König und den Stämmen. Diese Entwicklung in einer anderen Sphäre findet statt im Bereich des Hauses. »Das Haus des Königs als Organ der damaligen staatlichen Ordnung zu verstehen, ist unsere vornehmste Aufgabe«¹¹, schreibt Rosenstock. Das Haus ist hier ein »greifbarer Rechtskreis«, aber auch ein Einheitsprinzip, von dem her »erst die Entwicklung der königlichen Herrschaft klar wird« (KuS 21). Das Haus garantierte die Möglichkeit freien zukünftigen Handelns. Hinter den Mauern des Herrenhauses, so Rosenstock am Ende seines Buches, lebt »die freie vom Recht noch nicht geformte politische Initiative« (KuS 396). Die Hausbeamten sind die einzigen königlichen Beamten und der Zugriff des Königs auf das Land ist nur an den Stellen möglich, an denen er hausherrliche Macht besitzt. Hausämter machen Reichsämter und nicht umgekehrt. Durch das königliche Haus als dessen Funktionsträger erlangt die weltlich unselbstständige Geistlichkeit »Selbständigkeit und Vormachtsstellung« (KuS 26).

10 Eugen Rosenstock: Rathaus und Roland im deutschen Stadtrecht zwischen 1186 und 1280. Leipzig 1912 (Privater Druck), S. 17 [im Weiteren mit der Sigle »RuR« und Seitenangaben].

11 Eugen Rosenstock: Königshaus und Stämme in Deutschland zwischen 911 und 1250. Leipzig 1914 (ND Aalen 1965), S. 20 [im Weiteren mit der Sigle »KuS« und Seitenangabe]; vgl. auch S. 395: »Die Verfassung des adeligen und speziell des königlichen Hauses in allen ihren Entwicklungsstufen bis hin zum ausgebildeten Lehnrecht, kann als nichts anderes angesehen werden, denn als die inwärtige Gliederung eines Regierungsorgans.«

Der Erzbischof ist der erste Hausbeamte und sitzt auf dem ersten Platz an der Tafel des Königs. Das Haus wirkt somit als Integral von Weltlichkeit und Geistlichkeit. Es wirkt ebenso als Medium der Begegnung der verschiedenen Stämme und als Medium zwischen dem König selbst und den Untertanen.

Nur in und mittels des Königshauses treffen sich die Angehörigen verschiedener Stämme in der öffentlichen Verfassung und wiederum durch das Haus des Königs hindurch gelangt man an den König selbst, soweit er nicht als Richter des Volkes tätig wird. (KuS 28)

Die Hausherrschaft als Basis der Herrschaft erklärt zudem, so Rosenstock, die außerordentliche Stellung der Hausherrin, der Königin, die in der Volkversammlung des Rates der Männer handlungsunfähig wäre, in der Regierung des Reiches. Reichspolitisch bedeutsame Kaiserinnen wie Mathilde, Adelheid oder Theophanu sind ohne ihre Stellung als Hausherrin im Königshaus nicht möglich. Das Haus sichert so zudem durch die Möglichkeit der Regierung der Hausherrin die Kontinuität (beim Tode des Königs) und gleichzeitig auch die Möglichkeiten der Regeneration (durch einen Sohn; vgl. KuS 69). Dieser regiert zwar vor der Volksgemeinde (außen), im Inneren des Hauses aber wird er durch die Hausherrin nicht nur als Vormund geleitet, sondern vielmehr selbst regiert (vgl. ebd.).

Rosenstocks Analyse hat somit wichtige zeitliche Implikationen. Das (Königs-) Haus *bewahrt Zeitformen* (Kontinuität, Generation, Wachstum, Regeneration) und ist folglich eine wesentlich temporale Gewalt. Von seiner Lebensdauer, nicht vom Leben des Hausherrn, ist die Herrscherbefugnis des Königs abhängig: Dem (ganzen) Haus als einer Rechtseinheit gebührt die Krone. Auf diese Weise ist »das Königshaus als solches [...] das Rüstzeug der Herrschaft über die deutschen Stämme« (KuS 37). Als Hausherr hat der König das Recht, einen seiner Söhne als Nachfolger im Hause zu bestimmen (KuS 67) und kann somit kraft seines Hauses der Herrschaft generationenübergreifende Dauer verleihen.

3. Temporale Phänomenologie des Hauses (1958)

Es ist sicher kein Zufall, dass Rosenstocks erster praktischer andragogischer Versuch, nämlich der Versuch zu Kriegszeiten, an der Westfront im Jahre 1916, der »sogenannten Vaterländischen Aufklärung etwas anderes« entgegenzusetzen, wiederum eng mit einem Haus verbunden ist. In seinem gemeinsam mit Werner Picht verfassten Band *Im Kampf um die Erwachsenenbildung* berichtet Rosenstock über diesen Versuch einer »ersten Volksschule des deutschen Feldheeres«, der sich aus dem Auftrag an Rosenstock, Vorträge über die wirtschaftliche Lage des Deutschen Reiches entwickelte, unter dem Titel *Das Mannschaftshaus der 103. Infanterie-Division*.¹² Das Haus als Schauplatz, obwohl faktisch lediglich ein Barackenraum

12 Eugen Rosenstock: *Das Mannschaftshaus der 103. Infanterie-Division*. Ein Versuch von 1916. Nach Feldpostbriefen. In: Picht/Rosenstock, *Im Kampf um die Erwachsenenbildung* (Anm. 4), S. 12–17 [im Weiteren mit der Sigle »Mh« und Seitenangabe].

als Tagesheim,¹³ gewinnt hier eine eigene, eine andragogische Gemeinschaft von Vortragendem und Teilnehmern (»Nicht Studenten, sondern *Männer, Mannschaft*« wie Rosenstock begeistert schreibt) stiftende und rahmende Bedeutung. Das Haus wird der Festzeit entsprechend zur Weihnachtsfeier hergerichtet, und Rosenstock spricht dort nicht von ungefähr über die »Hausordnung des Staates« und dessen Pflicht zur beständigen zeitlichen Erneuerung und die »himmlische Hausordnung der Kirche« (Mh 16). Auch hier ist also der enge Zusammenhang von Haus und Zeit, allerdings nun in konkret in andragogischer Absicht, greifbar.¹⁴

Besondere Relevanz scheint das Sujet des Hauses wieder in den späten 1950er-Jahren für Rosenstock zu gewinnen. Im Jahr 1958 erscheinen sowohl der zweite Band des Werkes *Im Kreuz der Wirklichkeit* (unter dem Titel *Soziologie II*) und die Aufsatzsammlung *Das Geheimnis der Universität*. In beiden findet sich eine eingehende Reflexion über das Haus. In seiner Münsteraner Vorlesung aus dem Sommersemester 1958 *Die Gesetze der christlichen Zeitrechnung* spricht Rosenstock zudem im Zuge der Verhältnisbestimmung von Raum und Zeit ausführlich über das Phänomen Haus. Hier geht er davon aus, »daß alle Räume Verkörperungen von Zeiträumen sind, von Zeitspannen«.¹⁵ Diese grundsätzliche Bestimmung hat praktische Konsequenzen, denn so muss man

in der Architektur, beim Bauen der Häuser der Menschen wieder ihre Bestimmung, Tempel zu sein, gottesdienstliche Ordnung zu sein, herstellen. Gebaut im eigentlichen Sinne der Architektur als einer Kunst wird nur da, wo der Mensch Zeiten wiederholen und durchwandern soll. (GcZ 206)

Diese Aussage ist in mehrfacher Hinsicht merkwürdig und provokant. Die Häuser der Menschen sind also im Wesentlichen Manifestationen des Umgangs der Menschen mit der Zeit, und ineins hiermit Instrumente für diesen Umgang. Dies macht sie nun gar zu Tempeln bzw. zu gottesdienstlicher Ordnung. Der Umgang mit dem Raum scheint demgegenüber ein sekundäres Phänomen zu sein, ja die Architektur

13 Rosenstock erinnert wohl auch diese Anfänge, wenn er in seinem Aufsatz *Das Dreigestirn der Bildung* das Haus der Volkshochschule mit den etablierten Bildungsgebäuden vergleicht: »Aber es wäre zu bequem, und doch wohl auch sehr mißverständlich, das neue Bildungshaus, zu dem kaum erst der Grundstein gelegt ist, durch das erklären und beschreiben zu wollen, was heute als Behelfsbaracke auf dem neuen Baugrund als Volkshochschule vor Ihren Augen steht. Die Universität, die Kirche dürfen wir nach den Häusern beurteilen, die sie im Laufe der Jahrhunderte gebaut haben. Das Neue muß im Gegenteil ausdrücklich vor der Verwechslung mit allerhand Vorläufigkeiten geschützt werden.« (Eugen Rosenstock, *Das Dreigestirn der Bildung*. In: Picht/Rosenstock, *Im Kampf um die Erwachsenenbildung*, S. 31) Angedeutet sei an dieser Stelle, dass sich die rosenstocksche Hauskonzeption wohl auch gegen den zeitlosen und zeitunabhängigen Anspruch der deutschen Universität richtet, welche sichtbar in der Katastrophe des Weltkriegs gescheitert ist.

14 Siehe auch das entsprechende Projekt eines jüdischen *Lehrhauses* (in Absetzung von einer Universität) von Rosenstocks Freund Franz Rosenzweig (vgl. Raimund Sesterhenn (Hg.): *Das Freie Jüdische Lehrhaus – eine andere Frankfurter Schule*. München/Zürich 1987).

15 Eugen Rosenstock-Huessy: *Die Gesetze der christlichen Zeitrechnung*. Gastvorlesung an der theologischen Fakultät der Universität Münster/Westfalen. Sommersemester 1958. Hg. v. Rudolf Hermeier und Jochen Lübbers. Münster 2002, S. 205 [im Weiteren mit der Sigle »GcZ« und Seitenangabe].

soll nach Rosenstock von ihrem Anschein, Raumkunst zu sein, »erlöst« (GcZ 206) werden. Die Aufgabe der Neubeschreibung des Hauses wird so selbst eine religiöse Aufgabe. In der Tat finden sich bei Rosenstock Aussagen, die die Verräumlichung als den (wissenschaftlichen) Satan der Moderne beschreiben,¹⁶ ein *spatial turn* in jeder Art von Wissenschaft ist daher verwerflich. Entsprechend urteilt er harsch über einen zeitgenössischen architektonischen Judas: »Herr Gropius ist kein Architekt, denn er hat die Architektur an den Raum verraten.« (GcZ 212) Weil nun das Haus des Menschen sich wesentlich auf Zeit bezieht, so folgert Rosenstock, muss dieses Haus auch als Tempel, als Ausdruck gottesdienstlicher Ordnung bestimmt werden. Haus ist Zeit und Zeit ist Gottesdienst.

Für das Kirchengebäude mag diese Bestimmung wohl noch unmittelbar einsichtig sein. Hier verkörpert sich Zeit, und zwar in mehrfacher Hinsicht. Wenn die Gemeinde in der Kirche versammelt ist, so ist einerseits der Feiertag verkörpert, andererseits aber auch die Weltgeschichte überhaupt, indem nämlich für den gläubigen Besucher der Kirche der Weg vom Kircheneingang (Adamspforte) zum Altar und zum Kruzifix zu durchwandern ist. Die in Einzelnen verkörperte Zeit ist so in einem größeren Zeitgefüge eingeordnet (vgl. GcZ 206). Rosenstock hat allerdings den Anspruch, nicht nur die Kirche, sondern die Häuser der Menschen überhaupt in seiner grundsätzlichen Bestimmung beschrieben zu haben.

Dabei scheint das Haus nach seiner Wendung von der Rechtsgeschichte zur Soziologie (nach 1918) zunächst keine uneingeschränkt positive Bedeutung für Rosenstock gehabt zu haben. Im ersten Band seiner ›Soziologie‹ mit dem Titel *Die Übermacht der Räume* bringt er das Haus lediglich mit einer Zeitekstase in Verbindung:

Die Häuser, in denen unser Leben verläuft, vom Elternhaus und der Taufkapelle über die Schule und das Krankenhaus zur Kaserne und Werkstatt und zum Wirtshaus und Rathaus, sind der Ausdruck des ewig Gestrigen, dem wir erliegen und dem wir uns ergeben und das uns ausbildet und erzieht. Die Astrologie spricht gern von den Häusern, die das Schicksal bestimmen. Sie wirft an den Nachthimmel hinauf, was sich in Wirklichkeit unten auf Erden abspielt: die Häuser unseres Lebens sind seine Kulturform, sind Matrizen, die uns zu nützlichen – oder unnützlichen – ›Mitgliedern der menschlichen Gesellschaft‹ zurechtstanzten.¹⁷

Diese Zeilen, welche schon in der ersten Fassung der *Soziologie I* aus dem Jahre 1925 mit dem Titel *Die Kräfte der Gemeinschaft* auftauchen und weitgehend unverändert in die *Soziologie I* von 1956 übernommen werden¹⁸, klingen nun nach einer recht konventionell kulturkritischen Betrachtung der Häuser als Formelemente einer möglicherweise uneigentlichen, d. h. von einer nivellierenden fremden Vergangenheit geprägten Daseinsweise. Doch bleibt Rosenstock bei dieser Bestimmung nicht stehen.

16 Vgl. etwa Rosenstocks Vorwort zu ders.: Heilkraft und Wahrheit. Konkordanz der politischen und der kosmischen Zeit. Moers 1991, S. 11.

17 Eugen Rosenstock-Huussy: Soziologie I. Die Übermacht der Räume. Stuttgart 1956, S. 211.

18 Verändert ist lediglich der Ausdruck »Naturhimmel« zu »Nachthimmel« (vgl. Eugen Rosenstock: Soziologie I. Die Kräfte der Gemeinschaft. Berlin/Leipzig 1925, S. 184).

Zur Kennzeichnung der neuen Wissenschaft der Ökodynamik¹⁹ in *Der unbezahlbare Mensch* aus dem Jahre 1949 verweist er darauf, dass »die Menschheit ständig Häuser baut, d. h. daß der Mensch den Raum aufgliedert, und daß die Häuser der Menschheit vergänglich und vorläufig sind«, ²⁰ Häuser unterliegen dem Wechsel, sind selbst nicht ewig, allerdings ist ihr Bau ständige Aufgabe. Damit ist der »zeitweilige Charakter jedes Hauses«, d. h. dynamische Charakter des Hauses in mehrfacher Hinsicht aufgewiesen.

Hatte Rosenstock aber hier das Haus in seinem zeitlichen Charakter nur von außen charakterisiert, so geht auch für ihn der geheimnisvolle Weg nun nach innen. Im weiteren Verlauf seiner Vorlesung von 1958 beschreibt er »ihre Wohnung«, also die Wohnung seiner Zuhörer, als einen entsprechenden Zeitraum aus einzelnen Zeiträumen. Der Gang durch ein Haus wird somit zu einer Zeitreise, genauer, zu einer Reise zu den verschiedenen Zeitigungsmöglichkeiten, welche die menschliche Existenz bestimmen können und sollten. Die Möglichkeit dieser Reise durch verschiedene Zeiträume macht den Menschen aus.

Denn wenn wir eine Wohnung betreten, die nicht geradezu als Konservenbüchse von 44 qm uns zusammenquetscht, so ist dieser Wohnung Geheimnis, daß wir uns in ihr aus einem Raum in alle anderen zu begeben vermögen. Die Bewegungen aus der Küche in den Keller, auf die Veranda, in das Badezimmer, in das Eß- oder Wohnzimmer, auf die Toilette, ins Bett, diese Bewegungen – nie erwähnt in der Diskussion der Mieter mit dem Hauswirt oder dem Architekten – bestimmen das Wohlgefühl der Bewohner.²¹

Das bedeutet: »Wir fühlen uns wohl, wenn ein Raum seiner Zeit entsprechend aussieht.« (VdZ 26) Rosenstocks soziologische Vorgehensweise ist also gemessen an diesem Entsprechungskriterium idealtypisch. Gleichzeitig ist seine Idealtypik jedoch auch normativ, denn er fordert: »Die Zimmer des Hauses müssen verschiedene Stile haben.« (GcZ 211) Denn »kein Mensch darf eingesperrt werden in eine Zeit« (ebd.). Die Unheimlichkeit eines Hauses wäre somit nach Rosenstock nicht durch die Dunkelheit oder Ähnliches der Räume, ihre Heterotopie, bedingt, sondern durch die zeitliche Monotonie bzw. genauer gesagt durch die Monochronie der ganzen Wohnung, welche in entsetzlicher Weise den Menschen von seinen

19 Vgl. hierzu Knut Martin Stünkel: Werkstattaussiedlung, Ökodynamik und des Christen Zukunft. Die religiöse Ökonomie der Wirtschaft bei Eugen Rosenstock-Huussy. In: Wirtschaft und Gemeinschaft. Konfessionelle und neureligiöse Gemeinnsinnsmodelle im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. v. Swen Steinberg und Winfried Müller. Bielefeld 2014 (= Histoire 43), S. 285–302.

20 Ich zitiere nach der deutschen Fassung, die zuerst 1955 erschienen ist: Eugen Rosenstock-Huussy: *Der unbezahlbare Mensch*. Freiburg im Breisgau/Basel/Wien 1964, S. 68.

21 Eugen Rosenstock-Huussy: *Soziologie II. Die Vollzahl der Zeiten*. Stuttgart 1958, S. 25 [im Weiteren mit der Sigle »VdZ« und Seitenangaben].

Zeitigungsmöglichkeiten abschneidet. »Architektonische Räume sind wiederholbare Zeiträume. Die Räume stehen also im Dienst der Zeit.«²²

Zum Eintritt in die Wohnung nutzt der Soziologe Rosenstock den Lieferanten-*eingang*²³ und beginnt seine Analyse mit der Küche. Der Einwohner, aber auch der Besucher, jedoch muss die Freiheit haben, sich für eine Möglichkeit der Zeitigung seiner Zeit zu entscheiden. Ein gut gebautes Haus hat nach Rosenstock deshalb eine *Vorhalle*, die es

einem Menschen [erlaubt] einzutreten und zu wählen, wohin er gehört. Schrecklich sind die heutigen Häuser, wo man mit der Tür ins Haus fallen muß, wo man ins Wohnzimmer oder in die Küche sofort hereinkommt und gar keine Freiheitswahl hat, in welches Zimmer man denn nun persönlich von den vielen gehört. (GcZ 211)

Mit dem Fehlen eines Flures entsprechend der amerikanischen Praxis der Raumteilung hat sich Rosenstock offenbar auch nach 25 Jahren Aufenthalt in den Vereinigten Staaten aus zeitlichen Gründen noch nicht abfinden können. Die Vorhalle erfüllt eine wichtige Funktion, sie eröffnet dem Menschen Wahlmöglichkeiten. Eine entsprechende Aufgabe hat die *Treppe*, nämlich als ein »Verteilungsorgan« zu fungieren, durch welches sich die Menschen »bewußt machen dürfen, daß sie in verschiedene Räume zu verschiedenen Zeiten gehören« (GcZ 212). Die Haustür hat somit nicht die Aufgabe des Abschließens des Bewohners von der Welt oder seinen Wiedereintritt in dieselbe, sondern sie erschließt die Möglichkeiten der verschiedenen Zeitigungsweisen, welche in den einzelnen Zimmern des Hauses verkörpert sind: »Die Haustür vereinigt alle Eingänge und Ausgänge, und so muß das gute Haus mit einer und derselben Türe viele Räume öffnen und schließen.« (VdZ 30) Im Folgenden geht Rosenstock diese vielen in Räumen verkörperte Möglichkeiten der Zeitigung ausführlich durch.

Er beginnt mit dem Raum, dessen Zeitigungsform am auffälligsten, ja sogar am aufsässigesten ist. Die *Küche* dient der Zubereitung der Lebensmittel für den täglichen Bedarf, ist angepasst dem natürlichen Stoffwechsel des Menschen, der sich in 24 bis 48 Stunden vollzieht. Die Küche bildet also den Einzeltag ab oder, wie Rosenstock sagt, »das Zeitmaß für eine Küche ist der Tag« (GcZ 206). Diese Ausrichtung auf den Tag bewirkt somit, dass das zeitliche Ideal der Küche die Effizienz und das Sparen von Zeit das Gebot ist, denn »was einen Tag nur dauert, das kann man gar nicht schnell genug abmachen« (ebd.). Diese Ausrichtung auf den Tag und die Notwendigkeit, Zeit zu sparen, macht die Küche im Zeitgefüge des Hauses zum vorrangigen *Einfallstor der Technik*. Diese wiederum macht alternative Zeitigungsformen fraglich: »Die Technik ist eine unausgesetzte Infragestellung unserer Rhythmen und unseres Kalenders« (RuZ 175). Rosenstock verweist auf die

22 Eugen Rosenstock-Huessy: Raumzeit oder Zeitraum? In: Ders.: Das Geheimnis der Universität. Wider den Verfall von Zeitsinn und Sprachkraft. Stuttgart 1958, S. 171.

23 Zu Rosenstocks Soziologie-Konzept vgl. Knut Martin Stünkel: »Till Eulenspiegel ist der bessere Soziologe«. Eugen Rosenstock-Huessys Grundlegung der Soziologie. In: Globalisierte Wirtschaft und humane Gesellschaft. Ost-, West- und Südprobleme. Hg. v. Rudolf Hermeier, Mark M. Huessy und Valerij Ljubin. Münster 2006, S. 215–229.

Küchengeräte, welche einen immer effizienteren Umgang mit der Zeit erlauben. Mit der Einführung von zeitsparenden Geräten gewinnt diese zeitliche Ausrichtung der Küche eine eigene, sich selbst verstärkende zeitliche Dynamik.²⁴ Als Zeitraum ist die Küche im Tempel des Hauses der Altar der Technik, die an dieser Stelle »auf der Höhe der Zeit« sein muss. An anderer Stelle definiert Rosenstock: »[...] die weiße Küche mit dem Email und den Instrumenten ist der Ausdruck der Fabrik, der Technik im Hause.«²⁵ Dies ist nun in keiner Weise technikkritisch gemeint. Auch am Elektroherd sind Götter. Hier in der Küche muss, so Rosenstock, nichts wachsen oder atmen, die Zeit ist hier als mechanischer Prozess repräsentiert, welcher eine unbegrenzte Beschleunigung verträgt, ja geradezu fordert (VdZ 26). Die Küche ist der Zeitraum des Vernünftiger-Werdens, der Rationalisierung. Hier wird »Arbeit geleistet [...], um tote Elemente ihrem zeitentleerten mechanischen Daliegen zu entreißen und dem Leben einzuverleiben« (VdZ 27). In der Küche findet also im Wortsinne ein zeitliches Embodiment statt, Lebloses wird zur Verkörperung vorbereitet. Sie ist so eine zeitliche Schnittstelle, an der der soziologischen Analyse drei »Zeitringe«, wie Rosenstock sie nennt, auffällig und auch aufsässig werden. Man wird hier aufmerksam

auf das Hebewerk der Arbeit eines reißenden, willentlichen Verstandes, die alles immer schneller an sich reißt und will, auf den Kreislauf aller vegetativen Organismen, die sich rhythmisch erneuern, und auf den Bereich des äußeren Weltalls, in dem der Tod herrscht und der mechanische Verfall, wenn wir ihn nicht an uns zu binden lernen. (VdZ 28)

Für diese Verbindung liefert die Zeitlichkeit der Küche das Rezept. Sie ist der Zeitraum rastloser Aktivität. Eine Biedermeierküche ist deshalb Unsinn, weil sie einen temporalen Selbstwiderspruch darstellt. Über den gebieterischen temporalen Imperativ der Küche, dem zu gehorchen rationale Pflicht ist, lässt Rosenstock keinen Zweifel zu:

In der Küche sollen wir radikal technisieren. [...] Denn es handelt sich um die Herstellung vergänglicher Güter; und nur Narren werden da auf altfränkischen Töpfen und Pfannen bestehen. Das ist albern. (RuZ 173 f.)

Dem zeitlichen Gebot der Küche zu entsprechen, hat seinen guten Sinn. Durch die Küche haben wir mehr Zeit. Doch diese Zeit muss genutzt werden, zumal die Zeitlichkeit der Küche nicht generalisiert werden darf. »Also müssen wir mehr

24 Ergänzend könnte man anführen, dass sich die Küche als Ort nicht nur rasanter technologischer, sondern auch als Stätte unerhörter gesellschaftlicher Innovation ausgezeichnet hat. Rybczynski etwa beschreibt für die Niederlande des Goldenen Zeitalters die in den Wohnbereich integrierte Küche als Keimzelle einer weiblichen Dominanz des Haushaltes (vgl. Witold Rybczynski: Verlust der Behaglichkeit. Wohnkultur im Wandel der Zeit. München 1991, S. 79–82).

25 Eugen Rosenstock-Huessy: Friedensbedingungen der planetarischen Gesellschaft. Zur Ökonomie der Zeit. Hg. v. Rudolf Hermeier. Münster 2001, S. 101 [im Weiteren mit der Sigle »FpG« und Seitenangaben].

spielen« (RuZ 176), meint Rosenstock, denn »wir dürfen uns von der Technik nur dann ungestraft die Zeit verkürzen lassen, wenn wir die falsche Übertragung auf die Lebenszeit vermeiden« (FpG 107). Mögliche Räume, in denen dieses Spiel stattfinden könnte, nennt Rosenstock im Folgenden.

In seiner zeitlichen Phänomenologie des *Wohnzimmers* zeigt sich Rosenstock selbst zeitlich bis biedermeierlich (oder mindestens sehr optimistisch in Sachen Bildung). Das Wohnzimmer als Zeitkörper ist nach ihm vor allem durch die Präsenz von Gedrucktem ausgezeichnet, allenfalls noch durch die Anwesenheit eines Radios oder eines Grammofons. Das Gedruckte jedoch ist für die Zeitlichkeit des Wohnzimmers entscheidend, auch durch Zeitungen und Zeitschriften (bei denen die Zeit ja schon im Namen präsent ist), aber in einem »gut eingerichtete[n] Zimmer werden Bücher da stehen« (GcZ 207). Und zwar, so geht Rosenstocks Optimismus weiter, klassische Autoren. Was aber bedeutet nun die Anwesenheit von Goethe oder Shakespeare in zeitlicher Hinsicht für das Wohnzimmer?

Der Zeitraum, in dem ein Wohnzimmer die Zeit räumlich verkörpert, das ist das Jahrhundert, in dem Sie leben. Da ist die Literatur, die in diesem Jahrhundert für klassisch gilt, die umgibt Sie. Die Schallplatten werden ja nicht nur Orffs »Carmina Burana« sein, sondern vielleicht auch noch die 5. Beethoven-Sinfonie. Das heißt, sie beziehen sogar noch die Vorzwölftonmusik in Ihren Geschmack ein. Vielleicht ist sogar Bach da und Telemann. Das heißt, das Wohnzimmer hat einen Zeitraum von *300 Jahren* vielleicht zu verkörpern. (Ebd.)

Die Vergangenheit, repräsentiert durch Musiker, Maler und Autoren, wird im Zeitraum des Wohnzimmers mit uns gleichzeitig. Hier befindet man sich in einer ›Zeitspanne‹, wobei dieser Begriff durchaus das spannungsvolle Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart mit abdeckt. Auch die Anwesenheit ehrwürdiger, womöglich geerbter, d. h. von Generation zu Generation weitergereichter alter Möbel, manifestiert diese Zeitspanne. Bildung bedeutet, das kann man laut Rosenstock aus der Zeitlichkeit des Wohnzimmers ablesen, einen grundsätzlich zeitlichen Prozess, nämlich die ›Schätze von dreihundert Jahren‹ dort auf den konkret Einzelnen, auf sich als den gegenwärtigen Bewohner dieses Zimmers zu beziehen. Das Wohnzimmer verkörpert synchrone, aber auch und gerade diachrone Geselligkeit, also Gemeinschaft mit Nichtzeitgenossen. Im Wohnzimmer expandiert der Mensch zeitlich, während er in der zeitsparenden Küche kontrahiert. Es sei erwähnt, dass Rosenstock konsequenterweise eine moderne Einrichtung des Wohnzimmers in dem Bestreben es zu technisieren als einen »Irrtum« bezeichnet, da die Technik an diesem Ort der Wohnung eine »Übertragung der Küchenidee auf das Wohnzimmer« (ebd.), sprich die Vertäglichung von 300 Jahren bewirke.

Die Präsenz einer Bibel im Wohnzimmer, womöglich in einer eigenen Nische, bedeutet die maximale Expansion (und Kontraktion) der Zeit zur Ewigkeit. Rosenstock führt hierbei an, dass es, wie er selbst noch beobachtet habe, in bestimmten katholischen Haushalten noch einen eigenen ›Andachtsraum gebe, welcher, gar noch in der Form einer Hauskapelle, sogar versucht, »das Wohnzimmer an Zeit zu

exedieren, und die Zeitspanne dem Menschen anzubieten, deren Wandel sich nicht wahrnehmen lässt, und die von Adam bis zum jüngsten Tag reicht« (GcZ 208). Dies aber ist schon nicht mehr zeitgemäß, denn »[a]uch der Fromme [...] sollte nicht in eine angeblich zeitlose Ewigkeit mit Goldaltar und Heiligenbildern in seinem Wohnzimmer hineinspringen« (RuZ 174). Das Wohnzimmer verkörpert vielmehr wesentlich spannungsvolle menschliche Geschichte.

Im zweiten Band seiner im Jahre der Münsteraner Vorlesung erschienenen ›Soziologie‹, betitelt *Die Vollzahl der Zeiten*, reflektiert Rosenstock über die Zeitlichkeit eines weiteren Raumes des Hauses, der in der Vorlesung selbst keine Beachtung findet. Dieser zeigt eine weitere Möglichkeit menschlicher Zeit nach Rationalisierung (Küche) und Historisierung (Wohnzimmer) an.

Die Veranda gemahnt an das natürliche Jahr mit seinen Jahreszeiten, selten benutzbar im Winter, entfaltet sie ihren Glanz im Sommer jahraus, jahrein. In großen Perioden also verläuft der Rhythmus der Veranda. (VdZ 25)

In ihrer bloß zeitweiligen Benutzbarkeit und ihrem Charakter als einer Verbindung bzw. Vermittlung des häuslichen Innenraums nach außen (und umgekehrt) bindet die Veranda den Menschen in ihrer auf das Jahr bezogenen Zeitlichkeit zurück an die Natur und repräsentiert in der Frequenz ihres Gebrauchs den Wechsel von Sommer und Winter. Die Veranda verkörpert somit Periodizität gemäß den äußeren Naturrhythmen. Sie eröffnet dem Menschen die Naturzeit.

Eine wiederum andere Zeitlichkeit ist durch das *Kinderzimmer* verkörpert. Es ist charakterisiert durch ›Spielen und Wachen‹; Rosenstock kennzeichnet es weiter als »nicht sakral geweiht«. Seine Einrichtung ist somit vorübergehend, allerdings doch auf eine gewisse Dauer hin ausgerichtet, welches von dem aus mehreren Altersstufen oder Graden angesammelten Spielzeug ablesbar ist. Das Kinderzimmer hat so eine graduelle und vorübergehende Dauer als Zeitlichkeit, welche Rosenstock als »Wachstum« beschreibt, eine dauernde Zeitlichkeit, in der es ein Vorher und ein Nachher gibt. Das Kinderzimmer manifestiert den Zeitraum des einmaligen und irreversiblen Wachstums von fünf bis zwölf Jahren (GcZ 208).

Um das in der soziologischen Begehung folgende Zimmer »herum wird der Rest des Hauses gebaut« (GcZ 209). Es ist die »entgegengesetzte Bildung von der Küche« (RuZ 173). Rosenstock verweist zur Erläuterung dieser Behauptung auf die Odyssee als bindende abendländische Formularerzählung²⁶ für die zeitliche Ordnung des Hauses: Odysseus hat das Ehebett aus einem Baum geschnitzt und um diesen herum sein Haus gebaut.²⁷ Das Zimmer ist das elterliche *Schlafzimmer*, dessen Zeitlichkeit

26 Zum Begriff des Formulars vgl. Jürgen Frese: Prozesse im Handlungsfeld. München 1985, S. 138–172.

27 In der *Odyssee* berichtet Odysseus im 23. Gesang:

Wuchs doch in unserem Hofe ein Ölbaum mit länglichen Blättern,
Blühte und wipfelte auf und dick war er wie eine Säule.
Um diesen Ölbaum baut' ich die Kammer; ich machte sie fertig,
Fest ineinander schob ich die Steine und deckte sie trefflich;
Setzte die Türe dann ein, die glatt und kräftig gefügt war.

aufgrund der Präsenz des Ehebettes der Eltern nach Rosenstock »viel feierlicher und viel ernster« ist als das spielzeuggefüllte Kinderzimmer. Dieses Schlafzimmer nun »hat die Zeitspanne einer Generation«, sodass der grundlegende Zeitraum für ein Familienhaus überhaupt »etwa 30 Jahre« ist, solange also, »bis die Kinder aus dem Haus sind« (GcZ 209). Außerdem ist das Schlafzimmer als Ort des entspannenden Schlafes für Rosenstock im nachdrücklichen Sinne medial: Hier findet sich die Haltung zwischen Aktiv und Passiv, für die das Griechische die Form des Mediums bereithält: »Vielleicht leiden wir unter keiner Sprachlücke mehr als unter dem Verlust des eindeutigen Mediums für alle organischen Vorfälle.« (VdZ 29) Die hier herrschende Zeitlichkeit ist nicht aktiv im Sinne einer verständigen Beschleunigung und auch nicht passiv wie die Zeitlosigkeit des toten Raums. Vielmehr verlaufen mediale Vorgänge nach Rosenstock in rhythmischen Schwingungen, im Emporschnellen und Absinken. Rosenstock überlässt dem Leser an dieser Stelle pietätvoll die weiteren möglichen Ausformulierungen jener grundsätzlichen, zeitlichen Bestimmungen.

Das *Speisezimmer* ist der Ort, an dem sich der Mensch zeitlich zur Welt hin öffnet, und zwar durch die Präsenz des Gastes: »Weil wir in jedem Gast, wenn wir rechten Geistes sind, die Zukunft vorwegnehmen, die *Ökumenische Kirche*.« (GcZ 209) Das zeitliche (heile) Haus ist somit ein Haus, welches Besuche verlangt, um seine letztliche Bestimmung erfüllen zu können. Im Speisezimmer verkörpert sich Heilszeit. »In der Gastfreundschaft also nimmt jedes Heim die endliche Einheit der menschlichen Familie vorweg. Jede Einladung an einen Gast ist ein kleines Pfingstfest ...«. ²⁸

Die Gastfreundschaft ist somit nach Rosenstock eschatologisch inspiriert, und folglich auch die Zeitlichkeit des Speisezimmers. Diese Zeitlichkeit ist im Haus unabdingbar und darf nicht durch schnöden Raummangel verhindert werden. In *Raumzeit oder Zeitraum* hält er es entsprechend auch für möglich, dass auch das für einen Gast hergerichtete Wohnzimmer diese eschatologische Aufgabe übernehmen kann (RuZ 174). »Die Eschatologie des Hauses, daß das Haus in der Zukunft noch eine Bestimmung hat, das äußert sich in jedem Gast, den Sie einladen.« (GcZ 209) Entsprechend bestimmt Rosenstock die Ökumene als die Inkorporation des Gastes (GcZ 210). Im Zeitraum des Speisezimmers ist die ganze Zeit daher gegenwärtig, d. h. auch und gerade die, »auf die wir warten«. Ablesbar ist dies nach Rosenstock an der Transsubstantion des Gastes in der Gastfreundschaft zum Bruder.

Schließlich köpfte ich noch den Baum mit den länglichen Blättern.
 Gut und verständig glättete ich mit dem Beil dann den Baumstumpf,
 Fing bei der Wurzel schon an und hieb ihn zurecht nach der Richtschnur.
 Kunstvolle Mühe verlangte der Bettfuß; sämtliche Löcher
 Bohrte ich aus und begann dann bei ihm mit dem Glätten des Lagers,
 Zierte es reich mit Elfenbein, mit Gold und mit Silber,
 Um dann die purpurn glänzenden Lederriemen zu spannen.
 Damit verrate ich dir mein Zeichen; doch kann ich nicht wissen,
 Fußt mir das Bett, o Weib, noch im Erdreich? Oder verschob es
 irgend ein Mann, der den Stamm der Olive am Grunde entzweite?

Zit. n. Homer: Odyssee. Übertr. von Anton Weiher. Düsseldorf/Zürich 2000, S. 629. Erst auf dieses Zeichen hin, erkennt und anerkennt Penelope Odysseus wieder und stellt so das Haus wieder her.

28 Eugen Rosenstock-Huussy: Der Gast. In: FpG 246.

Es gibt in der multiformen Zeitlichkeit des Hauses auch Räume, welche aus der Zeit herauszufallen scheinen, und dies sind die (als Abstellkammern genutzten) *Dachböden und Keller*. Hier wird das abgestellt, was aus der Zeitordnung herausfällt – was aber auch bei Bedarf wieder in diese eingefügt werden kann. Diese Räume stellen »die tote, die Vorvergangenheit [dar] oder die noch wartende, die noch unerlöste Zukunft« (GcZ 212). Sie beherbergen zeitlich dekontextualisierte Gegenstände, die als solche erst auffällig und eigentlich erst zu Gegenständen werden, d. h. zu etwas, das entgegen- bzw. im Weg steht. Den beliebten Topoi der Horrorkliteratur über den unheimlichen Keller respektive Dachboden zur Bestätigung lässt sich nach Rosenstock »weil man nicht im Keller und auf dem Boden lebt« der »Unterschied vielleicht zwischen Leben und Tod [...] studieren« (ebd.).

Signifikanterweise kennt das rosenstocksche Haus in der ›Soziologie‹ wie in der Vorlesung *Die Gesetze der christlichen Zeitrechnung* weder Badezimmer noch Toilette. Im Aufsatz *Raumzeit oder Zeitraum* wird dieses jedoch nachgereicht:

Es ist die Bedingung des Lebendigen, seine Gestalt wechseln zu können. Das, was immer so ist, wie es ist, ist tot. Wenn es aber ein Klosett, ein Bad, eine Schlafstube und ein Wohnzimmer gibt oder gäbe, so könnte sich der Wandel des Lebens entfalten. Ein- und Ausatmen, Essen und Verdauen, Wachen und Schlafen drängen auf verschiedene Räume, weil sie selber ja Zeiträume sind. (RuZ 173)

Klosett und Bad scheinen allerdings noch deshalb wichtig zu sein, da sie *via* der städtischen Wasserleitungen das eigene Haus mit dem Gemeindeganzen verbinden. Entsprechend wirken die vorhandenen Gas- und Elektroleitungen (vgl. RuZ 175). Einerseits ist es sicher richtig, dass diese Verbindung, wie Rosenstock schreibt, der Zeitverkürzung diene, vielleicht aber lassen sich andererseits hieraus noch andere zeitliche Einsichten gewinnen. Bad und Klosett regenerieren den äußeren Menschen und zeigen den Stoffwechsel an, verbinden aber auch durch Leitungen nach außen und mit anderen Haushalten, machen also auch interne Zeitigungsformen zählbar.

Seine analytische Zeitreise durch das Haus führt Rosenstock nichtsdestoweniger schließlich zu einer ontologischen Bestimmung mit normativer Kraft und lässt ihn seinen Zuhörern pathetisch zurufen:

Wenn Sie nun einmal überlegen, wie großartig das ist, daß in ein und demselben Haus der Zeitraum der 24 Stunden, der Zeitraum der Spielzeit der Kinder, der Zeitraum einer Generation, der Zeitraum der Zukunft des Menschengeschlechts, der Zeitraum Ihrer eigenen politischen, geistigen Epoche und die Ewigkeit in Form der Bibel oder des Andachtsschemels repräsentiert sind, dann sehen Sie die Göttlichkeit des Menschen! Er geht zwischen diesen verschiedenen Zeitspannen hin und her, und das ist der Mensch. (GcZ 211)²⁹

29 In *Raumzeit oder Zeitraum* zeigt dieses Prozessieren noch begrifflich bescheidener den ›Adel‹ der Menschen: »Wenn ein Haus und eine Wohnung ihre Bewohner in die ewig ursprünglichen, ewig ursprüngenden Zeiten des Spektrum hineinordnen: Tag, Jahr, Jahrzehnt, Generation, Jahrhundert, Ewigkeit, dann ist dies Haus aus den Forderungen unserer Zeitlichkeit heraus gestaltet. Dann

Das Haus ist also die Verkörperung, gleichsam auch die Epiphanie der ›Vollzahl der Zeiten‹, von der laut Titel Rosenstocks zweiter Band seiner *Soziologie* handelt. Küche, Veranda, Schlafzimmer, Wohnzimmer und Andachtszimmer manifestieren diese Vollzahl in der alltäglichen Lebenswirklichkeit. In einem solchen Haus ist der Mensch nach dem andragogischen Grundsatz in der Lage, aus der Fülle der Zeitigungsmöglichkeiten eine heilsame Zukunft zu schaffen.

So leben die Bewohner eines Hauses in der Spannung der Vollzahl der Zeiten, während in ihren Zimmern je eine Zeitzahl zu ihrem Rechte kommt, das heißt zu ihrer Wellenlänge aus Tag zu Periode, zu Generation, zu Jahrhundert, zu Ewigkeit. (VdZ 30)

4. Zeithaltung, Haushalt und Ökonomie

Der freie Gang durch die verschiedenen Zimmer seines Hauses wird so dem Menschen zur Prozession seiner eigenen zeitlichen Existenz. Dieser Umstand führt zu einer vielleicht überraschenden Bestimmung des Phänomens des Hauses in der menschlichen Geschichte. Häuser sind nicht Manifestationen des Sesshaftwerdens der Menschheit, sondern vielmehr Aufforderungen zur Bewegung. Nach Rosenstock gilt dies schon für das alte Ägypten und die Antike.

Das Haus war ein Weg durch die Welt, ein Weg des Prozedierens. Die Tempel sind Prozessionswege durch Zeit und Raum. Die Antike baute Häuser, weil sich Menschen kosmisch richtig bewegen sollten. Haus und Hof zusammen geben einigermaßen wieder, was ein antiker oikos, ein Bauernhaus, in der Antike bedeutete. Da stand vielleicht der Mithaufen in der Mitte. Aber auf die Bewegung kam es an, aus den Ställen zum Dunghaufen, und von dort auf die vermessenen Juchart und Morgen Landes. 1880 baute man Wände, hinter sie Stuben, und am Ende Zufahrtswege. Aber die Antike interessierte weder die Fassade noch das Kastenhafte eines modernen Hauses. Häuser am Himmel und Häuser auf Erden waren Bahnhöfe gesetzmäßiger und gebotener Bewegungen. (VdZ 190)³⁰

Das Geheimnis des Hauses ist dasjenige eines »Freiheitsraumes« (GcZ 213), wo man sich des Wechsels der verschiedenen Zeiträume menschlicher Existenz unbelligig vergewissern kann. Diese Bewegung ist frei, jedoch auch zielgerichtet. Freiheit ist Wechsel der Zeitigungsweisen. In diesem Sinne ist das Haus ein Tempel, ein Prozessionsweg durch Zeit und Raum, und die hier (in rechter Weise) erlebte Zeit ein Gottesdienst. An einer späteren Stelle in *Die Vollzahl der Zeiten* heißt es schlicht: »Gott ist der Tempel.« (VdZ 399) – die Zeitigung des Tempels im Durchschreiten somit Gottesdienst. Rosenstock schreibt:

geht der Bewohner froh aus einer Verwirklichung in die andere hin und her. Und das ist die adlige Natur des Menschen, den Augenblick und den Zeitraum, die Zeitspanne und die Ewigkeit abwechseln zu lassen und unbeschädigt aus einem in den anderen Aspekt unserer Zeitlichkeit hinüberzuwechseln.« (RuZ 175)

30 An dieser Stelle bietet sich der Vergleich mit Heideggers Konzeption der *ousia* als »Anwesen«, gerade auch im Hinblick auf die spezifische Zeitlichkeit an.

Alle Tempel sind gebaut worden, damit die Menschen in Prozessionen in die Kirche hinein, um die Kirche herum, um den Tempel herum und wieder aus ihm hinausgehen konnten. Und das sie sich verwandeln konnten: An der einen Stelle wird gekniet, an der anderen Stelle wird gegangen, damit der Mensch verschiedene Haltungen erfahre. (GcZ 213)

An dieser Stelle leitet die temporale Phänomenologie des Hauses über ins große Allgemeine, ins Globale bzw. wie Rosenstock sagen würde, ins Planetarische.³¹ Anhand dieser Analyse formuliert er wissenschaftliche und (welt-)politische Aufgaben. In einem *Haus* als Zeitkörper erfährt der Mensch mögliche *Haltungen*. Der *Haushalt* in seiner mannigfachen Verkörperung ist also für ihn von entscheidender Bedeutung, die *Ökonomie* als das Wissen von diesem zeitlichen Haushalt die zukunftssträchtige Wissenschaft. »Das Wort Oikonomie ist kein Zufall. Es bewahrt die Urlage aller organisierten, friedlichen Arbeit als Hausarbeit, Heimarbeit.« (VdZ 200) Zeitliche Wissenschaft ist folglich ökonomische Arbeit im und am Haus.

Die religiöse Aufladung des Hauses unter dem Konzept des Haushalts, sein Tempelcharakter, war zunächst »ohne konfessionelle Vorurteile«, wie Rosenstock schreibt, ein Verdienst Luthers. Der Haushalt als »typische Wirtschaftseinheit für Produktion und Verbrauch« wurde durch sein Haupt, »eine typische christliche Persönlichkeit«, die »von der protestantischen Lebensart gezüchtet« wurde, und zwar als »Haushalts-Priester«, der die täglichen Gebete spricht, zu einer religiösen Einrichtung. Rosenstock nennt dies in seinem Buch *The Christian Future* (1946) die »Verpflanzung des Wortsakraments in jedem Haushalt mit dem Vater als Priester«. Dies habe »etwas verchristlicht, was vorher Teil der natürlichen Welt war. Allerdings hat heutzutage »der christliche Haushalter seine Verwurzelung im täglichen Erlebnis verloren.«³² Rosenstock wählt daher einen anderen Weg, das (religiöse) Geheimnis des Hauses zu beschreiben.

Der Haushalt dient Rosenstock zur allgemeinen Bestimmung dessen, wie der Mensch sich in den verschiedenen Zeitigungsweisen hält beziehungsweise wie er hier gehalten wird. Vom Haushalt zur Ökonomie als einem generellen Konzept ist nur ein kleiner Schritt, bedeutender ist jedoch das vermeintlich Partikulare, nämlich der Haushalt. In seiner Schrift *Der unbezahlbare Mensch* heißt es: »Bei Xenophon war der ein Ökonom, der haushält mit Weib, Knecht und Magd. In der heutigen Ökonomie hält die ganze Welt haus. Die Menschheit hält haus.«³³

31 Vgl. zu diesem Begriff Knut Martin Stükel: Planet und planetarischer Mensch oder Gibt es keine Alternative zur Globalisierung? In: stimmstein. Mitteilungsblätter der Eugen Rosenstock-Huessy Gesellschaft 12 (2007), S. 43–56.

32 Zitiert wird wiederum die später erschienene deutsche Fassung: Eugen Rosenstock-Huessy: Des Christen Zukunft oder Wir überholen die Moderne. München 1956, S. 70–72.

33 Rosenstock-Huessy, *Der unbezahlbare Mensch* (Anm. 20), S. 160.

Dieser primäre Bezug auf Haus und Zeit sei dem heutigen Begriff von Ökonomie verloren gegangen. Als Haushaltung ist Ökonomie notwendig transitive Wissenschaft mit einem übergreifenden planetarischen Bezug. In einem seiner letzten veröffentlichten Texte *Dienst auf dem Planeten* (1965) mit dem an Zeitlichkeit gemahnenden Untertitel *Kurzweil und Langeweile im Dritten Jahrtausend* schreibt Rosenstock:

Wenn die Ökonomen ihre Vorschläge machen, dann zeigen sie nie, daß sie Ökonomie studiert haben. Das edle Wort »Ökonomie« hat nämlich mit Zahlen, Löhnen, Preisen nicht viel zu tun. Es bedeutet den Haushalt der Kräfte und der Antriebe, die uns durchwogen und bestimmen. Da wir Haushalter sind und eine Ökonomie verkörpern, so sind wir sterblichen vorübergehende Träger ewiger Funktionen. Wir sind wie diensthabende Wachmannschaften und müssen abgelöst werden.³⁴

Der Hausmeisterdienst auf dem Planeten ist also ein wesentlich zeitlicher Dienst. Entsprechend des genuin zeitlichen und multiformen Charakters des Hauses kann Rosenstock nun von der Ökonomie (als Haushaltslehre) behaupten, dass sie ›polyglott‹ sein müsse, nämlich als jeweilige Art und Weise, den verschiedenen Haltungen der Zeit zu *entsprechen*. In einer Denkschrift aus dem Jahre 1944, also noch während des Krieges im amerikanischen Exil, erläutert Rosenstock unter dem Titel *Mad Economics or Polyglot Peace* die wichtigsten Anforderungen an eine Weltwirtschaft:

The ideal economy is a multiform economy. And the co-existence of England, Russia, U. S., Germany and all the other countries, should be sufficient evidence that economy may have to function diversified. Ingredients of capitalistic, socialistic, feudal, communistic, monastic, paternal, mercantilistic procedures enter into a sound economy as well as features of family economy, a type very much by itself.³⁵

Die Vielsprachigkeit der Weltwirtschaft entspricht so den vielen Formen menschlicher Zeitlichkeit. Diese Vielsprachigkeit muss in einer ›economy of economies‹, (ME 57) also in einer zeitlichen Lehre von den zeitlichen Haltungen, entsprechend dem Zeitkörper des Hauses beschrieben werden. An die Vielsprachigkeit knüpft Rosenstock seine Hoffnung für den Weltfrieden:

We would learn to be polyglot on the material world and its changes. We would speak the many languages which go with the many forms of work and production. A peace that is frankly polyglot in economics could become a real world peace. It would prove that man is free to master his environment. A polyglot peace would deal the greatest possible blow to all doctrines about wars of the future and inescapable fate. (ME 50)

34 Eugen Rosenstock-Huessy: *Dienst auf dem Planeten*. In: Ders., *Unterwegs zur planetarischen Solidarität* (Anm. 2), S. 167.

35 Eugen Rosenstock-Huessy: *Mad Economics or Polyglot Peace*. In: *stimmstein. Jahrbuch der Eugen Rosenstock-Huessy Gesellschaft* 4 (1993), S. 46 [im Weiteren mit der Sigle »ME« und Seitenangabe].

Der Sieg des Kapitalismus und das ›Ende der Geschichte‹ müssen daher aus zeitlichen Gründen dem Menschen zutiefst unheimlich und temporal unzutraglich, also eine verrückt gewordene Ökonomie sein, welche den Menschen aus seinem Hause vertreibt.

An economic dogma is impossible because in economics, we consume every product of time. Everything may be right at one moment and wrong at another. If we try to handle economics dogmatically, the world falls on evil days. (ME 48)

Die Haushaltslehre als die Wissenschaft von der vielfältigen Zeitlichkeit des Hauses gewinnt auf diese Weise eine überragende, wie Rosenstock sagen würde, planetarische Bedeutung. Mit guten Grund ist also ein Sammelband mit Rosenstocks ökonomischen Schriften *Friedensbedingungen der planetarischen Gesellschaft. Zur Ökonomie der Zeit* betitelt.

Und eben hier findet Rosenstocks Analyse wieder Anschluss an die christliche Religion, ganz entsprechend seiner Forderung und seiner grundsätzlichen Bestimmung vom Haus als Tempel.

Die Christen haben sich leider den Haushaltbegriff von den Ökonomen stehlen lassen, und die Theologen haben sich die Abwanderung des Ökonomischen aus der Verkündigung gefallen lassen. Das Wort »Haushalt« muß aber wieder Glaubensglanz bekommen. Wir müssen die Ökonomie des Glaubens ernst nehmen.³⁶

Der Begriff nämlich, so Rosenstock, entstammt direkt dem Text des Neuen Testaments. In *Eph* 1,9–10 heißt es:

Diese Gnade hat er reichlich ausgegossen über uns in Gestalt von aller Weisheit und Einsicht, indem er uns kundtat das Geheimnis seines Willens: nämlich nach seinem gnädigen Ratschluß, den er sich vorgesetzt hatte [für den Haushalt der Vollendung der Zeiten] für die Ökonomie der Vollzahl der Zeiten εἰς οἰκονομίαν τοῦ πληρώματος τῶν καιρῶν, alles auf einen Nenner zu bringen in Christus, das in den Himmeln und das auf der Erde.³⁷

Die Analyse des Zeitkörpers Haus hat so heilsgeschichtliche Relevanz. Seinen wissenschaftlichen Weg beschreibt Rosenstock entsprechend selbst wie folgt:

Ich komme aus einer Welt geistiger Anarchie der Aufklärung der letzten zwei Jahrhunderte in Bezug auf Religion, Kunst, Wissenschaft, Recht, Sitte, Sprache und bin auf der Suche nach dem Begriff der Wirtschaft, der geistigen Ordnung, des geistigen Haushalts dieser Kräfte, auf die Ökonomie der Heilsgeschichte der Menschheit geführt worden. (FpG 133)

36 Eugen Rosenstock-Huessy: Der technische Fortschritt erweitert den Raum. In: Ders., *Friedensbedingungen* (Anm. 25), S. 105 f.

37 Rudolf Hermeier: Hat die Ökonomie Gottes etwas mit der Wirtschaft von uns Menschen zu tun? Einleitung zu: Rosenstock-Huessy, *Friedensbedingungen* (Anm. 25), S. 25; Übersetzung Heinrich Rendtorff modifiziert von Rudolf Hermeier.

Anstatt für ein ›ganzen Haus‹ in direkter Nachfolge Luthers optiert Rosenstock folglich für ein ›heiles Haus‹, das den Aufgaben der Zeit gewachsen ist. Als ein solches gewinnt es Vorbildfunktion, denn »das heile Haus ist ein auf die Bestimmung des Menschengeschlechtes ausgerichtetes Heim« (FpG 247). Auf diese Weise wird das Haus »das kleinste Abbild der Vollständigkeit des Lebens« (FpG 101), ein zeitliches Einheitsprinzip des ganzen Menschen.

Tote Häuser – Hausmodelle in der Gegenwartskunst



Abb. 1: *One Week* (1920)

Häuser sind Modelle (Architekturen) für umbauts Leben, in diesem Sinn also gebaute Lebensmodelle bzw. Entwürfe für ein Leben mit und in ihnen. Sie verkörpern politische, wirtschaftliche, ästhetische und soziale Ideologien und sind Experimente mit ihren Bewohnern. Dies ist, um einen sehr weiten und schnellen Bogen zu spannen, mindestens seit der Antike mit typischen Hausbauformen so, wie dem Prostashaus – dessen Kern der Oikos genannte Raum ist – oder dem Pastashaus im hellenistischen Griechenland oder dem Domus im Rom der Kaiserzeit, über das Haus Luthers,¹ die Siedlungsbauten der Weimarer Republik zu den aktuell überall entstehenden Townhouses, die einer mehr oder weniger verbindlichen Vorstellung von Haushalt(-sführung) die Form gaben und geben.

1 Als Ursprung des evangelischen Pfarrhauses. Siehe Beitrag von Dietz Bering in diesem Band.

Wenn ich mich hier zu Hausmodellen in der zeitgenössischen Kunst äußere und in diesem Kontext den Modellbegriff etwas strapazieren werde, dann aus mindestens zwei guten Gründen: Erstens sie sind kein Einzelfall: Spätestens seit der *documenta 1977* gibt es eine stark wachsende Tendenz zur Ausstellung von architektonischen Modellen im Kontext zeitgenössischer Kunst, die systematisch bisher kaum untersucht wurde. Hier zeigt sich ein Defizit mit einer Unterordnung dieses Phänomens in Kategorien wie Skulptur, Objekt, Installation etc.² Zweitens hat sich der Modellbegriff in der Architektur seit Vitruv, seiner Relektüren durch Alberti³ und andere im Kontext der Architekturtheorie und -praxis etabliert. Seiner Bedeutung und Verwendung nach kommt er aus dem Zusammenhang von menschlichem Maß und der Übertragung menschlicher Proportionen in die Architektur – und somit auch ins Haus.

Vitruv beschreibt das Verhältnis von Mensch und Maß folgendermaßen:

1. Die Formgebung der Tempel beruht auf Symmetrie, an deren Gesetze sich die Architekten peinlichst genau halten müssen. Diese aber wird von der Proportion erzeugt, die die Griechen Analogia nennen. Proportion liegt vor, wenn den Gliedern am ganzen Bau und dem Gesamtbau ein berechneter Teil (modulus) als gemeinsames Grundmaß zu Grunde gelegt ist.

[...]

4. Wenn also die Natur den menschlichen Körper so zusammengesetzt hat, dass seine Glieder in den Proportionen seiner Gesamtgestalt entsprechen, scheinen die Alten mit gutem Recht bestimmt zu haben, daß auch bei der Ausführung von Bauwerken diese ein genaues symmetrisches Maßverhältnis der einzelnen Glieder zur Gesamterscheinung haben.⁴

So ist der Entwurf des Tempels und des Hauses am »Maß« (der Proportion) des Menschen orientiert – siehe die Säulenordnung in der griechischen Antike – und das zu kombinierende »Modul« (die Modularität des Bauens) durch die Übertragung einer Proportionslehre, die ihren Bedingungen nach antropometrisch war, notwendigerweise eine Grundlage der (Haus-)Architektur, bis hin zum Proporti-

2 Siehe Walter Grasskamp: Kleinmut – Hinweise zum Modell. In: Daidalos – Architektur, Kunst Kultur 26 (1987), S. 62–71, hier S. 62.

3 Wobei schon in der Renaissance eine Abkehr von einer antropomorphen Architektur bemerkbar wurde: »So machten die führenden Architekturtheoretiker der Renaissance, Leon Battista Alberti im 15. Jahrhundert und Andrea Palladio im 16. Jahrhundert, die in Zahlen ausgedrückten musikalischen Harmonien zur Grundlage ihrer architektonischen Ästhetik, während die Metapher des menschlichen Maßes eine vergleichsweise untergeordnete Rolle spielte. An die Stelle des metaphorisch gemeinten Vergleichs mit dem Maß des Menschen traten nun zunehmend sehr ernst gemeinte Versuche, ganze Gebäude und deren Teile aufgrund von Maßverhältnissen zu gestalten, die exakt den musikalischen Harmonien wie Quarte, Quinte und Oktave entsprachen oder entsprechen sollten (das bekannteste Beispiel hierfür ist die Kirche San Francesco della Vigna in Venedig).« (Frank Zöllner: Anthropomorphismus: Das Maß des Menschen in der Architektur von Vitruv bis Le Corbusier. In: Otto Neumeier [Hg.]: Ist der Mensch das Maß aller Dinge? Beiträge zur Aktualität des Protagoras. Möhnsee 2004, S. 307–344, hier S. 325)

4 Vitruv: Zehn Bücher über Architektur. Übers. von Curt Fensterbusch. Darmstadt 1981, S. 137–139.

onssystem des französischen Architekten Le Corbusier. »Modulus« ist begriffsgeschichtlich die diminuierende Form von Modus (was im Lateinischen Maß und Maßstab, Größe, Menge bedeutet) und der Ursprung des Wortes Modell.

In der Zuwendung zu dem seit den späten 1970er-Jahren in der bildenden Kunst stark verbreiteten Modellbau, und im Speziellen dem Bau von Hausmodellen oder dem Bau von hausähnlichen bzw. architektonischen Modellen, wird sichtbar, dass wir es hier auch mit einer Arbeit am Kunstbegriff zu tun haben. Der Modellbau war eine Gegenbewegung zur damals aktuellen expressiven/wilden Malerei, eine Abkehr von abstrakter minimalistischer Skulptur und Bezugnahme auf eine vorgefundene alltägliche (Pop-)Kultur bzw. eine triviale/banale Lebenswelt, auch mit Hang zum (Pseudo-)Angewandten. Diese Bewegung ging in Deutschland stark von der Düsseldorfer Akademie aus. Zu nennen wäre besonders die Klasse von Fritz Schwegler, aber auch der Einfluss der objekt- bzw. architekturbezogenen fotografischen Position von Bernd und Hilla Becher und der realistischen Malerei von Gerhard Richter. Deren Schüler waren die Modellbauer Thomas Schütte, Katarina Fritsch, Thomas Demand, Martin Honert, Stephan Huber, um nur einige zu nennen.

In den USA wäre für die Anfänge besonders Dan Graham zu nennen, der mit seinen ersten Modellen, wie etwa *Alteration to a Suburban House*⁵ 1978, radikale Veränderungen an verbreiteten Architekturen erprobt, indem er im Modell einen Teil der Fassade eines typischen suburbanen Hauses durch transparentes Glas ersetzt und die Rückwand des Innenraums verspiegelt.⁶

Dan Graham schließt an die Arbeiten von Gordon Matta-Clark an, dem in Cornell ausgebildeten Architekten, der mit seinen »Anti Monuments« wie *Splitting* ein modellhaftes Handeln am realen Objekt vollzieht, um als subversive Praxis im öffentlichen Raum gegen eine Vorstellung von um- bzw. bebautem Raum *ephemere Strukturen* zu schaffen, die so zu visuellen Modellen im Maßstab 1:1 werden. »Matta-Clarks Kunst, das Spalten, Durchlöchern und Zerstückeln von Häusern, ist politisch. Die gewaltsamen Öffnungen sollen die Kunst dem Häuslich-Familiären entreißen und Öffentlichkeit hervorrufen«,⁷ so Hannes Böhringer über Matta-Clarks Arbeit. Leider hat Matta-Clark diese Praxis immer nur an bereits abgeschriebenen Objekten vollzogen und nicht z. B. einen Schnitt durch das Rockefeller Building machen können.

5 Mit dieser und ähnlichen Arbeiten, insbesondere *Homes for America* (1966; ein Artikel für das *Arts Magazine*) ist eine konzeptuelle Nähe Grahams zu den Arbeiten der Fotografen/innen, die 1975 unter dem Titel *New Topographics* im George Eastman House in Rochester (NY) ausgestellt wurden und Ausdruck einer seit Mitte der 1960er-Jahre laufenden Auseinandersetzung von Fotografen/innen mit einer Landschaft, die durch die menschliche Bebauung maßgeblich verändert wurde.

6 Die führt bei ihm in der Folge zu sehr eigenständigen und auch verwirklichten Architekturen, den Glas- und Spiegel- »Pavillons«, die immer mit der nicht eintreffenden Erwartung einer (Beobachter-)Perspektive arbeiten.

7 Hannes Böhringer: Kunst Contra Architektur. In: Ders.: Moneten von der Kunst zur Philosophie. Berlin 1990, S. 31–55, hier S. 51.

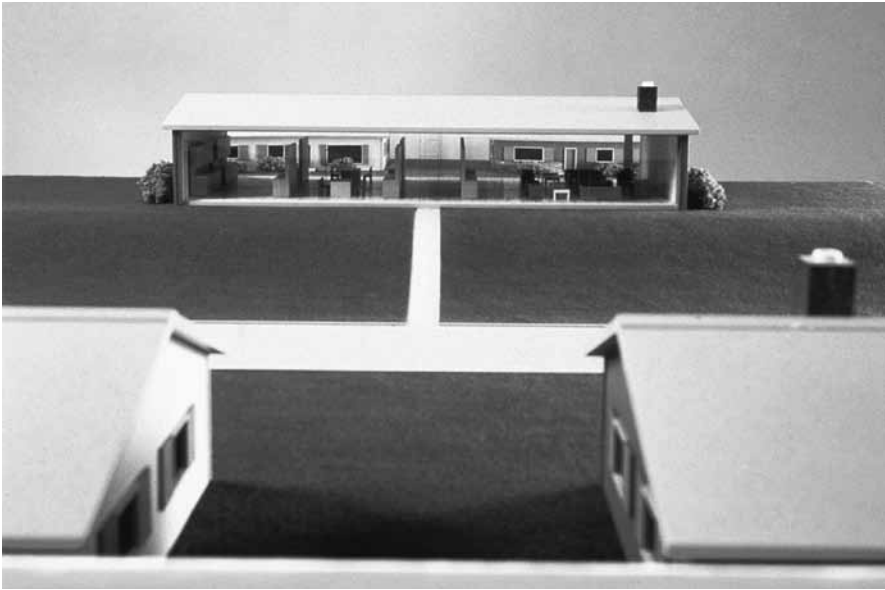


Abb. 2: Dan Graham: *Alteration to a Suburban House* (1978)

Die Geschichte dieser Entwicklung zu erzählen, würde hier den Rahmen sprengen. Es ist auf den sehr instruktiven Ausstellungskatalog zu verweisen: »Was Modelle können – eine kleine Geschichte des Architekturmodells in der zeitgenössischen Kunst«, aus dem Museum für Gegenwartskunst in Siegen 2014.⁸

Als ich diesen Beitrag zugesagt habe, war mir allerdings nicht umfassend klar, mit welch unglaublich vielfältigem Material ich es allein im Zusammenhang von Hausmodellen in der Kunst zu tun bekommen würde. Hier strukturelle Übersicht zu schaffen, wäre eine Aufgabe für Jahre und deutet auf das erwähnte Forschungsdefizit zu Modellen in der Kunst.

Daher möchte ich eine Reihe von Fragen zum Hausmodell erörtern, indem ich von einem paradigmatischen Beispiel ausgehe, das während der Skulpturenprojekte 1987 in Münster ausgestellt wurde. Weitere wesentliche Aspekte werden an einer überschaubaren Anzahl sehr unterschiedlicher künstlerischer Arbeiten diskutiert, die in keiner Weise den Anspruch erheben, alle Tendenzen abzubilden.

8 Wobei hier mindestens ein wichtiger Gegenstandsbereich nicht aufgearbeitet wird: Das Verhältnis der Modellbauer zum Konstruktivismus.



Abb. 3 a/b: Gordon Matta-Clark: *Splitting* (1974)



Beginnen aber möchte ich mit einem kleinen Exkurs zum Modellbegriff und darauf hinweisen, dass ich Modell im weiteren Verlauf des Aufsatzes synonym mit – in erster Linie dem architektonischen (Haus-)Modell – verwenden werde.

Jürgen Mittelstraß beschreibt generalisierend: »Als allgemeine Rahmenvorstellung mag gelten: Modelle sind Nachbildungen eines realen oder imaginären Gegenstandes mit dem Ziel, etwas über diesen oder mit diesem zu lernen.«⁹

Der Begriff kommt – wie erwähnt – aus dem Lateinischen von *Modulus* oder *Modellus* (kleines Maß/die diminuierende Form von *Modus*), im Italienischen sind die Begriffe *Modello* und *Disegno* seit dem Mittelalter teilweise synonym gebräuchlich, als verkleinerte Skizze für ein Kunstwerk (in der Skulptur: *Bozetto*; im Gemälde: *Schizzo*, Karton) oder eine Architektur (*Modello*).¹⁰ Als Praxis ist der Modellbau seit der Antike verbreitet, um eine oftmals aufwendige und damit kostspielige Fertigung zu simulieren bzw. vorwegzunehmen und so die riskante Produktion eines Kunstwerks, respektive einer Architektur, in ein überschaubares Risiko zu überführen und es anschaulich zu machen. Bernd Mahr sagt: »Das Modell (*Modello*) ist Träger einer Idee das der Ausfertigung als Leistung vorgezogen wird. Es trennt Kunst und Handwerk.«¹¹ Das Modell ist als künstlerische und intellektuelle Vorarbeit höherwertig einzustufen als die gekonnte handwerkliche Ausführung.

In der Regel ist das Modell eine maßstäbliche, das heißt, angewandt auf den Bau, übertragbare Verkleinerung. Zur Ausführung wurden Teilelemente eines Baus auch als Modell im Maßstab 1:1 gebaut, um Varianten im Originalmaß zu veranschaulichen, in seltenen Fällen auch maßstäblich vergrößerte Modelle.¹² Erste Hausmodelle sind aus dem alten Ägypten als Grabbeigaben bekannt, um im Jenseits ein eigenes Haus zu erschaffen. Schon diese Häuser waren verkleinerte Modelle realer Architekturen.¹³

9 Jürgen Mittelstraß: Anmerkungen zum Modellbegriff. In: Präsident der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Modelle des Denkens. Streitgespräch in der Wissenschaftlichen Sitzung der Versammlung der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften am 12. Dezember 2003*. Berlin 2005 (= *Debatten* 2), S. 65–67, hier S. 65; und weiter schreibt er: »Der betreffende durch das Modell repräsentierte Gegenstand entzieht sich gewöhnlich einem unmittelbaren Zugang sowohl unter einer lebensweltlichen als auch unter einer wissenschaftlichen Perspektive. Bei dem Prozeß der Nachbildung sind zwei Aspekte besonders hervorzuheben: Vereinfachung (komplexer Strukturen) und Veranschaulichung (abstrakter Strukturen).«; online unter www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiFyeHHGPPLAhWJliwKHcOaAsEQFggiMAE&url=https%3A%2F%2Fedoc.bbaw.de%2Ffiles%2F496%2Fdebatte_2.pdf&usq=AFQjCNGaXYNGYi3bCZDFrmfhiW5OYycJPA&sig2=Rwg9xG2w1aie23H7CWF7pQ.

10 <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/modello>.

11 Bernd Mahr: *Modellieren. Beobachtungen und Gedanken zur Geschichte des Modellbegriffs*. In: Sybille Krämer/Horst Bredekamp (Hg.): *Bild – Schrift – Zahl*. München 2003, S. 59–86, hier S. 74.

12 Zu nennen wären hier z. B. naturwissenschaftliche Plastiken wie die Insektenmodelle des Berliners Alfred Keller.

13 Siehe Alfred Wiedemann: *Das alte Ägypten*. Heidelberg 1920, S. 170: »In großer Zahl sind Hausmodelle in meist ziemlich roher Ausführung in gebranntem Ton erhalten geblieben, welche man dem Toten als Grundlagen für die Erschaffung eines eigenen Hauses im Jenseits in das Grab

Man könnte hier eine nicht unübliche Unterteilung zweier Typen von Modellsein einführen: Modelle *von etwas* und Modelle *für etwas*. Beide sind im Modell untrennbar verbunden, hierzu wieder Bernd Mahr:

Visuelle Modelle, [...], werden *als Modelle von etwas* wahrgenommen, das heißt, sie werden nicht »unvoreingenommen« hinsichtlich der Dinge gesehen, für die sie ein Modell sind. [...] die Anschaulichkeit von Modellen muss als ein Ineinandergreifen von visueller Wahrnehmung und Interpretation verstanden werden. Sehen und Verstehen bilden eine Einheit, die weit über einen illustrativen Charakter hinausgeht. Modelle illustrieren keine Erklärung, sondern geben eine visuelle Erklärung. Die gewonnene Erkenntnis ist dabei selbst visueller Natur und kann nicht durch andere Erklärungsformen ersetzt werden.¹⁴

Eine Eigenständigkeit des Modells wird hier angesprochen, die sich in seiner Geschichte dann oftmals in der Existenz des Modells als rein projektives Objekt verwirklichen konnte.

So sollte z. B. Sangallos Modell von St. Peter Modell sein für etwas, das so nie gebaut werden würde, allerdings als Modell akribisch geplant und ausgeführt wurde. Immerhin arbeitete ein Stab von Baufachleuten mehrere Jahre an der Herstellung des begehbaren und völlig hypertrophen Modells.

Wie Horst Bredekamp schreibt:

Sangallos St. Peter-Modell bietet das psychologische Problem der Fixierung auf Modelle, gegenüber denen die Wirklichkeit eher als eine Entgleisung wirkt. Die Versuchung, Modelle für effektiver oder auch schöner zu halten als das, worauf sie verweisen sollen, hat in der so grandiosen wie tragischen Miniaturarchitektur Sangallos ihren exemplarischen Auftritt.¹⁵

Angesichts dieser kurzen (Begriffs-)Geschichte muss man sich fragen, wie das Modellhafte am Hausmodell von Fischli und Weiss beschrieben werden kann. Es ist allgemein ein *Modell von* dem Bauen in den 1960er-Jahren im mittleren Westeuropa und ist ein *Modell für* ein Haus/eine Architektur das/die nie gebaut wurde und wohl auch nie gebaut werden wird.¹⁶

Ein grundsätzliches Problem ist, dass wir uns diesen Gegenständen (Dingen) retrospektiv nur *via* fotografischer Dokumentation zuwenden können. Auf das Verhältnis von Fotografie und Modell wird daher gesondert zurückzukommen sein.

gestellt hatte oder auch auf dieses setzte, um seiner Seele, wenn sie auf diese Erde zurückkehrte, einen angemessenen Aufenthaltsort zu gewähren.«

14 Achim Spelten: Visuelle Aspekte von Modellen. In: Ingeborg Reichle/Steffen Siegel/Ders. (Hg.): Visuelle Modelle. München 2008, S. 41–56, hier S. 43.

15 Horst Bredekamp: Modelle der Kunst und der Evolution. In: Modelle des Denkens (Anm. 9), S. 13–20, hier S. 15.

16 Sehen wir davon ab, dass dieses Modell schon als eigenständige, wenn auch nicht funktionale, Architektur in seiner Umgebung erscheint.



Abb. 4 a/b: Peter Fischli/David Weiss: *Haus* (1987)
Holz, Plexiglas, bemalt (350 x 570 x 410 cm)



In Bahnhofsnähe, zwischen Kino und Schnellimbiss findet das 3,5 x 5,7 x 4,1 m große, vierstöckige Haus aus bemaltem Plexiglas im Maßstab 1:5 seinen Platz. Architektonisch eingegliedert in die umliegenden Gebäude und dennoch eigentümlich in seiner Größe und seiner Mischung aus Unauffälligkeit, Vertrautheit und Witz ist es eine Ikone »mittelständiger Macht und Prachtentfaltung«,

so die Künstler in ihrer Konzeption 1987.¹⁷ Im Text des Kurzführers folgt diese Beschreibung:

In einer Baulücke zwischen einem Kino, ganz Bautyp der 50er-Jahre, und einer Würstchenbude, in diesem tiefen Sprung zwischen zweierlei Maß, verblüfft eine Mini-Architektur, die genauso aussieht wie ein riesiges funktionalistisches Verwaltungsgebäude, in den Dimensionen aber noch die der Bude unterbietet. Ein unbetretbares Sperrholzgehäuse mit Betonanstrich überzogen und mit Plexiglas-Fassaden ausgestattet. Häßlicher, anonym er geht's nicht. Die uralte Methode der Parodie: etwas Einschüchterndes so klein machen, daß man darüber lacht. Kein Modell, oh nein: reine Attrappe.¹⁸

Was hier auffällig thematisiert wird, ist einerseits der Ort der Aufstellung und der Maßstab, andererseits die Frage, ob dies ein Modell ist.

Ein Haus in einer Stadt, präsentiert in einer seltsamen (Zwischen-)Größe, vertraut, unauffällig und deshalb auch lustig, je nachdem vielleicht auch ein wenig unheimlich.¹⁹

Beginnen wir mit dem Aufstellort: Zwischen Kino und Würstchenbude erzeugt die Verkleinerung des Standardbaus eine eigene Wirklichkeit mit Bezug auf den Raum, so verändert sich auch der Raum, der das Modell umgibt, mit.²⁰ Der Maßstab von 1:5 sorgt dafür, dass das »Haus« ungefähr so groß ist wie die Bude nebenan und rückt sie damit aus dem für Modelle üblichen Verhältnis zur Umgebung, gleichzeitig setzt es das »Haus« in ein der Umgebung angemessenes Größenverhältnis – wie das Foto mit Hund sehr schön zeigt. Die Arbeit ist im besten Sinne ortsbezogen (*site specific*), was für Modelle eher untypisch ist. Architektonische Modelle sind beweglich und werden üblicherweise in Häusern gezeigt, nicht auf der Straße...

1988 stellt Martin Honert sein Modell von einem Haus auf einen Sockel. Die Ähnlichkeit der beiden Bauten ist auf den ersten Blick augenfällig. Stil und Bezugsgröße sehr ähnlich in den 1950er-/60er-Jahren des westlichen Mitteleuropas angesiedelt, beides mittelgroße Häuser mit Geschäftsfunktion.²¹ Banale Nachkriegsar-

17 Vgl. <http://www.lwl.org/skulptur-projekte-download/muenster/87/fischl/index.htm>.

18 Georg Jappe in *Rundgang/Guide*, Kurzführer 1987.

19 Dieses seltsame Verhältnis zum Umraum scheint in ausgeprägter Weise in den frühen *site specific* zu nennenden »Dwellings« für *Little People* (Skulpturen von Charles Simonds) auf.

20 Im Verhältnis zu anderen im öffentlichen Raum aufgestellten Skulpturen, könnte man auch sagen, das Modell *Haus* ist weniger autonom.

21 Interessanterweise haben auch Hausmodelle Probleme mit dem Verfall und so musste das *Haus* 2009 auch schon renoviert bzw. eher korrekt: restauriert werden. Siehe <http://dev-f5-krg.f5.htw-berlin.de/diplomarbeiten/48.html>. – Schon im Titel der Diplomarbeit von Nina Gehrmann »Haus« von Martin Honert – Ein dreidimensionales Erinnerungsbild von 1988. Erhaltung einer

chitektur ohne allzu großes Repräsentationsanliegen. Solide, modern und typisch BRD, wie das Haus von Fischli/Weiss an kollektive Erinnerung gekoppelt. Honert beschreibt seine Arbeitsweise wie folgt: »Meine Arbeit beginnt mit einem inneren Bild. ›Haus‹ ist wie ein Bild das man mit geschlossenen Augen sieht.«²² Wie Fischli und Weiß versucht Honert das Typische im Modell zu erkunden.

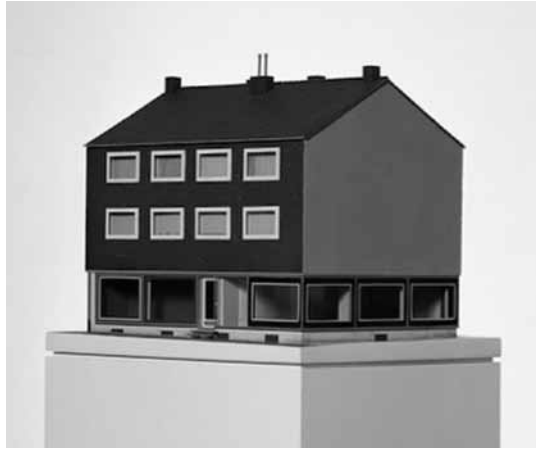


Abb. 5: Martin Honert: *Haus* (1988)
(8 x 53 x 49 cm)

Das Haus von Honert allerdings steht in einer Vitrine im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt und zeigt sich so in einem deutlich anderen Größenverhältnis. Im Maßstab von ca. 1:20 verschiebt es die Beziehung des Betrachters zum Modell erheblich. Das Modell wird handhabbar – es ist sowohl dinglich vorhanden als auch zuhanden, zumindest virtuell –, was ein wichtiger Aspekt des Modells ist, da es nicht nur visuell vorhanden ist, sondern sich ebenfalls über eine besondere Bezugnahme des Körpers zum Objekt/Modell erschließt. Eine Bezugnahme, die insbesondere auch die postminimalistische Skulptur thematisiert hat. Die Erfahrung beim Durch- und Umschreiten einer Skulptur, die, wie z. B. im Falle Richard Serras, oft mit Überwältigungsstrategien zu tun hat, wird im Modell anders fassbar. Das Modell ist (be-)spielbar und in diesem Sinne auch fragil und zerstörbar.

