

Haus im Prozess: Story-stories der Gegenwart und Glenn Pattersons Roman "Number 5"

Annina Klappert

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Klappert, Annina. 2020. "Haus im Prozess: Story-stories der Gegenwart und Glenn Pattersons Roman 'Number 5'." *Zeitschrift für Germanistik* 30 (1): 134–57.
https://doi.org/10.3726/92165_134.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

CC BY 4.0



ANNINA KLAPPERT

Haus im Prozess: *Story-stories* der Gegenwart und Glenn Pattersons Roman „Number 5“

Das englische Wort *story* bedeutet ‚Geschichte‘ oder ‚Stockwerk‘. Eines der Spezifika von Literatur ist, dass in ihr beide Bedeutungen zugleich zutreffen können, und ihre topographische Betrachtung vermag, diese intrikate Bezogenheit deutlich zu machen: Als solche *stories* erweisen sich dann Geschichten, die sich in den Etagen eines Hauses ereignen und diese als (Erzähl-)Räume konstituieren, während sie nur in der spezifischen (Erzähl-)Räumlichkeit stattfinden können, ‚in die hinein‘ sie erzählt werden. Diese Art Geschichten (die man *story-stories* nennen könnte) konstituieren die Etagen eines Hauses ebenso als Raum, wie in ihnen die Etagen eines Hauses den Raum für die Geschichten konstituieren. Paradigmatisch für ein solches literarisches Raum-Geschehen ist die Erzählung vom Haus in der Rue Simon Crubellier 11 in Georges Perecs Roman *La Vie mode d'emploi* (1978).¹ Die *story-stories* verteilen sich hier auf ein Mehrparteienhaus und finden entsprechend der jeweiligen Wohnungssituation neben-, über- und untereinander bzw. im Treppenhaus und Durchgängen statt, so dass sich der Raum des Hauses durch topologische Bezüge zwischen ihnen entfaltet.

Während hier – wie auch in weiteren Mehrparteienhaus-Romanen² – viele Etagen mit je mehreren Wohnungen komplexe Relationierungen zwischen den dort gleichzeitig Wohnenden ermöglichen, gibt es auch eine Reihe von Romanen, in denen sich die Geschichten in einem Einfamilienhaus abspielen und zeitlich aufeinander folgen. Der Beitrag interessiert sich für diese letztere Art von *story-stories*, in denen sich die Geschichte eines Hauses durch die Erzählung von den einander ablösenden Geschichten der in ihm Wohnenden entwickelt. Das Haus wird hierdurch von einem gegebenen Ort, an dem etwas stattfindet, zu einem prozessual sich in Intraaktion mit seinen Bewohner*innen verändernden Raum³ – ein Vorgang, der auch die materielle Transformation des Hauses prägt. Im Folgenden werden nach einer kurzen Skizze solcher Romane in der aktuellen Literatur architekturtheoretische Ansätze vorgestellt, die Häuser als prozessual konzeptualisieren. Schließlich wird Glenn Pattersons Roman *Number 5* (2003) als literarische Reflexion auf die Prozessualität von Häusern gelesen: Er erzählt die Geschichte eines Einfamilien-Reihenhauses und die Geschichten der nacheinander darin Wohnenden, deren Spuren sich teils erst Jahre später unter den Tapeten als Wohn(ge)schichten zeigen.⁴

1 PEREC (1978).

2 Vgl. z. B. BALLARD (1975), BROWNSTEIN (2002), SARAMAGO (2011), WARE (2012).

3 Vgl. zum entsprechenden ‚Raum‘-Begriff DE CERTEAU (1988, 4) und zum Begriff der ‚Intraaktion‘ BARAD (2007).

4 PATTERSON (2003).

I. Gegenwärtige literarische Häuser im Prozess. Pattersons *Number 5* eröffnet zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine Reihe von anglo-amerikanischen und deutschsprachigen Romanen, in denen ein Haus als Dreh- und Angelpunkt aller Handlungen zum Protagonisten wird. Wenige Jahre später ist in Peter Zimmermanns Roman *Das tote Haus* (2006) das titelgebende Haus Schauplatz einer Familiengeschichte, die von einem traumatischen Bruch gekennzeichnet ist: Der Ich-Erzähler ermordet als Kind seine Eltern, kehrt aber als Erwachsener wieder zurück, weil sein Bruder ihm das Haus nach dem Tod der Großmutter schenkt. Mit der Übernahme des Hauses beginnt er, die Geschehnisse aufzuarbeiten, die zur Ermordung der eigenen Eltern, zur Übernahme der Schuld durch den Großvater und dessen Selbstmord im Gefängnis geführt haben. In diesem ‚toten‘ Haus verbarrikadiert sich der Ich-Erzähler, indem er es zu einer veritablen Festung ausbaut.

Jenny Erpenbecks Roman *Heimsuchung* (2008) wiederum erzählt von einem Haus an einem See am Stadtrand von Berlin.⁵ Der Roman setzt mit einer Darstellung der geologischen Prozesse ein, die jahrtausendlang die spezifische Umgebung des Hauses gebildet haben, dessen eigene Geschichte über einen Zeitraum von hundert Jahren reicht. Es wird von einem Architekten aus Berlin für seine Frau gebaut, zwischenzeitlich von einem sowjetischen Rotarmisten und dann von einer aus dem sowjetischen Exil zurückgekehrten Schriftstellerin bewohnt. Eines der Kapitel basiert auf historischen Fakten; es erzählt von der Vertreibung und Ermordung der jüdischen Familie eines Tuchfabrikanten, der das Nachbargrundstück gehört, das der Architekt nach deren Vertreibung aufkauft.⁶ Die Geschichten der im Haus Wohnenden sind von zahlreichen Diskontinuitäten geprägt, die jeder genealogischen Fortsetzungslogik zuwiderlaufen.⁷ Dies gilt für die *histoire* ebenso wie für den *discours*, denn in der Lektüre sind die Beziehungen zwischen den Erzählsträngen und Figuren zuallererst herzustellen, da der Text Übergänge oder Erläuterungen ausspart. Gerade in dieser Disparatheit erweist sich die Narration als archivarisches.⁸ Eine Konstante ist neben dem Haus lediglich der Gärtner, der das Grundstück pflegt und als einziger fast den gesamten Zeitraum über dort wohnt. Er lebt mit seiner sich stets wiederholenden gärtnerischen Tätigkeit im Zyklus der Jahreszeiten, und auch auf der Ebene der Erzählung stellen die Passagen, die von ihm handeln, vor jedem neuen Kapitel wiederkehrende Bindeglieder zwischen den ansonsten stets abgebrochenen Erzählsträngen her. Anfang und Ende des Romans situieren das Haus in der Landschaft, die nach dessen Abriss „für einen kurzen Moment wieder sich selbst“ gleicht.⁹

Der Roman des britischen Autors Thomas Harding *The House by the Lake* (2015) ist besonders in Bezug zu *Heimsuchung* interessant.¹⁰ Auch dieses Haus befindet sich an einem See am Rande Berlins, auch hier wird die deutsch-deutsche Geschichte zum Thema und werden Familiengeschichten erzählt, die sich über hundert Jahre in diesem Haus aneinanderreihen; auf dem Buchumschlag heißt es: *Berlin. One House. Five Families. A Hundred Years*

⁵ ERPENBECK (2008).

⁶ Vgl. dazu die Erläuterungen in ERPENBECK (2015).

⁷ Vgl. PROBST (2010), VEDDER (2014).

⁸ Vgl. zum Haus als Erinnerungsort und für eine detaillierte Analyse des Romans SHAFI (2012).

⁹ ERPENBECK (2008, 188). Hervorhebung i. O.

¹⁰ Vgl. HARDING (2015).

of *History*. Im Gegensatz zu *Heimsuchung* ist Hardings Roman weniger eine Fiktion mit dokumentarischen Elementen als ein dokumentarischer Bericht mit fiktionalen Einschüben. Die Familiengeschichten sind chronologisch erzählt und im Inhaltsverzeichnis datiert; gleich am Anfang sorgen Stammbäume für Übersicht und Kartenmaterial für räumliche und politikgeschichtliche Orientierung. Im Verlauf des Textes dokumentieren Fotos von den im Haus wohnenden Personen, vom Haus und von dessen Umgebung sowie Abbildungen von archivarischem Material deren Authentizität; Zeichnungen, die den Grundriss des Hauses abbilden, werden mit dem Bezug einer jeden neuen Familie aktualisiert. Schon die Lage des Hauses im kleinen Ort Groß-Glienicke, auf der Westseite des Groß-Glienicke Sees am westlichen Rand von Berlin im Osten Deutschlands, sorgt für die Brisanz der Geschichte, da die deutsch-deutsche Grenze durch den See führte und das Haus seit dem Bau der Mauer nicht nur vom See und vom Blick auf diesen, sondern auch von West-Berlin getrennt wurde. In Verbindung mit diesen Authentizitätsgesten berichtet der Erzähler in fiktionalisierter Form vom Kauf der Besitzung mit See durch einen reichen Unternehmer Ende des 19. Jahrhunderts, vom Bau des Hauses am Seeufer durch eine jüdische Arztfamilie in den 1920er Jahren, von deren Vertreibung und der Übernahme des Hauses durch die Gestapo und später dann durch die sowjetischen Besatzer, vom Bezug des Hauses durch einen ‚Inoffiziellen Mitarbeiter‘ der Stasi, von der Rückeignung des Hauses an die Erben der jüdischen Familie nach dem Mauerfall und der Weitervermietung an die alten Bewohner sowie nach deren Auszug von der Verwaltung des Hauses durch die Stadt Potsdam. Bei alldem erscheint als eigentlicher Protagonist das Haus, das der Erzähler als den „soul place“ seiner Großmutter aufsucht und das ihn in seiner „melancholy of a building abandoned“¹¹ rührt. Dies führt zu dem Entschluss, dessen Geschichte zu erzählen:

