

MATTHIAS NOELL

„This then is a possible house / This then is a possible Novel.“ Das Architekturbuch zwischen Entwurf und Aneignung

I. Das Buch als Substitut. Man könnte darin einen Widerspruch entdecken: Einerseits ist das Wohnhaus eine der zentralen Aufgaben der Architektur. Kein anderer Gebäudetyp hat in Architekturpublizistik und freier Literatur so viel Aufmerksamkeit erhalten wie das gewöhnliche Haus. Und von kaum einer anderen Bauaufgabe ist eine so große Anzahl in den Kanon der Architekturgeschichte eingegangen. Das Wohnhaus ist die ‚Urform‘ der Architektur, und als solche steht es im Zentrum jedes Nachdenkens über den gebauten Raum. Andererseits korreliert die Ikonizität solcher Häuser im Regelfall nicht mit ihrer ‚wirklichen‘ Kenntnis, denn sie sind meist nur schlecht zugänglich und vom öffentlichen Raum aus nur unzureichend und ausschnitthaft wahrzunehmen. Die Disposition, der Anschluss und die Einbindung des Hauses in den Freiraum oder gar das Wohnen selbst, also der eigentliche Zweck und ideale Inhalt dieser Anlagen, können von einem durchschnittlichen Rezipienten nur selten nachvollzogen werden.

Die im Verhältnis zum Interesse der Öffentlichkeit schlechte Sichtbarkeit – häufig liegen Wohnhäuser für Besuche nicht besonders günstig – kann durch Beschreibungen in Text und Bild ausgeglichen werden, durch architekturbezogene Fachzeitschriften oder Magazine, durch Berichte von Besuchern und natürlich durch Bücher. Bekannt sind daher also meist nicht die Häuser in ihrer architektonischen Konstitution, sondern in ihrer medialen Übersetzung und daher auch Verfremdung.¹ Berühmt geworden ist z. B. der Schlagabtausch – in der Zeitschrift des Deutschen Werkbunds *Die Form* – zwischen Walter Riezler, Justus Bier, Roger Ginsburger, Ludwig Hilberseimer sowie Grete und Fritz Tugendhat über die Bewohnbarkeit des Hauses Tugendhat in Brünn, der das Dilemma, nicht über die realen Räume, sondern über die Bilder zu reden, prototypisch widerspiegelt.

Die Veröffentlichung – ob in Zeitschriften oder aber in Büchern, um die es im Folgenden hauptsächlich gehen wird – ist zunächst eine Entprivatisierung, die den ‚Sinn‘ eines Wohnhauses verkehrt: Das Innere des Hauses, der Rückzugsort und damit seine in den textlichen Zeugnissen stark betonte Primärfunktion werden gewissermaßen auf links gedreht und ins Scheinwerferlicht gestellt – um „des Wohners Sinn im Hause“ wie auf einer Bühne für alle sichtbar machen zu können.² Die seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert stark zunehmende Anzahl von publizierten Bauten hängt mit dem hohen Stellenwert des Wohnhauses in der modernen Gesellschaft zusammen. Diese Bau- und Publikationsfreude löst die frühere Konzentration auf repräsentative Bauten – in Architektur und Beschreibung – ab: „Wir

¹ Der Beitrag schließt an eine Reihe von thematisch verwandten Beiträgen an: NOELL (2013), (2012), (2011), (2010), (2009).

² HUMBOLDT (1912, 429).

haben die Architektur in das Wohnhaus verlegt, das bis jetzt nur der Fürsorge anonymer Fachleute überlassen war. Früher lag dem Architekten daran, Architektur auszusprechen im Bau der Dome und Paläste.³

Die mediale, insbesondere fotografische Berichterstattung kann als der hauptsächliche Motor für den Stellenwert eines Hauses in der öffentlichen Wahrnehmung gelten, auch wenn dem keine zunehmende Besucherfrequenz entspricht. Es ist wohl nicht übertrieben zu behaupten, dass z. B. der enorme Bekanntheitsgrad von Bruno Tauts kreissegmentförmigem Wohnhaus in Dahlewitz in der Nähe von Berlin durch sein begleitendes Buch *Ein Wohnhaus* (1927) verursacht wurde, nicht etwa durch eklatante Mengen an zeitgenössischen oder heutigen Besuchern. Zuerst kommt das Buch, dann erst kommen – vielleicht – die Besucher. Bekanntheitsgrad und Besucherfrequenz korrelieren kaum, anders als dies in Kirchen, Museen oder anderen frei zugänglichen Baudenkmalen der Fall ist.