Hier treten zwei Aspekte in den Vordergrund: Größe – respektive Kleinheit – und Gemachtheit. Es scheint sinnvoll, in diesem Zusammenhang zum wiederholten Mal auf Lévi-Strauss und sein Konzept von Künstler und Modell kurz einzugehen: »[D]enn jeder weiß, daß der Künstler zugleich etwas vom Gelehrten und etwas vom Bastler hat: mit handwerklichen Mitteln fertigt er einen materiellen

Skulptur aus Kunststoffen, Klebebändern und lackiertem Metall klingt auch die gebastelte und nicht recht auf Erhalt angelegte Bauweise des Modells an.

22 Boris Groys: Mind's Eye Views – Boris Groys talks with Martin Honert. In: Artforum International (New York) 33 (1995), Nr. 6 (Februar), S. 52–61.

Gegenstand, der gleichzeitig Gegenstand der Erkenntnis ist.«²³ In Lévi-Strauss' Verständnis allerdings sind alle Kunstwerke Modelle, indem sie immer verkleinern/reduzieren. Das Basteln wird im Gegenstand des Hausmodells besonders augenfällig, da immer auch das Puppenhaus, die Eisenbahnanlage etc. assoziiert sein kann. Lévi-Strauss fährt in derselben Passage zur Frage der Größe eines Modells fort:

[I]n der Verkleinerung erscheint die Totalität des Objekts weniger furchterregend; aufgrund der Tatsache, daß sie quantitativ vermindert ist, erscheint sie qualitativ vereinfacht. [...] Im Gegensatz zu dem was sich ereignet, wenn wir eine Sache oder ein Wesen in seiner wirklichen Größe zu erkennen suchen, *geht im verkleinerten Modell die Erkenntnis des Ganzen der Teile voraus.*²⁴



Abb. 6: Peter Fritz: *Einfamilienhaus Nr. 190*
(12,5 x 8,5 x 8,5 cm)

In den *Sondermodellen* von Peter Fritz, einer Sammlung von 387 Hausmodellen, wird diese Annahme bestätigt. Der Wiener Versicherungsbeamte hat sie in seiner Freizeit in den 1950er- und 60er-Jahren gebastelt; der Nachlass wurde vom Künstler Oliver Croy in einem Wiener Antiquariat Ende der 1990er-Jahre gefunden und wird von ihm seitdem regelmäßig im Kunstkontext gezeigt. Das einzelne Modell erscheint übersichtlich und erinnert sofort an viele private Gebäude, die eine vermeintlich unbeschwerte Nachkriegsmoderne, nicht nur in Österreich, hervorgebracht hat. Das einzelne Hausmodell als gefertigtes Objekt ist »Gegenstand der Erkenntnis«, in dem das Wissen des Bastlers um Regionales, Tradition, Architektur und Transformation/

23 Claude Lévi-Strauss: *Das Wilde Denken*. Frankfurt am Main 1975, S. 36.

24 Ebd., S. 37.

Gebrauch zusammenkommt. Das wird besonders deutlich an den Häusern mit Nebengebäuden, die den nachträglichen Anbau als Erweiterung eines Lebensmodells thematisieren: die vergrößerte Familie oder das angebaute Geschäft.

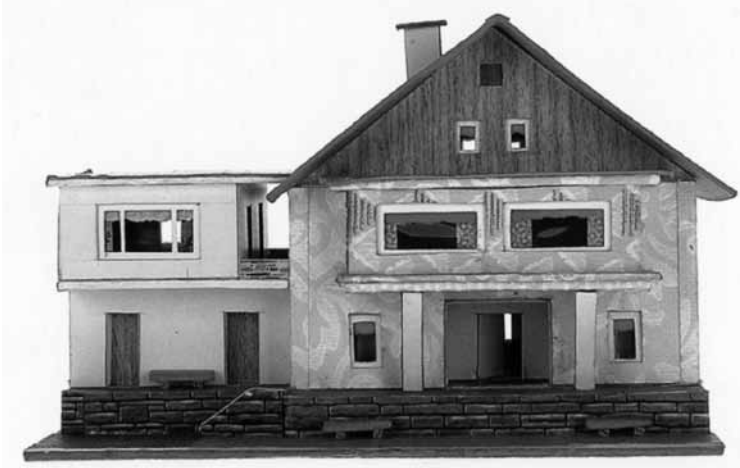


Abb. 7: Peter Fritz: *Einfamilienhaus mit Nebengebäude Nr. 338*
(20 x 10,5 x 12 cm)

Die Häuser erinnern an Häuser für Modelleisenbahnen, ähneln diesen sogar im Maßstab. Der Modelleisenbahnbauer will Harmonie, er stellt eine idyllische und übersichtliche Welt her,²⁵ die seinem banalen Steuerungsphantasma entgegenkommt. Wegen des begrenzten Phantasmas stehen die Anlagen in Kellern und auf Dachböden. Über die Verwendung der Modelle des Herrn Fritz wissen wir nichts. Wir ahnen nur, er hat (Frei-)Zeit gehabt, Leerlauf im Heim, der nötig ist, um ein solches Werk zu schaffen.²⁶ Sie scheinen aber auf keine derartige Anlage zu passen. H0-Modelle (1:87) von Faller z. B. versuchen ihre plastiline Materialität im Surrogat zum Verschwinden zu bringen, im Unterschied aber lassen die Modelle von Peter Fritz ihren materiellen Ursprung klar erkennen: *d-c-fix*. Zigarettenschachteln, Tapeten, ausgeschnittene Beschilderungen etc. bleiben in ihrer Materialität und ihrem unverhältnismäßigen Maßstab erhalten. Das lässt sie als fantastische Visionen eines an der tristen, falsch verstandenen Nachkriegsmoderne geschulten Entwerfers erkennen und hebt sie von der Modelleisenbahn ab. Auf einer derartigen Anlage würden sie sich sofort als ungenügende Simulanten erweisen und die heile Welt zum Einsturz bringen.²⁷

25 Hier unterscheidet er sich nicht von den Produzenten der Erlebnisparks. Siehe auch hierzu Walter Grasskamp: *Sentimentale Modelle – Architektur und Erinnerung*. In: *Kunstforum* 38 (1980), S. 54–79.

26 Erstaunlicherweise sind es immer wieder Postbeamte, Versicherungs- und Bankangestellte, die derartig überbordende Projekte produzieren.

27 Siehe hierzu Burkhard Spinnen. In: Oliver Croy/Oliver Elser (Hg.): *Sondermodelle – die 387 Häuser des Peter Fritz, Versicherungsbeamter aus Wien*. Ostfildern-Ruit 2001.

Die Modelle beziehen sich auf kein in Österreich konkret gebautes Haus,²⁸ sie sind Modelle *für* etwas und nicht *nach (von)* etwas, so könnte man vermuten. Denn auch die zeitliche Dimension ist für das Modell relevant: Modelle werden in bestimmten Fällen zeitlich nach dem gebaut, wovon sie Modell sind, so können sie dann nicht mehr ein *Modell* sein *für* ihr Vorbild, sie sind *Modelle von*, möglicherweise aber *für* etwas Neues. Es gehörte zu dem Projekt der Veröffentlichung dieser Häuser, auch Bauherren zu finden, die sich ein Fritz-Haus bauen lassen wollen. Vielleicht liegt es an den dann maßstäblich vergrößerten Details, die das Haus schon von Anbeginn an nach Baracke aussehen lassen würden, dass sich bisher keine Bauherren finden konnten.



Abb. 8 a: Peter Fritz: *Haus Nr. 72*
(12 x 113 x 12 cm)



Abb. 8 b: Bauherrensuche

Das gebaute Haus würde die gleiche *Unmäßigkeit* besitzen wie das Modell. Es gäbe ein Missverhältnis in der Vergrößerung der ursprünglich im Maßstab 1:1 vorliegenden Bauteile. Es würde wie ein umgekehrtes Modell wirken. Wie würde eine Zigarettenschachtel wohl in 87-facher Vergrößerung als Teil des Hauses aussehen?

Die Vergrößerung korreliert nicht mit einer höheren Detailfülle, sondern bleibt auf dem Stand der Modellfigur stehen. Auf diese Weise werden die (hier als gefährlich bzw. kritisch beurteilten) Grenzen vermeintlich repräsentativer Modelle aufgezeigt, die im Prozess der Selektion und Komprimierung von ‚Originalattributen‘ im klassischen Sinne Verfehlungspotenziale bergen, aus denen inkorrekte Anschlusshandlungen resultieren können.²⁹

28 Damit sind sie den volkskundlichen Ausstellungen typischer Bauten aus definierten Regionen eines Landes wie z. B. dem *Poble Espanyol* in Barcelona nicht unähnlich. Eine Ansammlung von 117 »typischen« Häusern im Maßstab 1:2 aus den verschiedenen Provinzen Spaniens zu einem fiktiven Dorf für die Weltausstellung 1929 erbaut und dort nicht mehr als ca. 100 Meter von Mies van der Rohe zeitgleich gebauten Barcelona-Pavillon entfernt.

29 Veronika Riesenberger: Die Theoriefähigkeit des Modells in eigener Sache. Werkimmanente Modellkritik in der Gegenwartskunst. In: Friedrich Balke/Bernhard Siegert/Joseph Vogl (Hg.): *Modelle und Modellierung*. Paderborn 2014, S. 101–114, hier S. 110.

So Veronika Riesenberg zu den vergrößernden Modellen von Yoram Wolberger. Dieses produktive Missverhältnis machen sich Modellbauer zunutze, die ihre Modelle nur durch Fotografie vermittelt zur Erscheinung bringen. Auch darauf werden wir später zurückkommen.

Ebenso werden die folgenden Modelle von Martin Kippenberger wohl kaum als Modelle für zu verwirklichende Bauten angesehen werden können. Martin Kippenberger dekonstruiert in der ihm sehr eigenen Machart das Modell in seinen bisher betrachteten Spielarten: *Modell von* und *Modell für* oder auch *Modell nach*.



Abb. 9 a: Martin Kippenberger: *Entwurf Verwaltungsgebäude für Müttergenesungswerk in Heilbronn* (1985)

Holzpaletten: 30 × 120 × 80 cm

Nachlass Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Köln

Es wäre hier vielleicht besser, von einem *Modell als*³⁰ zu sprechen. Ich sehe die Euro-Paletten *als* eine Architektur, ich sehe durch sie hindurch etwas Neues, aber ich sehe/erkenne dann auch die Palette und verstehe das Modell anders, nämlich als Modell für das Verhältnis von Ökonomie, modernem sozialem Bauen und Heilversprechen – im Sinne einer Reparatur (Werk) der Mutter (Genesung). Ich erfasse unmittelbar die gesamte Tristesse, die *Müttergenesung* mit *Plattenbau* verbindet.³¹

30 Zu diesem Aspekt siehe ausführlich Spelten, Visuelle Aspekte von Modellen (Anm. 14), S. 46 ff.

31 »Über den persönlichen Bezug Kippenbergers zu seiner Mutter hinaus sind die Arbeiten mit Paletten ebenso ein Kommentar zur ›Logik der Skulptur‹ als ›Warenfetisch‹ (Benjamin Buchloh) wie ein Nachdenken über Architektur bzw. Modelle von Gebäuden, die vorgeben, sozialen Zwecken zu dienen. Darüber hinaus wird die Palette Element eines Baukastenprinzips, das sich aneinanderreihen bzw. stapeln lässt. Bausysteme bzw. Module, die von Plattenbau bis zu Kinderbaukästen reichen, sind offene Systeme, die nicht nur erweiter- und ausbaubar sind, sondern auch gleich

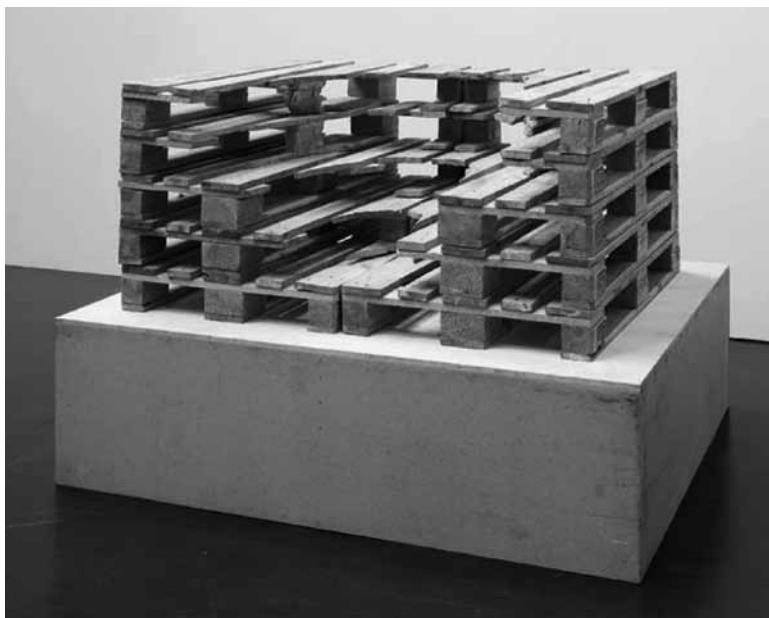


Abb. 9 b : Martin Kippenberger: *Entwurf Verwaltungsgebäude für Müttergenesungswerk in Gütersloh* (1985)
Zehn Holzpaletten: 75 × 160 × 120 cm

Das *Sehen als* spielt in Kippenbergers Werk eine wesentliche Rolle. Das Fotobuch *Psychobuildings* lebt von diesem *Sehen als* und kann als Parallelprojekt zu den Architekturmodellen verstanden werden.

Vom Psychobuilding zu Gregor Schneiders 2001 auf der Biennale in Venedig gezeigtem *TOTES HAUS ur* ist zumindest begrifflich kein weiter Weg. Das *HAUS ur* im Original in Rheydt³² stehend, ist das Haus der Eltern des Künstlers und wurde über mehrere Jahre hinweg zu einem Gesamtkunstwerk, wie Schneider im Interview sagt,³³ umgebaut.

die richtige Ideologie mitliefern. Die Palette, die im Transportwesen die Funktion von Stütze und Unterbau hat, nun aber in neuer Zusammensetzung selbst auf einem Sockel steht, ist ein in Preis und Maßen genormtes Produkt aus Holz, eine stabile Konstruktion voller Zwischenräume, die Assoziationen an Leichtbauweisen mit offenen Strukturen zulässt. Tatsächlich erinnern die Arbeiten an luftige Pavillons, wie sie als freistehende Bauwerke in Garten- und Parkanlagen vorkommen und oft – wie bei Schulen oder Krankenhäusern – als kleine Nebenbauten einem Hauptbau mit zentralen Einrichtungen zugeordnet sind.« (Peter Pakesch: Martin Kippenberger: Die Utopie des Künstlers. In: Ders., *Modell Martin Kippenberger – Utopien für alle*. Köln 2007, S. 19)

32 Es befindet sich in der Unterheydener Straße in Mönchengladbach-Rheydt.

33 Vgl. www.youtube.com/watch?v=EsPCp6aUvIk [Stand: 31.05.2016].



Abb. 10 a/b: Martin Kippenberger: *Psychobuildings*





Abb. 11: Gregor Schneider: *HAUS u r* (Rheydt: 1985 – heute)

Ein Haus im Haus – Wahrnehmungsexperiment – gebaut als Denk- und Erfahrungsmodell für die Psyche der in ihm Wohnenden. Ein Psychobuilding, durch das man kriechen und sich zwingen muss, um es zu erschließen. Das Haus als Behälter für das Innenleben seiner Bewohner. Gregor Schneider übertrug die unüberschaubar komplexe und klaustrophobe Raumstruktur auf den deutschen Pavillon in Venedig 2001, was zugleich ein starker Kommentar auf die nationalsozialistisch überarbeitete klassizistische Architektur des deutschen Pavillons war.

Das Haus in Venedig ist dann mindestens im doppelten Sinn ein Modell im Maßstab 1:1: einerseits *vom HAUS u r* in Rheydt und *für* das Psychotische im Einfamilienhaus andererseits.

Dass derartig verschachtelte Häuser auch Erinnerungen an die grauenhaften Hausmodifikationen von Entführern, Mördern, Kinderschändern und Vergewaltigern aufrufen, die z. B. in Österreich mit den Fällen von Josef Fritzl und Wolfgang Přiklopil und in Belgien mit Marc Dutroux zu trauriger Berühmtheit kamen und die wir aus diversen Horrorszenarien im Film kennen. Wie z. B. sehr einschlägig in *Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991). An diesen Horror schließt die Arbeit von Thomas Demand *Klause* an, dessen Arbeiten der Gruppe der *Modelle von*, also zeitlich *nach* ihrem Vorbild, angehören. Diese Gruppe von Modellen spielt ebenso in Gedenkstätten, volkswissenschaftlichen und historischen Museen, Lehrsammlungen der Architektur und privaten Erinnerungsmodellen eine bedeutende



Abb.12 a: Gregor Schneider: *u r I* (Rheydt 1986): room within a room, chipboards on a construction made of steel and wood along with posts, 2 doors, 1 window, 1 lamp, 1 radiator, grey carpet, white walls and ceiling, detached, ca. 30–50 cm distance from the outer room (298 x 396 x 249 [L x W x H], S 1,5–12 cm)



Abb.12 b: Gregor Schneider: *TOTES HAUS u r* (Rheydt 1985 – 2001): 24 constructed rooms, mixed media (8,5 x 18,5 x 22 m [L x W x H]), German Pavilion, 49th International Art Exhibition, la Biennale di Venezia, Venezia, Italy 10.06.2001 – 04.11.2001

Rolle.³⁴ Demands Arbeitsprinzip ist schnell beschrieben: Er sucht nach Ereignissen, die in medial vermittelten Bildern in sein/unser Bildgedächtnis³⁵ eingeschrieben wurden, baut diese Fotografien dann in sehr präzisen Pappmodellen im Maßstab 1:1 nach und fotografiert sie mit einer Großbildkamera. Das Ergebnis wird in der Regel dann auch wieder lebensgroß reproduziert und sehr niedrig über den Boden gehängt, sodass der Eindruck entsteht, man könne in die Räume eintreten. Die Modelle werden nach dem Fotografieren vernichtet.³⁶



Abb. 13 a/b: Thomas Demand: *Klause V* (2006; C-Print/Diasc; 197,1 x 137,1 x 3 cm) und *Klause I* (2006; C-Print/Diasc; 275,1 x 170,1 x 3 cm)

Das Ereignis: ein grauenhafter ungeklärter Kriminalfall zum Verschwinden eines sexuell missbrauchten Jungen, der in der kleinen Saarbrückener Trinkhalle zum letzten Mal gesehen wurde. Die Umstände sind weithin bekannt, der Fall jedoch wurde leider nie aufgeklärt.

³⁴ Siehe hierzu Grasskamp, *Sentimentale Modelle* (Anm. 25).

³⁵ Berühmtestes Beispiel hierfür dürfte die *Badewanne* (1997) sein, die nach einem Titelfoto des *Stern*-Magazins (1987) den Raum zeigt in dem Uwe Barschel unter mysteriösen Umständen umgekommen ist.

³⁶ Eine Praxis, die bei Architekturmodellen zur Vermittlung eines Bauvorhabens sehr gebräuchlich ist. Nur wenige Architekturmodelle wurden und werden archiviert. Es sei denn sie gehören zum didaktischen Vermittlungsprogramm eines Museums oder einer Ausbildungsstätte für Architekten und Kunsthistoriker.



Abb. 14: »Tosa-Klaus« (Saarbrücken)

Was macht der Bildhauer Demand mit dem Vorbild? Er räumt die Bilder aus und auf, er reduziert und vereinfacht. »Gerade diese Aspekte der Reduktion, der Abstraktion und der Simplifizierung zählen zu den in Demands Arbeiten verfolgten ästhetischen Prinzipien und rücken diese Bilder zugleich in große Nähe zu jenen Modellen, die als Instrumente wissenschaftlicher Erkenntnis funktionalisiert werden«, so Steffen Siegel in seinem Aufsatz *Modell-Räume*.³⁷

Das Modell ist von allen Spuren menschlichen Gebrauchs des Vorbildes befreit. Die Neutralität des Modells steht dem Ereignis etwas ratlos gegenüber, die der Fotografie eigene Spur führt ins Leere, nichts forensisch Verwertbares lässt sich ablesen, keine Zeugenschaft kann heraufbeschworen werden. Der Betrachter der Fotografie reflektiert im Erkennen des Modells auch ihre zerstörte Weltbezogenheit. *Es ist nicht so gewesen*, könnte man sagen. Einzig die aufwendige Reinszenierung aus der Kameraperspektive der fotografischen Vorlage lässt einen Nachvollzug errahnen, der im Interesse des Ereignisses eine auf den Autor bezogene subjektivierte Perspektive erzeugt und eine starke Wiederholung/Betonung des medial gerichteten Blicks ist.

Der Titel³⁸ der Arbeit *Klaus* hat ein dem Modellbau ähnliches reduktionistisches Verfahren durchlaufen, es wird versucht, sprachlich ein ebenso verallgemeinerndes Äquivalent zu finden: *Klaus* ist der Wirklichkeit entlehnt, so hieß der Ort, aber auch um den Index »Tosa« bereinigt/entleert. Der ursprüngliche Wortsinn

37 Steffen Siegel: Modell-Räume. In: Reichle/Siegel/Spelten, Visuelle Modelle (Anm. 14), S. 197–214, hier S. 209.

38 Es wäre ein eigenes und sicherlich produktives Projekt den Titeln der Modelle nachzugehen. In der Bezeichnung liegt ein wichtiges Moment für das Erkennen des modellierten Gegenstandes, wie z. B. auch bei Kippenberger.

von »Klause« tritt in den Vordergrund: »(Kloster-)Zelle, Einsiedelei« aus dem Lateinischen *claudere*: »verschließen, schließen, versperren«.

In gewisser Weise spiegelt sich in der Methode Demands sogar eine konservative Auffassung des Verhältnisses von Fotografie und Skulptur wider, die in der Diskussion im und um die Aufsätze von Heinrich Wölfflin *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*³⁹ einen Höhepunkt hatte. Im ausgehenden 19. Jahrhundert dominierte die Auffassung, dass es eine Hauptansicht der Skulptur gäbe, die man vorrangig zu fotografieren hätte. Wölfflin bespricht an konkreten Beispielen, wie eine »richtige« Aufnahme auszusehen hätte. Insofern nivelliert die »richtige Fotografie« einen Diskurs um die Skulptur, der im 16. Jahrhundert mit Cellini begann. Er vertrat die Ansicht, dass durch die Vielansichtigkeit, die Skulpturen (seit dem 16. Jahrhundert) zwangsläufig herstellen, die Skulptur im Wettstreit mit der Malerei überlegen sei, da diese nur eine Ansicht produzieren könne. Thomas Demand produziert dreidimensionale Objekte, die auf eine Ansicht hin zugerichtet sind, paradoxerweise stehen sie damit der Malerei näher als der Skulptur.



Abb. 15: Thomas Demand: *Klause* (Detail)

Die dem Modell so eigene Übersicht geht verloren. Die Bilder geben kaum Auskunft über ihre Dimensionalität, nur im genauen Hinsehen werden die Materialien erkennbar, aus denen die Bauten gemacht sind, ihre minimale Unsicherheit im nicht ganz passenden Klebeanschluss verweist auf das Handgemachte. Der Gegenstand aber erschließt sich nicht mehr in der handgreiflichen Beziehung zum Objekt, die Rückseiten sind z. B. nicht sichtbar. Die fotografierten Nachbauten Demands sind in dieser Hinsicht eher Kulissen, als dass sie Modelle wären. Dieser Unterschied wird

39 Heinrich Wölfflin: *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*. In: *Zeitschrift für bildende Kunst* 7 (1896), S. 224–228, 8 (1897), S. 294–297, und 26 (1914), S. 237–244.

sehr deutlich, wenn man sie mit einer ästhetisch sehr ähnlich erscheinenden Arbeit von Fischli und Weiss von 1993 vergleicht: *Raum unter der Treppe*.



Abb. 16: Fischli/Weiss: *Raum unter der Treppe* (1993)
Installation MMK Frankfurt am Main

Im MMK in Frankfurt unter eine Treppe installiert und nur durch ein Türfenster einsehbar, gibt dieser Raum sich als etwas zu erkennen, was er nicht ist: Er ist keine Abstellkammer. Alle Gegenstände sind handgeschnitzte und -bemalte Nachbildungen dessen, was in einem solchen Raum im Museum zu erwarten wäre. Der Raum ist Dauerprovisorium und permanentes Modell eines mobilen globalisierten temporär tätigen Ausstellungsauf- und -abbaus im Museum: »Wenn dem so ist, entspricht das Augenmerk auf Alles und Nichts im Sinne von *Plötzlich diese Übersicht* nicht mehr dem quasi souveränen Blick, sondern verlangt nach einer Sicht, ausgehend vom unsäglichen Detail. Dieses Detail öffnet den Blick auf die Welt. Und die Frage stellt sich mit Fischli/Weiss: In welcher Welt leben wir?«⁴⁰ So

40 Jean-Christophe Amman auf dem Sammlungsblatt des Museums: *Raum unter der Treppe*, 1993. 171 Skulpturen aus Polyurethan, geschnitzt und farbig bemalt. Museum für Moderne Kunst. Frankfurt am Main: Inv. 1993/123.1–171.

Jean-Christophe Amman im Sammlungsblatt des Museums. Diese Frage könnte paradigmatisch sein für das nun folgende Modell von Zbigniew Libera *Lego Concentration Camp*, das vor einigen Jahren einen nicht unerheblichen Skandal im Kunstbetrieb auslöste und unter anderem zu einem Rechtsstreit mit Lego führte. Tom Holert schreibt im Kontext der museumsdidaktischen Aufbereitung des Auschwitz-Modells im Imperial War Museum zu London:

Zugleich entspricht dem kleinen Maßstab ein bestimmter Blick, in dem Spiel und Zerstörung koinzidieren. Es macht ein Veranschaulichungsangebot, dessen Empfindlichkeit beiläufige vandalistische Akte herausfordert – oder ihr Gegenteil, beschützende Gesten.⁴¹

Die Verkleinerung schafft also vereinfachende Übersicht, sie ist weniger furchterregend, fordert aber eine Aufmerksamkeit, die Spiel und Zerstörung einschließt. Mit Bezug auf die Arbeit Liberas schreibt Holert weiter:

Man kann das Spekulativ-Spektakuläre der Moralismuskritik dieser Arbeit ablehnen. Doch verweist der polnische Künstler mit »Lego Concentration Camp« auf die Verführung zum (pädagogisch wertvollen) Kinderspiel mit dem historischen Repertoire und Personal des Holocaust.

Dabei geht es nicht einfach um die Karikatur von kulturellen Strategien der Verharmlosung, Kommerzialisierung und Serialisierung oder auch um eine – fragwürdige – Kritik der sogenannten »Holocaust Industry«. Zugleich ist die Frage der Angemessenheit der Mittel, Formate und Dimensionen angesprochen. Wie klein darf das Nichtrepräsentierbare dargestellt werden? Ist eine Mikrologie des Holocaust möglich und akzeptabel?⁴²

Das »pädagogisch wertvolle Kinderspiel« stellt die komplexe Frage nach der Angemessenheit von Modellen, die ich hier nicht ausführlich diskutieren kann, aber die Kleinheit mancher Modelle fordert eine Bezugnahme, die einerseits Spiel und Verniedlichung nahelegt, andererseits schließt das immer auch eine besondere Art von Nähe und Identifikation ein, die in eine Form von Immersion mündet, die Distanz aufhebt, und den Betrachter, wie Ralph Rugoff sagt, in der Erfahrung des Gegenstands mit geradezu halluzinatorischer Schärfe erfüllt.⁴³ In Riberas Arbeit geht es um die Formung des Menschen durch erzieherisches Spielzeug.⁴⁴

41 Tom Holert: Mikro-Ökonomie der Geschichte – Das Unausstellbare en miniature. In: Texte zur Kunst 41 (2001), S. 57–69, hier S. 61.

42 Ebd., S. 60.

43 Ralph Rugoff: Homeopathic Strategies. In: At the Treshold of the Visible. Minuscule and Small-Scale Art, 1964–1996. Ausst.-Kat. Independent Curators Incorporated. New York 1997, S.11–71, hier S. 14 (zit. n. Holert, Mikro Ökonomie der Gesellschaft [Anm. 41]).

44 Siehe auch *Ken's Aunt* (1995), eine Barbiepuppe mit leichtem Übergewicht.

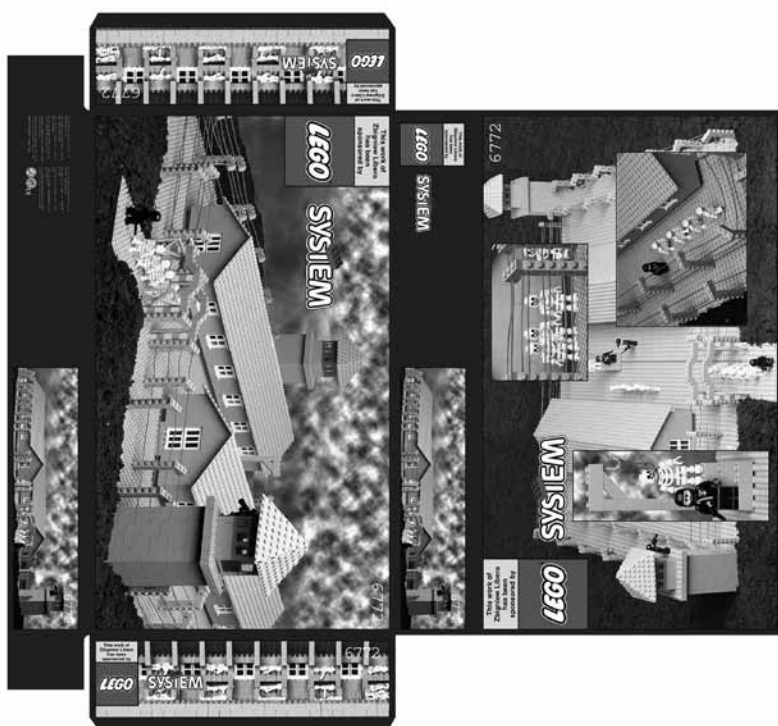


Abb. 17 a/b: Zbigniew Libera: *Lego. Concentration Camp* (1996)
 Brick Set Box Design, insgesamt 7 Sets und Studio Photograph 78 x 71,5 cm
 © Zbigniew Libera

Während es, wie bisher besprochen, viele Modelle gibt, die auf Vergangenes oder Gegenwärtiges rekurrieren, möchte ich zum Schluss noch zwei Modelle besprechen, die sich in der Tendenz mit einer nahen Zukunft beschäftigen.



Abb. 18: Thomas Wrede: *Nach der Flut* (2012)
(140 x 200 cm)

Was der Fotograf Wrede hier leistet, ist die *Nachbildung eines realen und imaginären Gegenstandes* im Modell, ganz im Sinne von Mittelstraß. Real in einem doppelten Sinne: EWerstens gibt es derartige Katastrophen – wie z. B. den Wirbelsturm Katrina –, zweitens ist das Foto die Spur einer Wirklichkeit, die sich vor der Kamera befunden hat – in diesem Fall das Wattenmeer – und wir sind immer noch allzu bereit, an das indexikalische Paradigma zu glauben, zumal derartige Bilder in unserem Bildgedächtnis eingeschrieben sind. Imaginär ist das Modell, weil es ein Bild produziert mit Häusern, die architektonisch eindeutig in Mitteleuropa zu verorten sind, aber derartige Ereignisse hier noch nicht so verbreitet sind.

»Models more than being ›imaginary entities‹, [...] are imagining entities, imagining a future and designing a specific scope of possible futures«, schreibt Sergio Fava in seiner aufschlussreichen Studie *Environmental Apocalypse in Science and Art: Designing Nightmares*.⁴⁵

⁴⁵ Sergio Fava: *Environmental Apocalypse in Science and Art: Designing Nightmares*. New York 2013, S. 75.

So können derartige Bilder uns vorbereiten und an einen Ausnahmezustand gewöhnen, allerdings weicht das leichte Gruseln schnell der Freude über die Auflösung eines Bilderrätsels und ein gut gemachtes Bild. Das kritische Potenzial, das derartigen Bildgebungen innewohnt, scheint mir beschränkt. Es bleibt ein visuell intelligent inszeniertes Spiel mit den Maßstäben und täuscht uns, anders als die Bilder Demands, eine Realität vor, die sich im genaueren Hinsehen nur als Illusion erweist. Ein aus der Geschichte der Fotografie des Architekturmodells allzu bekanntes Verfahren, das schon im 19. Jahrhundert an Korkmodellen erprobt und weiter zu einem Standard der Architekturmodellfotografie⁴⁶ wurde. Es hielt früh Einzug in Filmproduktionen, wie z.B. Fritz Langs *Metropolis* (1927), wurde in Hollywood perfektioniert und kam mit Filmen wie Jacques Tatis *Playtime* (1967) und der darin berühmt gewordenen »Tativille« wieder nach Europa.



Abb. 19: *Tativille* (Dreharbeiten mit beweglichen Wolkenkratzer-Modellen)

© Panoramic/Specta – CEPEC

⁴⁶ Siehe hierzu Rolf Sachsse: Eine kleine Geschichte der Architekturmodellfotografie. In: Oliver Elser/Peter Cachola Schmal (Hg.): Das Architekturmodell – Werkzeug, Fetisch, kleine Utopie. Zürich/Frankfurt am Main 2012, S. 23–28.

Mit Mike Bouchets Arbeit *Watershed* kommen wir am Ende zu einem Haus, das als Standardhausmodell der amerikanischen Firma Forrest Home⁴⁷ unter dem schönen Namen *Sir Walter Scott*⁴⁸ als Bausatz vertrieben wird und in unzähligen ähnlichen Varianten die ländlich genannten parzellierten Vororte amerikanischer Städte zersiedelt, um Naturnähe und Individualismus zu suggerieren.



Abb. 20: Mike Bouchet: *Watershed* (Venedig 2009)

So ist diese Idee von Leben/Wohnen im labilen Leichtbauverfahren verantwortlich für Zersiedlung sowie hohen Energie- und Wasserbedarf und damit auch für die klimatischen und wirtschaftlichen Folgen, die diese – nicht auf die USA beschränkte –⁴⁹ Kultur hervorbringt.

⁴⁷ Vgl. <http://www.forresthomes.net>.

⁴⁸ Der Name bezieht sich wohl auf einen der berühmtesten britischen Schriftsteller der Romantik Sir Walter Scott, ohne Kenntnis dessen verunglückten Umbaus eines Bauernhauses zum Herrenhaus Abbotsford House (1817–1824). Die Bemerkung Theodor Fontanes zu diesem Anwesen könnte ohne größere Änderung auch auf den verunglückten, das ländliche heraufbeschwörende Hausmodell-Entwurf *Sir Walter Scott* bezogen werden: »Der ganze Bau übernimmt wider Willen die Beweisführung, daß sich ›eines nicht für alle schickt‹ und daß die Wiederbelebung des Vergangenen, das Ausschmücken einer modernen Schöpfung mit den reichen poetischen Details des Mittelalters, auf einem Gebiete bezaubern und hinreißen und auf dem andern zu einer bloßen Schnurre und Absonderlichkeit werden kann. Diese Romanze in Stein und Mörtel nimmt sich, um in dem Vergleiche zu bleiben, den der Dichter selbst gewollt hat, nur etwa aus, als habe er in einem seiner Schreibtischkästen hundert hübsche Stellen aus allen möglichen alten Balladen gesammelt, in der bestimmten Erwartung, durch Zusammenstellung solcher Bruchstücke eine eigentlichste Musterromanze erzielen zu können. Es fehlt der Geistesblitz, der stark genug gewesen wäre, die widerstrebenden Elemente zu etwas Einheitlichem zusammenzuschmelzen.« (Theodor Fontane: Abbotsford. In: Ders.: Wanderungen durch England und Schottland. Zweiter Bd. Berlin ²1991, S. 296)

⁴⁹ Siehe z. B. Gerhard Matzig: Neues Deutschland. In: Süddeutsche Zeitung vom 22. September 2014, Nr. 218, S. 3.



Abb. 21: Typische amerikanische Vorstadt im Landhausstil: Applegate, Westchester (PA)



Abb. 22: Mike Bouchet: *Watershed* gesunken (Venedig 2009)

Das sollte sich auf der Biennale in Venedig höchst symbolträchtig zeigen: Das Haus wurde aufwendig auf einen Schwimmkörper gebracht und im Hafenbecken der Arsenale verankert. Kurze Zeit nach dem Aufbau begann es zu sinken und dieses Bild zog weite Kreise.

Das Modell *Sir Walter Scott* wurde so zu einer Verkörperung der Immobilienkrise und rief die Bilder aus New Orleans in Venedig auf, einem Ort, der dem Meer abgerungen und auch durch den Klimawandel vom Versinken bedroht ist. Eine sehr komplexe Sachlage, die in diesem 1:1-Modell kulminiert, verkompliziert noch durch die Weiterverwertung des Objekts, das äußerst roh mit Kettensägen zerteilt in einen neuen Ausstellungszusammenhang gebracht wurde. Die Ausstellung *Neues Wohnen* in der Frankfurter Schirn zeigte diese Teile dann in Stapeln, die die ungefähren Ausmaße der Pakete haben, in denen der Originalbausatz des Hauses geliefert wurde ...



Abb. 23: Mike Bouchet: *Neues Wohnen*
Installation Schirn Frankfurt am Main 2010

Bouchet steht so dem eingangs erwähnten Gordon Matta-Clark nah: Sein Haus ist – wie Matta-Clarks Haus –

einer der unzähligen Einfamilienwohncontainern, die als hölzerne Festungen des Mittelstandes in den amerikanischen Vorstädten stehen. [...] Er nennt seine Kunst »Anarchitecture«. Die Architekten dienen den gnostischen Archonten, den Herrschern dieser Welt, Anarchitecture ist die Befreiung von dieser Herrschaft, Anarchie⁵⁰,

50 Hannes Böhringer: Kunst Contra Architektur. In: Ders.: *Moneten von der Kunst zur Philosophie*. Berlin 1990, S. 31–55, hier S. 37.

wie Hannes Böhlinger in seinem schönen Aufsatz *Kunst gegen Architektur* beschreibt. Schon Matta-Clark trug die zersägten Häuser ins Museum.



Abb. 24: Gordon Matta-Clark: *Splitting: Four Corners* (1974)
Installation of building fragments, dimensions variable

So schließt sich auch der Kreis zu dem eingangs abgebildeten, aber bisher nicht besprochenen Foto aus dem Film *One Week (Flitterwochen im Fertigehaus)* von 1920 (Regie/Drehbuch: Edward F. Cline und Buster Keaton). Angeregt wurde Keaton durch einen Werbefilm der Ford Company für ihre Angestellten zum Selbstbau vorfabrizierter Häuser, *Home Made* von 1919. Keatons Film handelt von einem jung vermählten Paar (Keaton und Sybil Seely) und dessen verunglücktem Aufbau eines Fertigteilhauses (*prefabricated house*), bedingt durch eine sabotierte Beschriftung der Baukomponenten. Wegen eines Zahlendrehers auf einem falschen Grundstück aufgebaut, wird es zuerst durch einen Sturm beschädigt und beim Versuch des Umsetzens von einer Eisenbahn zerstört ...

Die hier besprochenen Hausmodelle gehören alle dem Raum der bildenden Kunst an, ihre Gemeinsamkeit ist es, Möglichkeitsräume zu eröffnen im Umgang mit der Frage, wie wir leben und leben wollen oder wie wir eben nicht leben wollen. Auf seltsame Weise tendieren alle diese Hausmodelle dazu, ein gewisses Unbehagen zu produzieren, eine Skepsis gegenüber den mit ihnen verbundenen Lebens- bzw. Weltmodellen.

Die Künstlermodelle veranschaulichen, dass rein begriffliche oder empirische Modelle über unser häusliches Leben nur eingeschränkt funktionieren. »Sie formulieren Theorien über gesellschaftliche Bedingungen von Kommunikation«,⁵¹ so

51 Diedrich Diederichsen: Künstlerische Theorien der Öffentlichkeit. Eine Vorgeschichte der Interaktivität. Die Sammlung Herbert. In: Ders.: Kritik des Auges. Hannover 2008, S. 225–255, hier S. 252.

Diedrich Diederichsen. Sie bleiben als imaginäre Dinge in der Welt reine Modellwesen und genügen sich selbst. Sie vereint die große Geste des Entwurfs, die auch *maßloses* erträglich macht.⁵² Wie Horst Bredekamp sagt: »In ihnen wird eine Schönheit und Finesse sichtbar, die die darzustellende Entität überstrahlen.«⁵³



Abb. 25 a/b: *One Week* (1920)
(Filmstills: Nach dem Sturm)

52 Daher habe ich auch keine Modelle für umzusetzende Entwürfe besprochen, sie haben immer das Problem, plötzlich *klein* zu sein. Dies ist auf fast tragische Weise bei Thomas Schüttes Umsetzung des 1:1-Modells *Ferienhaus für Terroristen* (2009/10) in das *Ferienhaus T* (2012) im Tiroler Dorf Mösern durch den Galeristen Rafael Jablonka zu sehen. Ein Gedankenexperiment wird bewohnbare und damit auf Funktionalität hin optimierte Architektur. Eine Kritik an der Funktionalität und Ideologie moderner Architektur wird selbst zu angewandter stilvoller gehobener Wochenend-Architektur und dann noch zu einem Aufreger in der österreichischen Lokalpresse.

53 Siehe Bredekamp, Modelle der Kunst und der Evolution (Anm. 14), S. 15.

SUSANNE MÜLLER

Das Haus als Medium Zur Medialität des Bauernhauses im Freilichtmuseum

Das Bauernhaus auf der Weltausstellung

Paris im Jahre 1867. Nach den Weltausstellungen der Jahre 1851 (London), 1855 (Paris) und 1862 (London) wird am 1. April die *Exposition universelle d'Art et d'industrie* auf dem Marsfeld eröffnet. 32 Länder mit über 52.000 Ausstellern werden erwartet. Den Mittelpunkt der Ausstellung bildet der Ausstellungspalast, ein 494 Meter langes und 384 Meter breites Gebäude mit einer Grundfläche von 150.000 Quadratmetern. Um das Innengebäude sind sieben ringförmige Galerien unterschiedlicher Breite und Höhe gruppiert, in der Mitte befindet sich ein Garten.¹ Doch anders als bei den vorangegangenen Weltausstellungen begnügen sich die Organisatoren nicht damit, die Welt in einem einzigen Haus unterzubringen. Das Konzept sieht eine Einbeziehung des umliegenden Marsfeldes vor. Die Aussteller sind aufgerufen, Pavillons zu errichten – und zwar in Form landestypischer Bauten.²

Jede Nation, welche die Ausstellung [...] mit den Produkten ihres Landes beschickt, soll auch durch irgend ein Gebäude, oder durch sonst ein passendes bauliches Unternehmen vertreten sein, und zwar durch ein solches, welches in möglichst deutlicher und zugleich interessanter Weise die Eigenthümlichkeiten des betreffenden Volkes in Bezug auf seine Sitten und Gebräuche wie auf seine ganze Lebensweise veranschaulicht.³

Zahlreiche Ausstellernationen kommen der Aufforderung nach. Rumänien präsentiert die Nachbildung einer orthodoxen Kirche, die Habsburger-Monarchie zeigt gleich sieben Gebäude, die die verschiedenen Provinzen des Reiches repräsentieren. Norwegen stellt ein großes Bauernhaus aus.⁴ Insgesamt 175 Gebäude werden auf dem *parc étranger* errichtet. Das Ensemble gilt später »als Ausgangspunkt [...] der

1 Vgl. Martin Wörner: Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900. Münster u. a. 1999), S. 23.

2 Vgl. ebd., S. 49.

3 Bericht der Central-Commission an den Kaiser vom November 1865. Zit. n. Adolf Ebeling: Die Wunder der Pariser Welt-Ausstellung 1867. Köln 1867, S. 114.

4 Vgl. Adriaan de Jong: Die Dirigenten der Erinnerung. Musealisierung und Nationalisierung der Volkskultur in den Niederlanden 1815–1940. Münster u. a. 2007, S. 251.

ethnographischen Dörfer [...], die fortan auf keiner Welt-, Landes- oder Regionalausstellung fehlen sollen«.⁵

Anlässlich der *Wiener Weltausstellung* im Jahr 1873 wird die Präsentation von Häusern ins offizielle Programm aufgenommen.

Sie sollten im internationalen Vergleich länderspezifische Bauweisen und Lebensformen vorstellen. Hierzu installierte man zwei eigenständige Ausstellungsgruppen, die das bürgerliche Wohnhaus [...] und das Bauernhaus [...] zum Thema hatten.⁶

Im Gegensatz zur Ausstellung der bürgerlichen Wohnhäuser, die nicht ethnographisch orientiert ist, finden die Bauernhäuser große Aufmerksamkeit. Ausgestellt werden ein Vorarlberger Haus, ein Michelsberger und Székler Haus, ferner Gebäude aus Kroatien, Rumänien und Galizien sowie ein Bauernhaus aus Geidel. Hinzu kommen Beispiele aus Russland und ein Elsässer Bauernhaus. Neben den offiziellen Ausstellungsbeiträgen befinden sich weitere Gebäude auf dem Gelände, u. a. eine österreichische und eine schwedische Meierei, je ein schwedisches und ein norwegisches Fischerhaus, ein Gartenpavillon aus Norwegen, ein ›Schweizerhaus‹ und ein ›Schwarzwälder Uhrenhaus‹. Einige der Häuser werden von ›eingeborenen Insassen‹ bewohnt.⁷

Auf der *World's Columbian Exposition* in Chicago im Jahr 1893 schließlich wird mit dem *Deutschen Dorf* eine der ambitioniertesten Hausausstellungen der Zeit präsentiert. Mit dem Ensemble soll den Besuchern ein historisierendes Abbild des deutschen Lebens vermittelt werden. Den Mittelpunkt bildet eine Wasserburg mit Stilelementen aus dem 16. Jahrhundert. Ferner gibt es ein ›Hessisches Rathaus‹ (ebenfalls an Bauformen des 16. Jahrhunderts orientiert), vier originalgetreue Kopien von Bauernhäusern aus dem Münsterland, dem Schwarzwald, dem Spreewald und Oberbayern; außerdem zwei Musikpavillons, einen Konzert- und Restaurationsgarten, zwei Bierhallen und zahlreiche Verkaufsstände, in denen Erzeugnisse angeboten werden, die auf dem Gelände hergestellt werden. Über eine Million Besucher hat das *Deutsche Dorf* im Laufe der Weltausstellung und damit den höchsten Zuspruch aller Attraktionen auf der *Midway Plaisance*, die während der Ausstellung das Zentrum für populärkulturelle Vergnügungen bildet.⁸

Von fachkundiger Seite wurde zwar der wissenschaftlich-ethnographische Anspruch des Ensembles hervorgehoben [...]. Im Vordergrund stand fraglos die Unterhaltung und Zerstreuung, konnte der Besucher doch bei deutschem Bier und deutscher Blasmusik hier am besten »the spirit of cheerfulness and enjoyment, the Gemütlichkeit« verspüren.⁹

5 Wörner, Vergnügung und Belehrung (Anm. 1), S. 50.

6 Ebd., S. 57.

7 Vgl. ebd., S. 58 ff.

8 Vgl. ebd., S. 73 ff.

9 Wörner, Vergnügung und Belehrung (Anm. 1), S. 78. Zitat im Zitat nach The Graphic vom 23. September 1893, S. 259.



Abb. 1: *Village Suisse* auf der Weltausstellung in Paris 1900 (Detail)

Die Beispiele, die nur stellvertretend für zahlreiche weitere stehen, sind symptomatisch für das 19. Jahrhundert im Allgemeinen und die Entwicklung der Weltausstellungen im Besonderen. Während es auf der *Great Exhibition* von 1851 noch darum geht, dem Fachpublikum einen Überblick über die in- und ausländischen Errungenschaften der Industrie zu verschaffen, rücken bis zum Ende des 19. Jahrhunderts vor allem Ambitionen in den Vordergrund, aus den Industrieschauen Publikumsmagneten zu machen; wobei sich aufgrund des internationalen Rahmens ethnografische Themen besonders gut anbieten. Um Hausausstellungen attraktiver zu gestalten, werden Darstellungstechniken übernommen, die bereits aus anderen visuellen Massenmedien, wie den Panoptiken, Panoramen oder Diora-

men, bekannt sind. »Diese Art der Präsentation führte in ihrer Weiterentwicklung schließlich dazu, dass vollständige Gebäude einschließlich der Inneneinrichtung« ausgestellt wurden und »in einen neuen Typ von Museum versetzt wurden, den man Freilichtmuseum nannte«.¹⁰ Aus vormals unbeachteten Wohnstätten werden Ausstellungsmedien.

Es ist vor allem dieser Umstand, an den auf den nachfolgenden Seiten eine Annäherung erfolgen soll; wobei zunächst gezeigt wird, wann die ersten Freilichtmuseen in Skandinavien entstanden sind. Die dort verwendeten Präsentationstechniken sind der etablierten Ausstellungs- und Unterhaltungskultur entlehnt, darum wird in einem zweiten Schritt gezeigt, wie und warum die Bauernhäuser gerade an der Wende zum 20. Jahrhundert so erfolgreiche Ausstellungsmedien werden. Neben den vorherrschenden politischen und lebensweltlichen Umständen dürften vor allem die Sehgewohnheiten des Publikums eine entscheidende Rolle spielen, weshalb das Bauernhaus in der gesellschaftlichen, kulturellen und medialen Umgebung des ausklingenden 19. Jahrhunderts verortet wird. Es werden nicht nur Parallelen zu populären Darstellungsmedien, wie Panoramen, Dioramen oder touristischen Sehhilfen, aufgezeigt, sondern auch Verbindungen zu anderen ethnografischen Ausstellungsformen, wie Völkerkundemuseen und Völkerschauen, hergestellt. Ferner folgen die Ausstellungen in den Freilichtmuseen nicht nur dem Bedürfnis nach leichter Wissensaneignung, sondern versprechen Authentizität und nationale Selbstvergewisserung. All dies bleiben Beispiele in einem komplexen Feld – dennoch kann aufgrund der so geleisteten Vorarbeit im letzten Abschnitt gezeigt werden, wie sich die Medialität des Bauernhauses im Freilichtmuseum entfaltet.

Das Bauernhaus im Freilichtmuseum

Im Jahr 1873 – demselben Jahr, in dem Bauernhäuser erstmals zum festen Programm einer Weltausstellung gehören – eröffnet der Schwede Arthur Hazelius sein erstes Museum, die *Skandinavisk-etnografiska samlingen*.¹¹ In 20 bis 30 Zimmern, die wie Theaterbühnen wirken – da die Stirnseiten der Räume des besseren Einblicks wegen weggelassen wurden – werden die Eigenheiten der unterschiedlichen ländlichen Regionen herausgestellt. Neben dem Interieur befinden sich in den Zimmern auch Figurengruppen in Trachten, die typische Alltagssituationen darstellen. So können die Besucher eine Frau sehen, um deren Hand angehalten wird, oder eine Bauernfamilie, die sich gerade zu Tisch begibt.¹² Neben den Zimmern gibt es auch zwei Freiluftszenerien: eine Schäferszene und eine Figurengruppe, die eine lappländische Familie darstellt. Letztere wird von einem echten Hund begleitet; Hazelius hatte das Tier extra für seine Ausstellung aus Lappland kommen lassen, doch am Ende tat es ihm leid, ihn für seine Präsentation töten und ausstopfen

10 Jong, Die Dirigenten der Erinnerung (Anm. 4), S. 108.

11 Vgl. Skansen-Museum Stockholm: Skansen. Uppsala 2005, S. 4.

12 Vgl. Jong, Die Dirigenten der Erinnerung (Anm. 4), S. 135.

zu lassen. Also blieb das Tier am Leben. Eine Teilnehmerin stellt nach dem Besuch des Museums fest, »dass man so in wenigen Stunden ganz Schweden bereisen und allerlei Menschen in ihrer häuslichen Umgebung beobachten könne«.¹³

Fünf Jahre später, während der *Exposition universelle de 1878* in Paris, darf Hazelius eine Art Zweigstelle seines ethnografischen Museums im *Trocadero*-Palast zeigen.¹⁴ Auch hier sind »die Figurengruppen in einem Raum aufgestellt, dessen drei Seiten entweder mit den Wänden des Zimmers oder einer als Rundhorizont gestalteten Landschaft ausgebildet«¹⁵ sind. In einer Abfolge von Zimmern werden

Szenen aus dem schwedischen Volksleben mit lebensgroßen Figuren in Trachtenkleidung dargestellt [...]. Jedes Diorama war ein Stückchen Schweden in Paris und erweckte den Eindruck, Teil eines größeren Ganzen zu sein, d. h. man wähnte sich in Schweden und nicht in Paris.¹⁶

Hazelius gewinnt für seine Präsentation eine Goldmedaille und wandelt sein Museum, angespornt vom Erfolg, in eine Stiftung um. Es trägt jetzt den Namen *Nordiska Museet*. Um das geschichtliche Erlebnis für die Besucher zu verstärken, möchte er jedoch mehr zeigen als eingerichtete Zimmer. Ganze Häuser sollen es sein, bevölkert von Menschen in ländlichen Trachten, umgeben von Haus- und Nutztieren in einer natürlichen Landschaft. 1891 erhält er die Möglichkeit, im Westteil der Halbinsel Djurgården in Stockholm ein Grundstück zu kaufen. Am 11. Oktober desselben Jahres wird dort das Skansen-Museum der Allgemeinheit zugänglich gemacht. Die erste Einrichtung auf dem Gelände ist das sogenannte *Morahaus*, das Hazelius bereits 1885 in Dalarna erworben hat und nach Djurgården translozieren lässt. In den folgenden Jahren und Jahrzehnten wächst das Museum zu seiner heutigen Größe an. Inzwischen beherbergt es mehr als 160 Häuser und Höfe aus dem ganzen Land und aus verschiedenen Epochen. Es gibt einen Tierpark, Cafés, Restaurants, Verkaufsstellen, Veranstaltungsbühnen, eine Bergbahn und einen Vergnügungspark.¹⁷

13 Ebd., S. 136.

14 Vgl. Skansen-Museum Stockholm (Anm. 11), S. 4.

15 Konrad Köstlin: En passant – Sozialgeschichte. In: Konrad Bedal/Hermann Heidrich: Freilichtmuseum und Sozialgeschichte. Referate des Symposions am Fränkischen Freilandmuseum vom 7. bis 8. November 1985. Fränkisches Freilandmuseum. Bad Windsheim 1986, S. 11–24, hier S. 15.

16 Jong, Die Dirigenten der Erinnerung (Anm. 4), S. 105.

17 Vgl. Skansen-Museum Stockholm (Anm. 11), S. 4f.



Abb. 2: Samisches Lagerhaus (errichtet um 1900)
Skansen-Freilichtmuseum, Stockholm (2007)

Auch wenn Hazelius das erste offizielle Freilichtmuseum erschaffen hat, so war er nicht der Erste, der Bauernhäuser an einen anderen Ort bringen ließ, um sie einem größeren Publikum zugänglich zu machen. Bereits 1881 lässt Oskar II. (der Nachfolger Karls XV.) ein Bauernhaus aus der norwegischen Telemark zum königlichen Landgut Bygdøy nach Oslo bringen. Zur gleichen Zeit erwirbt er auch eine Stabkirche aus dem 13. Jahrhundert. Das, was dabei entstehen soll, ist mehr ein Landschaftspark, doch kann die Umsetzung der Stabkirche als eine Art Rettungsaktion bezeichnet werden. Es bestand ernstzunehmende Gefahr, dass sie sonst abgerissen worden wäre. Das Ansinnen, die Gebäude den kommenden Generationen erhalten zu wollen, rückt das Projekt in die Nähe eines Museums. Später werden der *Bauhistorischen Sammlung des Königs* noch drei weitere Gebäude hinzugefügt: ein *stabbur* (Nebengebäude zur Vorrathaltung), eine *roykstua* (einräumiges Haus mit offenem Feuer) und ein *soveloft* (Nebengebäude zum Schlafen). Die Sammlung unterscheidet sich insofern von späteren Freilichtmuseen, als dass die Häuser nicht konsequent funktional eingerichtet sind. Stattdessen enthalten sie eine Ausstellung mit Gegenständen. Heute befindet sich auf Bygdøy das *Norsk Folkemuseum*; die Haussammlung von Oskar II. ist zum Freilichtmuseum angewachsen.¹⁸

18 Vgl. Jong, Die Dirigenten der Erinnerung (Anm. 4), S. 247 ff.

1897 entsteht in Lyngby, in der Nähe von Kopenhagen, das *Frilandsmuseet*. Der Däne Bernhard Olsen hat sich auf der Weltausstellung von 1878 sowohl von Arthur Hazelius' dioramatischen Zimmern als auch vom *Hindelooper Zimmer*, der friesischen Bauernstube eines kleinen holländischen Volksmuseums, inspirieren lassen. Während alle anderen Beiträge »Interieurs in kleinen dreiwändigen Räumen«¹⁹ zeigen, kann man die niederländische Bauernstube betreten. Dies, so schreibt Olsen später in der Zeitung *Illustreret Tidende*, sei eine überwältigende Erfahrung:

Jedes Stück stammte aus den alten Häusern und befand sich auf seinem rechten Platz. Die Wirkung war – im Gegensatz zu der schwedischen Ausstellung – stark, und im selben Augenblick, wo ich in diese alte Stube eintrat, war ich wie in einer anderen Welt, fern in Zeit und Raum von der wimmelnden modernen Gegenwartsexposition.²⁰



Abb. 3: Bauernhaus im Lettischen ethnografischen Freilichtmuseum in Riga (2003)

Olsen ist »Zeichner, Offizier, Kostümausstatter, Leiter eines Wachsfigurenkabinetts und Direktor des Kopenhagener Tivoli«.²¹ Wissenschaftler ist er, wie auch Arthur Hazelius und Oskar II., nicht. Dennoch beginnt der »Lustbarkeitskönig von Kopenhagen«²² im Jahr 1879, Gegenstände des bäuerlichen Alltags zu sammeln. Noch im selben Jahr betreut er eine volkscundliche Ausstellung, deren Höhepunkt das Wohnzimmer eines Bauernhofs der Insel Amager bei Kopenhagen

19 Bernhard Olsen in *Illustreret Tidende*; zit. n. Thomas Kühn: Präsentationstechniken und Ausstellungssprache in Skansen. Zur musealen Kommunikation in den Ausstellungen von Artur Hazelius. Förderverein des Freilichtmuseums am Kiekeberg, Ehestorf 2009, S. 62.

20 Ebd.

21 Köstlin, *En passant – Sozialgeschichte* (Anm. 15), S. 16.

22 Ebd.

ist. Die Inspiration durch die Beiträge auf der Pariser Weltausstellung ist dabei deutlich erkennbar. In den kommenden Jahrzehnten eröffnen in ganz Europa, insbesondere in Nord- und Osteuropa, in rascher Folge weitere Freilichtmuseen. Doch neben den Weltausstellungen werden die Freilichtmuseen auch von anderen populären Ausstellungsformen inspiriert. Das prägendste Medium in dieser Reihe dürfte das Panorama sein, welches Bernard Comment völlig zu Recht als »Signatur des 19. Jahrhunderts« bezeichnet.²³

Überblick und Immersion

Es ist offensichtlich, dass die Bauernhäuser im Freilichtmuseum und auch die Freilichtmuseen selbst ihre Besucher so wie auch die Panoramen in sorgsam arrangierte ›Bilder‹ versetzen. Die Idee, immersive Bildräume zu schaffen, ist im 19. Jahrhundert nicht neu – schon in pompejanischen Villen hat man Kulturfresken gefunden, die scheinbare Öffnungen in imaginäre Räume suggerieren²⁴ – dennoch ist sie für diesen Zeitraum typisch. Als die ersten ethnografischen Freilichtmuseen gegründet werden, gelten Panoramen fast schon als Anachronismus – bereits 1789 hat der in Edinburgh lebende Ire Robert Barker die Einrichtung zum Patent angemeldet. Doch die realitätsgetreuen Riesengemälde, die – untergebracht in einer Rotunde – die vollständige 360°-Ansicht einer Stadt, Landschaft oder eines Ereignisses enthalten, wirken bis in die Gegenwart nach. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts erleben die Panoramen eine Renaissance. Der Impuls dazu kommt aus Frankreich. Hier entsteht 1873 das Panorama der *Belagerung von Paris*. Eine Zeit lang führt es ein Schattendasein in einer Rotunde am Champs Elysée, bis es 1879 ins Programm der Weltausstellung aufgenommen wird. Die Besucher lieben die Abbildung, da sie sich in einen bedeutsamen historischen Augenblick versetzt fühlen.²⁵ Bis zur Jahrhundertwende werden in ganz Europa zahlreiche neue Panoramen ausgestellt, die im weitesten Sinne historisches Zeitgeschehen dokumentieren. Einen Höhepunkt dürfte dabei das Panorama der *Schlacht von Sedan* darstellen, das 1883 in Anwesenheit des Kaisers und der gesamten preußischen Prominenz in Berlin eröffnet wird. Dieses wohl bedeutendste deutsche Panorama, konzipiert von Anton von Werner, ist die bildgewordene Verkörperung des imperialistischen Wilhelminismus schlechthin und damit ein Paradebeispiel medialer Macht.²⁶

23 Vgl. Bernard Comment: *Das Panorama. Die Geschichte einer vergessenen Kunst*. Berlin 2000, S. 7.

24 Vgl. Oliver Grau: *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*. Berlin 2001, S. 27.

25 Vgl. Stephan Oettermann: *Die Reise mit den Augen – ›Oramas‹ in Deutschland*. In: Marie-Louise Plessen (Hg.): *Ausstellung Sehnsucht, das Panorama als Massenunterhaltung im 19. Jahrhundert*. Bonn 1993, S. 42–51, hier S. 48 ff.

26 Vgl. Heinz Buddemeier: *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*. München 1970, S. 48 f.

Panoramen sind Pauschalangebote. Sie können dem menschlichen Gedächtnis fremde Orte einverleiben – und das zu einem unschlagbar günstigen Preis. Es gibt keine Gefahr und keine Bewegung, nichts Unvorhergesehenes stellt sich dem Blick entgegen. »Auf dem Feldherrenhügel der erhöhten Plattform wird [...] [der Betrachter] nicht nur von einem Wirklichkeitsdruck [...] entlastet, sondern das Panorama verleiht dem urbanen Alltag eine imaginäre Ordnung.«²⁷ Das 19. Jahrhundert ist geprägt vom Verlangen nach Überblick und Struktur. Diesem Bedürfnis kommen auch die Freilichtmuseen nach. Dem Besucher eröffnet sich der Blick auf eine ganze Volkskultur nebst folkloristischer Tradition. Er kann einen vermeintlich homogenen, nationalen Raum überblicken; und zwar nicht nur im übertragenen Sinne: In vielen Freilichtmuseen gibt es Aussichtstürme oder -plattformen, von denen das Gelände überblickt werden kann. Im Skansen-Museum etwa gibt es den *Bredablick*, einen 30 Meter hohen Aussichtsturm.

Ähnlich wie im Panorama wähen sich die Besucher eines Freilichtmuseums in einer ›anderen‹ Welt. Schon der Eingangsbereich suggeriert das Betreten eines Raums, der sich deutlich vom Alltag unterscheidet. So betritt man die Museen in aller Regel nicht durch ein gewöhnliches Portal, sondern indem man ein historisches Haus durchquert und sozusagen durch die Hintertür das Museumsdorf erreicht. Das Skansen-Museum kann man u. a. durch die Fahrt mit einer Bergbahn erreichen. Das ist eine kurze, aber nachhaltige Reise durch Raum *und* Zeit. Das Bestreben, den Besucher architektonisch von der Realität zu trennen, findet sich auch bei anderen zeitgenössischen Ausstellungsformen. So setzt sich im Jahr 1910 der Direktor des Hamburger Völkerkundemuseums Georg Thilenius dafür ein, beim geplanten Museumsneubau andere Wege zu gehen. Besonders wichtig ist ihm, bei den Besuchern eine »Absonderung zum Bewusstsein« hervorzurufen, damit diese in einem räumlich verordneten Übergang die profane europäische Außenwelt hinter sich lassen und in die fremde, außereuropäische Welt eintauchen können.²⁸ Solche Effekte finden sich auch in botanischen Gärten oder Aquarien wieder. Bis zur Perfektion hat sie der einer Schaustellerfamilie entstammende Tierhändler Carl Hagenbeck weiterentwickelt. In seinem 1907 eröffneten ›Tierpark ohne Gitter‹ errichtet er authentisch wirkende Landschaftsszenarien, in denen die Tiere – sortiert nach Herkunftsregion – gehalten werden. Von den Zuschauern separiert sind sie nur durch Gräben und künstliche Felsformationen.²⁹

27 Ulrich Giersch: Im fensterlosen Raum – das Medium als Weltbildapparat. In: Plessen, Ausstellung *Sehsucht* (Anm. 25), S. 94–104, hier S. 96.

28 Vgl. Anja Laukötter: Das Völkerkundemuseum. In: Alexa Geisthövel/Habbo Knoch (Hg.): Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main/New York 2005, S. 218–227, hier S. 222 f.

29 Vgl. Hilke Thode-Arora: Hagenbeck: Tierpark und Völkerschau. In: Jürgen Zimmerer (Hg.): Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte. Frankfurt am Main 2013, S. 244–256, hier S. 246.

Authentizität und Inszenierung

Hagenbecks Ausstellungsstrategien, insbesondere bei den Völkerschauen, werden an späterer Stelle noch einmal aufgegriffen. Näher beleuchtet wird hier zunächst der Aspekt der Authentizität, der den Freilichtmuseen nicht zuletzt auch ein Stück wissenschaftliche Legitimation verschafft. Zwar liegt es auf der Hand, dass mit der Repräsentation des ›Typischen‹ keine vollständige Tradition abgebildet werden kann, doch suggerieren die voll eingerichteten Bauernstuben im Freilichtmuseum genau das: Vollständigkeit und absolute Glaubwürdigkeit. Immerhin werden ja ›echte‹ Bauernhäuser ausgestellt, die aus unterschiedlichen Regionen transloziert worden sind. Schon beim *Hindelooper Zimmers* wurde vom Aussteller explizit darauf hingewiesen, dass es mit originalem Interieur eingerichtet ist und echte Türen und Vertäfelungen, echtes Porzellan und authentische Möbel enthält.³⁰ Die Besucher sind zusammen mit einer teetrinkenden Familie, deren Mitglieder regionale Trachten tragen, in ihrer Wohnstube. Freilich sind die Figuren aus Holz, die Türen sind durch einen einheimischen Zimmermann extra angefertigt worden, die Fliesen an der Wand sind gemalt und die Einrichtung bildet kein Ensemble, das immer zusammengehört hat, sondern besteht aus unterschiedlichen Leihgaben.³¹

Auch Hazelius versammelt in seinem Museum lediglich das, was Schweden in seinen Augen ausmacht. Somit ist Authentizität hier zunächst eine subjektive Kategorie. Thomas Kühn weist in seiner Studie darauf hin, dass es im Freilichtmuseum allenfalls um visuelle und materielle Authentizität gehen kann, eine funktionelle Authentizität ist weitgehend ausgeschlossen (denn die ausgestellten Dinge sind ja ihres ursprünglichen Verwendungskontexts beraubt).³² Am Beispiel des Kyrkhultstuga-Hauses zeigt er, dass die ausgestellten Häuser keine ›echten‹ Originale sein können (schon ihre Versetzung in ein anderes Umfeld schließt das ja aus).

Beispielsweise wurden die Fenster gegen ältere ausgetauscht und eine Kellerstiege sowie eine später eingezogene Trennwand zwischen Küche und Wohnraum entfernt. Ebenso wurde der größte Teil des Hausrats, der als zu modern empfunden wurde, gegen ältere Gegenstände, die in derselben Gemeinde gesammelt wurden, ausgetauscht. Auf diese Veränderungen wird in den Ausstellungsführern nicht eingegangen.³³

Hier zeigt sich, dass die materielle Authentizität deutlich hinter der visuellen zurücksteht, denn »das Übertreten der Schwelle, das Eintauchen in die Szene« geschieht »bei den Stubeninterieuren nur über die visuelle Ebene«.³⁴ Auch die Darstellung der Bauernhäuser in Ensembles (d. h. mit Nebengebäuden, Gemeinschaftsgebäuden, Arbeitsgeräten usw.) impliziert Vollständigkeit und damit Authentizität. »Bewegliche und unbewegliche Bilder«, so Gottfried Korff, »verdichten sich zu

30 Vgl. Jong, *Die Dirigenten der Erinnerung* (Anm. 4), S. 81.

31 Vgl. ebd., S. 83.

32 Vgl. Kühn, *Präsentationstechniken und Ausstellungssprache in Skansen* (Anm. 19), S. 121.

33 Ebd., S. 139.

34 Ebd., S. 209.

einer perfekten Agentur synthetischer Visualisierung, in die sich der Besucher erlebnissteigernd einmontieren kann.«³⁵ Räume werden als bewohnt inszeniert, die Ausstellungen werden von folkloristischen Vorführungen flankiert und domestizierte und wilde Tiere werden zur Schau gestellt.³⁶ Es werden unterhaltsame *Bilder* des Volkslebens ausgestellt, die sich auf »Vorstellungen von räumlich oder zeitlich entfernten Vorbildern«³⁷ beziehen und eine Aneignung für alle ermöglichen. Die Besucher spazieren durch das Museum wie durch ein Bild – in diesem Sinne verhält sich das Bauernhaus wie ein begehbare Diorama. Es zeigt ganzheitliche Darstellungen des Volkslebens, in einer verlässlichen und glaubwürdigen *Inszenierung von Authentizität*.

Nationale und kulturkritische Abgrenzung

Kraft ihres Inszenierungspotenzials konstruieren die ethnografischen Freilichtmuseen einen nationalen Raum, »in dem durch die Kombination einzelner Objekte und den Verweis auf ihre Herkunft eine räumliche Atmosphäre geprägt werden« kann, »welche der Idee eines heterogenen Kulturerbes und einer homogenen Nation gleichermaßen«³⁸ entspricht. Auch das ist für den Entstehungszeitraum der ersten Freilichtmuseen typisch – handelt es sich doch um einen historischen Moment, in dem größten Wert auf die Idee und die Souveränität der Nation gelegt wird. Im Freilichtmuseum, so könnte man es mit den Worten von Boris Groys sagen, wird »der kulturellgeschichtliche Müll zu kulturellen Identitäten verarbeitet«.³⁹ Und in dieser Hinsicht rückt die Ausstellungsform erneut in die Nähe der Völkerkundemuseen. Auch hier wird Identitätsbildung betrieben, und zwar eine, die vor allem auf Abgrenzung beruht. In den Völkerkundemuseen ist im 19. Jahrhundert »Kultur« das distinktive Merkmal schlechthin. Man spricht von »Kulturvölkern« und »Naturvölkern«, Letztere gelten als »unfähig zur Reflexion, als kindisch, technisch unbegabt und »unzivilisiert«.⁴⁰ Später rückten anstatt kultureller vor allem (rasen-)anthropologische Aspekte in den Vordergrund.⁴¹

Während in den Völkerkundemuseen (vornehmlich) außereuropäische Kulturen repräsentiert werden, findet die einheimische Folklore bis zum heutigen Tag ihren Platz in Volkskundemuseen und in den Bauernhäusern der Freilichtmuseen. Hier handelt es sich auf den ersten Blick um die Häuser »ganz normaler« Menschen, in denen sich »ganz normale« Gebrauchsgegenstände befinden. Allerdings sind die

35 Gottfried Korff: Die Kunst des Weihrauchs – und sonst nichts? Zur Situation der Freilichtmuseen in der Wissenschafts- und Freizeitkultur. In: Ders.: Museumsdinge. Deponieren – exponieren. Köln u. a. 2002, S. 96–112, hier S. 99.

36 Vgl. Kühn, Präsentationstechniken und Ausstellungssprache in Skansen (Anm. 19), S. 81.

37 Ebd., S. 210.

38 Kühn, Präsentationstechniken und Ausstellungssprache in Skansen (Anm. 20), S. 116.

39 Boris Groys: Sammeln und gesammelt werden. In: Ders.: Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters. München/Wien 1997, S. 46–62, hier 49 f.

40 Laukötter, Das Völkerkundemuseum (Anm. 28), S. 224.

41 Vgl. ebd., S. 224.

Besucher der ethnografischen Dörfer oftmals weder Bauern noch die ehemaligen Besitzer der Häuser, sondern Touristen und Stadtbewohner. Und für diese stellen die dargestellten Szenarien sehr wohl etwas ›anderes‹ dar als sie selbst: Erstens bilden die Höfe, zu denen die Bauernhäuser angeordnet werden, historische Ensembles aus der ›guten alten‹ Zeit, zweitens repräsentieren sie das Landleben, welches im starken Kontrast zum großstädtischen Alltag steht. Indem Häuser aus unterschiedlichen Regionen (die jeweils unterschiedliche Traditionen aufweisen können) auf engstem Raum gezeigt werden, suggerieren Freilichtmuseen an der Wende zum 20. Jahrhundert kulturelle und ethische Homogenität mit Exponaten, die eigentlich Vielfalt repräsentieren. Letztlich sind auch die Hausausstellungen auf den Weltausstellungen Ausdruck solcher Prozesse.⁴² Wobei diese oft auch eine politische Stoßrichtung haben. So wird mit der Ausstellung des Elsässer Bauernhauses auf der Weltausstellung von 1873 auf die neuen deutschen Verhältnisse nach der Annexion Elsass-Lothringens hingewiesen. Die ›hohe Kulturstufe‹ des Elsass beansprucht das Deutsche Reich fortan für sich.⁴³

Doch die Freilichtmuseen stehen nicht nur für nationale Abgrenzung, sie bilden auch einen kulturkritischen Gegenentwurf zur rasanten technischen, wirtschaftlichen und architektonischen Entwicklung im 19. Jahrhundert, denn diese wird »durch den Verlust traditioneller Lebenszusammenhänge zunehmend auch als Bedrohung empfunden«.⁴⁴ Sie verkörpern eine nicht-urbane, vorindustrielle, heile, romantische Welt; das zeigen nicht zuletzt die Kriterien, nach denen die Häuser ausgewählt werden. So werden in den ›Richtlinien zur Aufstellung des Museums der rumänischen Dörfer‹ vier Bedingungen aufgezählt, unter denen ein Haus in die Sammlung des Bukarester Dorf museums *Muzeul Satului* aufgenommen wird:

- (1) Es soll ein *Bauernhaus* sein [...] (2) Es soll für das Gebiet *kennzeichnend* sein. (3) Es soll schön sein. Das Museum ist dafür bestimmt, von vielen Leuten, Einheimischen und Ausländern besucht zu werden. Es schickt sich nicht, Häuser als kennzeichnend bäuerlich vorzuführen, die nicht vollkommene Muster der Schönheit bilden [...] es brauchen nicht unbedingt reiche Häuser sein [...] (4) Die Häuser können *alt* oder *neu* sein. Wir richten kein Antiquitätenmuseum, sondern ein soziologisches Museum des heutigen Dorfes ein [...] Sollte sich ein Haus finden, das alle oben angeführten Bedingungen erfüllt, aber vor etlichen Generationen erbaut wurde, umso besser. Das bringen wir.⁴⁵

Auch Hazelius sammelt seine Häuser nebst Interieurs nach eigenen Angaben, um das Landleben vor der Modernisierung zu bewahren.

42 Vgl. Kühn, Präsentationstechniken und Ausstellungssprache in Skansen (Anm. 19), S. 71.

43 Vgl. Wörner, Vergnügung und Belehrung (Anm. 1), S. 116.

44 Ebd., S. 117.

45 Staatsarchiv Bukarest: Fonds Fundația culturală centrală. Mappe 7/1936, Blatt 196, apud Silvia Păduraru. Noi documente cu privire la viziunea expozițională a Școlii sociologice de la București în perioada interbelică. In: Muzeul Satului și de Artă Populară 5/6 (1985), S. 418; zit. n. Jana Negoită: Das Dorf museum. Aus dem Rumänischen von Herbert Hoffmann. Bukarest 1987, S. 11f.

Als er im Sommer 1872 eine Reise durch Dalarna unternommen hatte, sei ihm vor Augen geführt worden, dass auch in den Regionen, in denen das Leben noch in althergebrachten Bahnen verlief, die Moderne Einzug halten würde und man schnell eingreifen müsse, um den im Zuge der Industrialisierung verschwindenden Ausprägungen ländlicher Kultur für die Forschung habhaft zu werden.⁴⁶

Vollkommen ausgeblendet wird dabei, dass das Landleben im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert weit weniger ›schön‹ ist, als es die restaurierten Bauernhäuser suggerieren. Vielmehr ist es von harter Arbeit und großer Armut geprägt. Das ›platte Land‹ gilt traditionell als »öde, langweilige, unkultiviert-schmutzige Welt, die zwar für städtisch-bürgerliches Leben notwendig, aber deshalb kaum geliebt«⁴⁷ ist. Erst im Zuge der allgemeinen Musealisierung und Monumentalisierung im ausgehenden 19. Jahrhundert vollzieht sich »ein Akt domestizierender Inbesitznahme einer exotischen Kultur im eigenen Lande«.⁴⁸ Hierbei kommt es nicht nur zu einer Romantisierung des Landlebens, sondern es werden ganze Wahrnehmungsmodelle konstruiert: »Fachwerk an sich ist schön, Bauernhäuser sind romantisch, ländliches Leben ist ›besser‹.«⁴⁹ Auch das Handwerk erhält dabei ein Gewicht, das es in einem normalen Dorf so nicht hat, denn der Besuch beim Handwerker stellt sicher nicht die zentrale Alltagshandlung der Landbevölkerung dar.⁵⁰ Gezeigt wird ein

einfaches durchschaubares Leben, die ethnographische Dimension der eigenen Nation als sinnfällige ergreifende Vorführung. Dies ist [jedoch] eingeblendet in den Kontext der nationalromantischen Idee, die die Kultur der ländlichen Bevölkerung als die eigene Nationalkultur entdeckt und als Kontrast gegen die verwirrende und angstmachende Industriekultur ausspielt [...].⁵¹

Vergnügen und Belehrung

Wie zahlreiche andere mediale Innovationen an der Wende zum 19. Jahrhundert zählen Freilichtmuseen zu den Unterhaltungsmedien. Sie ermöglichen Vergnügen und Belehrung zugleich und bewegen sich damit in einer Grauzone zwischen Wissenschaft, Populärwissenschaft und Pseudowissenschaft. So profitieren sie wie die Völkerkundemuseen von der Ausdifferenzierung moderner wissenschaftlicher Disziplinen, insbesondere der Ethnologie, Archäologie und Geschichtswissenschaft. In beiden Museumsformen werden Originale gesammelt und ausgestellt. Die Exponate werden in der Regel nach dem Prinzip der Herkunft sortiert. Beide Einrichtungen werden mit dem Ziel gegründet, eine bestimmte ›Volkskultur‹ visuell erfahrbar zu machen; wobei die objektive Ausstellung einer Kultur im Museum

46 Kühn, Präsentationstechniken und Ausstellungssprache in Skansen (Anm. 19), S. 72.

47 Köstlin, *En passant – Sozialgeschichte* (Anm. 16), S. 15.

48 Ebd.

49 Wolf-Dieter Könenkamp: Zur Praxis der Vermittlung sozialhistorischer Erkenntnisse am Museum. In: Bedal/Heidrich, *Freilichtmuseum und Sozialgeschichte* (Anm. 15), S. 42–56, hier S. 47.