This is the story of a wooden house built on the shore of a lake near Berlin. A story of nine rooms, a small garage, a long lawn and a vegetable patch. It is a story of how it came to be, how it was transformed by its inhabitants, and how it transformed them in turn.¹²

Auch in der Graphic Novel *Here* (2014) des US-amerikanischen Autors und Illustrators Richard McGuire wird die Prozessualität eines Hauses thematisiert, und zwar besonders über die Form der Panelorganisation.¹³ Ein gleichbleibender Ort erscheint zu verschiedenen Zeitpunkten, wobei in die Panels von Doppelseitengröße kleinere Panels mit Vor- oder Rückblenden eingeschoben sind, die Parallelitäten oder Abweichungen erkennbar werden lassen und die Bedeutung des Ortes temporalisieren. Der Ort des Hauses ist die Konstante eines sich gleichwohl mit der Zeit jeweils verschiebenden *here*. So befindet sich z. B. das *here* von 1957 zwar an derselben Stelle, ist aber durch die historischen, biographischen und wohnkulturellen Entwicklungen ein anderes als das *here* von z. B. 2015. Die Zeitspanne in der Graphic Novel reicht von drei Milliarden Jahren v. u. Z. bis ins Jahr 10175; hervorgehoben werden historische Ereignisse wie der Unabhängigkeitskrieg 1775 oder Begegnungen zwischen der indigenen Bevölkerung

11 HARDING (2015, 3).

12 HARDING (2015, 7).

13 Vgl. MCGUIRE (2014).

und den Kolonisatoren ebenso wie die Fundamentlegung des Hauses 1904 oder diverse Familienfeiern. Unschwer lässt sich hier eine Lektüre mit Karl Schlögel ansetzen, wonach Geschichte sich im Raum ereignet und es daher wichtig ist, den Raum zu betrachten und ihre Spuren in ihm zu lesen.¹⁴ Die Ereignisse der Geschichte im Raum stellt *Here* durch die Einschübe von kleineren Panels in die seitengroßen Panels aus. So zeigt das folgende Panel nicht nur eine Szene im Jahr 1957 (vgl. Abb. 1), sondern verschränkt damit auch eine weitere Zeitschicht von 1999.

Im Panel auf der Folgesseite wird ein kleiner Ausschnitt der Szene von 1957 nachgebildet (vgl. Abb. 2). Die neue ‚Schicht‘ von 19623 ist im Stil eines Gemäldes gezeichnet und verweist damit auf eine zeitgemäße Medialität. Der Ausschnitt von 1999 bleibt erhalten; allerdings befindet sich die Katze in einem anderen Bewegungsmoment, sodass nicht nur der Fortlauf der Geschichte 1999 ausgestellt wird, sondern sich auch quer durch die Seiten und Zeitschichten ein ‚Tunnel‘ bildet.



Abb. 1: McGuire: *Here*: 1957, 1999.

14 Vgl. Schlögel (2003).



Abb. 2: McGUIRE: Here: 1623, 1957, 1999.

Im Innenraum des Hauses steht immer das Wohnzimmer im Fokus: Das Mobiliar und dessen Anordnung, die Kleidung der im Haus Wohnenden, die technische Ausstattung – all dies verändert sich im Laufe der Zeit, wobei das Neben- und Ineinander der Ausschnitte Anlass zu Vergleichen geben (*vgl. Abb. 3*). Der Junge, der im Panel von 1933 neben seiner Schwester auf dem Teppich liegt und ein Bild mit ihr ansieht, wird auf mehreren Seiten in verschiedene Zeitschichten eingebettet. In einer Szene von 2015 ist er anders gekleidet und turnt allein auf dem Boden vor dem Kamin herum (*vgl. Abb. 4*):



Abb. 3: McGUIRE: Here: 1933, 1988, 1983.



Abb. 4: McGUIRE: Here: 2015, 1964, 1933.

Das Sofa ist ‚hier‘ 2015 um 90 Grad verschoben, während die Bedeutung seines vorherigen Standorts für die Familie 1964 durch die Einblendung eines ‚Zeitfensters‘ deutlich wird. Orientierende Elemente im Wohnzimmer sind das Fenster, durch das man auch auf dem Titelbild ‚von außen‘ in das Buch ‚hineinblickt‘, sowie der Kamin, der auf die ursprüngliche Bedeutung vom Haus als Schutz des Herdes verweist.

McGuire's Graphic Novel *Here* und Erpenbecks Roman *Heimsuchung* sind für den vorliegenden Beitrag besonders interessant, weil sie ihre Haus-Geschichten in die Erdgeschichte einbetten und damit die Vorstellung der ‚Tiefenzeit‘ aufrufen, die um 1800 entsteht: die Entdeckung jener Zeit, die sich in den Erdschichten ‚ablagert‘ und in ihnen ablesbar ist. Sie sind hiermit Beispiele „für die literarische Thematisierung einer erdgeschichtlichen Vorgeschichte des Menschen [durch die] Perspektivierung der Tiefenzeit“.¹⁵ Die Erzählung hört also weder bei den Auszügen der einzelnen Familien auf (als Ende ihrer Geschichten im Haus) noch bleibt sie im Rahmen des gebauten Hauses (als dessen eigene Geschichte), sondern sie reicht auch in seine Vorgeschichte. Wenn in den im Folgenden zu betrachtenden Texten das Augenmerk auf Tapeten gelegt wird, die nach und nach auf den Hauswänden übereinandergeschichtet werden, so zeigt sich darin auch in einem gleichsam mikroskopisch kleinen Ausschnitt, wie die Geschichte des Menschen ‚in die Tiefe hinein‘ weiterzudenken ist.

An diesem Punkt kann der Vergleich mit *La vie mode d'emploi* noch einmal die Spezifik der ‚Häuser im Prozess‘ zeigen. In Perecs Puzzle-Roman von 1978 wird das Haus – gleich der Ekphrasis eines Puppenhausbildes – von Zimmer zu Zimmer in einem bestimmten Moment beschrieben (wenn auch vor dem Hintergrund aller Geschichten, die zu erzählen dieses Zimmer Anlass gibt). Im Gegensatz zu diesem sukzessiven Schweißen der Fokalisierungsinstanz durch ein Haus im Modus des ‚Während‘ ist das Erzählmodell in den soeben beschriebenen Romanen das einer sukzessiven Schichtung im Modus des ‚Nachdem‘. Hierdurch verschiebt sich der Fokus von den *stories im* Haus zu der *story des* Hauses: Während Menschen ein- und wieder ausziehen, verändert sich das Haus; es trägt Spuren und altert. Pattersons Roman, der im dritten Abschnitt dieses Beitrags ins Zentrum rückt, steht mithin in einem literarischen Feld von *story-stories*, in denen ein Haus sich nicht nur aufgrund alternden Materials verändert, sondern auch durch die Nutzung der in ihm Wohnenden, die seine Geschichte bilden: Das Haus ‚erinnert‘ sich.

II. Architekturtheoretisches Denken von Prozessualität.

Buildings tell stories if they're allowed –
if their past is flaunted rather than concealed.¹⁶

Dass Häuser entgegen jeder bauherrlichen Logik nicht ‚fertig‘ sind, wenn sie zum ersten Mal bezogen werden können, ist vielleicht keine architekturtheoretisch völlig neue Einsicht, aber diese Einsicht wird seit Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend theoriebildend. Mit dem Neuen Bauen wird in den 1920er Jahren mit Überschreitungen der Innen-/Außengrenze von Häusern nicht nur ein Kontrapunkt zur Idee des ‚ganzen Hauses‘¹⁷

¹⁵ Vgl. HERINGMAN (2016, 77).

¹⁶ BRAND (1994, 4).

