

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 94 (2007)
Heft: 9: Fenster = Fenêtres = Windows

Artikel: Die Augen des Hauses : das Fenster als architektonische Form
Autor: Neumeyer, Fritz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-130590>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Augen des Hauses

Das Fenster als architektonische Form

Fritz Neumeyer Jede Öffnung setzt Schliessung voraus. Die Wechselbeziehung von Fenster und Wand in der Architekturgeschichte ist reich und vielschichtig, die «Vermeidung der Architektur des Fensters» im Gefolge der Moderne entsprechend verlustreich.

«Häuser blicken uns wie Gesichter an»¹ – Diese Notiz von Friedrich Nietzsche, der in den Palazzi von Genua meinte, vergangenen Adelsgeschlechtern ins Gesicht schauen zu können, charakterisiert eine Form einführender Architekturwahrnehmung, die uns bei aller Kühnheit des Vergleichs doch fast selbstverständlich anmutet. Die Neigung des Menschen, in allem ein Gesicht erkennen zu wollen, mag die Plausibilität solcher Analogiebildungen erklären. Mehr noch, anthropomorphe Charakterisierungen gehören zum wahrnehmungsspezifischen Architekturverständnis, soweit wir zurückdenken können. Dass der gutgebaute menschliche Körper das «mass»-gebliche Gestalt-Vorbild für den Bau-«Körpers» ist, dass die mit Fuss, Schaft und Kopf ausgestattete Säule die Menschengestalt verkörpert, ist uns durch Vitruv aus der Antike überliefert. Die Übertragung der Gesichtsvorstellung auf das Haus ist also nur eine andere Form dieser von unserem eigenen Körper abgeleiteten Betrachtungslogik, die wir als kulturelle Technik in der Begegnung mit der Architektur entwickelt haben. Dass Architektur gebaute körperliche Wahrnehmung ist, tritt bereits in den ersten schlichten Unterscheidungen zu Tage, die wir vornehmen, wenn wir etwa von einem liegenden oder stehenden Bauwerk sprechen, also ganz allgemeine eigene körperliche Zustände auf das Gebaute übertragen.

Wenn Häuser ein «Gesicht» haben und uns folglich auch anblicken können, wie Nietzsche meint, dann kommt den Fenstern hierbei die Eigenschaft der Augen zu. Dass das Auge ein Fenster ist, durch das wir in die Welt hinausschauen (oder durch das die Welt zu uns hineinschaut), ist uns als poetisches Bild vertraut. In Umkehrung dieser Metapher spricht Gottfried Keller einmal von den Augen als seinen «lieben Fensterlein.»

Das Fenster ist ein dem Auge vergleichbarer Sehapparat. Leon Battista Alberti hat in seiner Schrift über die Malerei das perspektivische Sehen mit dem Blick durch ein geöffnetes Fenster verglichen, in dem sich das Sehbild, so wie es gemalt werden müsse, darstellt. In seinem Traktat über die Baukunst, «De re aedificatoria» (1485), leitet er in guter Renaissancemanner vom Gesicht, von Augen-, Ohren-, Nasenlöchern und Mund abstrakte Empfehlungen über die gerade und ungerade Anzahl in der Anordnung von Öffnungen an einem Baukörper ab. Sind die Augen nach Aristoteles der Spiegel der Seele, so liegt es nahe, in den Fenstern als den Augen der Architektur nicht nur einen besonderen Beitrag zur spezifischen Physiognomik eines Bauwerks zu sehen, sondern in ihnen auch etwas Grundsätzliches zu suchen, etwas Charakteristisches, das uns etwas über das architektonische Wesen verrät. Wer vom Fenster spricht, spricht zugleich auch von der Wand, der sichtbaren Raumbegrenzung, denn Öffnung setzt in der Architektur Schliessung voraus. In der Metapher von den Fenstern als den Augen des Hauses wird eigentlich die Absicht zum Ausdruck gebracht, die für jedes Haus unabdingbare Raumbegrenzung zum Spiegelbild des Menschen zu verklären.