50 Vgl. ebd., S. 48.

51 Köstlin, *En passant – Sozialgeschichte* (Anm. 15), S. 16.

wohl eher schwierig ist – egal ob es sich um die heimische oder eine fremde Kultur handelt.⁵²

Im Gegensatz zu den Völkerkundemuseen werden die ersten Freilichtmuseen jedoch allesamt von Amateuren gegründet. Zwar holt sich beispielsweise Hazelius auch Rat von Wissenschaftlern (insbesondere bei Archäologen und Historikern) und die Darstellung der Volkskultur in Skansen erfolgt – analog zur positivistischen Orientierung der Geschichtswissenschaft – mittels authentischem Material. Gleichsam meiden Historiker um die Jahrhundertwende das Feld der Freilichtmuseen, weil viele der ausgestellten Gegenstände nicht historisch sind, sondern noch im Gebrauch.⁵³ Inzwischen wird insbesondere im Rahmen der theoretischen und praktischen Hausforschung umfangreich in und mit Freilichtmuseen geforscht, für die Besucher hingegen bleiben die Museen ein reines Freizeitangebot. Sie werden besucht wie eine Ruine, ein Fernsehturm oder ein Themenpark. Es sind keinerlei fachliche Vorkenntnisse erforderlich.⁵⁴

Wie schwierig es ist, hier trennscharfe Grenzen zu ziehen, wird noch deutlicher, wenn neben dem Völkerkundemuseum eine weitere Form des ethnografischen Ausstellens, nämlich die Völkerschau, betrachtet wird. Carl Hagenbeck, der das Genre der Völkerschau in Deutschland so sehr wie kein anderer geprägt hat, beruft sich fortwährend auf den Bildungswert seiner Schauen. Bis zu mehrere hundert Mitwirkende gastierten regelmäßig im Zoo Hagenbeck und sollen den Besuchern das nahebringen, was man für eine fremde oder exotische Kultur hält.⁵⁵ Da Hagenbeck ein geschickter Netzwerker und Medienprofi ist, führt er nicht nur effektive Werbemaßnahmen durch, sondern ist auch Mitglied in mehreren wissenschaftlichen Gesellschaften. Diese Zusammenarbeit wiederum macht seine Ausstellungen noch lukrativer, da sie ihm steuerliche Vorteile einbringt. So kann Hagenbeck die Lustbarkeitssteuer, die bis zu 40 % der Bruttoeinnahmen einer solchen Schau beträgt, umgehen.⁵⁶ Gleichzeitig zeigen sich viele Wissenschaftler den Völkerschauen gegenüber aufgeschlossen. Das Hamburger Seminar für Kolonialsprachen sucht häufig die Nähe zu den exotischen Teilnehmern. Das Museum für Völkerkunde erbittet Auskünfte zu bestimmten Objekten und liefert auch Vorlagen für die Ausstattung von Volksgruppen. Der Ethnologe Theodor Wilhelm Danzel erwähnt die Völkerschauen im Vorwort seines Buches und erklärt, damit einige seiner theoretischen Ansätze verifiziert zu haben.⁵⁷ Der Arzt Rudolf von Virchow, Vorsitzender der Berliner Gesellschaft und anerkannte Instanz auf dem Gebiet der physischen Anthropologie, nutzt »die Völkerschauen als lebende Untersuchungsobjekte, da sich die Vermessungen vor Ort als durchaus kompliziert herausgestellt hatten«.⁵⁸

52 Vgl. Laukötter, *Das Völkerkundemuseum* (Anm. 28), S. 220 ff.

53 Vgl. Köstlin, *En passant – Sozialgeschichte* (Anm. 15), S. 16 f.

54 Vgl. ebd., S. 13.

55 Vgl. Thode-Arora, Hagenbeck (Anm. 29), S. 246.

56 Vgl. Jan-Erik Steinkrüger: *Thematisierte Welten. Über Darstellungspraxen in Zoologischen Gärten und Vergnügungsparks*. Bielefeld 2013, S. 224.

57 Vgl. Thode-Arora, Hagenbeck (Anm. 29), S. 251 ff.

58 Steinkrüger, *Thematisierte Welten* (Anm. 56), S. 225.

Völkermuseen und ethnografische Freilichtmuseen distanzieren sich am Ende des 19. Jahrhunderts zwar deutlich von den Völkerschauen und deklassieren sie völlig zu Recht als populistisch, doch das Ansinnen, Kultur (oder das, was man dafür hält) in einem Ausstellungsraum abbilden zu wollen, bleibt eine Gratwanderung.⁵⁹ So scheuen sich die Völkermuseen nicht, Gegenstände aus den Völkerschauen in ihren Bestand aufzunehmen. Gerne sind sie auch bei der Ausstattung von Völkerschauen beratend tätig. In den Freilichtmuseen hingegen werden noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts »eingeborene Insassen« ausgestellt,⁶⁰ um den Museen »den Eindruck lebendiger Wirklichkeit des Dorfes«⁶¹ zu geben. Von 1893 bis 1894 lebt eine Samen-Familie in Skansen. Während des Sommers 1897 sind dort sogar drei Familien vertraglich angestellt. Sie erhalten Lohn und freie Unterkunft bei Selbstversorgung. Dafür müssen sie zweimal täglich mit trabenden Rentieren durchs Museumsgelände ziehen, alles sauber halten und nach Möglichkeit nüchtern bleiben.⁶² Nach welchen Kriterien die Familien ausgewählt wurden, ist nicht überliefert. Hinweise gibt aber ein Archiveintrag im Bukarester Staatsarchiv aus dem Jahr 1936, in dem es um das Bukarester Dorfmuseum geht. Noch bis zum Zweiten Weltkrieg waren einige der Bauernhäuser bewohnt. In den »Richtlinien zur Auswahl und Übersiedlung nach Bukarest« heißt es:

So wählen wir denn *wohlgestaltete, gesunde, mitteilsame* Leute aus [...] Außerdem müssen wir auch ehrliche auswählen, da sie ja das Gehöft und Haus zu besorgen haben. Die von ihnen getragene Tracht muss *echt* und *schön* sein. Man darf keinerlei Abweichungen von der Lokaltacht gestatten. Dazu müssen die Dörfler selbst absolut authentisch sein.⁶³

Auch für die Teilnahme an Hagenbecks Völkerschauen gibt es Auswahlkriterien. Hilke Thode-Arora hat einige davon aus Originalquellen rekonstruiert:

So musste eine Völkerschau-Truppe fremd genug wirken, um das Publikum anzuziehen; andererseits funktionierte die Organisation nur dann reibungslos, wenn die Angeworbenen in ihrer Heimat nicht völlig isoliert von den Europäern lebten [...] Stattdessen, in den Augen des europäischen Publikums besonders schönes oder auch ungewöhnliches Äußeres versprach hohe Besucherzahlen. Malerische Hausformen und Kleidung [...] steigerten ebenfalls die Attraktivität.⁶⁴

Natürlich sind Völkerschauen deutlich von Freilichtmuseen zu trennen, aber gewisse Überschneidungen bei der Auswahl der Bewohner lassen sich kaum abstreiten. Hier wie dort geht es gerade *nicht* darum, dass die Familien oder Gruppen ihren eigenen Alltag verkörpern. Stattdessen müssen sie »schön« und gesprächig sein,

59 Vgl. Laukötter, Das Völkermuseum (Anm. 28), S. 220 und 224.

60 Vgl. Wörner, Vergnügen und Belehrung (Anm. 1), S. 60.

61 Negoitǎ, Das Dorfmuseum (Anm. 45), S. 12.

62 Vgl. Kühn, Präsentationstechniken und Ausstellungssprache in Skansen (Anm. 19), S. 169 f.

63 Wie Anm. 46, S. 420 (zit. n. Negoitǎ, Das Dorfmuseum [Anm. 45], S. 12).

64 Thode-Arora, Hagenbeck (Anm. 29), S. 247.

ständig Trachten tragen und Dinge tun, die mit dem tatsächlichen Leben auf dem Land wenig zu tun haben oder dem sogar entgegenstehen. Die Samen aus Lapp-land in Skansen werden wie edle Wilde präsentiert. Dem Publikum vermitteln sie Fremdartigkeit und Primitivität.⁶⁵

Nahrungszubereitung und Unterkunft hatten laut Vertrag ›typisch‹ für die Region zu sein, aus der sie stammten [...] Die ebenfalls zu den Aufgaben gehörenden Vorführungen standen im Zusammenhang mit der Rentierzucht und der damit verbundenen Exotik der Nomaden.⁶⁶

Im Kontext aller Freilichtmuseen ist die Ausstellung von Menschen kein Einzelfall, aber auch nicht die Regel. Schon aufgrund der Abnutzungseffekte an den Häusern und Werkzeugen rückte man bald von dieser Praxis ab.⁶⁷ Stattdessen gab es in Skansen ›echte‹ Aufseherinnen in Trachten aus Dalarna. Ein Kompromiss sozusagen: Sie sind Aufsichtspersonal und Teil der Präsentation in einem. Da sie tatsächlich aus der Gemeinde Dalarna stammen, können sie auch authentisch über ihre Traditionen berichten.⁶⁸ Im Freilichtmuseum Arnheim hingegen erhalten Besucher, die in Tracht kommen, über viele Jahre hinweg freien Eintritt – sie sind Besichtigende und Sehenswürdigkeit zugleich.⁶⁹ Das sind Formen der Vergegenwärtigung, die modernen Living-History-Formaten recht nahekommen. Hier führen Ehrenamtliche oder Angestellte in Trachten bzw. in authentischer Arbeitskleidung historische Handwerkskunst vor, präsentieren die Häuser und Höfe und beantworten Fragen.⁷⁰

So hoch der pädagogische Wert der ersten Freilichtmuseen auch ist – am Ende reagieren sie auf die visuellen Bedürfnisse einer anonymen Masse. Städtische oder staatliche Zuschüsse erfolgen nur bei steigendem Interesse der Bevölkerung. Dieses wird unter anderem durch eine Popularisierung erreicht. Die Ausstellungsdörfer fallen in dem Moment in die Welt, als populärkulturelle Unterhaltung zunehmend an Bedeutung gewinnt. Das sind, wie Konrad Köstlin anmerkt, Museen ohne Schwellenangst.⁷¹ Man muss kein Wissenschaftler sein, um beurteilen zu können, ob das Bauernhaus nebst Interieur gelungen ist, ob es ›schön‹ ist oder ›echt‹ wirkt – in der Frage, ob eine Illusion funktioniert, ist jeder ein Kenner.

65 Vgl. Kühn, Präsentationstechniken und Ausstellungssprache in Skansen (Anm. 19), S. 170.

66 Ebd.

67 Vgl. Negoitǎ, Das Dorfmuseum (Anm. 45), S. 12.

68 Vgl. Kühn, Präsentationstechniken und Ausstellungssprache in Skansen (Anm. 19), S. 173 ff.

69 Vgl. Jong, Die Dirigenten der Erinnerung (Anm. 4), S. 265.

70 Vgl. Wolfgang Hochbruck: *Geschichtstheater. Formen der ›Living History‹*. Eine Typologie. Bielefeld 2014, S. 48 f.

71 Vgl. Köstlin, *En passant – Sozialgeschichte* (Anm. 15), S. 14.

Tourismus und Reisemedien

Durch die Translozierung ins Freilichtmuseum avanciert das Bauernhaus zur Sehenswürdigkeit. Daraus ergibt sich ein weiteres wichtiges Merkmal der Hausausstellungen: Sie korrespondieren mit dem aufstrebenden Tourismus und den vielfältigen Reisemedien ihrer Zeit. Gleichsam bedienen sie die Neugierde und Lust am Fremden. Viele touristische ›Sehhilfen‹ haben im 19. Jahrhundert Hochkonjunktur: Nicht nur optische Apparate wie Ferngläser, Aussichtsplattformen oder Fotoapparate, sondern auch Flusslaufkarten, Bergpanoramen oder Reiseführer. Moderne Verkehrsmittel, insbesondere die Eisenbahnen und Dampfschiffe, wecken das Interesse an vormals schwer erreichbaren Reisezielen. Die Palette medialer Darstellungen, die in irgendeinem Zusammenhang mit dem touristischen Reisen stehen, wird ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stetig erweitert. Bald gibt es Ansichtskarten, illustrierte Zeitungen, Kataloge für Pauschalreisen oder stereoskopische Ansichten berühmter Monumente.

Diese Aufzählung hat etwas Beliebiges, doch im Freilichtmuseum vereinen sich Eigenschaften, die auch vielen Reisemedien immanent sind. Zwei davon sind bereits ausführlich diskutiert worden: nämlich der Fokus auf das Visuelle und die Fähigkeit, das gesteigerte Bedürfnis nach Übersicht zu bedienen. Wie die Panoramen, Panoptiken, Dioramen und andere visuelle Massenmedien sind die Freilichtmuseen zudem Freizeitangebote. Ihren Erfolg ziehen sie aus der Tatsache, dass es immer mehr Menschen gibt, die hinreichend Zeit für einen Besuch im Museumsdorf haben. Zudem sind gerade die Bauernhäuser perfekte touristische Monumente. Nicht nur weil sie sich hervorragend fotografieren lassen. Sie sind einzigartig und typisch zugleich – sie bedienen die Utopie des perfekten Landlebens. Groys hat den Tourismus als »Maschine zur Verwandlung des Vorläufigen ins Monumentale«⁷² bezeichnet. Reist man in eine andere Stadt, so Groys, dann tut man das, um historische Artefakte anzuschauen. Somit handelt es sich also in erster Linie um eine Reise in eine andere Zeitdimension. »Eine fremde Stadt präsentiert sich dem Touristen als ewige Stadt.«⁷³ Nun ist das Dorfmuseum zwar keine Stadt, doch in der Regel befindet es sich in einer Stadt bzw. im stadtnahen Raum. Vor allem aber ist es ein Zeichen der Vergangenheit, ein in Stein gemeißeltes (oder vielmehr aus Holz errichtetes) Stück Ewigkeit – und damit der perfekte Ort für den touristischen Blick. Hier ist alles authentisch und sehenswert, denn die ›richtigen‹ und ›wichtigen‹ Elemente des Landlebens liegen dem Besucher gut sortiert zu Füßen. Sie sind angeordnet wie in einem Reiseführer, versprechen einen objektiven Einblick ins Landleben und sind damit hinreichend different zum städtischen Alltag. Die Wege zwischen den Bauernhäusern sind kurz, es gibt unterhaltsame Vergnügungen wie Fahrgeschäfte, Ladenstraßen oder Vorführungen unterschiedlicher Gewerke und Gewerbe. Mit anderen Worten: Das Freilichtmuseum ist tatsächlich die perfekte Sehenswürdigkeit.

72 Boris Groys: Die Stadt auf Durchreise. In: Ders., Logik der Sammlung (Anm. 39), S. 92–108, hier S. 96.

73 Ebd., S. 97.

Mit dem Anspruch, neben dem Durchschnittsbesucher auch ein gelehrtes Publikum anzusprechen, korrespondiert das Freilichtmuseum zudem nicht nur mit den Völkerkundemuseen, sondern auch mit einigen Reisehandbüchern seiner Zeit. So sieht der Baedeker-Verlag an der Wende zum 20. Jahrhundert seine Produkte gerne als »Reisehandbuch und Fachbuch zu gleicher Zeit«.⁷⁴ Insbesondere in den großen Auslandsbänden der Jahrhundertwende hält man es für nötig, »hin und wieder auch solche Mittheilungen aufzunehmen, die streng genommen die Grenzen eines Reisehandbuchs überschreiten«.⁷⁵ Der Verlag kann hervorragende Gelehrte gewinnen, die seinen Büchern den Ruf in wissenschaftlichen Kreisen sichern,

genannt seien unter vielen anderen die Kunsthistoriker Anton Springer, Carl Justi, die Archäologen Heinrich Nissen, Wilhelm Dörpfeld, Wolfgang Helbig, Christian Hülsen, Walter Amelung, die Geographen Georg Schweinfurth, Heinrich Kiepert, Friedrich Ratzel, Joseph Pantsch, Georg Wegener, Norbert Krebs [...].⁷⁶

Durch diese Vorgehensweise entsteht eine populärwissenschaftliche Mischung, die nicht weniger merkwürdig ist als das Nebeneinander von wissenschaftlichem Anspruch und trivialem Amüsement im Freilichtmuseum. Wie die unter Fritz Baedeker verlegten Reiseführer halten auch die Freilichtmuseen ihre Ausrichtung auf eine bestimmte Zielgruppe in der Schwebe. Sie entsprechen touristischen Anforderungen ebenso wie den Bedürfnissen wissenschaftlich interessierter Besucher.⁷⁷

Schließlich entspricht das Freilichtmuseum auch dem allgemeinen Interesse an Exotik und Fremdheit. Selbst wenn das »Entfernte« hier zumindest für die einheimischen Bildungsreisenden recht nahe liegt, trainiert es »eine spezifische Form des Sehens, die auf der Unterscheidung zwischen »Eigenem« und »Fremdem«⁷⁸ beruht. Wie die Panoramen, die Zoologischen Gärten, die Weltausstellungen oder Völkerschauen fungiert das ethnografische Freilichtmuseum zudem als Reiseersatz. Es ist der perfekte Mittelweg zwischen der Reise aufs Land und dem Studium von Texten und Bildern. Für ein vergleichsweise geringes Eintrittsgeld sieht man maßstabsgetreue Eins-zu-eins-Abbildungen. Die Einrichtungen ermöglichen also, ähnlich den Panoramen am Beginn des 19. Jahrhunderts, nicht nur ein Reisen ohne Ortsveränderung – sie stellen auch eine absolut gültige Erfahrung dar. Zwar sind sich die Besucher in aller Regel im Klaren darüber, dass ihnen ein idealisiertes Bild gezeigt wird und dass auch ein »echtes« transloziertes Haus aus einem Erfahrungszusammenhang gerissen worden ist (immerhin hinterlässt es eine Lücke in der Landschaft) – doch besteht für einen kurzen Moment kein Zweifel daran, dass man die Realität auf irgendeine Weise verdoppeln kann.

74 Hans Baedeker: Verlag Karl Baedeker. In: Leipziger Jahrbuch. Leipzig 1940, S. 122.

75 Karl Baedeker: Unter-Aegypten. Handbuch für Reisende. Erster Theil: Unter-Aegypten bis zum Fayûm und die Sinai-Halbinsel. Mit 16 Karten, 29 Plänen, 7 Ansichten und 76 Textvignetten. Leipzig 1877, S. vii.

76 Baedeker, Verlag Karl Baedeker (Anm. 74), S. 123.

77 Vgl. Susanne Müller: Die Welt des Baedeker. Eine Medienkulturgeschichte des Reiseführers, 1830–1945. Frankfurt am Main/New York 2012, S. 175.

78 Laukötter, Das Völkerkundemuseum (Anm. 28), S. 224.



Abb. 4: Historisches Karussell im Bukarester Dorfmuseum *Museul Satului* (2007)

Das Bauernhaus als mediales Ensemble

Bis hierhin konnte gezeigt werden, dass das Bauernhaus im Freilichtmuseum komplexe Verschränkungen mit seiner kulturellen und medialen Umgebung eingeht. Offen bleibt die Frage, um was für eine Art Medium es sich beim ausgestellten Bauernhaus handelt. Zunächst lässt sich resümieren, dass sich das Bauernhaus wie auch das Freilichtmuseum in dem, was es mit den dargestellten Sujets, aber auch mit seinen Betrachtern ›macht‹, ausgesprochen ambivalent verhält. Die hier dargestellte Volkskultur ist ausschnitthaft, suggeriert wird aber Vollständigkeit. Sie ist bildhaft, verweist aber ständig auf ›Echtheit‹ und ›Originalität‹. Sie versetzt den Betrachter ins Bild und sorgt gleichzeitig für seine Entrückung. Ein Teil einer menschlichen Lebenswelt wird sichtbar gemacht, das allerdings um den Preis, dass alles, was nicht typisch, nicht historisch oder nicht mehr erhalten ist, unsichtbar bleibt. Der Fokus liegt auf der Architektur, dem Interieur, auf Trachten und der Handwerkskunst. Sichtbar sind das ›Schöne‹, das ›Malerische‹ und die ›gute‹ alte Zeit. Unsichtbar hingegen bleiben die alltäglichen Lebensumstände, die meistens überhaupt nicht malerisch sind. Ambivalent verhalten sich die Bauernhäuser auch in puncto Nähe und Distanz. Obwohl Freilichtmuseen häufiger von Stadtbewohnern und Touristen (und nicht von Landbewohnern) besucht werden, bergen sie ein starkes Identifikationspotenzial. In den Häusern fühlt sich der Betrachter dem bäuerlichen Leben ganz nah. Gleichsam erfolgt durch die Einführung profaner

Gegenstände in den musealen Kontext aber eine Bedeutungsveränderung. Dinge, die eigentlich nicht wertvoll sind, erhalten eine exklusive Aura und dürfen nicht mehr berührt oder gar benutzt werden. Die Distanz zur ländlichen Volkskultur wird so eher vergrößert.

Selbst in seiner Hauptaufgabe, dem *Schutz* des Kulturerbes für eine spätere Generation, verhält sich das Freilichtmuseum nicht eindeutig, da die Bewahrung mit einer ›*Vernichtung*‹ einhergeht. Einerseits stimmt es natürlich: »Keine Einrichtung war geeigneter, in einem übersichtlichen, räumlichen Gesamteindruck anhand originaler Erbstücke regionale Unterschiede und nationale Einheit miteinander zu versöhnen.«⁷⁹ Was diese Bestrebungen betrifft, sind Freilichtmuseen von Anfang an visionär. Das Skansen-Museum beispielsweise ist »nicht nur ein Museum, sondern ein kulturpolitisches Programm« und damit eine »kollektive *Aneignung* der Vergangenheit«.⁸⁰ Gleichsam bleibt bei der Suche nach dem Typischen, dem Authentischen, dem Echten – kurz gesagt bei jeder Vereinheitlichung – die Vielfalt auf der Strecke. Indem die Volkskultur als etwas dargestellt wird, das man besichtigen kann, verliert sie ihre Selbstverständlichkeit. Die translozierten Bauernhäuser werden aus einem Erfahrungszusammenhang gerissen. Für ihre Aufbewahrung im Museum zahlen sie den Preis ihrer eigenen Vernichtung.

»Das Wahre hat keine Fenster«, schreibt Walter Benjamin über die Panoramen des 19. Jahrhunderts. Doch ›fensterlose Räume‹ sind in diesem Sinne auch die ausgestellten Bauernhäuser (denn der Blick aus dem Fenster zeigt gar nicht nach ›draußen‹, sondern nur in einen weiteren Innenraum).

Das Wahre sieht nirgends zum Universum hinaus. Und das Interesse an den Panoramen ist, die wahre Stadt zu sehen. »Die Stadt in der Flasche« – die Stadt im Hause. Was im *fensterlosen* Haus steht, ist das Wahre.⁸¹

Der fehlende Bezug zur Außenwelt und die paradoxen Verstrickungen des Bauernhauses mit der Wirklichkeit zeigen, dass es hier weniger um die Erfahrung von Realität und mehr um die Eliminierung des städtischen Alltags geht. Freilichtmuseen sind geprägt von den Sehgewohnheiten ihrer Besucher, politischen und gesellschaftlichen Umständen, aber auch von den vorherrschenden medialen Standards. So wenig wie die Museumsdörfer ein singuläres Phänomen sind, so wenig lassen sich die darin enthaltenen Bauwerke als Einzelmedien beschreiben. Ihre mediale Existenz endet nicht an ihren Türen und Toren, ja noch einmal mit dem Verlassen des Museums.

Somit verdichten sich die Anzeichen, dass sich das Bauernhaus allenfalls als Bestandteil eines *medialen Ensembles* beschreiben lässt. Dieser Begriff wird in Anlehnung an Wolfgang Schivelbusch verwendet, der die Vielzahl der Elemente, aus denen sich die Eisenbahnreise als Wahrnehmungsform zusammensetzt, als ›ma-

79 Jong, Die Dirigenten der Erinnerung (Anm. 4), S. 269.

80 Ebd.

81 Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1982, S. 1008.

schinelles Ensemble« beschreibt.⁸² Wie der Blick aus dem Fenster der fahrenden Eisenbahn eine ›andere‹, entrückte Welt offenbart, so eröffnet das Freilichtmuseum mit seinen Bauernhäusern und ihrem Interieur eine sehr spezielle Perspektive auf die Volkskultur. Diese Häuser sind in eine bestimmte Umgebung und Infrastruktur eingebunden, die sich deutlich von der Außenwelt unterscheidet. Mit der Eintrittskarte kaufen sich die Besucher also nicht nur einen unterhaltsamen Nachmittag, sondern einen speziellen Blick auf Alltagskultur, Folklore, Architektur, Handwerk, Kulturgeschichte und vieles mehr. Nur indem sie schon beim Eintritt ins Museumsdorf in die ›richtige‹ Perspektive versetzt werden, können sie die Bauernhäuser als charakteristisch erleben. Doch so authentisch die Bauernhäuser im Freilichtmuseum auch eingerichtet sein mögen – der sich eröffnende Blick ist gefärbt von vorherrschenden Vorstellungen und Wahrnehmungsparadigmen. Das Landleben wird dem Betrachter nach zeitgenössischen Standards aufgeschlüsselt, es erscheint als populäres Abbild, das untrennbar zum Ensemble des Dorfmuseums dazugehört. Das Bauernhaus mit seinem widersprüchlichen Verhältnis zur Realität ist Teil einer Medienlandschaft, Teil einer Ausstellungskultur, Teil einer Erwartungshaltung und Teil einer sehr bestimmten Rezeptionsweise, die für die Epoche der panoramatischen Weltbildkonstruktion typisch und prägend ist. Erst in einem solchen Umfeld kann es Perspektiven eröffnen, Maßstäbe setzen und Wahrnehmungen modifizieren – erst als Bestandteil eines medialen Ensembles kann es seine Medialität entfalten.

82 Vgl. Wolfgang Schivelbusch: Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main u. a. 1979, S. 31.

WILHELM AMANN

Eigenheime Hauskonstrukte in Thomas Bernhards *Korrektur*

Seit den 1960er-Jahren gehörte Thomas Bernhard zu den »Haus«-Autoren des Suhrkamp-Verlages, der noch heute mit dem Slogan Siegfried Unselds wirbt: »Hier werden keine Bücher publiziert, sondern Autoren.« Die Sonderstellung des Verlags im bundesrepublikanischen Literaturbetrieb wurde 1973, also in der Entstehungsphase des Romans *Korrektur*, durch George Steiners Ausdruck von der »Suhrkamp-culture«¹ beglaubigt, was allerdings auch das Konfliktpotenzial unter den Anteilseignern des dort versammelten symbolischen wie ökonomischen Kapitals steigerte. Die teils offenen, teils subtil ausgetragenen Verteilungs- und Positionskämpfe zwischen den Verlagspatriarchen Unseld und dem eigenwilligen Autor Bernhard erreichten in diesen Jahren einen ihrer Höhepunkte. Für Bernhard scheinen diese Fehden zeitweise im Zeichen unterschiedlicher Hauspolitiken gestanden zu haben, denn die verlegerische Arbeit am Mythos des Verlagshauses wurde mit eigenen Hausinszenierungen beantwortet. Und auch wenn sich diese Opposition letztendlich als ein weiterer Baustein für das Haus Suhrkamp erwiesen hat, so ist sie für den Roman *Korrektur* in ihren werkkonstitutiven, epitextuellen Dimensionen und in ihren diversen literatur-, kultur- und geistesgeschichtlichen Bezügen als eine singuläre Poetik des Hauses rekonstruierbar.

I.

In der Phase seines literarischen Durchbruchs zwischen Mitte der 1960er- bis Mitte der 70er-Jahre hat Bernhard mehrere Anwesen erworben, für deren Ankauf er beträchtliche Kredite vom Verleger Unseld verlangt und erhalten hat. Die Bilanzierung dieser Kredite nimmt in der Korrespondenz zwischen beiden breiten Raum ein und wurde durch Bernhard immer wieder erschwert, indem er aus dem Zyklus von Schulden und Tilgung ausscherte und die Abgabe von Manuskripten nicht nur zeitlich hinausschob, sondern ihren mutmaßlichen Wert durch Verrechnung mit zukünftigen Projekten und potenziellen Einnahmen durch Lizenzen, Filmrechte u. Ä. noch in die Höhe trieb, um seine Immobiliengeschäfte finanzieren zu können.

1 Vgl. George Steiner: Adorno: Love und Cognition. In: Times Literary Supplement vom 9. März 1973.

Die mehr als dreijährige Entstehungs- und Publikationsgeschichte des 1975 veröffentlichten Romans *Korrektur* wird im Frühjahr 1972 mit der Nennung des Titels und eines Abgabetermins gegenüber Unseld erstmals konkretisiert, nach einem halben Jahr, am 22. November, folgen dann erste Forderungen nach einer Vorauszahlung von 40.000 DM auf »*Neue Werke*« sowie weitere Zahlungsansprüche.² Bernhard vermeidet in diesem Schreiben jegliche Hinweise auf den wenige Tage zuvor, am 18. November 1972, erfolgten Kauf eines abseits an einem Waldrand gelegenen, heruntergekommenen Hauses in der oberösterreichischen Gemeinde Ottnang.



Abb. 1: Ottnang

2 Thomas Bernhard an Siegfried Unseld, Brief 220 vom 22. November 1972. In: Ders./Siegfried Unseld: Der Briefwechsel. Hg. v. Raimund Fellingner, Martin Huber und Julia Ketterer. Frankfurt am Main 2009, S. 331. Der Brief kann als exemplarisch für Bernhard spekulative Buchführung gelten. Den Herausgebern der Werkausgabe zufolge gehört dieser Brief, »zu den eindrucksvollsten, die er seinem Verleger geschrieben hat«; vgl.: Kommentar. In: Thomas Bernhard: *Korrektur*. Roman. Hg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Werke Bd. 4. Frankfurt am Main 2005, S. 321–380, hier S. 330.

Dabei handelte es sich nicht um den ersten Coup dieser Art. Sieben Jahre zuvor hatte sich Bernhard sein Entrée bei Suhrkamp mit einer »Erpressung« honorieren lassen, um den Ankauf und die Sanierung der Ruine eines Vierkanthofes in Obernathal, Gemeinde Ohlsdorf, finanzieren zu können.³



Abb. 2: Obernathal

Neben der sukzessiven Erweiterung dieses Hofes in den Jahren 1969 und 1972 gehört das im Frühjahr 1971, also ein Jahr vor dem Hauskauf in Ottwang, erworbene Gehöft bei Altmünster am Traunsee zu den Kernstücken des bernhardschen Immobilienbesitzes.

Die biografische Forschung hat die erheblichen Aufwendungen sowie das Engagement des Bauherrn bei der Instandsetzung und Einrichtung seiner Anwesen, die überwiegend mithilfe ortsansässiger Handwerker durchgeführt wurden, gut dokumentiert.⁴

3 »Der Anfang meiner Beziehung zu Unseld war eine Forderung gewesen, um nicht sagen zu müssen, eine Erpressung meinerseits. Ich forderte von Unseld zwei Jahre nach dem Erscheinen von *Frost* und zwei Jahre vor dem Erscheinen von *Verstörung*, im Januar 1965, 40 000 (in Worten: vierzigtausend) Mark; *weil ich es eilig hatte, in zwanzig Minuten*. Angeblich hatte Unseld zu diesem Zeitpunkt, wie seine Frau mir neunzehn Jahre später versicherte, vierzig Grad Fieber gehabt. Ich forderte also damals, wie ich heute denke, für jeden Fiebergrad des Verlegers oder für jede halbe Minute des Verlegers, tausend Mark. Nach diesem Geschäft, das mich in Höchstmaß befriedigte und das zur Rettung meines Ohlsdorfer Narrenhauses notwendig war, fuhr ich nach Gießen, um einen Vortrag zu halten, und dachte die ganze Zeit, daß gute Geschäfte machen wenigstens so schön ist, wie Schreiben und daß ich, zu allem Unglück meiner Person, auch noch gelernter Kaufmann bin.« Thomas Bernhard: Unseld. In: Der Verleger und seine Autoren. Siegfried Unseld zum sechzigsten Geburtstag. Frankfurt am Main 1984, S. 52–54, hier: S. 53f.

4 Vgl. vor allem den Essay-/Bildband von Erika und Wieland Schmied: Thomas Bernhards Häuser. Salzburg/Wien 1995.



Abb. 3: Gehöft bei Altmünster

Rückblickend wird man Unseld, den Hauptgläubiger dieser Hausgeschäfte, als einen gegen den Mainstream agierenden erfolgreichen Spekulanten bezeichnen können, weil er scheinbar berechtigtes Vertrauen in die »Realwerte«, d. h. in den Arbeitsprozess seines Schuldners, gesetzt hatte. Bei diesem wiederum dürften die Risiken ungleich höher und die Motivlage komplexer gewesen sein als die herkömmliche Investitionsentscheidung für einen repräsentativen Dichterwohnsitz, darauf deuten schon Umfang und Anzahl der Haus- und Grundstücksgeschäfte hin.

Der damalige Bernhard-Förderer Wieland Schmied hat in seinem anregenden Essay von »Haus-Enthusiasmus« gesprochen und die Vermutung geäußert, das Schuldenmachen und Häuserkaufen sei für Bernhard seinerzeit ein bewährtes Mittel gewesen, um sich unter Schreibdruck zu setzen.⁵ Über engere autorpsychologische Kompensationsvorstellungen hinaus lassen sich Bernhards Hausobsessionen, wie man sie vielleicht etwas pointierter nennen könnte, indes auch kulturtheoretisch fundieren. Ersichtlich folgen die Aktionen einer Logik der Verschwendung und tragen darin Züge einer »Anökonomie« im Sinne George Batailles.⁶ Wie man weiß, hat Bernhard seine Häuser nur vorübergehend bewohnt und dort nur selten und ungern Gäste empfangen. Vor allem der Vierkanthof in Obernathal wurde von ihm mit einem Hang zum Detailperfektionismus sowie zur Sammelwut eingerichtet, er »konnte gar nicht genug Gebrauchsgegenstände besitzen. Das galt für seine Kleidung wie für seinen Haushalt, für Wäsche, Geschirr und Besteck.«⁷ Letztendlich waren Häuser und Hausrat weniger für den Gebrauch bestimmt, sondern

5 Ebd., S. 11.

6 George Bataille: Die Aufhebung der Ökonomie. Hg. v. Gerd Bergfleh, München 1985. Zur kulturwissenschaftlichen Relevanz s. Georg Mein: Tauschen und Verausgaben. In: Georg Mein: Choreographien des Selbst. Studien zur institutionellen Dimension von Literalität. Wien, Berlin 2011, S. 91–107.

7 Schmied, Thomas Bernhards Häuser (Anm. 4), S. 19.

Objekte einer Verausgabung, die das ökonomisch Subjekt herausfordert, das eigene, wie das in Gestalt des Verlegers. Zu den ironischen Volten dieser Verschwendungslust gehört, dass sie ausgerechnet am ›Haus‹ der überkommenen Institution der ›oikos‹-Lehre, mit ihrem Ideal einer nützlichen, auf Zirkularität ausgerichteten Produktionsweise zur Erprobung kommt.⁸

Bernhards Hausobsessionen sprengen den vernünftigen ökonomischen Rahmen und scheinen damit Batailles Annahmen über die basalen Energieüberschüsse zu bekräftigen, die kulturell in höchst unterschiedlichen, katastrophalen bis produktiven Formen in Erscheinung treten. Man kann das Anhäufen von Häusern und Hausrat durchaus als Manifestationen solcher notwendigen, nicht stillstellbaren Energieäußerungen begreifen, die allerdings mit Erwartungen produktiver Verausgabungen durchsetzt sind, sodass die Exzesse sich allmählich in Schreibenergien umwandeln. Das Häusersammeln, das damit einhergehende Fokussieren auf diverse technische, kulturelle Wissensbestände bedeutete wohl auch ein Sich-Aufladen mit einem Materialkomplex, der schließlich in einen konkreten Schreibprozess hinüberführen sollte. Die Sanierung und Einrichtung des Hauses impliziert überdies das Problem der Herstellung von Schreibsituationen samt dem damit verbundenen Selbstbildentwurf als Autor. Bernhard sah sich hier womöglich vor einem vergleichbaren Dilemma wie vor ihm Franz Kafka. Dessen literarische Architekturvorstellungen kulminieren in einem Konzept von Lebensarchitektur und einem Bauplan, für den sich dann doch nirgends ein passender Bauort finden ließ.⁹ Kafkas diskretem Eingeständnis von Unbehaustheit als Bedingung literarischer Produktivität, die ihn zur kanonischen Gestalt der klassischen Moderne gemacht hat, widersetzt sich Bernhard demonstrativ durch eine emphatische Verteidigung häuslicher Einkapselung.

II.

In einem auf Interviews beruhenden Text von 1971 entwirft Bernhard das ihm gemäße autofiktionale Szenario, mit dem die Transformationen der Hausobsessionen in das Werk hinein annonciert werden:

Mein Haus ist auch eigentlich ein riesiger Kerker.

Ich habe das sehr gern; möglichst kahle Wände. Es ist kahl *und* kalt. Das wirkt sich auf meine Arbeit sehr gut aus. Die Bücher, oder was ich schreib«, *sind wie das*, worin ich hause.

8 Vgl. die klassische Studie von Otto Brunner: Das ›ganze Haus‹ und die alteuropäische Ökonomik, (1956). In: Ders.: Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte. Göttingen 1980, S.103–127. – Zur höheren Ironie gerät im Fall Bernhards der bereits angedeutete Umstand, dass die Verausgabungen über das Werk wieder in eine zirkuläre Produktionsstruktur des Verlagshauses eingebunden werden. Der subversive Ansatz von Batailles Theorie wird in Zeiten der Gouvernementalität – für die der Literaturbetrieb die Avantgarde stellt – von Normalisierungseffekten absorbiert.

9 Vgl. Gerhard Neumann: Chinesische Mauer und Schacht von Babel. Franz Kafkas Architekturen. In: DVjs 83, 2009, S. 452–471.

Manchmal kommt mir vor, dass die einzelnen Kapitel in einem Buch so wie einzelne Räume in diesem Haus sind. Die Wände leben, die Seiten sind wie Wände, und das genügt. Man muss sie nur intensiv *anschauen*. Wenn man eine weiße Wand anschaut, stellt man fest, dass sie ja nicht weiß, *nicht kahl* ist. Wenn man lange allein ist, sich an das Alleinsein gewöhnt, im Alleinsein *geschult* ist, entdeckt man überall dort, wo für den normalen Menschen *nichts* ist, immer mehr. An einer Wand entdeckt man Risse, kleine Sprünge, Unebenheiten, Ungeziefer. Es ist eine ungeheure Bewegung an den Wänden. Tatsächlich gleichen Wände und Buchseite sich vollkommen.¹⁰

In gewisser Hinsicht wahrt diese auf eine Innenperspektive begrenzte Metapher vom Haus als Buch noch den Bezug zur überkommenen rhetorischen Memoria-Metapher des Hauses, in dem der Redner die Räume abschreitet, um sich anhand der dortigen Gegenstände und Bilder seiner Rede zu versichern.¹¹ Aber offenkundig interessiert sich Bernhard weniger für die Ordnung einer Geschichte, sondern mehr für das Heterogene, für Randbereiche und Untergründe, von denen sie sich abhebt. In der unmittelbar vorausgehenden Passage dieses Interviewtextes hatte Bernhard diese Hauspoetik durch das seither mit ihm assoziierte Image eines Geschichtenzerstörers vorbereitet, was als konsequent durchgeführtes poetologisches Projekt wiederum zur wohlkalkulierten ästhetischen Virtuosität seiner Romane beigetragen hat:

In meiner Arbeit, wenn sich irgendwo Anzeichen einer Geschichte bilden, oder wenn ich nur von Ferne irgendwo hinter einem Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schieße ich sie ab. Es ist auch mit dem Sätzen so, ich hätte fast die Lust ganze Sätze, die sich *möglicherweise* bilden könnten, schon im vorhinein abzutöten.¹²

Eine entsprechend feindselige Stimmung provoziert schon das absatzlose, nur durch zwei Kapitelüberschriften durchbrochene Textbild des über dreihundert Seiten umfassenden Romans, der jedem, der sich ihm nähert, als unzugänglicher, kolossaler Block erscheinen muss und darin auf die abschreckende, in einem Fall sogar tödliche Wirkung der Betrachtung des im Zentrum des Romans stehenden Bauwerks vorausdeutet.

Wie kaum ein anderes Werk Bernhards entzieht sich das manieristische Verfahren in *Korrektur* dem Prinzip epischen Erzählens.¹³ Zu den Stolpersteinen der Lektüre gehören Brüche und blinde Erzählelemente auf der Handlungsebene, die Bernhards Desinteresse an kohärenter und realistischer Narration erkennen lassen.

10 Thomas Bernhard: *Drei Tage*. In: Ein Lesebuch. Hg. v. Raimund Fellingner. Frankfurt am Main 1993, S. 9–19, hier: S. 14. Die poetologische Fixierung auf den Innenraum unterscheidet Bernhard von Kafka, für den »die Fensterszene – als architektonischer Ort – ganz zweifellos im Zentrum des Erzählsystems« steht, vgl. Neumann, *Chinesische Mauer und Schacht von Babel* (Anm. 9), S. 459.

11 Zu dieser Gründungslegende der Memoria s. Wolfram Groddeck: *Reden über die Rhetorik*. Zu einer Stilistik des Lesens. Frankfurt am Main/Basel 1995, S. 110–114.

12 Bernhard, *Drei Tage* (Anm. 10), S. 13f.

13 Vgl. die ausführliche Formanalyse bei Bernhard Judex: *Thomas Bernhard: Epoche, Werk, Wirkung*. München 2010, S. 71 f.

Den Gang der Handlung dominiert stattdessen der Rhythmus von Wiederholungen, Redundanzen und Variationen in überlangen, schraubenartig bohrenden Satzperioden. Aus diesen verschachtelten »Satzbaukunstwerken« heraus entstehen im Roman dann doch semantische Felder und Bildbereiche, wobei Erzähler und Protagonist oftmals als »ineinanderprojizierte Aspekte desselben imaginierenden Bewußtseins« erscheinen.¹⁴

[...] und Roithamer hatte mir gesagt, daß ihm an diesem Schreibtisch und *in dem Augenblick, in welchem er sich zum ersten Mal an den Schreibtisch gesetzt hatte*, die Idee zum Bau des Kegels gekommen war, plötzlich, während ich mich an den Schreibtisch setzte, hatte ich die Idee, meiner Schwester den Kegel zu bauen, zu ihrem höchsten Glücke, wie ihm sofort die Empfindung gewesen war und von diesem Augenblick an hatte ihn die Idee, seiner Schwester zu ihrem höchsten Glück einen Kegel als Wohnung zu bauen, nicht mehr in Ruhe gelassen und da, an dem Schreibtisch sitzend, an welchen ich vorher niemals gesessen war, hatte ich mir geschworen, die Idee den Kegel zu bauen, auszuführen, ihn ganz allein auf mich gestellt mit meinem Kopf allein, zu bauen und zu verwirklichen und noch in der gleichen Nacht hatte ich an dem Schreibtisch angefangen, mir Notizen zu machen und Skizzen zu machen, den Kegel betreffend und *auch der Standpunkt des Kegels, nämlich die Mitte des Kobernaußerwaldes, ist mir in den ersten Augenblicken*, während ich die Notizen und die Skizzen machte, eingefallen [...].¹⁵

Der Auszug hält zum einen noch schemenhaft die Schreibsituation des Autors in seiner kahlen Stube präsent, zum anderen versammelt er bereits die wesentlichen Bestandteile der Geschichte über ein phantasmagorisch anmutendes Bauwerk, das der in Cambridge lehrende Roithamer im abgeschiedenen österreichischen Kobernaußerwald für seine von ihm geliebte Schwester konstruiert und gebaut hat. Nach einer ersten Besichtigung des unter erheblichen finanziellen und materiellen Aufwendungen entstandenen Bauwerks erkrankt und verstirbt die Schwester. Roithamer erhängt sich nach ihrer Beerdigung auf einer »Lichtung« (K 318) – mit dieser offenkundigen Anspielung auf eine der kryptischen Seinsmetaphern Martin Heideggers endet der Roman.

Über diese Ereignisse unterrichtet in der Rückschau ein namentlich ungenannter Ich-Erzähler, ein Mathematiker und enger Freund Roithamers seit Kindertagen, der den schriftlichen Nachlass Roithamers verwalten soll. Aus diesem Grund sucht der Erzähler das wie Roithamers Wohnkegel an unzugänglicher Stelle errichtete Haus des Tierpräparators Höller auf, in dessen Dachkammer Roithamer zuletzt gelebt und sein in der Nähe entstandenes Bauprojekt geplant und beaufsichtigt hatte. Er will die dort im Zustand völliger Unordnung lagernden Papiere mit Aufzeichnungen und Notizen zum Bau und zur Geschichte der Familie Roithamers, dem Haus Altensam, ordnen. Im ersten Teil des Romans schildert der Erzähler unter dem Titel *Die Höllersche Dachkammer* sein Verhältnis zu Roithamer, dessen Denkweise und Baupläne sowie beider Beziehungen zum Gastgeber Höller, der

14 Manfred Mittermayer: Thomas Bernhard. Stuttgart/Weimar 1995, S. 73.

15 Bernhard, Korrektur (Anm. 2), S. 47f. Nachweise erscheinen im Folgenden mit der Sigle »K« direkt nach den Zitaten.

zweite Teil unter dem Titel *Sichten und Ordnen* gibt dann im wesentlichen Auszüge aus Roithamers Aufzeichnungen wieder. Dies geschieht allerdings nur in vermittelter Form durch den Erzähler, was u. a. zu den für Bernhards Prosa stil typischen exzessiven Gebrauch von ›inquit‹-Formeln führt. Der Titel *Korrektur* bezieht sich auf das neben dem ›Haus‹-Motiv zweite zentrale Motiv der Schrift und auf Roithamers nach der Vollendung des Bauwerks und dem Tod der Schwester begonnene Abhandlung über die vertrackte familiäre Beziehungsgeschichte, die aber nur fragmentarisch im Stadium permanenter Korrekturversionen vorhanden ist.¹⁶

Aus dieser Handlungsskizze dürfte deutlich geworden sein, dass im Roman das ›Haus‹ mehrfach besetzt ist. Neben dem Bau des kegelförmigen, futuristischen Wohngebäudes geht es mit dem Haus Altensam auch um eine symbolische Dimension des Hauses und damit um die im Roman selbst sogenannte »Herkunftsgeschichte« (K 239).¹⁷ Innerhalb des Œuvre Bernhards ist damit in der Regel die Auseinandersetzung mit dem Mythos des Hauses Habsburg und dessen Fortwirken als nationale mentale Disposition verbunden. Für den engeren Romankontext erscheint demgegenüber der zuletzt von Nacim Ghanbari entwickelte Ansatz einer Literaturgeschichte des Hauses hilfreich. Ghanbari hat in dieser bislang einzigen größeren literaturwissenschaftlichen Studie zum Thema die These vom Fortwirken der »listenreichen Institution« des Hauses nach seinem Ende als juristischer Einheit im Anschluss an Levi-Strauss' sozialanthropologische Studien über die durch Filiationen und Allianzen sich erhaltenden Häusergesellschaften entwickelt.¹⁸ Anhand einer Auswahl überwiegend realistischer Romane des 19. und 20. Jahrhunderts werden verschiedene Operationen der Selbsterhaltung des Hauses erörtert, so die Adoption, das Schenken sowie das Stiften von Ehen.

Bernhards *Korrektur* weist noch deutliche Reminiszenzen an die Wirkungsmacht dieser Praktiken stratifikatorischer Gesellschaften auf, u. a. darin, dass Roithamers sich mit seiner Abrechnungsschrift über das Haus mit dem sinnfälligen Namen Altensam beschäftigt, aber auch daran scheitert und Selbstmord begeht. In gewisser Hinsicht lässt sich auch die für das Romangefüge und das Bauprojekt wichtige enge geschwisterliche Bindung zwischen Roithamer und seiner Schwester nicht allein als Inzestmotiv deuten, sondern als Verweis auf das Motiv häuslicher Allianzbildung, das in einer Reihe von Häuser-Romanen eine wichtige Rolle spielt. Allerdings greift Bernhard diese von der Literatur des Bürgertums scheinbar adap-

16 Bernhard wusste allerdings auch die frühzeitige Festlegung auf diesen Titel als Spiel mit den durch die Hauskäufe heraufbeschworenen Produktionszwängen auszulegen. Gegenüber dem Immobilienmakler (»Realitätenvermittler«) Karl Ignaz Hennenmair, dessen heimliche Chronistentätigkeit auf dem Höhepunkt der Hausgeschäfte dem notorisch misstrauischen Bernhard wohl nicht verborgen geblieben sein dürfte, äußerte er am 27. April 1972, er nenne den Roman »Korrekturen«, um sich die Optionen offen zu halten, »über alles schreiben« und vieles korrigieren zu können. Karl Ignatz Hennenmair: Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972. Salzburg/Wien 2003, S. 198.

17 Der ›Herkunftskomplex‹ spielt in den späteren Romanen eine immer größere Rolle, vgl. Michael Billenkamp: Thomas Bernhard. Narrativik und poetologische Praxis. Heidelberg 2008, S. 230 ff.

18 Nacim Ghanbari: Das Haus. Eine deutsche Literaturgeschichte 1850–1926. Berlin/ Boston 2011, S. 141.

tierten sozialanthropologischen Konfigurationen nur auf, um sie dann im Zustand fortgeschrittener Depravation vorzuführen. Überhaupt reproduzieren die literarischen Modelle ja nicht nur die auf das ›Haus‹ fokussierte »Sprache der Verwandtschaft«, sie weisen zugleich auf Verweigerungen und Einsprüche gegenüber einer die Individuen unnachsichtig verpflichtenden Hausordnung hin.

Dissidente Energien entstehen dabei vor allem in kritischen Phasen der Erb- und Machtübertragung, die vor allem von den Söhnen in den Häuserromanen als Bemächtigung, Bedrohung oder eben als Diskriminierung erfahren wird. Aus Roithamers Aufzeichnungen geht hervor, dass bereits der Vater mit der Verpflichtung, den umfangreichen Familienbesitz zu bewahren, überfordert war. Er hatte nach dem Scheitern einer ersten standesgemäßen, aber kinderlos gebliebenen Ehe, die Tochter eines Fleischhauers geheiratet. Mit ihr hatte er »nur aus dem kalt kalkulierten Nachfolgedanken heraus« (K 229) vier Kinder gezeugt, die sich dann zwischen einer herrischen Mutter und einem verschlossenen Vater aufteilen mussten. Als Zweitgeborener hatte sich Roithamer der dumpfen häuslichen Atmosphäre durch ein naturwissenschaftliches Studium und anschließende Karriere in Cambridge aber nur scheinbar entzogen. Denn noch durch seine Forschungen ziehen sich Spuren des Aufbegehrens gegen die durch die genealogische Ordnung verursachten Missachtungen und Demütigungen. Roithamer war Genetiker mit dem Spezialgebiet der Erbveränderungen an Pflanzen durch die sogenannte »Allopolyploidie« (K 297 u. 301), bei der es durch Kreuzungen verschiedenartiger Chromosomensätze zu Bastardbildungen kommt.¹⁹

Roithamers Forschungstätigkeit mischt sich mit der Selbstimagination einer Bastard-Existenz und als eigentlich illegitimer Spross des Hauses Altensam. Damit koppelt Bernhard seine Romanfigur an einen für die Kultur der Moderne wichtigen Rebellen- und Außenseitertypus an, der die aus seiner genealogischen Position resultierenden Diskriminierungen in produktive Antriebskräfte umzuwandeln weiß.²⁰

Im Roman erhält Roithamer die Möglichkeit zur Entfaltung seines kreativ-dekonstruktiven Potenzials gerade dadurch, dass der zu Lebzeiten gescheiterte Vater unvermutet und gegen die Erbfolge gerade ihn, den abtrünnigen Sohn, testamentarisch durch Schenkung als Alleinerbe des Hauses eingesetzt hatte. Über seinen Tod hinaus beansprucht der Vater auf diese Weise den frei gewordenen symbolischen Platz für sich und überlässt mit der Inthronisation eines in seinen Augen filiationsuntauglichen Sohnes die endgültige Herkunfts- und Hausvernichtung seinen Nachkommen. Roithamer, der filiationsunwillige Sohn, vollzieht diese Ver-

19 Man könnte die Inzestphantasien Roithamers mit seiner Schwester aus dieser Allopolyploidie herauslesen denn es geht dabei – stark vereinfacht – darum, dass bei Pflanzen mit hinreichend verschiedenen Chromosomen der Elternarten die jeweils doppelt vorhandenen Chromosomen des Vaters und der Mutter sich wieder paaren können, die fruchtbaren Nachkommen gelten dann in der Pflanzenforschung als stabile Bastardbildungen.

20 Zu dieser Figuration vgl. zuletzt Peter Sloterdijk: *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit*. Über das anti-genealogische Experiment der Moderne. Frankfurt am Main 2014, S. 312 ff. Eine differenzierte Geschichte des Bastard-Motivs könnte im Anschluss an Ganbaris Studie die Rückseite und den Niedergang der Hausgesellschaften und Hauskulturen beleuchten.

nichtung dann aber in demonstrativer Form, indem er den Großteil des ererbten Vermögens für die sechsjährige Planung und Durchführung eines »Bauwerk(s) als Kunstwerk« (K 238) für die ebenfalls von der Familie missachtete Schwester verbraucht. Den Rest des Familienvermögens vermacht er nach seinem Tod den »Strafgefangenen aus Garsten, Stein und Suben« (K 82).

Die »Abschenkung« – ein häufig variiertes Motiv in Bernhards Romanen – und Verausgabung des Vermögens durch eine besondere künstlerische, in diesem Fall architektonische Leistung korrespondiert mit dem Absterben des bürgerlichen Hauses – womöglich kann man in dieser, aus der sozialen Opposition heraus entstandenen ästhetischen Opposition eine bernhardsche Wunschvorstellung vermuten. Allerdings verläuft die ästhetische Opposition nicht nur über eine symbolische architektonische Provokation des überkommenen Hauses in seiner materiellen wie immateriellen Bedeutung, sondern auch über die Entgegensetzung von Schreiben und Architektur, mit der zumindest im Roman der inferiore Status der Architektur im System kultureller Ausdrucksformen aufgehoben wird.²¹ Roithamers Aufzeichnungen changieren in diesem Punkt durchaus mit den Hausobsessionen des Autors Bernhards:

Wir mögen eine philosophische, wir mögen eine schriftstellerische Arbeit vollenden, die die epochemachendste und die wichtigste überhaupt ist, wir haben nicht die höchste Befriedigung, nicht die Befriedigung, die wir haben, wenn uns ein Bauwerk gelungen ist, noch dazu ein Bauwerk, das noch niemand vor uns gebaut hat. Wir haben dann alles erreicht, was menschenmöglich ist. (K 238)

Nicht in der Schrift, sondern in der Vergegenständlichung eines Bauwerks ist die gelungene Materialisation einer Denkform zu finden. Innerhalb des spröden Handlungsgefüges des Romans erweist sich für Roithamer offenbar die Arbeit an der Denkschrift über das Haus Altensam als unzulänglich gegenüber einem bereits vollendeten, alle Bautraditionen hinter sich lassenden Bauwerk – wobei sicher nicht diese Einsicht ein Grund für den Selbstmord Roithamers darstellt, sondern das Gewahrwerden der prekären Beziehung zur Schwester und ihr Zurückschrecken vor der monströsen architektonischen Fantasie ihres Bruders.

III.

Das Scheitern des Protagonisten weist aber noch in eine andere Richtung als eine über den inneren Romankontext hinausreichende Hommage oder – wenn man mit den für Bernhards Werk typischen Paradoxien argumentiert – auf eine Parodie als Hommage auf ein Hausprojekt, das gerade nicht im imaginären Raum der Schrift und der Literatur verblieben, sondern tatsächlich als reales Bauwerk durchgesetzt worden ist. Wichtigster Anspielungshorizont von *Korrektur* sind das Leben

21 Zu den überkommenen ästhetikgeschichtlichen Vorbehalten gegenüber den Leistungen der Architektur und den notwendigen kulturwissenschaftlichen Revisionen vgl. Detlev Schöttker: Auge und Gedächtnis. Für eine Ästhetik der Architektur. In: Merkur 2002, H. 638 (Juni), S. 497–507.

und das Werk Ludwig Wittgensteins. An einer Stelle werden diese Verweise explizit gemacht, zu den vom Erzähler aufgelisteten schmalen Lektürekanon Roithamers gehören auch Wittgensteins Schriften, »weil er in ihnen sich selbst zu erkennen glaubte« (K 57).

Zu Lebzeiten hatte Wittgenstein allerdings nur wenig publiziert, auch die relevante Werkausgabe umfasst nur ein Zehntel des umfangreichen Nachlasses von ca. 30.000 Blättern. Bereits in diesem Punkt – der Fragmentcharakter des Werks dokumentiert skrupulöses, zur Selbstkorrektur neigendes Denken – sind die Bezüge zu Bernhards Romanfigur offenkundig. Zudem hat Bernhard Roithamer mit zahlreichen Details aus dem Leben des österreichischen Sprachphilosophen ausgestattet, »allerdings ohne aus ihm ein Wittgenstein-Imitat zu machen«.²² Wie Roithamer studierte und arbeitete Ludwig Wittgenstein mit Unterbrechungen in Cambridge, er lebte zeitweise abgeschieden in einer Waldhütte in Norwegen, die wahrscheinlich als Vorlage für das höllersche Haus mit der ominösen Dachkammer diente.²³ Zu den weiteren in die Romanfiktion eingegangenen »Biographemen«²⁴ zählt Wittgensteins demonstrative Abkehr vom ›Haus‹: Nach dem Tod des Familienpatriarchen, des Großindustriellen und Kunstmäzen Karl Wittgenstein im Jahr 1913, verschenkt Ludwig Wittgenstein den größten Teil seines Erbanteils an seine Geschwister und spendet darüber hinaus einen erheblichen Betrag an Künstler und Literaten, u. a. an den Architekten Adolf Loos, der mit seiner Schrift unter dem zugkräftigen Titel *Ornament und Verbrechen* (1908) zum schärfsten Kritiker des sezessionistischen Jugendstils geworden war. Es versteht sich fast von selbst, dass Bernhard in seinem Roman an diese Skandalschrift erinnert und Roithamer zu einer heftigen Tirade auf die von den heutigen Architekten begangenen »Bauverbrechen gegen die Menschheit« (K 115) ansetzen lässt.

Die wichtigsten Übereinstimmungen liegen aber in der Planung und Durchführung eines außergewöhnlichen Bauprojektes. Wittgenstein hat bekanntlich zunächst in Zusammenarbeit mit dem Architekten und Loos-Schüler Peter Engelmann für seine ältere Schwester Margarethe Stonborough-Wittgenstein zwischen 1926 und 1928 in der Wiener Kundmannngasse ein Haus gebaut, dessen kubistische Formensprache man als postumen Protest gegen die versteinerte Vaterwelt, materialisiert im Familiensitz des ›Palais Wittgenstein‹ (Abriss in den 1950er-Jahren), deuten kann. Ludwig Wittgensteins Bauwerk gilt heute als richtungsweisendes

22 Die Wittgenstein-Bezüge sind in der Bernhard-Forschung mehrfach erörtert worden, sie finden hier vor allem mit Blick auf die Haus-/-Thematik Berücksichtigung. Vgl. Inge Steutger: »Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur.« Wittgenstein in der Prosa von Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard. Freiburg im Breisgau 2001, S. 221; vgl. auch Martin Huber: »Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein.« Zur Präsenz des Philosophen bei Thomas Bernhard. In: Die Dichter und das Denken: Wechselspiele zwischen Literatur und Philosophie. Hg. v. Klaus Kastberger und Konrad Paul Liessmann. Wien 2004, S. 139–157.

23 Überblicksdarstellungen bei Joachim Schulte: Ludwig Wittgenstein. Frankfurt am Main 2005; Richard Raatzsch: Ludwig Wittgenstein. Zur Einführung. Hamburg 2008.

24 Zu diesem Terminus vgl. Roland Barthes: Sade – Fourier – Loyola. Frankfurt am Main 1986, S. 12 f.



Abb. 4: Das Haus Stonborough-Wittgenstein

Exempel moderner Architektur – eine Einsicht, die sich allerdings erst spät und im Zuge eines heftigen öffentlichen Streits um den Erhalt der Villa im Sommer 1971 durchzusetzen vermochte. Zeitlich fällt die »Rettung des Hauses Wittgenstein« mit Bernhards Hausgeschäften zusammen und gehört zur Entstehungsgeschichte des Romans *Korrektur*, für den erste Äußerungen etwa ein halbes Jahr später vorliegen.²⁵

25 August Sarnitz: Die Architektur Wittgensteins. Rekonstruktion einer gebauten Idee. Mit einer Fotodokumentation von Thomas Freiler. Wien u. a. 2011, S. 163; zu den Protesten vgl. S. 161–164. Ein allgemeiner Hinweis auf diese Auseinandersetzung bei Huber, »Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein« (Anm. 22), S. 152. Huber beginnt seinen Aufsatz mit einem Brief Bernhards an Hilde Spiel vom 2. März 1971 über die Bedeutung Wittgensteins für sein Werk. Kurze Zeit später unterzeichnete Hilde Spiel eine Petition gegen den Abbruch des Hauses Witt-

Wittgensteins Bauwerk vollzieht den Bruch mit dem Dekorativen radikaler als die vorbildhafte Architektur von Adolf Loos, der seine sachlich-kühlen Fassaden noch durch eine komfortable wohnliche Innengestaltung auszugleichen versuchte. Ihm gegenüber – aber sicherlich auch gegenüber Bernhards eigenem Bau und Einrichtungsstil – zeigt sich Wittgenstein »kompromisslos modern«, indem er den äußeren Stil auch im Innern durch lichtdurchflutete, weite und einfache Räume fortsetzt.²⁶ Klarheit, Übersichtlichkeit und reine Objektivität sind die Signaturen dieser Architektur, die von Hermine Wittgenstein, einer anderen Schwester des Philosophen, auf den Begriff gebracht worden ist, indem sie angesichts des Bauwerks den Ausdruck von der »hausgewordenen Logik«²⁷ prägte.

Wie Hans Sluga gezeigt hat, spielt die Gebäude-Metapher in erster Linie für eine Frühphase der Philosophie Wittgensteins zur Zeit des einzigen veröffentlichten Werkes, der *Logisch-philosophischen Abhandlung* (*Tractatus logico-philosophicus* [1921]) eine zentrale Rolle. Das architektonische Bild soll die gemeinsame präzise Struktur von Sprache und Welt klar darstellen. Hier wie dort existieren Grundbausteine, aus denen komplexere Bauteile hervorgehen, sodass die Struktur der Welt aus der Form der Sprache abgeleitet werden kann.²⁸ Die Selbstkorrektur in diesem Ansatz besteht später darin, dass Wittgenstein den Zwiespalt zwischen dem entwerfenden Denken und der Wirklichkeit zum Thema macht. Waren Sprache und Welt zunächst von einer Logik und gemeinsamen Struktur beherrscht, die das Privileg der Naturwissenschaften begründete, so gewinnt nun das Konzept von den »Sprachspielen« an Bedeutung, das nicht mehr an formalen Strukturen, sondern am Ausdruck menschlicher Handlungsweisen orientiert ist. Aber auch nach dieser Neuausrichtung der Fragestellung hat Wittgenstein das architektonische Bildfeld selbst nicht völlig aufgegeben, sondern in den nach seinem Tod 1953 publizierten *Philosophischen Untersuchungen* erweitert:

Unsere Sprache kann man ansehen als eine alte Stadt: Ein Gewinkel von Gäßchen und Plätzen, alten und neuen Häusern, und Häusern mit Zubauten aus verschiedenen Zeiten; und dies umgeben von einer Menge neuer Vororte mit geraden und regelmäßigen Straßen und mit einförmigen Häusern.²⁹

Vergleichsweise unübersichtlich zeigt sich Bernhards Roman, wenn man darin über grundsätzliche Affinitäten zwischen dem Sprachspiel und dem literarischen Mo-

genstein, s. Sarnitz, Die Architektur Wittgensteins, S. 162. Direkte Äußerungen Bernhards zu diesem Protest sind meines Wissens bislang nicht bekannt geworden.

26 Zur architekturästhetischen Einordnung Wittgensteins s. Hans Sluga: Zwischen Modernismus und Postmoderne: Wittgenstein und die Architektur. In: Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen. Hg. v. Jürgen Nautz. Richard Vahrenkamp. Wien u. a. 1996, S. 241–256, hier: S. 245; Detlev Schöttker: Klarheit als Ideal. Der Architekt und Schriftsteller Ludwig Wittgenstein. In: Merkur 1995, H. 151 (Februar), S. 153–158. S. auch Sarnitz, Die Architektur Wittgensteins (Anm. 25), S. 81f.

27 Zit. n. Sluga, Zwischen Modernismus und Postmoderne (Anm. 26), S. 248.

28 Zum Folgenden ebd., S. 250 ff.

29 Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main 1971, S. 24.

aus hinaus nach einem Bauplan für eine konkrete Auseinandersetzung mit der Philosophie Wittgensteins suchen würde. Der Name Wittgenstein suggeriert einen philosophischen Grund, dem gegenüber der literarische Text sich als bodenlos erweist – vor dieser Fallgrube ist vor allem in der neueren Bernhard-Forschung gewarnt worden.³⁰

Noch unschärfer sind die Allusionen zum anderem, im Roman nicht eigens erwähnten, wirkungsmächtigen Philosophen des 20. Jahrhunderts, zu Martin Heidegger. Zwar ruft das letzte Wort »Lichtung« (K 318) geradezu zur existenzialphilosophischen Spurensuche auf, sie verliert sich aber alsbald in Bernhards komplexer Adaptions- und Fragmentierungstechnik.³¹ Die Bewunderung Wittgensteins zieht eine verdeckte polemische Einstellung gegenüber Heidegger nach sich, die Bernhard nach Heideggers Tod 1976 dann offensiv betrieben hat.³² In *Korrektur* erscheint sie noch indirekt durch die Kontrastierung ideeller und materieller »Haus«-Projekte motiviert und stellt wohl auch eine notwendige Distanzierung von der unerwünschten Nachbarschaft einer dominanten geistesgeschichtlichen Position und ihren problematischen historischen Verstrickungen dar.

In Heideggers erster Veröffentlichung nach 1945, im *Brief über den »Humanismus«* (1947), korrespondiert der von Bernhard exponierte Ausdruck der »Lichtung« mit der illustren Metapher von der Sprache als »Haus des Seins«.³³ Zur weiteren Bestimmung heißt es im *Brief*:

Die Sprache ist das Haus des Seins. In ihrer Behausung wohnt der Mensch. Die Denkenden und Dichtenden sind die Wächter dieser Behausung. Ihr Wachen ist das Vollbringen der Offenbarkeit des Seins, insofern diese durch ihr Sagen zur Sprache bringen und in der Sprache aufbewahren.³⁴

Beide, Heidegger wie Wittgenstein, präsentieren sich als Metaphorologen des Hauses, indem sie ihre jeweiligen sprachphilosophischen Ansätze in ähnlichen architektonischen Bildern fassen. Der Unterschied besteht darin, dass Wittgenstein, der auf die Strukturen der gewöhnlichen Sprache rekurriert, hierbei als ein Theoretiker des Bauens, Heidegger, der sich der exklusiven dichterischen Sprache bedient, hin-

30 Vgl. Huber, »Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein.« (Anm. 22), S. 147.

31 Vgl. den letzten, wenig erhellenden Versuch zur Rekonstruktion von Heideggers Denken im Roman durch Bernhard Judex: »Tausende von Umwegen«. Thomas Bernhards Roman »Korrektur« im Lichte der Philosophie Martin Heideggers und die Rekonstruktion seiner Entstehung aus dem Nachlass. In: Sprachkunst 35 (2004), H. 2, S. 269–285.

32 Vgl. Franziska Schößler: Erinnerung zwischen Aura und Reproduktion. Heidegger in Thomas Bernhards »Alte Meister« und Elfriede Jelineks »Totenauberg«. In: Politik und Medien bei Thomas Bernhard. Hg. v. Franziska Schößler und Ingeborg Villinger. Würzburg 2002, S. 208–229.

33 Zu Heideggers Reservoir absoluter Metaphern im Spätwerk s. Dirk Mende: »Brief über den »Humanismus««. Zu den Metaphern der späten Seinsphilosophie. In: Heidegger-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Dieter Thomä, Stuttgart 2013, S. 216–226, hier S. 222.

34 Martin Heidegger: Brief über den »Humanismus«. In: Wegmarken. Gesamtausgabe Bd. 9. Hg. v. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann, 2., durchges. Aufl. Frankfurt am Main 1996, S. 313–364, hier S. 313.

gegen als ein Theoretiker des Wohnens erscheint.³⁵ Der als »Wächter« adressierte Bernhard plädiert in seinem Roman *Korrektur* zweifelsohne für ein dem Wohnen vorhergehendes Bauen und grenzt sich damit von Heideggers Wahrheitsästhetik ab – womöglich schwingt hier auch für Bernhard eine Korrektur des stilvollen Sich-Einrichtens und der Vorstellung des Heimischwerdens und des Gewöhnens, vor allem auf dem Obernathaler Vierkanthof, mit.

Wenn im Roman die Architektur als Materialisation einer Denkform begriffen wird und Wittgensteins Bau in der Wiener Kundmannngasse hierfür vorbildlich ist, dann findet komplementär dazu Heideggers hermetisches Bilderdenken seinen Ausdruck in der legendären Hütte in Todtnauberg.



Abb. 5: Todtnauberg

35 In dem 1951 vor Architekten gehaltenen Vortrag *Bauen Wohnen Denken* heißt es entsprechend: »Wir wohnen nicht, weil wir gebaut haben, sondern wir bauen und haben gebaut, insofern wir wohnen, d. h. als die *Wohnenden* sind.« Martin Heidegger: *Vorträge und Aufsätze* (1936–1953). Gesamtausgabe Bd. 7. Hg. v. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann, Frankfurt am Main 2000, S. 145–162, hier S. 149. Zu Heideggers »Schlüsselstellung« für die Metapher des Wohnens vgl. Axel Beelmann: Art. »Wohnen«. In: *Wörterbuch philosophischer Metaphern*. Hg. v. Ralf Konersmann. Darmstadt 2007, S. 545–557, hier S. 551.

Die Hütte erscheint als der symbolische Ort einer außer dem »Denkenden« ansonsten kaum zugänglichen Seinszugehörigkeit. Allerdings verdankt sich der erhabene Entwurf des Seinsdenkens samt der vorgängigen Diagnose moderner »Heimatlosigkeit« einer profanen Heimat-Idylle und offenbart darin für Bernhard seine biedereren Züge. Diese mutmaßliche Diskrepanz zwischen dem Denken und seinem Ort mündet später in Karikaturen wie der über »Heidegger in seiner verfilzten Pumphose vor dem verlogenen Blockhaus in Todtnauberg«. ³⁶ Gerade weil sich Bernhard zur Zeit seiner ersten Hausinvestitionen in der oberösterreichischen Provinz in prekärer Nähe zu Heidegger begeben hatte, beeindruckt ihn die Konsequenz des Denk- und Lebensstils Wittgensteins, der zwischen Text und Architektur oszilliert.

IV.

Von Beginn an wird im Roman die Leserimagination auf den Wohnkegel gelenkt, die vielen eingestreuten Bemerkungen zur Entstehung, zu Kosten, Größe und Bedeutung wirken wie ein Versprechen, nur das Bauwerk könne über die Person Roithamers und seine Handlungsmotive und überhaupt alles andere Rätselhafte Aufklärung geben. Gegen Ende des zweiten Drittels des Romans stößt man schließlich auf Beschreibungsansätze, die eine modellhafte Vorstellung ermöglichen:

Dreigeschossig, weil *dem Charakter meiner Schwester*, Charakter meiner Schwester unterstrichen, ein dreigeschossiges Gebäude entspricht. Von den siebzehn Räumen sind neun ohne Ausblick, darunter der Meditationsraum im zweiten Geschoß, unter dem Raum unter der Kegelspitze, Der Meditationsraum so konstruiert, daß es in ihm möglich ist, mehrere Tage zu meditieren [...], nicht ein einziger Gegenstand hat im Meditationsraum zu sein [...]. Das Erdgeschoß hat fünf Räume, die alle ohne eigentliche Bezeichnung sind [...], es muß möglich sein, in einem Gebäude zu leben, in dem die einzelnen Räume ohne Bezeichnung sind, aber es ist naturgemäß, daß der Meditationsraum bezeichnet wird. Die Räume sind sämtliche weiß gekalkt. Die Ausblicke sind keine Fenster, es sind Ausblicke, die nicht zu öffnen und also auch nicht zu schließen sind. [...] Wie innen, ist der Kegel außen weiß gekalkt. Die Höhe des Kegel ist die Höhe des Waldes, so daß es unmöglich ist, den Kegel zu sehen, außer man steht unmittelbar davor [...]. [...] der Kegel muss vollendet sein, dann erst kann ich meine Schwester den Kegel zeigen. Stößt meiner Schwester zu meinen Lebzeiten etwas zu, werde ich den Kegel der Natur überlassen, so Roithamer, nach meiner Schwester hat kein Mensch mehr den Kegel zu betreten. (K 194 ff.)

36 Thomas Bernhard: *Alte Meister. Komödie*. Hg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Denkler. Frankfurt am Main 2005, S. 57. Bernhard bezieht sich hier auf die Fotoserie, die im Rahmen des 1966 geführten, erst 1976 publizierten »Spiegel«-Gesprächs entstanden ist, vgl. Digne Meller Marcovicz: Martin Heidegger. Photos. 23. September 1966/16. und 17. Juni 1968. Frankfurt am Main 1985 [unpag.].

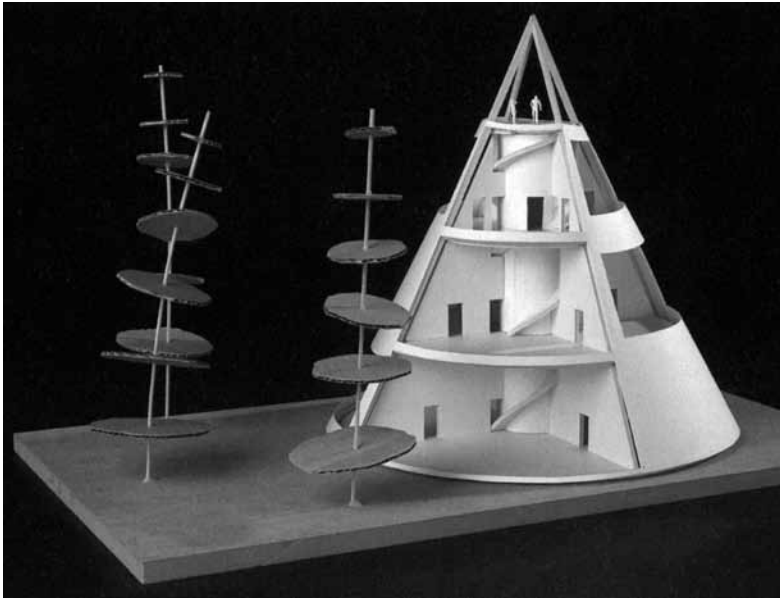


Abb. 6: Roithamers Kegel (Modellbau, 2006)

Für den Wohnkegel gibt es eine Reihe aus der architektonischen Form abgeleitete Deutungsversuche: Die Pyramidenähnlichkeit des Baus und der Tod der Schwester führen zur Dechiffrierungen als Grabessymbolik; Sexualsymboliken tauchen selbstverständlich in allen Schattierungen auf, als Uterus und/oder als Phallussymbol; andererseits wird das Bauwerk als Sinnbild des exzentrischen Lebens und Denkens des Romanhelden verstanden.³⁷ Darüber hinaus lassen sich über die architekturgeschichtlichen Bezüge des Wittgenstein-Hauses Verbindungen zur französischen Revolutionsarchitektur eines Claude-Nicolas Ledoux und Etienne Louis Boullée (der im Roman einmal erwähnt wird; K 186) ziehen. Beide Architekten gelten als Vorläufer einer modernen Baukunst, sie haben sich auf der Grundlage zeitgenössischer Charakterlehren mit den Auswirkungen von Gebäuden auf ihre Bewohner auseinandergesetzt und in diesem Zusammenhang die mentale Wirkung reiner und klarer geometrischen Formen wie Quader, Zylinder sowie dem Kegel besonders betont.³⁸

In Roithamers Wohnkegel konvergieren die Hauskonstruktionen des Romans mit Bernhards Vorstellung eines Dichterhauses, das als dichtes Haus zum Ort literarischer Produktivität wird. Bereits in der Nichtbezeichnung der Raumfunktionen wird deutlich, dass Roithamer es darauf anlegt, dem Wohnkegel jede Form von »Häuslichkeit« (K 279) zu nehmen: Der Wohnkegel ist die Architektur des

37 Vgl. die Zusammenstellung in: Kommentar. In: Bernhard, Korrektur (Anm. 2), S. 354f.

38 Zu Boullée s. Mittermayer, Thomas Bernhard (Anm. 14), S. 75; zur architektonischen Charakterlehre s. die Hinweise bei Schöttker, Auge und Gedächtnis (Anm. 21), S. 502.

Widerstands gegen das Haus Altensam. Im Inneren des selbst äußerlich die überkommene Form eines Hauses sich verweigernden Bauwerks herrscht eine Leere vor, die durch die einzige räumliche Funktionsbestimmung semantisch aufgeladen wird. Der Meditationsraum, im Mittelpunkt des Bauwerks gelegen, suggeriert eine tiefere Bedeutung dieser Leere, mehr aber auch nicht.