¹⁷ RIEHL (1855), BRUNNER (1968).

im 19. Jahrhundert gesetzt, sondern Hausgrenzen werden auch in temporaler Hinsicht offener konzeptualisiert. In den 1960er Jahren gibt es zunehmend Einsätze, die die Prozessualität von Häusern betonen. Reyner Banham etwa konzipiert in seinen architekturtheoretischen Texten – Gedanken der *architecture autre* und der Pop Art aufnehmend – Architektur als ein responsives *environment*,¹⁸ als „fit environments for human activities“.¹⁹ Bernard Tschumi beschreibt in seinen Essays der 1970er Jahre Architektur dynamisch als Raum und Ereignis zugleich.²⁰ Gebäude antworten demnach auf und intensivieren die Aktivitäten, die in ihnen vor sich gehen – ein Gedanke, den Tschumi noch in Projekten der 1990er Jahre verfolgt, in denen er z. B. Kulturstätten in bestehende Gebäude einfügt: „[h]ow an ‚in-between‘ space is activated by the motion of bodies in that space“.²¹ Wird das Haus als Raum aufgefasst, der im Wechsel mit menschlicher Aktivität entsteht, ist es nicht mehr als ‚abgeschlossenes Ganzes‘ oder ‚fertig‘ Gebautes zu denken, sondern als sich temporal entwickelnd und sich materiell verändernd, und dies weist auf jene Unabschließbarkeit, die das architektureale Denken nach Jacques Derrida ausmacht.²²

Auch Brian Massumis architekturtheoretisches Denken setzt an der Unabschließbarkeit an²³ und ist im größeren Kontext seiner Philosophie des *unrest* zu sehen,²⁴ mit der er Phänomene grundsätzlich in ihrer Prozesshaftigkeit begreift. Diese entsteht nach Massumi in der Architektur unter anderem durch topologisches Denken, da es die Relationalität von räumlichen Anordnungen hervorhebt:

The topological turn entails a shift in the very object of the architectural design process. Traditionally, form was thought of as both the raw material and end product of architecture, its origin and telos. [...] Approached topologically, the architect's raw material is no longer form but *deformation*. [...] Far from directing it, form *emerges* from the process, derivative of a movement that exceeds it. The formal origin is swept into transition.²⁵

Ausgangsmaterial und Zielprodukt sind demnach nicht als feste Formen zu begreifen, sondern als Emergenzen einer Bewegung, aus der sie entstehen und in die sie eingehen. Diese Idee des Übergängigen gewinnt Massumi aus dem Anschluss an das Virtualitätskonzept von Gilles Deleuze, das von philosophisch instruierten Architekturtheorien seit den 1990er Jahren mit Gewinn rezipiert wird.²⁶ Was dieses Virtualitätskonzept architekturtheoretisch so interessant macht, ist zunächst Deleuzes Grundentscheidung, das Virtuelle vom Aktuellen (und nicht vom Realen) zu differenzieren: „Das Virtuelle steht nicht dem Realen, sondern bloß dem Aktuellen gegenüber. *Das Virtuelle besitzt volle Realität, als Virtuelles.*“²⁷ Das Virtuelle ist demnach immer real, aber nie aktuell; es hat eine reale Struktur, die sich

18 Vgl. BANHAM (1969).

19 BANHAM (1960, 93).

20 Vgl. TSCHUMI (1994).

21 TSCHUMI (1997, 21).

22 Vgl. DERRIDA (1986).

23 Vgl. MASSUMI (1998).

24 MASSUMI (2017).

25 MASSUMI (1998, 3).

26 Vgl. besonders GROSZ (2002).

27 DELEUZE (1992, 264). Hervorhebung i. O.

aber nicht als solche, sondern nur in ihren Aktualisierungen zeigt. Das Virtuelle ist ein problematischer Komplex, der nach einer Lösung sucht:

Das Virtuelle besitzt die Realität einer zu erfüllenden Aufgabe, nämlich eines zu lösenden Problems; das Problem ist es, das die Lösungen ausrichtet, bedingt, erzeugt, diese aber ähneln nicht den Bedingungen des Problems.²⁸

Aktuelle Lösungen realisieren sich also immer aus dem Problem der Virtualität heraus. Architekturall gedacht bedeutet das: Das Gebaute ist immer ein je Aktuelles, das sich einer Aktualisierung (dem Bauprozess) verdankt, die eine Lösung für ein Problem der Virtualität darstellt (für das Problem: wie bauen?), aber selbst wieder virtualisiert werden kann (wie könnte anders oder umgebaut werden?). Virtualität und Aktualität sind damit dialektisch aufeinander bezogen, indem das Aktuelle (die Lösung) noch das Virtuelle (das nun gelöste Problem) und das Virtuelle (ein noch ungelöstes Problem) schon das Aktuelle (eine aktualisierbare Lösung) enthält.²⁹ Der Prozess des Bauens ist daher vom Gebauten nicht zu trennen, da das zu Bauende dem Gebauten ebenso vorausgeht wie das aktuell Gebaute noch andere Möglichkeiten seines Gebautseins enthält. In diesem Sinne überträgt Massumi das Konzept von Deleuze auf den Bauprozess, als

the actual relation between the built forms that emerge from its process and the process as it happened. In other words, if the idea is to yield to virtuality and bring it out, where is the virtuality in the final product? Precisely what trace of it is left in the concrete form it deposits as its residue? What of emergence is left in the emerged?³⁰

Jedes Haus als ein in einem Prozess Emergierendes trägt demnach noch Spuren, Residuen, Reste dieses Emergierens und setzt den architektonischen Prozess in einem „after-process“ fort:

The building is the processual end of the architectural process, but since it is an end that animates the process all along, it is an immanent end. Its finality is that of a threshold that belongs integrally to the process, but whose crossing is also where the process ceases, to be taken up by other processes endowing the design with an afterlife. The most obvious after-processes are two: looking and dwelling. The exterior of the building takes its place as an object in the cultural landscape, becoming an unavoidable monument in the visual experience of all or most of the inhabitants of its locale. And the building becomes an experienced form of interiority for the minority of those people who live in it, work in it, or otherwise pass through it.³¹

Zweierlei ist hier festzuhalten. Zum einen ist die Fertigstellung eines Hauses nur der Moment eines Übergangs („threshold“) zu weiteren Prozessen („looking“ und „dwelling“), die Massumi affirmierend als „life of the building“ bzw. „afterlife“ beschreibt. Zum anderen ist dieses „life of the building“ durch Vorübergehende (deren „looking“) ebenso geprägt wie durch die in ihm Wohnenden und durch es Hindurchgehenden (deren „dwelling“). Das Akzidenzielle ist für Massumi daher ein notwendiger Teil des Gebauten, „a necessary part

28 DELEUZE (1992, 268).

29 Vgl. DELEUZE (1992, 230).

30 MASSUMI (1998, 9).

31 MASSUMI (1998, 10).

of the experience of looking at it or dwelling in it. The building would not be considered an end-form so much as a beginning of a new process“.³²

Bei der Idee des *afterlife* setzt Stuart Brands architekturtheoretisches Interesse an. In *How Buildings Learn: What Happens After They're Built*³³ beschreibt er die Weisen, in denen vermeintlich ‚fertige‘ Häuser ihre Formen in Abhängigkeit von Moden, Gewohnheiten und technischen Neuerungen verändern. Schon im Titel propagiert der anthropomorph formulierte Vorgang des ‚Lernens‘ – wie die ebenfalls anthropomorphe Semantik des ‚Lebens‘ bei Massumi – die Prozessualität, die sich, so Brand, im englischen Substantiv *building* ebenso ausdrücke wie das Gebäude selbst. Entgegen allen Bestrebungen, Häuser statisch zu denken, und allen Bemühungen, ihren Zustand zu erhalten, trotzten sie dem nämlich:

They are designed not to adapt, also budgeted and financed not to, constructed not to, administered not to, maintained not to, regulated and taxed not to, even remodeled not to. But all buildings [...] adapt anyway, however poorly, because the usages in and around them are changing constantly.³⁴

Als eines der vielen Beispiele für diese These zeigt Brand die folgenden zwei identisch gebauten Nachbarhäuser, die sich im Laufe von 40 Jahren bis zur Unkenntlichkeit verändern (vgl. Abb. 5, 6):

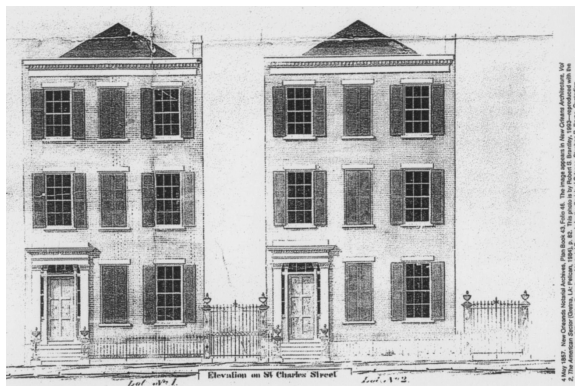


Abb. 5: Beispiel von Stuart Brand: zwei benachbarte Häuser bald nach ihrer Fertigstellung 1850.

32 MASSUMI (1998, 18).

33 BRAND (1994).

34 BRAND (1994, 2).



Abb. 6: Beispiel von Stuart Brand: dieselben beiden Häuser 40 Jahre später.

Brands Ansatz ist es daher, das *building* – und dieses Wort ist in seinem sowohl statischen als auch prozessualen Sinne gar nicht ins Deutsche zu übersetzen – als ein Ganzes zu untersuchen, und zwar „not just whole in space, but whole in time. [...] From the first drawings to the final demolition, buildings are shaped and reshaped by changing cultural currents, changing real-estate value, and changing usage.“³⁵ Für diesen Gestaltwandel spielen kulturelle, ökonomische und individuelle Einflüsse eine Rolle, so dass sich private Häuser am stetigsten transformieren, da sie direkt auf die Vorstellungen und Bedürfnisse der in ihnen Wohnenden – häufig Familien – reagieren. Wenn etwa ein verwitweter Elternteil ein- oder ein Kind auszieht, stehen Veränderungen ‚ins Haus‘, ebenso, wenn genug Geld für die neue Küche gespart ist, ein Hobbyraum in der Garage eingerichtet werden muss oder ein Spielzimmer im Dachboden.³⁶ Häuser und Familien „mold to each other twenty-four hours a day“;³⁷ sie formen sich gegenseitig. Auch technologische Entwicklungen und der Zustand des Hauses sind entscheidend:

Deterioration is constant, in new buildings as much as old. The roof leaks. The furnace is dying. The walls have cracks. The windows are a disgrace. [...] The whole place is going to have to be redone! And you can't fix or remodel an old place in the old way. Techniques and materials keep changing. Factory-hung windows and doors are better than the old site-built ones, but they have different shapes. Sheetrock replaces plaster; steel studs replace wood.³⁸

Zur Analyse der sich in Wechselwirkung von Haus und Wohnenden vollziehenden Veränderungen entwickelt Brand folgendes Schichten-Modell (*vgl. Abb. 7*):

³⁵ BRAND (1994, 2).

