

Schlaflos

Bildkonstruktion und Geschlecht im Glashaus
von Sabine Pollak

... und ließen einen durchsichtigen Sarg aus Glas machen, daß man es von allen Seiten sehen konnte, legten es hinein und schrieben mit goldenen Buchstaben seinen Namen darauf und daß es eine Königstochter wäre. Dann setzten sie den Sarg hinaus auf den Berg, und einer von ihnen blieb immer dabei und bewachte ihn ...

(Gebrüder Grimm, 1812)

Unter den veröffentlichten Aufnahmen des Farnsworth-Hauses finden sich in den gängigen Publikationen nur zwei Bilder, auf denen auch Menschen abgebildet sind. In beiden Fällen sind dies Männer. Das eine Foto zeigt das noch unfertige Haus im Jahr 1950 als bloße Struktur aus Stützen und Platten in dunklem Stahl vor einer winterlichen Landschaft. In den rechten Vordergrund des Bildes gerückt sieht man die massige Gestalt Mies van der Rohe. In einem langen schwarzen Mantel und Hut wendet er, zwischen Schneeresten in der Wiese der Baustelle stehend, der Kamera den Rücken zu, den Blick auf das entstehende Haus konzentriert, den rechten Arm leicht erhoben, als würde er aus der Entfernung ein Maß mit der Hand überprüfen (Tegethoff 1981, Abb. 21.9). Das andere Foto, etwa 20 Jahre später aufgenommen, zeigt den Londoner Grundstücksmakler Peter Polumbo, der das Haus 1962 von Edith Farnsworth kaufte. Er sitzt auf dem Boden der dem Haus vorgelagerten Terrasse, lässt die Beine ins Leere baumeln und blickt stolz und lachend in die Kamera (Schulze 1986, S. 265, Abb. 183). In der Monografie *Mies van der Rohe. Leben und Werk* beschreibt Franz Schulze den Grundstücksmakler als den „idealen Besitzer“ des Farnsworth-Hauses. Er sei wohlhabend genug, um das Haus instand zu halten, er nehme Unannehmlich-

keiten wie etwa die Mückenschwärme im Sommer in Kauf, ohne das Haus zu verändern, und er habe das Haus wieder mit jenen Möbeln ausgestattet, die Mies van der Rohe ursprünglich dafür vorgesehen hatte (Schulze 1986, S. 266). Polumbo hat das Haus also wieder in den von Mies van der Rohe konzipierten Idealzustand übergeführt.

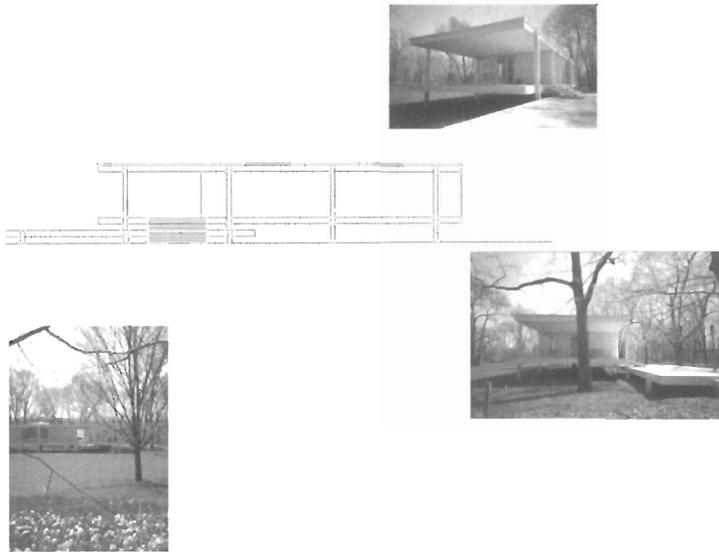
Zwischen den beiden Bildern liegt eine Reihe weiterer Aufnahmen, veröffentlicht in verschiedenen Monografien über den Architekten, in denen das Haus selbst, leer und ins rechte Licht gerückt, im Vordergrund steht. Nichts verweist auf eine Inbesitznahme durch die Auftraggeberin des Hauses. Wie ist diese Leere zwischen den Aufnahmen und wie diese Abwesenheit in den Bildern selbst zu erklären? Welche Geschichte liegt zwischen den Aufnahmen, und wie ließe sich diese rekonstruieren, wie den Bildern des Hauses die Dinge und den Texten die Zeilen wieder hinzufügen, die von ihm entfernt wurden? Der räumliche Prozess der Entleerung und die allseitige Auflösung, die der Freiheit der Bewegung nur ein „Minimum an räumlicher Stabilität“ sichere und den Raum „für die Empfindungen“ weite (Neumeyer 1986, S. 288), steht auch für einen Prozess der Unterdrückung jeder Weiblichkeit und der Verweigerung jeder Inbesitznahme dieses Raums. In einem steten Festhalten an vermeintlich naturbedingten Geschlechterrollen wird in einem männlichen Konstrukt aus reduzierter Ordnung und Harmonie und in der Vision eines gläsernen Ideals Weiblichkeit beharrlich als das Andere, das diese konstruierte Weltordnung ins Wanken bringen könnte, inszeniert. Das Entfernen dieses Anderen aus dem reduzierten Ideal erscheint schließlich nur als eine logische Konsequenz dieser Inszenierung.