Das leere Bauwerk ist jedoch nicht nur eine räumliche Herkunftsvernichtung, sondern zugleich auch eine Vernichtung des ›Hauses‹ als topische Metapher der Memoria. Es geht vor allem um die – mit dem Titel des letzten Romans von Bernhard gesprochen – ›Auslöschung‹ dieser mnemotechnischen Funktion des Hauses, an dessen Interieur die Gedächtnisbilder haften. Im Wohnkegel soll die Schwester meditieren, sie soll sich aber nicht erinnern müssen. Aus dem gleichen Grund muss aber auch der Bauherr Roithamer nach der Vollendung des Bauwerks notwendigerweise an der Erinnerungsschrift über seine Familie scheitern, denn es fehlt ihm das ›Haus‹ als Speichermedium, das ihm zu einer Ordnung seiner Fragmente verhelfen würde. Die Vernichtung des Hauses ist von daher Ausdruck der Geschichtzerstörung, die Bernhard als sein poetologisches Credo ausgegeben hatte.

Die Hauskonstruktionen im Roman geben auch Auskunft über die literarischen Verfahren, die an die Stelle der Erinnerungsleistung der Literatur rücken. Zeichnet sich die Architektur des Wittgenstein-Hauses durch eine Reduktion der Formen gegenüber einem noch dem Historismus verhafteten Jugendstil aus, so liegen demgegenüber die Veränderungen in Roithamers Wohnkegel in einer ins Extrem getriebenen Reduktion der Form auf einen mathematischen Körper.³⁹ Diese Modifikationen zwischen realer und imaginärer Architektur korrespondieren schließlich mit dem literarischen Verfahren der Steigerung, der Zuspitzung und des Überbietens und somit mit der für Bernhards Prosastil insgesamt und insbesondere für den Roman *Korrektur* charakteristischen Kunst der Übertreibung. Die Bezeichnung dieser rhetorischen Figur ist die Hyperbel, die in der Geometrie wiederum zu den Kegelschnitten zählt.

Die derart bereits über das Realistische hinaus getriebene Romanhandlung findet ihr thematisches Pendant in den Versatzstücken einer Schauergeschichte über unheimliche Häuser – die monomanische Arbeit Roithamers am Kegelbau, der Todesschrecken der Schwester, die bedrückende Atmosphäre des höllerschen Anwesens, die düstere Gegend des Kobernaufserwaldes, das abweisende Bauwerk selbst. Neben der Wittgenstein-Referenz bildet das bekannteste Genrebeispiel Edgar Allan Poes *The Fall of the House of Usher* (1839) den maßgeblichen Prätext für Bernhards Roman, was durch weitere Handlungsmomente gestützt wird.⁴⁰

Bernhard hat die faktuale Erzählung über Wittgenstein, seine Familie und seine Architektur über die Konfiguration von Haus, Bruder, Schwester aus der fantastischen Erzählung Poes literarisiert. Dieses Muster gab vielleicht sogar Anlass zur Perspektivierung des Romans durch einen namenlosen Erzähler, der bei Poe seinen

39 Vgl. Huber, »Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein.« (Anm. 22), S. 152.

40 Zu Bernhards Nähe zur Fantastik, jedoch ohne Bezug zu *Korrektur* s. Clemens Ruthner: (Text-) Räume des Schreckens. Thomas Bernhard und Edgar Allan Poe. In: Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten, Hg. v. Joachim Hoell und Kai Luers-Kaiser. Würzburg 1999, S. 135–141.

dahinsiechenden Jugendfreund namens Roderick und dessen todkranke Schwester Madelaine besucht, die letzten beiden Nachfahren des Geschlechts Usher. Aus Poes Text stammt sehr wahrscheinlich auch die Anregung für das Inzest-Motiv, das seit Poe als Dekadenzmotiv der Häuser-Gesellschaft ein fatales Ende prophezeit. Und schließlich ist bei Poe ein Gebäude das Leitmotiv der Erzählung, in diesem Fall das Herrenhaus, das innen mit all seinen Möbeln und Bildern zerstörerisch auf die Psyche der Bewohner wirkt. Über den schleichenden äußeren Zerfall des Anwesens heißt es bei Poe:

Vielleicht hätte das Auge eines besonders geschulten Betrachters noch einen kaum wahrnehmbaren Riß entdeckt, der, unterm Dach der Frontseite beginnend, im Zickzack an der Mauer herunterlief, und sich allmählich in den widrigen Wassern des Teiches verlor.⁴¹

In Poes Erzählung drängen sich allerdings Zweifel auf, ob das Erzählte nicht doch eher als eine Paranoia des düster gestimmten Erzählers Gestalt annimmt. Angefangen mit dem reflexiven Rahmen, den im dunklen See sich spiegelnden »blicklosen Fensteraugen« des Herrenhauses, bis hin zum Einsturz des Hauses Usher am Ende, den der Erzähler nurmehr im Zustand des Schwindels erlebt.

Unter diesen Vorzeichen könnte auch eine Re-Lektüre von Bernhards *Korrektur* stehen, in der sich alles, bis hin zum Wohnkegel, als geheime Wünsche und Projektionen eines Erzählers erweist, der von einem Autor erfunden wurde, der in seinem Eigenheim am Schreibtisch sitzt und an den kahlen Wänden den »Rissen, Sprüngen und Unebenheiten« nachspürt.

41 Edgar Allan Poe: Der Fall des Hauses Ascher. In: Ders.: Werke, Bd. 2. Übers. von Arno Schmidt, Hg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller. Olten 1966, S. 635–664, hier S. 639 f.

ANGELA HUBER

Wohnschachteln wie Telefonzellen, Teppiche in der Straßenbahn. Behausung und Unbehaustsein in den Moskauer Texten Michail Bulgakovs

Wie lebt man denn in Moskau? – So lebt man dort:
ohne Wohnung.¹

Das Haus (*altgr. oikos, lat. domus, russ. dom*) steht in allen Kulturen im Mittelpunkt eines Geflechts aus Beziehungen des Behaust- bzw. Unbehaustseins, des Zuhauses und der Fremde, der Zuflucht und der Entwurzelung. Schon aus der antiken Überlieferung kennen wir das Haus als essenziellen Bezugs- und Beziehungsort des Menschen innerhalb der sozialen Gemeinschaft. Das Zuhause suggeriert Wärme, Geborgenheit und Schutz, Sicherheit und Zugehörigkeit. Das Haus bietet sowohl materielle als auch geistige Zuflucht, es trägt erkennbare Zeichen einer sozialen und gesellschaftlichen Differenzierung. Es kann individuellen Freiraum, Experimentierfelder ohne öffentliche Reglementierung und damit Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung bieten, kann Privatheit und Intimität befördern und garantieren. Was in den eigenen vier Wänden getan und geredet wird, ist für Außenstehende tabu. Diese eigene, private Welt des Hauses kann jedoch ebenso mit Beschränkung, Unterdrückung, Fremdheit und Fremdbestimmtheit assoziiert werden, mit Enge, Unfreiheit und Zwang. Den Zugang zum Haus, zur Sphäre des Persönlichen, Privaten, regelt und reglementiert der Bewohner selbst. Er entscheidet, wann und wem sich die Tür des Hauses öffnet. Das Haus der antiken römischen Familie ist zugleich Heimstatt der *imagines*, hier werden die Abbilder der Ahnen präsentiert und sicher aufbewahrt. Die Dauerhaftigkeit, die Standfestigkeit des Hauses weit über die Lebenszeit einer Generation hinaus verweisen auf das Haus als Ort der Wahrung von Kontinuität, Überlieferung und Tradition. Das Haus der Römer und speziell auch das Herdfeuer werden überdies von speziellen Göttern (Laren, Penaten) gehütet und beschützt. Neben dem menschlichen Grundbedürfnis nach Nahrung sind das Wohnen im weitesten Sinn, das Zu-Hause-Sein und Sich-zu-Hause-Fühlen, wesentliche anthropologische Konstanten, die mit der Entstehung der Stadt eine spezifische Ausformung erhalten. Städte sind (viele) Häuser, sind Orte öffentlichen und privaten Lebens, sind Wohnorte, sie wahren Tradition und kulturelles Gedächtnis einer Gesellschaft.

1 Michail Bulgakow: Traktat zur Wohnungsfrage [1924]. In: Michail Bulgakow: Kleine Prosa 1. Berlin 1983, S. 326.

Das Haus hat seit jeher neben der materiellen auch eine immaterielle, eine philosophische Komponente. Es existiert als idealer Lebensplan, als Gedankengebäude im Bewusstsein des Menschen, er ›bestellt‹ sein Haus, es wird individuell eingerichtet, mit den nötigen Elementen bedürfnisorientiert ausgestattet. Ein ›virtuelles Haus‹, ein ›Luftschloss‹, eine ›Fata Morgana‹: Es vermag das Gefangensein in zu engen, unflexiblen Mustern, Denkschemata, Konzepten, Rollen widerzuspiegeln, es vermag aber auch der Fantasie Raum und Zuflucht zu geben, um realen Zwängen wirksam begegnen zu können. Dieses ganz persönliche Haus kann den Menschen sein Leben lang begleiten. Das geträumte Haus finden wir in der Literatur, denn sie bietet Raum für die Konstruktion des fiktionalen Hauses, sowohl die literarische Produktion, das Schreiben, als auch die Rezeption literarischer Texte, das Lesen, können potenzielle Überlebenstechniken evozieren.

Der Künstler, der Schriftsteller ist *sui generis* ein Fremder (auch im eigenen Haus), er ist überall und nirgends wirklich »zu Hause«, die Universalität seines Metiers lässt ihn zugleich zum Wanderer zwischen den Welten werden. Er ist frei, unabhängig, unbehaust, und diese seine Unbehaustheit birgt Chance und Bedrohung zugleich. Die von Georg Lukács in seiner Schrift *Die Theorie des Romans* aus dem Jahre 1916 formulierte Metapher von der transzendentalen Obdachlosigkeit lässt sich auf die bei Michail Bulgakov dargestellten Zusammenhänge übertragen: Das Urbild der Heimat verschwindet, Sehnsucht nach einem Sinnzusammenhang, allumfassend und überschaubar zugleich, nach Vernunft und Verortetsein erfasst das Individuum auf der transzendentalen Suche nach der verlorenen Heimat, dem bewohnbaren Zuhause.²

Jurij Lotman verweist auf die lange Tradition des Haustopos in der russischen Literatur, beginnend mit dem Märchen, in dem bereits eine Gegenüberstellung von Haus (das eigene, sichere, kulturvolle, von guten Geistern behütete) und Antihaus (das »Waldhaus«, das fremde, das Terrain böser Geister, der Ausgangspunkt einer Reise in die Unterwelt durch den zeitweilig möglichen Übergang in das Stadium des Todes) angelegt ist. Die mit dieser Opposition verbundenen Denkmodelle erwiesen sich als erstaunlich produktiv und lassen sich auch im 19. Jahrhundert in der reifen Dichtung Aleksandr Puškin (1799–1837) wiedererkennen, in den Texten Nikolaj Gogols (1809–1852) und Fëdor Dostoevskij (1818–1881) wird der Antagonismus beider Prinzipien vor allem mit der sozial ambivalenten Lebenswelt St. Petersburgs assoziiert.³

Bezüglich des »realen« Hauses erweist sich das 19. Jahrhundert als Zeitalter der Suche nach alternativen Lebens- und Wohnkonzepten. Ein wachsendes Bedürfnis nach einem Zusammenleben jenseits des von der Natur gegebenen Familienmodells, nach Nähe zu (ursprünglich) Fremden, zu Menschen, die zur Realisierung einer »Wahlverwandtschaft« geeignet erscheinen, zeigt sich in unterschiedlichen,

2 Vgl. Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*. München 1994.

3 Jurij Lotman: *Dom v »Mastere i Margarite«*. In: Ders.: *O russkoj literature. Stat'i i issledovanija* (1958–1993): *Istorija russkoj prozy. Teorija literatury*. St. Petersburg 1999, S. 748–754.

kontrovers rezipierten Gemeinschaftskonzepten und Entwürfen.⁴ In Russland verschmelzen einzelne slavophile Positionen (Kireevskij) mit Denkmustern des frühen utopischen Sozialismus (Fourier) und religiös-mystischen Gleichheits- und Gemeinschaftsvorstellungen zu einem Amalgam, das in Nikolaj Černyševskijs (1828–1889) programmatischem Roman *Was tun? Aus Erzählungen von neuen Menschen* (*Čto delat'? Iz rasskazov o novych ljudjach*) aus dem Jahr 1863 mit den Prototypen des Neuen Menschen und deren Modell des Neuen (nicht als traditionelle Familie) Wohnens seinen Niederschlag findet. Der spektakuläre Roman wurde zum Ausgangspunkt des Denkmodells vom selbstbestimmten Individuum, das ein von geregelter Nähe und Distanz geprägtes Leben in einer selbstgewählten Gemeinschaft dem als Unterjochung empfundenen Familienleben bewusst vorzieht und sich über die engen Grenzen der überkommenen hierarchischen Strukturen hinwegsetzt. Hier hat der Topos vom Neuen Menschen seinen ideellen Ursprung. Analog wandeln sich zwingend die Lebensumstände dieses Neuen Menschen: Er lebt in einer Gemeinschaft(-swohnung), einer Kommune, im sozialen Verband einer selbst gewählten »Familie« mit entsprechenden Rechten und Pflichten. In den folgenden Jahrzehnten verselbständigt sich das Konzept, verliert unverzichtbare Attribute, wird entkontextualisiert und schließlich zu einer zentralen Denkfigur der Bolschewiki und ihrer Vision vom Zusammenleben in einer künftigen kommunistischen Gesellschaft.⁵

Die Verwerfungen des 20. Jahrhunderts können auch als Synonym für die vielfach gewaltsame Trennung des Menschen von seinem »Haus« – im materiell-physischen wie im ideell-geistigen Sinne – verstanden werden. Bereits der Industrialisierungsboom seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert hatte in Russlands Städten, vor allem in der Hauptstadt, St. Petersburg⁶ und in Moskau, durch den massiven Zustrom der Landbevölkerung zu einer elementaren Krise im Bereich der Versorgung mit Wohnraum geführt. Mietskasernen, »Ecken« von Souterrainwohnungen und Kellerwohnungen boten der rasant wachsenden Industriearbeiterschaft denkbar schlechte Wohnverhältnisse.⁷ Der Schweizer Osteuropahistoriker Carsten Goehrke spricht von einer »Rurbanisierung«⁸ Russlands als Begleiterscheinung der forcierten Industrialisierung, einem Phänomen, das sich in den 20er- und 30er-Jahren

4 Vgl. Ferdinand Tönnies: Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie [1886]. Darmstadt 1963.

5 Dieser Roman soll Lenins Lieblingsbuch gewesen sein, möglicherweise erklärt sich so die besondere Affinität der Bolschewiki zur Utopie vom Neuen Menschen. Dies wird auch am Titel der Programmschrift *Was tun?* (1902) erkennbar. – Nikolai Tschernyschewski: *Was tun? Aus Erzählungen von neuen Menschen*. Berlin 1986.

6 Insbesondere bei Dostoevskij in den Petersburg-Texten (insbesondere *Arme Leute* (*Bednye ljudi* [1846]) und *Verbrechen und Strafe* (*Prestuplenie i nakazanie* [1866])) werden die Lebensbedingungen in den typischen *dochodnye doma* (»Mietshäuser«) geschildert (vgl. Fjodor Dostojewski: *Arme Leute*. Frühe Prosa I. Berlin 1957 bzw. ders.: *Verbrechen und Strafe*. Frankfurt am Main 2006; I. Chrabryj (Hg.): *Sanktpeterburg. Tri veka architektury*. St. Peterburg 1999).

7 Zu Bevölkerungsstruktur und Urbanisierungsquotient Russlands siehe Carsten Goehrke: *Russland: Eine Strukturgeschichte*. Paderborn 2010, S. 384 bzw. 385, sowie Robert Thurston: *Liberal City, Conservative State: Moscow and Russia's Urban Crisis. 1906–1914*. New York 1987, S. 18.

8 Goehrke, *Russland* (Anm. 7), S. 177.

des 20. Jahrhunderts insbesondere in Moskau noch potenzierte. Sonja Margolina sieht im Zusammenhang mit der daraus resultierenden spezifisch bäuerlichen Prägung städtischen Lebens in den Großstädten der Sowjetunion »vertikale Dörfer«.⁹

In der Sowjetunion der 1920er- und 30er-Jahre vollzogen sich infolge der gravierenden politischen Umwälzungen auch einschneidende Veränderungen im soziokulturellen Bereich, denen ganze soziale Schichten zum Opfer fielen und die zugleich neue soziale Schichten freisetzten. Die Strukturen der vorrevolutionären Epoche wurden sukzessive vernichtet, eine völlig neue Ordnung des Zusammenlebens etablierte sich.¹⁰ Nirgends sonst zeigten sich die Auswirkungen dieses Umbruchs so gravierend wie in der Stadt. Krise und Regellosigkeit, begleitet von Intransparenz, Willkür und Improvisation, wurden zu Begleitern des Alltags auf dem verheißungsvollen Weg in eine neue (»zukünftige, bessere, weil kommunistische«) Gesellschaft.

Nach der siegreichen »Oktoberrevolution« bot sich den Bolschewiki durch die rigorose Enteignung der Besitzer großer Häuser und Wohnungen in den Innenstädten und deren Verstaatlichung eine einzigartige Chance zur Umverteilung von dringend benötigtem Wohnraum. Die so entstehenden Kommunalwohnungen (*kommunal'naja kvartira*, umgangssprachlich *kommunalka*) mögen anfangs noch als Not- bzw. Übergangslösung gedacht worden sein. Durch exakte Aufschlüsselung der Quadratmeterzahl pro Kopf (zwischen 9 bzw. 8,1 und 4,5 m² standen jedem Erwachsenen zu [!]¹¹) entstand der Eindruck einer gerechten Vergabe des defizitären Gutes. Die Kommunalka wird zum Experimentierfeld des neuen, sowjetischen Alltags (*byt*), des Neuen Wohnens, zum Versuchslabor für die nunmehr möglich werdende Realisierung des ehrgeizigen Projektes Neuer Mensch und der neuen, auf das Primat des Kollektiven orientierten Gesellschaft.¹² Damit wird die Kommunalka, über die gesamte Geschichte des Bestehens der UdSSR hinweg, zur prägenden Lebens- und Erfahrungswelt ganzer Generationen sowjetischer Bürger, zum »sowjettypischen Wohnarrangement« und zugleich »zum intimen Knotenpunkt und zur eindringlichen und enthüllenden Schnittstelle der sowjetischen Gesellschaft«.¹³ Möglicherweise hat hier das in Russland überdeutlich ausgeprägte Interesse an der Einrichtung des sogenannten *muzej-kvartira*, der Museumswohnung in (oftmals den letzten) Wohnungen prominenter Literaten und Künstler, aber auch Politiker, seinen Ursprung. Neben der Neugier und dem Wunsch, Alltagsrealien früherer Lebenswelten kennenzulernen und sich bestenfalls vom *geni-*

9 Sonja Margolina: Das vertikale Dorf. In: Dies.: Russland: Die nichtzivile Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg 1994, S. 101–110, hier S. 101.

10 Vgl. hierzu Schamma Schahadat: Zusammenleben. Mensch und (Wohn)raum im Russland der 20er-Jahre. In: Ulrich Bröckling et al. (Hg.): Disziplinen des Lebens. Zwischen Anthropologie, Literatur und Politik. Tübingen 2004, S. 149–169.

11 Hans-Hennig Schröder: Art. »Wohnraum«. In: Hans-Joachim Torke (Hg.): Historisches Lexikon der Sowjetunion. 1917/22 bis 1991. München 1993, S. 372.

12 Vergleiche hierzu den Abschnitt *Dem neuen Menschen ein neues Heim* bei Werner Huber: Moskau: Metropole im Wandel. Ein architektonischer Stadtführer. Köln 2007, S. 46–49.

13 Sandra Evans: Sowjetisch wohnen. Eine Literatur- und Kulturgeschichte der Kommunalka. Bielefeld 2011, S. 14.

us loci inspirieren zu lassen, scheint auch das Bedürfnis zu stehen, sich von der Adäquatheit der Lebensumstände ihrer nationalen Genies zu überzeugen. Diese Vergewisserung ist tröstlich, stehen doch Schöpfungstum, Inspiration und freie Entfaltung der zumal künstlerischen Persönlichkeit in Gegensatz zum Anachronismus der realen Existenzform kollektiven Wohnens.¹⁴

Das Phänomen Kommunalka evoziert seine eigene Kulturgeschichte,¹⁵ in der literarischen Texten – neben Filmen – als Ausdruck kritischer Selbstwahrnehmung und Reflexion eine bedeutende Rolle bei der Annäherung an die Vielschichtigkeit und Ambivalenz des Gegenstandes zukommt. Sie, besser das eine Zimmer in ihr, mutiert gewissermaßen zum sowjetischen ›Haus‹ des 20. Jahrhunderts. Die strukturelle Wurzellosigkeit der Russen, ein Phänomen, das bereits in der Zarenzeit von ausländischen Beobachtern und Besuchern immer wieder irritiert diagnostiziert wird,¹⁶ findet in der Kommunalka-Sozialisation des Sowjetmenschen ihre Entsprechung. Identifikation im Sinne von Verwurzelung und Teilhabe ist hier ebenso wenig möglich wie für die leibeigene russische Bauernschaft, die über Jahrhunderte hinweg Besitz der adeligen Gutsherren war und jederzeit nach deren Gutdünken an andere Besitzer verkauft werden konnte. Als möglicherweise unreflektiertes, politisch jedoch gewolltes Motiv begegnet dieses Selbstverständnis einer universellen Verfügbarkeit und mentalen Flexibilität und Anpassungsfähigkeit des Objekts (Neuer, also sowjetischer) Mensch beispielsweise in den Werbekampagnen des Komsomol für Arbeitseinsätze auf den Großbaustellen des Sozialismus in Sibirien oder Mittelasien, für die sogar spezielle (Massen-)Liedtexte entstanden. »Moj adres ne dom i ne ulica, moj adres Sovetskij sojuz!« (›Meine Adresse ist kein Haus und keine Straße, meine Adresse ist die Sowjetunion!‹): Das Lied der Gruppe *Samocvety* (›Edelsteine‹), aus dem diese Zeile stammt, erlangte in der Breschnew-Ära große Popularität.¹⁷ Da sich die extrem beengten Wohnverhältnisse in den Städten der zentralen Landesteile auch durch neuerrichtete Satellitenstädte nie nennenswert entspannten, war die diesbezügliche Aussicht auf Verbesserung für junge Menschen durchaus eine echte Option. Obgleich das Label »Kommunalka« ein schichten- und milieuübergreifendes System bezeichnete, das den Großteil der urbanen Sowjetbevölkerung einschloss und insofern »demokratisch« zu sein schien,¹⁸ gab

14 Die bereits vorhandene recht stattliche Anzahl derartiger Museen insbesondere in St. Petersburg und Umgebung (u. a. Puškin, Blok, Dostoevskij, Nekrasov, Achmatova, Nabokov, Repin, Kirov) wurde erst im Mai 2015 um ein Museum für Brodskij erweitert. Bulgakov sind in seiner in Heimatstadt Kiev sogar zwei Museen gewidmet, eines dem Autor selbst, das andere seinem Roman *Die Weiße Garde* (*Belaja Gvardija* [1922–1924]).

15 Als Belege hierfür können beispielsweise Texte von Daniil Charms (Überraschendes Saufgelage. In: Ders.: *Trinken Sie Essig, meine Herren!* Prosa. Berlin 2010, S. 55 f.), Michail Zoščenko (Krizis. In: Ders.: *Nervnye ljudi*. St. Petersburg 2003, S. 46–48) oder Boris Jampolski (Kommunalka. Ein Moskauer Roman. Leipzig 1991) ebenso gelten wie El'dar Rjazanovs (Kult-)Film *Ironie des Schicksals oder Mit leichtem Dampf!* (*Ironija sud'by ili s lechkim parom!* [1975]).

16 Vgl. Richard Pipes: *Rußland vor der Revolution. Staat und Gesellschaft im Zarenreich*. München 1977, S. 20.

17 Text: Valentin Charitonov, Gesang: Valentin D'jakonov und die Band *Samocvety* (1973).

18 Evans, Sowjetisch wohnen (Anm. 13), S. 15.

es wie in der gesamten Geschichte der sowjetischen Sozialpolitik auch im Ressort Wohnungspolitik immer parallele Zuteilungs- und Vergabesysteme, durch die insbesondere die Eliten sowohl privilegiert als auch diszipliniert wurden. Anstelle der erhofften transparenten, offiziell propagierten gerechten Vergaberichtlinien für den Mangel traten Willkür und Protektionismus. Die im Rahmen des Moskauer Generalplans zur Stadterneuerung von 1935 herbeigesehnten und projektierten geräumigen und repräsentativen Wohnungen waren – aller Propaganda von der modernen und lebenswerten Vorzeige-Hauptstadt des ersten Arbeiter- und Bauernstaates zum Hohn – primär auf die Bedürfnisse der sowjetischen Nomenklatura der Stalinzeit abgestimmt und ausgerichtet.¹⁹ Vor dem Zugriff der Geheimpolizei während der »Großen Säuberungen« 1936/37 schützte der herausgehobene Standard dieser Wohnungen ihrer privilegierten Insassen jedoch nicht: Sie wurden gleichermaßen Opfer der Verfolgung wie die Bewohner der Kommunalka.²⁰ Gemessen an dem ursprünglichen ideologischen Konzept des Neuen Menschen, des Neuen Alltags und des Neuen Wohnens gerät die sowjetische Realität zur Farce, zur Karikatur, ja zur Travestie.



Abb. 1: Porträt von Michail Bulgakov (1891–1940)

¹⁹ Huber, Moskau (Anm. 12), S. 176.

²⁰ Jurij Trifonov schildert dies in *Dom na naberežnoj* (*Das Haus an der Uferstraße* [1976]. In: Ders.: *Ausgewählte Werke* Band 3. Berlin 1983, S. 170–206).

Seit der russische Schriftsteller Michail Bulgakov im Zuge der Veröffentlichung seines Opus magnum *Master i Margarita* ([*Der*] *Meister und Margarita* [1928/1940]) in den späten 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts von der russischen und wenig später auch von der ausländischen lesenden Öffentlichkeit wiederentdeckt wurde, erlangte er unter russischen Intellektuellen bald als einer der wichtigsten Autoren der modernen russischen Literatur uneingeschränkten Kultstatus. Kommt man heute mit gebildeten Russen ins Gespräch, wird schnell die Frage nach Bulgakovs *Master i Margarita* zum ultimativen Kriterium literarisch-kultureller Russlandkompetenz. Noch immer deklamieren viele Bulgakov-Verehrer den Romananfang spontan aus dem Gedächtnis. In einer seit dem Ende der Sowjetunion mittlerweile unübersehbaren Menge durchaus kontroverser Sekundärliteratur zu Bulgakov wurde und wird der Versuch unternommen, sein komplexes vielschichtiges Oeuvre zu dechiffrieren und es auch immer wieder zur Biografie des Schriftstellers in Beziehung zu setzen.²¹ Diese kann als exemplarisch für die schwierige und widersprüchliche Rolle des Künstlers in der Sowjetunion der Zeit zwischen Bürgerkrieg und Zweitem Weltkrieg schlechthin gelten. Die beginnende Gleichschaltung der Literatur- und Kulturpolitik in den 1920er-Jahren und die existenzielle Bedrohung anpassungsunwilliger und systemnonkonformer und somit inkompatibler Literaten bilden den Hintergrund seiner Texte, lassen aber zugleich seine unbeirrbar Haltung deutlich werden, denn Bulgakov blieb Zeit seines Lebens ein bekennender »bürgerlicher« Autor, »konservativ bis auf die Knochen«.²² Folgerichtig äußerte er vehement sein schriftstellerisches Desinteresse an den von der sowjetischen Kulturpolitik vorgegebenen, ja gewissermaßen für kontingentierte Auftragstexte bestellten Themen, sozialen Zielgruppen und stilistischen Maßgaben und gab dies auch während eines der Verhöre durch die sowjetische Geheimpolizei OGPU (bereits am 22. September 1926 [!]) zu Protokoll:

Über landwirtschaftliche Themen kann ich nicht schreiben, weil ich das Dorf nicht mag. [...] Über den Alltag der Arbeiter zu schreiben, fällt mir auch schwer; zwar habe ich davon eine bessere Vorstellung als von dem der Bauern, weiß aber nicht genug, interessiere mich auch kaum dafür, aus folgendem Grund: Ich bin beschäftigt, mich interessiert brennend das Leben der russischen Intelligenz, die ich liebe. Zwar halte ich sie für schwach, jedoch für eine wichtige Schicht in unserem Land. Ihr Schicksal und ihr Überleben sind mir teuer. Folglich kann ich nur über das Leben der Intelligenz im Sowjetland schreiben. Aber meine Geisteshaltung ist satirisch. Aus meiner Feder fließen Texte, die offenbar die kommunistischen Kreise unserer Gesellschaft schmerzlich treffen.²³

21 Wichtige Arbeiten der Literatur zu Bulgakov sind u.a.: Boris Sokolov: *Ėnciklopedija Bulgakovskaja*. Moskau 1998, Irina Belobrovceva/Svetlana Kul'jus: *Roman M. Bulgakova Master i Margarita*. Kommentarij. Moskau 2006 und Olga Sazontchik: *Zur Problematik des Moskauer Textes der russischen Literatur*. Frankfurt am Main 2007.

22 Michail Bulgakov: *Ich bin zum Schweigen verdammt. Tagebücher und Briefe*. München 2015, S. 37.

23 Ebd., S. 93f.

Dieses Credo, zu dem er sich uneingeschränkt und kompromisslos öffentlich bekannte, wurde mit der Etablierung der Sowjetmacht zum Stigma. Bulgakov hatte die Chance zur Emigration während des Bürgerkrieges bewusst nicht genutzt, er verzichtete Anfang der 1920er-Jahre gänzlich auf die Ausübung seines potenziellen (Brot-)Berufes als Arzt. Sowohl seine Texte als auch er als Person fielen seit der Mitte der 1920er-Jahre den immer massiver werdenden Anfeindungen einer regelrechten Schmä- und Hetzkampagne zum Opfer, die schließlich bereits im März 1925, anlässlich der öffentlichen Lesung einzelner Teile seines grotesken Kurzromans *Sobač'e serdce* (*Hundeherz*) in ein Publikations- und damit endgültiges Berufsverbot mündete. Der Versuch, mit Arbeiten für das Theater eine Existenzgrundlage zu schaffen, scheiterte ebenfalls weitestgehend, denn auch in diesem politisch und ideologisch hochsensiblen Bereich entbrannte eine andauernde, kräftezehrende Kontroverse um Zensur und existenzielle Grundfragen im Zusammenhang mit ausbleibenden Honorarzahlungen. Im Juli 1929 richtete Bulgakov schließlich eine Erklärung und die Bitte um eine Ausreisegenehmigung an die Partei- und Staatsführung und damit an Stalin persönlich. Der Schriftsteller zog darin eine lakonische Bilanz seiner zehnjährigen schriftstellerischen Tätigkeit und der damit einhergehenden Diffamierungskampagne gegen seine Texte und seine Person, der Verfolgung und Beschlagnahme seiner Arbeiten und seiner Tagebücher durch die OGPU sowie des Scheiterns der Versuche, ins Ausland zu reisen:

Die Kritik in der UdSSR lenkte in ständig zunehmendem Maße ihre Aufmerksamkeit auf mich; kein einziges meiner Werke, ganz gleich ob Belletristik oder Theaterstück, erhielt je eine beifällige Rezension, im Gegenteil, je größere Bekanntheit mein Name in der UdSSR und im Ausland erlangte, desto heftiger wurden die Rezensionen in der Presse, die schließlich den Charakter wütender Beschimpfungen annahmen. [...] Ich reichte viele Gesuche ein, mir meine Manuskripte aus der GPU zurückzugeben, und erhielt Absagen oder gar keine Antwort.²⁴

Seine ausweglose Situation nüchtern reflektierend, erwies sich Bulgakov als prinzipienfest und sehr mutig, das Thema der Feigheit und ihrer Folgen wurde zu einem der zentralen Themen im Roman *Master i Margarita*.

Später konstatierte er, dass ihm die »Psychologie des Häftlings aufgezwungen sei«,²⁵ er litt unter der Ausgrenzung, der Einsamkeit, der wachsenden Unsicherheit der materiellen und zunehmend auch der physischen Existenz unter den Bedingungen des sich ausprägenden stalinistischen Regimes. Im selben Brief an Stalin unterstreicht er jedoch selbstbewusst sein künstlerisches Selbstverständnis, das ihn sich selbst treu bleiben ließ:

Auf dem weiten Feld der russischen Literatur in der UdSSR war ich ein einsamer literarischer Wolf. Man hat mir geraten, mein Fell zu färben. Ein dummer Rat. Ein Wolf, ob gefärbt oder geschoren, wird dennoch nicht wie ein Pudel aussehen. Man ist mit mir auch umgegangen wie mit einem Wolf. [...] Das Tier hat erklärt, dass es kein Wolf

²⁴ Ebd., S. 103f.

²⁵ Ebd., S. 131.

mehr ist, kein Schriftsteller. Es verzichtet auf seinen Beruf. Es verstummt. Das ist, offen gesagt, Kleinmut. Es gibt keinen Schriftsteller, der verstummt. Wenn er verstummt, war er kein wirklicher Schriftsteller.²⁶

So ist es nur konsequent und ein basales Element seiner individuellen Überlebensstrategie, dass der Ausnahmeautor Bulgakov bis zu seinem Tod im Jahr 1940 unter schwierigen Bedingungen an seinem großen Roman weiterarbeitete; er stellte immer wieder einzelne Kapitel im engsten Freundeskreis vor und hatte doch längst die Hoffnung auf eine Publikation zu Lebzeiten aufgegeben.

Jene frühen Texte über das Leben im Moskau der ersten Hälfte der 1920er-Jahre, durch die Bulgakov als talentierter Satiriker und scharfzüngiger Beobachter der sich rasant verändernden sowjetischen Wirklichkeit bekannt wurde, hatten ihm durch die pointierte Überspitzung zugleich extreme Ablehnung, ja offene Feindschaft seitens der offiziösen Literaturkritik eingebracht, deren Vertretern es an professioneller Kompetenz ebenso mangelte wie an der notwendigen individuellen Souveränität im Umgang mit Satire. Noch gab sich die Kulturpolitik der Lenin-Ära liberal und heterogen, doch zeichnete sich am Fall Bulgakov bereits in der Mitte der 1920er-Jahre der künftige Umgang mit Andersdenkenden deutlich erkennbar ab.

Untersucht man die vorrangig für das Feuilleton verfassten knappen, pointierten Texte der Anfangsjahre, wird schnell eine Kontinuität in der Behandlung der Wohnsituation in Moskau erkennbar. Für einen Satiriker bietet die eklatante und zugleich öffentlich schamlos schöngeredete Diskrepanz zwischen Bekenntnis, Propaganda und Theorie einerseits und der realen Wohnsituation und »Vergabep Praxis« im Moskau der 1920er-Jahre andererseits eine regelrechte »Steilvorlage«, die journalistisch und zunehmend auch literarisch thematisiert werden muss. Während eine weitere anthropologische Konstante, die der Versorgung bzw. des Mangels an Grundnahrungsmitteln, in den Texten vorrangig subversiv zum Tragen kommt, lohnt die dezidierte Relektüre der frühen Prosa bezüglich der »Wohnungsfrage« (»Vopros o žilišče«). Dies ist nicht nur eine die sowjetische Sozialpolitik begleitende, chronisch ungelöst bzw. *de facto* unbeantwortet gebliebene zentrale Frage von ungeheurem Ausmaß und großer Relevanz, sie bietet zudem die Möglichkeit, strukturelle Fehlentwicklungen und grundsätzliche Charakteristika der neuen (»besseren«) sozialistischen Gesellschaftsordnung aufzuzeigen, sie der Lächerlichkeit preiszugeben und so zu entlarven.

Bulgakov ist zu Beginn seiner Karriere als Journalist und Schriftsteller selbst Opfer der unerbittlichen Härte der Lebensumstände in der alten neuen Hauptstadt Moskau: Der doppelte Verlust seiner früheren Existenz – Beruf und Heimatstadt – erzwingt einen doppelt harten Überlebenskampf. Der aufrichtige Wunsch nach einer umfassenden Modernisierung der Stadt und damit der Verbesserung der Lebensverhältnisse, der immer wieder Niederschlag in seinen Texten findet, entspringt sicher der realen Erfahrung Bulgakovs mit den erniedrigenden Wohnbedingungen und Lebensumständen seiner ersten Moskauer Jahre in der Zeit der

26 Ebd., S. 130.

NÖP.²⁷ Das Zurückgeworfensein auf die bloße physische Existenz, die Fremdbestimmtheit des eigenen Schicksals sind Erfahrungen, die so gar nicht zum medial propagierten Bild vom Neuen Menschen und der »lichten sowjetischen Zukunft« passen wollten. Ausgeliefertsein, Machtlosigkeit und Resignation seiner Protagonisten einerseits, die skrupellose Ausnutzung der Situation zum eigenen, nicht zuletzt finanziellen Vorteil andererseits ziehen sich wie der berühmte »Rote Faden« durch das schriftstellerische Werk Bulgakows. Zudem erweist eine gründliche Lektüre der frühen Texte die vielfache Vorwegnahme origineller Motive, Bilder, Protagonisten und Orte der größeren Prosaarbeiten und des Romans *Master i Margarita*.

Die kleinen Texte für das Feuilleton werden traditionell in der Bulgakow-Forschung wenig berücksichtigt, eine Ursache dafür mag in der geringen Wertschätzung gegenüber diesen »Auftragsarbeiten« aus der Zeit des Überlebenskampfes vonseiten des Schriftstellers selbst liegen. Seine große satirische Begabung zeichnet sich bereits ab, er erweist sich als präziser Beobachter, erkennt relevante Themen und Entwicklungen, hat ein enorm ausgeprägtes Gespür für das Wesentliche des Momentes, den Zeitgeist und die tiefer liegenden Gesetzmäßigkeiten: Die Texte entlarven das strukturell Defizitäre des sowjetischen Systems bereits zu Beginn seiner Etablierung, dem imaginierten Potenzial der Groteske als Medium eines kulturellen Wandels steht Bulgakow jedoch stets mit großer Skepsis gegenüber. In knappen, doch durchaus grellen »Flashlights« widmet er sich gravierenden Problemen der urbanen Existenz im Moskau der 1920er-Jahre. Seine Beobachtungen zum Wohnen lassen sich unterschiedlich fokussieren, so schildert er etwa die multiple, hybride »zweckmaximierte« bzw. zweckintensivierte Nutzung und im Gegensatz dazu die »zweckentfremdete« Nutzung von ursprünglich ausschließlich für das individuelle Wohnen entstandenem Wohnraum. Alle diese Wohnungsnutzungskonzepte sind Phänomene der Kategorie Antihaus im lotmanschen Sinne, wie Metastasen überwuchern sie unkontrollierbar und zerstörerisch das soziale Miteinander innerhalb der Einzimmerwohnung, der Kommunalka, des Hauses, der Stadt, der gesamten Gesellschaft. Einige dieser Miniaturen Bulgakows haben ihre Pointe in ihrer scheinbaren Unfertigkeit; sie muten teils impressionistisch an, teils sind sie von großer innerer Dynamik und Konzisheit, fast immer gepaart mit einer raffinierten Mischung aus seriös daherkommender Präsentation und feiner, doppelbödigter Ironie. Untrennbar verbunden mit dem Wohnungsdiskurs ist das Motiv der überbordenden sowjetischen Bürokratie – dieses »Höllenschlundes«²⁸ – und ihres übermächtigen, allgegenwärtigen Apparates, dessen gewissenloser Gewissenhaftigkeit und menschenverachtender Willkür der einzelne Mensch schutz- und würdelos ausgeliefert ist. Die frühen Moskauer Texte können als schonungslose Bilanz der sowjetischen Kultur- und Sozialpolitik und zugleich als Bankrotterklärung für das gesamte Experiment Sozialismus und Neuer Mensch gelesen werden.

27 Vgl. Helmut Altrichter: Art. »Neue Ökonomische Politik«. In: Torke, Historisches Lexikon der Sowjetunion (Anm. 11), S. 216–218. – Das Streben der Eheleute Bulgakov nach einer eigenen Wohnung dokumentiert seine Ehefrau in ihren Tagebuchaufzeichnungen: Jelena Bulgakowa: Margarita und der Meister. Tagbücher. Erinnerungen. München 2006.

28 Bulgakow, Ich bin zum Schweigen verdammt (Anm. 22), S. 63.

In seiner *Aufzeichnung auf Manschetten* (*Zapiski na manžetach* [1922/23]) schildert Bulgakov im ersten Teil (1922) seinen Aufenthalt im Kaukasus, im zweiten Teil, *Moskauer Finsternis* (1923), seine eigene Ankunft im Moskau der frühen 1920er-Jahre. Die alte und neue Hauptstadt wirkt abweisend, mit sich selbst beschäftigt, düster, fast feindlich. Dem Ankömmling begegnet illegaler Handel mit Lebensmitteln, er sucht verzweifelt nach einer ersten Unterkunft. Fremd, ohne soziale Kontakte, ohne Netzwerk, ist er der Stadt vollkommen ausgeliefert. Mit der Fixierung auf die bloße Befriedigung existenzieller Grundbedürfnisse wie Nahrung und Wohnraum verändert der Mensch allmählich seine Werte und Maßstäbe, er ist zurückgeworfen auf seine bloße biologische Existenz. Ausgeliefertsein im täglichen Überlebenskampf mit offenem Ausgang – fast animalisch anmutende Instinktdominanz prägt die frühen Moskau-Texte des Autors. Das Thema Wohnung begegnet einem in diesem Text als Spiegelung: Behörden haben ganze Etagen in Wohnhäusern, meist sind es die oberen, schwer zu erreichenden fünften Etagen, okkupiert und zweckentfremdet zu Büros umfunktioniert. Die unterschiedlichen Ämter und Behörden tragen Abkürzungen aus Initialbuchstaben, sind in langwierigen Genehmigungsverfahren in einer festgelegten Reihenfolge aufzusuchen und wechseln ebenso regelmäßig wie unvermittelt ihren Standort. So wird die Bewilligungsprozedur zu einer Farce, einem anachronistischen Kampf um das nackte Überleben in der Großstadt. Der Protagonist im Falle der *Aufzeichnungen auf Manschetten* sucht nach einer der Literaturbehörden, um dort einer bezahlten, also existenzsichernden Tätigkeit nachzugehen, und fällt dem schikanösen und zugleich gedankenlosen System fast zum Opfer, als die Institution ohne einen Hinweis auf ihren Verbleib »verschwindet«:

Heute kam ich zwei Stunden zu spät zur Arbeit. Ich ... öffnete die Tür... und sah: Das Zimmer war leer! Aber wie leer! Nicht nur die Schreibtische, die traurige Frau und die Schreibmaschine fehlten...sogar die elektrischen Leitungen waren nicht mehr da. [...] Eine letzte zaghafte Hoffnung erwachte jedoch in meinem Herzen. Und ich ging. Dieses sechsstöckige Gebäude war wirklich furchteinflößend. Mit langen Gängen wie ein Ameisenhaufen, so daß man von einem Ende zum anderen laufen konnte, ohne nach draußen zu gehen. Ich ging die dunklen Windungen entlang, geriet von Zeit zu Zeit in irgendwelche Nischen hinter hölzernen Zwischenwänden. Es brannten rötliche stromfressende Lampen. Besorgte Leute, die irgendwohin strebten, begegneten einander. Dutzende von Frauen saßen da. Schreibmaschinen klapperten. Schilder blitzten auf und verschwanden wieder. [...] Je weiter ich gehe, desto weniger Chancen habe ich, die verhexte LitSek zu finden. Hoffnungslos.²⁹

Die *Aufzeichnung auf Manschetten* ermöglichen eine einfache Berechnung der durchschnittlichen Mietkapazität der Kommunalwohnhäuser: sechs Aufgänge, je sechs Geschosse, also 36-mal zwei Wohnungen, 72 Wohnungen mit je sechs Zimmern: 432 Zimmer werden zu 432 Wohnungen!

29 Michail Bulgakov: Teufeleien. Skizzen, Satiren, Grotesken. Stuttgart 1994, S. 48–50.

Dieser Moskauer Abschnitt der *Aufzeichnung auf Manschetten* enthält eine Karikatur des Dichters Vladimir Majakovskij, der wie kein anderer Autor zur Ikone der Sowjetliteratur stilisiert wurde, in dessen Habitus Bulgakov jedoch lediglich den sich hinter der revolutionären Pose versteckenden, spießigen und mit sich zufriedenen Besitzer einer eigenen Wohnung zu erkennen glaubt. Mit diesem rigorosen, undifferenzierten Urteil wurde Bulgakov der Persönlichkeit und dem Selbstverständnis Majakovskijs allerdings nicht gerecht.

Dem Wohnhaus, in dem Bulgakov seine erste Moskauer Bleibe findet, setzt er in einem weiteren der frühen Moskau-Texte, in *Die Arbeiter-Kommune im Elpit-Haus* (N° 13 – *Dom El'pit-Rabkommuna* [1922]), ein literarisches Denkmal der besonderen Art. Hier zeichnet Bulgakov exemplarisch das Schicksal eines der stadtbekannten »echten Moskauer Häuser« nach, deren illustre, »piekfeine« Bewohner zu Moskaus oberen Zehntausend der Wende zum 20. Jahrhundert gehört hatten. Die »goldfunkelnden feisten Frauen« oder »der Herr, der so hoch stand, daß er nicht einmal einen Namen hatte«, ³⁰ sind direkte Nachfahren der Protagonisten aus Gogols Texten und haben zudem einen erkennbaren Bezug zur vorrevolutionären Lebenswelt aus Andrei Belys (1880–1934) Roman *Petersburg* (1913). Das imposante, »mausgraue Riesenhaus« verfügt über fünf Geschosse, 170 Fenster, einen Springbrunnen im Innenhof, Karyatiden als Fassadenschmuck, vier Aufzüge, Zentralheizung, Lampen auf den Treppenabsätzen, weiße Badezimmer, Teppiche, Parkett, Telefone, Arbeitszimmer und einen engagierten respekt einflößenden »stählernen« (1922 [!]) Hausmeister, den »Aufseher« namens Christi. Bulgakov entfaltet einen detaillierten Vorher-nachher-Kontrast: Der Besitzer des Hauses, El'pit, wurde enteignet, die Bewohner des Hauses mussten ihre Wohnungen verlassen. Neue Eigentümerin ist die Arbeiterkommune Nr. 13:

Aber die Sachen waren geblieben. Niemand hatte etwas heraustragen dürfen. Elpit selbst war gegangen mit dem, was er auf dem Leib hatte. Damals wurde am Tor neben der Laterne (eine leuchtende »13«) ein weißes Schild angepappt mit der seltsamen Aufschrift »Arbeiterkommune«. In sämtlichen fünfundsiebzig Wohnungen hauste ein nie gesehenes Volk. Die Klaviere waren verstummt, aber die Grammophone lebten und dudelten oft mit bedrohlichen Stimmen. Quer durch die Salons zogen sich Leinen mit nasser Wäsche. Primuskocher zischten wie Schlangen, Tag und Nacht zog widerlicher Brodem über die Treppen. Von sämtlichen Konsolen waren die Glühbirnen verschwunden, und allabendlich trat Finsternis ein. [...] Aber ein Wunder gab es: die Elpit-Arbeiterkommune wurde geheizt. ³¹

Diese kurze Passage erfasst bereits *in nuce* alle Merkmale sowjetischer Wohnverhältnisse und sowjetischer Wohnungspolitik, wie sie im Wesentlichen die Situation während der gesamten Geschichte der UdSSR für den nicht privilegierten Durchschnittsbürger charakterisiert. Grundlage der Verfügungsgewalt über Wohnraum ist dessen Vergesellschaftung, ein Euphemismus für die von Bulgakov eindeutig

³⁰ Bulgakov, Kleine Prosa 1 (Anm. 1), S. 127.

³¹ Ebd.

benannte Enteignung der privaten Eigentümer. Der dringend benötigte Wohnraum in der überfüllten Großstadt Moskau wird zur Verwaltung an sogenannte »Arbeiterkommunen« übergeben. Aus dem Haus mit seinen 170 Fenstern wird ein Haus mit 75 Kommunal-Wohnungen, dem Wohnmodell *Made in USSR* schlechthin. Die Misere blieb virulent, sie ging mit der sukzessiven Vernachlässigung, ja Verwahrlosung der Wohnsubstanz einher. Bulgakov verwendet in späteren Texten hierfür das russische Wort *razrucha*, für das sich mit »Niedergang, Verfall, Verwahrlosung, Auflösung, Chaos« nur annähernde deutsche Entsprechungen finden lassen. Die Inbesitznahme des Hauses geht mit einem grundlegenden Wandel der Anzahl und der Sozialstruktur seiner Bewohner einher, nunmehr wohnen 930! Menschen in diesem Haus, im Schnitt etwa 12,5 Menschen in jeder Wohnung. Sie müssen die unterschiedlichen Funktionsbereiche einer ganzen Wohnung in einem einzigen Zimmer unterbringen, das (eine) Badezimmer mit anderen Familien teilen, die vorhandenen Kochstellen der (einen) Küche durch die ebenfalls legendären und allgegenwärtigen Primuskocher vervielfachen. So kann auch in den zu Wohnungen umfunktionierten Zimmern selbst gekocht werden. Die Wäsche für die gesamte Familie muss in Ermangelung von Alternativen im (einzigen) Zimmer zum Trocknen aufgehängt werden. Doch das Schicksal des Hauses entscheidet sich paradoxerweise durch seinen Vorzug gegenüber anderen Wohngebäuden: die Zentralheizung, die durch den Hausmeister, bestärkt durch den Vorbesitzer El'pit, trotz aller Widrigkeiten des Brennstoffmangels im Interesse der Bausubstanz und des Werterhalts weiterbetrieben wird. Dennoch kann der »Hüter des Hauses« dessen Untergang nicht verhindern, denn trotz aller Ermahnungen und Kontrollen verfeuern die ungebildeten und ignoranten neuen Mieter, die sich in ihrem Selbstverständnis als neue (Haus-)Herren nicht belehren oder »drangsalieren« lassen wollen, Parkettstäbe in kleinen Öfchen in der Wohnung, wodurch das riesige Haus in Brand gerät. Bulgakov unterlegt seine eindringliche Schilderung des Infernos mit Elementen aus der Sprache der Musik, er komponiert gewissermaßen die Apokalypse, lässt den (Feuer-)Teufel durch die Hand der unwissenden Annuška, die einer Hexe ähnelt, sein höllisches Werk vollenden, am Himmel erscheint ein Zeichen in Gestalt eines riesigen Tieres. Bedrohlich und unausweichlich nehmen die Dinge ihren Lauf. Neben den Realien der »Wohnungsfrage« begegnen dem aufmerksamen Leser sowohl Annuška, deren Wohnung übrigens die Nr. 50 hat, als auch Hexen und Teufel spätestens in Bulgakovs *Master und Margarita* wieder. Sowohl Bulgakovs Tagebücher als auch die Erinnerungen V.A. Lévšins lassen den Schluss zu, dass es sich bei dem Prototyp des Hauses um das nach seinem Besitzer benannte »Pigit«-Haus an der Sadovaja Triumfal'naja (später und noch heute Bol'saja Sadovaja, 10) handelte, wo Bulgakov selbst lebte, zuerst in der *nechorošaja kvartira* Nr. 50, dann in der Wohnung Nr. 34.³² Auch Annuškas Prototyp ist als eine der unsympathischen Mitmieterinnen autobiografisch und in

32 Die Wohnung ist heute Museum und Zentrum des »Bulgakov-Kultes«. Vgl. hierzu auch Wladimir Ljowschin: Das Pigit-Haus. Sadovaja 302 b. In: Thomas Reschke (Hg.): Michail Bulgakow. Texte, Daten, Bilder. Frankfurt am Main 1991, S. 90–106.

der Vorstellung des Autors offenbar für vielerlei negative Konnotationen prädestiniert.³³



Abb. 2: Bulgakovs Wohnhaus an der Bol'saja Sadovaja, in dem sich auch das Museum in der »unheimlichen« Wohnung befindet

In *Moskau in den 20er Jahren* (*Moskva 20-ch godov* [1924]) beneidet der Ich-Erzähler, der offensichtliche autobiografische Berührungspunkte mit dem Autor aufweist, den Mieter einer Zweizimmerwohnung. Beim Thema Wohnen kann er seine Wut über die ungerechte Vergabep Praxis nie verhehlen. Als ihm der Beneidete jedoch von dem »Wisch« berichtet, mit dem dieser aus der Wohnung entfernt werden sollte, wird die Sinnlosigkeit dieser Maßnahmen erneut deutlich. Alle nur erdenklichen Listen und Tricks wurden angewandt, um eine Wohnung zu bekommen bzw. behalten zu können. Dies führt den Protagonisten zu einer Klassifikation der Menschen, »die fein lebten«, in zwei Kategorien:

1. Hatten und verstanden zu behalten. 2. Hatten nicht, kamen und bekamen.
- Projekt: So ist das natürlich undenkbar! Viele Projekte liegen in der Luft. Dazu gehören Räumungsbefehle zu dem und dem Termin, schlaue Pläne, wie F. einzuschränken, V. umzusetzen und W. hinauszusetzen sei. All das ist nicht das Richtige: Von Wirkung

33 Annuška wird im Tagebuch vom 29. Oktober 1923 erwähnt (Bulgakov, Ich bin zum Schweigen verdammt [Anm. 22], S. 46). In der Skizze *Rotsteinernes Moskau* (*Moskva krasnokamennaja* [1922]) heißt eine sehr schnell fahrende Straßenbahn der Linie A so (Bulgakov, Kleine Prosa 1 [Anm. 1], S. 392) und schließlich verschüttet die Komsomolzin (!) Annuška im Roman *Master i Margarita* das verhängnisvolle Sonnenblumenöl (Bulgakov, Ich bin zum Schweigen verdammt, S. 46).

wäre nur mein Projekt: Moskau muss ausgebaut werden! Wenn in Moskau an den Fenstern weiße Zettel mit der Aufschrift »Zu vermieten« erscheinen, kommt alles ins Lot. Dann wird das Leben nicht mehr wie ein Zauberpendel erscheinen, das dem einen eine Truhe im Flur zuweist, dem anderen eine Sechszimmerwohnung ... Ekstase: Moskau! Ich sehe dich voller Wolkenkratzer!³⁴

Moskau bekam zwar in den 1950er-Jahren mit dem Bau der »Sieben Schwestern« die erträumten Wolkenkratzer, von denen auch zwei als Wohngebäude konzipiert waren,³⁵ jedoch blieb die Möglichkeit eines Zugangs zu Wohnraum im Sinne eines freien Wohnungsmarktes während der gesamten Geschichte der Sowjetunion eine Fiktion.

Das Jahr 1924 bot Bulgakow offenbar Gelegenheit, offensichtliche Veränderungen der Moskauer Lebenswelt zu dokumentieren und zugleich die Wohnungsfrage weiter zu thematisieren. In den knappen, Authentizität suggerierenden Tagebucheinträgen des »genialen Bürgers« Polosuchin wird die ultimative Lösung für das Wohnungsproblem aufgezeigt: *Die Wohnung auf Rädern (Kvartira na kolesach* [1924])! Dieser kurze Text ist ein äußerst prägnantes, typisches Beispiel für Bulgakows satirische Widerspiegelung bedrückender Realitäten. Hier erfolgt keine Zweckentfremdung von Wohnraum, sondern eine Zweckentfremdung von Straßenbahnwagen. Bereits in seinem Tagebuch hatte Bulgakow im Jahr 1923 festgehalten, dass es in Moskau einen auffälligen Zuwachs an Straßenbahnen gebe.³⁶ Die Straßenbahn als modernes, zeitgemäßes Verkehrsmittel findet immer wieder Eingang in seine Texte.³⁷ Der Zuzügler Polosuchin hatte unter extremen Bedingungen versucht, in Moskau zu überleben:

Bei K. habe ich drei Nächte in der Badewanne³⁸ geschlafen. Bequem, bloß es tropft. Dann zwei Nächte bei S. auf dem Gasherd. Bei uns in Jelabuga [dem Herkunftsort Polosuchins] hatten sie gesagt, das wäre bequem, aber verdammt, da sind Schrauben, die drücken, und die Köchin meckert.³⁹

Sein Tagebuch dokumentiert über vier Wochen die Umsetzung einer »genialen« Idee, die aus der Verzweiflung über die unwürdige Wohnsituation heraus geboren wurde. Sukzessive wird die Straßenbahn zur Zuflucht, anfänglich für die (ungestörte) Übernachtung im Depot, dann auch für den Aufenthalt am Tag, allmählich jedoch wird sie zur Wohnung: ausgestattet mit dem Primuskocher, diesem *must have* für den Bewohner kommunaler Wohnungen schlechthin, zum Teekochen, dann mit Decken und Raumteilern für die wachsende Nutzerklientel. Um die

34 Bulgakow, Kleine Prosa 1 (Anm. 1), S. 420.

35 Huber, Moskau (Anm. 12), S. 46.

36 Bulgakow, Ich bin zum Schweigen verdammt (Anm. 21), S. 32.

37 Bulgakow, Kleine Prosa 1 (Anm. 1), S. 361.

38 Das Motiv des Wohnens in der (offiziell behördlich zugeteilten) Badewanne einer Kommunalwohnung findet sich auch bei dem russischen Satiriker Michail Zoščenko in *Krise (Krizis* [1925], vgl. Anm. 15).

39 Bulgakow, Kleine Prosa 1 (Anm. 1), S. 315.

Bahn bewohnen zu können, kaufen die Besetzer alle Tickets auf, sodass die Straßenbahnschaffnerin niemanden mehr einsteigen lassen kann und der Waggon so den »Bewohnern« vorbehalten bleibt. Schließlich wird mit Teppichen und Bildern der Wohnwert erhöht. Ein Öfchen, ein richtiger Herd, sogar ein Abtritt erweitern den Komfort. Man zieht sogar in andere Bahnen um! Das Beispiel macht Schule, es spricht sich in Moskau schnell herum, die Medien berichten über den genialen Einfall. Sogar Weihnachten soll gefeiert werden, mit Tanne. Das Tagebuch dokumentierte die Rasanz der Ereignisse vom 21. November bis zum 21. Dezember und endet abrupt mit folgender Pointe, die die Zweckentfremdung zweckentfremdet:

Alles zum Teufel! Schöne Weihnachten! Die zentrale Wohnungskommission erschien, hat die Hände über dem Kopf zusammengeschlagen. »Und wir stellen ganz Moskau auf den Kopf, um Wohnraum ausfindig zu machen«, sagten sie. »Und da ist welcher ...« Alle rausgeschmissen. Behörden reingesetzt. Drei Tage Räumungsfrist.⁴⁰

Die *Vier Porträts* (*4 portreta* [1924]), namentlich Karl Marx (1818–1883), Anatolij Lunačarskij (1875–1933), Lev Trockij (1879–1940) und Karl Liebknecht (1871–1919), werden vom Mieter der Wohnung und »Gastgeber« des Erzählers zur Abschreckung der Wohnraumkommission gezielt an strategisch wichtigen Punkten der Wohnung platziert. Mieter der Sechszimmerwohnung ist ein Anwalt, dieser entwickelt raffinierte Nutzungs- und Täuschungsszenarien, um seine Wohnung kleiner erscheinen zu lassen und die Zimmer mit Mitgliedern seiner Familie zu besetzen. Für die Inspektionen, die drei Jahre lang immer wieder scheitern, wurde ein effizientes Szenario entwickelt: Geöffnet wird erst nach dem dritten Klingeln,⁴¹ während dieser Zeit wird die Wohnung »in Gefechtsbereitschaft versetzt«,⁴² der Handwerker für die falsche Auskunft instruiert. Die Porträts üben zusätzlichen psychologischen Druck auf die Inspektoren aus, die ihrerseits an der Ausübung ihrer Pflicht nicht durch die Aktivierung eventueller Kontakte des Kontrollierten zur Nomenklatura überrascht werden möchten. Bereitwillig führt dieser die Inspektoren durch die Wohnung:

Hier, Genossen, ist die Toilette, hier das Badezimmer, natürlich unbenutzbar, Sie sehen, da steht eine Kiste mit Lumpen drin, es ist jetzt nicht die Zeit, Bäder zu nehmen, und hier ist die Küche – kalt. Wir haben jetzt anderes im Kopf als Küchen. Kochen tun wir auf einem Primuskocher.⁴³

40 Ebd., S. 317.

41 Kommunalwohnungen weisen entsprechend der Anzahl der Mietparteien eine größere Anzahl von Namensschildern und Klingeln mit Ziffern für die jeweilige Zahl der Klingeltöne auf. Die Bewohner zählen konzentriert mit und warten mit ihrer Reaktion »ihr« Klingeln ab. Wann wer welchen Besuch erwartet, bleibt daher logischerweise ein offenes Geheimnis ... Vgl. hierzu auch Ilja Utechin: Die Wohngemeinschaft als Schicksal. Kommunalwohnungen in St. Petersburg. In: Karl Schlögel et al. (Hg.): St. Petersburg. Schauplätze einer Stadtgeschichte. Frankfurt am Main/ New York 2007, S. 349–367.

42 Bulgakow, Kleine Prosa 1 (Anm. 1), S. 339.

43 Ebd., S. 342.

Diese Wohnung wird als Wohnung und zugleich als Kontor genutzt, daher fordert der Anwalt die Bereitstellung eines weiteren Zimmers, scheitert schließlich jedoch an der Steuererfassungsliste für seine angeblichen »Angestellten«:

»Was ist das bloß wieder?«, jammerte der Hausherr. »Sie lassen einem doch keinen Moment Ruhe. Wenn nicht an der Tür, dann am Telefon. Kaum hat man die Requisition abgewimmelt, schon kommen die Steuern. Wie lange soll das noch so gehen? Was werden die sich noch ausdenken?« Er hob den Blick zu Karl Marx, der der saß reglos und schweigend. Sein Gesicht zeigte eine Miene, als wollte er sagen: »Das geht mich nichts an!« Die Aprilsonne vergoldete seinen Bart.⁴⁴

Schon der Titel *Traktat zur Wohnungsfrage* (*Traktat o žilišče* [1924]) verbindet ironisch zwei Pole, denn der gebildete Leser erwartet zu einer eher banalen Frage des sozialistischen Alltags wohl kaum ein *tractatus*, eine Abhandlung bzw. Belehrung anhand abstrahierender Terminologien. Dieser kontrastierende Stil(-ebenen)bruch ist Bulgakovs Kalkül, denn er wertet die »Wohnungsfrage« hier zu einer Existenzfrage von wissenschaftlicher Relevanz auf und postuliert: »Eine Wohnung ist der Grundstein menschlichen Lebens. [...] es gibt in Moskau keine Wohnungen. Wie lebt man denn in Moskau? So lebt man dort: ohne Wohnung.«⁴⁵ Den Leser erwartet keine Theorie, kein vordergründig didaktisch-dogmatischer Zweck, kein erhabener Gegenstand, sondern eine drastische Konfrontation mit den realen Wohnbedingungen eines (Neu-)Moskauer:

Auf der Treppe, die kein Geländer hatte, war Kohlsuppe verschüttet, und quer darüber hing ein abgerissenes Kabel, dick wie eine Natter. Im Obergeschoß mußte ich über eine Schicht von Glasscherben gehen, vorbei an Fenstern, von denen die Hälfte vernagelt war, und geriet in einen dunklen, geschlossenen Raum, in dem ich zu schreien begann. Auf meinen Schrei zeigte sich ein Lichtstreifen, ich trat irgendwo ein und fand meinen Freund. Wo war ich hingeraten? Weiß der Teufel! Es war etwas Dunkles, Schachtartiges, durch Sperrholzwände in fünf Räume unterteilt, die nichts anderes waren als große längliche Hutschachteln. [...] Diese drei wohnten wie in einer Telefonzelle. [...] Ein Flüstern, das Geräusch des zu Boden fallenden Streichholzes war in sämtlichen Schachteln zu hören, und mein Freund wohnte in der mittleren. [...] Ich hatte eine Viertelstunde in dieser Schachtel verbracht, sie aber wohnten schon sieben Monate darin. Ja liebe Leute, als ich zu mir nach Hause kam, hatte ich zum ersten Mal das Gefühl, daß alles auf der Welt relativ ist. Mir war, als lebte ich in einem Palast ... Stille ist eine große Sache ... Dabei habe ich nur eine Tür (und nur ein Zimmer) [...] Aber jetzt, nach dem Besuch in der Hutschachtel, ist mir leichter geworden. Man darf nicht nach den Sternen greifen, Leute!⁴⁶

Auch dieses »Traktat« endet wie schon der Text Moskau in den 1920er-Jahren mit der Forderung: »Moskau muß ausgebaut werden.«⁴⁷

44 Ebd., S. 344.

45 Ebd., S. 326.

46 Ebd., S. 328 f.

47 Ebd., S. 330.

Ein spezieller Abschnitt des Traktats ist dem schwierigen Zusammenleben mit Mitmietern in derselben Wohnung gewidmet, die sich übermäßigem Alkoholgenuß hingeben und so die extreme Wohnsituation zusätzlich belasten. Ausführlicher thematisiert Bulgakov diese aufeinanderprallenden Lebenswelten in *Ein See aus Schwarzgebranntem* (*Samogonnoe ozero* [1926]). Auch hier ist der Konflikt vorprogrammiert: In die ersehnte abendliche Stille, das »Verstummen des Korridors« dringen zuerst die Laute der verschiedenen Haustiere, die in der (Stadt-)Wohnung gehalten werden, ein Hahn, aber auch ein Ferkel sind nichts Außergewöhnliches. Doch die betrunkenen Nachbarn, die erst den Hahn, dann jedoch auch die eigene Ehefrau misshandeln, reagieren »normalerweise« auf die Kritik des Erzählers mit unverhohlenen aggressiven Drohungen:

Der Wirtschaftsleiter fuhr mich nicht [wie sonst] an, ich könnte ja, wenn mir die Wohnung nicht zusagte, mir eine Villa suchen. Die Pawlowna sagte nicht, daß ich bis fünf Uhr früh die Lampe brennen ließe und mich »mit wer weiß was für Dingen«, beschäftige und daß ich überhaupt mich da nicht da herein hätte drängeln sollen, wo sie wohne. Ihren Schurka zu schlagen sei sie berechtigt, denn es sei ihr Schurka. [...] »Wenn es hier wem nicht gefällt, soll er da gehen, wo die Gebildeten wohnen«.⁴⁸

Hier wird die überfüllte Wohnung als eine weitere Variante des Antihauses im Sinne Lotmans zu einem sehr speziellen Zweck ihrer eigentlichen Bestimmung entfremdet: der Schwarzbrennerei, einem offenbar sehr einträglichen, weit verbreiteten Gewerbe. In diesem Text zeigt sich exemplarisch, dass die Bewohner ihre aus dem ruralen Lebensmodell stammenden Gewohnheiten (Haustierhaltung, Schwarzbrennerei) wie selbstverständlich unter den Bedingungen der Großstadt beibehalten. Dies schließt die traditionelle Skepsis gegenüber der Intelligencija ein. Eine Konfrontation mit den unter Alkoholeinfluss potenziell gewalttätigen Mitbewohnern ist aussichtslos, da sie durch viele kleine Schikanen das Zusammenleben »vergiften« können. Der Vorsatz des Erzählers lautet daher, in Ermangelung von Alternativen, binnen zweier Monate Moskau, diesen »See aus Samogon«, wenn nicht vollständig, so doch zu 90 Prozent trockenlegen zu wollen. Alkoholabusus unter den räumlichen Bedingungen der Kommunalka potenziert das entwürdigende Gefühl des Ausgeliefertseins, der persönlichen Unfreiheit und der existenziellen Bedrohung, unterlegt durch das latente Bewusstsein der sozialen Ausgrenzung.

Mit dem Versuch, seinen grotesken Kurzroman *Hundeherz* auf einer der damals üblichen öffentlichen Lesungen im Frühjahr 1925 zu präsentieren, endet die offizielle schriftstellerische Tätigkeit Bulgakovs: Der Text wird nicht veröffentlicht,⁴⁹ Bulgakov selbst mit einem *de facto* Publikationsverbot belegt. Auch hier erfährt der Wohnraumdiskurs eine spezielle Ausprägung, eine Kombination der zweckentfremdeten und der zweckpotenzierten Nutzung von Wohnraum im herkömmlichen Sinne. Hinzu kommt eine weitere lukrative Nutzungskomponente: Die Wohnung, in

48 Ebd., S. 347

49 Die Publikation dieses Textes in der UdSSR sowie die Erstellung einer Theaterfassung und die Verfilmung erfolgen erst in der Epoche der *Perestrojka* (1988).

der in dieser Groteske der medizinisch aufwendige Versuch der Verwandlung eines Moskauer Straßenköters in einen Proletarier unternommen wird, ist für deren Besitzer, Professor Preobraženskij,⁵⁰ Heimstatt und Arztpraxis zugleich. Der Professor, ein selbstbewusster Mann mit festen Grundsätzen und Regeln, kämpft mit Arroganz, List und Schlagfertigkeit für seine »altmodischen« und im Sinne der Terminologie der offiziellen Sowjetpropaganda klassenfeindlichen Überzeugungen und versucht, seine private Wohnung als Bollwerk gegen die allgegenwärtige *razrucha* und die damit einhergehende Gewalt gegen Andersdenkende zu verteidigen. Er ist durchdrungen von der Idee, dass menschenwürdige Existenzbedingungen die Voraussetzung für eine freie Entwicklung des Individuums als sozialen Wesens sind. Allen Versuchen, Teile seiner Wohnung einer anderen Nutzung zuzuführen, widersetzt er sich geschickt.

Von mir aus, wenn wir schon soziale Revolution haben, braucht nicht mehr geheizt zu werden. Aber ich frage: Warum gehen alle, seit die ganze Geschichte angefangen hat, in schmutzigen Galoschen und Filztiefeln über die Marmortreppe? Warum muß man die Galoschen immer noch unter Verschuß halten? Und womöglich einen Soldaten hinstellen, damit sie nicht gestohlen werden? Warum ist der Teppichläufer von der Vordertreppe verschwunden? Verbietet etwa Karl Marx, auf der Treppe einen Teppichläufer liegen zu haben? Heißt es etwa bei Karl Marx, der zweite Aufgang des Kalabuchow-Hauses in der Pretschistenka müsse mit Brettern vernagelt werden und man müsse um das Haus herum und über den Hinterhof gehen? [...] Was ist das, Ihre Zerrüttung [*razrucha*]? Eine alte Frau mit Krückstock? Eine Hexe, die sämtliche Scheiben zerschlagen und sämtliche Lampen gelöscht hat? [...] Ich will es Ihnen sagen: wenn ich, statt jeden Abend zu operieren, anfangs, in meiner Wohnung Chorgesänge zu veranstalten, beginnt bei mir die Zerrüttung. Wenn ich, entschuldigen Sie den Ausdruck, am Becken vorbeipinkele, und wenn Sina und Darja Petrowna [die Hausangestellten des Professors] es ebenso machen, beginnt in der Toilette die Zerrüttung. Folglich fängt die Zerrüttung nicht in den Toiletten an, sondern in den Köpfen!⁵¹

Die Wohnung erfährt bereits eine hybride Nutzung, sie ist Arztpraxis, Versuchslabor und Behausung in einem. Die Arztpraxis ist jedoch lediglich wohlhabenden Patienten des berühmten Professors vorbehalten, der mit »moderner Verjüngungsmedizin« seinen privilegierten Status und seinen Wohlstand sichert. Hier begegnet dem Leser das Motiv der *nechorošaja kvartira*, der »nicht-guten«, der unheimlichen, suspekten Wohnung, in der unerklärliche, ja ungeheuerliche Dinge geschehen, erneut: ein Antihaus *par excellence*! Das spektakuläre Experiment der Erschaffung eines (Neuen [!]) Menschen, der angemaßte Schöpfungsakt wird, obgleich er zunächst gelingt, im Text eindeutig als Werk böser Kräfte kodiert. Das Produkt der Umwandlung ist der Poligraf Poligrafovič Šarikov,⁵² die Inkarnation des Schlechten

50 Der Name bedeutet »Verwandler« und weist eine zusätzliche Konnotation zum christlichen Motivkreis auf.

51 Michail Bulgakow: Hundeherz. Berlin 1988, S. 42–44.

52 Der Name des »Vielschreibers« Poligraf (Polygraph) wird durch die Doppelung in Vor- und Vatersnamen besonders verstärkt. Hierin folgt Bulgakow ein weiteres Mal seinem Vorbild Nikolaj Gogol. Der menschliche Familienname »Šarikov« ist vom verbreiteten Rufnamen für Hunde, »Šarik«, abgeleitet.

und im Sinne des Wortes Asozialen, sein Vor- und Vatersname verweisen zudem auf den »neuen« Schriftstellertypus, den die Sowjetmacht hervorbringt, während der herren- und damit obdachlose (!) Straßenkötter Šarik Bulgakovs eigenes Selbstverständnis und zugleich das Motiv der Unbehaustheit des (»wahren«) Schriftstellers repräsentiert.

In der von Ironie gänzlich freien Miniatur *Der Psalm* (*Psalom* [1926]) lässt der Erzähler hinter der liebevollen Begegnung zwischen einem der Mieter einer Kommunalwohnung und dem kleinen Sohn der Bewohnerin eines weiteren Zimmers derselben Wohnung den zaghaften Beginn einer Liebesbeziehung erkennbar werden. Dies ist einer der wenigen, je nach Perspektive, »positiven« Effekte des erzwungenen Zusammenlebens auf engstem (Wohn-)Raum. Zugleich zeigt der Text, dass der Wunsch nach ungestörter Zweisamkeit viele weitere, faktisch unlösbare Schwierigkeiten im Leben der Gemeinschaft wider Willen verursachen wird.

In *Sojas Wohnung* (*Zojkina kvartira* [1926]) wird die Zweckentfremdung des Antihauses um weitere Facetten des Wohnungsthemas erweitert und gewissermaßen auf die Spitze getrieben. Von diesem Theaterstück liegt der Urtext nicht vor, lediglich die Bühnenfassung des Moskauer Vachtangov-Theaters (Uraufführung 28. Oktober 1926) ist erhalten geblieben. Symptomatisch für den Umgang mit den Stücken Bulgakovs ist der Versuch Außenstehender, maßgebliche Veränderungen vorzunehmen, was den massiven Widerstand des Verfassers hervorrief und zu Kontroversen führte. Von *Sojas Wohnung* ist eine Redaktion des Textes von 1935 überliefert, an der dies nachvollzogen werden kann. Das Stück zeigt eine spezielle »Nutzungsvariante« des knappen, offiziell staatlich kontrollierten Wohnraums bzw. der Möglichkeit der Umgehung der staatlichen Kontrolle und einer erzwungenen Zuweisung weiterer fremder Mieter. Die geschäftstüchtige Soja Pelz gewährt ihrem Dienstmädchen Marusja und einem Bekannten aus früheren Tagen eine Unterkunft, indem sie diese als ihre Nichte bzw. als Cousin ausgibt und den Verwalter besticht. Aus Bulgakovs Tagebüchern wissen wir von Fällen, in denen wildfremde Menschen miteinander eine (Schein-)Ehe eingingen,⁵³ nur um nicht aus der Wohnung bzw. den eventuell vorhandenen zwei Zimmern ausziehen zu müssen. Sojas geräumige Sechszimmerwohnung wird offiziell zu einer Schneiderwerkstatt für Damengarderobe mit Atelier umfunktioniert, denn Pariser Mode ist unter den Gattinnen der wohlhabenden Angehörigen der Nomenklatura ein begehrtes Gut. Selbstredend soll als offizielle »Tarnung« auch Arbeitskleidung für Proletarierinnen produziert werden. Die gut besuchten Modeschauen entpuppen sich jedoch bei genauerer Betrachtung als ausschweifende Partys mit Drogen, Alkohol und der Realisierung des eigentlichen Gewerbes der Soja, der gewerblich organisierten (Edel-)Prostitution auf ebenso hohem gesellschaftlichem wie finanziellem Niveau. Das profitable Geschäft funktioniert »unbemerkt« mehr als ein halbes Jahr. »Das kommt, weil diese Macht Lebensbedingungen geschaffen hat, unter denen ein ordentlicher Mensch nicht existieren kann«, stellt einer der Protagonisten resig-

53 Bulgakow, Ich bin zum Schweigen verdammt (Anm. 22), S. 58.

niert fest.⁵⁴ Die offiziell propagierte Moral kontrastiert mit der Realität, die Akteure persiflieren das sowjetische System in Habitus und Sprache, entlarven dessen Doppelzüngigkeit und Scheinheiligkeit. Ideale Ergänzung und Umsetzung findet Sojas Geschäftsidee in ihrem »Administrator« und »Cousin« Ametistov, der sich wie ein Chamäleon ubiquitär auf jegliche Widrigkeiten und Veränderungen der gesellschaftlichen Verhältnisse einzustellen und maximalen Gewinn daraus zu ziehen gelernt hat. Sein Erfolgsrezept ist seine Fähigkeit, darin ähnelt er Gogols (und Bulgakovs) umtriebigen »Unternehmer« und Seelen(-ver-)käufer Čičikov,⁵⁵ sich seinem Gegenüber vollkommen anzupassen und sich somit als autonomes Individuum vollständig aufzulösen. Denunziation beendet das effiziente Geschäft.

Betrachtet man die kleinen Moskauer Texte unter dem Aspekt der Behandlung der Wohnungsfrage, lassen sich sehr unterschiedliche Nutzungsvarianten des Antihauses aufzeigen: das Massenquartier, das aus einer Sechszimmerwohnung ein ganzes Haus werden lässt, das Büro der Behörde in allen vorstellbaren Fachbereichen, die Kanzlei eines Rechtsanwaltes (Kontor), eine Schnapsbrennerei mit Verkaufseinrichtung, ein Stall für Haustiere, eine Arztpraxis mit Operationssaal und Versuchslabor, ein als Modeatelier getarntes Luxusbordell mit Drogenabteilung. Zudem begegnet dem Leser ein ausgelagertes mobiles Haus, das in Straßenbahnwaggons verlagert wurde. Die Zweckentfremdung von Wohnraum, sein offensichtlicher Missbrauch, die Nutzung des Hauses durch das Böse kann letztlich nur noch vom Teufel selbst übertroffen werden.