³⁶ Vgl. BRAND (1994, 10).

³⁷ BRAND (1994, 7).

³⁸ BRAND (1994, 5).

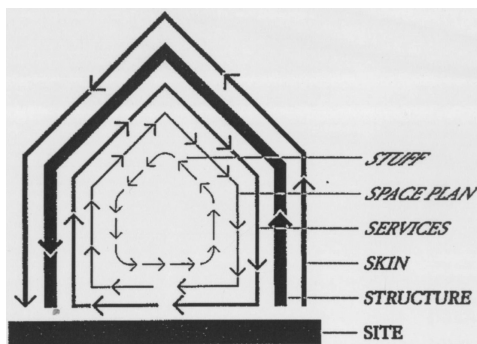


Abb. 7: Stuart Brand: Haus-Schichten.

In diesem Modell identifiziert Brand sechs Schichten, die einer je eigenen prozessualen Logik folgen.

1. *Site*. Der Platz, an dem das Haus steht: überdauert Generationen von ephemeren Gebäuden
2. *Structure*. Fundament und tragende Wände: teurer Wechsel, geschieht alle 30–300 Jahre
3. *Skin*. Äußere Oberfläche: Wechsel etwa alle 20 Jahre aus Geschmacks- oder aus technischen Gründen
4. *Services*. ‚Eingeweide‘ eines Hauses wie Elektrik, Rohre, Heizung: Wechsel wegen Erneuerung oder Reparatur alle 7–15 Jahre
5. *Space Plan*. Das innere Layout, das das tägliche Wohnen prägt, wie Böden und Tapeten oder die Lage von Wänden, Türen und Fenstern: Wechsel je nach Nutzung alle 3–30 Jahre
6. *Stuff*. Herumliegendes und Bewegliches wie Möbel, Mülleimer, Telefone: potenziell immer im Wechsel

Die Veränderungsprozesse, die in diesen Schichten vor sich gehen, wirken aufeinander ein, wobei es schnellere (*stuff, services*) und langsamere (*space plan, skin, structure*) Prozesse gibt, aber auch relative Unveränderlichkeit (*site*).³⁹

III. *Glenn Patterson: „Number 5“*. Pattersons Roman *Number 5* reflektiert diese unterschiedlichen Prozessualitäten von Häusern und ist hierin ein Beispiel und Beitrag architekturealen Denkens.⁴⁰ Der Roman handelt vom *afterlife* eines Einfamilienhauses in einem Neubaugebiet am Rand einer größeren, nicht bezeichneten Stadt, das mehrere Eigentümer(innen) von etwa 1959–2003 nacheinander bewohnen, durchleben und verändern. Auf dem Buchumschlag (aber nicht mehr *im* Buch) steht – möglicherweise zu

³⁹ BRAND (1994, 17), d. h. der *site* verändert sich, aber nicht die Tatsache, dass das Haus dort steht.

⁴⁰ PATTERSON (2003); ausschließlich für diesen Text erfolgen die Seitennachweise im Fließtext in Klammern.

Werbezwecken – der Untertitel „Five families, five decades – one house...“, der für den Untertitel von Hardings *The House by the Lake* („One House. Five Families. A Hundred Years of History“) Modell gestanden haben mag. In jedem Fall weist die fast identische Reihung auf das ähnliche Erzählsetting hin, mit zwei signifikanten Unterschieden. Zum einen ist das Haus in Pattersons Text nicht genau lokalisierbar, so dass es exemplarischen Charakter erhält, während Hardings Haus am See durch genaue Koordinaten erfasst ist und die Ortsangabe ‚Berlin‘ schon im Titel auf die Bedeutung dieser Referenz hinweist. Auch wenn es nicht namentlich erwähnt wird, lassen einige Anhaltspunkte darauf schließen, dass Nummer 5 in Belfast steht: die Größe und Entwicklung der Stadt, einige Orte wie der zentrale Platz oder das Kunstzentrum (dessen fiktiver Name auf den realen Belfast-Maler Daniel O’Neill referiert) sowie Andeutungen des in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sich zuspitzenden Nordirlandkonflikts mit zunehmender Gewalt auf den Straßen.

All dies bleibt jedoch so vage, dass das Haus in jedem sich entwickelnden Vorort am Rande einer jeden größeren Stadt stehen könnte, weshalb Laura Pelaschiar die Stadt in *Number 5* als „Everycity“ bezeichnet.⁴¹ Entsprechend könnte man die im Haus Wohnenden trotz ihrer Individualitäten ‚Everybody‘ nennen, insofern ihre Lebensumstände typisch für ihre Zeit sind. Während Hardings Text durch die erzählerische Nähe zu den historisch belegten Lebensläufen und Wohnverhältnissen eher identifizierend als identifikatorisch verfährt, setzt Pattersons Roman *Number 5* auf Vieldeutigkeit. Bereits der Buchtitel ist mehrfach kodiert: Nummer 5 kann auf die Hausnummer, die Anzahl der Einzüge und die Anzahl der erzählten Jahrzehnte deuten. In dieses der eindeutigen Referenzialisierbarkeit entzogene Haus werden die Geschichten dann aber auf geradezu konkretistische – nämlich Gegenstände, Materialitäten, Umgebungen topographisch detailliert beschreibende⁴² – Weise ‚hineinerzählt‘, wodurch wiederum das Konkrete paradigmatischen Charakter erhält.

III.1. Ein- und Auszüge: Wechsel von Wohnweisen. Die Wohnphasen strukturieren den Roman in fünf Teile: Falloon (1959–1968), McGovern (1968–1975), Tan (1975–1989), Eliot (1989–1996) und Butler/Baker (1996–2001). Wechselt das Haus die Besitzenden, wechselt die Erzählung die Fokalisierung, so dass das historisch Typische immer nur aus dem spezifischen Blickwinkel einer Figur erkennbar wird. Die jeweiligen Wohnweisen vermitteln sich durch den Umgang mit *stuff* und werden bedingt von *stuff*, wie im Folgenden deutlich werden soll. Die erste Wohnphase steht im Zeichen des Rechnens, Sparens und Aufzählens. Stella rechnet bereits bei der Hausbesichtigung im Kopf die Abzahlungsraten aus:

I calculated that by the time we had paid off the twelve hundred pounds I would be forty-nine and Harry would be forty-eight. The woman pushing her pram up the ridged concrete roadway would be... what? forty-three? ... the baby in the pram in its twenty-sixth year. The century would be eighty-four, my mother thirty-three years dead. (7)

41 PELASCHIAR (2000, 130). Den Hinweis auf PELASCHIAR verdanke ich SCHMIDEDER (2012, 60).

42 Vgl. zur topographischen Betrachtung von Literatur NITSCH (2015).

Während Stella gern und aus Spaß kopfrechnet, kalkuliert ihr Mann Harry aus Gründen der Sparsamkeit. Er, ein „boilermaker“, besteht darauf, das Familieneinkommen allein zu verdienen, obwohl Stella eine passende Stelle als Sekretärin angeboten bekommt. Ein vornehmliches Thema dieser Wohnphase ist die Auseinandersetzung mit Moralitätsvorstellungen, nach denen Frauen nicht arbeiten sollen, ihr Kirchgang (es gibt vier Kirchen) eine Selbstverständlichkeit und ihre Alltagsrealität von öder Einsamkeit geprägt ist. Der starren moralischen und sozialen Ordnung sowie der Wichtigkeit ihrer Repräsentation entsprechend hat der meiste *stuff* seinen festen Ort, an dem Stella ihn in vor ihrem inneren Auge erscheinen lassen kann:

Our house: Hall mat, tan coir, from Noble Bros on the main road. On the wall to the left, a joined VW of coat pegs, red balls on black stalks, bought from Nobles [...]; on the wall to the right, a mirror, [...] a wedding present from my Aunt Mildred [...]. Through door to: dark-grey moquette armchair [...] making up, with the tree-seater settee beneath the window, the Chesterfield suite, from the Co-op on the instalment plan. Either side of the second chair, a radiogram, [...] a wedding present from my father, and an occasional table said to have been in Harry's family 'for generations'. [...] Opposite the settee, a hearth rug, burgundy with navy and gold motif, a hearth set and matching coal scuttle (all Nobles'), a mantel clock from the girls I used to work with, a delft cat, 'Souvenir of the Isle of Man', souvenir of our honeymoon, Busy Lizzie in a plastic pot. Through kitchen door, right to: G-Plan dinette table and chairs, present from Harry's parents; long, low china cabinet, mahogany, double doors (Harry's sisters), containing a twenty-four-piece dinner service, 'Spring Meadow' flowers on white, from Harry's boilermaker colleagues [...]. Whenever I attempted this mental inventory, I rarely even made it into the kitchen. So many things and so many still to buy. (23 f.)