Der folgende Text stützt sich in weiten Teilen auf jene kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte des Farnsworth-Hauses von Alice T. Friedman, in der zum ersten Mal auch die Geschichte von Edith Farnsworth und ihre Position inkludiert ist (Friedman 1996).

Vitrinen, Wände, Weiten

Das Farnsworth-Haus, dessen Wände zur Gänze von jeder traditionellen Materialität befreit sind, steht als eine der größten Herausforderungen an das private Wohnen des 20. Jahrhunderts prototypisch für ein verändertes Wohnen im Amerika der Nachkriegsjahre. In den meisten privaten Häusern, die in den späten 40er Jahren und zu Beginn der 50er Jahre in Amerika errichtet wurden, spielten Wände aus Glas eine große Rolle. Raumgroße, nur durch wenige und schmale Sprossen unterteilte Wände aus mondän glänzendem Glas öffneten den dichten Behälter, der das Private vormals umfassen hatte, und verkörperten ein von allen tradierten Bildern befreites Wohngefühl. Großflächiges Glas veränderte die Vorstellung privaten Wohnens substantiell. Große Öffnungen dehnten die Fenster der kleinen Vorstadthäuser zu riesigen Löchern, die den Bildausschnitt der Aussicht vergrößerten, bis die Wände, die diese Fenster rahmten, schließlich vollständig durch Glas ersetzt wurden. Glaswände fassten nun das gesamte Panorama ein und korrumpierten alle landläufigen Vorstellungen einer abgeschlossenen und intimen Privatheit. Die Oberfläche des privaten Wohnens war nahezu immaterialisiert worden, das Material war verschwunden, die Wand auf wenige Millimeter geschrumpft und in Nichts aufgelöst. Bis auf wenige Reflexionen im Gegenlicht war von dem Bild der Wand nichts mehr zu sehen.

Bereits seit den frühen 30er Jahren war in den USA eine ganze Reihe von experimentellen Privathäusern entwickelt worden, deren Wände aus leichten, glänzenden oder durchscheinenden Materialien wie Aluminium, Stahl oder Glas konstruiert waren. So wurde anlässlich der „Century of Progress Exhibition“ in Chicago von 1933 unter anderem auch eine Gruppe von 13 experimentellen Modellhäusern entlang des Ufers des Lake Michigan errichtet. Die Häuser sollten den Einfluss moderner Technologie auf das private Wohnen demonstrieren: neue Kons-



Köb & Pollak, Farnsworth, Collage, 2001

truktionen und Oberflächen, neue Heiz- und Kühlungs-systeme, modernste Küchen und Bäder sowie sämtliche Einrichtungen, die das Bedienen der Häuser erleichtern sollten. Unter einer Reihe von Aluminiumhäusern und Stahlhäusern wurde auch ein Haus, dessen äußere Hülle vollkommen mit Glas verkleidet war, gezeigt. Das „House of Tomorrow“ der Brüder George Fred und William Keck aus Chicago war in leichter Stahlbauweise konstruiert und allseitig von verglasten Wänden umschlossen. In einer von den Architekten selbst beigelegten Ausstellungsbroschüre wurden vor allem das neue Baumaterial sowie die mechanische Ausstattung dieses „effizient entworfenen Hauses“ hervorgehoben (Jandl 1991, S. 131). Ein Airconditioning-System erlaubte den fixen Einbau großer, normalerweise für Schaufenster konstruierter Glasscheiben, die nicht mehr geöffnet werden mussten, da jede Ventilation der Räume mechanisch geregelt wurde. Über Jalousien und Vorhänge konnte das einfallende Sonnenlicht gesteuert werden, was ein Maximum an „moderner



Zufriedenheit durch Knopfdruck“ und „absoluten Komfort“ versprach (Jandl 1991, S. 127). Auch im Inneren wurde, soweit möglich, Glas eingesetzt. Die im Kern des Hauses positionierte wendelförmige Stiege wurde von Wänden aus schwarzem Marmor-glas umfasst, die Küche wurde vom Wohnraum durch eine graue Glaswand abgetrennt, und das Badezimmer war zur Gänze mit weißen Glasplatten verkleidet. Vor allem jedoch erhielt das beinahe kreisrunde Wohn-geschoß ein riesiges Sonnendeck, so-dass Wohnraum und Küche ein großzügiges Pendant im Äußeren erhielten: Inneres und Äußeres ließen sich nicht mehr länger voneinander trennen. Diesem befreienden, von keinerlei sichtbaren Grenzen beengten und zur Gänze nach außen orientierten Wohngefühl entsprach im Erdgeschoss neben einer gedeckten Veranda, einem Raum zur Erholung, einer großzügigen, elektrisch zu öffnenden Garage vor allem ein großer Raum, in dem ein kleinmotoriges Flugzeug geparkt werden sollte: Die Öffnung nach außen schien tatsächlich grenzenlos.¹

