

Das Fenster und seine Gestik auf den Raum

Zur Beziehung von Öffnung und Innenraum | Thomas Haaler

Das Fenster verkörpert mehr als die bloße Belichtung des Raumes oder die Gewährung einer Aussicht. Und so zeigen poetische Beschreibungen des Fensters vielleicht mehr auf als manche architekturgeschichtlichen Begrifflichkeiten. Denn letztere überdecken allzu oft das wirklich Bedeutsame: die Ausdruckskraft.

„...wie sich der weite Kreis der Fensters öffnet,
der dem Schiffe der Kirche antwortet und somit
nur Tagelock war...“
(aus J. W. Goethes Schilderung des Westrose
des Straßburger Münsters)¹

Das Fenster, welches – über die funktionale Öffnung, über das »Tagelock« hinaus – den Dialog zum Raum aufnimmt, ist der immanente wichtige Teil jeder Raumgestaltung. Es benötigt – ebenso wie die baugeschichtlich ältere Tür – für seine Existenz die Wand. Erst die Wand gibt ihnen ihre Form, löst der geschlossene Teil grenzt die Öffnungen ein und bestimmt so deren Gestalt. Auf einer Kinderzeichnung, die der spätere Architekt Rudolf Schwarz als Zweifelhülter verfertigt hat, ist eine Wand erkennbar, welche durch drei Pfeiler strukturiert ist (Abb. 1). Darin eingebettet stehen zwei Doppelflügeltüren. Dass der Knabe die Wand als selbständiges und orthogonales Gebilde darstellt und nicht die perspektivische Raumdarstellung wählt, lässt sich aus einem entwicklungspsychologischen Hintergrund heraus erklären. Dass er die Wandfigur allerdings überhaupt für zeichnerwürdig erkennt, zeugt vom Eindruck, den diese Ausdrucksfiguren bei ihm hinterlassen haben.

Die aktiven Elemente auf der Zeichnung sind die beiden Türen; diese haben eine anthropomorphe Struktur. Sichtlich durch die beiden Doppelflügel auf die Mitte hin organisiert, konstituiert die Figur eine frontal gerichtete Ausdrucksgebilde. Das mögliche Aufpringen der Türen und das Erschauen einer menschlichen Figur in ihrem Rahmen ist in gewisser Weise Bestandteil der Form an sich. Die stehende Figur, die symmetrische Mittellinie und die zusätzliche Betonung der Mitte durch die Türgriffe und durch die Schlusssteinabdeckung im Sockel nimmt die abstrahierte Figur eines menschlichen Körpers bereits vorweg. Das Sich-Biegen der beiden Formen leistet dazu ein Übriges. Eine derartige Beschreibung, die den Aspekt des Lebendigen in der Form miteinschließt, entbehrt jeder rationalistischen Grundlage. Sie lässt sich nur aus der Erfahrung der Ausdruckskraft solcher Gestalten begründen.

Öffnen und Schließen

Fenster und Türen sind Öffnungen in der Wand. Das Wort »Öffnung« bezeichnet von seiner Bedeutung her den Akt des Öffnens. Daran kristallisiert sich das Verhältnis zwischen dem geschlossenen architektonischen Innenraum und dem offenen Weltraum. Zwar wird beim konkreten Bauablauf die Wand um das Fenster gemauert, beziehungsweise wird das Fenster einfach leer gelassen. Kein materiell gesehen ist es also das Nichts gegenüber dem Stofflichen der Wand. Die Wahrnehmungserfahrung aber lehrt die Sache um. Das Festgefügte der Beteiligungen bilden die Ausgangslage und den Bezugspunkt für das Denken im Raum. So wird die Öffnung als Durchbruch in der Wand erlebt. Erst im Gegenpaar »Schließen« und »Öffnen« erlangt sie ihren wirklichen Sinn. Die Vorstellung vom gegensätzlichen Zustand des Innen und Außen wird so überhaupt erst geweckt. Hier wird eine in Gedanken willkürliche Bewegung in Gang gesetzt, welche über die Wand hinausweist. Die Wand als Grenze schließt gleichzeitig die Vorstellung ihrer Überwindung mit ein. Die andere Baureihe der grösstmöglichen physischen Öffnung, erreicht in der konstruktiv-technischen Form der verglasten Skelettstruktur, kann dagegen mit diesen Kriterien nicht diskutiert werden. Der Wandanteil, die Eingrenzung der Öffnung auf eine Fensterfigur, wird dort zugunsten einer völlig andersartigen Innen-Außenbeziehung zurückgedrängt.