Stellas Beschreibung vermittelt nicht nur eine gute erste Orientierung im Haus, sondern es fällt auch auf, dass es ihr weniger um den Besitz an sich als um dessen Beziehungswert geht sowie um seine Ordnung im Raum. In ihre sozial bezogenen, mentalen Inventuren des Feststehenden mischen sich jedoch mit zunehmender Einsamkeit Gedanken, die sie wegdriften lassen, und zwar mit Hilfe der Hauswände:

I started counting the rows of bricks above the bunker, I counted the bricks in each row. I contemplated calculating the number of bricks that had gone into the making of the whole house and then I have no idea where I went, but the next thing I was aware of was rain hitting the kitchen window (42).

Während Stellas Tagträume sich zunehmend auf andere Männer richten, kann sie Harry, als er länger im Krankenhaus liegt, aufgrund ihrer festen Moralvorstellungen „(there were people watching)“ (58) nur auf die Stirn küssen. Die Episode endet damit, dass der gerade erwachsene Nachbarssohn Graham vorbeikommt, um ihr seine Hilfe beim Nachfüllen der Kohle anzubieten, und sie ihn verführt, während Harry im Krankenhaus liegt.

Im Kapitel *McGovern* wohnt ein älteres Ehepaar mit Bildungsinteressen im Haus Nummer 5. Die kulturelle Neugier war der Anlass, aus einer kleinen Stadt ohne Orchester, Theater und gutem Kinoangebot an den Stadtrand der Großstadt zu ziehen (81). Rodney, aus dessen Perspektive hier erzählt wird, verfolgt engagiert politische Themen und hört als einer der ersten (so gut es geht) auf zu rauchen, sobald er einen Artikel über den

Zusammenhang von Rauchen und Lungenkrebs gelesen hat. Er ist eine Art Pionier (und dafür mag auch sein Beruf als Lokführer stehen), auch in Bezug auf seine eigene Bildung. Das Wissen um den ‚guten Geschmack‘, der sich in der ‚richtigen‘ Auswahl von *stuff* zeigt, hat er sich indessen nie erarbeiten können, denn

the dinner table, chairs, settee and wireless in my own family's house weren't *the* at all, but *a, some*: versions rather than the definitive articles and, what was worse, that there was no way of telling whether they were the right versions. (114)

Wo Stella die Einrichtung gedanklich auflistet, reflektiert Rodney über die Gegenstände, mit denen er lebt, und macht auch hier ‚Entdeckungen‘: „It was like discovering television for the first time, getting colour.“ (87) Vor allem verfolgt er ein selbst erdachtes Projekt, das ihn weit über die Wände des eigenen Hauses hinausträgt, indem er auf eben dessen Wände (der Abstellkammer) eine Weltkarte zeichnet: „In the room next door the Sudan awaited the drawing of its eighth and final land border.“ (86) Sein Vorgehen beschreibt er so:

I worked out the scale from the atlas, marking on the wall the four points of a territory – extreme north, south, east and west – and drawing between them freehand. I had been on the South Sea Islands then for the best part of six months. Fiji, Tonga, Samoa, the Ratak Group and Rajik Group, some of them even on my scale little bigger than dots. (97)

Wie für Stella wird für Rodney eine Wand zum Ausgangspunkt entgrenzender Imagination, die bei ihm die Form einer gedanklichen Bildungsreise annimmt. Rodney reist auf der Tapete und produziert hierbei, wie selbst sein Konkurrent Hideg anerkennen muss, „a work of art“, auf das noch zurückzukommen sein wird. Die nordirischen Konflikte der 1970er Jahre machen indessen jedes unbeschwerte kulturelle Vergnügen in der Innenstadt unmöglich, sodass die McGoverns wieder aufs Land ziehen. Rodney entzieht die Weltkarte aber zuvor den Augen der Welt durch eine neue Tapetenschicht, nicht ohne auch diese in einer Art Abschiedsgeste für seine Imaginationen zu nutzen:

I performed a neat turn of my own to face the newly papered boxroom wall. Crown Vinyl P85832, a Rorschach test in shades of pink. I saw giant butterflies against the white background, a devil in a bow tie. I saw what would have been a perfect colour for the common Market countries lying underneath. It was my one big regret that I hadn't got round to colouring my continents. Oceans and ice caps, that was as far as I'd got. (112)

Stehen die ersten beiden Wohnphasen paradigmatisch für Moralität (Falloon) und Bildungstreben (McGovern), handelt die Wohnphase der Tans, einer chinesischen Immigrantenfamilie, von Soziabilität. Aus diesem Grund erhält erstmals der Briefkasten des Hauses eine besondere Bedeutung: Vor ihm sitzt die gesamte Familie und sieht von innen schweigend zu, wie von außen ein Teller mit einem Hundehaufen hindurchgeschoben wird. Der Rassismus einiger Nachbarn begleitet die Familie ständig und kulminiert in einem Fake-Insertat, in dem das Haus zum Verkauf angeboten wird, so dass sich plötzlich ein Mann unangemeldet darin umsieht, als sei es schon seins (128). Passend zu dieser Fokussierung auf Soziabilität erhält das Haus in diesem Kapitel weniger Bedeutung als das Neubauviertel, das der Sohn,

aus dessen Perspektive erzählt wird, mit seinem Freund durchstreift, oder die Stadt, in deren Kneipen man sich trifft.

Wichtiger wird das Haus selbst wieder in der Wohnphase der Familie Eliot, die von materiellem Wohlstand und individueller Selbstsuche geprägt ist. Das Kapitel verhandelt für diese Zeit typische Veränderungen, die auch Brand beschreibt:

In this century the houses of America and Europe have been altered utterly [...]. Cars came, grew in size and number, then shrank in size, and garages and car parks tried to keep pace. 'Family rooms' expanded around the television. In the 1960s, women joined the work force, transforming both the workplace and the home. [...] Unremitting revolutions in communication technology require rewiring of whole buildings every seven years on average.⁴³

Bei den Eliots arbeitet erstmals auch die Frau, Catriona, und diese konstatiert als Fokalisierungsinstanz mehrfach, wie ihre beiden Kinder fortwährend vor dem Fernseher sitzen und für alles andere nicht erreichbar sind. Nur als Journalisten von außen den Leichenzug filmen, der an ihrem Haus vorbeizieht, so dass sie es im Fernsehen von außen sehen können, sagt der Sohn (und sagt der Text über seinen Protagonisten): „Magic [...]. Our house is famous“ (189). Steve, der Vater, erneuert die gesamte Elektrik und überredet Catriona, im Vorgarten eine Garage zu bauen. Diese arbeitet in einem Kunstzentrum, dessen ‚unmoralische‘ Exponate zu aufgeregten Gegendemonstrationen durch christliche Gruppen führen, und sie ist die einzige, die der phasenweisen christlichen Erweckungswelle widersteht, die von ihrer Tochter ausgehend nach und nach den Rest der (eigentlich betont atheistischen) Familie ergreift. In ihrem Haus finden nun regelmäßig Bibel-Treffen statt, und sie fragt sich, ob man es von außen als ‚heiliges Haus‘ erkennt, denn „all such houses had an odd look about them, as if something of what went on inside had leaked, the way I'd read radiation did, into the very bricks and mortar.“ (219)

Hiermit ist jener Aspekt vom *afterlife* eines Hauses angesprochen, der im *looking at* besteht, aber Catriona kann sich beruhigen, dass das Haus zumindest nicht als ‚heiliges‘ fortlebt: „But all I saw was what I had helped make, a none-too-shabby, going-on-thirty-five-year-old inside-terrace with off-street parking.“ (219) Beim Blick auf das eigene Haus fällt ihr indessen auf, dass es – mit Ausnahme des Hauses von Ivy Moore – das einzige mit dem originalen Hausnummernschild ist, so dass sie umgehend dieses Schild durch ein neues (aus Keramik) ersetzt. Während Mann und Kinder ihr Selbst über den christlichen Glauben zu definieren versuchen, trägt Catriona Sorge, ihrem Hausnummernschild individuellen Ausdruck zu verleihen.