In den 50er Jahren schließlich war in nahezu allen amerikanischen Häusern zumindest ein Großteil einer Längswand weitgehend durch Glas ersetzt. Glas schien alles das zu versprechen, was heute neue Medien und der Anschluss an Netze verheißen: die Öffnung des abgeschlossenen Privaten nach außen, den weiten Blick bis zur Grenzenlosigkeit, eine nahtlose Verbindung des Privaten mit dem Öffentlichen und die Auflösung aller traditionellen Grenzen zwischen dem Innen und dem Außen.² Das Private hatte sich radikal geöffnet, es war durchlässig, einsehbar und öffentlich geworden. Der gepflegte Rasen des Gartens amerikanischer Häuser ging nur durch einige Millimeter Glas getrennt in den Teppichboden des Wohnzimmers über, und die Bilder des Inneren wurden nicht mehr durch das Ausschnittsbild des Panoramafensters ergänzt, sie wurden durch eine ganze Bilderwand aus Glas ersetzt, die gleich einem Panorama die Bewohnenden in den Mittelpunkt einer idealen Landschaftskulisse stellte.

Glas entsprach der Ästhetik des modernen Lebens, und erst als die Industrie große Glasscheiben in standardisierten Maßen erzeugte, um ganze Wände aus Glas serienmäßig zu konstruieren, entsprach das Interieur zur Gänze dieser Ästhetik. Der Öffnung des Hauses über Wände aus Glas folgte ein offener und freier, horizontal organisierter Grundrissplan, um das durch die Öffnung einströmende Licht durch das gesamte Haus fluten lassen zu können. Visuelle Freiheit wurde mit der Befreiung der funktionsbestimmten Räume gekoppelt, Küchen und Essplätze öffneten sich nun vollständig zum Wohnraum, und die wenigen Zwischenwände waren teilweise oder zur Gänze aus durchscheinendem oder milchigem Glas. Der Typus des kompakten, eingeschossigen und mit einem Flachdach versehenen Bungalows wurde in den beiden Jahrzehnten nach dem Krieg auch für europäische Wohnverhältnisse zum Vorbild für ein von allen Traditionen befreites Wohngefühl. Die neuen Häuser mit dem Grundprinzip einer flachen Box ohne Treppe und Niveauunterschied mit einer maximalen optischen Erweiterung des Hauses

durch die Glaswand vermittelten einen Lebensstil, der mit Modernität gleichgesetzt wurde.

So waren auch fast alle der zwischen 1945 und 1962 in Los Angeles errichteten 36 Case Study Houses als einfache, rechteckige oder L-förmige, meist eingeschossige Boxen mit mindestens einer durchgehenden Glaswand und offenen Verbindungen zwischen Küche, Essplatz und Wohnraum konzipiert. In den experimentellen Versuchshäusern, die für einige Wochen interessierten Besuchern geöffnet waren, orientierte sich das Wohnen im neuen Stil über eine durchgehende, lange Glaswand vollständig auf den Garten, die Terrasse, den Grillplatz oder den Pool. Selbst in den billigsten Fertighäusern wie etwa den seit 1937 für die Familien der aus dem Krieg heimkehrenden Soldaten massenproduzierten Cape-Cod-Häusern wurde nun in einer neuen Version der Wohnraum mit Glasscheiben versehen, die vom Boden bis zur Decke reichten.³ „The quest of cosyness had been replaced by one for openness, but the plan was not overwhelmingly changed.“ (Smith 1989, S. 181)

In diesen flachen Boxen rückten auch die traditionellen Embleme des Privaten näher zueinander. So vereinigte die Glaswand in den neuen Häusern schließlich die zwei wichtigsten Vorkehrungen des traditionellen Landhauses, den offenen Kamin, Symbol des eigenen Herdes, mit der nahtlosen Naturverbundenheit, Symbol der Zähmung einer bedrohlichen Natur. Vor allem in angelsächsischen Häusern der Nachkriegszeit rückte der Kamin oft unmittelbar an die Glaswand und neben die Türe, die in den Garten führte. Als optische Mechanismen, die den Blick auf sich konzentrierten, waren diese in vielen der neuen Häuser so angeordnet, dass sich Feuer und Natur überlagerten und zu einem einzigen Bild verschmolzen. Als Mitte der 50er Jahre in mehr als der Hälfte aller amerikanischen Haushalte zudem Fernsehen installiert wurde, konkurrierten schließlich drei verschiedene Arten von Fenster miteinander. Fernsehen, das in amerikanischen Häusern bald den Kamin als visuellen Anziehungspunkt ersetzte, war nicht nur zum fixen Bestandteil etwa

vorgefertigter Häuser geworden, es verwandelte das private Haus mehr als alle anderen Arten von ‚Öffnungen‘ und etablierte, wie Beatriz Colomina meint, eine vollkommen „neue Linie zwischen Öffentlichkeit und Privatheit“ (Colomina 1998, S. 28).