Der Raum mit seinen Öffnungen bildet das Aktionsfeld menschlicher Vorstellungskraft. Er verkörpert die Organisationsform der menschlichen Erfahrung- und Vorstellungswelt. Aus dem allgemeinen Raum grenzt der architektonische Raum den Bezugspunkt für den Menschen aus, steckt gewissermaßen die Fläche für den Wirkungskreis seiner Wahrnehmung. Allerdings ist die räumliche Vorstellung nicht auf den immanenten architektonischen Raum beschränkt – der äussere allgemeine Raum ist in gewisser Weise mitgedacht. Deshalb kommt der Grenze, welche diesen Inneren vom Aussen trennt, eine entscheidende Bedeutung zu. Sie bezeichnet zugleich die Grenze zwischen zwei Erkenntnisformen. Anzunehmende Räumlichkeit, das konkret Sichtbare, wird jenseits der Wand zu virtueller Räumlichkeit. Die Art, wie diese Grenze definiert, wie sie geschlossen oder geöffnet wird, beeinflusst jenen äusseren gräflichen Raum entscheidend mit. In



1 | Radolf Schwarz,
Skizze aus Tage-
buch, 1909
Ulrich Schwarz

2 | Peter Märkl,
Museum in
Gornico, 1992
Foto: Margherita
Spilardi



2

diesem Sinne ist die Gestaltung architektonischer Räume zu verstehen. Durch die spezifische Anordnung der Durchbrüche in der Wand werden die dynamischen, räumlichen Bewegungen in bestimmte Bahnen gelenkt. Dabei handelt es sich einerseits um die durch den Menschen tatsächlich ausgeführte, körperliche Bewegung im Raum, andererseits aber auch um deren Fortsetzung durch Blick und Gedanken. Das Bewusstsein wird durch die architektonische Form, durch die Anordnung der Fenster und Türen in den Wänden, gesteuert. Die spezifische Gestaltung des Raumes und seiner Öffnungen erzeugt also nicht nur physisch definierte Orte im Inneren, sondern gleichzeitig Bewusstseinsorte im Äusseren. Entlang dieser durch die Bauform bestimmten, anschaulichen und virtuellen Orten orientieren sich die dynamische Wahrnehmung des «Innen» wie des «Aussen».

Die ikonografische Umsetzung einer solchen Wandvorstellung lässt sich beispielsweise beim Museum la Congiunta in Gornico von Peter Märkl erkennen (Abb. 2). Die Sichtbetonwand behauptet gegenüber den Durchöffnungen eine Autonomie. Ganz bewusst kümmern sich die horizontalen und vertikalen Schalungsfugen nicht um die Geometrie der Türen. In der Nicht-Übereinstimmung von Sturz und Leibungskanten

mit dem Liniennetzwerk des Betons drückt sich die Unabhängigkeit von Wand und Öffnungen aus. Die Frontierung der Wand wird im Geiste derjenigen der Türen zeitlich vorgezogen. Nach ihrer eigenen Bedürfnissen schneiden sich diese in die fertig gegossene Betontafel hinein. Dieser virtuelle Entschleunigungsprozess, wie er sich vor dem Auge jedes Betrachters aufein Neues wiederholt, versetzt die beiden gegensätzlichen Bauteile in eine knifflige Formbeziehung.

Symbolik des architektonischen Raumes

Das Fenster als Form erfährt eine Belebung durch das Licht. Es ist fähig, von einer passiven «Belichtung» des Raumes zu sprechen, Licht zu Kraft, zu bricht herein. Dadurch verhilft es der Gestalt des Fensters zu seiner Ausdruckskraft.