Alberti ist der erste in der Geschichte der Architekturtheorie, der Wand und Öffnung als solche thematisiert. Als das letzte seiner «Sechs Elemente» (regio, area, partitio, parietes, tectum, apertio), mit denen die Architektur als Kunst des räumlichen Inbeziehungsetzens durch schrittweise räumliche Eingrenzung grundsätzlich bestimmt wird, spielt die Öffnung eine entscheidende Rolle. Während sich in Wand und Decke die raumbegrenzende Operation materialisiert, die, beginnend im grossen Massstab der Umgebung als erstes Element, über das Grundstück in die konkrete Grundrisseinteilung führt, ist es die Öffnung, die als das sechste und letzte Element die mittels Wand und Decke gewonnene Raumzelle wieder auf ihren Außenraum zurückbezieht. Sie organisiert die Beziehung zwischen den Raumsphären, zwischen Innen und Außen und gestaltet auch das Verhältnis zwischen Öffentlichem und Privatem.

Hinaussehen, nicht hineinsehen

Mit der in die Wand eingeschnittenen Öffnung wird ein Kontinuum des Verkehrs in beide Richtungen ermöglicht. Die Öffnung ist eine Schwelle, auf der Getrenntheit und Verbundenheit einander berühren. Das in den Außenraum gerichtete Fenster ist naturgemäß dazu prädestiniert, die Beziehung des Privaten zum Öffentlichen gestalterisch zu thematisieren. Denn abgesehen von der Ermöglichung des äusseren Zugangs von Licht und Luft gehört die räumliche Kommunikation zur eigentlichen funktionalen Leistung, die das Fenster als räumliches Gelenk architektonisch zu erbringen hat.

Das Fenster zur Strasse hat einen Adressaten. Es richtet sich »in«, aber auch »an« die Öffentlichkeit.

1 Friedrich Nietzsche, Manuskriptvariante zum Aphor. 291: «Genua», aus der Fröhlichen Wissenschaft, in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, München 1980, Bd. 14, S. 265.

2 Georg Simmel, Brücke und Tür. Essays, Stuttgart 1957, S. 10.

3 Otto Friedrich Bollnow, Mensch und Raum, Stuttgart 1963, 6.1990, S. 159.

Ihm liegt also eine eindeutige innere Wegrichtung zu grunde. In seinem Essay «Brücke und Tür» geht Georg Simmel dem Phänomen des Trennens und Verbindens als den zwei Seiten eben desselben Aktes nach. Im Gegensatz zur Tür ist das Fenster als Verbindung des Innenraums mit der äusseren Welt durch eine nahezu einbahnstrassenartige Intention bestimmt: «es ist für das Hinaussehen da, nicht für das Hineinsehen. Es stellt die Verbindung zwischen dem Inneren und dem Äusseren zwar vermöge seiner Durchsichtigkeit gleichsam chronisch und kontinuierlich her; aber die einseitige Richtung, in der diese Verbindung verläuft, ebenso wie seine Beschränkung darauf, ein Weg für das Auge zu sein, lässt dem Fenster nur einen Teil der tiefen und prinzipiellen Bedeutung der Tür zukommen.»²

Zu «den einfachsten Aufgaben des Fensters» gehört es, so Otto Friedrich Bollnow in «Mensch und Raum», «vom Innenraum her die Aussenwelt zu beobachten.» Im Fenster manifestiere sich das «Grundprinzip vorsichtiger Lebenssicherung [...] in reinster Gestalt», das sich im Sehen ohne gesehen zu werden manifestiert, was durch die grundsätzlichen emotionalen Reaktionen Furcht und Neugier motiviert ist. Die Entwicklung vom Guckloch zum weiten Fenster sei demnach einer Entwicklung gleichzusetzen, in der «eine zunächst aus Furcht geborene Beobachtung der Umwelt einer allgemeineren Beobachtungsfreude Platz macht.»³

Das Fenster ist das Augentor der eigenen vier Wände und macht das Zimmer zum Guckkasten, zur Camera obscura. Neugier und Beobachtungsfreude machen das Fenster in der Strasse zum Ort verweilender Betrachtung, verbunden mit Kontemplation und Tagträumerei. Tischbeins berühmte Darstellung von Johann Wolfgang Goethe, der in entspannter Pose und auf die Ellerbogen gestützt im Fenster seiner Wohnung in der Via del Corso in Rom lehnt, ist ein Genrebild für das Strassenfenster als Ort des in Betrachtung versunkenen Beobachters. Auch jenes Foto, das Mies van der Rohe am Fenster einer seiner Stahlhochhäuser zeigt, den Blick gleichermaßen in die Unendlichkeit wie nach Innen gewandt, ist nicht minder charakteristisch. Das Fenster in die Aussenwelt stimmt den Menschen träumerisch, besinnlich. Man könnte eine regelrechte Kunstgeschichte der Fensterbilder schreiben, um der Metaphysik dieses «architektonischen» Ortes und seines *genius loci* nachzuspüren, zu dem beobachtende Distanz und teilhabende Nähe gleichermaßen gehören.