Die Möglichkeit des Armchair-Travelling zu den Häusern, die das programmatische Haus-Buch bietet, hat durchaus Auswirkungen auf das reale Reiseverhalten der Leser, denn die bestens bebilderte und ausgestattete Publikation eines Hauses verursacht nicht unbedingt den Wunsch einer tatsächlichen Besichtigung.⁴ Im Idealfall macht das Buch glauben, der Besuch sei bereits erfolgt, das beschriebene Haus durchschritten und begriffen – und sein Bau- und Wohnkonzept sei übertragbar. Das jeweilige Haus wird dabei zu einem Möglichkeitsraum für andere. Um die Aneignung durch Dritte zu gewährleisten, darf das Individuelle jedoch nicht zu deutlich hervortreten. Diese Zielrichtung über das Spezifische und Singuläre hinaus auf das Allgemeine und Anwendbare ist der Grund für die meist schlichten und unpersönlichen Titel der Bücher von Bruno Taut, Carl Larsson, Mario Botta, Robert Mallet-Stevens, Fritz Breuhaus, Alexander Koch oder Erich Mendelsohn: *Ein Wohnhaus*, *Ett Hem*, *Una casa* (vgl. Abb. 1), *Une demeure 1934*, *Das Haus in der Landschaft*, *Ein Landsitz unserer Zeit*, *Das Haus eines Kunstfreundes*, *Neues Haus – Neue Welt*. Nur selten lesen wir wie bei Emanuel von Seidl oder Paul Schultze-Naumburg auf den Buchdeckeln und Innentiteln *Mein Landhaus*, doch sogar diese Bücher rechnen mit der Übertragbarkeit, nur eben des Individuellen und Besonderen, des spezifisch auf die Bauherren angepassten Bauwerks. Hier wird der Architekt zum ‚Maßschneider‘ oder Hersteller eines passgenauen Futterals – Metaphern, auf die wir immer wieder stoßen. Das Haus-Buch zielt jedenfalls nicht auf den potenziellen Besucher, sondern auf diejenigen Leser, die das behandelte Bauwerk als Modell oder Typ zu sehen gewillt sind. Der mikroskopische Blick auf ein einzelnes Haus drückt, insbesondere, wenn er in Buchform auftritt, einen überindividuellen, universellen Anspruch aus. Aus dem Einzelfall wird über den medialen Umweg ein allgemeingültiger Fall.

3 LE CORBUSIER (1929).

4 Vgl. STIEGLER (2010).



Abb. 1: Mario Botta: Una casa. Ausstellungskatalog.

Die Besuchersituation ändert sich schlagartig, wenn Häuser nach Beendigung ihrer Wohnfunktion einer musealen Nutzung zugeführt werden: In den sog. Haus-Museen oder Personen-Museen kommen der Bekanntheitsgrad von Bewohnern oder Architektur und die Besucherfrequenz zur Deckung. Das Buch spielt neben dem Ortsbesuch im Regelfall keine substantielle Rolle mehr. Bücher über Haus-Museen sind als erläuternde Hausführer nur mediale Ergänzung oder zur erinnernden Mitnahme nach dem Besuch konzipiert, nicht aber ein eigenständiges, gar substituierend gestaltetes Produkt. Ihnen fehlt, museumstypisch ausgewogen wie sie sind, die programmatische Eindeutigkeit der Bücher von Gestaltern und Bewohnern. Zudem sucht der heutige Besucher eines Goethe-, Rodin-, Farnsworth- oder Aalto-Hauses in erster Linie die auratische Erfahrung des Raums und dessen spezifische gestalterische Qualität – und das naheliegender Weise ohne medialen Umweg, denn die Aura geht den Weg über diese Buchform normalerweise nicht mit. Hier kann allerdings der konzeptionelle künstlerische Zugriff durchaus beeinflussend wirken.

II. Besuch bei den Normen von morgen: Kommunikation der Funktion. Mit den sich ausdifferenzierenden und professionalisierenden universitären Disziplinen entstanden im ausgehenden 19. Jahrhundert auch im Bereich von Architektur und Städtebau neue Publikations- und Vermittlungskonzepte. Verstärkt durch die neuen Drucktechniken und die explosionsartig zunehmenden Aufträge gerade auch im Bereich des Wohnhausbaus bildete sich zwischen 1900 und 1930 die Hausmonografie als eine neue Buchgattung heraus. Zwischen zwei Buchdeckeln konnten neue, seltener auch konventionelle Bau- und

Wohnkonzepte im Zusammenspiel mit Typografie, Fotografie und Begleittexten einer potenziellen Bauherrenschaft nahegebracht werden – ob diese neue Buchgattung nun eher als Marketingstrategie zur besseren Positionierung auf dem unübersichtlicher und zunehmend internationaler werdenden Markt entstand, oder weil modernes Wohnen in neuer Architektur – wie moderne Kunst auch – angesichts fehlender Konventionen nicht ohne Erläuterungen und Manifeste auszukommen schien. Der Bericht über die passende bauliche Hülle für das Individuum und seine engsten Vertrauten, seien es nun Einzelpersonen, Familien oder auch Künstler- und andere Gemeinschaften, wurde mehr und mehr zu einer aufeinander abgestimmten Text-Bild-Strategie weiterentwickelt.