Ganz besonders gepflegt wird eine solche Fensteridee in der Malerei. Von Interesse sind hier diejenigen Darstellungen, welche nicht eine Aussicht thematisieren, sondern die Figur des Fensters in seiner Wirkung auf den Raum untersuchen. Auf einer Radierung von Édouard Manet ist ein halbweiches Kind im Nachthemd ans Fenster getreten, durch das der helle Mond sein Licht wirft (Abb. 3). Es schaut nicht zu ihm auf, sondern auf die am Boden reflektierte Lichtfigur, welche



Gestik
 der Gestalt
 in der Raumgestaltung
 des Innenraums
 und der Außenwelt
 des Menschen
 (Abb. 3)

- 3 | Oskar Schlemmer, «Fensterbild mit Kommanden», 1943
 4 | Edvard Munch, «Mädchen mit Hand am Fenster», 1904
 5 | Edvard Munch, «Menschen im Raum» (1910 aus: Werner Tübke, Edvard Munches Graphik)
 6 | Oskar Schlemmer, «Innenraum mit sechs Figuren II», 1927/28 (1+5 aus: Karin v. Müll, Oskar Schlemmer, Stilgerät 1979)

eigentümlich aggressiv gegen das Mädchen vorzudringen scheint. Menschliche Figur und Gestalt des Fensters werden hier in ein dialogisches Verhältnis gesetzt. In einem anderen Werk von Munch mit dem Titel «Mondschein» ist die Gebärde und die daraus resultierende Richtungsenergie der menschlichen Figur der Bildstruktur weitgehend untergeordnet (Abb. 4).

Auch im Werk «Fensterbild mit Kommanden» von Oskar Schlemmer beherrschen die beiden Fenster das Bild samt der darin angedeuteten menschlichen Figur (Abb. 3). Das Ausdruck erzeugende Element wird hier ganz in die Fenster hineinverlegt. Die Bildkomposition kommt ohne jene gerichtete Ausdruckskraft der menschlichen Figur aus, welche die meisten Bilder von Munch und auch viele frühere Schlemmer-Bilder dominiert. Schlemmer vollzieht in seinen «Fensterbildern» den Schritt ins rein Abstrakte, Geometrische nicht. Er malt nicht etwa stehende Rechtecke, sondern eben Fenster mit ihren typischen Merkmalen – etwa mit Sprossenstellung – in ihrer Beziehung zur Wand. Darüber hinaus legt er in diese Formen all das, was das Fenster als solches, was sein Wesen ausmacht. Die Bilder sind mit den Grunderfahrungen der Gestalt «Fenster» aufgeladen und erhalten so in starkem Masse Züge eines symbolischen Ausdrucks.

Die dominierenden Fenstermotive schaffen überdies jene polaren Ordnungen, die als Symbolik des architektonischen Raumes lesbar sind. Gemeint ist damit die Unverwechselbarkeit des Innen und Aussen, aber auch des Oben und Unten. Bei Schlemmer steht die Unterkante der beiden Fenster exakt auf der virtuellen horizontalen Mittellinie des Raumes. Die Über-Ordnung der Fenster in der oberen gegenüber dem Individuum in der unteren Bildhälfte, also die im Wortsinne über-individuelle Ordnung, wird künstlerisch dadurch umgesetzt, dass der obere, der dominierende «Fensterbilderteil» auf den unteren Bildteil regelrecht abgestellt wird. Die Fenster werden durch Hilfslinien, die an aufgesetzte Lisenen oder Pilaster erinnern, auf die Bodenfläche abgestellt oder mit dieser verwoben. Kein Zufall ist es auch, dass eine solche Fortführung des Fenstermusters in den Schwerpunkt der Menschentat hineinläuft, womit deren Unterordnung unter die über ihr wachende Form noch verdeutlicht wird.

Die Lichtfigur des Fensters

In diesen Bildern ist auch die oben erwähnte Symbolik vom Verhältnis des auf den Menschen bezogenen konstruierten Innenraums und dem diesen umfassenden abstrakten Welt-Raum ent-



4



5

halten. Bei den Bildern von Munch besteht der äussere Raum nur aus Licht. Bei Schlemmer wird er durch ungegenständliche Farbflächen angedeutet, welche im ersten Moment wohl an Räume oder Wölkern erinnern - bei genauerem Hinsehen aber verflüchtigen sie sich wieder zu einem rein abstrakten Muster. Die Bilder schreiten also einen mehr oder weniger gegenständlich dargestellten Innenraum von einem abstrahierten Aussenraum. Letzten Endes wird hier der Gegensatz zwischen einer immanenten Erscheinungswelt gegenüber einer transzendenten Dimensionen versprechenden, ausser-sinnlichen Welt aufgebaut.