Das Fenster als Rahmen, das Fenster als Bild

Das Fenster produziert und rahmt nicht nur ein Bild, es stellt selbst als architektonische Form auch etwas «Bildliches» dar. Die Öffnung hat deshalb für Alberti nicht nur eine grundsätzlich praktische, sondern auch eine nicht minder grundsätzliche symbolische Funktion, wie man seiner Feststellung entnehmen kann: «Der Schmuck der Öffnungen verleiht den Gebäuden



Leon Battista Alberti, Palazzo Rucellai, Florenz, 1446–1458; Aufnahme um 1890. – Bild: Archiv Alinari Florenz



Mies van der Rohe am Fenster eines Lake Shore Drive Apartments, Chicago, zwischen 1951 und 1953. – Bild: Ferenc Berko

ungemein viel Reiz und Ansehen.»⁴ In der Architektur kann die Öffnung auch als eine Schmuckform betrachtet werden. Sie macht das Gebäude ansehnlich und verschafft seinem Eigentümer zugleich auch Ansehen, denn er kann auf diesem Wege seine Beziehung zum Öffentlichen, Allgemeinen sichtbar zum Ausdruck bringen. Das Bild der Öffnung – was nicht mit dem Mass an Öffnungen identisch ist – ist wesentlich die architektonische Aussage der Fassade eines Hauses. Weil die Öffnung Zugänglichkeit signalisiert und folglich auf etwas Gemeinschaftliches und damit Öffentliches verweist, besitzt sie einen besonderen Zeichen- und Symbolwert. Diese Logik des Bedeutens gilt für Alberti auch dann, wenn Öffnungen als mehr oder weniger plastisches Relief in Form von «Zulagen» nur auf die Wandfläche projiziert werden, um einen Portikus «vorzutäuschen», wie er sich selbst ausdrückt. Die regulären florentinischen Fensteröffnungen in der schützenden Außenwand des Palazzo Rucellai werden in ein der Wand eingezogenes, architektonisches Rahmenwerk von Pilastern und Gebälk integriert. Um die tatsächlichen und keineswegs grossen Öffnungen, die dem Bedürfnis nach Schutz des Innenraums Rechnung tragen, legt sich ein Gerüst von tragenden und getragenen Teilen, das als Relief vor die glatte, aber durch Fugenwerk gequaderte Wandfläche mit den Fensteröffnungen tritt. Diese «Zulagen», wie sie Alberti nennt, projizieren eine architektonische Gliederung auf die Wand, deren Oberfläche hierdurch plastische Körperlichkeit und räumliche Tiefe erhält. Das knapp aus der Wand in den Raum vortretende (oder aus umgekehrter Perspektive von aussen in sie eintauchende) tektonische Rahmenwerk lässt den Wandabschluss einladend und «transparent» erscheinen. Colin Rowes vom Kubismus geborgerter Transparenzbegriff, nämlich die Vorstellung von Körpern, die sich gegenseitig durchdringen, ohne sich optisch zu zerstören, ist in Albertis Überlagerung der Wand mit einer zweiten architektonischen Schicht längst verwirklicht. Auch in seiner Vorstellung wird die Wand in Schichten zerlegt, wobei die eine der anderen zur Zierde und Bekleidung dient, was seine Erklärung verdeutlicht: «Eine Öffnung ist ihrer Natur nach durchgängig; doch manchmal dient eine Mauer der anderen, wie der Pelz dem Kleide zur Unterstützung, und es wird hierdurch eine Art Öffnung gebildet, die nicht durchgängig ist, sondern verschlossen durch die vorliegende Mauer, die deshalb nicht unpassend eine blinde Öffnung heisst.»⁵