Die Öffnung des privaten Wohnens durch großflächige Verglasungen sollte vor allem das Wohnumfeld der Frauen verändern. Analog zur Ausstattung der Haushalte mit elektrischen Geräten, die in den 20er Jahren die Hausarbeit reduzieren und die Effizienz von Haushalten steigern sollte, glich sich das private Wohnen nun auch äußerlich den Räumen produktiver Arbeit an. Die kühle Eleganz der Glaswände privater Häuser imitierte die exklusiven Bürotürme der Stadtzentren, und die nahtlose Verbindung des Interieurs mit der Außenwelt durch Glas wurde mit einem Anschluss an das öffentliche Leben der Stadt gleichgesetzt. Glas glich den Arbeitsplatz der Frauen in den Vorstadthäusern dem öffentlichen Ort der männlichen Arbeitswelt an, denn Küche, Wohnraum, Bad und Schlafzimmer hatten alle angereicherte und heimelige Häuslichkeit verloren. Der Haushalt hatte sich der Produktivität der glatten, gläsernen und monumentalen Bürotürme angepasst, und die Trennung des zwischen Arbeits- und Privatwelt geteilten Raumes schien rein visuell aufgehoben. Jedoch hatte bereits die Ausstattung der Haushalte der 20er Jahre Frauen nicht von der Hausarbeit befreit, sie hatte Hausarbeit lediglich in ein wissenschaftliches Management verwandelt. Analog dazu änderte auch die neue Oberfläche des Privaten sowie deren Öffnungen wenig an einer geschlechtsspezifischen Teilung zwischen produktiver und reproduktiver Arbeit. Auch die mediale Öffnung durch das Fernsehen, dessen Programme ja hauptsächlich auf Frauen zugeschnitten waren, verfestigte diese Teilung nur, indem vordergründig Bedürfnisse gestillt, tatsächlich jedoch neue Bedürfnisse erzeugt wurden. Lynn Spiegel argumentiert, dass jene Programme, die in den 50er Jahren in Amerika tagsüber ausgestrahlt wurden, so konzi-

piert waren, dass Frauen die Illusion vorgespielt wurde, sie befänden sich tatsächlich in der Öffentlichkeit: „Meanwhile, during daytime hours, numerous programs were set in public spaces such as hotels or cafes with the direct intention of making women feel as if they were part of the outside world.“ (Colomina 1992, S. 208)

Das moderne Haus, durch Glaswände geöffnet und durch Medien scheinbar mit der Außenwelt verbunden, war tatsächlich auf typisierte Verhältnisse zugeschnitten, in denen Frauen den Haushalt und Kinder versorgten und Männer der produktiven Arbeit nachgingen. Nach diesem Prinzip erfolgten sämtliche Planungen von Städten, Vorstädten, Neighborhoods, Wohnungen und Häusern in Amerika, ein Prinzip, das Dolores Hayden daher als eines der „wichtigsten Prinzipien der Architektur und Stadtplanung in Amerika im letzten Jahrhundert“ bezeichnet (Rendell 2000, S. 267). Die vordergründige Öffnung des Hauses war Teil dieses Prinzips, da sie einen scheinbaren Anschluss an Öffentlichkeit erzeugte.

Glashäuser, Inszenierung eines Anderen

Als alleinstehende Frau, beruflich anerkannte und erfolgreiche Ärztin sowie Auftraggeberin entsprach Edith Farnsworth in den 50er Jahren mit Sicherheit nicht dem gängigen Bild einer Hausfrau, die in einem Vorstadthaus den Haushalt versorgt. Alice T. Friedman zufolge beeinflusste gerade diese Tatsache Edith Farnsworth in der Entscheidung, ein eigenes Heim in Form eines Wochenendhauses zu bauen. Es sei, so Friedman, gerade in Amerika der 50er Jahre außerordentlich schwer gewesen, außerhalb der Institution Familie soziale Beziehungen zu knüpfen. Kinderlose Personen, alleinstehende Männer und insbesondere alleinstehende Frauen widersetzten sich der Norm und wurden oft geistiger Labilität oder der Homosexualität bezichtigt (Friedman 1996, S. 180). In Friedmans Argumentation sollte das Haus, das sich Edith Farnsworth zu bauen entschloss, nicht nur

einen Ort schaffen, an den sie sich an Wochenenden von der Großstadt zurückziehen konnte, es sollte vielmehr die Absenz eines familiären Lebens kompensieren.

Als die Internistin Edith Farnsworth 1945 den Architekten Mies van der Rohe traf, beauftragte sie ihn schon wenig später mit der Planung des Hauses auf einem abgelegenen, mehr als dreieinhalb Hektar großen Grundstück 75 Kilometer westlich von Chicago. Auf den Fotos, die in den 60er und 70er Jahren von dem Haus gemacht wurden, bestimmt die Natur, die das Haus umwächst, das Motiv. Eine weite, flache Wiese, umgeben von einem dichten Laubwald am nördlichen Rand eines Flusses, idyllisch, romantisch, beeindruckend. In Bildern vom Frühsommer umschließt die Wiese ein dichtes Grün, in herbstlichen Bildern verwandelt sich das Laub in ein Schauspiel der wechselnden Farben von Rot, Orange und Gelb, und in spätwinterlichen Aufnahmen sieht man durch die nackten Bäume hindurch die tieferen Schichten des Waldes und seichte Wasserlachen des über die Ufer getretenen Flusses. In manchen Aufnahmen wirkt der Boden der Wiese durch ungeschnittenes, hohes Gras wie ein weicher, flach ausgebreiteter Teppich zwischen der Kulisse aus mächtigen Bäumen. Die nächsten Häuser liegen Meilen entfernt, und in den 50er Jahren war das Grundstück nur über kleine Wege fern jeder größeren Verkehrsverbindung erreichbar.⁴ 1947 wurde ein Modell des Farnsworth-Hauses in einer Ausstellung im Museum of Modern Art in New York gezeigt, die Philip Johnson über die Arbeit von Mies van der Rohe organisiert hatte. Erst zwei Jahre später, im September 1949, wurde tatsächlich mit dem Bau begonnen. Edith Farnsworth schenkte der Errichtung des Hauses, das sie in unveröffentlichten Aufzeichnungen als „inexpensive weekend retreat“ bezeichnete, volle Aufmerksamkeit (Friedman 1996, S. 186). Tatsächlich jedoch verzögerte sich die Fertigstellung, und erst zu Beginn des Jahres 1951 war das Haus bezugsfertig.