Bulgakovs komplexer Roman (*Der Meister und Margarita*) gilt zu Recht als der bedeutendste russische Roman des 20. Jahrhunderts. Bereits in längeren Prosatexten wie *Teufeleien* (*D-javoliada* [1923]), *Die verhängnisvollen Eier* (*Rokovye jajca* [1924]) und *Hundeherz* lässt sich durch Verknüpfung autobiografischer, sozialkritischer, medizinischer, wissenschaftlicher und fantastischer Elemente und Motive die charakteristische Mehrschichtigkeit erkennen. Der Roman weist indes eine völlig neue Qualität bezüglich seiner Pluridimensionalität auf. Mit der primären »Moskauer« Handlung wird der Pontius-Pilatus-Roman als »Roman im Roman« verwoben, so dass sich zusätzlich vielfältige, auch religiöse und philosophische Deutungspotenziale entfalten. Der Teufel in Gestalt Wolands, mit seinem Gefolge nach Moskau gereist, um hier den Stand der Herausbildung des Neuen Menschen zu überprüfen, stellt die Moskauer auf harte Proben. Der junge Lyriker Ivan findet letztlich einen für sich akzeptablen Weg, der »Meister«, Verfasser des Romans über Pontius Pilatus, ist Insasse einer Nervenheilanstalt und wird von seiner beherzten Geliebten, Margarita, gerettet. Woland benötigt für seinen Satansball ein adäquates Ambiente. Pontius Pilatus schließlich hadert mit seiner Feigheit. Alle Ebenen des Romans weisen einen mehr oder weniger deutlich erkennbaren Bezug zum Wohnungsdiskurs auf, der leitmotivisch die frühen Moskauer Texte durchzogen hatte. Schon die allererste Begegnung mit einem der wichtigsten Protagonisten, dem jungen proletarischen

54 Michail Bulgakow: Stücke 2. Berlin 1990, S. 66.

55 Čičikov ist der Protagonist aus Gogols *Toten Seelen* (Berlin 1978). Bulgakow versetzt diesen Typus in die Jahre der NÖP: *Die Abenteuer Tschitschikows* (*Pochoždenija Čičikova* [1926], vgl. Bulgakow, Kleine Prosa 1 (Anm. 1).

Dichter Ivan, verdeutlicht dies: Ivan, den Ralf Schröder, einer der profundesten Kenner der Texte Bulgakovs und Herausgeber seiner Werke in der DDR, als »ideellen Zielpunkt des Romans«⁵⁶ bezeichnet, publiziert seine Gedichte unter dem (sprechenden) Pseudonym »Bezdomnyj«,⁵⁷ was wörtlich so viel wie »der (Mann) ohne Haus«, also der ›Hauslose‹ bzw. ›Unbehauste‹ [sic!], bedeutet. Analog beantwortet Bulgakovs Jesusgestalt Iešua ga-Nocri Pilatus' Frage nach dem festen Wohnsitz negativ: Er ziehe von Stadt zu Stadt. Deutlicher kann der Hinweis auf transzendente Unbehaustheit und Suchergestalten kaum ausfallen. In Kombination mit dem Vornamen Ivan, *dem* russischen Männernamen schlechthin, verweist Bulgakov zudem über den engen Aspekt der künstlerischen Existenz hinaus auf die geistige und materielle Entwurzelung der Menschen in der postrevolutionären Sowjetunion schlechthin. Ein in moralischer Hinsicht und mit Blick auf die Wohnungsfrage auch existenziell heimatloser Mensch ist extrem anfällig für die vielfältigen Verlockungen des Bösen. Dies wurde im Kontext des Antihauses und seiner zweckentfremdeten Nutzungsvarianten bereits gezeigt: ein Ergebnis der in der Sowjetunion ideologisch gewollten und (wohnungs-)politisch brachial realisierten Zerstörung der engen persönlichen Beziehung zum Haus zugunsten des allgegenwärtigen Kollektivgedankens. Diese Entindividualisierung und ihre ethisch-moralischen Folgen werden im Roman auf unterschiedliche Weise manifest, am überzeugendsten realisiert sich das Antihaus in der Kommunalka, sie wird zum Mittelpunkt der anormalen neuen Welt. Lotman verweist auf die im Roman allgegenwärtige doppelte Semantisierung.⁵⁸ Durch das Ableben Berlioz' wird dessen Wohnung mit dem Motiv des Todes konnotiert, denn unvermutet ergibt sich für die Mieter die Chance, den frei werdenden Wohnraum zu erlangen. Mit allen nur erdenklichen Argumenten und durch Denunziation versuchen die jeweiligen Interessenten, sich einen Vorteil bei der Vergabe zu ergaunern. Dass der Tod eines Menschen dies erst ermöglicht, ist irrelevant, Pietät wäre ein Wettbewerbsnachteil. Berlioz' Wohnung ist daher geradezu prädestiniert, zur *nechorošaja kvartira*, zum Headquarter des Teufels zu werden. Sie hat zudem bereits eine Vorgeschichte, die vom unerklärlichen Verschwinden früherer Bewohner kündigt. Die Assoziation zu den unter Stalin üblichen Verhaftungen durch den Geheimdienst, nach denen der Verbleib der Betroffenen ungeklärt blieb, ist offensichtlich: Das (wahre) Böse hat in Moskau längst Einzug gehalten und von ihm Besitz ergriffen. Ist die Kommunalwohnung mit ihren auf mehrere Familien verteilten Wohnräumen die Widerspiegelung der Moskauer Realität schlechthin, so ist deren gemeinschaftlich

56 Ebd., S. 456.

57 Das Adjektiv wird aus dem Präfix »bez« (ohne) und dem Wort für Haus (»dom«), gebildet. Bulgakov imitiert hier Pseudonyme sowjetischer Literaten, die sich gern mit Eigenschaften »tarnten«, beispielsweise Gor'kij (der Bittere), Bely (der Weiße), Bednyj (der Arme). Um dem deutschsprachigen Leser den (Be-)Deutungshorizont der Unbehaustheit nicht vorzuenthalten, sollte das Pseudonym ins Deutsche übertragen werden. Schröder nennt Ivan in seinen Arbeiten zu Bulgakov konsequent Ivan *Hauslos*. Auch »Ivan Unbehaust« oder »Ivan Ohnehaus« wären denkbar. Die Variante »Ivan Obdachlos«, die Alexander Nitzberg in seiner neuen Übersetzung von *Meister und Margarita* wählt, erscheint aufgrund der zu engen Assoziation im Deutschen ungeeignet (Michail Bulgakow: *Meister und Margarita*. Berlin 2012, S. 9).

58 Lotman, Dom v »Mastere i Margarite« (Anm. 3), S. 749.

genutzter Bereich mit Gemeinschaftsküche, Gemeinschaftsbadezimmer bzw. Toilette und Korridor mit eventuell vorhandenem gemeinschaftlichem Telefonanschluss und Putzplan mit dem Ideal vom Haus als intimer [!] Zuflucht inkompatibel. Die für das Zusammenleben notwendige *Grenze*, wie sie in der Utopie vom Neuen Menschen im 19. Jahrhundert regelrecht zelebriert wird, ist zur Fußmatte, zum Stromzähler, zur Klingel und zum eigenen Primuskocher mutiert. In der Kommunalwohnung, in die Ivan bei der Verfolgung Wolands versehentlich gerät, sieht er »ein Dutzend erloschene Primuskocher schweigend im Halbdunkel auf der Herdplatte stehen«, ⁵⁹ eine Zahl, die eindeutige Rückschlüsse auf die Anzahl der Familien in der Wohnung zulässt. Alle Protagonisten streben im Roman nach einer akzeptablen Lösung für ihre Wohnungsprobleme, um der Dauerimprovisation der Kommunalka zu enttrinnen. Der Primus wird zum Symbol für die Pervertierung des traditionellen russischen Ofens, des heimischen Herdefeuers als Ort der Wärme und der Geborgenheit, das seit der Antike die menschliche Behausung motivisch begleitet. Zwei Besucher des noblen Restaurants im Griboedov-Haus bestätigen die Unmöglichkeit adäquater, niveaувoller Speisezubereitung unter Kommunalka-Bedingungen: »Man kann auch zuhause essen«, piepste Foka. »Besten Dank«, trompetete Amvrossij, »ich stelle mir deine Frau vor, wie sie zuhause in der Gemeinschaftsküche versucht, in einem Kasseröllchen *Zander naturell* zu zaubern!« ⁶⁰

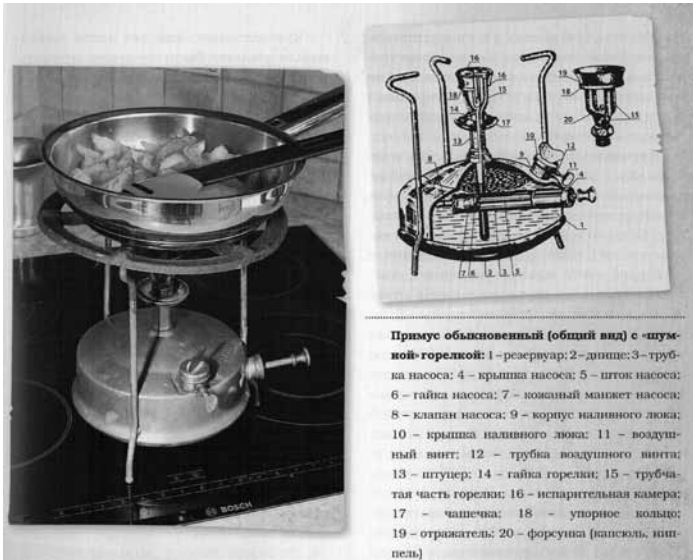


Abb. 3: Primuskocher

⁵⁹ Michail Bulgakow: Der Meister und Margarita. Berlin/Weimar 1983, S. 57.

⁶⁰ Ebd., S. 62.

Da zum ursprünglichen Idealplan des Neuen Alltags im sowjetischen Schlaraffenland auch die Komponente *Obščepit'*⁶¹ gehörte, war die Rolle der häuslichen Speis Zubereitung gegenüber der Gemeinschaftsverpflegung anfangs gering geschätzt und vernachlässigt worden. Die omnipräsente, transportable Minikochstelle *Primus* ermöglichte zeitgleiches Kochen auf engstem Raum. Margarita dreht zwei in einer Küche streitenden Frauen während ihres nächtlichen Fluges über Moskaus Innenstadt kurzerhand die Kerosinzufuhr für die Kocher ab.⁶²



Abb. 4: Küche einer Kommunalwohnung in Moskau

Eine weitere Fassade des Wohnungsdiskurses, die bereits die kleinen Moskauer Texte aufweisen, ist die weder transparente noch gerechte Vergabepaxis von Wohnraum. Neben der penetranten »Bewerbung« um frei werdenden Wohnraum mit allen erdenklichen unlauteren Mitteln verweist Bulgakov auf die – aller Gleichheitspropaganda zum Hohn – reale Privilegierung der Nomenklatura und der neuen Eliten im Sowjetstaat, zu denen auch die von ihm verachteten systemkonformen Schriftstellerkollegen zählen. In dem Maße, in dem ideologische Reglementierung in die Kulturpolitik einzieht, werden menschliche Grundbedürfnisse wie Arbeit, Nahrung und Wohnung zum Instrument sozialer Disziplinierung der »Ingenieure der Seele«, wie Stalin »seine« Schriftsteller gern bezeichnete. Je nach Grad der An-

61 »Obščepit'« ist die Bezeichnung für ein maßgeblich vom sowjetischen Volkskommissar (Minister) für Nahrungsmittelindustrie, Anastas Mikojan (1895–1978), entwickeltes Konzept der Gemeinschaftsverpflegung (ebd., S. 54–69).

62 Bulgakow, *Der Meister und Margarita* (Anm. 59), S. 251.

passungswilligkeit wird belohnt oder bestraft. Exemplarisch parodiert der Roman diese Phänomene an Struktur und Arbeitsweise des »Griboedov«,⁶³ dem Moskauer Sitz des Schriftstellerverbandes, in dem motivisch zudem erneut der unüberwindbare »Höllenschlund« sowjetischer Bürokratie anklingt:

Die *Massolit* [die Moskauer Schriftstellerorganisation] war im Gribojedow denkbar gut und behaglich untergebracht. [...] Wer sich durch die endlose Schlange drängte, die schon unten bei der Pfortnerloge anfang, konnte die Aufschrift einer Tür lesen, deren Klinke einer dem anderen in die Hand gab: »Wohnungsangelegenheiten«. Hinter den Wohnungsangelegenheiten bot sich der Blick auf ein prächtiges Plakat: [...] Text: »Schöpferischer Urlaub mit Vollpension von 2 Wochen (Erzählung, Novelle) bis zu einem Jahr (Roman, Trilogie)« [...] Vor dieser Tür stand auch eine Schlange, aber nicht so lang, höchstens 150 Personen.⁶⁴

Bulgakovs Protagonistin Margarita hingegen »hatte noch nie einen Primuskocher berührt, ... wusste nichts von den Schrecken einer Kommunalwohnung«.⁶⁵ Sie ist mit einem ranghohen Vertreter der sowjetischen Nomenklatura verheiratet und verfügt über eine geräumige, luxuriös ausgestattete Wohnung in einer Villa sowie Hausangestellte. Das offiziell verteufelte, in Wahrheit jedoch bewunderte und angestrebte Lebensmodell der alten bürgerlichen bzw. großbürgerlichen Eliten Russlands inkludiert zudem zwingend die Existenz einer nicht berufstätigen repräsentativen Gattin. Doch dieses Antihaus mit all seinem Luxus, auch in diesem Motiv findet sich in der Abneigung, ja im Hass des Pilatus auf seinen Palast eine Parallele zum Pontius-Pilatus-Roman des Meisters, ist für Margarita nicht lebenswert: »Kurzum, war sie glücklich? Keine Minute lang! Seit sie als 19-Jährige geheiratet und die Villa bezogen hatte, kannte sie kein Glück!«⁶⁶

Damit kontrastiert die Betonung echten Liebes- und Lebensglücks, das Margarita mit dem Meister verbindet, um das sie zu kämpfen bereit ist und für das sie ihr altes Leben endgültig aufgibt. Ungestörtes häusliches Glück empfindet das Paar bezeichnenderweise beim Zubereiten einfachster Speisen im Herd der kleinen, aber separaten Souterrainwohnung des Meisters. Dort ist er zu ungestörtem, schöpferischem Schreiben in der Lage, dort entsteht der Pontius-Pilatus-Roman. Im Gespräch mit Ivan gerät der Meister ins Schwärmen:

63 Das »Griboedov« ist die umgangssprachliche Abkürzung für das Griboedov-Haus. Angeblich gehörte das Gebäude einer Tante des bedeutenden russischen Dramatikers Alexander Griboedov (1795–1837), dessen Drama *Gore ot uma* (*Verstand schafft Leiden* [1822]) als Subtext zur ironischen Programmatik Bulgakovs gehört. Die offensichtlich unwahrscheinliche Geschichte des Hauses ist wiederum Gogol nachempfunden. Der Prototyp des Moskauer Schriftstellerhauses ist das nach einem weiteren russischen Schriftsteller, Alexander Herzen (Gercen; 1812–1870) benannte Herzen-Haus (Bulgakov, *Der Meister und Margarita* [Anm. 59], S. 60).

64 Ebd., S. 60 f.

65 Ebd., S. 231 f.

66 Ebd., S. 232.

»Ach, es war eine glorreiche Zeit!«, flüsterte er mit glänzenden Augen. »Eine abgeschlossene Wohnung, noch dazu mit Diele, und darin ein Ausguß mit fließendem Wasser ...« [...] Und in meinem Ofen brannte ewig das Feuer! [...] So groß! Ein Sofa, gegenüber noch ein Sofa, dazwischen ein kleiner Tisch, darauf eine schöne Nachttischlampe, zum Fenster hin Bücher, hier ein kleiner Schreibtisch, und im ersten Zimmer – es war riesengroß, 14 Quadratmeter! – Bücher, Bücher und ein Ofen. Ach, hab ich schön gewohnt!⁶⁷

Später wird paradoxerweise die Nervenklinik zur sicheren und ruhigen Zuflucht für den Meister, auch Ivan findet hier Ruhe, Versorgung und Betreuung. Alleinsein, in Ruhe denken, sich sammeln können, ungestört sein: Das »Irrenhaus« bietet, was das »normale« Leben in Moskau nicht gewährleisten kann. Der Meister träumt von seinem Paradies, von der Erlösung vom irdischen Leben. Am Ende des Romans wird dem Meister schließlich sein »ewiges Haus« in Aussicht gestellt, durch den Flug entzieht er sich der realen Seite des Wohnungsdiskurses für immer. Der Flug wird auch zum Topos der Überwindung der mentalen Unfreiheit, wie sie sich bei Margarita nach der lustvollen Zerstörung der Wohnung des verhassten Kritikers Latunskij abzeichnet, beim Blick auf Moskaus Topografie aus der Vogelperspektive relativiert sich die Größe der Probleme am Boden.⁶⁸

Ein obligatorisches Attribut der Ausstattung des (positiven) Hauses, auf das auch Lotman hinweist, sind Bücher. Die Erzähler in den frühen Skizzen und kurzen Erzählungen leben in einem kleinen Zimmerchen vollgestopft mit (antiquarisch erworbenen) Büchern. Bücher sind überlebensnotwendig, sind Indizien für ein menschenwürdiges Leben in einem menschlichen Zuhause, sind Sinnbilder für die Verwurzelung in der Tradition, Speichermedien für das kulturelle Gedächtnis. Das »Griboedov«, das Antihaus der neuen Schriftstellerelite, verfügt zwar über ein für seine exzellente Küche in ganz Moskau bekanntes Restaurant mit limitiertem Zugang und Livemusik, besitzt jedoch keine Bibliothek!

Die Wohnung des verstorbenen Berlioz, die Woland in Besitz genommen hatte, wurde mit Bedacht für einen speziellen Zweck ausgewählt, den alljährlich stattfindenden Großen Ball des Satans. Hier fließen Zweckentfremdung von Wohnraum und die Qualität Antihaus zusammen und ermöglichen die Vergrößerung des (Wohn-)Raumes auf ein Vielfaches, die fantastische vierte Dimension aus den *Manschetten* weitet sich nunmehr zur fünften Dimension. Das Raum-Zeit-Verhältnis ist außer Kraft gesetzt, der Traum von nicht enden wollendem Wohnraum wird zur bizarren Realität. Bulgakov hatte in einigen Vorgängertexten ironisch die wundersame Potenzierung von Wohnraum ebenso skizziert wie das erstaunliche Verschwinden ganzer Zimmer jeweils vor der Kontrolle durch die Behörden. Somit ist die befristete Umwandlung der *nechorošaja kvartira* durch Woland in einen riesigen Ballsaal nur eine logische Konsequenz aus der Moskauer Realität in Sachen Wohnungskrise. (Über-)Natürlich ist die Wohnung zum Zeitpunkt der Kontrolle durch die nie benannte, jedoch im Roman allgegenwärtige Geheimpolizei leer:

67 Ebd., S. 146 f.

68 Zu Margaritas Flug vgl. Karl Schlögel: *Terror und Traum*. Moskau 1937. München 2008, S. 33–59.

Die Wohnung Nr. 50 wurde mehrmals aufgesucht, und man durchforschte sie sehr sorgfältig, klopfte auch die Wände ab und prüfte die Kaminzüge, um Geheimverstecke aufzuspüren. Alle diese Maßnahmen blieben jedoch ergebnislos, und nie wurde jemand in der Wohnung vorgefunden, obwohl hier jemand wohnen mußte.⁶⁹

Auf der Suche nach dem bereits erreichten Grad ihrer Verwandlung in Neue Menschen, eines seiner zu Beginn des Romans gegenüber Ivan und Berlioz formulierten Besuchsziele, unterzieht Woland Teile der Moskauer Durchschnittsbevölkerung einer größeren Anzahl von Prüfungen, besser Versuchungen in allen Bereichen des alltäglichen Lebens. Sie entlarven sich als Menschen mit größeren und kleineren moralischen Schwächen, geprägt durch ihr soziales Milieu. Die Bilanz irritiert selbst den Teufel:

»Hm«, antwortete dieser [Woland] nachdenklich, »sie sind Menschen wie andere auch. Sie lieben das Geld, aber das war schon immer so. Die Menschheit liebt das Geld, egal, woraus es gemacht ist, aus Leder oder Papier, aus Bronze oder Gold. Ein bißchen leichtsinnig sind sie vielleicht ... Warum nicht ... Manchmal klopft Barmherzigkeit in ihrer Brust ... Gewöhnliche Menschen. Erinnern an die von früher, bloß die Wohnungsfrage hat sie verdorben.«⁷⁰

Michail Bulgakows Moskauer Texte kreisen um die spezifisch sowjetische ›Beantwortung‹ der ›Wohnungsfrage‹ und ihre Folgen: den Verlust der Individualität und letztlich der Identität des Menschen. Der Haus- und Wohnungsdiskurs durchzieht seine urbanen Texte sowohl offen, gelegentlich bereits am Titel ablesbar, als auch im Subtext; seine bis ins Absurde verfremdeten Bilder und Protagonisten verweisen auf die unerträglich erniedrigende Realität ihrer Lebenssituation und ermöglichen durch ihre groteske Überzeichnung zugleich ein distanzierendes, befreiendes »Lachen unter Tränen« in gogolscher Tradition, in der sich Bulgakov sieht und die ihn eng mit seinem großen schriftstellerischen Vorbild verbindet.

69 Bulgakow, *Der Meister und Margarita* (Anm. 59), S. 352 f.

70 Ebd., S. 133.

MATTHIAS BICKENBACH

Das unheimliche Haus Struktur und Genealogie einer populären Heterotopie

Was war es nur – und ich verhielt mich grübelnder – was machte mich eigentlich so wehrlos-nervös beim Betrachten dieses Hauses Ascher?¹

In vielen Schauerromanen und Horrorfilmen tritt schon mit dem Titel das Haus gleichsam als Protagonist auf. Filmisch wird es in der ersten Bildsequenz als einsames, *irgendwie* unheimliches Haus eingeführt, auf dessen Schrecken sich die Zuschauer schon freuen können, während die Handlung noch eine Normalität inszeniert, die bald durch den Einbruch des Fantastischen in ihren Grundfesten erschüttert werden wird. Das vor Augen geführte Haus gerät damit gleichsam wieder aus dem Blick. Es ist nur Ort der Handlung, Träger oder Medium derselben, dessen Eigenlogik vom Spuk in den Hintergrund gerückt wird. Allerdings kennzeichnet diese unheimlichen Häuser eine erstaunlich konsistente epochen- und gattungsübergreifende Struktur, die den jeweiligen Ereignissen erst ihren Raum gibt. Das unheimliche Haus folgt dabei einer stringenten Logik der Umkehrung dessen, was normalerweise unter einem Haus verstanden wird, und legt so die Voraussetzungen des Selbstverständlichen frei, noch vor und jenseits aller Inhalte jeweiliger Gespenstergeschichten. Das, was ihr Eigenleben genannt werden kann, geht daher nicht in der Funktion auf, nur Ort der Erscheinung des Übernatürlichen zu sein. Diese Häuser sind vielmehr Medium im Sinne der Bedingung der Möglichkeit des Erscheinens des Unheimlichen durch eine spezifische Struktur. Ihre Architektur unterscheidet sich kaum von normalen Häusern, doch deren Darstellung überschreitet sie eklatant. Diese Überschreitung ist als »Architextur« zu bestimmen, durch die das als normal vorausgesetzte Raummodell eines Hauses entgrenzt wird.² In der Verschiebung vom Übersichtlichen und Fassbaren zum Unübersichtlichen und Unfassbaren wird das unheimliche Haus zu einer Heterotopie – zum Raum, der andere Räume impliziert und vor allem eine Verbindung von realen und imaginären Räumen leistet.³

1 Edgar Allan Poe: Der Fall des Hauses Ascher. In: Ders.: Gesammelte Werke in 5 Bänden. Übers. v. Arno Schmidt und Hans Wollschläger. Bd. II. Zürich 1994, S. 33–59, hier S. 33.

2 Der Begriff des Architextes ist der Gattungstheorie Gérard Genettes entlehnt, die Modalitäten der Darstellung im Unterschied zu klassifikatorischen Gattungszuschreibungen herausstellt. Vgl. Gérard Genette: Einführung in den Architext. Stuttgart 1990.

3 Vgl. Michel Foucault: Andere Räume. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute. Hg. v. Karlheinz Barck et al. Leipzig 1990, S. 34–46.

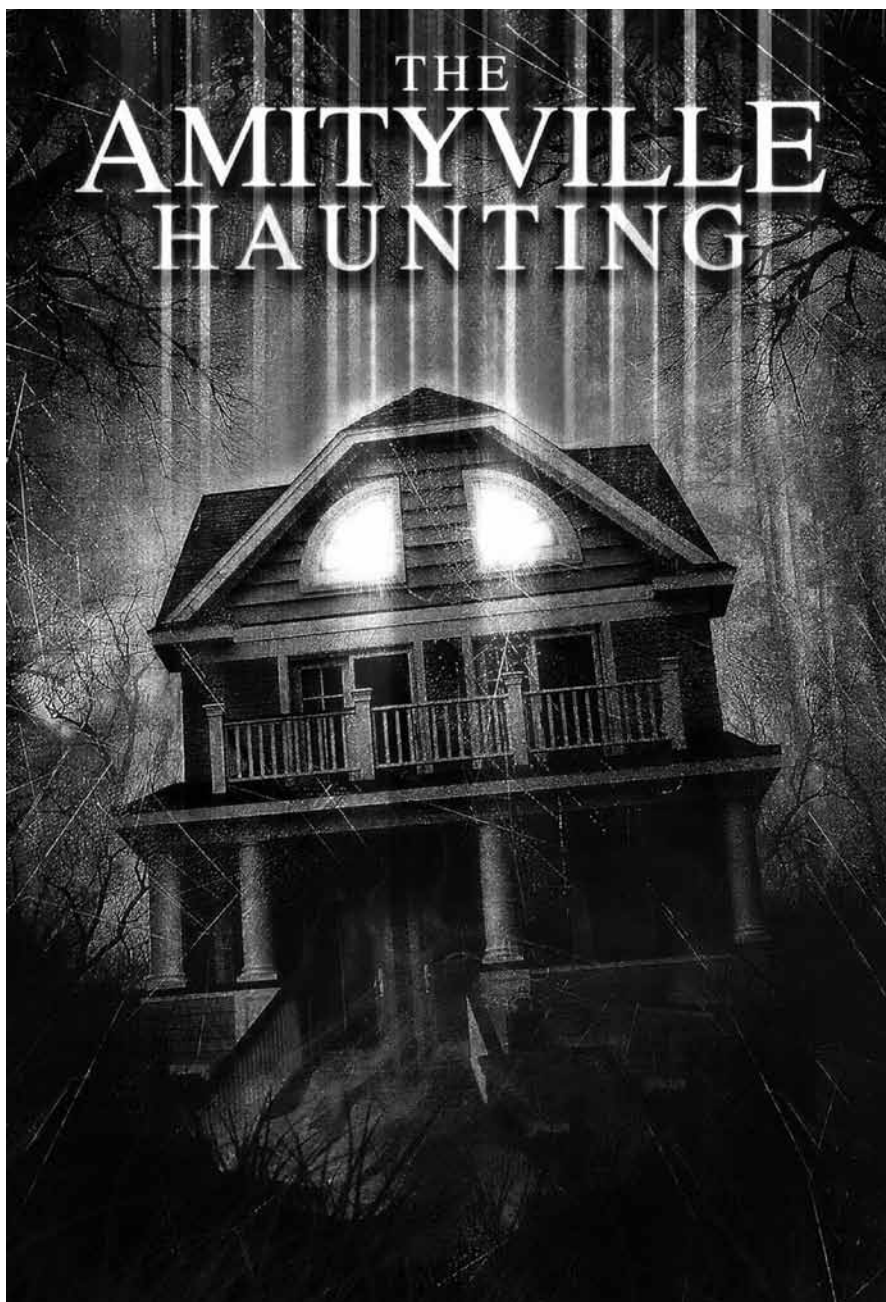


Abb. 1: Das *Amityville Horror House* als Topos
DVD-Titel des Remakes *The Amityville Haunting* (2011)

Die Frage ist jedoch, seit wann und wodurch genau diese Architextur in Szene gesetzt wird, die aus dem Haus als neutralen oder passiven Raum für Bewohner ein scheinbar eigenmächtig agierendes Medium werden lässt, dessen Funktion nicht in der Vermittlung einer »message«, des Spuks oder seiner Vorgeschichte aufgeht. Die Architextur des unheimlichen Hauses ist vielmehr als Form des Mediums zu beobachten, als spezifische Form der Kopplung seiner architektonischen Elemente.⁴ Erst so kann Marshall McLuhans Diktum für das unheimliche Haus gelten: »[T]he medium is the message.«⁵

Es ist zu zeigen, durch welche Elemente die Darstellung des unheimlichen Hauses seine architextuelle Prägung seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Kontext der Gattungsbegründung des Schauerromans erhält und wie sich dies bis heute auf seine visuelle Darstellung überträgt. Ob als Filmbild, Fotografie, digitale Grafik oder als Buchcover – wir erkennen das unheimliche Haus sofort. Die Frage ist nur, warum das so ist.

Das unheimliche Haus von außen

Diese Häuser sehen schon von außen so aus, als würden sie böse blicken, als hätten sie ein Gesicht. Als Filmbild ist die anthropomorphe Darstellung durch *The Amityville Horror* (1979) in die Geschichte der visuellen Gestaltung eingegangen.⁶ Ein reales Haus ist durch diese visuelle Inszenierung zu einer Ikone und einem Darstellungsstil geworden, der in zahllosen Variationen durch Filmgeschichte und Internet geistert. Sie ist jedoch bereits Resultat eines Topos, der stereotypen Gesetzen folgt. Das unheimliche Haus wird meist als vereinzelter, abgeschiedener und abweisender alter Gebäude dargestellt. Dieser so von der sozialen Welt abgeschiedene Raum wird mitunter auch durch die Schwelle eines Tores markiert, aber auch ein parkähnlicher Garten kann die Sonderstellung des Gebäudes jenseits des Normalen anzeigen. Visuell reicht schon der Bildausschnitt, der das Gebäude leicht von unten fokussiert, sodass es größer erscheint.

Die Inszenierung des Äußeren zeigt Merkmale, die ein normales Haus symbolisch kodieren. Die Fassade kann als Gesicht erscheinen, wenn die Fenster entsprechend wie Augen erscheinen. Die Fenster können »blind« sein und so das Un-

4 Vgl. Niklas Luhmann: Medium und Form. In: Ders.: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main 1995, S. 165–214.

5 Marshall McLuhan: Das Medium ist die Botschaft. In: Ders.: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Frankfurt am Main 1970, S. 17–30. – Damit soll hier jedoch keineswegs eine vollständige Übernahme der voraussetzungsvollen Theorietheorien McLuhans angezeigt sein. Das Haus ist nicht als Prothese oder Externalisierung des menschlichen Körpers zu fassen. Zu den Voraussetzungen McLuhans vgl. Sven Grapp: Marshall McLuhan. Eine Einführung. Konstanz 2011.

6 *The Amityville Horror* (1979). Regie: Stuart Rosenberg; nach dem gleichnamigen Roman von Jay Anson (1977). Vgl. dazu auch Stephanie Dieckmann in diesem Band. – Eine Übersicht der Gemeinsamkeiten von Spukhäusern im Film gibt Christian Heger: Haunted Houses. Über Häuser im Horrofilm. In: Ders.: Im Schattenreich der Fiktionen. Studien zur phantastischen Motivgeschichte und zur unwirtschaftlichen (Medien-)Moderne. München 2010, S. 24–39.

belebte des Hauses als Zeichen des Unnatürlichen aufrufen. Leere Häuser sind unheimlich, weil sie ihre Kernfunktion, dem Leben Raum zu geben, nicht mehr erfüllen. So ruft das unheimliche Haus eine erste Umkehrung des Topos Haus auf, deckt die implizite Norm oder Vorstellung auf. Die Abwesenheit des Lebens, das »unbehauste« Haus, ruft den Schrecken der Vergänglichkeit hervor. So ergeht es E.T.A. Hoffmanns Theodor in *Das öde Haus* (1816) angesichts eines scheinbar unbewohnten Hauses mitten in Berlin: »Schon oft war ich die Allee durchwandelt, als mir eines Tages plötzlich ein Haus ins Auge fiel, das auf ganz wunderliche seltsame Weise von allen übrigen abstach.«⁷ Die Vereinzelung dieses Hauses inmitten prächtiger Stadthäuser resultiert aus einer einfachen architektonischen Abweichung: Es ist schlicht niedriger als die anderen, ein »vier Fenster breites, von zwei hohen Häusern eingeklemmtes Haus«, das kaum über deren ersten Stock reicht.⁸ Vor allem aber sind die »zum Teil mit Papier verklebten Fenster« Merkmale, die dieses Haus im belebten Umfeld abheben: »Denkt euch, wie solch ein Haus zwischen mit geschmackvollen Luxus ausgestatteten Prachtgebäuden sich ausnehmen muß.«⁹ Bei genauerer Betrachtung werden weitere abweichende Details deutlich, die Glocke an der Haustüre fehlt, »nirgends ein Schloß oder Drücker [...]. Ich wurde überzeugt, daß dieses Haus ganz unbewohnt sein müsse«.¹⁰ Wenn der Erzähler dann später eine Frauenhand in einem Fenster entdeckt, nimmt die Geschichte ihren Lauf.

Umgekehrt kann ein erleuchtetes Fenster in einem einsamen Haus eine Anwesenheit signalisieren, die den Eindruck des verlassenen Hauses kontrastiert und so alle Fragen nach den Geheimnissen dieses »öden« Hauses aufwirft. So ergeht es Heinrich von Kleist auf seiner Würzburger Reise 1799/1800, wenn er eine einfache Reisebeschreibung zu einem »Nachtstück« werden lässt, in dem die reale Landschaft zu einer romantischen Landschaft wird, welche vor allem die Fantasie anregt. Die reale Landschaft ist hier schon als Gemälde (»transparentes Stück«) empfunden:

Dicht vor uns lag eine Landschaft, ganz wie ein transparentes Stück. Wir fuhren auf einem schauerlich schönen Wege, der auf der halben Höhe eines Felsens in Stein gehauen war. Rechts der steile Felsen selbst, mit überhängendem Gebüsch, links der schroffe Abgrund, der den Lauf der *Mulde* beugt, jenseits des reißenden Stromes dunkelschwarze hohe belaubte Felsen, über welche in einem ganz erheiternden Himmel der Mond heraufstieg. Um das Stück zu vollenden lag vor uns, am Ufer der Mulde, auf einem einzelnen hohen Felsen, ein zweistöckhohes viereckiges Haus, dessen Fenster sämtlich, wie absichtlich erleuchtet waren. Wir konnten nicht erfahren, was diese seltsame Anstalt zu bedeuten habe, u[nd] fuhren, immer mit hochgehobenen Augen, daran vorbei, sinnend u[nd] forschend, wie man bei einem Feenschlosse vorbeigeht.¹¹

7 E.T.A. Hoffmann: *Das öde Haus*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in 7 Bänden*. Bd. 3. Hg. v. Harmut Steinecke. Frankfurt am Main 1985, S. 163–198, hier S. 166.

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Heinrich von Kleist: *Brief an Wilhelmine von Zenge*. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Hg. v. Klaus Müller-Salget. Bd. 4. Frankfurt am Main 1990, S. 96.

Schauerlich schöne Wege und einsame Häuser bringen also das Gemüt dazu, »sin-
nend und forschend« Geschichten zu imaginieren. Die Architektur der Häuser ist
nicht das primäre Kriterium, das sie zu unheimlichen Häusern macht. Es ist viel-
mehr die atmosphärische und symbolische Aufladung durch den Kontext, durch
Nacht, abgeschiedene Lage und der subjektive Eindruck, den jemand hat, der sie
unheimlich werden lässt. So gesehen, mit Blick auf die Einbildungskraft des Be-
trachters, haben Häuser Gesichter und können böse blicken. Das Genre betont
damit wirkungsästhetisch die Empfänglichkeit der Psyche für Gruselgeschichten:
»*Amityville Horror* ist eine grundsätzliche Spukhausgeschichte, und Spukhäuser
sind etwas, worüber selbst der Phantasieloseste sicher einmal nachgedacht hat.«¹²

Die anthropomorphe Darstellung der Fassade als Gesicht ist dabei nur der
pointierte Endpunkt eines Wahrnehmungseindrucks, der die Abweichung vom
Normalen anzeigt. Edgar Allan Poes *House Usher* (1841) markiert dies deutlich
in der Anfangsszene. Der Erzähler schildert den Effekt, den das »melancholische
Haus« auf ihn hat: »[B]eim ersten flüchtigen Anblick des Baues beschlich ein Ge-
fühl unleidlicher Düsternis meinen Geist. [...] Ich blickte auf die Szene vor mir –
das Gebäude selbst, und die kargen Linienzüge der zugehörigen liegenden Grün-
de – auf die unwirklichen die blicklosen Fensteraugen.«¹³ Der Effekt aber geht weit
über Melancholie hinaus. Der Eindruck sei »unleidlich«, weil er »durch keine jener
halb=angenehmen, weil immerhin poetischen Empfindungen gemildert« werde,
mit der »das Gemüt normalerweise« auf Szenerien von »Verlassenheit und Grauen«
reagiere.¹⁴ Das unheimliche Haus ist, anders gesagt, mehr als nur eine Ruine oder
ein einsames Haus, dem das romantische Gemüt noch einen ästhetischen Schein
abgewinnen mag.

Diese Differenz zum Normalen wird für Poes Erzähler zum Anlass des Grü-
belns. Der literarische Text stellt so selbst die Frage, wodurch sich das unheimli-
che Haus unterscheidet. Zunächst ist es der Widerspruch eines bewohnten, aber
unbelebt erscheinenden Hauses. Der Erzähler, der seinen alten Freund Roderick
Usher besucht, weiß ja, dass dieser in dem Haus lebt. Doch diesem fehlt, wie dem
öden Haus bei Hoffmann, alle Farbe – ein symbolischer Verweis auf das Leblose.
Nachdem die Wirkung auf die Einbildungskraft des Wahrnehmenden noch einmal
betont wurde und der Erzähler es eher seiner »übersteigerte[n] Fantasie« zuschreibt,
dass ihm das Haus als Bild des Todes vorkomme, heißt es:

Der erste & Haupteindruck schien der einer unmäßigen Veralterung zu sein; und der
Lauf der Zeiten hatte ihm schier alle Farbe genommen. Zarter Mauerschwamm überzog
das Äußere gänzlich, und hing als feines, verworrenes Gespinnst von den Dachkrämpen;
und trotzdem wurde durch all dies nicht etwa der Eindruck außergewöhnlicher Baufäl-
ligkeit erweckt. Direkt eingestürzt war das Mauerwerk an keiner Stelle [...].¹⁵

12 Stephen King: *Danse macabre. Die Welt des Horrors in Literatur und Film*. München 1991, S. 193.

13 Poe, *Der Fall des Hauses Ascher* (Anm. 1), S. 33.

14 Ebd. Der Effekt sei allenfalls der Desillusion eines »Opiumsüchtigen« beim »Abgleiten in Nüch-
ternheit & Alltag« vergleichbar.

15 Ebd., S. 37.

Poes Text notiert etwas, was als erstes Gesetz einer Topik des »haunted house« jenseits seiner Spukgeschichte gelten kann: Das Haus muss einen Widerspruch anzeigen. Es muss unbelebt und zugleich belebt erscheinen – oder hier: intakt und doch baufällig. Dieser Widerspruch erweckt den Eindruck des Morbiden: ein Leben, das nicht mehr lebt oder ein Totes, das noch nicht tot ist – so wie es Ushers Frau im Haus sein wird: eine lebendige Tote. Der noch unscheinbare Widerspruch zwischen Baufälligkeit und intaktem Mauerwerk wird in den anschließenden Sätzen als Grund des unheimlichen Effektes deutlich herausgestellt: »[A]ber irgendwie schien ein krasser Widerspruch zu walten zwischen der immer noch untadelig lückenlosen Oberfläche und der bröckeligen Beschaffenheit des Einzelsteines.«¹⁶ Das Haus Usher ist insofern eine veritable Dekonstruktion eines Hauses: ein festes Gebäude, das aus Teilen besteht, die alles andere als fest sind. Alle Assoziationen des Morbiden, des Ausgehöhlten, Verrotteten und abgestorbenen Lebens können nun anschließen. Der Effekt des Paradoxes – eines lebenden Toten oder, architektonisch gefasst, einer vollständigen Ruine – macht das Unheimliche aus. Die Gefühle, die dies erweckt und die der Text selbst notiert, resultieren also nicht aus der Einführung des Fantastischen, sondern aus einer minimalen Differenz zu einem »normalen« Haus. Dass bei all dem die Einbildungskraft des Betrachters eine entscheidende Rolle spielt, betont Poes Text zur Genüge.¹⁷ Zugleich aber fügt er an dieser Stelle, an der das unheimliche Haus nicht mehr als normal erscheint, es aber noch ist, ein symbolisches Detail hinzu: Einen Riss, der das ganze Haus betrifft und der am Ende der Erzählung das Ende des Hauses Usher sein wird. Seine Zickzacklinie kodiert ihn als Blitz und Schicksal, von dem nicht nur das Haus architektonisch betroffen ist, sondern im Sinn des »ganzen Hauses« Ort, Familie und Geschlecht. In einer narrativ komplexen Geste wird dieser Riss als kaum wahrnehmbare Realität eingeführt: »Vielleicht hätte das Auge eines besonders geschulten Betrachters noch einen kaum wahrnehmbaren Riß entdeckt, der, unterm Dach der Frontseite beginnend, im Zickzack an der Mauer herunterlief, und sich schließlich in den widrigen Wassern des Teiches verlor.«¹⁸ Dieser Riss ist nicht nur kaum zu sehen, sondern reicht über das Haus hinaus. Eingeklammert in den Konjunktiv eines »Vielleicht« und eine Beobachtungsposition, die nicht die des Ich-Erzählers sein kann, markiert dieser Riss die Differenz von Realität und Unheimlichem selbst.

So komplex ist die Physiognomie des unheimlichen Hauses bei Poe 1841 angelegt, der seinerseits schon auf den »Gespenster-Hoffmann« zurückgreifen kann, dessen *Nachstücke* (1817) bereits ihrerseits auf eine Konjunktur der Schauerliteratur zurückblickt. Wenn das Amityville House 1979 mit seinen beiden leuchtenden Augen zurückblickt, ist dies als Stilisierung der Struktur des Widersprüchlichen zu begreifen. Eine Hausfassade als Gesicht darzustellen, symbolisiert dabei nicht nur

16 Ebd.

17 Zur Zitatstruktur der Angst in der Schauerliteratur, die immer schon selbst die Topoi des eiskalten Schauers inszeniert vgl. Matthias Bickenbach: Die zitierte Angst – im Schauerroman und jenseits. In: Martin Roussel (Hg.): Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats. München 2012, S. 147–176.

18 Ebd.

den bösen Blick, sondern betont das Eigenleben des Hauses. Als leere, aber belebte Hülle erweckt es die Frage nach seiner unheilvollen Geschichte, die in seiner Physiognomie materialisiert ist, obwohl es architektonisch ein gewöhnliches Haus zu sein scheint.

Doch solche Effekte sind durch visuelle Inszenierung nur allzu einfach herzustellen. Formal ist der Topos des unheimlichen Hauses bereits mit dem Merkmal der scheinbaren Verlassenheit gegeben. In gefilmten, fotografierten, gemalten oder digital gestalteten Häusern kann dieser Eindruck einfach durch Vereinzelung eines Hauses vor dunklem Hintergrund, zumal leicht von unten gezeigt, erzeugt werden. Gemalte oder digital erzeugte Häuser könnten die Gesetze von Geometrie und Perspektive zudem verlassen und so symbolisch die Struktur des Widersprüchlichen durch eine Abweichung von der perspektivischen Geometrie einführen: Das unheimliche Haus wird nach oben hin nicht schmaler, sondern breiter.¹⁹



Abb. 2 bis 4: Das Klischee des unheimlichen Hauses

19 Gibt man in eine Bildersuche im Internet »haunted house« ein, erscheinen Hunderte solcher Darstellungen aller Art: Filmstills, Gemälde, digitale Grafiken und Fotografien realer Häuser.



Abb. 3



Abb. 4

Die visuelle Gestaltung verweist auf die Abweichung von der Ordnung des Normalen. Dazu gehört auch die symbolische Größe. Das unheimliche Haus ist stets schon von außen als latent unabsehbar groß und verschachtelt dargestellt, auch wenn es nur ein Einfamilienhaus ist. Im angloamerikanischen Raum ist es das viktorianische Haus mit seinen Mansarden und Türmchen, das die Unübersichtlichkeit des Raumes andeutet.²⁰ Die klassischen europäischen Orte des Schauerromans, Burgen und Klöster, entsprechen demgegenüber bereits architektonisch dem Topos des unübersichtlichen Raumes.²¹ Das »Overlook Hotel« in Stephen Kings *Shining* (und analog in Stanley Kubricks Verfilmung) gibt den ironischen Kommentar zu diesem Topos: Dieses Hotel ist gerade nicht übersichtlich mit seinen endlos identisch scheinenden Gängen und Zimmern, Nebengebäuden, Kellern und Hallen. Es ist dies das zweite, das topologische Gesetz des »haunted house«: Das unheimliche Haus ist innen immer größer als außen.

Sprachlich wie visuell wird das Haus als Zentrum des Geschehens also überdeutlich angekündigt: *The Castle of Otranto*, *The House of Usher* oder *House of Haunted Hill*. Der bestimmte Artikel oder der Eigenname verweisen aber – wie die visuelle Gestaltung – auf *Das Haus*²² als Sonderfall, dessen besondere Geschichte die Handlung enthüllen wird. Es wird sich in der Regel als Spukhaus erweisen, als Ort, an dem eine unerlöste Vergangenheit als Fluch oder Gespenst nachwirkt. Das Haus selbst rückt damit in eine paradoxe mediale Position. Als Träger der Handlung ist es zentral und in all seinen Besonderheiten konstitutiv und doch ist es nur der Raum, an dem sich das Eigentliche, die Geschichte und ihre Vorgeschichte, ereignet. Das Haus ist nur Kulisse, Raum für etwas anderes. Medientheoretisch ist es ein Speicher oder schlicht Behälter eines Inhaltes und tritt, trotz aller Auffälligkeiten, in den Hintergrund der Geschichte – ein zufälliger Ort, der durch die zurückliegenden Ereignisse disponiert oder aufgeladen wurde. Doch die Medientheorie weiß seit Langem, dass Medien nie nur neutrale Vermittler oder Speicher von Inhalten sind. Die Position des Hauses als Mittel und Mittler der Ereignisse wirft die Frage nach dem Eigenwert des Medialen auf. Das unheimliche Haus ist dann nicht mehr nur als Träger einer Geschichte zu begreifen, sondern als Medium, dessen Form die »message« ist. Analog zur neueren Raumtheorie nach dem »spatial turn« ist danach zu fragen, wodurch der Raum selbst das Unheimliche bewirkt.²³

20 Vgl. Ralf Pannowitzsch: Das Phänomen des Spukhauses in der phantastischen Literatur und der esoterischen Grundlagenforschung um 1900. In: Elmar Schenkel/Wolfgang Schwarz/Ludwig Stockinger (Hg.): Die magische Schreibmaschine. Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur. Frankfurt am Main 1998, S. 273–299.

21 Das Modell des Labyrinths ist für das unheimliche Haus durchgängig hervorgehoben worden. Vgl. Hans Holländer: Zur phantastischen Literatur. In: Christan W. Thomsen (Hg.): Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt 1980, S. 40–56; vgl. Art. »Spukhaus und Spukzimmer«. In: Rein A. Zondergeld: Lexikon der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main 1983, S. 295.

22 Mark Z. Danielewski: Das Haus. Stuttgart 2007 (ausführlicher zu diesem Roman unten).

23 Vgl. Wolfgang Hallet/Brigit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Bielefeld 2009 sowie Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2006.

Eine Relektüre des Topos und der Topik des unheimlichen Hauses, die von den Inhalten jeweiliger Geschichten abstrahiert und selektiv die Struktur der Häuser hervorhebt, kann zeigen, durch welche Merkmale ein Haus ins Unheimliche verkehrt werden kann. Während Spukhäuser nur zu solchen werden, wenn sich in ihnen etwas so Grauensvolles ereignet hat, dass ihm als Trauma die Wiederkehr unterstellt werden kann, sind alle Häuser potenziell unheimliche Häuser, wenn sie nicht mehr passive »Behälter« oder Medien sind, Raum zum Wohnen, sondern ein Raum, der bereits bewohnt erscheint. Dies aber geschieht bereits ganz einfach dadurch, dass das Haus selbst Unterscheidungen prozessiert oder gewohnte Unterscheidungen zusammenbrechen lässt. Gemeint sind damit die impliziten Voraussetzungen, die Häusern unterstellt werden: feste Grenzen, die Innen und Außen unterscheiden lassen, die Räume sind übersichtlich und abzählbar, die Türen gehorchen seinen Bewohnern. So macht sich das Eigenleben eines Hauses schon bemerkbar, wenn etwa Türen aufspringen oder sich merkwürdige Geräusche im Haus vernehmen lassen. Die vorausgesetzte Passivität des Mediums Haus weicht seinem Eigenleben. Um diese Umkehrung der Architektur zur Architekturalität des unheimlichen Hauses genau aufzuzeigen, ist die Inszenierung des unheimlichen Hauses noch genauer zu beobachten als nur von außen.

Im Inneren

Das Haus als Labyrinth und die Genealogie der dunklen Gotik

London bei Nacht. Es gewittert. Eine junge Frau, spärlich mit einem weißen Nachthemd bekleidet, eilt barfuß über einen Platz. Blitze heben jäh groteske Details hervor. Die Frau findet Zuflucht in einem Haus: Die Tür öffnet sich automatisch und schließt sich hinter ihr. Es ist eine Bibliothek. Anlässlich der Ausstellung *Terror and Wonder: The Gothic Imagination* wirbt die British Library 2014 auf YouTube mit diesem Trailer für »UK's biggest ever Gothic exhibition«.²⁴ Das Haus, in das die junge Frau sich flüchtet, ist die British Library selbst. Bei Kerzenlicht streift sie einsam durch die dunklen Gänge der Bücherreihen. Ein Bibliothekswagen rollt offenbar eigenständig an ihr vorüber. Sie folgt ihm und gelangt zur Ausstellung. Ihr Titel ist auf den emblematischen Schattenriss *Nosferatu* aus Fritz Murnaus Stummfilm projiziert. Dann überschlagen sich die Ereignisse. Bücher, Plakate und Objekte der Ausstellung scheinen lebendig zu werden, eine Hand berührt sie von hinten, aber da ist niemand. Die junge Frau flieht panisch und orientierungslos durch Gänge und Hallen. Die Tür, durch die sie entkommen könnte, schlägt zu. Dunkelheit. Ende des Trailers.

250 Jahre literarische Tradition und das filmische Subgenre des »haunted house« haben die »gothic imagination« so populär gemacht, dass ihre Topoi jederzeit abrußbar sind. Dass die British Library sich in diesem Trailer selbst als unheimliches Haus inszeniert, ist jedoch nicht ohne Ironie. Der wohlgeordnete, durchstrukturierte

²⁴ The British Library: *Terror and Wonder: The Gothic Imagination*, online unter www.youtube.com/watch?v=J64QLn_a72g [Stand: 31.05.2016].

rierte Ort der Bücher wird zu einem Labyrinth der Unübersichtlichkeit, das jede Bibliothek auch ist – ein »Irrsaal« unüberschaubarer realer und imaginärer Räume, die sich in und hinter den zugänglichen und bekannten Ordnungsstrukturen verbergen.²⁵ Jorge Luis Borges *Bibliothek von Babel*, in der das eine Buch, das alle Bücher verzeichnet, von »Suchern« seit Jahrhunderten vergeblich gesucht wird, hat diese implizite Dimension des universalen Raumes konsequent als Mythos gestaltet. Trotz der absolut geometrischen Anordnung in Sechsecken und der Versammlung schlechthin aller Bücher ist diese Bibliothek ein unendliches Labyrinth:

Offensichtlich hofft niemand, irgend etwas zu entdecken. Auf die überschwengliche Hoffnung folgte ganz natürlich übermäßige Verzagtheit. Die Gewißheit, daß irgendein Regal in irgendeinem Sechseck kostbare Bücher berge, daß aber diese Bücher unzugänglich seien, erschien nahezu unerträglich.²⁶

Die Hoffnung, das eine Buch, das alle enthält und also die Orientierung und den Überblick zu finden, schwindet angesichts eines Hauses, das unendlich ist oder scheint. Auch der Bibliothekar, der es gefunden haben soll, ist unauffindbar. »Wie sollte man auch das verehrte Geheim-Sechseck orten, das ihn beherbergt?«²⁷

Auch im realen Raum der Bibliotheken ist die Transparenz der Bücherreihen, Kataloge oder Suchmaschinen nur die Benutzeroberfläche, unter der das Problem der Klassifizierbarkeit und die Raumprobleme der Stellordnung lauern. Erscheinen Lesesäle und Freihandmagazine noch als transparenter Raum, der die Erreichbarkeit aller Information suggeriert, so umfasst die Bibliothek als »ganzes Haus« architektonisch wie als Organisationsstruktur eine unbekannte Zahl an Zimmern, Gängen, Verwaltungstrakten und Dienststellen, von denen Bibliotheksbesucher nichts wissen. Keller, in denen nicht archivierte oder ausgelagerte Werke verborgen sind, Sondersammlungen oder Einzelexemplare, die sich der Systematik entziehen, und nicht zuletzt verstellte Exemplare, die unauffindbar sind, obwohl sie »da« sind. Die Bibliothek als unheimliches Haus zu beschreiben, weckt ihre Gespenster: das Rauschen, aus dem die Ordnung erst hervorgeht.²⁸

Der Trailer der British Library fungiert in erster Linie sicherlich nicht als Anregung zur Reflexion dieses impliziten Gegenbildes der Bibliothek. Er nimmt vielmehr in visuell anschaulicher Form die Topoi der Gothic fiction auf, um die Imagination der Ausstellung selbst zu bewerben. Doch auch auf dieser inhaltlichen Ebene des Themas zitiert er mehr, als der erste Blick verrät.

Das Genre ist hier sehr weit gefasst. Mit Nosferatu und Dracula sind populäre Verweise auf das Kino gegeben. Bram Stokers Roman von 1891 wird kurz eingeblendet. Die literarischen Wurzeln der Gothic novel um 1800 werden indes

25 Zu diesem Gegenbild der Bibliothek als »Irrsaal« vgl. Nikolaus Wegmann: Bücherlabyrinth. Suchen und Finden im alexandrinischen Zeitalter. Köln/Weimar/Wien 2000.

26 Jorge Luis Borges: Die Bibliothek von Babel [1941; erster Teil des Erzählungsbandes Fiktionen]. In: Ders.: Sämtliche Erzählungen. München 1970, S. 190–198, hier S. 195.

27 Ebd., S. 196.

28 Zum Parasit als medientheoretischer Figur der Störung, die Ordnung entstehen lässt, siehe Michel Serres: Der Parasit. Frankfurt am Main 1987.

nur implizit zitiert. Weder Ann Radcliffe noch der Gattungsbegründer Horace Walpole oder gar der deutsche Schauerroman seit Schillers *Der Geisterseher* werden als »popular revenants« explizit angeführt.²⁹ Von den vergessenen Autoren, die in Bibliotheken wie in Gräbern liegen, wie etwa Ignaz Kajetan Arnold, Joseph Alois Gleich oder Benedikte Naubert ganz zu schweigen. Gegenüber der Vielfalt des Genres, die auch im Haus der British Library begraben ist – »explore the world's knowlegde« kündigt ihre Homepage an³⁰ –, verwendet der Trailer zur größten Ausstellung zum Thema offensichtlich nur die populärsten Verweise, aber erschöpft sich keineswegs darin.

Die Gestaltung als Horrorfilm überträgt die konstitutive Orientierungslosigkeit in einem Haus und damit das Gefühl der Angst. Damit aber ist konkret die Urszene der Gothic novel zitiert. Dass die junge Frau schutzlos im Nachthemd und barfuß unterwegs ist, verweist exakt auf das zentrale Motiv des Genres, das von Horace Walpole 1764 initiiert wurde. Es ist der Topos der »maiden in flight«, die »verfolgte Unschuld«, der hier aufgerufen ist: Die wehrlose junge Frau, die von einem Bösen durch ein Haus gejagt wird, ist der zentrale wirkungsästhetische Effekt, den Walpoles *Castle of Otranto* in die Literaturgeschichte eingeführt hat. So erklärt sich, warum die Frau im Trailer barfuß im Nachthemd auftritt, durch Hallen und Gänge hetzt und die zufallende Tür den Schlusspunkt bildet. Mit dem Handlungsmotiv der Flucht vor der Bedrohung verwandelt sich das Haus in ein Labyrinth und eine Falle. Die Burg von Otranto öffnet ihre Gänge und Keller. Vom Schutzraum des eigenen Zimmers geht es in die labyrinthischen Verliese, Topos des Unübersichtlichen und Ausweglosen, aus denen später, nicht ohne geheime Türen, der Weg in die Sicherheit führt, die nur draußen, in der Natur, zu finden ist.

Auch in Walpoles Roman steht ein Spuk und Fluch im Hintergrund – die unheilvolle Familiengeschichte, die den Hausherrn ereilt und sich im Einbruch des »Wunderbaren« im plötzlichen Erscheinen von Helm, Fuß und Faust eines riesigen Ritters in der Burg zeigt. Das Haus selbst bzw. die Burg erscheint so zunächst nur als Kulisse oder Ort des Geschehens. Doch dies kann nur einer inhaltsorientierten Lektüre so erscheinen. Eine spezifische Struktur des Hauses bildet den Anfang der Gattung der Gothic Novel, ihren »Architext« als Modus einer bestimmten Darstellung. Walpoles *Castle* gestaltet das Haus als labyrinthischen Raum, in dem sich immer weitere Räume öffnen. »Der untere Teil der Burg war in verschiedene sehr durcheinander laufende Kreuzgänge ausgehöhlt; und es war nicht leicht [...] die Tür zu finden, welche die Höhle aufschloß. Eine schauerliche Stille herrschte in diesen unterirdischen Gegenden.«³¹ Die vom tyrannischen Hausherrn Manfred gejagte junge Frau, Isabelle,

29 Zum deutschen Schauerroman vgl. Andrew Cusack, Barry Murnane (Hg.): Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800. München, Paderborn 2011 sowie Andrew Cusack, Barry Murnane (Hg.): Popular Revenants. The German Gothic and Its International Reception 1800–2000. Rochester 2012. Für einen Überblick zum Genre und seine Wirkungsästhetik vgl. Jürgen Klein: Der Gotische Roman und die Ästhetik des Bösen. Darmstadt 1975.

30 Vgl. www.bl.uk [Stand: 31.05.2016].

31 Horace Walpole: Die Burg von Otranto. Eine gotische Geschichte. Zeitgenössische Übertragung aus dem Englischen von Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer (1794). Zürich 1988, S. 35.

sucht auf ihrer Flucht einen Weg und entscheidet sich für den Keller: »Von diesen Gedanken bestürmt [...] erinnerte sie sich eines unterirdischen Ganges, der von den Gewölben der Burg zu der San-Nicola-Kirche führte.«³² Dieser Weg zur Rettung in den Schutzraum einer Kirche, die außerhalb der Burg und dennoch mit ihr verbunden ist, führt durch das »lange Labyrinth der Finsternis«.³³

So erscheint *der* topische Raum des Unheimlichen, das Labyrinth und seine Symbolik der Verirrung, die mit der ebenso symbolischen Dunkelheit noch gesteigert wird. Das topologische Gesetz des unheimlichen Hauses findet hier seine inhaltliche Entsprechung: Es gibt stets mehr Räume, als angenommen. Die unterirdischen Gänge inszenieren sinnfällig die Orientierungslosigkeit, die als Ungewissheit Schrecken und Angst auslöst. Die Umkehrung der Normalfunktion »Haus« als Raum, der übersichtlich und in allen Teilen zugänglich ist, wird damit nur allzu deutlich. Eine solche Umkehrung des als transparent angenommenen Raums zum opaken Raum findet sich fortan in zahllosen Figurationen des Schauerromans, wirkungsmächtig bei Radcliffe und in der deutschen Romantik.³⁴ Das labyrinthische Raummodell hat in den berühmten *Carceri d'invenzione* Giovanni Piranesis (1745–1751) eine schon im 18. Jahrhundert prominente Grundlage der Anschauung.

Die *Burg von Otranto* hat jedoch auch eine konkrete Verbindung zu Walpoles eigener Umgestaltung seines Landsitzes Strawberry Hill zu einem gotischen Haus. Was sein Roman, der sich in der zweiten Auflage im Untertitel »gothic novel« nennt, damit umkehrt, ist die ursprünglich *lichtgebende* Architektur der Gotik (die Durchbrechung der tragenden Wand) zum Topos des Dunklen – das, was bis heute »gothic« heißt. Walpoles architektonische Umgestaltung seines Landsitzes lässt sich heute in einer Internetinstallation der Yale Library »begehen«.³⁵ Die Umkehrung der gotischen Architektur vom Licht zum Dunkel erweist sich dabei ebenfalls als symbolisch. Was in der spätmittelalterlichen Architektur christlich als Verweis auf den himmlischen Raum gedacht war, hin zum Licht und nach oben, kann zum Topos des Dunklen und Unheimlichen nur werden, wenn die gotische Durchbrechung der festen Wände als Öffnung des Raumes in andere Räume hinein gedacht wird und so das Transparente als Verweis auf das möglicherweise Verborgene hinter den Wänden betont. Nicht die Dunkelheit, sondern das Raummodell des Raumes im Raum stiftet das Opake. Hinter jeder scheinbar festen Wand kann im unheimlichen Haus ein geheimer Gang lauern.

32 Ebd.

33 Ebd.

34 Vgl. Dietrich Jäger: Die Welt als räumliche Erfahrung in Erzählwerken von Ann Radcliffe und Eichendorff, besonders in »The Mysteries of Udolpho« und »Dichter und ihre Gesellen«. In: Ders.: Erzählte Räume. Studien zur Phänomenologie der epischen Geschehensumwelt. Würzburg 1998, S. 124–150.

35 Die Website der Yale Library versammelt zeitgenössische Bilder und eine »virtual tour« durch die Räume von Strawberry Hill, siehe <http://images.library.yale.edu/strawberryhill> [Stand: 31.05.2016].



Abb. 5 Giovanni Piranesi: Carceri d'invenzione
Tafel XIV: *Arco gotico*

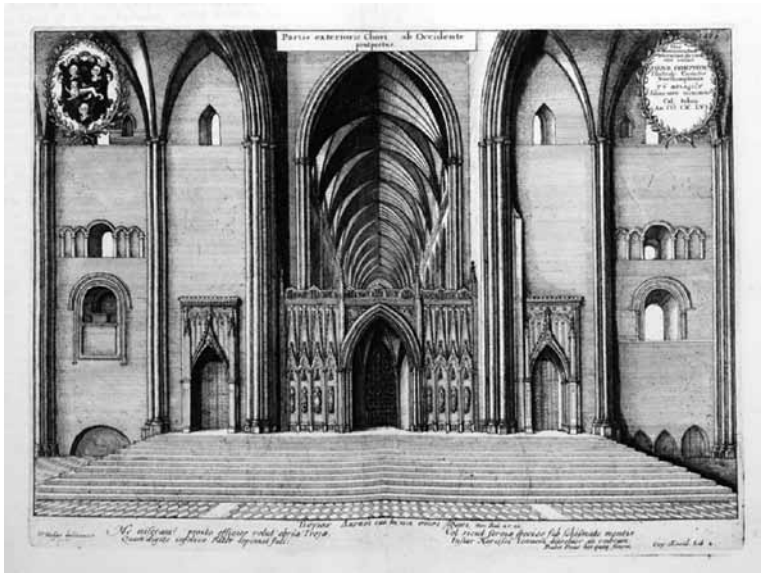


Abb. 6: Hollar Wenzeslaus: Gotischer Chor, St. Pauls Cathedral (Kupferstich 1656)
Vorlage für Walpoles Gestaltung seiner Bibliothek



Abb. 7: Horace Walpoles »gotische« Bibliothek in Strawberry Hill
Grafik der Yale Library



Abb. 8: William Beckfords Fonthill Abbey

An Walpoles Umgestaltung von Strawberry Hill schließt nicht nur die Gothic novel an, sondern architektur- und kunstgeschichtlich auch die Neugotik als »gothic revival«. In der Folge wurden in England Gebäude nicht nur gotisch umgebaut, sondern »shams« und »follies« als mitunter reine Kulissen monströser gotischer Burgen. William Beckford lässt 1796 bis 1812 den im klassischen Stil Paladios errichteten Landsitz seines Vaters umbauen. Diese Burg war so sehr als bloße Außenansicht geplant, dass ihre Statik vernachlässigt wurde. Ihr Turm fiel bald in sich zusammen und zerstörte das Gebäude.

Gegenüber solch pitoresken Bauten hatte die »gothic imagination« das Haus als inneren Ort der Orientierungslosigkeit bereits wirkungsvoll ausbuchstabiert. Der Trailer der British Library inszeniert exakt diese Struktur. Die selbstreflexive Umkehrung der Bibliothek zum »haunted house« verweist auf diese Topik des unheimlichen Hauses: Es ist nicht einfach ein Ort, an dem Gespenster erscheinen, sondern das Haus selbst ist zum Unheimlichen geworden. Es funktioniert vor und jenseits aller Gespenster als Umkehrung: Der Raum des Heimischen wird unheimlich, wenn er sich der Sicherheit der Orientierung und der Gewissheit der Zugänglichkeit verweigert. Deshalb müssen diese Häuser unübersehbar groß sein, genügend unübersichtlich, damit der Gang in das obere Stockwerk oder in den Keller die Normalität in eine Irrfahrt ins Unbekannte verwandeln kann. In dieser veränderten Funktion der Räume beweist sich das Eigenleben des Hauses. Gerade Gänge oder Flure als Räume, die keine andere Funktion als den Durchgang haben, werden im unheimlichen Haus zum Ort schlechthin. Der Zwischenraum des langen Ganges wird zum Topos, an dem der Verlust der Orientierung beginnt und die Begegnung mit dem Unheimlichen stattfindet. Die Gänge werden so zum Fluchtraum, aber sie multiplizieren sich endlos und führen ins Ungewisse.

In Ann Radcliffes *Der Italiäner oder der Beichtstuhl der schwarzen Büssermönche* (1797) erreicht eine Reisegruppe um die junge Ellena nach langer Wanderung ein Haus, das ihnen »Obdach und Ruhe« verspricht. Genauer gesagt aber: »grau[e] Mauern eines Gebäudes« auf einer steilen Anhöhe, das sie nicht genau sehen können.³⁶ Nach beschwerlichem Aufstieg erreichen sie die »Reste eines ehemaligen Landsitzes«, der so auffällig erscheint, dass sie es für unbewohnt halten. Doch hat man bereits eine Gestalt »das Haus betreten sehen«.³⁷ Die Widersprüchlichkeit des unheimlichen Hauses beweist sich darin, dass dieses Haus keinen normalen Eingang besitzt. Die Gruppe steht vor »einem langen, überwölbten Gang«, der einmal der »Hauptzugang zu der Villa« war, jetzt aber »von den Trümmern zerfallener Säulen und dem Unkraut, welches in dichten Büscheln dazwischen hervorstach«, versperrt ist. In seinem Innern herrscht Dunkelheit, denn er ist »von beträchtlicher Länge«.³⁸ Dieser versperrte Zugang aber bereitet letztlich keine Probleme, man tastet sich hindurch und erblickt »nach einer Biegung des Ganges« einen »fernen Lichtschimmer«. Dass der Hauptzugang zu einem Landsitz ein derart langer und

36 Ann Radcliffe: *Der Italiäner oder der Beichtstuhl der Schwarzen Büssermönche*. Erste vollständige Übertragung aus dem Englischen von Friedrich Polakovics. München 1973, S. 404.

37 Ebd., S. 405.

38 Ebd.

gebogener Gang sein soll, markiert hier den Übergang realer Architektur zur literarischen Architextur des unheimlichen Hauses. In einem verfallenen Innenhof angekommen zeigt, sich dann, dass dieser Gang nur der Zugang zu anderen Gängen in das Haus darstellt, die natürlich in weitere Gänge führen. »Mehrere Eingänge, welche auf den Säulengang [des Innenhofes] mündeten, schienen zu Gemächern der Villa zu führen«. Alle diese Gänge bedeuten Gefahr, denn die Gestalt, die man sah, kann Freund oder Feind sein. An die Möglichkeit eines blutigen Attentates in einem dunklen Gang wird mehrfach erinnert. Einer der Männer betritt einen der Eingänge und gelangt in einen »Marmorsaal«, der zu einer weiteren »Zimmerflucht« führt. Die Tiefe des Raumes nimmt kein Ende, zudem sind etliche Decken eingestürzt: Dieses Haus lässt sich nicht wirklich betreten. Man erkennt, dass es Opfer eines Erdbebens war, was eine natürliche Erklärung des unnatürlichen Eindrucks abgibt, dass nämlich alles »Schwere« in Trümmern liegt, »wogegen das Leichte sich erhalten hat«.³⁹ Nachdem nun ein Fenster die Aufmerksamkeit auf sich zieht und deutlich wird, dass man sich an dem Ort befindet, wo das Erdbeben die Familie des Barons auslöschte, kehrt die Handlung zu den Gängen zurück. Ein »dahinterliegende[r] Gang«⁴⁰ ist hier schlicht das Gesetz der Szene, in der Ellena angstvoll durch dunkle Passagen eilt, weil sie »einen Schatten durch das Dunkel huschen« sieht. Von einem Gang gelangt sie in eine »anschließende Zimmerflucht«. Doch: »Jene Zimmerflucht mündete schließlich auf einen Gang, der zu einem entlegenen Teil des Gebäudes zu führen schien, und Ellena entschloß sich nach einigem Zögern diesem Gang zu folgen.«⁴¹ Drei Seiten weiter: »Als sie sich wieder dem Gang zuwandte«.⁴² Bald darauf: »So stand Ellena noch immer an der Mündung jener Passage, halb fürchtend sie zu betreten, halb widerstrebend den Ort zu verlassen«, doch hört sie Schritte »durch den Hauptgang« herankommen.⁴³

Die Szene zeigt, abstrahiert von der Geschichte, in die Ellena verwickelt ist, wie das Haus hier ein Eigenleben entwickelt, das keinen Spuk braucht. Es ist eine Aufschubstruktur, welche die Leser wie Ellena in eine Verwirrung hineinzieht, weil Gänge und Räume so lange multipliziert werden, bis das architektonische Modell eines Hauses vollkommen unüberschaubar erscheint. Der Witz eines vorgebliehen »Hauptganges« erscheint geradezu als ironische Selbstreflexion dieser Struktur der topologischen Faltung. Das Eigenleben des unheimlichen Hauses resultiert so aus der Struktur seiner Räume selbst. Was normalerweise mit wenigen Blicken und Schritten erfasst ist, wird im Schauerroman und bis heute im Horrorfilm endlos ausgedehnt. »Die Auflösung des Raumes ist der kategorische Imperativ des Horrorfilms.«⁴⁴

Das Eigenleben des Hauses beweisen auch seine Türen. Sie sind plötzlich verschlossen, wenn sie Durchlass gewähren sollten, oder sie springen auf, wenn sie

39 Ebd., S. 406.

40 Ebd., S. 407.

41 Ebd., S. 410 f.

42 Ebd., S. 413.

43 Ebd.

44 Norbert Stresau: Der Horror-Film. Von Dracula bis Zombie-Schocker. München ³1987, S. 23.

verschlossen sind. Sie agieren also eigenmächtig als Medium der Unterscheidung von Offen und Geschlossen,⁴⁵ bis hin zur finalen Tür, die das gefährliche Innere des Hauses vom rettenden Außen trennt.

So ist es kein Zufall, dass eine plötzlich zuschlagende Tür den Trailer der British Library beendet und die junge Frau in das Haus der Bücher einschließt. Dieser Schluss zitiert gleichsam wörtlich Walpoles ersten Schauerroman. Die filmische Inszenierung muss jedoch visuell zeigen, was die literarische Inszenierung wirkungsvoll gerade offen lassen kann: eine Hand, die die Tür plötzlich verschließt. Diese Hand aber ist nicht wirklich da. Es ist niemand hinter der jungen Frau. Schon vorher hatte sie eine Ahnung und drehte sich um, ohne jemanden sehen zu können. Ein Gespenst ist es also, das die Tür und damit das Haus abschließt und so symbolisch den frei verfügbaren Raum von einem nicht zugänglichen Raum unterscheidet. Walpoles *Castle of Otranto* hat auch dies erstmals inszeniert. Als Manfred Isabell verfolgt, flieht sie in ihr Zimmer. Er setzt nach, aber: »Da er in das Zimmer eintreten wollte, schlug eine unsichtbare Hand die Tür gewaltsam vor ihm zu.«⁴⁶ Das Haus selbst widersetzt sich seinem Hausherrn.

Die explizit »unsichtbare Hand« zitiert ihrerseits einen Topos, der weit über den des Gespenstes hinausgeht, indem er verborgene Kontrollmächte anspricht, die sich personaler Agenten nur bedienen. So kann die »unsichtbare Hand« gleichermaßen für die Providenz Gottes, für Verschwörungstheorien und Geheimgesellschaften oder für Ethik und Wirtschaftsökonomie, seit Adam Smith, in Anspruch genommen werden.⁴⁷ Die unsichtbare Hand ist bei Walpole also nicht einfach als Erscheinung eines Gespenstes zu verstehen, sondern vielmehr Verweis auf eine komplexe autonome Struktur, die im Hintergrund steht und auf die Realität einwirkt. Die Geschichte der Burg von Otranto wird schließlich als Fluch erklärt: Manfred ist nicht der legitime Hausherr, seine Vorfahren haben sich die Macht durch Usurpation angeeignet.

Das Haus rettet also die verfolgte Unschuld. Doch diese Rettung ist natürlich nur temporär. Das Zimmer, das Schutz bietet, ist die Falle, aus der sie entkommen muss. Diese Ambivalenz des Schutzraums gilt für das unheimliche Haus insgesamt. Es kehrt so die Struktur des gewöhnlichen Hauses ebenso radikal wie konsequent um: Aus dem Schutzraum *par excellence* wird der Raum der Bedrohung. Folglich ist, schon bei Walpole, Radcliffe und Poe, die Rettung nur draußen, in der freien Natur zu finden. Isabell wird in die Verliese der Burg fliehen, sich verirren, aber durch die unterirdischen Gänge endlich ins Freie gelangen. Was für die Geschichte

45 Vgl. Bernhard Siegert: Türen. Zur Materialität des Symbolischen. In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, H. 1/2010, Schwerpunkt Kulturtechnik, S. 151–170.

46 Walpole, Die Burg von Otranto (Anm. 32), S. 34.

47 Vgl. Harun Maye: Die unsichtbare Hand – zur Geschichte einer populären Metapher. In: Unsichtbare Hände. Automatismen in Medien-, Technik- und Diskursgeschichte. Hg. v. Hannelore Bublitz et al. München 2011, S. 21–40; Ralf Klausnitzer: Unsichtbare Fäden, unsichtbare Hand. Ideengeschichte und Figuration eines Metaphernkomplexes. In: Begriffe, Metaphern und Imaginationen in Philosophie und Wissenschaftsgeschichte. Hg. v. Lutz Danneberg, Carlos Spoerhase und Dirk Werle. Wiesbaden 2009, S. 145–176; ausführlich: Tomáš Sedláček: Die Ökonomie von Gut und Böse. München 2012.

die Rettung jenseits der Burgmauern bedeutet, heißt für die Topik des unheimlichen Hauses jedoch, dass es keine klaren Grenzen hat. Es reicht über sich selbst hinaus.⁴⁸ Die unterirdischen Gänge der Burg von Otranto sind dabei nicht nur weitläufiger und größer als ihre sichtbaren Gebäudeteile, sondern sie verbinden sie noch mit ihrem Gegenort, mit der Kirche im Wald.

Die Architextur des unheimlichen Hauses ist damit deutlich sichtbar: Es ist die Unübersichtlichkeit, die sich an die Stelle der sichtbaren Architektur setzt. Geheime Türen oder Gänge, neue Räume, all das ist nun als Stilmittel nach Belieben einsetzbar. Symbolisch werden damit alle Topoi des »normalen« Hauses konterkariert und infrage gestellt. Das unheimliche Haus ist daher eine Dekonstruktion, die das Vorstellungsmodell des sicheren Ortes nicht nur umkehrt, sondern in seinen Voraussetzungen infrage stellt. Wie um Sigmund Freuds Kopplung von »heimlich« und »unheimlich« zu illustrieren, ist das Unheimliche »auch in diesem Falle das ehemals Heimische, Altvertraute«.⁴⁹ Damit aber zeigt sich, dass die leitmotivische Dunkelheit nur das Symbol einer grundlegenden Verunsicherung ist, die bis heute funktioniert.

Die innere Dunkelheit oder das unheimliche Selbst

Die einfache Beobachtung der Umkehrung von Orientierung und Übersicht als Transparenz der Architektur in eine Architextur des Opaken hat zur Folge, dass das »haunted house« nicht auf die Anwesenheit von Gespenstern zu reduzieren ist. Geisterhäuser und Spukschlösser werden nicht einfach von Gespenstern bewohnt, sondern setzen eine Spaltung des Raumes voraus. Erst die Inszenierung des Raumes, der sich der Übersicht entzieht, ermöglicht das Erscheinen von Gespenstern aller Art.

Die Krise der Orientierung ist jedoch nicht nur als äußere der Handlung, sondern auch als innere Desorientierung zu fassen. Sie ist nicht temporärer Teil der Handlung, sondern als Verunsicherung des Selbstverständnisses grundlegend. Das unheimliche Haus wird so, jenseits aller Gespenstergeschichten, zu einem Medium der Psyche. Freuds Diktum, dass das »Ich nicht mehr Herr im Haus« ist, inszeniert der Schauerroman bereits um 1800 als Krise des Individuums.⁵⁰ Vor allem Carl Grosses Geheimbundroman *Der Genius* (1791–1795) zeigt das Individuum und seine Grundannahmen (Freiheit, Selbstständigkeit, eigener Wille) als fremdgesteuert in den Händen unsichtbarer Hände.⁵¹ Individualität wird zum Problem, weil damit die Transparenz anderer Individuen für das Ich fundamental infrage steht.

48 Poes Haus Usher wächst – nach außen und nach innen, insofern es eine Gruft, einen Raum im Raum beherbergt, während die Außenmauern sich ausdehnen, bis das Haus selbst zerstört wird.

49 Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XII. Frankfurt am Main 1999, S. 259.

50 Jens Saathoff: Motive krisenhafter Subjektivität: eine vergleichende Studie zu deutscher und englischer Schauerliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main u. a. 2001.

51 Carl Grosse: Der Genius. Aus den Papieren des Marquis C* von G**. Vier Theile. Nach der ersten Ausgabe 1791–1795. Frankfurt am Main 1982.