Schmuck der Öffnung

Mit dieser sich «blind» öffnenden vordersten Schicht der Wand tritt die Neugierde gleichsam bildlich in den Vordergrund und symbolisiert ein Teilhaben-Wollen an dem Außenraum, auch wenn dieser de facto nur wenige Zentimeter in die Tiefe der Wand hineintreten kann. Das Rahmenwerk von Pilaster/Säule und Gebälk bildet für Alberti den «Schmuck der Öffnung». Er

besteht in dem Zusammenspiel aufeinander bezogener tektonischer Elemente, die sich als Glieder eines Ganzen gegenseitig bedürfen. Zugleich bildet das Relief des fein abgestuften Vor- und Zurücktretens jener halbplastischen Glieder ein sinniges Spiel von Licht und Schatten auf der Wand. Mitunter erhält das Fenster sogar ein eigenes Dach, wird zu einer tektonisch selbstständigen Einheit, wie ein kleines Haus. Mit den gleichen architektonischen Mitteln, die der architektonischen Phantasie keine Grenze setzen, wurde über Jahrhunderte jene Funktion des Trennens und Verbindens veranschaulicht, die das Fenster als vermittelndes Element auf der Fläche einer Wand hat; auf einer Wand, die als notwendige Abschliessung sich zu dem vor ihr liegenden Raum öffnen will. Dabei hat jenes mehr oder minder plastisch artikulierte Rahmenwerk der Fensteröffnungen nicht nur dem Haus, sondern auch ganzen Strassenzügen ihr individuelles Gesicht gegeben.

Der grosse Durchblick

Die moderne Architektur verbannte nicht nur den Schmuck der Profile, Gesimse und Pilaster als Ornamente vom Baukörper, sie kündigte auch die Dialektik von Öffnung und Wand einseitig zugunsten der Öffnung auf und hat damit den architektonischen Charakter des Fensters radikal umdefiniert. Schon 1914 prophezeite Paul Scheerbart in seiner utopischen «Glasarchitektur» das «Ende der Fenster» als Öffnung in der Wand. Nach Einführung der Glasarchitektur werde man von ihnen nicht mehr viel reden, und «das Wort Fenster» werde «auch im Lexikon verschwinden».⁶

Erst mit den Konsequenzen, die der moderne Architekt aus der Skelettbauweise zieht, aus der Le Corbusier sein «System Domino» und Mies van der Rohe die «Haut- und Knochenbauweise» ableitet, nimmt der grosse Durchblick Einzug in die Architektur. Die durchsichtige Wand der raumhohen Glasscheibe erhält jetzt die alte Wandfunktion der Trennung zwischen Innen und Aussen. So wird das Fenster zur Wand und umgekehrt die Wand zum Fenster, was das Ende von Wand und Fenster im herkömmlichen Sinn bedeutet. Aus der architektonisch gestalteten Fassade, die mit dem plastischen Relief der Rahmungen zwischen Innen und Aussen, Schliessen und Öffnen vermittelt, wird die homogen gerasterte, glatte Glashaut, in der sich nur in den seltensten Fällen auch ein «Fenster» findet, das sich noch öffnen lässt. Die puristische Ästhetik der Moderne hat alle herkömmlichen Gliederungselemente und Schmuckformen geächtet. Glatte, ununterbrochene Flächen ohne oberflächliche Struktur und Schwere mit so knapp wie möglich gefassten, bündigen Fensteröffnungen bestimmen folglich die Aussenhaut. Das gerahmte Fenster verschwindet, wie alles plastische Relief. Selbst sichtbare Fensterlaibungen galt es möglichst zu vermeiden, weil die kubische Wirkung «leicht durch falsche Fenster verunklart oder gar aufgehoben werden» könne, wie es in der Schrift

«The International Style» von 1932 heisst. Hier wird dem modernen Architekten angeraten, auf alle gliedernden, plastischen Elemente zu verzichten, denn «Fensterrahmen unterbrechen notwendigerweise die Fassadenoberfläche in ihrer Gesamtheit. Wenn sie schwer sind, tendieren sie dazu, das Fenster als Loch in der Aussenwand wirken zu lassen, wie dies Laibungen tun. (...) Alle Umrahmungen, die die Verkleidung gewichtig erscheinen lassen, unterbrechen die Kontinuität der Oberfläche und sollten vermieden werden.»⁷