Wochenendhäuser zählten in den 50er Jahren zu einem Luxus, der es immer mehr amerikanischen Mittelstandsfamilien

erlaubte, unabhängig vom Hauptwohnsitz ein zusätzliches Haus in einer reizvollen Umgebung zu erwerben, in dem die Familie Wochenenden und Ferien verbringen konnte. Wochenendhäuser sollten die Sehnsucht nach dem Anderen, dem Fremden und dem Abenteuerlichen sowie den Wunsch, der unberührten Natur so nahe wie möglich zu sein, befriedigen. Bis heute repräsentiert sowohl in amerikanischen als auch in europäischen Wochenendhäusern eine Einraumhütte aus unbehandeltem Rundholz diesen Wunsch nach dem Anderen am ehesten. In ihr schrumpfen die Funktionen von Kochen, Essen und Schlafen auf den Kern des Gehäuses, der durch die Feuerstelle fixiert ist. Eine robuste, stabile Einrichtung, Wände, Böden und Decken aus rauem Sägeholz, ein offenes Feuer, Bett und Tisch aus Rundlingen gezimmert, bis ans Dach gestapeltes Brennholz an den Außenwänden und kleine Fenster mit dichten Fensterläden verkörpern das Wunschbild des urtümlich Heimeligen, das zugleich ein Anderes und Fremdes ist.

Das Haus in Plano entsprach in seinem Konzept durchaus den gängigen Vorstellungen eines Wochenendhauses. Es war nicht sehr groß und, wie Wolf Tegethoff bemerkt, „ganz auf die Bedürfnisse einer Einzelperson“ abgestimmt und so abgelegen, dass die „Notwendigkeit zu einer Abschirmung nach außen“ sowie die „Aufteilung in einzelne Privatsphären“ entfiel (Tegethoff 1981, S. 130). Wie in einer Einraumhütte gruppierten sich die wenigen Funktionen rund um einen fixen Kern mit Feuer-, Koch- und Waschstelle. Es hatte auch alle Vorkehrungen erhalten, die für ein Wochenendhaus notwendig waren: zwei dem Haus vorgelagerte Terrassen, einen offenen Kamin, eine beeindruckende Aussicht und eine rundum unberührte Natur. Zwei nahezu schwebende Platten, gehalten von acht Stahlstützen, bildeten den Boden und das Dach für einen einzigen Raum über einem Rechteck von etwa neun mal 20 Metern, der das Gelände an nur acht Punkten berührte. Es schien zu schweben und erhob sich wie auf einem unsichtbaren Sockel als ein schwimmen-

des Plateau über dem Niveau der Wiese. Das Haus wurde genauso präsentiert wie das Modell in der Ausstellung des Museum of Modern Art, ein auf Beinen vom Boden entferntes Plateau, ein Altar, ein Bett, ein Tisch, weiß, geglättet und leer.

Unberührt, unschuldig, weiblich

Wie wirkte nun der Mechanismus dieses Plateaus, und wie produzierte er jene in den meisten Kritiken so bewunderte Reduktion, jenes „Konzept einer Dematerialisierung“ und Ideal einer „objektiven Struktur“ (Neumeyer 1986, S. 283)? In den meisten Beschreibungen wird das Haus als eine perfekte Hülle für eine kontemplative Naturbeobachtung und ein betrachtendes Verweilen beschrieben. So würden die „makellosen Proportionen“ des Hauses, wie etwa Norbert Schulze schreibt, das „Gleichgewicht zwischen der menschlichen Präsenz und der waldreichen Umgebung“ herstellen (Schulze 1986, S. 266). Als einen „Ort des Erkennens“ wiederum bezeichnet Fritz Neumeyer das Haus, an dem der Mensch in einen „schweigenden Dialog mit der objektiven Ordnung der Natur“ treten konnte (Neumeyer 1986, S. 292). Tatsächlich konnten dieses Gleichgewicht und dieser schweigende Dialog zwischen Mensch und Natur nur dann hergestellt werden, wenn beide, Natur und Mensch, nicht miteinander in Berührung kamen. Und so definierte auch die Distanz von eineinhalb Metern zwischen Wohnfläche und Untergrund, die das viel beachtete leichte Schweben des Hauses simulierte, auch eine genaue Positionierung des Körpers der Bewohnerin, indem sie jeden Kontakt zwischen dem Körper und dem Boden des Grundstückes verhinderte. Der Mechanismus aus Stützen und Platte bot einen dreifachen Schutz: Er schützte die Wiese vor einer Berührung mit dem Körper, er sicherte die absolute Reinheit des Interieurs, und er bewahrte den weiblichen Körper vor Verunreinigung mit Erde. Natur, Interieur und Weiblichkeit wurden in einem idealen Zustand der Unberührtheit fixiert. Der Verklärung des idealisierten Innen-