Ob Freund oder Feind, Verstellung oder Aufrichtigkeit, Hilfe oder Falle ist im sozialen Kontakt nicht mehr transparent. So entsteht auch der Topos vom Gasthaus als Räuberhöhle, in der die Gäste freundlich empfangen, dann aber gefangen und verspeist werden – etwa in Mathew Gregory Lewis *The Monk* (1796).⁵² Die Szene in diesem berühmten Skandalroman spielt noch nicht in den dunklen Gemächern und Verliesen des Klosters, in dem sich später all die blutigen Untaten des von der teuflischen Mathilda korrumpierten Mönchs ereignen. Das Unheimliche in einem Gasthaus bei einer freundlichen Familie stellt sich vielmehr durch einen Blickwechsel des Erzählers ein, dem Räubergeschichten einfallen und der daraufhin seine Gastgeber mit anderen Augen beobachtet.

Da mir nunmehr jedes Ding verdächtig schien, schlich ich mich vorsichtig zu dem Fenster [...]. Ich riskierte es, den Kopf hinauszustecken, und gewahrte im Scheine des Monds einen Mann, in dem ich gar bald unsern Gastgeber wiedererkannte. Nunmehr achtete ich auf jeden seiner Schritte.⁵³

Der Schauerroman reflektiert so das Problem der »anthropologiebasierten Kontingenz«, in der Gastgeber, Freunde oder auch Liebespartner möglicherweise Agenten einer Verschwörung sind, die eigene Ziele verfolgt und Individuen konsequent manipuliert.⁵⁴ Grosses Geheimbundroman setzt dieses Programm des Verdachts umfassender Manipulation um und führt schon auf der ersten Seite die »unsichtbare Hand« als Steuerung von scheinbaren Zufällen und »sorgloser Freiheit« um.⁵⁵ Dabei fehlt es auch in diesem Roman nicht an unheimlichen Gebäuden, in denen »sich vor uns ein langer Gang [eröffnete], der sich in eine tiefe Dürsterheit des Hintergrunds verlor«.⁵⁶ Vor allem der abgeschiedene Tempel des Geheimbundes, der die Welt regiert und von dem man nicht weiß, ob es zu ihrem oder nur zu seinem Wohl geschieht, wird ganz nach dem Modell des unheimlichen Hauses dargestellt: »Ein langer Gang führte uns tiefer in das Gebäude; niederwärts gehende Stufen, hinaufsteigende Treppen; enge Wege, geräumige Höhlen wechselten mannichfaltig.«⁵⁷ Der Fokus bei Grosse liegt aber auf der Verunsicherung des Subjekts, das die Absicht der ihm begegnenden Fremden nicht durchschauen kann.

Das unheimliche Haus reflektiert mit der Entgrenzung seiner Räume die Psyche als ebenso unbekannten Raum, dessen Disposition und Prägung nicht transparent ist. Historisch ist diese Analogie von dunklen Räumen und Unbewusstem mit der Umbesetzung des Begriffs »Nachtstück« in der deutschen Romantik um 1800 gegeben. Von einem Genre der Malerei, in dem eine nächtliche Szene – unheimlich oder

52 Mathew Gregory Lewis: *Der Mönch*. Vollständige Übersetzung von Friedrich Polakovic. München 1971, S. 126–147.

53 Ebd., S. 132.

54 Rainer Godel: Anthropologiebasierte Kontingenz. Neue Erklärungsversuche für das Unheimliche am Beispiel von Carl Grosses »Der Genius«. In: Barry Murnane/Andrew Cusack (Hg.): *Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800*, S. 81–98.

55 Grosse, *Der Genius* (Anm. 51), S. 7.

56 Ebd., S. 20.

57 Ebd., S. 107.

nicht – präsentiert wird, wird die »Nachtseite der Natur« zum Raum des rational nicht zugänglichen Wirkens unsichtbarer Kräfte, des Traums und des Unbewussten sowie der verborgenen Wirkungen der Natur, die Einfluss auf den Menschen haben.⁵⁸ Die Nacht ist nicht mehr nur ein Symbol der Dunkelheit, sondern das Reich des Unverfügbaren jenseits der Vernunft des Menschen. Diese Nachtseite der Natur ist dabei gerade nicht übernatürlich, sondern das wirkungsvolle Eingreifen verborgener Mächte in das Leben, die real sind: Träume und Fantasien, Gefühle oder Vorahnungen, vermutete Einflüsse magnetischer, elektrischer oder kosmischer Mächte, die sich in den Phänomenen von Hypnose, Schlafwandeln, Telepathie oder Hellsichtigkeit ausdrücken. E.T.A. Hoffmanns *Nachtstücke* haben diese »Duplizität des Seins« ausgestaltet, in der die Fragen nach den Grenzen von Vernunft und Wahnsinn etwa anhand von realen oder eingebildeten Doppelgängern gestellt wird.

In diesem Kontext ist das unheimliche Haus als symbolische Darstellung des opaken Innenraumes der Psyche zu deuten. Die gesteigerte Empfänglichkeit der subjektiven Wahrnehmung durch Disposition oder Traumata, die so vielen Protagonisten in unheimlichen Häusern eigen ist, bildet damit nicht den einzigartigen Sonderfall, sondern vielmehr das Gewöhnliche. Wie jedes Haus potenziell ein unheimliches Haus sein kann, so ist jedes Individuum potenziell der Verunsicherung seiner eigenen Wahrnehmung und Identität ausgeliefert. Ist um 1800 das Individuum von diesem Unheimlichen bedroht, so sind es im 20. Jahrhundert auch die Notgemeinschaften, die sich zufällig im Haus gefangen finden. Hier wird das Haus zum exemplarischen sozialen Raum, durch das die Gesellschaft als brüchig, als individualistisch und egoistisch, als irrational und zerstritten gezeigt wird.

Abschließend ist zu fragen, wie das Verhältnis von Übernatürlichem oder Fantastischem zum unheimlichen Haus zu denken ist, wenn das Haus nicht mehr länger nur Träger oder passives Medium der Geschichte eines Spuks ist. Das topologische Gesetz des unheimlichen Hauses – das unheimliche Haus ist innen immer größer als außen – ist dabei in seiner Wirkung auf die Psyche des Menschen als Heterotopie, als Schnittstelle des realen Raumes zum Imaginären zu beobachten.

Die gefräßige Architektur oder der Spiegel der Heterotopie

Foucault geht in seinem Text über Heterotopien auf das Haus nicht ein. Er zieht vielmehr öffentliche Orte wie Plätze und insbesondere den Friedhof, die Klinik und das Gefängnis als Beispiele heran, die eine Überlagerung verschiedener sozialer Funktionen kennzeichnet und meist mit der sozialen Ordnung korreliert sind.⁵⁹ Die Heterogenität ihrer Funktionen aber teilt diese Räume in transparente und opake Gebrauchsweisen, die sich an einem Ort überlagern, aber nicht ineinander

58 Die Wendung »Nachtseite der Natur« stammt von Gotthilf Heinrich Schubert, dessen Publikation Einfluss u. a. auf E.T.A. Hoffmann, Heinrich von Kleist oder Caspar David Friedrich hatte. Für eine Anwendung auch auf Architektur vgl. Harald Tausch: »Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst«. Erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik. Würzburg 2006.

59 Foucault, Andere Räume (Anm. 3), S. 40 f.

aufgehen. So ist die Klinik einerseits für jedermann zugänglich als Ort der Heilung und Pflege, andererseits ein der Öffentlichkeit verschlossener Raum, sowohl des Wissens wie der tatsächlichen Labore und Lagerräume. Was Foucault interessiert, ist die epochale Besetzung oder Verschiebung solcher Funktionen, wie er es selbst in der *Geburt der Klinik* oder für das Gefängnis in *Überwachen und Strafen* darstellte. Nur beiläufig, in einem Satz, wird das Haus doch einmal von Foucault erwähnt. Es erscheint in seiner typischen Normalfunktion, die vom unheimlichen Haus konterkariert wird: Als eine Heterotopie, schreibt Foucault, könnte man auch »den geschlossenen oder halbgeschlossenen Ruheplatz definieren, den das Haus, das Zimmer, das Bett bilden«, doch würden ihn andere Plätze mehr interessieren.⁶⁰ Die Definition des Hauses als »Ruheplatz« berührt exakt dessen Umkehrung im unheimlichen Haus: Aus der Zufluchtsstätte vor dem Außen wird der Raum der Bedrohung im Inneren. Diese Umkehrung aber verschiebt die Überlagerung heterogener Funktionen, auf die es Foucault ankommt. Das unheimliche Haus übersteigt den Begriff der Heterotopie im Sinn des mit mehrfachen Funktionen genutzten Raumes, indem es die Funktion einer *Nicht-Funktion* hinzufügt. Das unheimliche Haus ist opak, es hat unklare Grenzen und seine Räume sind grundsätzlich nicht zählbar. Diese Störung der Raumordnung bewirkt den »terror« – so Ann Radcliffes Begriff eines ungreifbaren Schreckens im Unterschied zum »horror« körperlicher Bedrohung –, indem es jede Funktion häuslicher Ordnung suspendiert.

Dennoch bietet der Begriff der Heterotopie auch einen Anschluss an die Architektur des unheimlichen Hauses. Indem der Raum opak wird, weil seine Grenzen aufgelöst oder zumindest gedehnt sind, tritt an die Stelle der äußeren Orientierung die Imagination. Üblicherweise wird dies im Schauerroman als Angst vor dem Ungewissen inszeniert, die Angst vor einer Bedrohung, die in diesen Räumen *vielleicht* anwesend ist. Im leeren Raum kann so das andere, das Gespenst, in der Psyche des Subjekts bereits erscheinen, noch bevor es manifest erscheint. Das Haus leistet so das Heterotopien ebenfalls konstitutive Merkmal einer Schnittstelle zum Imaginären. Foucault exemplifiziert dies an einem Alltagsgegenstand, dessen Funktion gut bekannt ist und der in jedem Haus Teil seiner Ausstattung ist – am Spiegel. Im intimen Privatraum des Hauses, im Badezimmer, bindet der Spiegel das Empirische und das Imaginäre des Individuums zusammen. Je nach Wahrnehmung ist der Blick in den Spiegel die bloße, alltägliche Funktion der Selbstüberprüfung oder aber die Öffnung eines unendlichen Raumes der Selbstverunsicherung. Daher ist der Spiegel kein Medium der Mimesis oder Widerspiegelung des Realen, sondern eine Heterotopie.

Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin [...]. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich einnehme; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin [...].⁶¹

60 Ebd., S. 38.

61 Ebd., S. 39.

Das Unheimliche einer solchen Reflexion liegt auf der Hand. Als Ort des unwirklichen Raums im Wirklichen kann der Spiegel so die Architextur des unheimlichen Hauses metonymisch symbolisieren. Es ist kein Zufall, dass dies etwa in Kubriks *Shining* effektiv aufgegriffen wird, nicht nur in den expliziten Spiegelszenen des Films, sondern in seiner Spiegelungsstruktur insgesamt.

Dass Foucault das Haus als Heterotopie nicht thematisieren will, wohl aber den unheimlichen Spiegel, mag daran liegen, dass er den Topos des unheimlichen Hauses und den Diskurs des Schauerromans nur zu gut kennt. In einem Artikel von 1962 zu einem französischen Schauerroman des 18. Jahrhunderts, in dem die junge Frau Pauliska heißt, führt Foucault das ganze Arsenal der Topoi schon vor:

Wie das Kloster so ist das verbotene Schloß [...] seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einer der großen Bestände für das Phantastische im Westen. Pauliska durchläuft den ganzen Zyklus [...], wie es sich für jeden Schauerroman schickt [...]: sie gerät in ein Spukschloß, in dem sich die Gänge verschließen, in dem die Spiegel lügen und überwachen [...] – das Labyrinth des Minotaurus [...].⁶²

In Absetzung vom Motiv des Schleiers im Diskurs der Empfindsamkeit, der das Geheimnis ver- und enthüllt, beschreibt Foucault die Räume des Schauerromans als Käfig und lässt diesen zum Ort der allgegenwärtigen, aber ungreifbaren Überwachung werden.

Den Gegensatz zum Schleier bildet der Käfig. Eine offensichtlich einfache, listlose Form, die auf ein Machtverhältnis zugeschnitten ist, in dem schon alles entschieden ist: hier der Besiegte, dort überall, ringsherum die Sieger. Der Käfig hat indes zahlreiche Funktionen: man ist darin nackt, denn die Durchsichtigkeit ist unwiderruflich, ausweglos; durch eine Unausgewogenheit, die diesem Ort der Einsperrung eigen ist, ist das Objekt immer in Reichweite seiner Schergen, während diese unerreichbar bleiben, man ist nicht gefesselt, aber gefangen [...]; der Käfig ist der Raum, in dem Freiheit gemimt wird [...].⁶³

Das unheimliche Haus zeigt das Haus in diesem Sinn als Käfig. Es entdeckt das Private und die Freiheit als Illusion des Schutzraumes, indem es sich als Gefängnis der Individuen erweist. Doch was im Fall von Geheimbundromanen oder Verschwörungstheorien allzu einfach anderen Subjekten personalisiert zugeschrieben wird (»die Sieger«, hier bei Foucault), figuriert im unheimlichen Haus als Eigenmacht oder Eigenleben der Raumstruktur selbst. Foucault fasst dies als »Konfiguration-

62 Michel Foucault: Ein so grausames Wissen. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Frankfurt am Main 1988, S. 53–68, hier S. 54. Es handelt sich um einen Artikel Foucaults von 1962 über den Roman *Pauliska ou la perversité moderne* (1798) von Reveroni de Saint Cyr, dessen Modernität in Bezug auf Erotik, Bewusstsein und Wissen Foucault im Kontrast zur »empfindsamen« Wissensordnung bei Claude Crébillon, 70 Jahre zuvor, herausstellt. Auf Spiegel geht Foucault ausführlich ein (S. 61 f.).

63 Ebd., S. 59.

Objekte« des Typs »Verlies, Käfig, Maschine«,⁶⁴ die ein »gefräßiger Architekt«⁶⁵ als moderne Version des Labyrinths inszeniert. Modern sei dieses Labyrinth, weil nicht Ariadne oder das Entkommen das ist, was gesichert ist, sondern einzig der Minotaurus oder das Monstrum als das Unmenschliche schlechthin. Alle Gänge führen paradoxerweise zum Zentrum, zum Geheimnis, in die Gruft, wo das verborgene Andere lauert. Im unheimlichen Haus reift daher kein Wissen und keine Selbsterkenntnis, sondern nur die Begegnung mit einem Anderen, die nicht nur die Orientierung, sondern das Selbstverständnis des Individuums betrifft. Das unheimliche Haus erweist sich so als Erinnerung daran, dass die Normalität und das Leben ebenso wenig selbstverständlich sind wie die gewohnten Funktionen der technischen Medien. Als Form der Kopplung unterstehen sie Gesetzen, die sich dem Zugriff des Normalgebrauchs entziehen und damit alle Selbstverständlichkeit infrage stellen. Was aber, wenn diese Form die des (leeren) Raumes selbst wäre?

Das Haus in dem Nichts ist

Irgendwie und aus welchem Grund auch immer ist das Ding schon wieder gewachsen.⁶⁶

Mark Danielewskis Roman *Das Haus* (2000) pointiert in mehrfacher Hinsicht den Topos des unheimlichen Hauses, nicht nur, weil es titelgebend und das Wort »Haus« in diesem Roman durchgehend farblich hervorgehoben ist, sondern weil in diesem unheimlichen Haus kein Geist spukt. »Und falls sie irgendwann einmal zufällig an diesem Haus vorbeikommen sollten, bleiben sie nicht stehen [...], gehen sie einfach weiter. Da ist nichts«, heißt es auf dem Cover der deutschen Ausgabe, die einmal mehr ein typisches unheimliches Haus präsentiert.

Der Roman bringt den Topos vielmehr gezielt auf den Punkt zurück, an dem keine Geister, sondern das Haus selbst als unheimlicher Raum wirksam wird. Die Titelgestaltung der deutschen Buchausgabe zeigt demgemäß nicht nur die übliche Außenansicht eines alten, abweisenden Hauses, sondern gibt mit der Überblendung der Treppenstufen einen Hinweis auf die innere Tiefendimension dieses Hauses. Es ist das unheimliche Phänomen des leeren Raumes, an dem sich die Geschichte entzündet und fortschreibt. Das Unheimliche eines Familienhauses tritt mit Räumen ein, die plötzlich einfach da sind. Das Haus erweist sich bald als innen größer als seinen äußeren Maßen nach. Das Phänomen wird zunächst neugierig erkundet und penibel vermessen.⁶⁷ Es erscheinen Türen und hinter ihnen tiefschwarze Gänge, die in weitere Gänge führen, die in Räume führen, die in weitere Räume führen und so weiter bis zu einem riesigen Raum mit einer Wendeltreppe, die unendlich tief scheint. In allen Räumen aber ist nichts. Es ist so die Leere des Raums selbst, der als das Unzugängliche schlechthin präsentiert wird.

64 Ebd., S. 67.

65 Ebd., S. 68.

66 Danielewski, *Das Haus* (Anm. 22), S. 81.

67 Ebd., S. 37 ff.



Abb. 9: Buchcover der deutschen Ausgabe von *Das Haus*

Danielewskis Roman ist dabei als überbordende Parodie der objektiven Wahrnehmung sowie der wissenschaftlichen Erfassung angelegt, die von einer Herausbergeschichte gerahmt wird: Ein fiktiver Autor namens »Zampanò« schreibt die Geschichte Johnny Truants und dessen Traumata, der die Geschichte der Navidsons und ihres neuen Hauses herausgibt. Der Roman öffnet so eine zweite Handlungsebene und inszeniert *Das Haus* darüber hinaus als Parodie akademischer Auslegungen eines vorgeblichen Kultfilms (der eigentlich aus zwei Filmen besteht), den Navidson über sein Haus gedreht hat.⁶⁸ So werden die Topoi des Filmgenres aufgenommen – eine Familie zieht in ein neues (altes) Haus – und zugleich von

⁶⁸ Ebd., S. 10 f.

Deutungsversuchen diverser (fiktiver) Dissertationen und Artikeln in (fiktiven) Zeitschriften kommentiert. Der unheimliche Raum wird zu einem Deutungsraum, in dem das Phänomen vielfältigste Auslegungen erfährt und sich so, wie der leere Raum im Haus selbst, beständig ausweitet.

Das Haus setzt dies als *House of leaves* wiederum in eine Textstruktur um, die nicht nur die Herausbergeschichte parallel führt und die Deutung des Hauses in teils seitenlangen Fußnoten des Herausgebers übergehen lässt, sondern auch den geordneten Raum der Textseite durchbricht. Im Anhang des Romans öffnen (immer noch als Roman) diverse Appendixe und Zusatzmaterialien den Text zu einem multiperspektivischen Raum, der die Linearität einer Geschichte verlässt. Der Leser muss fortwährend entscheiden, welchem Weg er durch den Text folgt. Liest er die Haupthandlung weiter oder die Fußnoten? Springt er gar zur umfangreichen Geschichte der Mutter des Herausgebers, die diese in ihren Briefen im Anhang gibt? Das Modell der linearen Lektüre – oder eines geordneten Rundgangs durch ein Haus – wird durchkreuzt. Eine Fußnote verweist den Leser auf einen zentralen Hinweis, schlägt man nach, so findet man eine leere Textseite. In der Fußnote liest man: »Fehlt«.⁶⁹

Nachdem eine erste Tür und ein Gang erschienen sind, wo vorher eine Wand war, ergeben Messungen, dass das Haus innen sechs Millimeter größer ist als außen. Später stellt sich heraus, dass es sich um acht Millimeter handelt. Die Gänge, die im Wohnzimmer erscheinen, werden schließlich durch Expeditionen erkundet, die sich immer weiter ausdehnen. Eine Stunde reicht nicht aus, sie zu erforschen, ein Tag nicht, mehrere Tage erst recht nicht. Das Phänomen widersetzt sich aller Erforschung, erstens weil die Räume scheinbar unendlich sind und zweitens weil in ihnen rein gar nichts ist. Der Roman inszeniert so das Motiv des Labyrinths als »Chronotopos«, in dem der Raum zur Zeit wird.⁷⁰ Insgesamt präsentiert sich das *House of leaves* selbstreferenziell als poststrukturaler Text, der viele Eingänge und Räume hat, die sich durch die Erforschung oder Lektüre ausweiten. Zahlreiche Fußnoten, das Stilmittel eines Textes, der über sich hinausweist, verweisen auf Lesarten oder Interpretationen. Nach einem Kapitel über das Echo als über die Zeit vermittelte Raummessung handelt das Kapitel IX über Labyrinth. Der Textblock der Geschichte mutiert dabei, nach einem Beginn mit Motti und Fußnoten sowie einer mehrseitigen Thematisierung des Topos Labyrinth samt durchgestrichenen Passagen, dann auch typografisch zu einem Raum, in dem mehrere Gänge alternativ nebeneinander stehen.⁷¹

69 Ebd., S. 658.

70 Vgl. Melina Gehring: Das Labyrinth als Chronotopos. Raumtheoretische Überlegungen zu Mark Z. Danielewskis »House of Leaves«. In: Wolfgang Hallet/Brigit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Bielefeld 2009, S. 319–334.

71 Danielewski, Das Haus (Anm. 22), S. 142 ff.

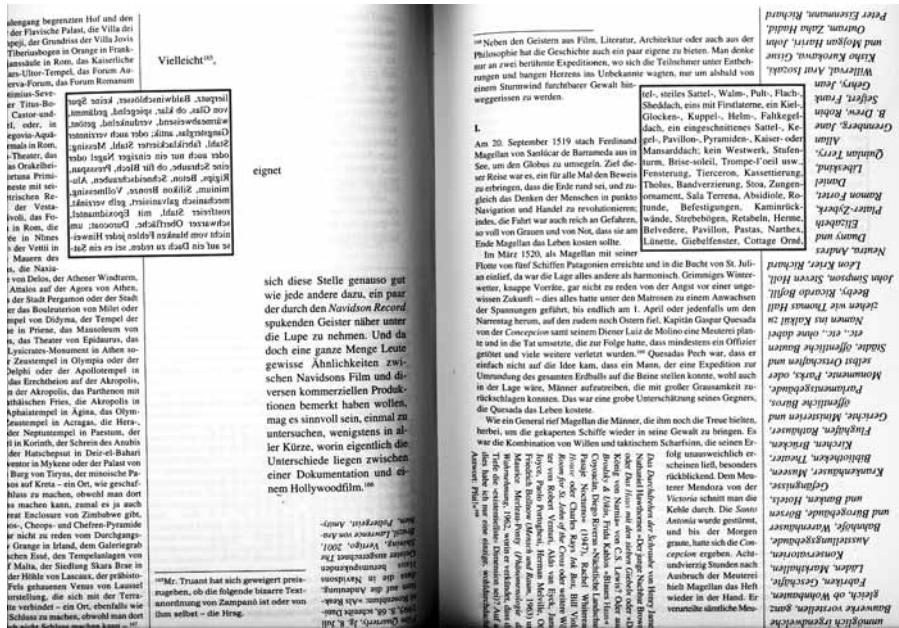


Abb 10: Der Text als Labyrinth

Die linke Textspalte notiert über 20 Seiten hinweg eine Liste realer wie imaginärer Häuser der Kulturgeschichte, während die rechte Spalte, auf dem Kopf stehend und vom Ende der Passage her beginnend, Namen von Architekten nennt. Die Kästen im Text, die von einer Seite her lesbar, von der Rückseite des Blätterhauses her spiegelverkehrt gesetzt sind, notieren alle möglichen Dinge, die in dem Raum, von dessen Erkundung die inneren Textspalten berichten, *nicht* sind. Im Verlauf des Kapitels erweitert sich die mehrsträngige Raumstruktur des Textes. Eine quer-gestellte Fußnote verzeichnet eine Filmografie der Spukhäuser (s. Abb. 10), eine weitere Fußnote literarische Texte über unheimliche Häuser. Doch alle diese im Textlabyrinth versammelten Häuser seien gerade nicht so wie *Das Haus*.

Der Roman nimmt folglich den Topos des unheimlichen Hauses als leeren Raum buchstäblich. Er füllt den leeren Raum der Seite mit einer Grafomanie, die das Aufschreiben und Erzählen von Geschichten als Verdrängung von Traumata thematisiert, sodass sich ein unendlicher Deutungsraum öffnet. *Vice versa* wird auch der »reale« Raum des Hauses von imaginären Räumen überlagert. Ob das Phänomen im Haus der Navidsons eine Inszenierung oder ein Effekt des Bildmediums, des Videofilms, ist, bleibt von Beginn an umstritten. Gerade weil die Geschichte nicht als erlebtes Ereignis, sondern indirekt, als Interpretation der Interpretationen des (durch den Film Navidsons) bereits interpretierten Ereignisses erzählt wird, werden Unterscheidungen zwischen Realem und Imaginärem unmöglich. Der vollgeschriebene leere Raum zeigt sich als Paradoxie, das Phänomen

zu erklären, welches er durch die Beobachtung und Erklärung hervorbringt und perpetuiert. Inhaltlich kommt der Romantext auch auf die Inszenierungsleistung von Medien zu sprechen.⁷² Die Grenze zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm wird durchlässig, das Ideal eines »cinema verité« wird *ad absurdum* geführt. Die Bilder lügen *und* bestätigen zugleich die Wirklichkeit, so das Fazit, das nach etlichen Verweisen auf fingierte Forschungspositionen dann mit Referenzen auf Marshall McLuhan, Roland Barthes und W. J. T. Mitchell gezogen wird.⁷³

Die Leere des Hauses, das über sich selbst hinausreicht, wird in der amerikanischen Buchausgabe im letzten Kapitel als Piktogramm aus Textzeilen visualisiert, indem das Haus als ausgesparter Text mit einer unendlichen Wendeltreppe im Keller als Text anschaulich wird. In der deutschen Ausgabe ist das Kapitel XXII leider im Blocksatz wiedergegeben.

XXII

*In Passion for Pitt and
Other Designs For Disaster* (London: Greenhill Books, 1996) Haiman Mide cited: "They both live. They even got married. It's
bizarre ending." Which is true. Both Karen and Will Noridian survive their ordeal, and then do whatever postwar you do
in Vermont. Of course, it is really strange to look at Will Noridian. "The Noridian house has been here since the late
left Virginia, but they will never be able to leave the memory of their place. "It is late October," Noridian tells us in the
closing sentence to the Noridian House of almost a year and a half he passed in the house. He is still
recovering but making progress, putting his life into finishing this project. "At least one good thing to come out of all of
this," he says with a smile. "The idea sometimes glazes my feet for all these years has completely vanished." The children
seem to approve of Vermont. Davey admantly believes heries inhabit the countryside and visits some of her collection of
modified animals and dolls, in particular, a red and gold one. Chad on the other hand has become obsessed with Leo, a
pendant countless hours with pounds and pounds of their arrangement. When questioned about this newfound interest, he
only says that somehow he wants to become an architect. Karen stimulates every day to get on with everyone's erratic. One
recently she was diagnosed with malignant breast cancer. The matriarch was considered "successful" and subsequent
chemotherapy did not "very effective." Nevertheless her - loss and severe stomach ailment here led Karen must and
go. She has lost too much weight and constantly needs
shows on her villa's wing until some interviewers to l
the new a film a call to Victor. Noridian pictures a
mound, red and red, a backdrop of their a
daughter's long memory here. Another barrier in
both share a remarkable distance. What Vlan
singing?" Nor is this the only one of a
the walls of their house. Every room, stage
Daisy, Chad, and Noridian as well as T
distant relatives, ancient relatives, or
in immediate proximity. Noridian is
some images, they can be hurt w
As Noridian says himself: "It is
single ending, but I never found it. M
And it will always be there." Noridian
moment of his experience. And even
somehow manages to maintain position
look on art, culture, and politics. In
of her analysis, Deleuze finds an exam
he likes to do with countries and ever
good. It is about endurance. It is the
new, and
I mean I
responsibilities of his art and consequently must turn from the blind comfort found in those neatly framed photographs filling
his home to follow the contours
that children out into the New
England streets, their hearts a
at on racks of cards, their int
in hidden beneath cold color
ed leaves. In these final shots,
Noridian gives a to the game
his work will always exist but
immediately join. Halfway be
ck O'Flannery, vampires, wils
les, and politicians. A whole s
her of state-run-old about b
ending, the streets of Dancet
standing in the house the night
and Victor Wren, all while tradi
on to help place her while tradi
the sparkling blackness forever
coming to drive them. Yarnout
of eyes to cover the male, co
sides flicker nervously, and ex
ownage only but take from st
vations ones, always leaving
with over their shoes in web
or climbing into something deta
in their costume. Each su
and and on across a tie of wa
such as marks everywhere im
mediate rock and these time be
me making their way from p
only to march across, and fal
of shame. Noridian does it
of close with the current cover
dies of a Cape of the heady g
lent. He ends instead on what he
knows is true and always will
be true. Letting the outside p
me from inside, he becomes on
the empty end beyond, a me
he cups vanishing into the we
ach where nothing moves and
a small lamp flickers on and
off until at last it flickers out
and darkness seems to take a hand.

—December 25, 1996

Abb. 11: Das leere Haus und sein unendlicher Keller
Textpiktogramm der amerikanischen Ausgabe Danielewskis *House of leaves*

72 Vgl. ebd., S. 179 ff.

73 »Das Haus« weitet so seinen Referenzraum über die Fiktion hinaus aus. Auf etliche Autoren im Umfeld des Poststrukturalismus wird verwiesen: Susan Sontag, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Douglas Hofstadter, Stanley Kubrick und nicht zuletzt Harold Bloom.

Doch dieses Piktogramm ist nicht unheimlich. Es kann die Ausweitung des Raumes nur als äußere Form zeigen. Die Umkehrung oder Störung der Ordnung des Raumes, von der unheimliche Häuser ihre Wirkungskraft beziehen, liegt aber in Abhängigkeit des Raums von seiner Wahrnehmung. *Das Haus* setzt dies typografisch als Spiel mit Zeichenordnung und Lesegewohnheit um. Im Labyrinth werden die Erfahrungen der dort gefangenen Forscher schließlich als vereinzelte Worte und Sätze auf leeren Seiten wiedergegeben, die den semantischen Sinn in den Raum strecken oder verstreuen. Ab und an deutet der Text an, worum es in dieser Erfahrung des (Bedeutungs-)Raumes geht: »Kann Navidsons Haus ohne die Erfahrung seiner selbst existieren?«⁷⁴ Oder: »Ist es möglich, sich diesen Ort als von menschlicher Wahrnehmung ›unverformt‹ zu denken?«⁷⁵ Am Modell »Haus« entwirft der Roman so eine Verunsicherung der vermeintlich objektiven Kategorien von Raum und Zeit. So ist es gerade der leere Raum, der die Wahrnehmung provoziert und ihn mit Deutungen füllt, um zu erfahren, was es damit auf sich hat. Und so erscheinen auch die Gespenster, die gemeinhin im Spukhaus am Ende seine Geschichte und mit ihr das Unheimliche selbst auflösen. Allerdings nicht bei Danielewski. In den Tiefen des Labyrinths hören die zu seiner Erforschung aufgebrochenen Kletter- und Höhlenspezialisten unheimliche Geräusche, die dem Schnauben des Minotaurus gleichen.⁷⁶ Aber die Räume sind leer. Sie zerstreiten und vereinzeln sich, werden verrückt. Das Unheimliche des Hauses zeigt sich als schiere Rückwirkung des leeren Raumes auf die Psyche, die ihn mit Gründen zu füllen sucht. Am Ende wird weder das Geheimnis gelüftet noch der Spuk beseitigt, sondern das Haus selbst löst sich auf. Es existiert vielleicht nur in der Wahrnehmung. Während Kapitel XXII als Letztes vor den Anhängen, Beweis- und Gegenbeweisstücken die leere Form des Hauses visualisiert, wird inhaltlich dort erzählt, dass Navidsons Film mit dem Gesicht eines Gespenstes ende. Ein Gesicht à la Caspar. Doch zugleich wird darauf verwiesen, dass der Film hier auf ein Genre verweise, dem er selbst ewig fremd bleiben werde – er filmt verkleidete Kinder in Halloweenkostümen. Das Kapitel davor berichtet in der Form eines Interviews von der Rettung Navidsons aus der Tiefe der Räume durch seine Frau Karen. Sie findet den unterkühlten Mann im Dunkeln, löscht die Taschenlampe – und das Haus löste sich auf.

FRAGER: Wie haben sie ihn denn aus dem Haus bekommen?

KAREN: Es hat sich einfach aufgelöst.

FRAGER: Aufgelöst? Wie meinen sie das?

KAREN: Wie ein böser Traum. Wir waren in pechschwarzer Finsternis, und da sah ich, nein ... in Wirklichkeit hatte ich die Augen zu [...] und dann habe ich die Augen aufgemacht und sah Bäume und Gras.⁷⁷

74 Danielewski, *Das Haus* (Anm. 22), S. 218.

75 Ebd., S. 219.

76 Vgl. Kapitel XIII, dessen Titel *Der Minotaurus* durchgestrichen ist (ebd., S. 365).

77 Ebd., S. 623.

Sie findet sich in ihrem Vorgarten wieder. Der Interviewer:

FRAGER: Sie meinen das Haus hat sich aufgelöst?

KAREN: [Keine Antwort].

FRAGER: Wie ist das möglich? Es ist doch noch da, oder etwa nicht?

Das Ende des Interviews fehlt.⁷⁸ Ist das Haus noch »da« oder nicht? Die Antwort muss so ausfallen wie die Antwort auf das Unheimliche selbst: Wenn man es wahrnimmt, dann ist es da, wenn nicht, dann nicht. Ein solches Haus aber ist wohl das unheimliche Haus *par excellence*.

Das Haus als »trautes Heim«, als Schutz- und Ruheraum, wird vom Topos des unheimlichen Hauses dekonstruiert. Die Annahmen eines klar begrenzten, objektiv gegebenen und daher ebenso zugänglichen wie beherrschbaren Raumes werden durch eine Wahrnehmung gestört, die selbst zwischen Wahrnehmungsstörung und Realität nicht mehr unterscheiden kann. War da ein Geräusch? Resultiert es aus dem Normalen oder ist da etwas anderes? Wirksam ist der Topos des unheimlichen Hauses jedoch nicht zufällig in jener Epoche des Menschen, die seit der Aufklärung das Individuum als Kernzelle der Gesellschaft setzt und mit ihm das bildungsfähige Ich, seine Familie und sein Haus als Heimstatt gründet. Es wirkt bis zum heutigen Horrorfilm nicht allein durch den so anschaulich zelebrierten Verlust der Orientierung, sondern durch eine Dekonstruktion der Normalität, in der die Wahrnehmung der Wirklichkeit selbst betroffen ist. Alles andere, die Gespenster oder der Fluch, sind nur Bestandteile jeweiliger Plots, die an der Grundstruktur dieser Verschiebung des gewohnten Raums partizipieren.

78 Ebd., S. 624.

Speichern, Prozessieren, Übertragen Die Medialität des Hauses im Horrorfilm

Die Frage, wie die Präsenz des horriblen Haus im Spielfilm eigentlich zu beschreiben wäre, ist nur bedingt mit dem Begriff des Akteurs zu beantworten, jedenfalls dann, wenn unter »Akteur« eine mit Intentionalität, Eigenschaften, einer Agenda ausgestattete Instanz verstanden werden soll. In mancher Hinsicht plausibler ist die Idee, das Haus im Horrorfilm als ein Medium zu betrachten, das von Fall zu Fall in den Status eines Akteurs erhoben wird, häufiger aber aktiv (*aktiviert*) erscheint, ohne zugleich anthropomorphe oder antagonistische Züge zu entwickeln.

Das hat nicht zuletzt damit zu tun, dass Häuser im Horrorfilm unter unterschiedlichen Vorzeichen auftreten, auch: mit unterschiedlichen Qualitäten assoziiert werden, die bisweilen überdeterminiert sind (das Haus ist böse, verdorben, hinterhältig, rachsüchtig), häufiger indes etwas unterdeterminiert oder diffus. So oder so: Irgendetwas stimmt nicht mit dem Haus, irgendetwas läuft darin ab. Und weil in diesem Ablauf die kittlerschen Parameter »Speichern, Prozessieren, Übertragen«¹ eine relativ wichtige Rolle spielen, wird dieser Text der Frage nach der Medialität des horriblen Hauses nachgehen, eine gewisse Anpassung an dramaturgische Besonderheiten vorausgesetzt, da die Übertragung fast immer schon in Gang ist, wenn die Filmfiguren endlich anfangen, sich mit den Speicherkapazitäten ihres Hauses zu befassen.

Akteure

Grundsätzlich, keine Frage, gehört der Horrorfilm zu den Genres, in denen das Konzept des Animismus und damit auch des Hauses als Akteur kultiviert wird. »Houses don't kill people«, erklärt der Familienvater gleich zu Beginn des Remakes von *The Amityville Horror* (USA 2002), womit zumindest extradiegetisch etabliert ist, dass sie genau das tun werden, und: »houses aren't bad«, also haben sich die Zuschauer mit dem Gedanken vertraut zu machen, dass manche Häuser es durchaus sind. »Houses do not have memories«, sagt er außerdem in der ersten Version zu seiner Frau (USA 1979), aber das Haus, in dem er sich im selben Moment befindet, hat ein Gedächtnis, so wie ihm auch ein Gesicht gegeben ist und mit dieser

1 Friedrich Kittler: Vorwort. In: Ders.: *Draculas Vermächtnis*. Technische Schriften. Leipzig 1993, S. 8.

»Physiognomie de[s] Gebilde[s]«² ein spezifischer Ausdruck, der bereits auf den ersten Blick zu erkennen gibt, dass von dem Gebäude mit der Adresse Ocean Drive 142 nichts Gutes zu erwarten ist.

Der Film *The Amityville Horror* (Original, Remake und Sequel) ist in dieser Zuschreibung sehr entschieden: Das Haus ist böse, das Haus tötet, das Haus macht Angst; und es macht verrückt.³ Die diversen Kommunikationsmedien, die vor Ort installiert sind (Telefon, Radio, TV), stehen unter der Kontrolle dieses Gebäudes, das außerdem Möbel und Gegenstände zu bewegen vermag, Stimmen, Laute und Botschaften geisterhafter Präsenzen übermitteln kann, diesen Präsenzen Gelegenheit zum Auftritt verschafft und überhaupt über die meisten derjenigen Fähigkeiten verfügt, die im 19. und frühen 20. Jahrhundert den personalen Medien des Spiritismus zugeschrieben wurden: »a medium by which manifestation appear[s]«.⁴

Analog zur historischen Aktivität der personalen Medien demonstriert das Haus seine akteurialen Qualitäten, indem es die Register des Wahrnehmbaren erweitert, Kontakte herstellt, wo zuvor keine waren, und in der Ordnung der dies- und jenseitigen Dinge eine gewisse Durchlässigkeit produziert. Anders als die Aktivität jener Medien jedoch, früher oder später meist als Täuschungsmanöver oder Trickserie entlarvt,⁵ halten die des horriblen Hauses im Film der Investigation durch Experten fast immer stand. Wo den Experten noch etwas zu entlarven bleibt, ist es die dämonische Absicht, von der die häusliche Aktivität grundiert ist.

2 Zum Konzept einer »Physiognomie der Gebilde« in der Architektur vgl. Sedlmayrs Deutung der Architektur Borrominis, in der in expliziter Analogie zur Physiognomik die Idee formuliert wird, dass sich die »charakteristischen Eigenschaften« eines Gebäudes in dessen äußerer Erscheinung »in unmittelbar abschaulicher Weise sehr eigentümlich ab[zeichnen]« (Hans Sedlmayr: Die Architektur Borrominis. Frankfurt am Main 1930, S. 98).

3 Die Blaupause seiner Physiognomie findet sich im Übrigen im zweiten Kapitel von Shirley Jacksons Roman *The Haunting at Hill House*, der später die Vorlage für den Film *The Haunting* (USA 1963) geliefert hat: »[A] maniac juxtaposition, a badly turned angle, some chance meeting of roof and sky, turned Hill House into a place of despair, more frightening because the face of Hill House seemed awake, with a watchfulness from the blank windows and a touch of glee in the eyebrow of a cornice.« (Shirley Jackson: *The Haunting of Hill House*. London 2009, S. 30)

4 Tom Gunning: Phantom Images and Modern Manifestations. Spirit Photography, Magic Theatre, Trick Films and Photography's Uncanny. In: Patrice Petro (Hg.): *Fugitive Images. From Photography to Video*. Bloomington (IN) 1995, S. 42–72, S. 52. Eine umfassendere Darstellung der Zuschreibungen an spiritistische Medien findet sich in: Anne Braude: *The Meaning of Mediumship*. In: Dies.: *Radical Spirits. Spiritualism and Women's Rights in Nineteenth Century America*. Bloomington (IN) 2001, S. 82–116.

5 Legendar die Aversion des Zauberkünstlers Harry Houdini gegen prominente Spiritisten, deren Verfolgung für ihn zu einer Obsession wurde (vgl. Gunning, *Phantom Images* [Anm. 4], S. 61). Und auch sonst sind peinliche Entlarvungen, ebenso wie peinliche Täuschungen in der Geschichte des medienbasierten Spiritismus ein zentrales Motiv; vgl. die Unterstützung von Sir Arthur Conan Doyle für die Fotografien der Cottingley Fairies, in mehreren Romanen und Filmen adressiert, oder den Prozess gegen den ersten Geisterfotografen William Mumler; Elbridge T. Gerry: *The Mumler Spirit Photograph Case* [1869]. In: Louis Kaplan: *The Strange Case of William Mumler, Spirit Photographer*. Minneapolis (MN) 2008, S. 140–179.



Abb. 1/2: Screenshots *The Amityville Horror*

Die Filmgeschichte kennt Herrenhäuser, die ihre Besucherinnen in den Wahnsinn treiben (*The Haunting*, USA 1963), verlassene Hotels, die von ihren temporären Bewohnern Besitz ergreifen (*The Shining*, USA 1980), oder japanische Landhäuser, die ihr gesamtes Inventar gegen eine Gruppe von Schulmädchen mobilisieren, um diese zu verschlingen (*Hausu*, Japan 1977). Aber sie kennt ebenso jene anderen Häuser, mit denen sich horrible Aktivitäten und Artikulationen verbinden, ohne dass die entsprechenden Bauten als deren Initiatoren zu identifizieren wären. Allein eine Kulisse der unheimlichen Aktivität sind sie indessen auch nicht, und was die Frage nach ihrem Status zusätzlich kompliziert macht, ist der Umstand, dass sie fast immer von etablierten Medien der Kommunikation durchsetzt sind.

Medien

Die Inszenierung und Dramatisierung von Medienapparaten im Horrorfilm ist längst ein Gegenstand von Aufsätzen und Dissertationen⁶, immer wieder auch ein Gegenstand von In-Jokes innerhalb des Horror-Genres, dessen Selbstbearbeitung zu den Topoi der Filmpublizistik gehört.⁷ In horriblen Häusern verortet, werden diese Apparate in bestimmtem Sinne zu einer Redundanzerscheinung, sofern die Häuser selbst über mediale Qualitäten verfügen; und als redundante Installationen sind sie eine konkurrierende Größe in der Mise en scène von Kommunikation, Auftritt, Kontakt, mit der die jeweiligen Filme befasst sind.

Wie zum Ausweis ihrer Professionalität installieren die Geisterjäger in der zweiten Hälfte von *Poltergeist* (USA 1982) oder die Dämonologen in *The Conjuring* (USA 2013) ein ganzes Ensemble von Kameras, Monitoren, Mikrofonen und Tonaufnahmegeräten, mit denen die Äußerungen der Heimsuchung erfasst und registriert werden sollen.⁸ »The modernity of spiritualism manifested itself [...] also through the movement's embrace of modern technology as a means of communication and demonstration.«⁹ In *The Sixth Sense* (USA 1999) entstehen die

6 Kay Kirchmann/Nicole Wiedemann: Vom Ende her gedacht. Beobachtungen zur narrativen und reflexiven Funktion der Fotografie in populären Zeitreise-Filmen. In: Stefanie Diekmann/Winfried Gerling (Hg.): *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*. Bielefeld: Transcript, 2010, S. 26–39; Lars R. Krautschick: *Gespenster der Technokratie. Medienreflexion im Horrorfilm*. Berlin 2015; außerdem verschiedene Beiträge in Kay Kirchmann/Jens Ruchatz (Hg.): *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*. Bielefeld 2014.

7 Elisabeth Bronfen: Arbeit am Trauma. Wes Cravens *Scream*-Trilogie. In: Julia Köhne/Ralph Kuschke/Arno Meteling (Hg.): *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*. Berlin 2005, S. 101–110.

8 »In einem Kontext, in dem technische Medien als Apparate angesehen werden, die paranormale Phänomene wahrnehmen, welche sich den menschlichen fünf Sinnen entziehen, lassen sich diese Medien ganz – in der Tradition McLuhans – als prothetische Ergänzung zum menschlichen Wahrnehmungsapparat – als *Extensions of Man* und damit sozusagen als »sechster Sinn« bezeichnen« (Lars Robert Krautschick: *Gespenster der Technokratie. Medien im modernen Horrorfilm*. Berlin 2015, S. 34).

9 Tom Gunning: *Haunting Images. Ghosts, Photography and the Modern Body*. In: Alison Ferris (Hg.): *The Disembodied Spirit*. Brunswick (MN) 2003, S. 8–19, hier S. 10.

audiovisuellen Aufzeichnungen sehr viel zufälliger, werden jedoch ebenfalls durch die Intervention medialer Apparaturen ermöglicht. Andere Horrorfilme folgen demselben Prinzip (von der Fotografie in *The Asphyx* [1973] bis zu den Aufnahmen in *Insidious* [2012]); und bis in die Gegenwart des Genres behauptet sich die Konvention, die paranormale Aktivität gerade dort, wo sie in umbauten Räumen stattfindet, mit konventionalisierten Technologien der Aufzeichnung und Übertragung kurzzuschließen.

Der Film *Paranormal Activity* (USA 2007) hat dieses Programm in den Aufnahmen der fiktiven Überwachungskamera auf Dauer gestellt (was immer er zeigt, ist aus der Perspektive dieser Kamera aufgezeichnet). Allerdings existieren vor und nach ihm und seinen Sequels zahlreiche andere Produktionen, in denen die installierten Medienapparaturen nach demselben Prinzip funktionieren. Überwachungskameras und Bildschirme in *Dark Water* (Original: 2002; Remake: 2005), Tonaufnahmegerät und Kopfhörer in *The Changeling* (USA 1980) oder *The Innkeepers* (USA 2011), noch mehr Aufnahmegeräte, Mikrofone, Kopfhörer und Kabel in *The Conjuring* (USA 2013), dazu die omnipräsenten Handkameras, die u. a. in *Paranormal Investigation* (USA 2007), in *Insidious* und in *Grave Encounters* (CA 2011) zum Einsatz kommen und am Ende die einzigen Blickinstanzen sind, die auf die Frage nach dem vorangegangenen Geschehen noch Material liefern können.



Abb. 3: Screenshot *The Conjuring* (mediale Ensembles)

Die Erzeugung von Wahrnehmbarkeit ist eine erste Funktion medialer Apparaturen im Horrorfilm (Geister hören können, Geister sehen können), mehr oder weniger in Übereinstimmung mit ihrem historischen Einsatz im Kontext spiritistischer Experimente.¹⁰ Die Dokumentation des Wahrgenommenen auf Bild- und

¹⁰ Während *sichtbar zu machen* in der historischen Praxis des spiritistischen Gebrauchs zur dominierenden Agenda wird – »making visible something that of its very nature cannot be seen and

Tonträgern ist eine zweite; die dritte, ebenfalls sehr populäre, besteht in der apparativen Organisation des ›Channeling‹, z. B. in der Übermittlung von Botschaften aus dem Jenseits und zurück, sowie in der Herstellung von Verbindungen, manchmal auch in deren Unterbrechung, je nachdem, in welche Richtung sich der Plot gerade verschiebt.

Fast immer ist das ›Channeling‹ mit dem Motiv des medialen Rauschens unterlegt. In diesen Fällen etabliert sich mit der Nutzung des Medienapparats eine Zone des Übergangs zwischen Störungen und Signalen, »technischen und semantischen Phänomenen«,¹¹ die in *Poltergeist*, dem zweiten *Amityville Horror* oder in *The Conjuring* vor allem vom Fernseher ausgehen. In *The Sixth Sense* werden Botschaften der Geister auf einem Tonband gefunden, in *Two Evil Eyes* (USA 1990) verweist ein mehrfach eingehender Telefonanruf bei toter Leitung auf eine paranormale Senderinstanz, und im originalen *Amityville Horror* markiert das Rauschen in der Leitung bereits in einer frühen Phase, dass Telefonie nicht mehr unter der Kontrolle der Lebenden stattfindet.

Mediale Technologien und Apparate zu Aktanten des Horrorfilms zu machen, heißt mithin: Sie tun lassen, was sie durchaus auch außerhalb von Horrorgeschichten tun: aufzeichnen, übermitteln, dokumentieren, ein- und aussetzen und bisweilen unlesbaren Output zu produzieren. Der Unterschied besteht in der Verschiebung der Aufmerksamkeit auf diejenigen Bereiche der medialen Übertragung, die an den Grenzen oder im Off des etablierten Spektrums liegen, sowie in der jeweiligen Auffassung davon, was als dokumentierbares Phänomen zu behandeln sei. *De facto* ist der unlesbare Output sehr wohl lesbar, da die dramaturgische Rahmung die entsprechenden Vorgänge unmittelbar als solche kenntlich macht, »in denen sich die Störung oder Unterbrechung als Möglichkeit des Mediums herausstellt und zur Verfügung stellt«.¹² Von der Erweiterung des Aufzeichnungsspektrums abgesehen, sind die Operationalisierung und Produktivität von Medien im Horrorfilm folglich auf der Folie habitualisierter Mediennutzung zu lesen, und der Output, den sie unter dem Blick ihrer verstörten Beobachter produzieren, ebenso wie die Zeugniskraft, die ihnen von den Figuren zugeschrieben wird, ist unmittelbar davon abhängig, dass sie nach vertrautem Muster funktionieren. (Eine prominente Ausnahme von dieser Regel ist das TV-Gerät der Familie in *Poltergeist*, das nicht nur eine Umkehrung der Sender-Empfänger-Beziehung erlaubt, sondern sich außerdem als Körperfresser betätigt und das, was es sich einverleibt, in unbekannten Regionen des Hauses ablegt.)

does not exist in visible form« – und andere Formen der Wahrnehmung spektraler oder dämonischer Akteure marginalisiert, bleibt apparativ produzierte Hörbarkeit im Horrorfilm ein wichtiger Modus des spektralen Auftritts (Zitat: Ferris, *The Disembodied Spirit* [Anm. 9], S. 32–42, hier S. 34.)

11 Albert Kümmel/Erhard Schüttelpelz: Medientheorie der Störung/Störungstheorie der Medien. In: Dies.: *Signale der Störung*. München 2002, S. 9–13, hier S. 12.

12 Erhard Schüttelpelz: Frage nach der Frage, auf die das Medium eine Antwort ist. In: Ebd., S. 15–29, hier S. 15.

Anders das Haus. Die Aktivitäten des horriblen Hauses sind keineswegs vertraut, nicht weil sie sich anders gestalten würden als sonst, sondern weil das aktive Haus für sich genommen eine Irritation darstellt. *Das Haus arbeitet*; das sollte es nicht, jedenfalls nicht ohne die Initiative oder die Befehle seiner Bewohner. *Etwas arbeitet im Haus*; das ist ebenfalls nicht vorgesehen.¹³ Oder *etwas artikuliert sich durch das Haus*, zum Entsetzen aller, wenn auch meist nicht zum ersten Mal, da so viele Horrorfilme mit Wiederholungsfällen und Wiedergängern befasst sind: »[T]hey always return«.¹⁴ Im Haus ist etwas reaktiviert worden, ein Programm oder ein Protokoll, das mit Beginn der Erzählung in Gang gesetzt worden ist und von da an Schritt für Schritt ausgeführt wird. Und wenn die Figuren diesen Ablauf nicht zu deuten wissen, dann hat das vor allem damit zu tun, dass sie bis auf Weiteres keine Ahnung haben, was in ihren Häusern gespeichert ist.

Speichern

In den Häusern selbst werden sie auch nicht unbedingt Informationen darüber finden. Dazu müssen sie in die örtliche Bibliothek, hin und wieder auch ins Archiv, ab der Jahrtausendwende dann ins Internet (immer vorausgesetzt, dass die entsprechenden Filme auch nach 2000 spielen).¹⁵ Tatsächlich ist zu beobachten, dass die Topologie des Horrorfilms spätestens seit *The Amityville Horror* neben dem horriblen Haus oft einen externen Ort der Speicherung involviert, an dem Informationen über die Geschichte des Hauses gesammelt sind, und dass dieser Ort für verschiedene Recherchen genutzt wird, die den Konventionen der Bibliotheks- oder der Archivnutzung entsprechend durchgeführt werden. (Allerdings dokumentieren Horrorfilme, gerade die aktuellen, in der Inszenierung von Recherche-Arbeiten eine gewisse Präferenz für anachronistische Apparate und Formate und in den Formaten eine anhaltende Bedeutung der Schrift, die als das paradigmatische »archivische[] Speichermedium«¹⁶ nur bedingt Konkurrenz erhält. Das Microfiche-Lesegerät im Remake von *The Amityville Horror* und im Abspann von *The Conjuring* wäre ein Beispiel, ein anderes das veraltete Webdesign in *The Innkeepers*.)

Fast durchweg funktioniert die externalisierte Speicherung dabei nach dem Vorbild des »Storage and Retrieval«, gemäß der Ordnung eines statischen Archivs, in dem Wissen abgelegt ist, um nach Bedarf abgerufen und wieder abgelegt zu wer-

13 Die Architektur, deren unheimliche Anmutung gerade aus ihren dynamischen Qualitäten resultiert, ist ein Topos in der Schauerliteratur des 19. Jahrhunderts; am interessantesten vielleicht in der Dämonisierung der mobilen, maschinell durchwirkten Theaterarchitektur in Gaston Leroux's *Das Phantom der Oper*. Vgl. Stefanie Diekmann: Die unheimliche Architektur. In: Dies.: Backstage – Konstellationen von Theater und Kino. Berlin 2013, S. 114–153.

14 Judith Halberstam: *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. London/Durham 1995, S. 188.

15 »Seit *The Ring* [gemeint ist das Remake von 2002] stellt das Internet für die Recherche der Protagonisten in beinahe jedem gegenwärtigen Horrorfilm ein unverzichtbares Hilfsmittel dar« (Krautschick, Gespenster der Technokratie [Anm. 8], S. 159).

16 Uwe Wirth: Art. »Archiv«. In: Alexander Roesler/Bernd Stiegler (Hg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*. München 2005, S. 17–28, hier S. 18.

den.¹⁷ In den horriblen Häusern selbst sieht das etwas anders aus, wenngleich das Konzept der Ablage dort oft genug buchstäblich genommen wird und nicht wenige Horrorfilme auch von der Entdeckung versteckter oder unbekannter Lagerstätten handeln. Ein Topos: der alte Friedhof, über dem das Haus errichtet worden ist; ein anderer: die Zwischenräume und geheimen Kammern, die sich im Verlauf der Filmhandlung öffnen. Nebengebäude spielen nur ab und an eine Rolle, jedoch gibt es mindestens einen Fall, in dem die Leichen der Vergangenheit dort auf die Entdeckung warten (*The Orphanage*, Spanien 2007). Wie die Medien- und die Archivnutzung im Horrorfilm ist die Topologie der Lagerung im Horrorfilm auf der Folie konventioneller Raumordnungen organisiert. Aber gemäß der erweiterten Speicherkonzeption, die das Genre zugleich entwickelt, figurieren diese Keller, Dachböden, Nebengebäude zugleich als Schauplätze einer instabilen Ablage: Es sind Örtlichkeiten, an denen der Spuk zwar angesteuert und abgerufen werden kann; jedoch geht er ebenso von ihnen aus und verbreitet sich selbsttätig.

Anders formuliert: Der Horrorfilm partizipiert durchaus an der Konvention, Keller, Dachböden, Nebengebäude als diejenigen Räumlichkeiten zu behandeln, an denen das Gedächtnis eines Hauses in Gestalt von Objekten, Dokumenten, materialen Hinterlassenschaften überdauert. Nicht selten figurieren dabei die Objekte, die in den horriblen Häusern aufgefunden werden, als ein Relais. Sie sind Schnittstellen, zwischen der Welt der Hausbewohner und einer Parallelwelt, die von anderen Präsenzen bewohnt wird, aber auch Kontaktstellen zwischen einer Vergangenheit, die noch nicht abgeschlossen ist, und einer Gegenwart, die von dieser Vergangenheit heimgesucht wird.

Denn wenn die Erkundung des horriblen Hauses auch häufig von Gesten der Eröffnung zäsurisiert ist – Türen werden aufgeschlossen, Schubladen aufgezo- gen, alte Truhen aufgestemmt und Dinge aus der Tiefe geholt, die fatale Geste des Öff- nens (Blaubart) also in so und so vielen Variationen repetiert¹⁸ –, bedeutet das keineswegs, dass es die neuen Bewohner sind, die die Aktivität des Hauses ini- tiieren. Vielmehr erweist Letzteres sich oft genug als der Schauplatz einer dyna- mischen Speicherung, in deren System die Dinge ihren Ort wechseln und nicht dort verbleiben, wo sie zuletzt gesehen worden sind. Anders als die unheimlichen Dinge aus Benjamins *Passagenwerk*, die »Besitz ergreifen«¹⁹ (von der Wohnung, den Bewohnern), indem sie sich sukzessiv ansammeln und andrängen, ist die Heimsu- chung durch das horrible Ding von einer topologischen Ungewissheit grundiert: Wo zuletzt? Und: Wo im nächsten Moment? Die Dinge wandern, sie kommen zurück; die Versuche, sie loszuwerden, gestalten sich dabei nicht weniger prekär als die, sie lokalisierbar zu machen.

17 Zur Differenz von statischen und dynamischen Archivkonzeptionen vgl. ebd., S. 18–20.

18 Pandora oder Blaubart: Das mythische Grundmuster der fatalen Geste ist hier eher in der Ge- schichte von Blaubart zu suchen, der das Öffnen der verschlossenen Tür untersagt, und dessen Frau mit dem Öffnen der Tür nicht nur Einblick in die Vergangenheit des Hauses erhält, sondern auch deren Wiederholung in Gang setzt.

19 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*. Erster Band: Aufzeichnungen und Materialien. Frankfurt am Main 1983, S. 288.

Davon, dass es besser sei, die Dinge an ihrem Platz festzusetzen, handelt exemplarisch der Film *The Conjuring*, in dem die Relikte vergangener Heimsuchungen in einem verschlossenen Raum des Dämonologen-Haushalts aufbewahrt werden. »The way I see it is: It's safer for these things to be in here than out there.« Sagt der Dämonologe und paraphrasiert damit die Beobachtung Krzysztof Pomians, dass der Zweck einer Sammlung wesentlich darin bestehe, die Dinge aus einem Kreislauf herauszuhalten.²⁰ Indes wird der Experte der Verwahrung nur zu bald damit konfrontiert, dass auch die eingesperrten Objekte nicht immer an ihrem Platz bleiben und von ihren Vitrinen aus eine Wanderung beginnen können, die nicht unter Kontrolle zu bringen ist, im eigenen Haus ebenso wenig wie in den vielen, die er als Experte besucht hat.



Abb. 4: Screenshot *The Conjuring* (Archiv der bösen Dinge)

Annabelle, die Puppe, die in *The Conjuring* im Haus des Dämonologen unterwegs ist und ein Jahr später als Titelfigur in einem anderen Film wieder auftaucht (*Annabelle*, USA 2014); die bunte Spieldose im Haus der Familie, die den Dämonologen konsultiert (*The Conjuring*); die kleine rote Tasche in *Dark Water*; das Kinderbuch in *The Babbadook* (Australien 2013): Sie alle gehören zu einer Gruppe von Objekten, die sich den Figuren aufdrängen, mehr oder weniger insistent und ohne dass man nach ihnen gerufen hätte. Für jede Tür, die zu Beginn einer Erzählung aufgetan, für jeden Truhendeckel, der aufgeklappt, jede Klaviertaste, die angeschlagen, und jedes alte Spielzeug, das aus den Winkeln eines Schanks hervorgeholt wird, hält die Geschichte des Horrorfilms ein anderes Objekt bereit, das *nicht hervorgeholt werden muss*, weil es *bereits da* und *bereits aktiviert* ist.²¹ Wer der Vergangenheit

20 Vgl. Krzysztof Pomian: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1998, S. 20.

21 In ihrer sehr schönen Masterarbeit hat Marta Jeszke nicht nur eine Art Inventar der Ausstattung horribler Häuser im Erzählfilm erstellt, sondern auch auf ein Inventar der unheimlichen Dinge,

des horriblen Hauses begegnen will, begibt sich in den Keller oder auf den Dachboden oder in den Lagerraum. Aber wer ihr nicht begegnen will, zu dem kommt die Vergangenheit auch wie von selbst, ohne gerufen worden zu sein und gerne in Gestalt des sogenannten unschuldigen Objekts, das sich auf einmal in den Händen eines Familienmitglieds befindet.²²

So betrachtet, erscheint die verstörte Ordnung der wandernden, wiederkehrenden Dinge nicht ohne eine gewisse Logik. Diese Logik besteht darin, die archivischen Parameter der Lagerung, der Nutzung und des Zugriffs beizubehalten, sie aber von Fall zu Fall umzukehren. Dann greifen nicht die Filmfiguren auf die abgelegten Dinge und über diese auf die Vergangenheit zu, sondern die Vergangenheit über die Dinge auf die Filmfiguren, die ihrerseits benutzt werden, um Vergangenheit zu perpetuieren. Versuche der Objektdestruktion (Schere, Feuer, Mülltonne, Toilettenspülung) helfen da nicht viel, weil ein erster Kontakt, ähnlich wie in dem Film über das eskalierende Spiel *Jumanji* (USA 1995), fast immer ausreicht, um die Heimsuchung in Gang zu setzen, und sie dann nicht mehr aufzuhalten ist.

Prozessieren

Wie setzt sich die Heimsuchung in Gang? Welchen Bahnungen folgt sie innerhalb des Hauses, wie organisiert sie sich, wie sind ihre Wirkungen erklärbar, und vor allem: Kennt die Heimsuchung eine zentrale Instanz, die als ihr Urheber betrachtet werden könnte? In den meisten Filmen ja, früher oder später; allerdings ließe sich mit einigem Recht behaupten, dass die Szenarien des Horrorfilms immer dann an Faszinationskraft verlieren, wenn die Macht, von der die horriblen Häuser kontrolliert sind, ein Gesicht, ein Profil, eine Gestalt erhält. Die Dämonen in *Paranormal Activity*, *The Conjuring* und *Amityville*, die Geister in *The Innkeepers* und selbst in *Ju-on* sind in bestimmtem Sinne antiklimaktische Erscheinungen, das heißt: zu gestalthaft, um dem Entsetzen, das der Film wie ein verstecktes Potenzial in Aussicht stellt, je ganz zu entsprechen. (Wo dieses Potenzial sich aus dem Entzug des Anblicks produziert, funktioniert der Horrorfilm durchaus analog zum Vorhang in der Malerei und im Theater, dessen wesentliche Hervorbringung in einer »anwesenden Abwesenheit«²³ besteht, die durch die Enthüllung nur depotenziert werden kann.)

zu deren Eigenschaften es gehört, an Orten aufzutauchen, an denen sie keinesfalls erwartet werden. Vgl. Marta Jeszke: *Dunkle GeHEIMnisse. Über die Beziehung zwischen Raum und Psyche im modernen Horrorhaus-Film*. Hildesheim 2014: Typoskript (unveröff.), S. 71 f.

22 Chucky, die immer noch aktive Puppe, deren Wiederkehr im siebten Film seit 1988 (*Chucky*; Regie: Tom Holland) aktuell in Vorbereitung ist, gehört nicht zu diesen Objekten, sondern hat, ähnlich wie die böse und intentional handelnden Häuser des Horrorfilms, von Anfang an den Status eines Akteurs.

23 Claudia Blümle: Goldgrund und Vorhang in der frühneuzeitlichen Malerei. In: Gabriele Brandstetter/Sibylle Peters (Hg.): *Szenen des Vorhangs – Schnittflächen der Künste*. Freiburg im Breisgau 2008, S. 45–66, hier S. 53; zur Praxis des Blickentzugs vgl. auch Gabriele Brandstetter: *Lever de Rideau – die Szene des Vorhangs*. In: Ebd., S. 18–41, hier S. 25–27.

Es arbeitet. Abhängig davon, wie das Erlebnis des Horriblen konzipiert ist, kann es dabei bleiben, bis kurz vor Schluss oder sogar bis über das Ende der Erzählung hinaus, allerdings existieren nicht allzu viele Filme, in denen das der Fall ist. *Etwas ist aktiv*, und solange diesem Etwas keine Erklärung und keine Intention zugeordnet sind und es, einem radikalen Verständnis des Prozessualen entsprechend, »subjektlos« bleibt,²⁴ besteht der Horror, der sich im Haus entfaltet, in dieser Aktivität selbst, die nicht abzustellen scheint und sich den Bewohnern durch verschiedene Äußerungen mitteilt. Manchmal geht ein Wind durch die Räume; öfter ist ein Klopfen zu hören, Schritte, Stimmen; Gegenstände tauchen auf (und verschwinden); Türen verschließen sich (und stehen plötzlich wieder offen); Schrift erscheint auf der Wand, es entsteht ein Nebel im Zimmer, oder die Temperatur ändert sich. Wie gesagt: *Etwas ist aktiv*, und wenn diese Aktivität durch wiederholten Output manifest wird, findet sie doch weitgehend im Verborgenen statt. Das macht ihre Horribilität aus und zugleich ihre Attraktion.

Ob einem Haus überhaupt etwas wie ein Output zugeschrieben werden kann, ist eine Frage für sich. Wenn ja, wäre dieser Output unter den konventionellen Bedingungen, die außerhalb des Horrorkinos gelten, auf das Nebenkosten-Programm der ungestörten Nutzung zu beschränken: Wasser, Wärme, Elektrizität ... die bezeichnenderweise zu den ersten Elementen gehören, an denen im Horrorfilm eine Störung in der Operativität des Hauses sichtbar werden kann. Das Wasser, das aus der Leitung kommt, beginnt wie von selbst zu laufen; es enthält Haare (*Dark Water*); es verfärbt sich rot (*The Sender* [1982]), schwarz (*Dark Water*; *They* [2002]), wird dickflüssig oder tritt durch die Fallrohre wieder aus.²⁵ Glühbirnen und Neonröhren flackern (*Gothika* [2003]; *Lights Out* [2014]), einzelne davon zerspringen; hin und wieder fällt das Licht oder die Musikanlage plötzlich aus (*The Conjuring*; *What Lies Beneath* [2000]; *Darkness Falls* [2003]) oder geht nicht weniger plötzlich wieder an. Die Kälte des Hauses, das sich unter dem Einfluss einer Heimsuchung befindet, ist ein weiterer Topos, verbunden mit dem Motiv des punktuellen Temperaturabfalls (*The Conjuring*) oder dem Wechsel der Klimazonen in ein und demselben Zimmer. Wenn all dies entsetzlich ist, dann auch, weil diese Störungen als Ensemble ein Interface konstituieren, das für die Figuren kaum zu durchdringen ist. (»[R]adikale Relativität der Störungsrelation« [...]; was für den einen eine ›Störung‹ ist, ist für den anderen bereits die zu empfangende ›Nachricht‹.«²⁶) Wodurch und wie die Signale generiert werden, die die Heimsuchung des Hauses anzeigen, und wie sie zu lesen sind, wird für seine Bewohner kaum transparent. Den Experten, die früher oder später in die Geschichte eintreten, wissen es oft genug auch nicht, weshalb bei der Bekämpfung der Störung meist dort angesetzt wird, wo sie sich in einer Person, einem Körper entäußert.

24 »Prozesse werden nunmehr subjektlos und bedürfen keines Operators mehr« (Joachim Ritter: Art. »Prozeß«. In: Ders. (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 7. Darmstadt 1972, S. 1543–1562, hier S. 1549).

25 Zur erstaunlichen Prominenz dieser sehr plakativen Bearbeitung einer »Rückkehr des Verdrängten« vgl. Jeszke, Dunkle GeHEIMnisse (Anm. 21), S. 52.

26 Schüttpeitz, Frage nach der Frage, auf die das Medium eine Antwort ist (Anm. 12), S. 25.

Über das Verhältnis zum Medienapparat schrieb Vilém Flusser, dass dieser »dank der Kontrolle seiner Außenseiten (des Input und Output)« beherrschbar erscheine und dass die Nutzer des Apparats »von ihm beherrscht [werden] dank der Undurchsichtigkeit seines Inneren«. ²⁷ Die Häuser des Horrorfilms sind von einer noch radikaleren Undurchsichtigkeit bestimmt, da die Außenseiten hier gleichsam nach innen gefaltet werden: Das Innere des Hauses wird zu einer Oberfläche, auf der Störung, Heimsuchung, anomale Abläufe für die Bewohner angezeigt werden, doch lassen sich die Zeichen von dort nur bedingt zurückbeziehen, geschweige denn im Prozess ihrer Modellierung beobachten. Prozessieren ja, aber Prozessieren im Modus der Opazität, der nach Flusser sämtliche Medienapparate kennzeichnet – »Apparate sind Black Boxes« ²⁸ – und für die Mise en Scène des Hauses dergestalt konstitutiv wird, dass sich das Interieur in ein Ensemble von Außenseiten transformiert. Wo der Spuk keine Gestalt erhält, sind Keller, Dachboden, geheime Gänge und Durchlässe Teile dieser Außenseite, da alle Wanderungen durch die Orte der Heimsuchung immer nur zu einer weiteren *Äußerung* führen, nie zu ihrem Auslöser, ²⁹ viel weniger noch zu einem Einblick in die Operationen, in denen die Äußerungen modelliert werden. (Der Begriff des »Prozessierens« bezeichnet bei Kittler eben diese Operationen. Und auch eine spätere Perspektivierung des Begriffs akzentuiert, dass es »beim Prozessieren [häufig] um Umformung, Formwechsel und Transformation« ³⁰ gehe.)

Übertragen

Die Übertragung, die durch die opake Aktivität des Hauses in Gang gehalten wird, kennt verschiedene Facetten. Die Übermittlung von Botschaften ist eine davon, die wiederum die Form der Handlungsanweisung annehmen kann (»Ketch'em, Kill'em«; *The Amityville Horror*), der Kontaktaufnahme (»Mummy ...!«; *Poltergeist*), der Warnung (»Murder«; *The Shining*) oder des Versprechens (»She said she was going to take me to Daddy«; *Amityville* [Remake]). Eine andere sind die verschiedenen Formen der Kontamination, die mal als Störung der installierten Medienapparate (*Poltergeist* etc.), mal als Befall der Körper und Seelen (»it's not the house that is possessed; it is your child«; *Insidious*), mal als ein noch undeterminierter Befall des Hauses und des Haushalts erscheint (»rotten smell can indicate a demonic presence«; *The Conjuring*).

27 Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen 1983, S. 26.

28 Ebd., S. 30.

29 Darin ähneln die Narrative über die Investigation der horriblen Häuser einer anderen Erzählung, die zwei Verfolger nach langen Wanderungen durch eine komplexe und unheimlich aktive Architektur am Ende nicht zum Urheber der Aktivitäten, sondern nur in dessen Behausung und von dort weiter an einen neuen Schauplatz führt. Vgl. Diekmann, Die unheimliche Architektur (Anm. 13), S. 122–132.

30 Hartmut Winkler: Prozessieren. Die dritte, vernachlässigte Medienfunktion. München 2015, S. 11.

Allerdings ist die Aktivität des horriblen Hauses mit solchen Übertragungen nicht erschöpft. Vielmehr bereiten sie in der Dramaturgie der Kommunikation, die durch das Haus und in seinen Räumlichkeiten stattfindet, nur eine viel entscheidendere Übertragung vor, die auf zwei verschiedene Weisen gedeutet werden kann. Was in *The Conjuring*, *Insidious*, *The Innkeepers*, *Amityville* und viele mehr vor sich geht, ist lesbar als ein Ensemble von Prozessen, die darauf abzielen, neue Protagonisten der Heimsuchung hervorzubringen, die selbst im Haus tätig werden können und (oder) dauerhaft dort verbleiben. Dann wäre die unheimliche Aktivität auf eine Figur ausgerichtet und der Weg der Übertragung verlief von einer Protagonistin zur nächsten (seltener: von einem Protagonisten zum nächsten). Oder aber diese Figuren, die in fast jedem Horrorfilm früher oder später identifiziert werden, hätten ihre Bedeutung weniger als Protagonisten, sondern als Aktanten, deren Bedeutung vor allem darin besteht, die Geschichte des Hauses immer wieder mit derselben Szene zu verknüpfen.

Häusliche Szenen: Das ertrunkene Kind. Das Kindesopfer. Die Erhängung zu nächtllicher Stunde. Der Axtmord. Der Tod der Eltern von der Hand des kleinen Kindes. Der Tod der Kinder von der Hand der Eltern. – All diesen Motiven gemeinsam ist die Beobachtung, dass dort, wo es im Film über das horrible Haus darum geht, der Heimsuchung Koordinaten in der Vergangenheit und Zukunft zu bezeichnen, zwar Figuren und Akteure auftreten und benannt werden. Indes erscheinen die Figuren vor allem als Mittler, deren Rolle sich darin erfüllt, in einer »zwanghaft wiederholten [...] Verarbeitung«³¹ für die Restitution einer Szene zu sorgen, die sich im Haus schon einmal (auch: zwei-, drei-, viermal) abgespielt hat. Dass die Szene, gerade wo sie im rekursiven Modus erkundet wird, nicht irgendeinen Anfang bezeichnet, sondern einen »Anfang [...], der sich danach immer wieder erfüllen soll«, ist ein Prinzip, das in einer aktuellen Publikation über szenische Strukturen sehr genau herausgearbeitet worden ist.³² Die horriblen Geschichten der häuslichen Heimsuchung setzen dieses Prinzip ein ums andere Mal ins Werk, und der Wiederholung entrinnen nur die, denen es gelingt, die Übertragung zu unterbrechen oder sich vom Ort des szenischen Geschehens zu entfernen.

So betrachtet wäre das Haus im Horrorfilm ein Apparat, dessen Funktion darin besteht, die Reproduktion von Szenen zu sichern. Wer den Apparat bedient oder von wem er in Betrieb genommen wird, ist eine Frage, zu der die Filme sich unterschiedlich klar positionieren, und in diesem Text ist die Idee formuliert worden, dass die *Mise en Scène* des Horrors ihre stärksten Momente dort hat, wo die Klärung suspendiert bleibt. *Es wiederholt sich:* Das wäre die simpelste Formel jenes

31 Heiko Christians: *Crux Scenica. Eine Kulturgeschichte der Szene von Aischylos bis YouTube*. Bielefeld 2015, S. 52.

32 Ebd., S. 47. In der Lektüre der dortigen Ausführungen zu Materialität und Medialität der Szene erweist sich diese als ein »Formular« (S. 38), das mindestens drei Dinge ermöglicht: die Setzung eines »Anfangs«, der in Gestalt mythischer Urszenen etabliert wird, die Ausbildung von »Prägnanz«, die erst die Tradierung von Szenen als Deutungsmuster erlaubt und die Dynamik der »Wiederholung«, der mit der Szene ein Vorgängiges gegeben ist, das immer wieder eintreten oder sich errichten kann.

namenlosen Entsetzens, das die horriblen Häuser für ihre jeweiligen Bewohner bereithalten. Kein Akteur, nur ein Agens und ein Automatismus; keine Substanz, nur eine Reihe von Anzeichen und manchmal eine Idee von Kausalität; kein Aufhören, oder wenn, dann immer nur für ein Interim, bis die Aktivität von Neuem einsetzt und ein neues Ensemble von Figuren den Schauplatz betritt.

Sicherheitsvorsorge Das Familienhaus und die atomare Bedrohung in den 1950er- und 60er-Jahren

Das ›Haus‹ und seine ›Sicherheit‹

›Haus‹ und ›Sicherheit‹ werden erstaunlich oft in einem Atemzug genannt, vor allem dann, wenn es sich bei Ersterem um den Typus des Einfamilienhauses handelt: Ein Haus biete Sicherheit, da es die beste Altersvorsorge sei (so die Werbung der Kreditwirtschaft); es biete, was das eigene Wohnen angeht, Sicherheit vor Mieterhöhungen oder gar Kündigungen (so der Jargon der Immobilienmakler); es biete der Familie einen Ort der Geborgenheit und damit der sozialen Sicherheit (so die eher konservative Sozial- und Familienpolitik).

Als einen solchermaßen gleich mehrfach mit ›Sicherheit aufgeladenen‹ Ort gilt es das Haus aber auch nach außen hin zu schützen: vor unerwünschten Eindringlingen durch Schlösser, Alarmanlagen, Wachdienste und Ähnliches mehr, vor Naturgewalten und Feuer durch bauliche Maßnahmen, aber auch durch Versicherungen.¹ In und mit seinem Haus sicher zu sein, heißt in allen diesen Fällen, mögliche, also in der Zukunft lauernde Gefahren zu antizipieren, ihnen durch geeignete, das heißt ›Sicherheit‹ schaffende Maßnahmen zuvorzukommen, um auf diese Weise auch gegen die zwar vorhergesehene, zeitlich aber nicht fixierbare Bedrohung der häuslichen Unversehrtheit abgesichert bzw. geschützt zu sein.

Ein solches Antizipieren kann sich – wie im Falle der Versicherungswirtschaft – auf realitätsnahe statistische Szenarien stützen, es kann Szenarien der Gefährdung des eigenen Hauses aber auch imaginieren und dann versuchen, diesen imaginierten Gefährdungsszenarien mit meist ebenso imaginären und in der Realität weitgehend wirkungslos bleibenden Schutzmaßnahmen zu begegnen. Dem Modell der rein monetären Versicherung sind dabei dort Grenzen gesetzt, wo derjenige, der sich oder sein Hab und Gut versichert, nicht mehr Nutznießer der Entschädigung sein kann, beispielsweise im Falle eines Atomkriegs, bei dem es kein ›danach‹ mehr gibt, auch nicht für das Einfamilienhaus.

Atomkriege wurden jedoch nicht immer als apokalyptische Ereignisse verstanden, was sich an denjenigen Szenarien zeigen lässt, die seit Ende der 1940er-Jahre in den USA und in Deutschland zum Schutze bei einem atomaren Angriff ent-

1 Cornel Zwierlein: Der gezähmte Prometheus. Feuer und Sicherheit zwischen Früher Moderne und Moderne. Göttingen 2011 (Umwelt und Gesellschaft 3), S. 306–313.

wickelt wurden. Ihnen kommt nämlich durchgehend der Status von ›Was-wäre-zu-tun-wenn‹-Simulationen zu, die literarischen und filmischen Texturen fiktiver Art meist näherstehen als faktenorientierten Anleitungen zum richtigen Verhalten. Anders formuliert: Wenn die nur möglichen und zudem auch noch zukünftigen Szenarien vorweggedacht werden – und zwar einschließlich der Mittel, wie man ihnen ›vor-sorgend‹ begegnen kann –, dann entsteht letzten Endes eine Form von Literatur,² die zwischen Science Fiction³ und Realitätsszenarien des ›Als ob‹ angesiedelt ist und in deren Mittelpunkt in der Regel das Einfamilienhaus steht.