Die Polarität des Inneren gegenüber dem Aussen in diesen Bildern lässt sich noch weiter deuten. Sie schliesst auch den Gegensatz von Hell und Dunkel mit ein. Dabei geht es aber nicht etwa um den Licht-Schatten-Gegensatz; ein solcher würde durch seine Schattensphäre vor allem das Materielle des geometrischen Raum hervorheben. Diese Darstellungen verfolgen etwas anderes. Während Schlemmer gänzlich ohne das in den Raum geworfene Licht arbeitet, kommt bei Munch dem Lichtreflex auf dem Boden eine grosse Bedeutung zu. Bei genauer Betrachtung des Bildes «Mondschwein» wird klar, dass hier der Schlagschatten gar nicht ausgespielt wird. Es ist



6

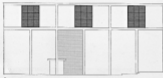
nicht ein impressionistisches Licht- und Schattenspiel, das auf den Einrichtungsgegenständen abgebildet würde. Keines dieser im Grau verfließenden Objekte wird vom Lichte getroffen. Das Fenster erblickt nicht den Raum, sondern es legt seine Lichtfigur Besitzergreifend auf den Boden und unterwirft so den ganzen Raum seiner bestimmenden Wirkung. Die Gestalt der Lichtfigur ist aktiv, sie fördert, sie dringt in den Raum ein, sie beansprucht mit der Kreuzfigur dessen Mitte, sie drängt die Person an den Rand. So erscheint der Raum weniger unter dem Eindruck seiner geometrischen sondern vielmehr unter seiner ephemerischen Struktur. Alle räumlichen Gegebenheiten versinken zugunsten des Ur-Gegensatzes von Licht und Dunkel.

Raumfluss

Die aktive Gestalt, welche das Fenster in Richtung des Innenraumes ausübt, ist der Ursprung für eine dynamische Raumverflechtung, welche mit dem häufig angesprochenen «lebendigen Raum» gemeint ist. Die Öffnungen setzen einen Raumfluss in Bewegung. Hochliegende Fenster sorgen für einen Zufluss, am Boden stehende Türen für einen Abfluss. Dieser Empfindung liegt die Vorstellung eines fließenden



7



8

Mediums zugrunde, welches den architektonischen Raum erfüllt.

«Nach oben durch die Fenster wälzt ein Sonnenstrom herein, und setzt den ruhig erhabenen Raum in warmes Feuer.»¹

Albreecht Stifter versteht das Innenströmen des Sonnenlichtes nicht einfach als Erregung von Heiligkeit, sondern das warme Feuer verleiht dem sich zwischen den Wänden aufbauenden Raum eine mediale Präsenz.

Dieser Vorstellung eines sich füllenden Raumvolumens steht der sich entleerende Raum gegenüber. Das Ausspielen des Gegenraumes zwischen Fenster und Tür, die Vorstellung vom Eindringen und vom Verlassen, vom Zutritt und vom Abfluss, wird besonders in hohen Räumen manifest. Hier repräsentiert die Tür eindeutig die begehbare, das Fenster dagegen die nicht-begehbare Sphäre des Raumes. Bei den seitlichen Türen des hohen Haupttraums von La Congiunta wird die Vorstellung des «Abfließens» gut deutlich (Abb. 2). Durch das Einführen der Schwellen wird die geöffnete Wandfläche an ihren Rändern wiederum geschlossen und so als Gänze erlebt. Alle vier Wände bilden zusammen mit dem Boden ein Behältnis. Erst aufgrund dieser so erzeugten Geschlossenheit wirken die Türöffnungen als Schläue auf ein nächstes Behältnis.

Inwiefern nun solche Raumbewegungen vom Betrachter physisch ausgeführt werden, ist unsehbar. Er hat auch als ruhende Person teil am Raumfluss, er wird gleichsam

mügetragen von der pulsierenden Bewegung des Raummediums.