raums entsprach also ein romantisches Naturbild und eine Weiblichkeit im Zustand jungfräulicher Unberührtheit. Das so vom männlichen Künstler inszenierte Bild erlaubte keine künstlerischen Eingriffe in die natürliche Oberfläche der Wiese, keinen Garten, keine Wege, keine Einschnitte oder Aufbauten im Gelände sowie keine jener Tätigkeiten im eigenen Garten, die normalerweise mit einem Wochenendhaus verbunden werden. Bis heute ist die einzige Möglichkeit, sich dem Haus zu nähern, ein Fußweg, nicht mehr als eine Spur im Waldboden und Markierung im Gelände, die kaum eine menschliche Berührung verrät.

Das Auge wiederum, das dieses inszenierte Bild der Unberührtheit kreierte, war ausschließlich jenes des männlichen Betrachters. So beklagte sich Mies van der Rohe 1957 in einem Interview, das Haus sei „nie richtig verstanden worden“, weil es nur aus dieser Naturbetrachtung heraus zu begreifen sei (Tegethoff 1981, S. 131). Er selbst sei vom Morgen bis zum Abend in diesem Haus gewesen, nur um das Spektakel der sich fortwährend verändernden Farben der Natur zu betrachten, und sei schließlich zu dem Schluss gekommen, dass man im Innenraum neutrale Töne verwenden müsse, weil man draußen ohnehin alle Farben habe. „Die Natur“, so Mies van der Rohe 1956, „sollte ihr eigenes Leben leben. Wir sollten uns hüten, sie mit der Farbigkeit unserer Häuser und Inneneinrichtungen zu stören“ (Neumeyer 1986, S. 293).

Tatsächlich entzündete sich gerade an dieser Farblosigkeit, Neutralität und Leere der Inneneinrichtung der Bruch zwischen der Auftraggeberin und dem Architekten, wie Friedman hervorhebt.⁵ Mies van der Rohes Unterdrückung jeder Häuslichkeit in dem Haus war, so Friedman, nichts anderes als eine Unterdrückung der Frau (Friedman 1996, S. 190).

Dieses von Mies konstruierte neutrale Innere für eine Naturbetrachtung funktionierte wie der Mechanismus einer Kamera, um die Natur aus der Distanz zu fokussieren. Das Haus sollte sichtlich seine Bewohnerin nicht dazu verleiten, das Innere

zu verlassen oder auch nur darin umherzuschweifen und sich zu bewegen. Es gab ja auch im Haus keine Wege, keine Korridore, keine Gänge oder Stiegen sowie keine Punkte, die man erreichen wollte, um eine bestimmte räumliche Situation zu erleben. Der einzige Raum bot auch einen einzigen Rundumblick, das erhobene Podest für den idealen Standpunkt im Zentrum eines Dioramas, das nur dazu diente, an einem vordefinierten Platz in Ruhe zu verharren und aus dem Haus heraus die Natur zu betrachten. Die Glaswand fokussierte den Blick auf die Natur, die nahen Bäume, die Wiese und den Wald, um jeden Kontakt mit dem Objekt der Begierde zugleich zu unterbinden, gleich der Kammer einer Peepshow, in der eine einseitig einsehbare Glaswand vor dem Übergreifen auf den Körper schützt und das Begehren zugleich ins Unendliche steigert. Damit verwies das Haus die Frau auch wieder an jenen Ort eines stummen Verharrens, an den Frauen seit Jahrhunderten verwiesen worden waren, in das Innere und an das Fenster, den Blick auf riesige, rahmenlose Bilder gleich romantischen Gemälden oder Bildtapeten, um ein Vielfaches größer als das Haus, gerichtet. Im Grunde musste das Haus, um dieses Bild zu erhalten, nicht einmal betreten werden, denn der Blick von innen nach außen und der Blick von außen durch das Haus hindurch boten ja dasselbe Bild, eine angeereicherte, in Schichten aufgebaute und hinter Glas gefasste Panoramafäche einer umgebenden Natur, durchbrochen nur durch wenige reduzierte und in weißer Farbe immaterialisierte Konstruktionsteile eines Hauses.⁶