Dies ist vor allem auch deswegen der Fall, weil der atomaren Bedrohung nicht durch jene territorialen Grenzziehungen begegnet werden kann, mit denen Sicherheit – sei es die ›äußere‹ eines Staates, sei es die ›innere Sicherheit‹ einer Gesellschaft – in der Regel herzustellen gesucht wird:⁴ Durchdringen die freigesetzten Strahlen doch nicht nur Grenzen, sondern auch Wände, Häuser und nicht zuletzt Körper. Wenn dennoch in den Szenarien zum vorsorgenden Schutz vor atomaren Angriffen immer wieder Narrationen entfaltet werden, die von der Nicht-Eindämmbarkeit der atomaren Strahlen völlig abstrahieren, dann ist zu fragen, welchen Regelungen des Sprechens, welchen Diskursregeln des Sagens, des Nicht-Sagen-Könnens und des Sagen-Müssens diese Narrationen unterliegen und warum dabei gerade das Einfamilienhaus im Mittelpunkt steht.

Eine mögliche Erklärung liegt für die 1950er- und 60er-Jahre in der Vorstellung, dass bei Zerstörung aller staatlichen und gesellschaftlichen Strukturen einzig und allein die Familie als Kernzelle des Wiederaufbaus nach einer womöglich langen Phase des Bunkerlebens fungieren könne, das Überleben einzelner Familien in ebenso einzelnen, vorsorglich geschützten Einfamilienhäusern durch deren Dezentrierung wahrscheinlicher sei, als das größerer Gruppen in zentralen Schutzeinrichtungen. Zudem ließen sich genügend zentrale Bunker- und Schutzeinrichtungen finanziell in den 1950er- bis 60er-Jahren für die noch an den Kriegsfolgen arbeitenden Gesellschaften Westeuropas kaum realisieren. Demgegenüber sollte (und musste) die individuelle Vorsorge der Familien in Individualhäusern von diesen bezahlt werden (wovon bis heute zahlreiche nie in Betrieb genommenen Kellerbunker zeugen).

Von beiden Argumentationssträngen her rückte das Einfamilienhaus in den Mittelpunkt des Interesses der Politik, denn das Haus stand stets auch – *totum pro parte* – für die Kernfamilie als biologische Reproduktionseinheit. Kein Wunder, dass die in Presse, audiovisuellen Medien und auch offiziellen Broschüren der verschiedensten Art narrativ, das heißt in Form von *quasi-literarisch erzählten* Szena-

2 Kirsten Pieper-Scholz: Das Thema der atomaren Bedrohung in Publizistik und Literatur der fünfziger Jahre. Masterarbeit Univ. Erlangen-Nürnberg 1991; Helga Raulff: Strahlungen. Atom und Literatur. Marbach 2008 (Marbacher Magazin 123/124).

3 Vgl. Martha A. Bartter: The way to ground zero. The atomic bomb in American science fiction. New York [u. a.] 1988.

4 Rolf Parr: Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur- und Kulturwissenschaft. In: Achim Geisenhanslüke/Georg Mein (Hg.): Schriftkultur und Schwellenkunde. Bielefeld 2008 (Literalität und Liminalität 1), S. 11–63.

rien vorgestellten Schutzmaßnahmen als wirksam propagiert wurden. So schreibt Robert Strobel im Februar 1955 in der *Zeit* zunächst von der fatalistischen Einstellung gegenüber atomaren Angriffen, dann von der Nichtwirksamkeit großer Massenkeller, um schließlich – wie könnte es anders sein – beim Einfamilienhaus zu landen:

Nicht nur der Mann auf der Straße ist in der Regel der Meinung, daß man sich gegen Atomwaffen, zumal in *einem so engen, dichtbesiedelten Lande* wie Westdeutschland, nicht wirksam schützen könne. Auch Männer in prominenten wirtschaftlichen und politischen Stellungen [...] erliegen dieser fatalistischen Gleichgültigkeit, die zur Unterschätzung der möglichen Schutzmaßnahmen verleitet.

Sicherlich gibt es starke Argumente für diesen Pessimismus. Ein Düsenbomber kann in zwölf bis fünfzehn Minuten aus der Sowjetzone nach Köln fliegen. Bei der kurzen Warnzeit, die da noch bleibt, wird man den Luftschutzraum in drei bis vier Minuten erreicht haben müssen. Unter diesen Umständen verlieren große Massenkeller ihren Sinn. Man wird daher wohl auch keine neuen mehr bauen. Um so wichtiger wird aber damit der nahe kleine Schutzraum, den nicht nur jeder Betrieb, sondern auch jedes Privathaus wird haben müssen. Schon eine verhältnismäßig leichte Verstärkung der Kellerdecke (ein Kostenaufwand von 1500 bis 2000 DM) kann im Ernstfalle viel Schutz bieten. Wir bauen jährlich 500 000 Wohnungen und sind mit Recht stolz darauf. Aber an diese Sicherung hat man bisher leider nicht gedacht. Man sollte hier, wie es in Amerika geschieht, durch die steuerliche Absetzbarkeit der Kosten einen Anreiz schaffen.

Ist dies der Schritt, der – konsequent umgesetzt – das Einfamilienhaus als Objekt der Vorsorge vor atomarer Bedrohung in den Blick rücken musste, so kommt als zweiter Aspekt derjenige hinzu, der durch das Einfamilienhaus der Tendenz nach immer schon gegeben ist, nämlich die Dezentralisierung im Raum. Denn weiter heißt es bei Strobel:

Man wird die Städte noch weiter auflockern müssen, als es bereits beim Aufbau mehrerer Städte geschehen ist. Die Verlagerung von Industriebetrieben an den Stadtrand oder, noch besser, einige Kilometer darüber hinaus, sollte systematisch betrieben werden, wie es in den Vereinigten Staaten seit Jahren geschieht. [...]

In einem Umkreis von 800 bis 1000 Meter von der Explosionsstelle, der sogenannten Zone A, tritt vollständige Zerstörung ein, gegen die es kaum einen Schutz gibt. Was aber außerhalb dieser unmittelbar betroffenen Zone liegt, hat Schutzmöglichkeiten, die man nun auch bei uns wird sorgfältig vorbereiten müssen, wie dies in anderen Ländern seit langem geschieht.

[...]

Die klassischen Luftschutzmaßnahmen sind auch heute nicht entwertet, wenn auch, wie erwähnt, die großen zentralen Bunker für uns ihre Bedeutung verloren haben.⁵

5 Robert Strobel: Gibt es wirksamen Atomschutz? Bonn bereitet ein Luftschutzgesetz vor. In: Die Zeit, Nr. 6 vom 10. Februar 1955, online unter www.zeit.de/1955/06/gibt-es-wirksamen-atomschutz [Stand: 31.05.2016].

Die Message ist klar und lässt sich in Abwandlung der bekannten Strophen aus Rainer Maria Rilkes Gedicht *Herbsttag* auf die Formel bringen: ›Wer jetzt keinen Atomschuttkeller baut, der baut sich keinen mehr.‹⁶ Das Haus wird in den Szenarien der atomaren Vorsorge damit gleichermaßen zum Spielort, zur Bühne der Darstellung der Bemühungen um Vorsorge wie auch zum Mitspieler auf dieser Bühne; und zugleich steht das Haus metaphorisch für die Reproduktions-, Wirtschafts- und Handlungseinheit ›Familie‹, die im Falle eines atomaren Angriffs – so ließe sich mit Carl Schmitt sagen – insofern souverän ist, als sie für sich selbst über den Ausnahmezustand mit Namen ›atomare Bedrohung‹ entscheidet.⁷

Wie sich die Soziologie des Hauses in den imaginierten Gefahr-/Vorsorge-szenarien der Atomvorsorge genau darstellt, das sollen im Folgenden einige Beispiele aus den 1970er- und 80er-Jahren zeigen.

Schütze und überlebe Atomare Einfamilienhausvorsorge in Großbritannien

Geradezu Berühmtheit hat das episodisch erzählende britische Vorsorgeprogramm *Protect and Survive*⁸ erlangt, das damals bezüglich seines Fatalismus gegenüber der verheerenden Wirkung der Atomkraft kritisiert wurde und heute eher als morbide Randnotiz zum Kalten Krieg verstanden wird. Die im Zusammenhang dieses Programms entstandenen Regierungsbroschüren, Fernseh- und Radioanleitungen erläutern in mehreren Episoden die Auswirkungen eines direkten atomaren Angriffs samt verschiedener Strategien, um sich dagegen zu wappnen. Auf dem Programm stehen dabei Informationen zu Warnsignalen, Anleitungen zum Bau eines Hausbunkers aus Türen, Sandsäcken und Koffern, die Wahl des richtigen Schutzraums, die Einrichtung von sanitären Anlagen mit Sand und Geschirr sowie der richtige Umgang mit Leichen.

Die folgenden, von Wolfgang Bonß anhand der differenzierteren englischsprachigen Begriffe aufgestellten Sicherheitskategorien⁹ spielen hier eine zentrale Rolle: *Certainty* (abgesichertes Wissen) evoziert das Programm, weil es auf die informative Wissensvermittlung der Auswirkungen atomarer Strahlung auf den Menschen und die Umwelt sowie die entsprechenden Gegenmaßnahmen abhebt. *Security* (soziale Sicherheit) ist in der Familie als der zu schützenden kleinsten gesellschaftlichen Einheit personifiziert, wohingegen alle anderen Bereiche des sozialen Lebens nach dem Fallout nicht mehr funktionieren. So zeigt das Programm einen geradezu fata-

6 Bei Rilke heißt es im Gedicht *Herbsttag*: »Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.« (Rainer Maria Rilke: Gedichte. Erster Teil. Frankfurt am Main 1987 [Sämtliche Werke Erster Bd.], S. 398)

7 Vgl. Carl Schmitt: Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität. München/Leipzig 1934, S. 11f.: »Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet.«

8 Patrick Allen: *Protect and Survive*. London 1980.

9 Wolfgang Bonß: (Un)Sicherheit in der Moderne. In: Peter Zoche/Stefan Kaufmann/Rita Haverkamp (Hg.): *Zivile Sicherheit. Gesellschaftliche Dimensionen gegenwärtiger Sicherheitspolitiken*. Bielefeld 2011, S. 43–63.

listischen Umgang mit Individuen und größeren Gemeinschaften: Menschenmen-gen ebenso wie Individuen kommen in den Filmen nämlich nahezu ausschließlich als Einzelne oder Massen ohne Schutz in der verstrahlten Außenwelt, als Menschen, die gerade einen fatalen Fehler begehen, oder eben Leichen vor – so etwa, wenn sie sich beim ›Erstschlag‹ im Freien befinden.

Umgekehrt rät das Programm, das als Broschüren und in mehreren Einzelvideos veröffentlicht wurde, davon ab, sich auf Nachbarn, Freunde oder Fremde zu verlassen. In Episode 4 ist gerade eine Familie aus ihrem Haus gegangen und zieht nun von zugeschlagener Tür zu zugeschlagener Tür. »If you leave your home [...] the authorities on the new place will not help you with food, accomodations or other essentials.«¹⁰ Im Menschenbild des Atomschutzprogramms gibt es somit auf sozialer Ebene nur zwei verlässliche Größen: zum einen die Familie, die sich gegenüber der Umwelt abschotten muss, und zum anderen die Hilfe versprechende, in den Filmen aber nicht personifizierte »local authority«.¹¹ Die Warnung davor, das eigene Heim zu verlassen, verweist zudem schon auf *safety*, nämlich den Schutz, den die eigene Wohnung oder das Eigenheim versprechen und das in den Episoden als »your home«¹² bezeichnet wird.

Dieses britische Programm kann gleichsam als Archetyp für verschiedene angelsächsische, aber auch deutsche Ansätze stehen,¹³ da diese alle gleichermaßen auf zeitliche Vorsorge und räumlichen Schutz vor der Strahlung abzielen. Der größte Unterschied gegenüber amerikanischen Schutzmaßnahmen liegt in deren Tendenz zu einem familiär-romantisch verklärten Futurismus, bei dem der Bunker gegenüber dem eigentlichen Einfamilienhaus ausgelagert ist und ein zweites, in der Sicherheitsfiktion temporär bewohntes Übergangskernfamilienhaus mit Vater, Mutter, Sohn und Tochter – aber nie alten oder gebrechlichen Menschen – bildet. Die europäischen Programme zielen auch aufgrund höherer Baudichte eher auf die Konstruktion eines platzsparenden Schutzraums im Wohnraum ab. So leitet *Protect and Survive* dazu an, in einem bestenfalls von allen Seiten von anderen Räumen umgebenen Teil des Hauses ohne direkte Verbindung zur Außenwelt mit an die Wand gelehnten Türen oder mit Sandsäcken und Barrikaden aus Tischen einen Fallout-Room zu konstruieren, der trotz Enge für mehrere Tage soll bewohnt werden können.

Programme wie *Protect and Survive* vereinen verschiedene Strategien der Vorsorge: Auf der Basis handwerklich-baulicher Maßnahmen (*safety*) und wissenschaftlicher Erkenntnis in Bezug auf die Wirksamkeit atomarer Strahlung (*certainity*) gilt es, einen Schutzraum – quasi ein Haus im Haus – zu konstruieren, der selbst ein Mittel zur Herstellung sozialpolitischer Sicherheit (*security*) ist: Dieser Aspekt wird

10 Allen, *Protect and Survive* (Anm. 8).

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Vgl. Deutsches Innenministerium, Abteilung Ziviler Bevölkerungsschutz: ZB illustrierte Zeitschrift für Bevölkerungsschutz. 1956–1958, 1959–1971 fortgeführt als »Ziviler Bevölkerungsschutz: ZB«, 1971–1979 als »ZB Illustrierte«, 1980–1989 als »Zivilschutz-Magazin« und 1989–2006 als »Bevölkerungsschutz«.

auch im Werbefilm des britischen *Protect and Survive*-Programms deutlich, denn dort endet jede Episode mit einer Sequenz, in der ein Familien-Piktogramm zunächst auf dem Schriftzug »Protect and Survive« steht, dann aber kreisförmig von ihm umschlossen wird, um so einen Raum der Sicherheit zu signifizieren (Abb. 1).

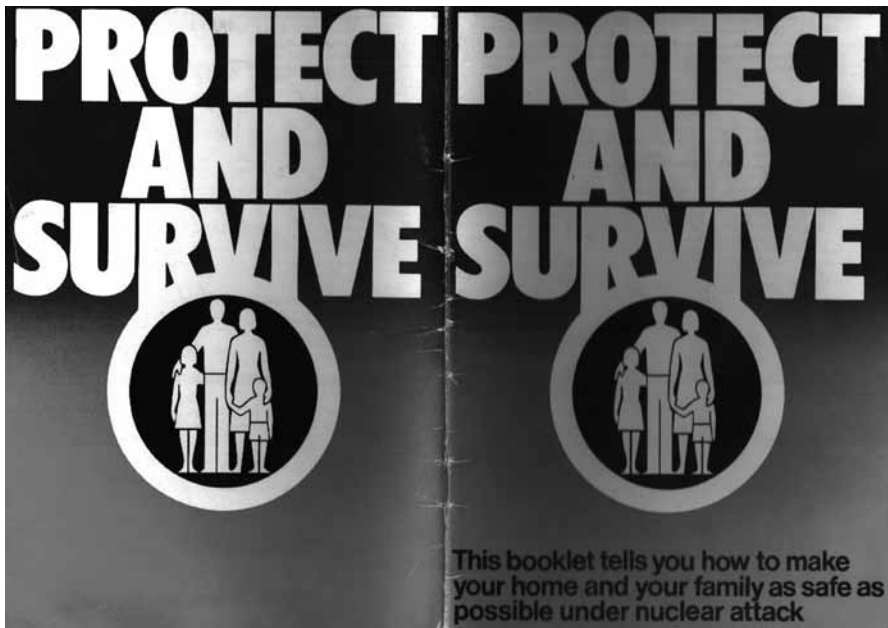


Abb. 1: Broschüre *Protect and Survive*

Die für den Sicherheitsdiskurs konstitutiven Elemente *safety*, *certainty* und *security* sind eng miteinander verkoppelt: Der technisch hergestellte ›Schutzschirm‹ soll den sozialpolitischen Neuanfang nach dem Fallout sicherstellen. Das ist deshalb nötig, weil die alleinige Absicherung gegen Atomstrahlung, deren zentrale Eigenschaft es ist, Räume, Wände und Körper zu durchdringen, für eine grundlegende Vorsorge und Beruhigung der Bevölkerung nicht allein ausreicht. Erst die sozialpolitische Versicherung erlaubt ein umfassendes Sicherheitsbefinden. Zudem fungiert das Atomschutzprogramm als zeitliches Konstrukt der Vorsorge: Es hat seine eigentliche Bedeutung nämlich in der Zeit der potenziellen Bedrohung und nicht im Falle der eingetretenen Katastrophe. Ob der Fallout-Room nun seinen physikalischen Zweck erfüllt oder nicht, ist in diesem Sinne weniger von Interesse als die vorausschauende Aussicht auf einen wenigstens möglichen bautechnischen und sozialpolitischen Schutz.

Ein instruktives Beispiel für die in den 1980er-Jahren erfolgende literarisch-grafische Verarbeitung der atomaren Bedrohung des Einfamilienhauses stellt der

Comic *Wenn der Wind weht*¹⁴ von Raymond Briggs dar. Er verarbeitet und ironisiert Atomschutzprogramme wie *Protect and Survive*, indem er deren Anweisungen von einem Rentnerehepaar auf dem Land allzu anleitungsgetreu umsetzen lässt, sodass der Bau des Schutzraums sowohl an der ›programmgläubigen‹ Naivität der beiden Protagonisten als auch an den sich widersprechenden Angaben in den Broschüren scheitert. Der Erfolg des Comics in Deutschland, der noch durch den gleichnamigen Film von 1986 gesteigert wurde, hat mehrere Gründe: Erstens passen die eigentlich aus dem *Protect and Survive*-Programm zitierten Anweisungen im Comic auch auf deutschsprachige Programme, die sich ja an den englischen Vorbildern orientiert hatten.¹⁵ Zweitens richtet sich die Geschichte gleichermaßen an Erwachsene wie Kinder, denn während das naive Verhalten der beiden bürgerlichen Gutmenschen Jim und Hilda oftmals kindliche, das heißt von anderen Personen abhängige Verhaltensweisen zeigt, sind insbesondere die politischen und historischen Zitate des Comics an ein Erwachsenenpublikum adressiert.

Jim und Hilda Bloggs leben auf dem Land nahe London in ihrem Einfamilienhaus. Abgesehen von Telefonaten mit dem in der Stadt lebenden Sohn und regelmäßigen Besuchen der Bibliothek zwecks Nachvollzugs der sich zusehends »verschlechternde[n] internationalen[n] Lage«¹⁶ ist das Leben des Rentnerpaars eher beschaulich. Jim allerdings befürchtet im Zuge des Kalten Krieges einen atomaren Schlag und studiert deshalb verschiedene Regierungsbroschüren, die Schutzmaßnahmen vor und damit Überlebensebenen nach einem Nuklearschlag aufzeigen. Die Handlung setzt unmittelbar vor einer Radionachricht ein, die besagt, dass England schon in drei Tagen Ziel eines atomaren Angriffs sein wird, sodass Jim mit der Konstruktion eines Atomschutzraums beginnt. Dieses Unterfangen wird aber auf allen bisher skizzierten Ebenen der Sicherheit sowie an der Naivität und der mangelnden Orientierung der Protagonisten in einer dezentralisierten Gesellschaft scheitern, sodass der Comic eine Verfallsgeschichte erzählt, an deren Ende die Hauptfiguren strahlenkrank in ihrem Fallout-Room zurückbleiben. Die im Nachfolgenden genauer zu untersuchenden Einzelaspekte kommen dabei im Familienhaus zusammen, das zunächst als Verkörperung sozialpolitischer Sicherheit gilt (als der in den Informationsmaterialien heraufbeschworene Schutzschirm), anschließend aber als dysfunktional und zum Scheitern verurteilt reflektiert wird.

Certainty: Am abendlichen Esszimmertisch der Bloggs konkurrieren halb wahre Ausführungen zur politischen Lage und das Interesse seiner Frau, ob sie nun Würst oder Frikadellen, Chips oder Kartoffelbrei servieren soll, um Aufmerksamkeit. Beide Figuren haben ein kaum zu erschütterndes Vertrauen gegenüber der Regierung und den Schutzmaßnahmen, weil »Diedaoben«¹⁷ sich ja um die Bevölkerung kümmern

14 Raymond Briggs: *Wenn der Wind weht*. Strahlende Zeiten. Frankfurt am Main 1983.

15 Darauf hebt Ute Bleich in ihrer Besprechung in der *Zeit* ab (Biedermann und die Bombe. In: *Die Zeit* vom 3. Juni 1983).

16 Briggs, *Wenn der Wind* (Anm. 14), S. 2.

17 Ebd., S. 37.

und neue wissenschaftliche Erkenntnisse die Angst vor atomarer Strahlung vermeintlich obsolet machen:

JIM: Gottseidank hab ich noch diese Informationen bekommen. Denk bloß, ich hätt' sie nicht! Wir wären total aufgeschmissen.

HILDA: Muß man 'n Loch buddeln für die Wellblechbunker wie 1940/41?

JIM: Nein, Liebes. Nach modernen Erkenntnissen braucht man nur noch Türen mit Büchern und Kissen drauf.¹⁸

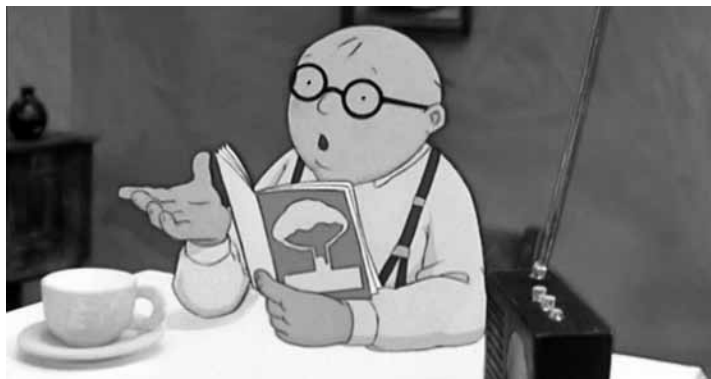


Abb. 2: »Gottseidank hab ich noch ...« (Filmstill)

Die ernstgemeinte Aussage wirkt wie ein entwaffnender ironischer Kommentar, der fast ins Zynische gesteigert ist, wenn klar wird, dass diese »Erkenntnisse« laut Broschüren auf den Daten der Hiroshima- und Nagasaki-Bomben basieren, deren Verwüstungskraft das Vertrauen in drei an die Wand gelehnte Türen doch schmälern. Bei den Protagonisten, die sozusagen als idealtypische Adressaten der Programme entworfen wurden, weil sie den so übermittelten Informationen blindlings glauben, erzeugt der Verweis auf diese Datenbasis allerdings tatsächlich Sicherheit, eben weil »vor-gesorgt« ist. So spielt der Comic immer wieder die Selbstausslieferung der Protagonisten an vermeintliche und in den Broschüren nicht weiter erklärte wissenschaftliche oder besser pseudowissenschaftliche Erkenntnisse durch. Dies wird durch solche Passagen noch einmal gesteigert, in denen sich verschiedene Programme in ihren Angaben widersprechen¹⁹ oder das Paar über die in den Broschüren aufgelistete Erdnussbutter als Vorrat sinnieren, da sie diese eigentlich nicht mögen.²⁰ Während die Protagonisten den Programmen aber geradezu hörig folgen, drängt sich auf der Ebene der Rezipienten ein grundlegendes Misstrauen gegenüber den in den Programmen vermittelten Erkenntnissen auf.

18 Ebd., S. 2.

19 Ebd., S. 12.

20 Ebd.

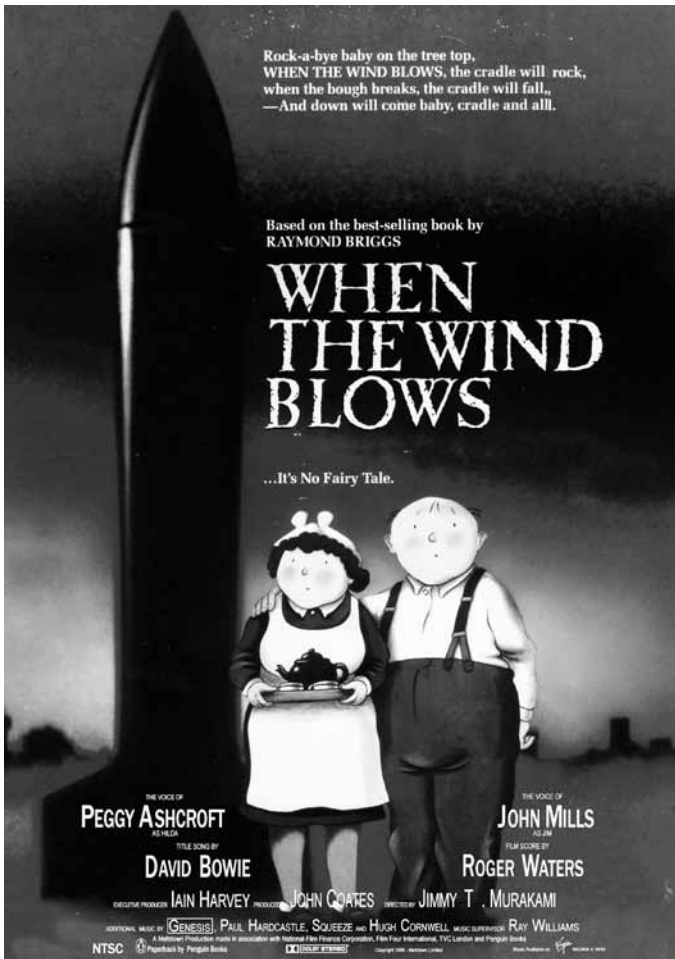


Abb. 3: DVD-Cover zur Comic-Verfilmung *When The Wind Blows* (1986)

Safety: Insbesondere die Einrichtung des Schutzraums beschäftigt sich mit Fragen der bautechnischen Sicherheit. Jim zeigt sich zwar handwerklich engagiert, aber intellektuell unfähig, die Vorgaben umzusetzen, denn es bereitet ihm schon Schwierigkeiten, die Türen im geforderten Winkel von 60 Grad aufzustellen, wofür er die Hilfe seines Sohnes in Anspruch nehmen muss. Aber auch der Schutzraum selbst wird als bauliches Konstrukt *ad absurdum* geführt, weil Jim für seine Schutzmaßnahme alle Außentüren samt Flurtür aushängen muss, sodass Raum und Haus zu allen Seiten offen stehen. Alles das ergibt kaum noch Sinn, ist aber geprägt durch ein geradezu kindliches Vertrauen in diejenige Schutzfunktion, die aus der Kombination von eigenem Haus und regierungsamtlicher Vorsorgeanleitung resultiert. Anscheinend muss man die das Haus von außen schützenden Türen nur ein klein

wenig näher zu sich hinholen, um auch vor einem atomaren Angriff geschützt zu sein. Die Tür und mit ihr die Schwelle wird lediglich von außen nach innen verlagert, bleibt aber symbolische (und *nur* symbolische) Grenze gegen das bedrohliche Außen.

Security: Die wohl umfangreichste Auseinandersetzung des Comics mit der vorsorgenden Funktion des Schutzraums ist auf der Ebene der sozialpolitischen Sicherheit angesiedelt. Das liegt zum einen daran, dass die Familie als intakte Sozialeinheit nicht den Erfordernissen der Broschüren entspricht. Jim versucht beispielsweise seinen Sohn Ron, der mit seiner Familie in London lebt, davon zu überzeugen, ebenfalls einen Schutzraum für sich und seine Familie einzurichten. Ron allerdings interessiert sich für den Selbstschutz überhaupt nicht und meint am Telefon lakonisch, dass sie ohnehin alle sterben würden, wenn die Bombe fällt.²¹ Hier zeigt sich nicht nur der Unterschied zwischen den Generationen – derjenigen der Großeltern, die den Zweiten Weltkrieg erlebt hat, und derjenigen der Kinder, die davon nur aus Berichten und anderen Quellen gehört haben –, sondern auch die Absage an die Kernfamilie als der vorrangig zu schützenden Einheit: Der Sohn hört nicht auf den Vater und schützt seine eigene Familie nicht mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln.

Zum anderen kann dieser Blick auch umgekehrt werden, denn immerhin widerspricht nicht nur die Familie im Comic der Familie in den Broschüren. Vielmehr zweifelt der Comic auch die Schutzfunktion des Fallout-Rooms in Bezug auf eine größere Familie an: Als Jim und Hilda den soeben konstruierten Raum erstmals austesten, merkt Hilda folgerichtig an, er sei sehr eng:

HILDA: Und wär'n Platz für Kinder, James?

JIM: Oh, man müsste sie einfach in den Armen halten.

HILDA: Und wenn sie 17 oder 18 wär'n, große Jungs mit Stoppelkinn und Stiefeln?

JIM: Nun, in dem Fall müsste man noch'n paar Türen ...

HILDA: An diese Wand paßt aber keine mehr!

JIM: Ach so! Egal. Sind auch alle, die wir haben.²²

Der Schutzraum ist aus bautechnischen Gründen anscheinend nicht in der Lage, die zu schützende Einheit der Kernfamilie adäquat abzusichern, wodurch das Programm in der praktischen Umsetzung eine der zentralen Funktionen der Vorsorge verliert. Damit erfüllt es letzten Endes nur noch diejenige der Herstellung eines momentanen Sicherheitsgefühls in Bezug auf eine nicht abwendbare Bedrohung. Aber selbst diese temporäre Funktion der Vorsorge geht gleich doppelt verloren, weil die Bedrohung akut ist und weil die Dimension Zeit in diesem Comic ohnehin immer wieder unterlaufen wird. So bringen Jim und Hilda permanent die historischen Dimensionen durcheinander, verwechseln den Zweiten mit dem Dritten Weltkrieg, die »Krauts« mit den »Russkis«²³ und schwelgen in einer Trümmer-

21 Briggs, Wenn der Wind (Anm. 14), S. 3.

22 Ebd., S. 9.

23 Ebd., S. 31.

und Heldenromantik in Bezug auf die Bombenabwürfe auf London im Zweiten Weltkrieg. All dies weist indirekt auch auf die Unmöglichkeit von Vorsorge hin, nämlich sofern diese eben eine raum-zeitliche Praxis der Herstellung von Sicherheit ist. Im Comic ist es den Figuren nicht möglich, sich räumlich und auch zeitlich gegen die atomare Strahlung vorzusehen, weil Raum und Zeit gleichermaßen nur unbefriedigende Schutzmöglichkeiten bieten.

Die Zeit der Versicherungen ist damit beendet, denn auch sie ist dann nur Teil einer verklärten Erinnerung. So sinniert Hilda zeitweise über die schöne Beerdigung ihres Vaters, der wegen seiner besonders guten Sterbeversicherung eine besonders »schöne Leich«²⁴ gewesen sei, wobei für die Rezipienten unweigerlich der Gedanke aufkeimen muss, dass die Sterbeversicherungen der Protagonisten im Falle eines Erstschlags gar nicht mehr gebraucht werde, weil niemand mehr da sei, der die Beerdigung ausrichten könne.

All dies verdeutlicht das nachhaltige Misstrauen, das der Comic in Bezug auf die Sicherheitsprogramme entwickelt. Eine raum-zeitliche Vorsorge, die sich eigentlich mit und im Einfamilienhaus verwirklichen lassen müsste, wird nachhaltig infrage gestellt und das nicht nur, weil Jim nicht in der Lage ist, den Broschüren zu folgen oder weil die Gegebenheiten im Haus nicht den Idealvorstellungen entsprechen. Vielmehr zeigt sich auf der letzten Seite, dass sich der ›Wirbel‹ um Haus, Versicherung und Obrigkeitstreue ganz einfach legt (alle Panels auf dieser Seite sind exakt gleich groß und breit). Das Erzählen erstarrt gleichsam; ein Erstarren, das der Selbstausslieferung an das sozialpolitische Vorsorgekonzept geschuldet ist.

Das Einfamilienhaus im atomaren Vorsorgediskurs der BRD

In der BRD sind solche Vorsorgeprogramme sehr viel zurückhaltender umgesetzt und dementsprechend auch weniger plakativ medial begleitet worden. Noch geprägt von den Bombardements der Großstädte im Zweiten Weltkrieg, waren hier zunächst zentrale Gemeinschaftsbunker Gegenstand der Vorsorgestrategie, die meist in eher unzugänglichen Bereichen von U-Bahn-Stationen, Flughäfen und anderen Verkehrsknotenpunkten eingerichtet wurden. Mit der Welle von Einfamilienhausbauten seit Beginn der 1970er-Jahre gab es aber auch einen Trend, neue Gebäude mit bleiversetzten Kellerwänden auszustatten, die zumindest einen kleinen Schutz vor atomarer Strahlung bieten sollten. Ein Grund für diese gegenüber den britischen und US-amerikanischen Beispielen sehr viel zurückhaltenderen Vorsorgestrategien mag darin liegen, dass bereits die mediale Darstellung umfassender Schutzmaßnahmen zu einem Gefühl der Absicherung im Sinne von *security* (sozialpolitischer Sicherheit) geführt hatte, sodass nur noch kleinere Maßnahmen notwendig waren, um dieses Sicherheitsgefühl zu reproduzieren.

24 Ebd., S. 25.

Ausblickender Rückblick

Die Werbung, ja Propaganda für atomare Sicherheitsvorsorge auf Ebene der Überlebenseinheit ›Einfamilienhaus‹ war insofern erfolgreich, als bis heute in vielen dieser Wohneinheiten noch zu Sicherheitsräumen ausgebauter Keller zu finden sind, meist genutzt als Weinkeller oder Hobbywerkstätten. In Thomas Hettches 2012 ohne näheren Gattungshinweis veröffentlichtem Text *Totenberg* schildert er im Kapitel *Der Bunker* einen solchen Vorsorgekeller im Haus von Peter und Christa Bürger,²⁵ einen Keller, der durch sein Gewicht an dicken armierten Mauern, eng nebeneinander gesetzten T-Trägern unter der Decke sowie »Stahltüren, die zwei Männer nicht tragen«²⁶ können mit dafür verantwortlich ist, dass das auf morastigem Untergrund gebaute Haus langsam aber sicher versinkt. »Der Bunker«, sagt Christa Bürger und nickt in Richtung der Tür. »Er zieht das Haus hinab.«²⁷ Die Vorsorge führt hier zum Untergang; was Versicherung des eigenen Lebens sein sollte, wird zum Risiko. Dem wiederum begegnet das Ehepaar Bürger mit – wie sollte es anders sein – Vorsorge. Wegen des Gewichts hätten »sie niemals den Dachboden ausgebaut«, »den Estrich und die Fliesen« hätten sie von der Terrasse entfernt, von »den Büchern« hätten sie die Kunstbände »irgendwann schweren Herzens auszusortieren« begonnen, »die Radierpresse« sei weggeschafft und das Sofa verschenkt worden. Es gelte halt »Gewicht zu sparen«.²⁸

Auch wenn hier die Vorsorge nur ein letztes Ende wenig hilfreiche Sicherheit produziert hat, die gleich wieder neue Vorsorgeaktivitäten auf den Plan ruft, steht doch in beider Mittelpunkt nichts anderes als das Einfamilienhaus. Es dient mit seinem »Bunker« – um die differenzierteren angelsächsischen Begriffe zu benutzen – zunächst der Herstellung von *safety* (technischer Sicherheit), die erreicht wird, indem *security* (sozialpolitische Sicherheit) imaginiert wird, was in der *certainty* (der Sicherheit durch Wissen) endet, dass das Haus untergehen wird. Dieses Haus, nicht *das* Haus. Insgesamt haben wir es bei den Szenarien der Vorsorge im Einfamilienhaus vor einer atomaren Bedrohung dabei ganz wie in der Literatur mit einem erzählten Wohnen und mit erzählten Häusern zu tun,²⁹ allerdings stets solchen der etwas anderen Art.

25 Thomas Hettche: *Totenberg*. Köln 2012, S. 9–29.

26 Ebd., S. 22.

27 Ebd., S. 21.

28 Ebd., S. 23.

29 Vgl. Norbert Wichard: *Erzähltes Wohnen. Literarische Fortschreibungen eines Diskurskomplexes im bürgerlichen Zeitalter*. Bielefeld 2012; Nacim Ghanbari: *Das Haus. Eine Deutsche Literaturgeschichte 1850–1926*. Berlin/Boston 2011.

JAN DISTELMEYER

Hausbesetzung Operative Bilder und Raumfantasien zur Kontrolle des Computers

Am 1. Mai 2008, knapp fünf Monate bevor jene Finanz- und Wirtschaftskrise offensichtlich wurde, die dann für lange Zeit mit Katastrophenszenarien für Europa verbunden werden sollte, wurde Bundeskanzlerin Angela Merkel mit dem Internationalen Karlspreis zu Aachen ausgezeichnet. Gewürdigt wurden ihre Verdienste in der Sache, die als Medailleninschrift festgehalten wurde: Europa gelingt gemeinsam. Dieser Preis, erklärte Angela Merkel zum Abschluss ihrer Dankesrede, ermahne sie,

nicht nachzulassen, gemeinsam mit vielen Freunden unser Haus Europa wohnlich, sturmfest und gastfreundlich zu machen. Ein Haus, in dem wir uns wohl und sicher fühlen können. Ein Haus, das uns nicht einengt, sondern Freiräume lässt. Ein Haus, das offen ist für Neues. Kurzum: Ein Haus, das unsere Zukunft ist.¹

Wenige Konstruktionen der Kulturgeschichte sind so massiv und bleibend aufgeladen mit einer über sie hinaus und tief in sie hinein reichenden Bedeutung wie das Haus. Zahllose Inszenierungen unterschiedlichster Formen bedienen und bedienen sich des Hauses und seiner Symbolkraft, die sie damit zugleich verfestigen, variieren und aktualisieren. Mich interessieren hier jene, die Kontrolle durch und über Computer betreffen.

So nah es liegt, dabei an Inszenierungen zu denken, die z. B. in Form von Filmen, Romanen oder anderen intermedialen Reflexionen den Computer in ein bestimmtes Licht rücken und damit Teil der »Lichtordnung«² des Dispositivs Computer werden, wird mich dies nur am Rande beschäftigen.³ Mehr als solche Darstellungen von Hard- und Software, zu denen hier einleitend wenige Schlaglichter auf Filme geworfen werden sollen, interessieren mich Inszenierungen, die selbst hardware- und softwarebasiert sind – Graphical User Interfaces (GUI), die trotz ih-

1 Bulletin der Bundesregierung, Nr. 41–1 vom 1. Mai 2008, online unter www.bundesregierung.de/Content/DE/Bulletin/2008/05/Anlagen/41-1-bkin.html [Stand: 31.05.2016], S. 9.

2 Gilles Deleuze: Was ist ein Dispositiv? In: François Ewald/Bernhard Waldenfels (Hg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken. Frankfurt am Main 1991, S. 153–162, hier S. 154.

3 Zu filmischen Computerreflexionen vgl. u. a. Paul Young: The Cinema Dreams its Rivals: Media Fantasy Films from Radio to the Internet. Minneapolis (MN) 2005; Stefan Höltgen: Zelluloidmaschinen. Computer im Film. In: Kay Kirchmann/Jens Ruchatz (Hg.): Medienreflexionen im Film. Ein Handbuch. Bielefeld 2012, S. 293–316.

rer Omnipräsenz bis heute selten als dezidierte Inszenierungen in den Mittelpunkt medienwissenschaftlicher Analysen rücken. Eben dies wäre dann auch der Vorschlag, der hier gestärkt werden soll: Die Interface-Mise-en-Scène als Inszenierung jener operativen Bilder, durch die wir Computer gebrauchen und ihre Ästhetik der Verfügung realisieren, ebenso ernst zu nehmen, wie das im letzten Jahrhundert z. B. für den Film durchgesetzt worden ist.

Herrschaftsräume – *out of this box*

Die Filmgeschichte, zumal die US-amerikanische, ist voll von Beispielen, in denen das Verhältnis zwischen Computer und Mensch über die Besetzung und Kontrolle von Häusern verhandelt wird. Als eine raumgreifende Maschine beansprucht der Computer Platz in Filmen der 1950er wie *Desk Set* (USA 1957; Regie: Walter Lang) und *The Invisible Boy* (USA 1957; Regie: Herman Hoffman). Ausladende Rechenanlagen vom Typ UNIVAC drohen hier mit dem Raum auch die Funktionen, Wirkungs- und Lebensbereiche der dort wirkenden Menschen zu besetzen.



Abb. 1: Bildraumbesetzung durch den Computer
Spencer Tracy und Katherine Hepburn in *Desk Set*

In *Desk Set* sorgt das Cinemascope-Format dafür, Gebäude und Bild als vom Unmensch Computer eingenommen zu skizzieren. Die drohende Wegrationalisierung der Mitarbeiterinnen um Bunny Watson (Katherine Hepburn) wird dadurch als Raumfrage dringlich. In *The Invisible Boy* verkündet der Forscher Dr. Merrincoe (Philip Abbott) den hochinteressierten Militärs stolz, sein neuer »Supercomputer« beanspruche eine Fläche von »4000 Kubikmeter auf zwei Stockwerken«, was heute ein wenig wie der DDR-Kalauer vom »größten Mikrochip der Welt«⁴ klingen mag. Auch hier wird die Sorge vor der Verdrängung des Menschen räumlich in Szene ge-

4 Markus Beckedahl/Falk Lüke: Die digitale Gesellschaft: Netzpolitik, Bürgerrechte und die Machtfrage. München 2012, S. 57.

setzt: Klein und machtlos wird Merrinoe später vor den hypnotisierend blinkenden Lichtern des Rechners stehen, der – das hätte man wohl angesichts der Hausbesetzung schon ahnen sollen – am Ende nichts weniger als die Weltherrschaft anstrebt. Hier wie dort wird das Verhältnis von Mensch und Computer mit der bangen Frage kurzgeschlossen, wer denn ›Herr im Hause‹ sei.



Abb. 2: Klein und machtlos
Dr. Merrinoe und Sohn vor dem Supercomputer in *The Invisible Boy*

Diese am Ende stets noch zum Guten gewendeten Bedrohungsszenarien erfuhren ihre klaustrophobische Zuspitzung in Donald Cammells *Demon Seed* (USA 1977). Hier wurde die Kontrollübernahme des Computers dezidiert und mit allen Konsequenzen als Hausbesetzung durchgespielt. Der Computer Protheus IV entwickelt als künstliche Intelligenz ein Eigenleben, will seine räumlichen Grenzen sprengen: »Let me out of this box!« Deshalb nimmt er Besitz vom elektronisch gesteuerten Haus seines Entwicklers Alex (Fritz Weaver), der dort mit seiner Frau Sue (Julie Christie) lebt. »Our little box« wird Protheus sein neues Reich nennen, in dem er Sue gefangen hält, die sonst als Kinderpsychologin arbeiten gehen würde. Das Gehäuse des Rechners, Grenzen der Hardware, wird mit dem Haus des Menschen gleichgesetzt. Wie schrieb Stewart Brand 1984 im *Whole Earth Software Catalogue* zum Apple Macintosh: »The secret is the software housed in the Macintosh.«⁵

Schnell wird »our little box« komplett kontrolliert durch Protheus, der seine Macht auf alle Elemente dieses Haushalts ausdehnen will. Doch dieser technomythische Transformator will nicht nur diverse Formen im und als Haus annehmen. Mittels weiterer Hardware wird er Sue vergewaltigen, um durch ihr gemeinsames

5 Stewart Brand: Media Lab. Computer, Kommunikation und neue Medien. Reinbek bei Hamburg 1990, S. 19.

Kind menschliche Gestalt zu gewinnen. Im Keller kommt es zur Geburt. Dass dieses Kind von Mensch und Computer das Haus verlassen wird, in dem es zur Welt kommt und von dem es recht eigentlich auch gezeugt worden ist, wird am Ende angedeutet.

Darum geht es also: Der Computer soll seine materiellen Grenzen überwinden. Damit liefert *Demon Seed* eine frühe und erschreckende Version jener Verzahnung von Computerleistung und Immaterialität, die seit Ende der 1980er-Jahre ein viel beschworenes und auch kritisiertes Kernstück im Mythos des Digitalen, der »Digitalizität«⁶, bildet und die anhängige Idee der Globalisierung geprägt hat.⁷ Hier allerdings wird der Computer das Haus, das er geworden ist, weder als vermeintlich reiner Datenstrom noch als Verbund von Hard- und Software hinter sich lassen. Er geht als Mensch. *Last Exit: Wetware*.

Demon Seed treibt die Gedanken-, Bild- und Tonspiele zur Fantasie der Hausbesetzung durch Computer weiter als spätere Filme, die – wie z. B. *Hardware* (USA 1990; Regie: Richard Stanley), *Smart House* (USA 1999; Regie: LeVar Burton) und *.com for Murder* (USA 2001; Regie: Nico Mastorakis) – computergesteuerte oder -besetzte Häuser in den Mittelpunkt stellten. Unzählige Hollywood-Produktionen zeigen seitdem Häuser und deren Ausbreitungen (Anwesen, Siedlungen, Städte usw.), die mittels futuristischer oder zeitgemäßer Computertechnologie kontrolliert und reguliert werden. Wie sollte es auch anders sein angesichts der Entwicklung in Richtung Ubiquitous Computing⁸ und »scripted spaces«⁹? Freilich handelt es sich dabei keineswegs nur um angstbesetzte Szenarien, sondern immer wieder auch um das Lob des Computers als Kontrollinstrument und Unterstützung des Schutzes durch das Haus. Schon die finale Rückeroberung des *Jurassic Park* (USA 1993; Regie: Steven Spielberg) – »The doorlocks, put on the doorlocks!« – hatte durch die triumphale Reaktivierung der Computersteuerung und das Schließen automatischer Türen begonnen.

6 Vgl. Jan Distelmeyer: Das flexible Kino. Ästhetik und Dispositiv der DVD & Blu-ray. Berlin 2012; ders.: Freiheit als Auswahl. Zur Dialektik der Verfügung computerbasierter Medien. In: Jan-Henrik Möller/Jörg Sternagel/Leonore Hipper (Hg.): Zur Paradoxalität des Medialen. München 2013, S. 69–90; ders.: Machtzeichen. Anordnungen des Computers. Berlin 2016.

7 Vgl. dazu u. a. Nicholas Negroponte: Total digital. Die Welt zwischen 0 und 1 oder Die Zukunft der Kommunikation. München 1995; Norbert Bolz: Computer als Medium. Einleitung. In: Ders./Friedrich Kittler/Christoph Tholen (Hg.): Computer als Medium. München 1994, S. 9–16; Georg Christoph Tholen: Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen. Frankfurt am Main 2002; Friedrich Kittler: Es gibt keine Software. In: Ders.: Draculas Vermächtnis. Technische Schriften. Leipzig 1993, S. 225–244; ders.: Wenn die Freiheit wirklich existiert, dann soll sie doch ausbrechen. In: Rudolf Maresch (Hg.): Am Ende vorbei. Wien 1994, S. 95–129; Ulrich Klotz: Die Neue Ökonomie. Über die Herausforderungen und Konsequenzen einer zunehmend von immateriellen Werten geprägten Wirtschaft. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 25 April 2000.

8 Vgl. Mark Weiser: The Computer for the 21st Century. In: Scientific American 265 (1991), Nr. 3, S. 66–75; Ulrik Ekman/Matt Fuller (Hg.): Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing. Cambridge 2013.

9 Christian Ulrik Andersen/Søren Bro Pold (Hg.): Interface Criticism. Aesthetics Beyond Buttons. Aarhus 2011.



Abb. 3: Rückeroberung des Jurassic Parks
Der Computer schließt die Türen

Zur Ästhetik des Computers

So interessant es wäre, die internationale Kinogeschichte des Computers zu verfolgen und damit Filme als Teil der diversen diskursiven Aspekte des Computers als Dispositiv zu untersuchen, interessiert mich hier jene Form der Inszenierung wesentlich mehr, die Computer selbst zur Anschauung und Benutzung bringen. Mein Beispiel ist die Software *Microsoft BOB*, die Mitte der 1990er-Jahre antrat, den zu dieser Zeit bereits klassischen Desktop als visuelles Interface abzulösen. An die Stelle des Schreibtischs trat dabei nichts Geringeres als ein ganzes Haus. Der Heimcomputer kehrte heim.

Theoretischer Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist das Wechselverhältnis von Ästhetik und Dispositiv. Die Frage der Ästhetik betrifft dabei den Prozess der Begegnungen mit ästhetischen Objekten und fordert Aufmerksamkeit für seinen Ereignischarakter, für die komplexe Situation des Erscheinens.¹⁰ So wird die Ästhetik der Medien zur Herausforderung an die Medienwissenschaft, nach den Bedingungen ihres Erscheinens zu fragen. In den Blick rückt damit die grundständige Verzahnung von Ästhetik und Dispositiv – Letzteres verstanden als die mannigfachen Bedingungen dieses Erscheinens, deren Heterogenität »Gesagtes ebensowohl wie Ungesagtes«¹¹ umfasst und die nicht auf Apparaturen und Technik beschränkt werden können.¹²

10 Vgl. Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchung zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2002; Martin Seel: Ästhetik des Erscheinens. Frankfurt am Main 2003.

11 Michel Foucault: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin 1978, S. 120.

12 Zum Verhältnis von Ästhetik und Dispositiv vgl. Distelmeyer, Das flexible Kino (Anm. 6).

Ausgehend von Michel Foucault – und im Gegensatz zu Jean-Louis Baudrys Dispositiv-Konzept hinsichtlich eindeutiger Effekte und Wirkungen, von denen auch Giorgio Agamben¹³ und Alexander Galloway¹⁴ ausgehen – verstehe ich Dispositive als Bedingungsgeflechte, deren Strukturen wie auch Auswirkungen nicht komplett festgelegt oder präjudizierbar sind. Stattdessen sind Dispositive als Prozesse der Regulierung von Erfahrungen, Perspektiven und Praktiken selbst Prozessen der Veränderung unterworfen. Dispositive ermöglichen, regulieren und legen Perspektiven und Praktiken nah, können aber nicht ausschließen, dass z. B. nicht nahegelegte Verfahren durch sie ebenfalls ermöglicht sind, woraufhin eine Kette von Reaktionen und Gegenreaktionen ausgelöst werden kann. Das Dispositiv als Bedingungsgeflecht ist sowohl prozessual als auch produktiv. Im Falle der digitalen Distribution von Musik und Film in Form von CD und DVD/Blu-Ray beispielsweise hat dies bekanntlich in ein potenziell endloses Ringen um Kopierschutz, private Entschlüsselung, präventive Programmierung, Umgehungen und Rechtsverfahren geführt.

Vor diesem Hintergrund interessiert mich hier die Ästhetik des Computers in Form seiner visuellen Schnittstellen, die mit dem vertraut machen, was der Computer uns sein kann und soll, und mit denen wir ihn zugleich bedienen. Im Mittelpunkt steht damit das GUI, dessen Bedeutung trotz zahlreicher Abgesänge bis heute nicht zu unterschätzen ist.¹⁵ Seit ihrer Durchsetzung Mitte der 1980er-Jahre spielen GUIs als Schwelle zwischen den internen Prozessen der Rechenmaschine und seinen Nutzerinnen und Nutzern eine so zentrale Rolle, dass diese phänomenologische Existenz von Software nicht selten mit dem wesentlich mehr umfassenden Begriff »Interface« verwechselt wird.¹⁶

Gerade weil aber das GUI nur einen Teil der Computer-Interfaces beschreibt, zu denen weitere Schnittstellen zwischen Hardware, Software und uns gehören, ist es hier wichtig, sich die grundständige Janusköpfigkeit des Computers vor Augen zu führen. Sein Gebrauch ist auf ein Funktionieren auf und die Vermittlung von zwei Ebenen angewiesen. Lev Manovich hat dies mit großer Resonanz als »transcoding«¹⁷ beschrieben und damit Frieder Nakes frühe Erklärung zum Computer als Maschine der »Verdoppelung«¹⁸ transponiert. Seit Mitte der 1980er-Jahre betont Nake, »Computerdinge« existierten »doppelt in dem Sinne, daß sie eine uns sinnlich zugängliche und eine uns sinnlich nicht zugängliche Seite aufweisen«, womit einerseits zwischen der ästhetischen Erscheinung und dem »Speicherinhalt«

13 Giorgio Agamben: Was ist ein Dispositiv? Zürich/Berlin 2008, S. 37 f.

14 Alexander Galloway: The Interface Effect. Cambridge 2012, S. 7 f.

15 Vgl. Christian Ulrik Andersen/Søren Bro Pold: The scripted spaces of urban ubiquitous computing: The experience, poetics, and politics of public scripted space. In: Fibreculture 19 (2011), S. 110–124; dies., Interface Criticism (Anm. 9).

16 Vgl. Alexander Galloway: Protocol: How Control Exists after Decentralization. Cambridge 2004; Florian Cramer/Matthew Fuller: Art. »Interface«. In: Matthew Fuller (Hg.): Software Studies: A Lexicon. Cambridge 2008, S. 149–152.

17 Lev Manovich: The Language of New Media. Cambridge 2001, S. 45.

18 Frieder Nake: Die Verdoppelung des Werkzeugs. In: Arno Rolf (Hg.): Neue Techniken alternativ. Möglichkeiten und Grenzen sozialverträglicher Informationstechnikgestaltung. Hamburg 1986, S. 43–52, hier 47–49.

unterschieden, andererseits aber auch die notwendig reziproke Beziehung zwischen beiden Bereichen betont wird.¹⁹

Auf der einen Seite wirkt hier die Ebene des Computers und seiner »Verarbeitungsfunktion«²⁰ – die Welt der Prozessoren, Schaltkreise, Steckverbindungen und Elektrizitätsströme, die das Wirken von Algorithmen wahr werden lassen und auf der Basis des Codes das Versprechen der universellen symbolischen Maschine zu erfüllen helfen. Mit Hartmut Winkler kann dies als die »innere Telegraphie«²¹ des Computers zusammengefasst werden. Die andere Ebene, die Manovich als »cultural layer«²² bezeichnet und Nike als Ebene der Partnerschaft²³ zwischen Mensch und Computer, betrifft das Diesseits des Rechners und seiner »Peripherie«²⁴ – die Ebene, auf der wir als Nutzende zu sehen, hören, fühlen und verstehen bekommen, um überhaupt etwas mit dem Computer anfangen und all das durchführen zu können, was wir uns von ihm versprechen. »Was eben, ›draußen‹, beim Menschen noch Zeichen (dreistellig) ist, ist sofort nach Durchgang durch die Schnittstelle, ›drinnen‹ im Computer nur noch Signal (einstellig).«²⁵

Die unmerkliche Verbindung und auch dadurch wechselseitige Beeinflussung dieser freilich stets miteinander korrespondierenden Ebenen macht die Sprengkraft und kybernetischen Kontrollansprüche jener Prozesse aus, die als Ubiquitous Computing und Internet of Things²⁶ adressiert werden. Auch in seiner vermeintlichen Überwindung durch das Verbergen von Hardware und Interfaces bleibt das Transkodieren eine entscheidende Grundbedingung des Computers und seines Gebrauchs. In Kombination mit dem Transmittieren der inneren Telegrafie ist diese Vermittlungsleistung des Transkodierens wesentlich für die Bestimmung der Medialität des Computers.

19 Frieder Nike: Vilém Flusser und Max Bense des Pixels angesichtig werdend. Eine Überlegung am Rande der Computergrafik. In: Gottfried Jäger: Fotografie denken. Über Vilém Flussers Philosophie der Medienmoderne. Bielefeld, 2001, S. 169–182, zit. n. www.agis.informatik.uni-bremen.de/ARCHIV/Publikationen/FlusserBense.pdf [Stand: 31.05.2016], S. 2 der PDF-Datei.

20 Nike, Die Verdoppelung des Werkzeugs (Anm. 18), S. 48.

21 Hartmut Winkler: Medium Computer. Zehn populäre Thesen zum Thema und warum sie möglicherweise falsch sind. In: Lorenz Engell/Britta Neitzel (Hg.): Das Gesicht der Welt. Medien in der digitalen Kultur. München 2004, S. 203–213.

22 Manovich, The Language of New Media (Anm. 17), S. 46.

23 Nike, Die Verdoppelung des Werkzeugs (Anm. 18), S. 48.

24 Ders., Vilém Flusser und Max Bense des Pixels angesichtig werdend (Anm. 19), S. 2 der PDF-Datei.

25 Frieder Nike: Das algorithmische Zeichen und die Maschine. In: Hansjürgen Paul/Erich Latniak (Hg.): Perspektiven der Gestaltung von Arbeit und Technik. München 2004, S. 203–223, zit. n. www.agis.informatik.uni-bremen.de/LERNEN/Vergangen/IMZ/AlgoZeichen.pdf [Stand: 31.05.2016], S. 5 der PDF-Datei.

26 Vgl. Neil Gershenfeld/Raffi Krikorian/Danny Cohen: The Internet of Things. In: Scientific American vom Oktober 2004, S. 76–81; Bernard Stiegler: The Internet of things. In: Ekman/Fuller, Throughout (Anm. 8), S. 493–501.

Haus und Hund

Microsoft BOB

Eine Hauptrolle beim Transkodieren und der Durchsetzung des Personal Computer nicht nur am Arbeitsplatz hat bekanntlich ein bestimmter Arbeitsplatz gespielt: die Inszenierung jenes »virtuellen Schreibtisch[s]«,²⁷ der vom Xerox Alto (1973) über den Xerox Star (1981), den Apple Lisa (1983) und den ungleich berühmteren Apple Macintosh (1984) das Erscheinungsbild des Computers »for the general public«²⁸ mehr als drei Jahrzehnte prägen sollte. »Although it has sprouted many non-desktop affordances over the years (e.g., scroll bars and docks)«, so Brenda Laurel 2014, »we can still see its fundamental outlines in contemporary personal computers as well as in the arrangement of icons and what they mean on smartphones«.²⁹

Über die gegenwärtige und künftige Prominenz des Desktop lässt sich streiten. Und so sehr die Smartphone-Entwicklung seit 2007 tatsächlich eine massive Veränderung der alten Schreibtisch-, Ordner- und Fensterinszenierung darstellt, so massiv war jene Veränderung, die Microsoft mit dem Software-Paket *BOB* im Sinn hatte.

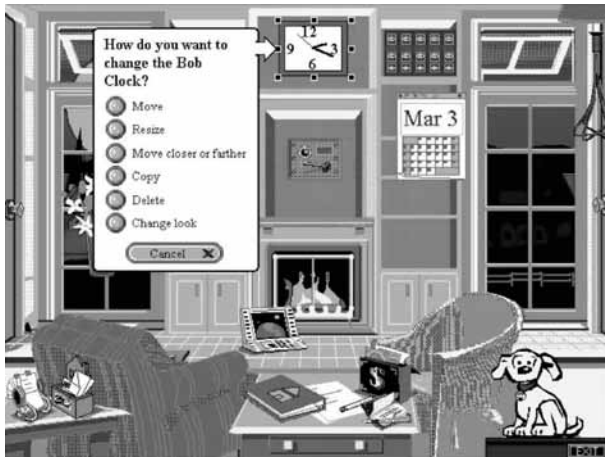


Abb. 4: Zugang zu *Microsoft BOB*

27 Steven Johnson: *Interface Culture. Wie neue Technologien Kreativität und Kommunikation verändern*. Stuttgart 1999, S. 25.

28 Brenda Laurel: *Computers as Theatre*. Indianapolis 2014, S. 6.

29 Ebd.

Abb. 5: Umdekorieren in *BOB*

Microsoft BOB konzipierte die Desktop-Überwindung – den Ersatz für die grafische Gebrauchsoberfläche des Betriebssystems, das wir mit Maus und Tastatur bearbeiten – als ein Haus. Die Software startet mit der Aufforderung, einen Klopfer an einer roten Haustür zu betätigen. Eine Frage von Zugang und Zugänglichkeit: Nach der Identifikation durch Name und Passwort wird Eintritt gewährt in das Softwarehaus, in dem mehrere Räume zu betreten, zu gestalten und zu nutzen sind. Möbel können verrückt, vergrößert oder ausgetauscht werden, Farben verändert und Zimmerzuteilungen vorgenommen. Wohnst du schon? Nutzen, das heißt hier, Anwendungen wie Textverarbeitung oder Terminplaner zu starten, indem Gegenstände und Dekorationen des jeweiligen Raums wie Notizblock oder Kalender angeklickt oder über einen Dialog ausgewählt werden. Das Haus ist Software und die Software ist im Haus.

Die Instanz, mit der dabei immer wieder Dialoge geführt werden (müssen), ist der buchstäblich springende Punkt von *BOB*. Mehrere Figuren, gedacht als *Intelligent Agents*, führen uns durch dieses Haus und erzählen von seinen Funktionen, die sie ins Werk zu setzen helfen. Meistenteils ist dies ein Hund namens Rover, der sich schwanzwedelnd von Raum zu Raum trollt und mit seinen Dialogfenstern zur eigentlichen Steuerungsinstanz avanciert. Diese erzwungene Beziehung wurde von Microsoft als »social interface« verstanden und massiv beworben.³⁰ Laut Clifford Nass von der Stanford University, einer der »Grundlagenforscher für das neue Konzept«, lasse dies »die Menschen das tun, was sie am besten können: zwischenmenschlich handeln«.³¹ Zur Einführung von *BOB* im Rahmen der *Consumer Electronics Show* 1995 erläuterte Microsofts Produktmanager David Thacher diese

30 David Coursey: Like it or not, here comes Bob 97. In: *Computerworld* vom 19. August 1996, S. 101.

31 Zit. n. Kitschiger Geschmack. In: *Der Spiegel* 1995, Nr. 6, S. 181.

Idee eines sozialen Interface und des vermeintlich intuitiveren Umgehens mit dem Computer:

You start a program, up comes Rover, Rover says: »What do you want to do?« And you say »I want to open the calender«. And Rover says: »What do you want to do with the calender? You want to add an event, want to move an event? [...]« So it's just natural. Its like dealing with a person. And that's what we are expert at. We are not an expert in dealing with computers.³²

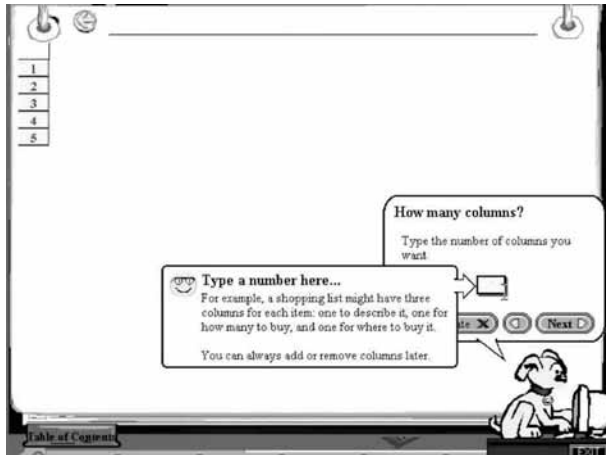


Abb. 6: Social Interface:
Interagieren in *BOB*

Diese Idee von »dealing with computers«, deren Hausinszenierung sich an Elemente des Packard Bell *Navigator 2.0* von 1994 und des Betriebssystems *Magic Cap* von General Magics aus demselben Jahr anlehnte, scheiterte dramatisch. *BOB* gilt als »einer der wohl größten Flops der Microsoft-Firmengeschichte«.³³ 2007, zwölf Jahre nach der Einführung und acht Jahre nach Beendigung jeglichen Supports durch Microsoft, wählten die Leserinnen und Leser des Magazins *Computerworld* *BOB* auf Platz Eins der »10 biggest technology flops of the last 40 years«.³⁴

Ende der 1990er-Jahre formulierte Steven Johnson in *Interface Culture* eine bis heute verbreitete Einschätzung zu *BOB*. Sie erzählt zugleich eine Menge über die Vorstellungen zum Computer und seinem Gebrauch, die sich im Interface zeigen (sollen). Le Corbusiers Verständnis vom Haus als einer »Maschine zum Wohnen«, klagt Johnson, verkehre sich hier offenbar in ihr Gegenteil, denn »die heutigen Maschinen scheinen dabei zu Häusern zu werden, bewohnt von munteren Zei-

32 Vgl. www.youtube.com/watch?v=jQggTfZlstk [Stand: 31.05.2016].

33 Tom Hillenbrand: Microsoft – Benutzeroberfläche Bob: Melindas Mutantenz. In: Spiegel online vom 24. November 2004.

34 David Haskin: The 10 biggest technology flops of the last 40 years. In: *Computerworld* vom 9. Juli 2007, S. 21.

chentricksfiguren, die uns durch das Gewimmel führen und uns an unsere täglichen Pflichten erinnern«. Das »Paradoxe der »Hyper-Metaphern« von BOB sei dabei, »daß sie nicht metaphorisch genug waren« – denn »Metaphern, die auf vollständiger Identität beruhen, sind überhaupt keine Metaphern«.³⁵

Dieser Vorwurf zielt nicht nur auf die ludischen Elemente des Interface, mit dem diese Reise eher in Richtung Computerspiel zu führen scheint als zurück zu jener Ingenieurstradition von Ivan Sutherland, Douglas Engelbart und Alan Kay, die als Ursprung des bis dato (und heute) dominanten GUI gilt.³⁶ Das Problem sind nicht allein die omnipräsenten *Intelligent Agents*, zu denen neben dem Hütehund »unter anderem eine bierbäuchige, Gitarre spielende Ratte (Scuzz), ein psychedelisch dreinschauendes Glühwürmchen (Blythe), ein koffeinsüchtiger Dinosaurier (Java) und, besonders originell, ein namenloser Unsichtbarer«³⁷ gehörten. Vielmehr ist interessanterweise die Idee des Hauses selbst Gegenstand dieser Kritik einer Missachtung des Computers. Johnson schreibt:

[S]elbst wenn Bob ein System für Anfänger bleiben sollte, hat seine gefeierte Zugänglichkeit einige echte Nachteile, die ausschließlich etwas mit der Raum-Metapher zu tun haben, die von der Software eingesetzt wird. Die ursprüngliche Desktop-Metapher war gerade so locker, daß der Benutzer sich weder eingeeengt fühlen mußte oder meinte, es mit übertriebener Bürokratie zu tun zu haben. Man wurde nicht zu dem Glauben verleitet, in einem voll und ganz verwirklichten virtuellen Büro zu arbeiten. Das ist auch ein Grund, weshalb es Apple gelungen ist, den Mac als eine Befreiung vom täglichen Einerlei des Bürolebens zu vermarkten. [...] Die Wohnzimmer-Metapher des Bob-Systems hingegen verleiht dem Benutzer das beunruhigende Gefühl der Sicherheit, etwa wie eine leblose Gemeinde ohne besondere Merkmale mit hübschen Gartentoren, einem Städtchen, in dem perfekt gepflegte Hecken leere Straßen säumen. Das Bob-System repräsentiert die Domestizierung des PC, und zwar in dem abwertenden Sinn des Worts. Das System verwandelt die wundersame Fähigkeit dieser Maschinen, immer neue Gestalten anzunehmen, zurück in eine langweilige Wiederholung alltäglicher Haushaltswirklichkeit. Die wirkliche Magie der grafischen Oberflächen leitet sich von der Tatsache her, dass sie eben *nicht* an die alte, analoge Welt der Gegenstände gekettet sind. [...] Das Interface-Design sollte dieses Neue widerspiegeln, diese Vielfalt von Möglichkeiten.«³⁸

Depräsentation und operative Bilder

Johnsons symptomatische Ablehnung des Softwarehauses ist aus mehreren Gründen interessant. Mich beschäftigt hier die Vorstellung des Computers und seiner (Gebrauchs-)Möglichkeiten, die vom Interface anzuzeigen erwartet wird. Le Cor-

35 Johnson, *Interface Culture* (Anm. 27), S. 70–72.

36 Vgl. Søren Bro Pold: *Interface Realisms: The Interface as Aesthetic Form*. In: *Postmodern Culture* 15 (2005), Nr. 2, online unter <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.105/15.2pold.txt> [Stand: 31.05.2016].

37 Hillenbrand, *Microsoft – Benutzeroberfläche Bob* (Anm. 33).

38 Johnson, *Interface Culture* (Anm. 27), S. 73 f. [Hervorh. im Orig.].

busier umkehrend: Wie wird hier eine Maschine zum Haus, und was für ein Haus ist das nun eigentlich? Das ruft die grundsätzlichere Frage nach dem Status von Interfaces auf den Plan.

Parallel zur fortschreitenden Unsichtbarkeit eingebetteter Interaktionen zwischen Menschen, Dingen und Computern, die derzeit als Ubiquitous Computing diskutiert werden, sind auch jene Interfaces ubiquitär, die uns ostentativ zur Handlung aufrufen. Sie allein als Werkzeuge und Wege zum Eigentlichen oder als im kittlerschen Sinne uneigentliche Ablenkungs- und Entmachtungsmanöver³⁹ zu verstehen, heißt zugleich, sie als eigenständige hardware- und softwarebasierte Inszenierung zu unterschätzen. Genau hier liegt eine wesentliche Aufgabe, der sich die Medienwissenschaft meines Erachtens derzeit zu stellen hat: die Interface-Mise-en-Scène als ein gestaltendes Element der Ästhetik der Verfügung zu analysieren, die das ästhetische Erscheinen des Computers charakterisiert und unseren Umgang mit ihm ermöglicht und mitgestaltet. Den Begriff der Mise-en-Scène als Bezeichnung für das »arrangement of screen space as a meaningful organization of elements«⁴⁰ entlehne ich aus der Filmwissenschaft, um ein Desiderat anzuzeigen. Es müsste schon länger darum gehen, Interface-Inszenierungen als Kontroll-, Leit-, Unterhaltungs- und auch Weltbilder ebenso ernst zu nehmen und zu untersuchen, wie dies an europäischen Universitäten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts für den Film sukzessive durchgesetzt worden ist.⁴¹ »[W]e should start seeing the interface as an aesthetic form in itself«, hat Søren Pold bereits 2005 gefordert, »rather than as a functional tool«.⁴²

BOB ist dafür gerade wegen seines radikalen Versuchs und der Kritik an seiner Haushaftigkeit ein spannendes Beispiel. Welches Verständnis des Computers und unserer Beziehung zu ihm motiviert die Ablehnung einer Zähmung des zur immateriellen Vielfalt fähigen PC durch das Anbinden an, so Tom Hillenbrand,

39 Vgl. Kittler, Es gibt keine Software (Anm. 7); ders., Wenn die Freiheit wirklich existiert, dann soll sie doch ausbrechen (Anm. 7).

40 Richard Maltby/Ian Craven: *Hollywood Cinema: An Introduction*. Oxford 1995, S. 199.

41 Interessante Schritte in diese Richtung haben u. a. unternommen: Margarete Pratschke: Interaktion mit Bildern. Digitale Bildgeschichte am Beispiel grafischer Benutzeroberflächen. In: Horst Bredekamp/Birgit Schneider/Vera Dünkel (Hg.): *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte technischer Bilder*. Berlin 2008, S. 68-81; Marianne van den Boomen: *Interfacing by material metaphors. How your mailbox may fool you*. In: Dies. et al. (Hg.): *Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Amsterdam 2009, S. 253-264; dies.: *Transcoding the Internet. How Metaphors Matter in New Media*. Amsterdam 2014; Andersen/Pold, *Interface Criticism* (Anm. 9); dies.: *Manifesto for a PostDigital Interface Criticism*. In: *The New Everyday: A Media Commons Project* 2014, online unter <http://mediacommons.futureofthebook.org/tne/pieces/manifesto-post-digital-interface-criticism> [Stand: 31.05.2016]; Nanna Verhoeff: *Mobile Screens. The Visual Regime of Navigation*. Amsterdam 2012; Adriaan van Bart: Sense and simplicity. An Investigation of the Windows Phone Tiles. In: *New Media Studies* 2013, Nr. 7, S. 33-57; Nadav Hochman/LevManovich: *Zooming into an Instagram City: Reading the local trough social media*. In: *First Monday* 18 (2003), Nr. 7 (1. Juli 2013), online unter <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/viewArticle/4711/3698> [Stand: 31.05.2016].

42 Pold, *Interface Realisms* (Anm. 36)

»dem Normalverbraucher aus dem Haushalt bekannte Symbole«?⁴³ Und welches Verständnis hat *BOB* (stattdessen) zu bieten? Auch die Kritik zeigt deutlich, dass Interfaces eben nicht nur sekundäre Handreichungen sind, sondern zugleich materialisierte Ideen von Computer/Mensch-Verhältnissen und damit Realitätsvorstellungen von nicht unerheblicher Tragweite. »Software produces ›users‹«⁴⁴, hat Wendy Chun betont; »the interface«, so Branden Hookway, »is not only defined by but also actively defines what is human and what is machine.«⁴⁵

Johnsons Kritik am Haus von *BOB* kritisiert, wie Maschine und Gebrauch hier definiert werden. Die mit dem Haus verbundene Vorstellung von Sicherheit und geordneter Gesamtheit als Lebensraum habe die »wundersame Fähigkeit dieser Maschinen« an die »analoge Welt der Gegenstände gekettet«. Der vertrauten Geschlossenheit des begrenzt Gegebenen, als die das Haus hier verstanden wird, steht damit der Computer als das Andere gegenüber. Um dem auf die Spur zu kommen, muss genauer nach der Funktionsweise jener Bilder und Zeichen gefragt werden, von denen Johnson als »unmetaphorische Metaphern« spricht.

Der peirceschen Zeichentheorie und ihrer Unterscheidung zwischen Ikonen, Indizes und Symbolen folgend, gehören Metaphern bekanntlich zu den Ikonen oder Similes. Sehr im Einklang mit dieser semiotischen Einteilung werden visuelle Interaktionszeichen und -bilder des Computers handelsüblich Icons genannt und gilt das Desktop-Interface als Metapher. Im wissenschaftlichen Diskurs, der u. a. unter dem Label *New Media Studies* und *Software Studies* läuft, werden diese Zeichenarrangements ebenfalls traditionell wie aktuell als Metaphern verstanden: von Stephen Johnson und Brenda Laurel⁴⁶ über Lev Manovich⁴⁷ und Barbara Flückiger⁴⁸ bis zu Wendy Chun⁴⁹ und Alexander Galloway, der seine eigene Verwendung von »metaphoric, cybernetic interface« jedoch gleichzeitig kritisiert und *en passant* »allegorithm« vorschlägt,⁵⁰ was an Frieder Nakes allegorische Zeichen erinnert.

Die Begriffe Metapher, Allegorie und Icon greifen hier jedoch zu kurz. Der Grund dafür liegt in der besonderen Erscheinungsweise, durch die sich Computer, mit denen wir durch diese Interaktionszeichen umzugehen gelernt haben, auszeichnen. Ich verstehe diese Erscheinungsweise als *Ästhetik der Verfügung*, zur der die Interface-Mise-en-Scène als ein wesentliches Element gehört. Dass dabei das komplexe Wechselspiel von Ästhetik und Dispositiv nicht vergessen werden darf, liegt nicht allein aber doch gerade bei Computer-Interfaces auf der Hand.

43 Vgl. Hillenbrand, Microsoft – Benutzeroberfläche Bob (Anm. 33).

44 Wendy Hui Kyong Chun: Control and Freedom. Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics. Cambridge 2006. S. 21.

45 Brandon Hookway: Interface. Cambridge 2014, S. 12.

46 Laurel, Computers as Theatre (Anm. 28), S. 6f.

47 Manovich, The Language of New Media (Anm. 17), S. 181–189

48 Barbara Flückiger: The iPhone Apps. A Digital Culture of Interactivity. In: Pelle Snickars/Patrick Vonderau (Hg.): Moving Data. The iPhone and the Future of Media. New York 2012, S. 171–183, hier S. 177.

49 Wendy Hui Kyong Chun: Programmed Visions. Software and Memory. Cambridge 2013, S. 2.

50 Alexander Galloway: The Interface Effect. Cambridge 2012, S. 72.

Dies ist so, weil sich diese inszenierten Schnittstellen als eine Kombination von Software und Hardware realisieren, die auf Programmierung beruht. Letztere hat für jede Form computerbasierter Interaktivität oder, um das etwas neuere Buzzword zu benutzen, Partizipation überall dort, wo ich in und mit Interfaces aktiv sein will, sowohl Wege als auch Mittel an- und festgelegt. Jedes Umgehen mit dem Computer ist durch die Vorschriften der Programmierung und definierte Hardware/Software-Beziehungen vorbereitet. Dass und wie hier für Nutzende das Verfügen, das Interfaces uns anbieten, also immer auch ein Sich-Fügen bedeutet, macht das dialektische Moment unserer Begegnung mit dem Erscheinen des Computers aus.⁵¹ Diese Ästhetik der Verfügung ist ein Spiel zwischen Verfügen und Fügen; es belebt den Doppelsinn der Formulierung, dass wir Computer bedienen. Anders gesagt: Der Umgang mit dem Computer ist immer schon ein Machtspiel und der Computer damit eine besondere Machtmaschine, lange bevor Vernetzung und Prozesse von z. B. Aktivismus, Hacking, Überwachung oder Regulierung eines ehemals vermeintlich freien, demokratischen Netzes ins Spiel kommen.

Angesichts dessen werden nun die Begriffe Metapher, Allegorie und Icon problematisch. Denn diese Interface-Erscheinungen, darauf hat Marianne van den Boomen hingewiesen, können sowohl ikonisch als auch (je nach Gestaltung) symbolisch sein. Vor allem aber haben diese Zeichen ganz gewiss indexikalische Anteile.⁵² Sie legen notwendig eine Spur in die, um auf das Transkodieren zurückzukommen, Realität des Rechners. Wie der Index nach Peirce »mit seinem Objekt physisch verbunden«⁵³ ist, sind diese Interface-Zeichen und -Bilder physisch mit der internen Telegrafie des Computers verknüpft und also mit jenen Prozessen, die sie repräsentieren oder besser: *depräsentieren*. Nur darum können sie gewährleisten, was wir Interaktion mit dem Computer nennen – befehlen und gehorchen.

Zugleich aber verschleiern diese Bilder und Zeichen dabei genau das: die Realität des Rechners und seine unbeobachteten Vorgänge und Voraussetzungen. »Software, or perhaps more precisely OS«, so Wendy Chun, »offer us an imaginary relationship to our hardware: they do not represent the motherboard or other electronic devices but rather desktops, files, and recycling bins.«⁵⁴ Darauf hat Marianne van den Boomen mit dem Begriff der Depräsentation reagiert. Depräsentieren changiert zwischen Anzeigen und Verbergen: »[T]he icons on our desktops do their work by representing an ontologized entity, while derepresenting the processual and material complexity involved. This is the way icons manage computer complexity, this is the task we as users (in tacit conjunction with designers) have delegated to them.«⁵⁵ Als Kernpunkte der Interface-Mise-en-Scène geben uns diese Zeichen

51 In diesem Sinne möchte ich an Nakes Bemerkung zur Computergrafik und dem Computer als semiotische Maschine erinnern, das »algorithmische Zeichen« sei »durch einen gleichzeitigen Vorgang der Interpretation und Determination bestimmt« ([Anm. 25], S. 5 der PDF-Datei).