Mit der Entwicklung des Neubaugebietes zu einem florierenden städtischen Vorort ist der Wert des Hauses im Kapitel Butler/Baker enorm gestiegen. Dies ist dem ersten Dialog zu entnehmen, der sich zwischen Toni und Mel entspinnt, „a young man and a young woman“ (246), die sich Nummer 5, ihr Geschäft und gelegentlich unverbindlich ein Bett teilen. Reihenhaus Nummer 12, das sich noch im Zustand der 1970er Jahre befindet, steht bereits für 87.500 Pfund zum Verkauf, während Toni ihr Haus wenige Jahre zuvor für 46.000 erworben hat und aufgrund des modernen Innendesigns, das sie ihm

43 BRAND (1994, 3–5).

verliehen hat, mit einem Verkaufswert von mindestens doppelt so viel rechnen darf (241). Mel ist diesmal die Fokalisierungsinstanz: „Ours was a two-car, no-vacuum household [...]. Vacuums scooped floorboards, vacuums bollocked stone, and every floor in this house was either one or the other.“ (253) In diesem Kapitel taucht auch Penny Falloon, die Tochter von Stella und Harry, wieder auf, die als 41-Jährige aus Australien mit dem Wunsch kommt, ihr Geburtshaus wiederzusehen. Die hierdurch etablierte Kreisstruktur steht indessen nicht für genealogische Kontinuität, vielmehr versammeln sich in Nummer 5 nun Einzelpersonen, die nicht familiär miteinander verbunden sind und die Fäden der Geschichte von verschiedenen Standpunkten aus aufnehmen, auch wenn Mel das unheimliche Gefühl hat, „that she was after all in some way connected to me.“ (259) Der Roman führt so durch das Haus mit seinem *stuff* von der Moralität der Falloons in den 1950er Jahren über das Bildungsstreben der McGoverns, das Problem der Soziabilität bei Tans und der von Wohlstand gesättigten individuellen Selbstsuche der Eliots hin zum Lifestyle und den Projekten der Selbstverwirklichung im 21. Jahrhundert.

III.2. Die Nachbarschaft, die Straße und ihr Gedächtnis. Das Haus Nummer 5 steht in einem Neubaugebiet, in dem alle Häuser (so wie jene in Abbildung 6) identisch gebaut sind und sich zunächst nur durch den *stuff* unterscheiden, wie Stella im Nachbarhaus bemerkt. Dort sind

plates mounted on the walls between the cupboards and appliances, with bits of verse on them, a recipe for soda bread, shamrock and shillelagh, a portrait of Edward VIII. Such were the things that made one house begin to look unlike another. (39)

Die Bebauung ist eng, die Wände sind dünn, die Geräusche der Nachbarn allgegenwärtig und die gegenüberliegenden Häuser so nah, dass man hineinsehen kann. In keiner Wohnphase sind die Geräusche so wichtig wie für die von Prüderie geprägte der Falloons (welche Autos fahren die Straße entlang; welche Geräusche kommen aus welchen Häusern), und in keinem anderen ist die Frage so brisant, was die Nachbarn sehen können und was nicht. So macht Stella beim Besuch im Haus der Nachbarin Ivy Moore schräg gegenüber eine zufällige Entdeckung:

My eye followed Ivy, past the wardrobe and the chest of drawers to the bedroom window, and followed her eye in the thirty feet across the street to the inevitable conclusion of her view. I could see the alarm clock on my own bedside table. I could nearly read the hands. (10)

Dies führt dazu, dass Falloons Schlafzimmer nach hinten verlegt werden muss, wobei Stella ihrem Mann gegenüber ebenso schamhaft den wahren Grund hierfür verschweigt (hinten heraus sei es heller). Die Neugier von Tans Sohn wiederum wird von der guten gegenseitigen Einsichtnahme begünstigt, da er problemlos Ivys Versuche mit dem Selbstbräuner in deren Schlafzimmer verfolgen kann.

Es entfaltet sich hierdurch ein Zwischenraum der Nachbarschaft, in den auch die Geschichten aus Nummer 5 eintreten – und vice versa. So ist etwa neben dem schon erwähnten Graham auch András Hideg, der ungarische Nachbar, in allen Episoden präsent: Sein Name wird zunächst als „Andy Headache“ missverstanden (Falloon), er

veranstaltet jährlich Silvesterfeiern für die Nachbarschaft (McGovern), wartet samstags auf der Hauptstraße auf den Sohn der chinesischen Familie, um mit ihm nach Hause zu gehen, (Tan) und wird – schwarzhumorige Anspielung auf Headache – schließlich mit einem Kopfschuss ermordet und im Sarg an Nummer 5 vorbeigetragen (Eliot). In der letzten Episode (Butler/Baker) ist „the Hungarian man“ nur noch Geschichte, aber „in a sense everyone’s history“ (266).

Für das Transitorische des Neubauviertels steht der immer („always“) präsente Immobilienmakler Artie Eliot: „Mr. Eliot?“ Harry said. [...] „Artie,“ said Artie, early middle-age, sandy hair, a rawness at the corner of his left eyelid. „Always Artie“ (5). Alle Häuser des Neubauviertels gehen über seinen Schreibtisch: „Just come in,“ said the estate agent. („Artie, for dear sake. Call me Artie.“). He showed me the brochure. Inside terrace, royal blue door, Bakelite number 5“ (82). Artie organisiert die Wohnwechsel und hält sich gern im transitorischen Raum der Straße auf: „It did seem to be the street Artie visited“ (16). Im Gegensatz zu Artie steht Ivy – wie der Gärtner in Erpenbecks Roman *Heimsuchung* – für Kontinuität. Sie ist das personifizierte Gedächtnis der Nachbarschaft und von Anfang an vor Ort und zur Stelle: „[A] petite woman in a white cloche hat was backing out the door of number – 2,4,6 – 8, an end-terrace across the way“ (6). Das Kontinuierliche vermittelt sich im Roman über das Salz, das sie jeder neuen Familie von Nummer 5 zum Einzug schenkt, auch wenn die Reaktionen hierauf unterschiedlich ausfallen. Ivy geht in dieselbe Kirche wie die Falloons, begleitet sie mit „ceaseless chatter“ (20) und ist äußerst emotional, wie Rodney bemerkt:

Ivy was in full flow. I noticed her hands as she talked, touching forearms, shoulders [...]. She leaned in whispering, drew back, laughed with complete abandon. The woman was incapable of moderate emotion. I remembered her, the day we got the keys for the house, practically weeping when I met her in the street. (92)

Ivy kennt aber eben auch alle Geschichten der Straße, sie ist „the person who told [Margaret] that the woman who lived here before us [Stella] lost all her hair in a single night“ (101). Als schon ältere Dame von fast 60 Jahren sitzt sie oft bei Butler/Baker in der Küche, um nach den für sie ungewöhnlichen Dingen zu fragen, die sukzessive aus den Einkaufstüten gepackt werden. In der Küche von Nummer 5 beginnt sie auch, die Entwicklung seit den 1960er Jahren zu rekapitulieren: „We couldn’t imagine what it was like, she said, back when these houses were built. They didn’t see it themselves at the time, but they were quite cut off, more like a village really than a suburb.“ (265) Da Ivy das Gedächtnis der Straße ist, endet mit ihrem Kapitel auch das Buch. Hier driftet sie an ihrem 60. Geburtstag beim Blumengießen in Nummer 5 in Erinnerungen ab: „I imagined that the memories would get more and more jumbled up, but they’re all there in their proper order, like slides packed on to a carousel. Just, sometimes [...] the carousel jumps.“ (289) Ivys Kapitel bietet eine Gesamtschau der Nachbarschaft, eine Karussellfahrt durch die Zeit und das Aufdecken einiger Geheimnisse. In diesem perspektivischen Wechsel werden alle Geschichten und Personen kursorisch betrachtet, und da Ivy schräg gegenüber von Nummer 5 wohnt, nimmt dieses letzte Kapitel auch in einem topologischen Sinne die Perspektive ‚von gegenüber‘ ein.

III.3. *Number 5: Haus im Prozess*

Buildings loom over us and persist beyond us. They have the perfect memory of materiality. When we deal with buildings we deal with decisions taken long ago for remote reasons. We argue with anonymous predecessors and lose.⁴⁴

Neben Ivys gutem Gedächtnis gewährleistet eben dieses „perfect memory of materiality“ des Gebäudes die Übermittlung der Geschichte von Nummer 5. Mit Brands Modell kann gezeigt werden, wie in *Number 5* die Schichten des Hauses dessen Geschichte erzählen und wie die Erzählung diese Vorgänge des Schichtens vorantreibt. Wie in McGuires Graphic Novel *Here* überlappen sich im ‚here‘ des Hauses die Wohnschichten als ‚heres‘ in der Zeit und in der Erzählung. Eine Markierung dieses Zusammenhangs ist das zu Beginn eines jeden Kapitels wiederkehrende Inserat zum Verkauf des Hauses, dem sein veränderter Zustand jeweils abzulesen ist. Die Inserate indizieren die Prozessualität des Hauses *und* sie prozessieren die Erzählung.