Raubildung, Raumrichtung

In der Beurteilung von Innenräumen wird das Darstellungsmittel der Perspektive oft überschätzt. Die Schrägsicht des Innenraumes führt zu verzerrten Linien, welche in der konkreten Anschauung des Raumes gar nicht so gesehen werden. Im Wahrnehmungsprozess wird die Abfolge der aus dem subjektiven Standort heraus erfassten Teilbilder untereinander verknüpft und in der Vorstellung nach und nach zur objektiven geometrischen Raumform verarbeitet. Deshalb ist die orthogonale Aufrissfigur der Wände oft aussagekräftiger als die perspektivische Raumdarstellung. Die Wände sind, zusammen mit den darin eingebetteten Fenstern und Türen, die eigentlichen Raumbildnerinnen. Gegenüber den anderen den Raum begrenzenden Flächen – Boden und Decke – nehmen sie eine Sonderstellung ein. Sie entsprechen dem vertikal organisierten menschlichen Körper und besitzen damit eine anthropomorphe Struktur: Sie «sehen» auf dem Boden, gleich wie die Menschen selbst. Der Blick trifft senkrecht auf sie auf, wie sind des Menschen sichthabes Gegenüber, sie sind der Gegenüber zur Ausdruckskraft des menschlichen Individuums. So baut sich zwischen ihnen ein räumliches Feld auf.

Analog verhält sich das Fenster. Seine aktive Form richtet sich frontal auf die räumliche Mitte aus, gleichviel, ob es am



9

7 | Rudolf Schwarz,
St. Christophorus
in Klein-Mühl,
1956-1959
(Foto des Autors)

9 | Josef Albers,
«Fenster», 1929
(Aus: Josef Albers –
eine Retrospektive,
Kat., Köln 1980)

8 | Südwand
(Zeichnung des Autors)

einer Schrägsicht oder frontal gesehen wird. In einem diagonalen Raum beispielsweise etablieren sich von den Fenstern ausgehende Bezugslinien, welche quer zum Raum, quer zur Bewegungsachse gerichtet sind. So tragen die Fenster – und auch die Türen – mit ihrer Gestik zum Aufbau der Raumstruktur bei. Eine solche schildert wiederum Adalbert Stifter:

«In dem Innern der Wölbende gewöhnt sich der Ernst der Wände von Marmor, und dass in dem Saale gar keine Gestir sind, versichert noch die Illuzion und Größe. Weiss was wolfeich schon eine schwache Abenddämmerung eingetreten ist, so trägt die Oberfläche des Marmors des Widerscheins der Blitze, und während wir so auf und nieder gingen, war einige Male der reine, kalte Marmor wie in eine Welt getaucht, und war die hölzernen Türen standen dunkel in dem Feuer, oder zeigten ihre dünne Fügung.»¹

Die Textpassage beschreibt die Raumrichtungen und die Beziehungen der beteiligten Elemente. Der «Widerschein der Blitze auf dem Marmor» und die im «Feuer» stehenden Türen befinden sich mit dem Naturphänomen in einer frontalen Disposition. Dem «Ernst der Wölbende» entspricht der «Ernst der Wände von Marmor» auf der räumlichen Gegenseite der hier nicht erwähnten Fenster, von wo das Blitzlicht in den Raum eindringt. Diesen streng gegliederten Beziehungssystem, welches sich in der Querrichtung des Raumes aufbaut, steht die Längsrichtung gegenüber. Entlang dieser Richtung bewegen sich die Personen. «...während wir so auf und nieder gingen» bezeichnet deren freie subjektive Bewegung, welche dem objektiven und stabilen Formendialog in der Querrichtung untergeordnet ist.

Eine vergleichbare Raumstruktur zeigt Oskar Schlemmer in seinem Aquarell «Stehende und Vorübergehende im Interieur» (Abb. 6). Das im Hintergrund dargestellte helle Rechteck wird als liegendes Fenster erkannt. Die Mitte des Bildes bestimmend, zieht es alle beteiligten Figuren in seinen Bann. Die auf geraden Linien Ausdrucksformen wie Liegen, Sitzen oder Stehen reduzierten menschlichen Figuren werden von dieser abstrakten weissen Fläche im Hintergrund stabilisiert. Die Figurengruppe auf der dynamische Bildmitte wird von der Statik der frontalen, leichten Form geordnet. Die Längsrichtung des Raumes wird durch die Orientierung der im Profil dargestellten Figuren, die Querrichtung durch das Fenster und die zwei frontal dargestellten Figuren aufgebaut.