Normalerweise trennt in den typischen, meist quer zur Straße liegenden amerikanischen Vorstadthäusern eine durchgehende Mittelwand in der Längsachse die repräsentativen und einsehbaren Räume wie *living room* und *dining room* von der familiären Küche, dem *family room* und den intimen Schlafräumen, die von Außenstehenden nicht gesehen werden sollen. Im Farnsworth-Haus existierte weder eine innere noch eine äußere Grenze zwischen Privatem und Öffentlichem. Mittelwand und privater Teil waren auf den innen liegenden Kern reduziert,

und ein Wechseln auf die Seite jenseits dieses Kerns lieferte ein beinahe identisches Bild. Fremde, die von außen an das Haus herantraten, sahen nicht nur die Bewohnerin in ihrem Privatraum, sie betrachteten wie durch ein Fenster dieselbe Natur, die auch von innen gesehen wurde. An dieser Außenfläche verschmolzen Inneres und Äußeres zu einem riesigen Aussichtsfenster ohne Haus, das den Körper der Frau in den Mittelpunkt eines männlichen Begehrens stellte. Hier verschmolzen auch der Blick der Bewohnerin mit jenen von beobachtenden Besuchern, die zudem sich selbst im Spiegelbild an der Außenfläche der Glaswand betrachteten und das Innere selbst okkupierten.⁷ Das Haus benötigte also den weiblichen Körper weder, um das Innere, noch, um die Aussicht und den Blick zu bedienen. Edith Farnsworth war als Bewohnerin des Hauses nicht nur ersetzbar, sie war, wie Friedman bemerkt, im Grunde lediglich ein Surrogat für Mies van der Rohe selbst als idealen Bewohner (Friedman 1996, S. 192).

Vor allem jedoch präsentierte das Haus in seiner gläsernen Perfektion und seinem erhobenen Plateau den weiblichen Körper wie in einer Vitrine, deren Wände bei einsetzender Dunkelheit zu Spiegeln wurden. In der Dunkelheit reflektierte die Glaswand nicht nur das Material des Einbaus, sie warf auch das eigene Bild zurück. Schon bei leichter Bewölkung verwandelten die nah am Haus stehenden riesigen Bäume das Glas in einen Spiegel und die Wand in eine Fläche der permanenten Selbstkontrolle. Die Bewohnerin konnte in allen Momenten des Wohnens nicht nur die Natur, sondern auch ihr eigenes Bild beobachten. Das Haus, das die Kritik gerne als einem „Tempel ähnlicher als einem Wohnhaus“ bezeichnet (Schulze 1986, S. 265), verlangte eine perfekt stilisierte Weiblichkeit, ein Bild, dem keine Frau jemals entsprechen konnte. Das Haus installierte in den 50er Jahren einen Zustand, der seit der Jahrhundertwende überwunden schien. Es lieferte den weiblichen Körper schonungslos den Blicken der Öffentlichkeit aus, machte ihn verwundbar und re-

duzierte ihn zu einem Bild. In dem Konflikt zwischen dem idealisierten Bild amerikanischer Häuslichkeit und einer alleinstehenden, erfolgreichen Auftraggeberin war es letztlich Edith Farnsworth, die verlor. In dem von Mies van der Rohe heraufbeschworenen Neutralen des Inneren wurde auf der weißen Oberfläche des Tempels, des Altars, des Bettes oder Tisches der Frauenkörper zuerst beobachtet und begutachtet und schließlich unter den Blicken einer männlichen Öffentlichkeit sowie der Presse im Gerichtsstreit mit Mies van der Rohe, den Edith Farnsworth zwei Jahre nach Fertigstellung des Hauses verlor, geopfert. Dennoch hatte Edith Farnsworth einen „guten Kampf“ geliefert, wie Friedman abschließend in ihrem Essay bemerkt: Sie hatte als Auftraggeberin eines der unkonventionellsten Privathäuser des 20. Jahrhunderts Mut bewiesen, hatte schließlich 20 Jahre lang versucht, das Farnsworth-Haus nach ihren Vorstellungen zu bewohnen, und hatte Mies van der Rohe vor Gericht gebracht (Friedman 1996, S. 192). Schließlich hatte sie das Haus verkauft, weil nicht nur die Architektur, sondern ihr privates Leben Anlass für eine öffentliche Diskussion geworden war, in der auch ihre Rolle als alleinstehende Frau und Auftraggeberin, also das Anderssein selbst, thematisiert wurde.

Nach beinahe 40 Jahren steht das Haus nun wieder zur Disposition. Wie die Zeitschrift *Architectural Record* im März 2001 berichtet, bietet Peter Polumbo das Haus, das er 1962 von Edith Farnsworth erworben hat, aus gesundheitlichen Gründen wieder zum Verkauf an.⁹ Die Meldung „Farnsworth House for sale“ beunruhigt die mittlerweile sensible Fachpresse. Diesmal steht allerdings ein von einem Mann rekonstruiertes männliches Ideal zum Verkauf. Vielleicht ließe sich trotz Wiederherstellung dieses Idealzustandes darin dennoch ein weibliches Bewohnen rekonstruieren. Dann wäre jedoch diesmal eine Frau als Bieterin gefragt.