Nicht selten entstanden aus diesen Konstellationen grafische Meisterwerke ihrer Zeit. Meistens enthalten sie wesentliche Bestandteile ihrer Vorläufermedien, zu denen die eher kargen Publikationen von Wohnhäusern in Architekturzeitschriften mit knappen Plänen, Ansichten und Kommentaren (wie von Ludwig Persius in Potsdam) zählen, die utopischen Beschreibungen einer neuen Wohnform (z. B. paternalistischer Reformbestrebungen wie von Jean-Baptiste André Godin in Guise oder privater Rückzugsräume wie in William Morris' *Roman News from Nowhere*) und schließlich die Hausführer (wie John Soanes *Description of the house and museum on the north side of Lincoln's Inn-Fields*). Grundsätzlich kann man drei unterschiedliche Blickwinkel – des Entwerfens, des Bewohnens und der Außensicht – erkennen, aus denen ein Haus betrachtet und dargestellt wird.

Ein überwiegender Teil der Haus-Bücher wird von den Entwerfern, also meistens den Architekten verfasst, nur gelegentlich äußern sich die Bauherren zu ihrem bewohnten Haus. Nicht selten allerdings fallen diese beiden Kategorien zusammen, der Architekt spricht über sein eigenes Haus. Bücher, die von Dritten verfasst werden, zählen zu den Ausnahmen. Die Außensicht von Freunden, Kennern oder Berufenen, die einen vertieften Einblick in das Haus zu geben imstande sind, wird jedoch häufig als Textebene in die Bücher eingearbeitet. So schrieben der Reichskunstwart der Weimarer Republik, Edwin Redslob, sowie der Maler und Kunsttheoretiker Amédée Ozenfant Begleittexte für Erich Mendelsohns *Neues Haus – Neue Welt* (1931) und gaben auf diese Weise Einblick in das künstlerische Schaffen, in die zeitgenössische moderne Auffassung vom Wohnen und natürlich auch in die Professionalität und Stilsicherheit des Berliner Architekten. Dass Mendelsohn sein Buch dreisprachig anlegte, zeigt, dass mit dem Wirkungs- auch der Tätigkeitsradius erweitert werden sollte – das Buch wird zu einer Visitenkarte des Architekten, zum Ausweis für seine Befähigung über den privaten Rahmen hinaus. Denn der Architekt, so macht uns z. B. Paul Schultze-Naumburg glauben, könne die Fehler eines Hauses beim eigenen Wohnen besser analysieren: „Ich habe aber an nichts mehr gelernt, als an meinem eigenen Hause und lernte an dem Verfehlten jeden Tag noch, was vermieden werden muß.“⁵ Entscheidend anders, aber im Kern vergleichbar, drückte sich Oswald Mathias Ungers aus: „Eigentlich habe ich immer nur für mich selbst gebaut.“⁶

Man kann in den ersten Jahrzehnten dieser neuen architektonischen Buchgattung verschiedene entwicklungsgeschichtliche Linien nachzeichnen, die überwiegend mit der Aufgabe der Architekturvermittlung zusammenhängen. So werden die Häuser häufig so

5 SCHULTZE-NAUMBURG (1927, 11).

6 UNGERS (1999, 6).

vorgestellt, wie man sich ihnen auch real annähern würde. Die Fotos sind als „Rundgang um und durch das Haus geordnet“⁷. Die fotografische Runde durch das Haus ähnelt meist einer Hausführung durch die Bewohner, immer ist die Präsentation nachvollziehbar aufgebaut. Erst jüngere Exemplare gehen einen stärker atmosphärischen Weg – die didaktische Struktur aber ist auch hier ablesbar.⁸ Porzellansammlungen, Weinvorräte, Bademäntel oder andere private Dinge werden in vielen Büchern so ungeniert geöffnet und präsentiert, dass man geneigt sein könnte, sich beim Blättern im Buch umzusehen, ob der Herr oder die Dame des Hauses nicht doch hinter einem stehen. Für das Verständnis der Funktionsweise und der räumlichen Zusammenhänge ist das durchaus nachvollziehbar und macht z. B. die Grundrisse auch für Laien besser lesbar. Dass der Blick immer wieder an praktischen und schönen Gegenständen der Einrichtung oder Ausstattung hängenbleibt, verdeutlicht, dass es im Haus Platz für die Annehmlichkeiten sowohl von Kunst und Kunstgewerbe als auch von moderner Technik gibt.