Diese Vermeidung der Architektur des Fensters gehörte zum Programm der Entarchitektonisierung und Entinnerlichung der Architektur im Namen einer Modernität, die den aeronautischen Idealen von Leichtigkeit und Beweglichkeit, Licht und Luft huldigte. Im «ewig offenen Haus», wie es Siegfried Giedion 1928 als Propagandist der modernen Bewegung einforderte, sollten die begrenzenden «Schalen» zwischen Innen und Aussen fallen, denn fortan gäbe es «nur einen grossen, unteilbaren Raum, in dem Beziehungen und Durchdringungen herrschen, an Stelle von Abgrenzungen.»⁸ Im Kontinuum dieses Einheitsraumes zerfällt demzufolge auch der Gegensatz zwischen den Sphären des Privaten und Öffentlichen und deren dialektische Bezogenheit. Die Teleologie des Fensters gemäss Simmels Feststellung, es sei «für das Hinaussehen da, nicht für das Hineinsehen», wird ungültig. Das raumhohe Fenster verwandelt sich zu einer Art Schaufenster, sofern Licht-Reflexe und Spiegelungen die Einsicht ins Innere erlauben.

Seiher kann das banale Stillleben von Einrichtungen, die Belanglosigkeit eines Bürobetriebs unter der Bedingung günstiger Beleuchtung von der Strasse aus besichtigt werden. Wo es sich um Wohnräume hinter vollverglasten Fassaden handelt, fällt der Blick in der Regel auf Gardinen, Sichtblenden und ähnliche ephemere «Architekturen», mit denen die Bewohner beginnen, sich einen Ersatz für die vom Architekten nicht gelieferte Wand zu schaffen, die den Schutz der Privatheit im Wohnalltag übernimmt. Gottfried Sempers Theorie vom textilen Ursprung der Architektur und der textilen Kunst als der ersten, gleichsam vorarchitektonischen Wandbereiterin, wird auf diese Weise mustergültig bestätigt und illustriert.

Trennen und Vermitteln

Die Bühne, auf der sich das Leben öffentlich abspielt, ist nach wie vor der öffentliche Raum, nicht die schuhladenartige Stapelung einsehbarer Innenräume. Aufgabe der Architektur ist, ein Innen vom Aussen abzutrennen und beide Raumsphären durch architektonische Gestaltung miteinander in Beziehung zu setzen. Hierzu bedarf es einer vertikalen, zugleich trennenden und verbindenden Ebene, die zwischen Öffentlichem und Privatem vermittelt. Auf dieser Schnittstelle, die als sinnlich wahrnehmbare Raumbegrenzung den Raum als solchen überhaupt erst vergegenwärtigt, treten raum-

⁴ Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Zehn Bücher über die Baukunst (1485), ins Deutsche übertragen von Max Theuer, Darmstadt 1975, S. 330.

⁵ Alberti, ebenda, S. 331.

⁶ Paul Scheerbart, *Glasarchitektur*, Berlin 1914 (München 1971), S. 72.

⁷ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, *The International Style: Architecture since 1922*, New York 1932, dt. *Der Internationale Stil 1932*, Braunschweig 1985, S. 46, 48.

⁸ Siegfried Giedion, *Bauen in Frankreich: Eisen, Eisenbeton*, Berlin/Leipzig 1928, S. 9.

öffnende, also verbindende und raumschliessende, also begrenzende Elemente in einen Dialog. Der kann als solcher erst beginnen, wenn der Begriff Fenster mehr beinhaltet als nur die horizontal oder vertikal durchgehende Glasscheibe oder das nackte Loch in der Wand.