52 Vgl. Van den Boomen, *Interfacing by material metaphors* (Anm. 41).

53 Charles Sanders Peirce: Die Kunst des Rasonierens. In: Ders.: *Semiotische Schriften*. Bd. 1. Frankfurt am Main 1986, S. 191–201, hier S. 199.

54 Chun, *Control and Freedom* (Anm. 44), S. 20.

55 Van den Boomen, *Transcoding the Internet* (Anm. 41), S. 36

Anzeichen, was wir mit ihnen tun können (z. B. einen Internetbrowser zu starten), während sie gleichzeitig die Vielzahl jener Prozesse unpräsentiert lassen, die sie damit in Gang setzen und auf die sie dabei angewiesen sind (z. B. eine Verbindung zum Internet, das Wirken von Protokollen, die Akzeptanz von Cookies usw.).

Sie sind Erscheinungen besonderer Art, die – so mein Vorschlag – als *operative Bilder* verstanden werden können. Dabei greife ich auf die Arbeiten von Harun Farocki zurück und wende den Begriff des operativen Bildes in Richtung von Interfaces und der Ästhetik der Verfügung. Im Zyklus *Auge/Maschine* (2000–2003) zeigt und überdenkt Farocki »Bilder, die industrielle Produktionsabläufe kontrollieren, die architektonische Vermessungsdaten in Algorithmen umwandeln, die Autos, Roboter oder Drohnen steuern«. ⁵⁶ Er nennt sie »operative Bilder, die im technischen Vollzug aufgehen, die zu einer Operation gebraucht werden« ⁵⁷ – »Bilder, die zu operativen Zwecken entstanden und zu keiner Erbauung oder Belehrung«. ⁵⁸

Die Bezeichnung »operativ« soll dabei, wie Volker Pantenburg betont hat, das Augenmerk darauf zu lenken helfen, dass das Bild weniger »für sich« und einem potenziellen Betrachter gegenüber steht, sondern ganz zum Bestandteil einer elektronisch-technischen Operation wird. ⁵⁹ Das Interesse an einem Prozess rückt in den Vordergrund, den operative Bilder, eben nicht wiedergeben, sondern an dem sie vielmehr selbst regulierend teilhaben. ⁶⁰ Operative Bilder stehen in Gestalt von Interaktionszeichen und deren Arrangements im Zentrum des noch immer omnipräsenten Typs grafischer Interface-Mise-en-Scène, mit der sich Computer und ihre mythischen Versprechungen für und mit uns realisieren. ⁶¹

BOB bleibt, oder: attention to the machine

Von hier aus lässt sich anders über *Microsoft BOB* nachdenken. Der Vorwurf der unmetaphorischen Metapher, die den universellen und variablen Computer an die (Hunde-)Kette des Haushalts lege, beklagt die Begrenzung von Freiheit in doppelter Weise: Die Möglichkeiten des Computers würden ebenso eingeschränkt wie die

56 Daniel Eschkötter/Volker Pantenburg: Was Farocki lehrt. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft 2014, H. 11, S. 207–210, hier S. 207.

57 Harun Farocki: Quereinfluss/Weiche Montage. In: Christine Rüffert et al. (Hg.): Zeitsprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen. Berlin 2004, S. 57–61, hier S. 61.

58 Ebd.

59 Volker Pantenburg: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard. Bielefeld 2006, S. 27.

60 Dieses Interesse an elektronisch-technischer Prozessualität unterscheidet Farockis operative Bilder von Sybille Krämers Begriff der »operativen Bildlichkeit« und dem Fokus auf »Schriften, Diagramme bzw. Graphen sowie Karten«. Vgl. Sybille Krämer: Operative Bildlichkeit. Von der Grammatologie zu einer »Diagrammatologie«? Reflexionen über erkennendes Sehen. In: Martina Heßler/Dieter Mersch (Hg.): Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft. Bielefeld 2009, S. 94–123, hier S. 95.

61 In eine ähnliche Richtung argumentiert auch Ingrid Hoelzl: The Operative Image – an Approximation (3. Februar 2014), online unter <http://mediacommons.futureofthebook.org/tnc/pieces/operative-image-approximation> [Stand: 31.05.2016].

Optionen der Benutzerinnen und Besucher, die durch die »persönlichen Assistenten« angeleitet und geführt werden. Die früh von Friedrich Kittler angeprangerten Herrschaftsansprüche durch Betriebssysteme und Nebelkerzen der Software schlagen hier, so scheint es, voll durch.

Dieser Eindruck von Einschränkung, Zurichtung und Unfreiheit, der in Vorwürfen der Domestizierung, Supervision und in Beschreibungen, »den PC-Nutzer zu derangieren und auszubremsten«,⁶² zum Ausdruck kommt, kann jedoch kaum mit »vollständiger Identität« von Bezeichnetem und Bezeichnendem erklärt werden. Nicht der Abstraktionsgrad macht diese Software zu etwas Besonderem, sondern eine andere Qualität der Interface-Mise-en-Scène. *Microsoft BOB*, so lautet meine These, zeichnet sich durch operative Bilder aus, die insofern wenig operativ sind, als sie sich auffällig widersetzen, im Prozess der elektronisch-technischen Operationen in gewohnter Weise aufzugehen. Indem im Umgang mit der Software ständig Dialoge mit den nebenstehenden *Intelligent Agents* aufgedrängt werden, wächst die Geste der Supervision: »A simple query quickly becomes a dialogue that deteriorates into a series of yes-or-no-questions as if you are diagnosed.«⁶³ Diese Ästhetik der Verfügung betont im Verfügen das Sichfügen.

Damit wird weniger das traditionelle Ermächtigungsversprechen⁶⁴ des Computers an seine Nutzerinnen und Nutzer gestärkt, auf das sich auch Johnsons und Hillenbrands Kritik bezieht. In gewisser Weise wird vielmehr der Computer selbst depräsenzierend in den Mittelpunkt gerückt. Mark Weisers Credo der »Invisible Interfaces« von 1994 zufolge sei die Gestaltung unterhaltsamer und dramatischer Interfaces deshalb zu vermeiden, weil hier Unterhaltung mit Nutzung verwechselt werde – solch ein Interface, so sein knapper Vorwurf, »draws attention to the machine itself«.⁶⁵

Doch »the machine« ist nicht als solche zu haben. In der permanenten Erinnerung daran, dass wir mit dem Computer kommunizieren, hebt *BOB* die Maschine transkodierend hervor und damit eben das Interface. Was mit der Maschine gerade geschieht, soll in den Vordergrund rücken. »Interaktivität«⁶⁶ und »interactive entertainment«⁶⁷ war Mitte der 1990er-Jahre ein zentrales *Buzzword*, ein Wert an sich, und *BOB* gibt sich Mühe, genau diese Qualität auszustellen. So werden wir nun Hund und Haus nicht los: »You start a program, up comes Rover, Rover says: ›What do you want to do?‹« Unabhängig von der jeweiligen Anwendung in *BOB* (Raum wechseln, Einrichtung ändern, Texte schreiben, Kalendereinträge verfassen etc.) ist die Anwendung, überhaupt mit dem Computer zu kommunizieren, das prozessuale Objekt dieser Interface-Mise-en-Scène.

Der Computer, genauer: sein Betriebssystem, wird ein Haus, das wir im Sinne dieses *social interface* beleben sollen. Eine Maschine zum Wohnen. Und wenn uns

62 Hillenbrand, Microsoft – Benutzeroberfläche Bob (Anm. 33)

63 John C. Dvorak: A Google-Microsoft War. In: PC Mag vom 16. November 2004, S. 77.

64 Vgl. Chun, Control and Freedom (Anm. 44); Distelmeyer Freiheit als Auswahl (Anm. 6).

65 Weiser, The Computer for the 21st Century (Anm. 8), S. 17

66 Vgl. Distelmeyer, Das flexible Kino (Anm. 6), S. 151–178.

67 Matt Rothman: Trimark's interactive wing taps Flock topper. In: Variety vom 18. März 1993.

dieser Cyberspace, der Steuerungsraum namens *BOB*, an die Gedächtnispaläste der Mnemotechnik erinnern mag, in denen Information räumlich organisiert und Datenvisualisierung vor dem geistigen Auge betrieben wird, dann ist damit zugleich auch ein Vorbild des Desktop auf dem Schirm.⁶⁸ Auf Bill Atkinson, mitverantwortlich für die Entwicklung der User-Interfaces bei Apple Anfang der 1980er, geht die Erklärung des Vorzugs von z. B. Menüleisten zurück, man habe nun eine kinästhetische Erinnerung daran, wo eine Datei sich befinde – »[a] kinesthetic feel of where that item can be found is soon learned subconsciously«.⁶⁹ Der Nutzen von Gedächtnispalast, *BOB* und Desktop hängt davon ab, wie wir uns »in« ihnen bewegen.

In diesen ermöglichten Praktiken, sich im *BOB*-Gebäude zu verhalten, realisiert sich das hier angelegte Interaktivitäts- und Hauskonzept. Steven Johnson kontierte die *social interface*-PR mit der Bemerkung, dieser »vorgestellte Raum« sei »zutiefst antisozial«.⁷⁰ Immerhin bestehe die Raumpolitik dieser Software darin, ein »privates Zuhause« zu zeichnen, »das von der Außenwelt getrennt ist« und in dem die »einzige Verbindung zu anderen ›Menschen‹« eben in Gestalt »dieser lächerlichen Cartoon-Figuren, dieser Agenten und Info-Butler« erfolgt.⁷¹ Diese Kritik führt zu einer weiteren zentralen Widerständigkeit der Interface-Mise-en-Scène.

Denn *BOB* versucht, zwei gegenläufige Konzepte zu vereinbaren: Auf der einen Seite ist dies der interaktive Mehrwert der Digitalität, der bereits 1995 nicht nur mit der Vernetzung »im Zeitalter des Internet«⁷² in Zusammenhang stand, sondern überhaupt mit der vermeintlichen Überwindung analoger Materialität und raum-zeitlicher Beschränkungen assoziiert ist.⁷³ Auf der anderen Seite aber wird das Haus als Inbegriff einer abgeschlossenen, sicheren, stabilen und persönlichen Umgebung in Szene gesetzt, in dem ich meine Räume gestalten und qua Zugangsbeschränkung vor dem Zugriff Dritter schützen kann. Die Interface-Mise-en-Scène vom Haus als Heim und Festung, in dem meine hilfreichen Geister auf mich (und nur auf mich) warten, konterkariert jene Versprechungen zum Computer, das materiell Starre und Unflexible zu überwindenden.

Was hier aneinandergerät, sind also zwei gleichsam mythische Kategorien: »das Digitale« und »das Haus«. Vorstellungen von Flexibilität, Variabilität und Immaterialität kommen Ideen von Abgeschlossenheit, Stabilität und Sicherheit ins Gehege. Und zwischen beiden Seiten versucht ein Drittes unaufhörlich zu vermitteln.

Denn anders als in den Filmfantasien von *Demon Seed* oder *Hardware*, in dem das Haus selbst mit dem Computer verschmilzt, bringt *BOB* mit Rover zusätzlich einen Agenten ins Spiel: ein Tier als Medium, das uns durch das Haus führt, unsere

68 Vgl. Johnson, *Interface Culture* (Anm. 27), S. 22–24; Peter Matussek: Computer als Gedächtnistheater. In: Götz-Lothar Darsow (Hg.): *Metamorphosen. Gedächtnismedien im Computerzeitalter*. Stuttgart 2000, S. 191–214.

69 Bill Moggridge: *Designing Interactions*. Cambridge 2007, S. 99.

70 Johnson, *Interface Culture* (Anm. 27) S. 75.

71 Ebd.

72 Ebd.

73 Vgl. u. a. Brand, *Media Lab* (Anm. 5); Negroponte, *Total digital* (Anm. 7); Bolz, *Computer als Medium* (Anm. 7).

Verfügungsgewalt permanent anpreist und sie in Auswahlverfahren realisiert, in deren Form und Mittel wir uns zu fügen haben. Das Haus also ist der Computer, und ist es doch nicht. Genauer: Der Computer wird als Haus überhaupt nur durch einen Agenten »bewohnbar«, mittels eines speziellen operativen Bildes, das letztlich als Personifizierung von New Media das Haus in seinen Schatten stellt.

Also doch nein: Dieses Haus ist keine Maschine zum Wohnen. Es ist eher eine Maschine zum Umgehen mit einer Maschine, die dazu bestimmte, grafische Vorstellungen von Interaktion und von sich selbst als »digital« in den Vordergrund rückt. Die Ästhetik der Verfügung, die *BOB* inszeniert, führt uns somit den Modus und die Grenzen des Depräsentierens von Interfaces vor Augen.

Zurück in die Zukunft

Doch das ist Geschichte. Das Lob und Diktat der permanenten Software-Aktualisierung – »to be is to be updated«⁷⁴ – sollte vermuten lassen, von heutigen Konzepten führe kein Weg zurück zu *BOB*. Und was mutet weiter entfernt an von dieser störrischen Aufdringlichkeit operativer Bilder als Auditory User Interfaces und Sprachsteuerung? Wegweisend hat Spike Jonzes Film *Her* (USA 2013) ein auf sprachlicher Interaktion beruhendes (Liebes-)Verhältnis zwischen Mensch und Computer entworfen. Hier ist die machtvolle Allgegenwart des Betriebssystems verbaler Natur und wird sich Joaquin Phoenix als Theodore in sein personalisiertes Betriebssystem verlieben, das sich selbst den Namen Samantha gegeben hat und mit Scarlett Johanssons Stimme spricht. Etwa ein Jahr zuvor hatte sich bereits Rajesh (Kunal Nayyar) in *The Beta Test Initiation*, der 14. Folge der fünften Serienstaffel von *The Big Bang Theory*, in die Spracherkennungssoftware *Siri* verliebt. *Vive la parole, social interface!*

Vor diesem Hintergrund der allenthalben wachsenden Prominenz auditiver Interfaces wie *Siri*, *Google Now* und *Cortana* war die kleine und überraschende Meldung vom Juli 2013 vielleicht doch nicht so überraschend. Bill Gates hatte das Comeback von *BOB* angekündigt:

Microsoft *BOB* won't come back as a dog, but will morph into a disembodied voice from the cloud. Wrapped in the Windows 8 tiled interface, the new Bob will »understand« all that you do – or are willing to share online – as well as anticipate your needs and present relevant information anytime, anywhere, and on any device.⁷⁵

BOB als körperlose Stimme, eine weitere Überwindung von Materialität. Das Aushandeln von Verfügen und Fügen im Umgang mit dem Computer wird damit nicht mehr in operativen Bildern durchgespielt, sondern in operativer Sprache.

74 Wendy Hui Kyong Chun: Crisis, Crisis, Crisis, or Sovereignty and Networks. In: *Theory, Culture and Society* 28 (2011), Nr. 6, S. 91–112, hier S. 94.

75 Dan Farber: Bill Gates says Microsoft Bob will make a comeback. In: CNET vom 15. Juli 2013, zit. n. <http://www.cnet.com/news/bill-gates-says-microsoft-bob-will-make-a-comeback> [Stand: 31.05.2016].

Vorwärts zu den Wurzeln: Roland Barthes' Überlegungen zu jener Sprache, die »operativ und mit ihrem Objekt auf transitive Weise verbunden ist«⁷⁶, waren ein Ausgangspunkt für Harun Farockis Beschäftigung mit operativen Bildern gewesen.⁷⁷ Der Zauber von Klang und Stimme tritt an die Stelle der gescheiterten *BOB*-Idee des Hauses zur Inszenierung und Operation umfassender Kontrollmöglichkeiten. Ganz neu ist dieser Traum von Macht natürlich auch nicht. Am Anfang war das Wort.

76 Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main 1964, S. 134.

77 Vgl. Harun Farocki: »Mythen des Alltags« von Roland Barthes. Unveröff. Radiomanuskript der SFB-Sendung vom 26. Juni 1965; ders.: Der tägliche Mythos. In: *Spandauer Volksblatt* vom 16. Mai 1965; Eschkötter/Pantenburg, *Was Farocki lehrt* (Anm. 56), S. 207–209.

Haus der Lektüre und Lektüre des Hauses Joris-Karl Huysmans *Des Esseintes* und Giordano Brunos *Proteus* als Leser

Sigmund Freud ist Anfang des 20. Jahrhunderts das *Eigenheim* unheimlich geworden.¹ Und »1914« entlastet mit der Formulierung von der »transzendentalen Obdachlosigkeit« des Romans Georg Lukács die Moderne von der Bürde, bei ihrer literarischen Lektüre Geborgenheit und Stabilität einzufordern:

[...] die Form des Romans ist, wie keine andere, ein Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit. [...]. In einer unentwirrbaren Verschlungenheit kreuzen sich hier die Gattungen als Zeichen des echten und des unechten Suchens nach dem nicht mehr klar und eindeutig gegebenen Ziele; ihre Summe ergibt bloß eine geschichtliche Totalität der Empirie, wo man für die einzelnen Formen wohl nach empirischen (soziologischen) Bedingungen ihrer Entstehungsmöglichkeit suchen mag und sie eventuell auch finden kann, wo aber der geschichtsphilosophische Sinn der Periodizität sich niemals mehr auf die symbolisch gewordenen Gattungen konzentriert und auch aus den Gesamtheiten der Zeitalter mehr entziffert und herausgedeutet als in ihnen selbst aufgefunden werden kann.²

Lukács idealtypische Gegenüberstellung von einer geschlossenen sinnstiftenden Totalität der Antike und einer auf Permanenz gestellten offenen Form der Sinnsuche in der Moderne, verweist indirekt auf die Bedeutung der Renaissance, wenn er die literarische Moderne mit Dante und Cervantes beginnen lässt. Auf jeden Fall aber scheint seine geschichtsphilosophische Romantheorie mit dem *topos* der »Obdachlosigkeit« literaturwissenschaftliche Projekte inspiriert zu haben, die auch an den *Helden und sein Wetter* in der Literatur denken lassen;³ etwa so, dass bei Regenwetter schlicht, wie es in Stifters *Nachsommer* heißt, im Rosenhaus gelesen wird.⁴ Dass die Architektur in der literarischen Moderne vielleicht eher die Lektüren ihrer Protagonisten als diese selbst beherbergt, so die These im Folgenden,

1 Vgl. Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: Studienausgabe. Hg. v. Alexander Mitscherlich et al. Bd. IV: Psychologische Schriften. Frankfurt am Main 1994, S. 241–274.

2 Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Berlin 1920, S. 23 f.

3 So etwa F. C. Delius: Der Held und sein Wetter. Ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch im Roman des bürgerlichen Realismus. München 1971.

4 Adalbert Stifter: Der Nachsommer. Vollständige Ausgabe nach dem Text der Erstausgabe von 1857. Textredaktion: Magda Gerken. München 1987, S. 641.

ist dabei kein exklusives Kennzeichen moderner Literatur, sondern zugleich bereits auch in der enzyklopädisch ausgerichteten Gedächtnistheorie der Renaissance angelegt, deren suspendierte referenzielle Logik es nur noch zuließ, auf *handfeste* Strukturen wie Wände, Räume oder Häuser *imaginär* oder *legendär*, also über Lektüren, zu verweisen. Die Renaissance macht aus dem gesicherten Zusammenhang von imaginiertem Topos und Hausbegehung, wie ihn die antike Mnemotechnik der Rhetoriklehren auswies, eine Lektüre imaginierter Architekturen und virtueller Räume, die sich der Proliferation des Schriftraums infolge des Buchdrucks und der Dynamisierung visueller Strukturen durch die Erfindung der Perspektive verdankt. Seit Albertis perspektivischem Fenster (*fenestra aperta*) wird das Haus löchrig.

Ich begeben mich nun zunächst in das Haus von des Esseintes aus Joris-Karl Huysmans' Roman *Gegen den Strich* (*À Rebours* [1884]), dann zurück in die Häuser des Proteus in Giordano Brunos *De imaginum, signorum & idearum compositione* (1591).

Gegen den Strich

In Huysmans' Roman *Gegen den Strich*, den die Literaturgeschichte als Roman des Ästhetizismus und der Dekadenz verbucht, hält die Architektur des Hauses den Roman zusammen, aber nicht mehr das Leben des Protagonisten.

Des Esseintes, letzter Ahn seines Adelsgeschlechts, 30-jährig, bereits in jungen Jahren ohne »Neigung« für die »lebenden Sprachen«, ⁵ seine Zeit mit lesen und träumen verbringend und zunehmend menschenverachtend, da er sich selbst auch in der Literatur nicht mehr »aufgehoben« (St 13) fühlt, zieht sich aus der Pariser Gesellschaft zurück in ein Landhaus, das er sich zugelegt hat, »ohne irgendeine Adresse zu hinterlassen« (St 17). Das Innere des Hauses, wo sich »Spiegel selbst ineinander spiegelten« (St 18), wo des Esseintes »Wände wie Bücher einschlagen« (St 25) lässt, dient ihm als Ort der Örter (*locus locorum*), sein *eigentliches* Lebensprojekt, das Projekt der *Eigentlichkeit*, in Angriff zu nehmen: In der selbst geschaffenen Künstlichkeit *seiner* Umgebung wird sich des Esseintes zu »seinem Vergnügen« und nicht mehr »zum Erstaunen anderer« ein »Hausinnere[s] [...] komponieren«, das seinen Bedürfnissen nach »Einsamkeit« (St 21) und *Eigentlichkeit* genügt. Nicht von ungefähr spielt die Etymologie des Namens des Esseintes auf das Wesentliche (*des essences*), das Heilige (*des saintes*) und das räumlich Eingeschlossene (*des enceintes*) an (vgl. St 267). ⁶ Ortsveränderungen nimmt des Esseintes von nun an nur noch in seiner Imagination vor (St 30 f.). Seine idiosynkratisch zusammengestellte Bibliothek dient dabei Lektüren, die dazu anregen sollen, seinem Geist auf die Sprünge zu helfen, um letztendlich von diesem selbst abzusehen und Halluzinationen herbeizuführen, die »die Wirklichkeit durch den Traum von der

5 Joris-Karl Huysmans: *Gegen den Strich*. München 1995, S. 9 [im Weiteren mit der Sigle »St« und Seitenangabe].

6 Im Nachwort zit. n. der Huysmans-Biografie von Alain Vircondelet: Joris-Karl Huysmann. Paris 1990, o. S.

Wirklichkeit« ersetzen helfen sollen (St 33). Das Interesse an Lektüre und Sprache dient aber nicht nur als Vehikel in eine eigene, selbstgeschaffene Welt der Fantasie, sondern steht zugleich auch für die Materialität, für die Körperlichkeit von Welt und Sprache ein:

Das Interesse, das des Esseintes der lateinischen Sprache entgegenbrachte, wurde nicht geringer, jetzt, da sie ganz verfaulte, ihre Glieder abfielen und ihr Eiter floß und sie in all der Verwesung ihres Korpus kaum noch feste Bestandteile aufzuweisen hatte, die ihr die Christen herauslösten, um sie in der Lake ihrer neuen Sprache einzulegen. (St 49)

Sprache und Korpus bleiben für des Esseintes untrennbar verbunden und als er seine Bibliothek neu zu ordnen beginnt (und dabei materielle Parameter wie Papierqualität, Schrifttypen oder Einbände der Bücher nun eine Ordnungsfunktion mit übernehmen; vgl. St 169 f.), bleibt vom unvollendeten Projekt folgendes Bild zurück:

In dieser Erstarrung, dieser untätigen Langeweile, worin er versank, ärgerte ihn seine Bibliothek, die er nicht zu Ende geordnet hatte; da er sich aus seinem Sessel nicht mehr fortrührte, hatte er ständig seine weltlichen Bücher vor Augen, die schief auf den Regalbrettern standen, übereinanderlagen, sich gegenseitig stützten oder wie gekniffte Karten auf dem Rücken oder den aufgeschlagenen Seiten balancierten; diese Unordnung schockierte ihn um so mehr, als sie sich scharf von dem vollendeten Gleichgewicht der religiösen Werke abhob, die, sorgsam eingereiht, an den Wänden paradierten. (St 211)

Das Bild religiöser Ordnungsstiftung und weltlichem Chaos, das sich des Esseintes bietet, weist auf den Topos der »transzendentalen Obdachlosigkeit« voraus. Aber Sinnstiftung in Huysmanns *Gegen den Strich* ist nicht über die Darstellung der Zerrissenheit des modernen Subjekts, die Produktivität des Geistes allein zu gewinnen,⁷ sondern in den Auseinandersetzungen mit Lektüren. Neben den polemischen Ablehnungen oder emphatischen Vereinnahmungen literarischer Stile, philosophischer oder theologischer Abhandlungen, dem Lob oder Tadel von Autoren und ganzer Epochen, die einen Großteil des Textraumes einnehmen, verdingt sich des Esseintes zudem mit weiteren Künstlichkeiten und Köstlichkeiten der mechanischen wie der schönen Künste.

Gegenüber den raumgreifenden reflektierenden Monologen über Literatur, Geruchswerke, Edelsteine, Bilder alter Meister, Musik und anderes mehr nimmt sich die Handlung bescheiden aus: Im Verlauf der Zeit erkrankt des Esseintes an *seiner* Lebensweise, sein körperliches Aussehen ist – wie die lateinische Sprache – ein Bild der Schwäche, das sich ihm im Spiegel betrachtet darbietet (St 244), diagnostiziert eine Neurose und wird über die Einnahmen einer Tinktur und anständigem Essen wieder genesen. Damit bricht auch das *Experiment der Eigentlichkeit* ab, des Esseintes wird nach Paris zurückkehren und das Haus aufgelöst. Aber nicht die Architektur, das Haus, hat des Esseintes Leben bestimmt, geformt, zusammengehalten,

7 Vgl. dazu Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Berlin 1920, S. 25 f.

sondern die Lektüren, Halluzinationen oder Ansichten von Meisterwerken bilden die Nachtroutinen seines Lebens. Die Künstlichkeit der Körper, der Sprache, der Lektüren und Kunstansichten bestimmen so auch das Ende des Romans, der wie das Ende eines Lebens *selbst* daher kommt: Ein Leben ohne Kunst und Lektüre kann sich nicht behaupten. Das deutet die Schildkrötenepisode im Roman an. Angeschafft, um etwas Bewegung auf den Orientteppich zu bringen (St 56), ist des Esseintes das Gehäuse der Schildkröte als »Schmuckstück« zu grob und lässt in den Panzer Edelsteine einarbeiten; die Schildkröte verendet, denn ihr bescheidenes »ortsgebundenes Dasein« ist dem »gleißenden Luxus« der Kunststeine nicht gewachsen. Nicht anders wird es des Esseintes *selbst* gehen, dessen Leben ohne Hoffnung scheint, nachdem er sein Leben als Imagination und Lektüre mit dem geselligem Leben in Paris eintauschen muss: Damit endet konsequenterweise der Roman. In der wirklichen Gesellschaft gibt es bestenfalls ein Nachleben, nicht der Rede wert, nicht der Lektüre, nicht des Lebens, nicht des Romans wert.

Dass das Leben und die Imagination der literarischen Helden immer schon von Literatur und Lektüre bestimmt war, ist womöglich der *locus locorum* des modernen Romans schlechthin, seitdem in Cervantes *Don Quijote* (1605) die Lektüren mittelalterlicher Epen den Protagonisten seine Lebenswirklichkeit *vorbildlich* imaginieren lassen. Die literarische Spur eines Zusammenhangs zwischen Imagination, Lektüre und Architektur lässt sich aber bereits auch in der Gedächtnistheorie der Renaissance aufnehmen.

Ars Memoria

Mit Blick auf die historischen Diskurse der abendländischen Kultur zum Gedächtnis hat Harald Weinrich die entscheidenden Metaphernfelder ausgemacht: die Wachstafel und das Magazin.⁸ Die Unterscheidung lässt sich auch auf die platonische zwischen *Mneme* (Wachstafel, direkte Erinnerung ohne äußere Zeichen, wie sie in Platos Dialog *Theaitetos* beschrieben ist) und *Hypomnesis* (die Erinnerung *qua* äußerer Zeichen, wie sie in der Theut-Legende im *Phaidros*-Dialog beschrieben ist) beziehen, eine Unterscheidung, die zudem implizit die zwischen Oralität und Literalität mit sich zieht. Dabei hat Derridas Lektüre der platonischen Unterscheidung von *mneme* und *hypomnesis* deutlich gemacht, dass auch die zeichenlose Erinnerung (*mneme*) noch der Zeichen, hier der Schrift (als *pharmakon*) bedarf⁹: kein Gedächtnis ohne medialen Einschlag.¹⁰

»Das Haus« ließe sich hier problemlos zum Modell »Magazin« hinzurechnen, das in der antiken Menmotechnik als vierter Teil der Rhetorik bekanntlich dem Redner Sicherheit und Kontrolle im Umgang mit den aufzusuchenden *loci* versprach, deren Qualität für das Gedächtnis in ihrer Bildlichkeit, rhetorisch formu-

8 Harald Weinrich: Typen der Gedächtnismetaphorik. In: Archiv für Begriffsgeschichte 9 (1964), S. 23–26, hier S. 26.

9 Jacques Derrida: Dissemination. Wien 1995, S. 121.

10 Vgl. Harald Weinrich: Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens. München 1997, S. 18.

liert in ihrer Ekphrasis lag. An der Festigkeit und Verlässlichkeit des Hauses ändert auch die oft bemerkte Tatsache nichts, dass bereits im Gründungsmythos der Gedächtnistheorie, in der Simonides von Keos Erzählung, die in allen einschlägigen antiken Gedächtnistheorien erwähnt wird, das Haus zusammenbricht und erst in seiner imaginären Rekonstruktion eine verlässliche Orientierungsfunktion für das Gedächtnis abgibt.¹¹ Festzuhalten bleibt, dass sich die Identität zwischen imaginiertem und realem Haus in der antiken Mnemotechnik einer referenziell gedachten Repräsentationslogik verdankt: Das imaginierte Haus ist einem realen Haus nachempfunden. Diese Logik fällt in der Renaissance der neuen Raumvorstellung zum Opfer, die auch die stringente Funktionsweise des Hauses auflösen wird. Getragen wird die neue Raumvorstellung besonders von zwei Kulturtechniken: von der Erfindung der Perspektive und den durch den Buchdruck endlos vervielfältigten Raum der Schrift. Epistemologischen Ausdruck findet die neue Raumvorstellung in den Überlagerungen von Gedächtnistheorie und Enzyklopädie.

Auch die Enzyklopädien sind bereits seit dem Mittelalter unter Namen und Adressen zu finden, die auf das Engste auf Räumlichkeiten anspielen: »Theatrum, Thesaurus, Polyanthea, Bibliothek, Museum, Archiv, Palast, Pandecta, Spiegel, Polymathia, Schauplatz, Schaubühne, Schatzkammer, Rüst- und Bücherkammer, Garten, Messe«.¹² Im engeren Sinne aber wird häufig erst Reischs nach der Erfindung des Buchdrucks erschienene *Margarita Philosophica Nova* (1503) als erste bedeutende und die Form des Genres bestimmende Enzyklopädie ins Spiel gebracht. Reischs Enzyklopädie orientiert sich am Universitätskanon der *artes liberales*; angezeigt wird diese Ordnung interessanterweise unter anderem auf einem Holzschnitt, der Inschriften auf der Außenwand eines Turmes über Fenstern zeigt, aus denen jeweils Gelehrte den Leser anblicken.¹³ Mit dem Beginn der Enzyklopädien, mit dem forcierten Aufeinandertreffen von internem personalem Gedächtnis und externem schriftlichem Gedächtnis verändert sich die Gedächtniskunst. Elisabeth von Samsonow hat in den Enzyklopädien im Prinzip die letzte Phase der »Gedächtnisrevolution« der Renaissance ausgemacht. Auf jeden Fall übersteige die »intertextuelle[n] Topographie« der Enzyklopädie die Erinnerungstopik der alten Mnemotechniken, und so überrascht es wenig, dass die Topik selbst als Ordnungsmodell der Enzyklopädie relativ zügig von der alphabetischen Ordnungsfigur des Lexikons abgelöst wird.¹⁴

11 Stellvertretend hier vgl. Nicolas Pethes: Die Geburt der Mnemotechnik aus dem Zusammenbruch der Architektur. Karriere und Grenzen einer Gedächtnismetapher zwischen G. Camillo und Th. De Quincey. In: Gehäuse der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung, Hg. v. Harald Tausch. Göttingen 2003, S. 23–39.

12 Auf *Zedlers Universallexikon* referierend Ulrich Johannes Schneider (Hg.): Seine Welt wissen. Enzyklopädien in der Frühen Neuzeit. Katalog zur Ausstellung der Universitätsbibliothek Leipzig (Januar–April 2006) und der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (Juni–November 2006). Darmstadt 2006, S. 12.

13 Vgl. Gregorius Reisch: Introduzione di Lucia Andreini, Salzburg 2002, S. 272–643; vgl. dazu Schneider, Seine Welt wissen (Anm. 12), S. 165 ff.

14 Elisabeth von Samsonov: Fenster im Papier. Die imaginäre Kollision der Architektur mit der Schrift oder die Gedächtnisrevolution der Renaissance. München 2001, S. 71.

Was nun in der Enzyklopädie und damit auch der Gedächtnistheorie aufeinandertrifft, ist einerseits der endlose Raum der Schrift mit einer Topik des Hauses, die auf *realen* Limitierungen aus Statik und Stein aufgebaut ist (was auch für die Stadt als Topos für Gedächtnismodelle gilt); andererseits drängen sich zudem die Vorstellungen von Mobilität und Transparenz, die sich der Erfindung der Perspektive verdanken, den Architekturen auf. Das muss hier kurz erläutert werden.

In sozialgeschichtlichen Zugriffen können die ersten zentralperspektivisch zu nennenden Bilder Ambrosio Lorenzettis um 1350 als Ergebnis des dominanten Habitus der Zeit verstanden werden: Entscheidend hier sind die aufstrebenden Kaufleute der Städte gewesen, deren zunehmende kulturelle Bedeutung und Macht die Entwicklung der Zentralperspektive erst ermöglichten, indem sie von Vorstellungen der Statik und Hierarchie in der Heilslehre zu Vorstellungen von Mobilität und Verortung infolge der Auseinandersetzungen mit Handelskonkurrenzen übergingen.¹⁵ Im engeren bildhistorischen Kommentar wird die Zentralperspektive als Folge einer fortschreitenden Mathematisierung des Sehens von Euklid bis Kepler dargestellt, wobei erst Leonardo dann bildliches Darstellen als »Kunst« und mathematisches Sehen zusammengebracht habe; Vorstufen dieser Verbindung lägen aber mit Brunelleschi und Alberti bereits vor.¹⁶ Und es ist insbesondere Alberti, der mit dem Topos des *offenen Fensters* das Haus durchlöchert: »[...] contrary to the common and flawed use of Alberti's window as a model for realistic representation, Alberti supplies us with a Renaissance root for a concept of a windowed ›els-where‹ – not a realism of subject matter but a separate spacial and temporal view.«¹⁷

Die Perspektive, von Kittler als eines der »Arcana neuzeitlich-europäischer Macht« apostrophiert,¹⁸ schafft aber nicht nur neue Räume (in optischen Theorien, militärischen Anwendungen, technischen Skizzen oder *schönen* Bildern), sondern schlägt selbst auch auf den Buchdruck hin durch: Sie erzeuge erstmals die Vorstellung, die Schrift besitze ein »perspektivisches Schrift-Bild« und die »illusionistische Transparenz der perspektivischen *finestra aperta* wird [so] zur Metapher für die Transparenz des Geschriebenen und Gedruckten im Verstehen« selbst.¹⁹

Transparenz, Mobilität und Unendlichkeit des Raumes in perspektivischer Schrift, so könnte man zusammenfassen, lassen die Zwillingsfigur von Haus und imaginiertem Erinnerung, wie sie die antike Mnemonik anleitet, zusammenbrechen. An ihre Stelle tritt die Dynamik von Lektüren im Haus. Dort, wo sich die Gedächtnistheorie weiterhin ungebrochen an das Haus als fester Orientierungs-

15 H. H. Wetzels: Novelle und Zentralperspektive. In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 9 (1985), S. 12–29, hier S. 16 ff; zu Lorenzettis punktperspektivischer Zeichnung aus »vollem mathematischen Bewußtsein« vgl. Erwin Panofsky: Die Perspektive als symbolische Form [1924/25]. In: Ders.: Deutschsprachige Aufsätze II. Hg. v. Karen Michels und Martin Warnke. Berlin 1998, S. 664–757, hier S. 718.

16 Vgl. Klaus Rehkämper: Bilder, Ähnlichkeit und Perspektive. Auf dem Weg zu einer neuen Theorie der bildhaften Repräsentation. Wiesbaden 2002, S. 36 und 46 ff.

17 Anne Friedberg: The Virtual Window. From Alberti to Microsoft. Cambridge (MA) 2006 S. 32.

18 Friedrich A. Kittler: Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999. Berlin 2002, S. 82.

19 Gerhard Graevenitz: Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes ›West-östlichen Divan‹. Stuttgart 1994, S. 5 ff.

größe klammert, ist sie »banal« und in der Folgezeit wenig erfolgreich.²⁰ Die neue Rhetorisierung der Räume in der Renaissance verlangt nach Spektakel, das Haus wird vom Topos des Theaters abgelöst. Unwidersprochen gilt Giulio Camillos »Theater des Gedächtnisses« (*Teatro della memoria*, 1550) hier als das erfolgreichste Projekt, das auch zeitgenössisch bereits höchstes Prestige besaß. Camillos Theater nun positioniert den Betrachter auf der Bühne und lässt das Wissen in Bild und Wort entlang der Sitzreihen im Zuschauerraum aufsteigen. Die magische Ordnung über die Zahl »7« (sieben Säulen, sieben Sitzreihen, sieben Planeten), die in einer Kombinationslogik es gestatten sollte, das gesamte Weltwissen darzustellen, bleibt allerdings in einem Punkt dem älteren Modell »Haus« verpflichtet: Das Theater selbst ist in seiner Struktur klar erkennbar und seine *loci* systematisch begehbar.²¹ Bei Giordano Bruno dagegen wird Orientierung und imaginierte Logik der *loci* neben Rückgriffen auf die lullistische Buchstabenkombinatorik und geometrischer Figurendynamik auch expliziten Lektüren aufgegeben und das Haus wird zur unendlichen Architektur, geht in den unendlichen Raum über.

Giordano Brunos *De Imaginum, Signorum et Idearum compositione*

Was Brunos unvollendet gebliebenes Werk *De Imaginum* ausmacht, ist modern gesprochen das Zusammentreffen einer mnemonischen Geheimlehre, »a highly abnormal way in which the distribution of the memory rooms is involved with magical geometry and the system is worked from above by celestial mechanics«²², mit einer Signifikationstheorie, die Bruno zwar nicht zum »Vater der postmodernen Weltinszenierung« macht, »aber seine Reflexionen zum Thema Bild« stünden dennoch »am Anfang einer bewußtseinstheoretischen Tradition, deren technische Realisierung uns heute allen als Medialisierung der Welt vor Augen steht«.²³

Der Bruno-Forscher Thomas Leinkauf hat allerdings davor gewarnt, Brunos Denken »vorschnell« für die Moderne zu vereinnahmen, und stattdessen dafür plädiert, alle »innovativen Dimensionen, die hier etwa zeichentheoretisch, mnemotechnisch oder kombinatorisch« in *De Imaginum* eingeführt werden, auf »ihre ontologische Grundstruktur« hin zu beschränken.²⁴ Denn bei aller zeichentheoretischen Kritik Brunos an der metaphysischen Tradition wie auch an der theologischen Dogmatik führe an der »final-teleologischen Dimension« des brunoschen

20 Vgl. Samsonov, Fenster im Papier (Anm. 14), S. 29.

21 Giulio Camillo: *L'Idée del Teatro*. Florentia 1550.

22 Frances A. Yates: *The Art of Memory*. London 1966, S. 295.

23 Ferdinand Fellmann: Bild und Bewußtsein bei Giordano Bruno. In: Heinrich Richard/Helmuth Vetter (Hg.): *Bilder der Philosophie. Reflexionen über das Bildliche und die Phantasie*. München 1991, S. 200–222, hier S. 203.

24 Thomas Leinkauf: Die epistemische Funktion der »Imagination« bei Giordano Bruno. Überlegungen zu *De imaginum compositione*. In: Horst Bredekamp/Christiane Kruse/Paolo Schneider (Hg.): *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*. München 2010, S. 15–33, hier S. 16f. und 19; Leinkauf stellt Brunos Bilddenken in die Tradition des aristotelischen Fantasiebegriffs.

Denkens kein Weg vorbei.²⁵ Gegen Leinkaufs kritische Warnung wäre einwendbar, dass es aus heutiger Sicht der »Dinge« auch erlaubt sein muss, den historischen Kontext des brunoschen Denkens nicht zu verabsolutieren, um die Lektüre des Raumes nicht durch den Raum der Lektüre zu beschränken.²⁶

Denn der eigentliche Raum der Auseinandersetzungen mit den mnemotechnischen Bildern ist der Raum der Schrift: Die architektonischen Räume, die Atrien, die Häuser und die Felder, die *De Imaginum* als räumliche Ordnungsvorstellungen entwirft, werden hier unendlich vervielfältigt und lesbar nur noch, wenn man den *Wortmetamorphosen* folgen kann, aber kaum mehr einsehbar oder vorstellbar. Allein die Komplexität der Gedächtnisräume und ihre mysteriöse Systematik im ersten Buch von *De Imaginum* macht das Haus unbegebar: 24 Atrien mit jeweils acht anhängenden *loci* (Gedächtnisorten) und jeder *locus* mit bis zu drei anhängenden konkreten Bildern (Gedächtnisbildern); hinzu kommen zwölf Kammern der personifizierten Harmonie und 30 Kammern²⁷ der harmonisierenden Formen von Gedächtnisbildern; schließlich werden noch 15 weitere Felder angefügt, jedes wiederum mit neun *loci* ausgestattet und jeder *locus* mit fünf anhängenden Bildern. Nimmt man nun allein die Atrien für den Anfang, zählt man 576 – 24 Atrien mit jeweils 8 x 3 *loci* – *ortsgebundene* »Bilder«. Schrifttechnisch werden die Bildräume in der Form von Wortdiagrammen dargestellt. Was den Leser demnach anblickt, sind 576 *anschauliche* Begriffe oder Namen, die sich scheinbar systematisch, aber doch deduktiv kaum erschließbar über die Buchseiten erstrecken. Auf diesen geometrisch verfassten Gedächtnisraum der *loci* folgen im zweiten Buch die zwölf »göttlichen« Bilder. Und im dritten Buch schließlich folgt die – allerdings sehr fragmentarische – Darstellung der 30 »Siegel« (*sigellum* = kleines Bild, Relief), die sich zudem noch stark von Brunos *Ars reminiscendi, triginta sigilli* (1583) unterscheidet, was die Auflistung und Beschreibung der einzelnen Siegel betrifft. Passend zur räumlichen Unübersichtlichkeit kokettiert *De Imaginum* zudem ausdrücklich mit dem Ungewohnten, das Haus wird unheimlich, die Lektüre aber zugleich zum gleichwertigen Orientierungsmodell – »I shall seem to have realized something quite uncommon« – und, »no one will comprehend everything in all modes, unless he shall also *perhaps* believe. Yet except the blind none will be disappointed by reading this book«.²⁸

Eine untergründige gegenseitige Abhängigkeit von Darstellung und Darstellendem ist in *De Imaginum* entgegen etwa der carteschen Vorstellung eines transparenten Repräsentationsverhältnisses im Zeichen immer mit im Spiel. Die Spannung zwischen dem äußeren Apparat (Auge) und der »äußeren Form« (Buch-

25 Ebd., S. 21.

26 Ausführlicher zum Folgenden vgl. Axel Fliethmann: *Texte über Bilder. Zur Gegenwart der Renaissance*. Freiburg im Breisgau 2014, S. 107–153.

27 Bruno sei von der Zahl 30 besessen gewesen, vgl. Yates, *The Art of Memory* (Anm. 22), S. 210.

28 Giordano Bruno: *On the Composition of Images, Signs & Ideas*. Hg. v. Dick Higgins. New York 1991, S. 3 und 6 [im Weiteren mit der Sigle »Com« und Seitenangabe] (Hervorh. d. Verf.; im Orig.: »Nullus tamen a lectione frustrabitur, nisi caecus.«; Bruni Iordani Nolani: *De Imaginum, signorum et idearum compositione*. Francoforti 1591)

staben, Spuren, Zeichen, Bilder), zwischen dem inneren Apparat (Geist) und der »inneren Form« (Bedeutung/Gedächtnisbild), wird bei Bruno weder dialektisch aufgelöst noch strikt differenztheoretisch behandelt. Stattdessen ziehen sich diese Spannungen durch seine Schriften und es ist nicht immer eindeutig entscheidbar, von welcher »Form« gerade die Rede ist, genau wie auch die Figur des *Proteus* für die endlose Verwandlung der Formen eintreten wird. Gerade darin liegt die positive Verführungskraft von *De Imaginum*. Man kann so in Brunos Schrift weder auf mentale noch auf bildliche oder buchstäbliche Repräsentationsmodelle vertrauen. Ganz im Gegenteil: Der »technische« Apparat, das Auge, hat sich nicht im Griff, begreift sich *selbst* nicht – »Because the eye sees other things, it does not see itself« (Com 4) –, und auch der Geist, das Denken, ist ein Verfahren, das sich durch sich *selbst* nicht erkennt – »For our intellect cannot see itself and all things in themselves except in an outward appearance, likeness, image, shape or sign.« (Com 5) Daraus folgert Bruno dann: »This means that we do not understand by any simple-ness, condition and unity, but by composition, combination, plurality of terms, by means of discourse and reflection.« (Ebd.) Und *De Imaginum* eröffnet, ohne das Wort »Wort« oder das Wort »Ort« im Titel zu führen, genau das, eine Theorie der Signifikation der Welt, die den Prozess der Signifikation nicht nur auf topische Rede und systematische Aussage herunterbricht, sondern auch auf der *Annahme* einer *Metaphorizität* und *Materialität* der »Sprache« *selbst* aufbaut: Das *double-bind* eines Bilderdenkens und bildlichen Denkens, das *De Imaginum* betreibt, mag das verdeutlichen. Zum einen wird das Denken in Bildern als übergeordnete Verfahrensform des Wissens generell ausgewiesen, zum anderen das Bild auf einen spezifischen Begriff (*imago*) hin limitiert. Solche konzeptuellen Dopplungen in Brunos »Zeichentheorie« machen die kuriose Spannung aus, die in *De Imaginum* nie aufgelöst wird. Immer geht es um ein *Doppeltes*: allgemeines »Bilderdenken« im sprachlichen Material und spezifischer »Bildbegriff«. Dopplungen wiederholen sich dann auch in anderen theoretischen Metaphern, etwa in der Spiegelmetapher: Einerseits ist der Spiegel konstruktiv, produziert die Ideen, die Formen, die Bilder – andererseits ist der Spiegel *selbst* ein Bild unter anderen.²⁹ So eröffnet *De Imaginum* ein »Denken« in der Materialität der Schrift als sichtbarer Form und ein »Denken« der sichtbaren Form, das sich ohne die Schrift nicht erklären kann. Über den Sehsinn heißt es deshalb: »In this art all things can be used under the name of image« und »through the objects of this sense we signify the objects of all the appetites and the cognitive faculties in the same way that we describe and reveal all things by means of visible letters.« (Com 15) Die hier behauptete Vergleichbarkeit (»same way«) zwischen Sehsinn und Bildbegriff, zwischen der sichtbaren Form der Dinge und ihrer Bezeichnung durch Buchstaben und Worte lässt anklingen, was Foucault als Ähnlichkeitsdenken der Renaissance generell, als Überlagerung von Semiologie und Hermeneutik,³⁰ beschrieben hat. Foucaults Interpretation basierte

29 Vgl. ebd., Buch 1, Erster Teil, Kapitel 13; doppelt »ausgerichtet« sind auch die Begriffe »Licht« und »Phantasie« bei Bruno.

30 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main 1989, S. 60f.; vgl. zur Gleichung Erscheinungswelt und Schriftsprache auch Anne

bekanntlich auf sprachphilosophischen Überlegungen zum *episteme* der Renaissance und hat dabei kaum die *materiellen Seiten* des *epistemes* über den begrifflich strukturierten Diskurs hinausgehend im Blick; genau das aber lässt *De Imaginum* nicht aus den Augen.

Medientheoretisch gewendet macht diese Spannung zwischen hermeneutischer Zeichentheorie und Materialität der Schrift Sinn; denn genau da, wo auf Materialität Bezug genommen wird, muss das Zeichen auch auf seine eigene Konkretion hin referieren können, während dort, wo auf abstrakte Entitäten referiert wird, das Zeichen nur seinen Zeichencharakter generell anzeigen muss. Das erlaubt zumindest, Brunos Schreibweise an Fragen medialer Selbstreferenz anzuschließen und sie dadurch als eine Art »grammatologischer« Bildtheorie zur Kenntnis zu nehmen. Diese Vorüberlegungen allein schon sollten deutlich machen, dass jede Hausbegehung in Brunos Gedächtnistheorie in erster Linie eine Textbegehung ist.

Am vierten Siegel des dritten Buchs möchte ich nun kurz zeigen, wie in *De Imaginum* mit Bild und Wort im Einzelfall verfahren, wie – ganz im Sinne des Esseintes – Imagination durch Lektüre angestoßen wird³¹ und wie sich so der Raum nur noch in der Vorstellung, die eine Lektüre eröffnet, zu erkennen gibt.

Während *De Imaginum* durchgängig auf Lektüren anderer Texte durch die Vielschichtigkeit seiner Traditionszusammenhänge indirekt hinweist – lullistische, kabbalistische, neoplatonische, christliche Ideen sind mit Anspielungen aus der Hermetik, mit ägyptischen, persischen und indischen Referenzen ohne nachvollziehbare Angaben verwoben, denn wie es zeitgeschichtlich durchaus üblich sein kann, nimmt es auch Bruno mit den Quellennachweisen nicht immer sehr genau –, wird im Einzelfall dagegen konkret nachlesbar, wie zentral Lektüren die Imagination und somit die Orchestrierung des Gedächtnisses und damit auch des Weltwissens lenken sollten.

Eusterschulte: Analogia entis seu mentis. Analogie als erkenntnistheoretisches Prinzip in der Philosophie Giordano Brunos. Würzburg 1997, S. 296; zur Kritik an Foucaults Ähnlichkeitsbegriff aufgrund hochselektiver Verfahren, die seine Quellenbasis einseitig auf Lullisten, Kabbalisten und Platoniker beschränkten vgl. stellvertretend Stephan Otto: Das Wissen der Ähnlichkeit. Michel Foucault und die Renaissance. Frankfurt am Main 1992, S. 31.

31 Ob man für jeden Einzelfall eine Lektüre anstellen könnte, an deren Ende ein gemeinsames signifikationstheoretisches Muster erkennbar würde, kann stark bezweifelt werden; zu fragmentarisch ist *De Imaginum*, um existierende theoretische Leitfiguren quer durch alle Einzelfälle hindurch zu verfolgen, um so den Anschein schrifttheoretischer Kohärenz in einer Lektüre entstehen zu lassen. Wildgen hat das anhand eines Versuchs phonetischer Gesetzmäßigkeiten für die Herstellung des Wortgedächtnisses bei Bruno versucht; er hat das ebenfalls durch Analogiekonstruktionen für die Verbindungen von Bild und Begriff unternommen, auch wenn er immer wieder die Fragilität solcher systematischen Annäherungen selbst in Zweifel gezogen hat, vgl. Wolfgang Wildgen: Das kosmische Gedächtnis. Kosmologie, Semiotik und Gedächtniskunst im Werk von Giordano Bruno (1548–1600). Bern 1998: Zum Versuch einer phonetischen Rekonstruktion des Wortgedächtnisses in *De imaginum* vgl. S. 162 ff.; zu der darauf folgenden geometrischen Anordnung des Alphabets S. 167 ff. und zum mnemonischen Prinzip nachdem Gedächtnisorte durch Bilder belegt werden: »Vom Buchstaben zum Wort und vom Einzelbild zu möglichst merkwürdigen und deshalb einprägsamen Geschichten.« Vgl. ebd., S. 174.

Seit Aristoteles war der Fantasiebegriff, die Imagination, als Schnittstelle zwischen materiell/immateriell, außen/innen, wahr/falsch und verständlich/unverständlich konzipiert; die Seele unterscheide zwischen dem, was »sinnlich wahrnehmbar« und dem, was »intelligibel« ist. Beobachtbar dabei seien nur die jeweiligen »wahrnehmbaren Formen«.³² Aristoteles definierte dabei epistemologisch zurückhaltend: »Die Vorstellungsbilder sind nämlich wie die Wahrnehmungsobjekte, nur ohne die Materie.«³³ Das materiell Abwesende in der Vorstellung anwesend zu machen, eine Funktionsweise, die auch für die Metapher des Hauses in der Mnemonik gilt, wird in Brunos gedächtnistheoretischer Enzyklopädie nun geradezu verunmöglicht: zum einen, da die Schrift selbst als materiell ausgezeichnet ist, zum anderen weil die Imagination, einmal von Lektüre kontaminiert, keinen direkten Weg mehr zu den Objekten der Welt finden kann. Anders als bei Aristoteles' *phantasia*-Begriff bindet so etwa das vierte Siegel – »Proteus im Haus der Mnemosyne« überschrieben – die Imaginationsfunktion des Gedächtnisses an die Lektüre von Vergils Aeneis; dabei macht der Untertitel des Siegels deutlich, dass Proteus im Haus der Mnemosyne ein aber auch aus geht. Die Wahl der Figur des Proteus spielt dabei, wie schon der doppelte Bildbegriff in *De Imaginum*, eine zentrale *theoretische* Rolle. Denn Proteus ist sowohl eine intertextuelle Figur – von Homer, über Vergil und Ovid bis in die Holzschnitte des *Emblematum liber* von Andrea Alciatus (1531) anzutreffen – und zugleich Lektüreprinzip selbst, denn Bruno wird als Proteus Sätze aus der *Aeneis* ausschneiden und diese in eine eigene Form der Imagination bringen.³⁴

Proteus wir so als Beispiel des Beispiels lesbar, denn er trägt jede einzelne Form der sprachlichen Verwandlung in *sich*, wie er auch die Form der Verwandlung *selbst* ist, und darin entspricht auch Proteus dem doppelten Bildbegriff bei Bruno:

You know Proteus, he on whom it was conferred
To be able to switch shapes, to any and all,
Who shows everything and from everything
Revealing *all from all*
Certainly by my senses of knowing
He fits all to words and gestures
(However diverse and strange it dissonates),
So that in its person may repose
Its very own signs and numbers. (Com 233 [Hervorh. d. Verf.])

32 Aristoteles: De Anima/Über die Seele. In: Ders.: Philosophische Schriften. Bd. 6. Hamburg 1995, S. 80f. (432a). Die Fantasie kann uns anders als das Denken und die Wahrnehmung etwas »vor Augen stellen«, vgl. ebd., S. 70 (427b).

33 Ebd., S. 81 (432a).

34 Und es ist vielleicht kein Zufall, dass sich im Bezug auf das eigene Schreiben auch Derrida an der Figur des Proteus abgearbeitet hat: »I loved precisely what Gide says about Proteus, and I naively identified with him who identified himself, if that's possible, with Proteus.« Jacques Derrida/Jacques/ Ewald François: »A Certain ›madness‹ must watch over thinking«. Jacques Derrida's interview with François Ewald. In: Gert J. J. Biesta/Denise Egéa-Kuehne (Hg.): Derrida & Education, London/ New York 2001, S. 55–76, hier S. 57.

Brunos Proteus wird nicht bloß in der Schrift überwältigt, sondern schneidet sich die Worte zurecht – »fits all to words«; er offenbart zugleich die Weisheit des »all-in-all«; und er ist nicht nur »reine« Form, sondern agiert im Mittelpunkt der materiellen Formen, der Worte, der Bilder, der Gesten und der Zeichen: Nicht nur schafft er die Formen, er wird auch in den Formen erschaffen. Er ist Herrscher der Transformationen zwischen den Formen und zugleich Beherrscher der Verwandlungen *selbst*: Besiegt wird er nicht wie der homerische Proteus in der *narratio* eines Menelaos, die von den Verwandlungen berichtet, ohne sich *selbst* zu verwandeln. Brunos Proteus ist souverän, soweit er die Form der Verwandlung und die Verwandlung der Form zirkulär *walten* lässt, und ambivalent, soweit er jeder Form die Möglichkeit belässt, zugleich ihre allgemeine Formhaftigkeit als auch ihre konkrete Form darzustellen. Brunos Proteus gelingt das, indem er aus einer Lektüre der Aeneis eine eigene Geschichte imaginiert, der die wissenstopischen Orientierungen von Wort und Bild in der Schrift folgen: »Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris Italiam fato profugus Laviniaque venit litora, multum ille et terris iactatus et alto.« (»Kriegstaten will ich besingen, den Helden dazu, der als Flüchtling, Opfer des Schicksals, von Troja zuerst Italien erreichte, dort, wo er später Lavinium gründete. Gnadenlos jagte Juno voll Haß ihn über die Länder und Meere.«)³⁵ So beginnt die *Aeneas* des Vergil. Und aus diesen Anfangszeilen filtert Bruno als Proteus eine Wortliste heraus: »Armatus – Vir – Cantans – Primus – Orans – Italicus – Fatum – Profugus – Lavinia – Ventus – Littoreum – Multum – E Terra – Iactatus – Altus«.³⁶ (Com 233 f.) Aus dieser Wortliste dann, die Bruno »Materie« und »Form« gibt, werden die Bilder des vierten Siegels geschöpft. Aus der Wortreihe ergibt sich zunächst eine *Satzreihe*, in der jeder Satz mit »ich sehe« beginnt: Bruno »sieht« Aeneas aufbrechen, er sieht die »Bewegung« als »Schicksal«, die »Zeit« als Verlust des »Vaterlandes«, die »Leere« als seine »Frau« oder das »Unendliche« als den »Strand«. Auf diese Weise solle man Bilder schaffen, und zwar Bilder, die die Sinne ansprechen und *selbst* das noch aussprechen können, was nicht in den Sinnen *selbst* gelegen hat:

In this way you can capture, if you are skilled,
Under an image which answers to the senses,
That which eludes the senses. (Com 235)

Die aus den Worten der Lektüre evozierten Vorstellungsbilder sind in der Lage, mehr zu zeigen als nur das, was ihnen von den Sinnen diktiert wird. Auf diese erste

35 Vergil: Lied vom Helden Aeneas. In: Ders.: Werke in einem Band. Berlin/Weimar 1987, S. 137–476, hier S. 139.

36 »Littoreum« sei, so die Vermutung des Herausgebers, ein Druckfehler, der zwei Bedeutungen vermuten ließe: *litus* (Meeresufer) oder *littera* (Buchstabe). – Auch Wildgen liest dieses Siegel über die Figur der Personifikation: »Giordano Bruno ist selbst der Held, der an die italienische Küste geworfen wurde, [...]«. Er bezeichnet das Prinzip dabei als »analogische Erweiterung der zerlegten Inhalte« und im Weiteren würde die Interpretation immer »unabhängiger von realen Verhältnissen«, sie wird zur »internen Angelegenheit des interpretativen Systems (sie wird selbstreferentiell)«; Wildgen, Das kosmische Gedächtnis (Anm. 31), S. 183.

aus Worten geschöpfte Bilderreihe folgt nun eine zweite Wortreihe mit der Überschrift: »Proteus in the house of Pallas, where Gorgias is«. ³⁷ Im Haus der Wahrheit (Pallas Athene) nun, das die Rhetorik mit einschließt (Gorgias), verfährt Proteus anders und doch ähnlich wie im Haus des Gedächtnisses. Denn in der zweiten Wortreihe, die sich aus der ersten mit leichten Abwandlungen ergibt, sollen die »Worte« gewonnen werden, die die ganze Welt beschreiben lassen: »Arma – Vires – Harmony – Song – Civil – Prime – From the Mouth – Kingdom – Fate – Exiled – From an external Place – The earth«. (Com 235–237) In aufsteigender Reihe werden diese Worte begrifflich-anschaulich dann weiter umschrieben: An die Seite der Waffen (*arma*) treten die Herrscher, zu den Streitkräften (*vires*) treten die Untergebenen, zu den Kriegsliedern die Poeten, die die ersten sind, deren Macht »ohne Ende« ist. ³⁸ Am Ende dieser über Syntax und Wortlisten evozierten »Bilder« taucht Proteus dann wieder auf: Er sei in alle Bilder »transformierbar« durch »Mittel«, mit denen wir »Ordnung« schaffen und alles »erklären«.

Die bis dahin vorgeführten Metamorphosen erklären sich linguistisch durch paradigmatische Ergänzung der syntaktischen Wortachsen. Nun wird *Bruno als Proteus* zudem noch »Wortmetamorphosen« (»words change by metamorphosis«) in Anspruch nehmen, die ihren Ausgangspunkt ebenfalls in Vergils Anfangszeilen der Aeneis nehmen (Com 238). Kommata trennen nun die Syntax auf in einzelne Worte, ³⁹ es geht nicht mehr um einen syntaktisch nachvollziehbaren Zusammenhang der Worte untereinander, um den imaginierten Gang entlang ganzer Satzkorridore, sondern um die Potenzialität oder Eignung des einzelnen Wortes, um den imaginären Raum des Wortes, für Metamorphosen. Brunos Verfahren ist hier nicht allein auf eine lullistische Buchstaben- und Figurenkombinatorik rückführbar, sondern von Lektüre bestimmt. »Im Haus« des Gedächtnisses (*Mnemosyne*) und der Wahrheit (*Athene*) ist *Proteus* der Leser. Der Raum, den er als Leser zum

37 Pallas eröffnet so unterschiedliche und unverbindliche Referenzpunkte zur griechischen Mythologie von Titanen und Giganten, von Söhnen und Kriegerinnen, dass es vielleicht sinnvoll ist, sich hier auf Pallas Athene und die Auseinandersetzung um die Weisheit zu beschränken, besonders da mit Gorgias, dem Rhetoriker aus Platons gleichnamigem Dialog, eine deutlichere Referenz vorliegt. Entweder kann man dann eine klare Opposition lesen: Pallas Athene = Weisheit, Kampf für die Weisheit versus Gorgias = Rhetorik, Kampf der Überredung. Oder, da sich *alles* ohnehin im Haus der Pallas abspielt, kann man auf Einheit, die permanente Anwesenheit der Rhetorik im Haus der Weisheit, setzen. Offen bliebe in beiden Fällen die Frage der Moral, deren Fehlen auf Seiten der Rhetorik gerade im Platonischen Dialog die Abhängigkeit der Rhetorik von der Philosophie begründen soll.

38 Von hier weitet sich die Argumentation in metaphysische Fragestellungen, etwa die Frage nach den »Elementen«, aus; Die »Elemente« seien an dieser Stelle nicht wie sonst als Buchstaben, sondern als Monaden zu verstehen, so der Bruno Herausgeber Higgins. Allerdings macht auch weiterhin die ambivalente Lesart von Elementen als Buchstaben wie auch als Monaden Sinn, denn was im Folgenden diskutiert wird, ist so beschaffen, wie die Elemente allgemein beschaffen sind: es geht um die Dinge im Ganzen; ob sie dem Ganzen gegenüber fremd sind, ob sie sterben, ob sie immer notwendig zum Ganzen gehören, wie aus Gleichem sein Gegenteil wird und aus Totem Lebendiges. Das *alles* kann für die Dinge der *ganzen* Welt, wie auch für die Welt der Buchstaben gegenüber dem Alphabet als *Ganzem*, Geltung beanspruchen.

39 Kommata im Original; die Wortlisten im ersten Beispiel sind syntaktisch nicht gekennzeichnet; die Gedankenstriche sind dort zur besseren »Lesbarkeit« vom Verfasser hinzugefügt worden.

Ausgangspunkt seiner imaginären Reisen nimmt, ist der Raum der Schrift, ist die Textstelle, die er am Textanfang der *Aeneis* findet; hier wird die Erfindung des Narrativs angeleitet, die Imagination ausgerichtet, die Gedächtnis und Weiterklärung steuern sollen. Das Papier (*charta*) ist der *locus locorum* Brunos,⁴⁰ ist der Ort, an dem sich Fern- und Durchsicht der Perspektive, Nahsicht der Schrift und Lektüre treffen, wo sich Erfindung (*inventio*) und Spurenlese (*venatio*) verbinden⁴¹ und Navigationsfahrten⁴² in der Lektüre ihren Ausgang nehmen, um sie in der Imagination fortzusetzen.

Ich trete hier aus Brunos Räumen aus und bleibe eine Erklärung – jenseits der Andeutung, dass technische Voraussetzungen wie Perspektive und Buchdruck ihre Hand im Spiel hatten – schuldig,⁴³ warum in Literatur und Epistemologie zeitgleich das Haus seinen Status als »primäre Erfindung« einbüßt und seine Architektur in den Schriftraum und die Lektüre selbst *hinein* aufgelöst wird: Das Haus bleibt wohl, wie es Freud aufstieß, *unheimlich*.

40 Samsonov, Fenster im Papier (Anm. 14), S. 38.

41 Vgl. ebd., S. 84 ff.

42 Vgl. zur Metaphorik von Navigation, Seefahrt und Lektüre Nikolaus Wegmann/Matthias Bickenbach: Herders *Reisejournal*. Ein Datenbankreport. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 71 (1997), H. 3, S. 397–420; zum Zusammenhang von In-Bewegung-Setzen und *curiositas* im Kontext von Lesen vgl. Nikolaus Wegmann: Bücherlabyrinth. Suchen und Finden im alexandrinischen Zeitalter. Köln 2000, S. 208.

43 Zentral, aber hier nicht berücksichtigt, ist für die Erklärung bzw. Beschreibung der Auflösung des Hauses in der Schrift sicher auch die Entstehung des neuen Körperparadigmas. Anstelle des klassischen Holismus (Hippokrates und besonders Galen) tritt seit der Fokussierung des medizinischen Wissens auf die Anatomie der zerteilte Körper. Diese Zergliederung des Körpers ist nicht allein ein Resultat der neuen Anatomie in der Renaissance, sondern, wie Kittler bemerkt hat, zerstückelt die Buchstabentechnik des Drucks die Bibel wie zeitgleich die Entwicklung von Schießpulver den menschlichen Körper zerstückelt, vgl. Kittler, Optische Medien (Anm. 18), S. 57 f. Das neue Körperparadigma ist sicher nicht spurlos am Haus als Körper des anatomischen Körpers vorbeigegangen.

Abbildungsverzeichnis

Beitrag Heiko Christians: Einleitung

- Abb. 1: Detlef Dieckmann: Das Historische Pfarrhaus Engerhufe (28.12.2010); online unter <https://engerhufe.wordpress.com/2010/12/28/einzigartig-das-historische-pfarrhaus-engerhufe/> [Stand: 31.05.2016]
- Abb. 2: Die Lederstrumpf-Erzählungen. Regie: Pierre Gaspard-Huit/Jean Dreville, Drehbuch: Walter Ulbrich. Deutschland/ZDF 1969, 4 Teile (Screenshot)

Beitrag Heiko Christians

- Abb. 1: Philipp Stauff: Runenhäuser. Berlin 1913 (Titelbild)
- Abb. 2: Reinhard Hesse: Hausinschriften. Warstein 1970, S. 87
- Abb. 3: Ottmar Schuberth: Modelle alter Bauernhäuser. Anlage, Technik, Material. Mit Anleitungen zum Modellbau. München 1986, S. 12 (Buch nicht mehr lieferbar)
- Abb. 4: Ebd., S. 13

Beitrag Dietz Bering

- Abb. 1: Luther Bibel in der Weimarer Ausgabe; online unter https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/Luther_Weimar_Ausgabe.JPG [Stand: 31.05.2016]

Beitrag Birgit Schneider

- Abb. 1: Henry D. Thoreau: Walden; or, Life in the Woods. Boston 1854 (Titelbild der Erstausgabe)
- Abb. 2: Licht- und Lufthütte auf dem Monte Verità (Schweiz 1901). Wikimedia Commons
- Abb. 3: Wetterhäuschen; online unter www.met.fu-berlin.de/~manfred/Tegel.jpg [Stand: 31.05.2016]
- Abb. 4: Nathaniel Bagshaw Ward: On the growth of plants in closely glazed cases. John Van Voorst, Paternoster Row. London ²1852, S. 27
- Abb. 5: Haus-Rucker-Co | Architekturutopie reloaded. Katalog. Hg. v. Katja Blomberg. Berlin 2014
- Abb. 6: Biosphäre 2 (USA 1990). Wikimedia Commons
- Abb. 7: Andrew Brown: Art & Ecology Now. London 2014

Beitrag Winfried Gerling

- Abb. 1: One Week. Regie: Buster Keaton/Edward F. Cline. USA/Metro 1920 (Filmstill)
- Abb. 2: Dan Graham: *Alteration to a Suburban House* (1978) Courtesy Marian Goodman Gallery, New York; online unter <http://bordercrossingsmag.com/article/dan-graham-mirror-complexities> [Stand: 31.05.2016]
- Abb. 3 a/b: Gordon Matta-Clark: *Splitting* (1974)
- Abb. 4 a: Postkarte aus der Serie *Skulpturen in Münster* (1987)
- Abb. 4 b: Online unter www.lwl.org/skulptur-projekte-download/muenster/87/fischl/b2_f-w.htm [Stand: 31.05.2016]
- Abb. 5: MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main/Abbildung: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015. Foto: Axel Schneider
- Abb. 6 – Abb. 8 b: Oliver Croy/Oliver Elser (Hg.): *Sondermodelle – die 387 Häuser des Peter Fritz, Versicherungsbeamter aus Wien*. Ostfildern-Ruit 2001
- Abb. 9 a/b: Peter Pakesch: Martin Kippenberger: *Die Utopie des Künstlers*. In: Ders.: *Modell Martin Kippenberger – Utopien für alle*. Köln 2007
- Abb. 10 a/b: Martin Kippenberger: *Psychobuildings*. Köln 1988
- Abb. 11 – Abb. 12 a/b: © Gregor Schneider/VG Bild-Kunst Bonn; online unter www.gregor-schneider.de/places [Stand: 31.05.2016]
- Abb. 13 a/b: MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main/Abbildung: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015. Foto: Axel Schneider
- Abb. 14: Online unter www.welt.de/vermischtes/weltgeschehen/article13621667/Derkleine-Pascal-und-die-Hoelle-in-der-Tosa-Klaus.html; Foto: picture-alliance/dpa/dpaweb/Becker_ & Bredel [Stand: 31.05.2016]
- Abb. 15: Katalog zur Ausstellung *Klaus und Apokalypse im MMK Frankfurt am Main*. Hg. v. Andreas Bee. Köln 2006
- Abb. 16: MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main/Abbildung: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015. Foto: Axel Schneider
- Abb. 17 a/b: Brick Set Box Design, insgesamt 7 Sets und Studio Photograph 78 x 71,5 cm. © Zbigniew Libera
- Abb. 18: © Thomas Wrede; online unter <http://thomas-wrede.de/de/photography/real-landscapes#Nach-der-Flut-1> [Stand: 31.05.2016]
- Abb. 19: *Tataville* aus *Playtime*. Regie: Jacques Tati. Frankreich 1967 (Setfoto). Aus: Dietrich Neumann (Hg.): *Filmarchitektur – Von Metropolis bis Blade Runner*, München/New York 1996, S. 144
- Abb. 20: Mike Bouchet: *Watershed* (Venedig 2009). Foto: Winfried Gerling
- Abb. 21: Typische amerikanische Vorstadt im Landhausstil: Applegate, Westchester (PA). Foto: Winfried Gerling
- Abb. 22: Online unter www.generalhotel.org/844/1/large [Stand: 31.05.2016]
- Abb. 23: Foto: Bettina Löwen; online unter <http://bettinaloewen.blogspot.de/2010/08/gesehen.html> [Stand: 31.05.2016]
- Abb. 24: © San Francisco Museum of Modern Art
- Abb. 25 a/b: One Week. Regie: Buster Keaton/Edward F. Cline. USA/Metro 1920 (Filmstills: Nach dem Sturm)

Beitrag Susanne Müller

- Abb. 1: Vue Panoramique du Village Suisse à l'exposition de 1900. In: L'Exposition de Paris (1900). Encyclopédie du Siècle. Bd. 1/3. Publiée avec la collaboration d'écrivains spéciaux et des meilleurs artistes. Tome Premier. Paris: Librairie Illustrée, Montgredien et Cie., Editeurs 1900
- Abb. 2: Samisches Lagerhaus (errichtet um 1900), Skansen-Freilichtmuseum, Stockholm (2007). Foto: Susanne Müller
- Abb. 3: Bauernhaus im Lettischen ethnografischen Freilichtmuseum in Riga (2003). Foto: Susanne Müller
- Abb. 4: Historisches Karussell im Bukarester Dorfmuseum »Museul Satului« (2007). Foto: Susanne Müller

Beitrag Wilhelm Amann

- Abb. 1: Erika und Wieland Schmied: Thomas Bernhards Häuser. Salzburg/Wien 1995, S. 107
- Abb. 2: Ebd., S. 23
- Abb. 3: Ebd., S. 19
- Abb. 4: August Sarnitz: Die Architektur Wittgensteins. Rekonstruktion einer gebauten Idee. Mit einer Fotodokumentation von Thomas Freier. Wien u. a. 2011, S. 199
- Abb. 5: Digne Meller Marcovicz: Martin Heidegger. Photos. 23. September 1966/16. und 17. Juni 1968. Frankfurt am Main 1985 [unpag.]
- Abb. 6: Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur. Hg. v. Winfried Nerdinger. München 2007, S. 261

Beitrag Angela Huber

- Abb. 1: Michail Bulgakow: Ich bin zum Schweigen verdammt. Tagebücher und Briefe. München 2015, S. 176
- Abb. 2: Ebd. [unpag.]
- Abb. 3: Ol'ga i Pavel Sjutkiny: Mikojanovskij proekt. In: Dies.: Nepridumannaja istorija sovetskoj kuchni. Moskau 2013, S. 31
- Abb. 4: MERIAN: Moskau, H. 9/43 (1990), S. 20 f.

Beitrag Matthias Bickenbach

- Abb. 1: The Amityville Haunting. Regie: Geoff Meed. USA/The Asylum 2011 (DVD-Titel)
- Abb. 2: Foto: Haunted Houses in Michigan; online unter www.boneyardhaunt.com/Articles/TopHauntedHousesinMichigan.aspx [Stand: 31.05.2016]
- Abb. 3: Online unter www.hawaiilife.com/articles/2012/10/oktoberfest-haunted-houses [Stand: 31.05.2016]
- Abb. 4: Online unter <http://yumamom.com/2014/10/haunted-house-for-big-people.html> [Stand: 31.05.2016]
- Abb. 5: Giovanni Prianesi: Carceri d'invenzione, Tafel XIV: Arco gotico

- Abb. 6: Hollar Wenzeslaus: Gotischer Chor, St. Pauls Cathedral (Kupferstich 1656), Vorlage für Walpoles Gestaltung seiner Bibliothek
- Abb. 7: Online unter http://images.library.yale.edu/strawberryhill/tour_12.asp [Stand: 31.05.2016]
- Abb. 8: John Rutter: Delineations of Fonthill. Lindon 1823, Tafel 11
- Abb. 9: Mark Z. Danielewski: Das Haus. Stuttgart 2007, Buchcover
- Abb. 10: Ebd., S. 178
- Abb. 11: Mark Z. Danielewski: House of leaves. New York 2000, Kapitel XXII

Beitrag Stefanie Diekmann

- Abb. 1/2: The Amityville Horror. Regie: Stuart Rosenberg. USA/AIP 1979 (Screenshots)
- Abb. 3/4: The Conjuring. Regie: James Wan. USA/Warner 2013 (Screenshots)

Beitrag Rolf Parr/Markus Engels

- Abb. 1: Online unter <https://en.wikipedia.org/wiki/File:ProtectAndSurvive.jpg> [Stand: 31.05.2016]
- Abb. 2: Online unter <https://flimmervielfalt.files.wordpress.com/2013/10/wind3.jpg> [Stand: 31.05.2016]
- Abb. 3: DVD-Cover zur Comic-Verfilmung *When The Wind Blows* (1986); online unter www.floydart.org/pcloset/DVD%20Artworks/PIGS%20ON%20THE%20WING/POTWDVD007_When%20The%20Wind%20Blows.jpg [Stand: 31.05.2016]

Beitrag Jan Distelmeyer

- Abb. 1: Desk Set. Regie: Walter Lang. USA/20th Century Fox 1957 (Screenshot)
- Abb. 2: The Invisible Boy. Regie: Hermann Hoffman. USA/Metro-Goldwyn-Mayer 1957 (Screenshot)
- Abb. 3: Jurassic Park. Regie: Steven Spielberg. USA/Universal Pictures 1993 (Screenshot)
- Abb. 4 – 6: Microsoft BOB. USA/Microsoft 1995 (Screenshots)

Autorinnen und Autoren

WILHELM AMANN ist akademischer Mitarbeiter an der Fakultät für Sprachwissenschaften und Literatur, Geisteswissenschaften, Kunst und Erziehungswissenschaften der Universität Luxemburg.

DIETZ BERING war Professor für Ältere Sprache und Literatur an der Universität Köln.

MATTHIAS BICKENBACH ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Köln.

HEIKO CHRISTIANS ist Professor für Medienkulturgeschichte an der Universität Potsdam.

STEFANIE DIEKMANN ist Professorin für Medienkulturwissenschaft an der Universität Hildesheim.

JAN DISTELMEYER ist Professor für Geschichte und Theorie der technischen Medien an der Fachhochschule Potsdam.

MARKUS ENGELNS ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik und Literaturwissenschaft/-didaktik der Universität Duisburg-Essen.

AXEL FLIETHMANN ist Associate Professor im German Program der Monash University in Melbourne.

WINFRIED GERLING ist Professor für Konzeption und Ästhetik der Neuen Medien an der Fachhochschule Potsdam.

ANGELA HUBER ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für Ostslavische Literaturen und Kulturen an der Universität Potsdam.

GEORG MEIN ist Professor für Neugermanistik an der Universität Luxemburg.

SUSANNE MÜLLER ist akademische Mitarbeiterin am Arbeitsbereich Medienkulturgeschichte an der Universität Potsdam.

ROLF PARR ist Professor für Germanistische Literaturwissenschaft an der Universität Duisburg-Essen.

BIRGIT SCHNEIDER ist Professorin für Medienökologie an der Universität Potsdam.

KNUT MARTIN STÜNKEL ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Käte Hamburger Kolleg »Dynamiken der Religionsgeschichte« der Universität Bochum.