Mit Blick auf die ersten drei Kategorien von Brand *site*, *structure*, *skin* lässt sich erkennen, inwiefern das Haus über die Jahrzehnte hinweg konstant bleibt: Der Platz, an dem es steht (*site*), ist immer derselbe (was nicht überraschend, aber in Anbetracht transportabler Häuser doch nennenswert ist), Fundament und tragende Wände (*structure*) werden ebenso wenig verändert wie die äußere Oberfläche (*skin*). Alles im Haus Bewegliche und ‚Herumfliegende‘ wie das Mobiliar und Gebrauchsgegenstände (*stuff*) wechselt hingegen fast vollständig mit jedem Aus- und Einzug und deutet auf den je individuellen Wohn- und Lebensstil und oft auch auf den Zeitgeist hin – nur manches bleibt als Spur erhalten wie eine sorgfältig notierte Nutzungsanweisung für den Öltank oder alte Kinderzimmermöbel. Anhand des wechselnden *stuff* entwickelt sich auch die Geschichte der Fernsehtechnik: von Falloons, die noch gar keinen eigenen Fernseher besitzen, über Rodney McGovern, der schon die Magie des Farbfernsehens bewundert, und Familie Tan, die sich nie den ersehnten Videorekorder leisten kann, bis hin zu Steve Eliot, der die Zahl der Fernsehprogramme durch eine Satellitenschüssel erweitert. Während sich in *Number 5* diese technischen Entwicklungen durch Rekursionen auf das Thema in der Narration abzeichnen, werden sie in McGuires *Here* ins Bild gesetzt: An derselben Stelle, an der im Panel von 1957 (zur Zeit der Falloons) noch ein Bild an der Wand hängt und in diesem ‚here‘ kein Fernseher ist, läuft im Panel von 2015 eine Sendung auf einem bereits ultraflachen Screen (nach der Zeit von Butler/Baker).⁴⁵

Für die Geschichte von Nummer 5 und seiner Materialität als Gedächtnisträger sind vor allem die beiden übrigen Schichten von Interesse: *services* und *space plan*. Die *services*, die ‚Eingeweide‘ des Hauses, werden in jedem Zeitabschnitt, wenn auch unterschiedlich intensiv, modernisiert. Der „boilermaker“ Harry Falloon installiert einen neuen Boiler sowie im Bad eine elektrische Heizung für die neugeborene Penny, Rodney McGoverns ‚neues Hobby‘ ist die Zentralheizung, und Steve Eliot reißt fast das ganze Haus auf, um Heizungen zu montieren und die Elektrik zu erneuern. Am eindrucklichsten zeigt sich das

⁴⁴ BRAND (1994, 2).

⁴⁵ Vgl. Abb. 3 und 4.

Prozessuale jedoch im *space plan*, dem inneren Layout von Nummer 5. An einigen Stellen des Hauses nämlich entwickeln sich intensive Baugeschichten: Am ‚here‘ des einen Orts verknüpfen sich sukzessive verschiedene andere. So beginnt Tans Vater, eine Treppe zum Dachboden zu bauen: „Here,‘ he said, pointing with the saw at the door of the built-in cupboard“ (131). Dieser Einbauschränk in Tans ‚here‘ wurde in der Gegenwart der Falloons nur als Zugang zum Wassertank genutzt, aber von Tans ‚here‘ aus wird nun der Dachboden erschlossen. Die Treppe bleibt indessen solange provisorisch, bis sie Steve Eliot fertigstellt, der zudem ein Velux-Fenster ins Dach einbaut (190). Von nun an wird das Haus mit vier Räumen inseriert (287). Die Regel „[a]ll buildings grow“ gelte immer, schreibt Brand, sie wüchsen nach oben, nach hinten in den Garten, nach unten in den Grund.⁴⁶ Auch die Garage, die Steve in den Vorgarten baut, zeigt dies exemplarisch (210) – und die ganze Straße folgt diesem Beispiel.

Eine der wichtigsten Baugeschichten erzählt der Kamin. Das ist insofern markant, als auch in *Here* der Kamin eine kontinuierende Funktion hat. Blättert man die Graphic Novel wie ein Daumenkino durch, ‚steht‘ der Kamin immer an derselben Stelle, während der *stuff* mit der Zeit wechselt. Der Kamin stellt somit einen wichtigen Orientierungspunkt in der Topographie des Zimmers dar. In *Number 5* entwickelt sich der Kamin im Verlauf der Erzählung zu einem narrativen ‚Brennpunkt‘. In den 1960er Jahren ist er noch Stellas täglicher Begleiter:

I had to administer countless times in between, opening, closing, raking, collecting ashes, polishing the brass surround [...]. At the back of the fire was the boiler which gave us our hot water, and further up the chimney (this was the innovation of our houses) a fan had been added to blow air through two adjustable vents [...]. (35)

Hingegen gerät der Kamin mit der Einführung der Zentralheizung zur Mimikry: Steve „took away the old solid-fuel fire from the living room and replaced it with a flame-effect electric one“ (190). Jahre später entfernt schließlich Toni den Kamin ganz, wodurch dieser jedoch nicht im Gedächtnis des Hauses gelöscht ist, in dem die Stelle als signifikante Leerstelle bestehen bleibt. Als sich Penny nach fast 40 Jahren mit den Worten „it’s a total blank“ eingesteht, dass sie sich an nichts im Haus (das nun von Toni und Mel bewohnt wird) erinnert, überlagert sich diese Leerstelle im Gedächtnis *an* das Haus mit der Leerstelle im materiellen Gedächtnis *des* Hauses. Vergessen ist die Geschichte deswegen nicht: „Well, right about where you’re standing“, sagt ihr Mel, „would have been the fireplace [...]. She [Penny] took a quick step as though burned.“ (262)

Die plötzliche Überlagerung der beiden Leerstellen führt zu einer Verknüpfung von zeitlich eigentlich auseinanderliegenden Szenen an dieser Stelle. „[T]he carousel jumps“, würde Ivy sagen, die – vor Jahrzehnten – von Penny nach jener Nacht zu Hilfe geholt wurde, in der ihre Mutter Stella Pennys Vater mit dem Nachbarn Graham betrog. Das springende Karussell Ivys ist auch eine präzise Beschreibung für das Verfahren in McGuires *Here*, in dem auf derselben Seite Panels mit zeitlich fernen Szenen nebeneinandergestellt und

46 BRAND (1994, 10).

ineinandergeblendet werden, so dass – wie im Gedächtnis – Nachbarschaften entstehen, die ursprünglich nicht bestanden; oder in dem beim Umblättern einer Seite ‚plötzlich‘ an der gleichen Stelle Dinge auftauchen, von dieser Stelle verschwinden oder andere ersetzen. Der Konnex ist in *Here* wie in *Number 5* das Haus. Auch in Ivys Erinnerungen springen in dieser Weise in der Räumlichkeit von Nummer 5 die Temporalitäten ineinander: „I stand now, where I stood then, if here can really be there when there is no longer a hallway as such, when the staircase is different and the floor at the end of it is new.“ (291) *Now* und *then*, *here* und *there* überlagern sich, wenn auch nicht bruchlos, da das Innenleben des Hauses nicht wiederzuerkennen ist; ‚here‘ erinnert sich Ivy, wie Penny auf den Punkt ‚there‘ zeigt, an dem sie ihre Mutter mit Graham gesehen hat: „Penny pointed to the carpet in front of the fire as we passed through the living room. ‚There‘, she said.“ (295) Wenn Penny vor dieser Stelle zurückschreckt, als hätte sie sich verbrannt, so resultiert dies aus einer Verschränkung der Zeitschichten an diesem Ort, an dem ein für die Familie traumatisches Geschehen seinen Anfang nahm, denn Stella verlor in dieser Nacht nach dem Ehebruch vor dem Kamin alle Haare und die Familie emigrierte.⁴⁷

Toni hat in Nummer 5 auch sonst reichlich für Leerstellen gesorgt: Glas, Stahl (rostfrei) und Stein prägen nun den Charakter des Hauses, und Ivy, die noch weiß, wie alles zu Beginn aussah, erscheint diese Veränderung wie ein Rückbau: „Ivy never walked through here but her head seemed, almost imperceptibly, to shake in contemplation of the floors, the exposed staircase, walls taken back to brick: what are you, *unbuilding* the place?“ (253) Toni hat jedoch durchaus einen Sinn für Konservierung, wie ein Blick auf die Geschichte einer Zimmertapete zeigt, die mit dem Wasser beginnt, das eines Nachts von Decke und Wand in Pennys Wiege läuft: „We had to strip two entire widths of duckling-and-teddy-bear paper off the front bedroom walls, damaging a third in the process beyond repair, and roll up the lino to let the boards dry underneath.“ (39) Die Tapete erweist sich als ausverkauft; Harry möchte nur die kaputten Stellen ausbessern, Stella dagegen alles einheitlich tapezieren, und über diesen Streit wird gar nicht renoviert. Der Nachmieter Rodney McGovern kann daher bei der Tapezierung der Wände folgende Entdeckung machen:

I had finally got around to stripping the two remaining bedrooms. (I had striped the one with the baby paper before Margaret and I even moved in.) There was a slight discoloration in the plaster towards the top of the boxroom's party wall, a foot and a half left of centre. Something about the shape – I drew around it in pencil the better to see it and, yes, I was right – it looked a bit like Greenland. (75)

Die kleine Spur, die das Wasser auch in der Tapete der Abstellkammer hinterlassen hat, interpretiert Rodney imaginativ als die Umrisse von Grönland, woraufhin der lang verjährte Wasserschaden zum Auslöser für das große Weltkartenprojekt in der Abstellkammer wird. Bei seinem Auszug tapeziert Rodney erneut, hinterlässt aber ein Zeichen:

⁴⁷ Dies verweist auf das Ritual, Ehebrecherinnen das Haar zu scheren und sie öffentlich aus dem Haus zu treiben, das schon bei Tacitus und in frühmodernen Strafpraktiken belegt ist.