Um das architektonische Vorstellungsvermögen wieder für die Beziehungs- und Ausdrucksmöglichkeiten zwischen Innen und Aussen zu sensibilisieren, nehme man Georg Simmels Essay «Der Bildrahmen» in die Hand. Es gibt in der Literatur zur Architektur nichts Vergleichbares, das mit derart ausgeprägtem Gespür dem Reichtum an Wirkungen eines Rahmens von unterschiedlicher Profilierung und unterschiedlicher Machart nachgeht. Auch beim Bilderrahmen geht es um die Kunstform der Vermittlung des Individuellen und Allgemeinen, um den Vorgang des Begrenzens und Verbindens, um Distanz und Einheit. Der Rahmen ist nicht nur der «Grenzhüter» des Bildes, der es zur Insel macht und seine innere Autonomie stärkt, er ist auch das Portal, durch das die Welt aus dem Bild hinaus- und in das Bild hineingelassen werden kann. Selbst die «Dynamik des architektonischen Rahmens», die durch das «arbeitsteilige Bedürfen seiner Elemente» entsteht, weil dessen «aufeinander hinweisende Teile einen undurchbrechlich starken Zusammenhang – und dadurch Abschluss bilden», wird von Simmel betrachtet. Und den Schlussatz seines Aufsatzes möchte man dem Architekten, dessen tektonische Aufgaben nach Semper vom «Rahmenwerk», über «Geschrank» und «Stützwerk» zum in sich abgeschlossenen, dreidimensionalen «Gestell» führt, ins Stammbuch schreiben: «Es ist ersichtlich, welcher unendlich feinen Abwägung des Vor- und Zurücktretens, der Energien und der Hemmungen der Rahmen bedarf, wenn er die Aufgabe lösen soll, zwischen dem Kunstmuseum und seinem Milieu, trennend und verbindend, zu vermitteln (...).»⁹ Genau vor dem ganzen historischen Reichtum dieses verfeinerten Gestaltungsrepertoires, mit dem sich das «Kunstwerk» einer zwischen dem Innenraum und seinem äusseren «Milieu» vermittelnden Öffnung herstellen liesse, die durch architektonische Elemente gegliedert und durch Profilierungen mit dem Leben von Licht und Schatten als Ausdrucksmitteln zu unseren Sinnen spricht, hat die moderne Architektur eine regelrechte Berührungsangst entwickelt. Auch die Zweite Moderne hat ihre Scheu vor der architektonisch gegliederten Öffnung nicht abgelegt. Sie macht stattdessen die Aufwertung und Ästhetisierung des Sekundären und Ephemeren als Ersatz für architektonische Gliederung zu ihrem Programm. Dazu gehört die flächendeckende Verwendung von Fensterläden, die als Designobjekte den architektonischen Blickfang der Fassade abgeben sollen. Gegenwärtig hat überdies die Mode Konjunktur, das Fenster in einer Doppelglasfassade zu verstecken und mit einer aussen vorgehängten Glasebene zu verschleiern, der dann mittels Siebdruck oder Ätzung grafische Elemente nach Künstlerhand als

serielles Dekor aufgeprägt werden. Was der Vorzug dieser vor das eigentliche Fenster gehängten bedruckten Glasardine ist, die den Blick aus dem Fenster zu dem nervötenden Erlebnis macht, als trüge man eine kunstgewerblich bedruckte Brille, bleibt das Geheimnis modernen Künstlertums.

Die letzte Konsequenz in der Vermeidung von Fenster-Architektur hat Shigeru Ban 1995 in einem Haus in Tokio vollzogen, wo tatsächlich textile Gardinen als ephemerer Wandersatz aussen vor den Bau mit verschiebbaren Panoramafenstern gehängt sind. Mit dieser surrealistischen Verkehrung der Verhältnisse ist die Moderne in ihrem Ehrgeiz, das Fenster neu zu erfinden, schliesslich an dem Punkt angekommen, der die Verhältnisse von Innen und Aussen auf den Kopf stellt. Nachdem dies gelungen ist, bleibt auch für den modernen Architekten nach allerlei Unfug im Grunde real nichts anderes mehr zu tun, als sich in einem neuen Anlauf die Aufgabe neu zu stellen, aus dem Fenster wieder eine architektonische Gliederung zu entwickeln, die, weil sie über Glasscheibe, Brüstung und Gardine hinausgreift, sich ein «architektonisches Mehr» erobert, mit dem sich auch zwischen Privatem und Öffentlichem wirkungsvoll vermitteln lässt. ■

Prof. Dr.-Ing. Fritz Neumeyer, geb. 1946, Professor für Architekturtheorie an der TU Berlin. Gastprofessuren in Sta. Monica (SCIARO), Harvard, Leuven und Barcelona, 1988–89 Research Fellow am Getty Center, Sta. Monica. Tätigkeit als Architekt und Gutachter, zahlreiche Buchveröffentlichungen, darunter «Mies van der Rohe. Das kostenlose Wort» (Berlin 1986), «Großstadtarchitektur» (gem. mit H. Kolhoff, Berlin 1989), «Der Klang der Steine. Nietzsches Architekturen» (Berlin 2001), «Quellschriften zur Architekturtheorie. Bauen beim Wort genommen», München 2002.

résumé Les yeux de la maison La fenêtre comme forme architecturale Si les maisons ont un «visage» et qu'elles sont donc aussi en mesure de nous regarder comme le pense Nietzsche, alors les fenêtres revêtent la propriété des yeux. Les yeux en tant que miroir de l'âme (Aristote) révèlent des choses fondamentales, caractéristiques de la nature de l'architecture.