- 1 Ein Jahr später, 1934, errichteten die Brüder Keck auf dem wieder eröffneten Ausstellungsgelände ein weiteres Glashaus, das so genannte „Crystal House“, in dem sie die Ideen des „House of Tomorrow“ weiterentwickelten. In dem wiederum allseitig verglasten Haus war nun auch die Stahlkonstruktion vor die Glaswand gesetzt, sodass die Wand tatsächlich entmaterialisiert wirkte.
- 2 Elizabeth Diller und Ricardo Scofidio beziehen sich in mehreren Projekten und Texten auf das rhetorische Freiheitsversprechen von Glas und die Parallelen zur Informationstechnologie: „The material of freedom had turned into a material of anxiety and gave rise to the question: Whose freedom and on which side of the glass? – just as freedoms initially guaranteed by teletechnologies currently give rise to the question: Whose freedom and on which side of the interface?“ (Diller 1997, S. 18–31)
- 3 Das Cape-Cod-Haus war eines der meistverkauften Fertigteilhäuser Amerikas; es wurde vom Industriellen William Levitt in den 50er Jahren produziert. Während im ursprünglichen Cape-Cod-Haus der Wohnraum zur Straße hin orientiert war, wurde in der überarbeiteten Version die Glaswand vollständig zum privaten Garten hin orientiert. In der größten von William Levitt gebauten Fertigteilsiedlung Levittown in Pennsylvania wurden schließlich 17.331 Häuser errichtet.
- 4 Heute führt nahe am Grundstück ein Interstate Highway vorbei, das Haus bleibt jedoch durch den Wald geschützt. Peter Polumbo hat zudem die umliegenden Grundstücke aufgekauft, um das Land in einen Skulpturengarten für seine Sammlung zu verwandeln. Somit wird das Haus nun auch wie eine von vielen Skulpturen präsentiert.
- 5 Nur wenige Fotos zeigen das Haus so, wie es von Edith Farnsworth eingerichtet war. Auf einem dieser Fotos etwa präsentiert sich die von einem Mückengitter umschlossene Terrasse als ein Durcheinander von verschiedensten Pflanzentöpfen, Sesseln und Liegestühlen (Lambert 2001, S. 348).
- 6 Bereits im kurz davor geplanten, nicht realisierten Haus Resor hatte Mies van der Rohe die Fassaden des Hauses als jene Fläche gezeichnet, die aus dem Inneren heraus betrachtet eine rechteckig gerahmte Fläche phantastischer Naturlandschaft wie eine gigantische Fototapete zeigt, aus der lediglich minimale senkrechte Konstruktionselemente ausgenommen scheinen.
- 7 In „Alteration to a Suburban House“ ersetzt Dan Graham die Straßenseite eines Vorstadthauses durch Glas und die Mittelwand durch einen Spiegel, der mit seiner Optik Bewohner und Passanten gleichermaßen erfasst und auf eine Ebene stellt: „Vor allem wenn man mit dem Auto daran vorbeifährt, wirkt der Blick durch das Fenster wie auf eine Art metaphorische Plakatwand, allerdings mit nicht-illusionistischer Abbildung“ (Graham 1994, S. 246).

9 Vgl. www.archrecord.com/EDITORIA/ED05_01.ASP, 12. 11. 2001, 21.12 Uhr.

Literatur

- Blaser, Werner: *Mies van der Rohe*. Zürich: Artemis 1980.
- Cixous, Hélène: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*. Berlin: Merve 1977.
- Colomina, Beatriz et al. (Hg.): *Sexuality & Space*. New York: Princeton Architectural Press 1992.
- Colomina, Beatriz: *The Media House*. In: *springerin*, Bd. 6, H. 4, 1998.
- Diller, Elizabeth: In Plain View. In: Cynthia Davidson et al. (Hg.): *Public Fear, Any 18/97*. New York: Anyone Corporation 1997, S. 18–31.
- Drexler, Arthur: *Ludwig Mies van der Rohe. Große Meister der Architektur, Bd. 3*. Ravensburg: Maier 1960.
- Friedman, Alice T.: Domestic Differences: Edith Farnsworth, Mies van der Rohe, and the Gendered Body. In: Christopher Reed (Hg.): *Not at Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*. London: Thames and Hudson 1996.
- Friedman, Alice T.: *Woman and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*. New York: Abrams 1999.
- Graham, Dan: *Ausgewählte Schriften*. Turin: Oktagon 1994, S. 246.
- Jandl, Ward A.: *Yesterday Houses of Tomorrow. Innovative American Homes 1850 to 1950*. Washington: The Preservation Press 1991.
- Lambert, Phyllis: *Mies van der Rohe in Amerika*. New York: Hatje Cantz 2001, S. 348.
- Magar, Christine S. E.: *Project Manual for the Glasshouse*. In: Deborah Coleman et al. (Hg.): *Architecture and Feminism*. New York: Princeton Architectural Press 1996, S. 72–108.
- Neumeyer, Fritz: *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*. Berlin: Siedler 1986.
- Rendell, Jane et al. (Hg.): *Gender Space Architecture. An interdisciplinary introduction*. London, New York: Routledge 2000.
- Schulze, Franz: *Mies van der Rohe. Leben und Werk*. Berlin: Ernst & Sohn 1986.
- Smith, Elizabeth A. T. (Hg.): *Blueprints for Modern Living. History and Legacy of the Case Study Houses*. Cambridge, Mass., London: MIT Press 1998.
- Tegethoff, Wolf: *Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekte*. Essen: Richard Bacht 1981.
- Wall, Jeff: *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*. Dresden: G+B Fine Arts 1997.