Das Fenster in der Wand

Wie die Fenster auf den Innenraum wirken, hängt ganz wesentlich von der spezifischen Wandgestaltung ab, also von der Art, wie das Fenster in die Wand eingesetzt wird und in welchem geometrischen Verhältnis die beiden zueinander stehen. Geben wir ein Beispiel: Die Seitenwand der Kirche St. Christoforus von Rudolf Schwarz unterscheidet sich in ein geschlossenes Erdgeschoss und ein befenestertes Obergeschoss (Abb. 7.8). Durch diese Gestaltung werden nicht nur zwei

Wandbereiche bestimmt, es entstehen zwei Raumbteile: der geschlossene unten und der offene oben.

Mit dem Linsament des Betonstelettes werden die Fenster im Obergeschoß, die übergrössen Fenster und die Türen im Erdgeschoss zu einem Gesamtausdruck verweben. Durch die Manipulationen am Betonraster, durch den Abbruch der vertikalen Betonständer unter den Fenstern gelingt es, die gegensätzlich organisierten Geschosse stark aufeinander zu beziehen. Die farbigen Fenster, selber im physikalischen Sinne immaterielle Löcher, scheitern auf den Betonstäben zu lasten. Der je zentriert darunter stehende Betonstab wirkt stützend, wie wenn er ein grosses Gewicht zu tragen hätte. Der vertikale Stab schafft zusammen mit dem horizontalen Balken eine Basis für den oberen Aufbau, er behält das Fenster gewissermassen. Die Anordnung des Linsamentes und der Fenster erzeugt also, auf den visuellen Eindruck bezogen, gleichsam eine «Umkehrung der Statik». Auf die dargestellte Stützraft des stehenden Stabes entsteht als Resultat eine Lastwirkung des lichten Glasbildes nach unten.

Ähnliche Verhältnisse herrschen auf einem Glasbild mit dem Titel «Fenster» des Bauhausmalers Josef Albers (Abb. 9). Nicht Linienkonfigurationen, sondern Ähnlichkeiten der eingesetzten Flächen bestimmen dort den Zusammenhang. Zwei rechte Fenster überragen die kleine, am Boden stehende Öffnung, welche vom Betrachter spontan mit seiner eigenen Massstäblichkeit in Beziehung gesetzt wird. Allein diese Gegenüberstellung im sonst dimensionslosen Bild verleiht den übergeordneten Fensterfiguren etwas Kolossalisches, etwas Überdimensionales. Eine die beiden Bildebenen überlagernde Fläche übernimmt die Mittlerrolle und bringt die Elemente in einen lesbaren Zusammenhang. Die Flächen mit Kreuzfigur stehen aufgrund ihrer figurativen Ähnlichkeit in enger Beziehung zueinander.

Die Lebendigkeit, die Eindringlichkeit der Lichtwirkung im Fenster kann in der Fotografie kaum dargestellt werden. Aus diesem Grunde überwiegt hier die Beschreibung dieses Themas anhand von Beispielen aus der Malerei oder der Plastik gegenüber dem Abbild des gebauten Fensters selber. Nicht dass diese Mittel der Architektur überlegen wären. Jedoch vermögen sie in ihrer künstlerischen Überhöhung Inhalte zu vermitteln, welche über die erstarrte Momentaufnahme der Fotografie hinausreichen. Denn erst das eigene Erleben im Raum in seinem zeitlichen Ablauf erlaubt das wirkliche Erkennen der Gestik des Fensters.

Autur

Thomas Weber führt zusammen mit Bernd Schäfer ein Architekturlexikon in Prozessform. Die Publikation ist ein Studie über Stadtentwicklung in Vorbereitung.

Zusammenhang

1. Johann Wolfgang von Goethe, «Von deutscher Baukunst» – D.M. Erdelt u. Schaback, in: Schriften zur Kunst (Werke Bd. 13), Zürich 1973, S. 21.
2. Adalbert Stifter, Die alte Stadt (1843), in: Die Kunst des 19. Jahrhunderts, München 1979, S. 686.
3. Adalbert Stifter, Nachkommen, (Herausg.), Frankfurt 1982, S. 362.