Si nous parlons de fenêtres, nous parlons en même temps de parois, car l'ouverture suppose la fermeture. L'ouverture détermine la relation entre public et privé; elle est un seuil entre intérieur et extérieur, un endroit qui marque la séparation, mais aussi le lien. La fenêtre sur rue – par opposition à la porte – donne et s'articule, de manière univoque, sur le domaine public; la pièce qui se trouve à l'arrière devient lieu d'observation, camera obscura. La curiosité et le plaisir d'observer font de la fenêtre sur rue un lieu d'observation privilégié.

La fenêtre ne se borne pas à produire et cadrer l'image. En tant que forme architecturale, elle constitue elle-même une entité imagée. Pour Leon Battista Alberti, l'ouverture n'a donc pas seulement une fonction pratique, mais aussi une fonction symbolique qui est tout aussi fondamentale. L'ouverture revêt une valeur signalétique particulière parce qu'elle marque l'accessibilité et renvoie, à ce titre, à une dimension communautaire. Alberti accorde une attention à «l'ornementation de

⁹ Georg Simmel, Zur Philosophie der Kunst, Potsdam 1922, S. 53 f.

l'ouverture» qui est en correspondance avec cette signification: dans certains cas, la fenêtre reçoit même son propre toit, devient une unité tectonique indépendante, comme une petite maison.

L'architecture moderne n'a pas seulement banni l'ornementation du bâtiment, elle a aussi renoncé à la dialectique entre ouverture et paroi au profit de la paroi. Elle a ainsi redéfini, de façon radicale, le caractère architectural de la fenêtre: la paroi transparente du vitrage à hauteur de pièce acquiert maintenant l'ancienne fonction de séparation du mur entre intérieur et extérieur. La fenêtre devient ainsi paroi et inversement la paroi fenêtre.

La fenêtre à hauteur de pièce se transforme en une sorte de vitrine, en méconnaissance de la fonction originelle de l'architecture qui est de séparer un intérieur d'un extérieur et de mettre en relation les deux types d'espace par un moyen architectural. ■

summary The Eyes of the Building The window as an architectural form If buildings have a "face" and can therefore look at us, as Nietzsche says, then windows have the function of eyes. As "mirrors of the soul" the eyes reveal to us something fundamental and characteristic about the architectural being.

Whoever speaks about the window also speaks of the wall, as an opening presupposes a closing. The opening arranges the relationship between public and private; it is a threshold between inside and outside, the point at which separation and connection encounter each other. Unlike the door the window onto the street orients itself in a clear inner direction "into" but also "onto" the public realm. The room behind becomes a kind of camera obscura. Curiosity and delight in observation make the window onto the street into a place to linger and watch.

The window not only produces and frames an image, as an architectural form it also represents something "visual". On this account for Leon Battista Alberti the opening has not only a practical but also a symbolic function that is no less fundamental. As the opening signalises accessibility and consequently refers to something communal, it has a special symbolic value. Alberti therefore devotes the requisite amount of attention to the "ornament of the window" – at places the window is even given its own roof thus becoming an architecturally independent unit like a small house.

Modern architecture not only banned ornament from building, it also dissolved the dialectic between opening and wall in favour of the opening in the process radically redefining the architectural character of the window. The transparent wall of the storey-height pane of glass is now ascribed the old function of the wall to separate inside from outside. The window thus becomes a wall and, vice versa, the wall a window.

The storey-high window transforms into a kind of display window, consequently misunderstanding the original task of architecture to separate inside from outside and to establish a relationship between both spatial spheres by means of architectural design. ■

Die Augen des Hauses



Shigeru Ban, Curtain Wall House, Tokio, 1995. – Bild: Hiroyuki Hirai