At the last moment before starting to paper, I dug out an old bit of crimson crayon from the tin [...] and knelt by the bottom left-hand corner of the wall, between Chile and the Maria Theresa Reef. 'The World by Rodney McGovern,' I wrote and added the dates: 'October 1968 - March 1975'. (116)

Mel beschreibt über 20 Jahre später, wie Rodneys Karte bei den Renovierungsarbeiten zutage trat: „[They were] steaming and scraping – in places finger-picking – away the overlaying decades of paper.“ (253 f.) Der Prozess des Schichtens wird durch den Versuch, eine einzelne Schicht freizulegen, deutlich. Brand zeigt zur Illustration folgendes Ausstellungsstück im Cooper-Hewitt Museum, das 13 Schichten Tapete zeigt, die in einem Haus in Fairfield, Connecticut, zwischen 1820 und 1910 übereinander geklebst wurden (vgl. Abb. 8):

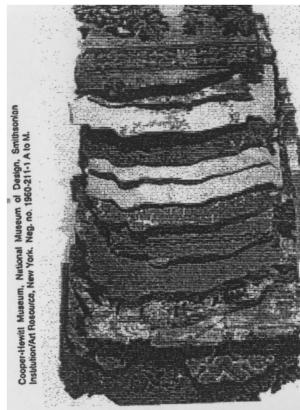


Abb. 8: Ausstellungsstück im Cooper-Hewitt Museum in New York City.

Die Kunst besteht, wie die Abbildung zeigt, nicht im Schichten, sondern in der Reflexion auf das Schichten durch dessen Exposition. Diese Art Haus-Kunst betreibt auch Toni: In der Küche von Butler/Baker hängt das gerahmte Cover eines lokalen Lifestyle-Magazins; es zeigt ein Bild von Toni vor der Weltkarte – die sie konserviert hat – mit der Titelzeile „Welcome to my world“. Das Haus ist also noch einmal ‚berühmt‘ geworden, aber diesmal nicht durch einen Leichenzug auf der Straße, sondern aufgrund von Rodneys Weltkarte und deren Übernahme durch Toni, die sie als Aufhänger für den Artikel über ihr ‚stylish‘ umstrukturiertes Haus nutzt. Wenn Penny nach langer Zeit wieder in das ‚here‘ von Nummer 5 kommt, kann sie im ‚here‘ der erzählten Gegenwart durch die abgekratzten Tapetenschichten der Zwischenzeit die Tapetenschicht vom einstigen ‚here‘ ihrer Kindheit aufsuchen.

Das weitere Schicksal des Hauses ist offen und davon abhängig, ob Toni und Mel ihre unbestimmte Beziehung neu definieren und dort wohnen bleiben; jedenfalls wurde das Inserat, aus dem auch die komplette Umstrukturierung des *space plan* hervorgeht, zunächst zurückgezogen. Den Abschluss der Erzählung bildet Ivys Blick aus dem (nun nicht mehr so neuen) Velux-Dachfenster über die Häuser der Nachbarschaft, ein Blick, der topologisch den Bezug nach außen in die Horizontale markiert, aber vom Bezug nach innen überlagert wird: In der Fensterecke hängt eine Spinne, die Ivys Aufmerksamkeit auf sich zieht. Eine Spinne fiel auch Stella bei der ersten Hausbesichtigung auf, und zum ersten Mal erschien

ihr damals das Haus „alive and possible“ (7). Der Kreis schließt sich, aber nur, indem er zugleich einen anderen Fortlauf der Geschichte initiiert: ‚Hier‘ wie ‚dort‘ entwirft der Roman kein geschlossenes Modell, sondern das einer rekursiven Prozessualität, und er zeigt sich in dieser Unabgeschlossenheit als ein Text, der architektonales Denken ermöglicht.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1–4: Richard McGuire: *Here*. New York 2014: Pantheon Graphic Library. Abbildungen [im Original Farabbildungen] mit freundlicher Genehmigung des Autors.
- Abb. 5–6: Fotos v. Robert S. Brantley, 1993;
- Abb. 7: Schema v. Stewart Brand im *Design* v. Donald Ryan;
- Abb. 8: Ausstellungsstück des Cooper-Hewitt Museums in New York.
- Abb. 5–8: Zit. n. Stewart Brand: *How Buildings Learn: What Happens After They're Built*. New York 1994: Viking Adult, S. viii, 1, 13, 12.

Literaturverzeichnis

- BALLARD, James Graham (1975): *High-Rise*. London.
- BANHAM, Reyner (1960, 93–100): Stocktaking 1. In: *Architectural Review* 756 (April).
- (1969): *Architecture of the Well-Tempered Environment*. Chicago.
- BARAD, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, London.
- BRAND, Stewart (1994): *How Buildings Learn: What Happens After They're Built*. New York.
- BROWNSTEIN, Gabriel (2002): *The Curious Case of Benjamin Button, Apt 3W*. New York, London.
- BRUNNER, Otto (1968, 103–127): Das ‚ganze Haus‘ und die alteuropäische ‚Ökonomik‘. In: Ders.: *Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte*, 2. Aufl. Göttingen.
- DE CERTEAU, Michel (1988): *Kunst des Handelns*. Berlin.
- DELEUZE, Gilles (1992): *Differenz und Wiederholung*. München.
- DERRIDA, Jacques (1986, 17–24): *Architecture Where Desire Can Live*. In: *Domus* 671 (April).
- ERPENBECK, Jenny (2010): *Heimsuchung*. München.
- (2015, 13–30): Über das 5. Kapitel des Romans *Heimsuchung*. In: S. Catani, F. Marx (Hrsg.): *Über Grenzen. Texte und Lektüren der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen.
- GROSZ, Elizabeth (2002): *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*. Cambridge, MA, London.
- HARDING, Thomas (2015): *The House by the Lake*. Berlin. *One House. Five Families. A Hundred Years of History*. London.
- HERINGMAN, Noah (2016, 73–85): Tiefenzeit im Anthropozän. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 1.
- MASSUMI, Brian (1998, 16–24): Seeing the Virtual, Building the Insensible. In: *Architectural Design* 68, H. 5/ 6.
- (2017): *The Principle of Unrest. Activist Philosophy in the Expanded Field*. London.
- MC GUIRE, Richard (2014): *Here*. New York.
- NITSCH, Wolfram (2015, 30–40): Topographien. Zur Ausgestaltung literarischer Räume. In: J. Dünne, A. Mahler (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin, New York.
- PATTERSON, Glenn (2003): *Number 5*. London.
- PELASCHIAR, Laura (2000, 117–131): Transforming Belfast. The Evolving Role of the City in Northern Irish Fiction. In: *Irish University Review. A Journal of Irish Studies* 30.
- PEREC, Georges (1978): *La Vie mode d'emploi*. Paris.
- PROBST, Inga (2010, 67–88): Auf märkischem Sand gebaut. Jenny Erpenbecks *Heimsuchung* zwischen verorteter und verkörperter Erinnerung. In: I. Nagelschmidt, I. Probst, T. Erdbrügger (Hrsg.):

Geschlechtergedächtnisse. Gender-Konstellationen und Erinnerungsmuster in Literatur und Film der Gegenwart. Berlin.

SARAMAGO, José (2011): Claraboia. Lissabon.

SCHLÖGEL, Karl (2003): Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. München.

SCHMIDEDER, Veronika (2012): Living Belfast. Representations of the City in Glenn Patterson's Novels, <<https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/17277/schmideder.pdf?sequence=1>>, zuletzt: 5.5.2019.

SHAFI, Monika (2012, 26–52): Bodies, Biographies, and Buildings. Jenny Erpenbeck's *Heimsuchung* and Katharina Hacker's *Der Bademeister*. In: Dies. (2012): *Housebound. Selfhood and Domestic Space in Contemporary German Fiction*. Cambridge.

TSCHUMI, Bernhard (1996): *Architecture and Disjunction*. Cambridge, London.

– (1997): *Architecture in/of Motion*. Rotterdam.

VEDDER, Ulrike (2014, 55–66): Zeit und Genealogie in Jenny Erpenbecks Literatur. In: F. Marx, J. Schöll (Hrsg.): *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Göttingen.

WARE, Chris (2012): *Building Stories*. New York.

ZIMMERMANN, Peter (2006): *Das tote Haus*. Berlin.

Abstract

Der Beitrag nimmt Romane der Gegenwart in den Blick, in denen die Geschichte eines Hauses erzählt wird, wie sie sich in Wechselwirkung mit den Geschichten der sukzessive in ihm wohnenden Menschen entwickelt. Nach einer kurzen Skizze entsprechender Romane werden architekturtheoretische Ansätze vorgestellt, die Häuser als prozessual konzeptualisieren. Sodann wird Glenn Pattersons Roman *Number 5* als literarische Reflexion dieses Konzepts gelesen: als Geschichte eines Hauses im Prozess.

The paper deals with a range of novels at the beginning of the 21st century in which a house's story is told in its intra-action with the stories of the people living in it successively. After a short introduction to the respective novels, the paper gives a description of architectural theories which conceptualize houses as ongoing processes. In a third step, Glenn Patterson's novel *Number 5* is read as a literary reflection of these concepts and therefore as the story of a house in process.

Keywords: Architekturtheorie, Haus, Literatur, literaturwissenschaftliche Raumforschung, Prozessualität

Anschrift der Verfasserin: PD Dr. Annina Klappert, Universität Erfurt, Philosophische Fakultät, Seminar für Literaturwissenschaft (NdL und AVL), Postfach 900 221, D–99105 Erfurt, <annina.klappert@uni-erfurt.de>