Die Bücher von Bruno Taut oder Walter Gropius zeigen uns die technischen Neuigkeiten als Symbole, wir sehen in ihren Büchern allerhand leicht zu bedienende mechanische und elektrische Errungenschaften, die der Fortschritt für den modernen Wohner zu bieten hatte. Um den Fortschritt auch augenfällig nachweisen zu können, wurde nicht nur das Personal bei den Haushaltsgeschäften wie Spülen, Plätten, Waschen und Kochen durch die beteiligten Fotografen abgelichtet, auch Tauts Tochter Clarissa oder die Dame des Hauses, Ise Gropius, bedienten Ventilatoren und Lüftungskappen: „heute wirkt noch vieles als luxus, was morgen zur norm wird!“⁹ Gropius war es jedoch gar nicht primär um das Technische an sich gegangen, viel zentraler war für ihn das „Gestalten von Lebensvorgängen“, eine Formulierung, die sich auch bei Alfons Leidl mit dem „Bauen als Organisieren des Alltags“ wiederfindet.¹⁰ Taut hingegen war sich der Gefahr einer zu ausschließlichen Fokussierung auf das Mechanische und Maschinelle bewusst und forderte eine gesamtheitliche Denkweise ein: „Brauchbarkeit und Bequemlichkeit, derart, daß das Ästhetische überholt wird durch das Praktische und das Praktische wiederum durch einen andern Wunsch zur äußeren Erscheinung der Dinge.“¹¹

Dennoch stand für viele Zeitgenossen die Technik zu sehr im Vordergrund. Das Schlagwort von der ‚Wohnmaschine‘ wurde erfolgreich gegen seine Erfinder gewendet. Le Corbusier selbst versuchte, nachdem er seine ‚über rhetorischen‘ Pariser Jahre rund um die Zeitschrift des *Esprit nouveau* hinter sich gelassen und das Denken über Architektur auf den ‚Nullpunkt‘ zurückgeführt hatte, die ihm von jeher ebenso wichtige Ebene der Architektur als Kunstform stärker in die Debatte einzubringen. Schon in seinem Buch *Vers une architecture* (1923) hatte er explizit darauf hingewiesen: „L'ARCHITECTURE est un fait d'art“¹². Die zentrale Aufgabe der Architektur sei mit der Befriedigung der primären Bedürfnisse nicht beendet, letztendlich gehe es um eine poetische, bewegende und geistige Architektur:

7 LEIDL (1937, 58).

8 Vgl. z. B. OLGATI (2015).

9 GROPIUS (1930, 112).

10 GROPIUS (1930, 92), LEIDL (1937, 90).

11 TAUT (1927, 3).

12 LE CORBUSIER (1923, 9).

„Wo beginnt die Architektur? Sie beginnt dort, wo die Maschine aufhört.“¹³ Nicht ohne ironischen Unterton bemerkte dies auch Walter Riezler, der ohnehin der Meinung war, dass das sich „von der Umgebung bewußt absondernde persönliche Leben“ „gerade den Gegensatz zu der mechanisierten Umwelt als eine Wohltat“ empfinde.¹⁴ Und auch die beiden Kommentatoren von *Neues Haus – Neue Welt* zielten ein Jahr zuvor mit präziser Wortwahl auf diese Technikkritik. Redslob enttarnt die Maschine als Ornament: „Mechanik ist hier nicht – wie heute so oft – spielerisch betontes Ornament [...]“¹⁵, Ozenfant hingegen als Reklame: „Es gibt in diesem Hause viele Motoren und Maschinen. Muss man aus ihnen ein Aushängeschild machen?“¹⁶ Ozenfant, Mitbegründer des *Esprit nouveau*, präferiert das stumme Funktionieren, um auf diese Weise eine überzeitliche Ästhetik in ihrem aktuellen Gewand zu ihrem Recht kommen zu lassen: „Die Architektur eines Wohnhauses hat einfach zu sein – aber um uns glücklich zu machen, muss sie schön sein.“¹⁷

Man muss in den unterschiedlichen Formen der Versöhnung von Kunst und Technik, Ästhetik und Funktion nicht unbedingt die vitruvianischen Grundprinzipien der *firmitas*, *utilitas* und *venustas* erkennen,¹⁸ wohl aber jene der modernen Gestaltung des Industriezeitalters, wie sie seit Mitte des 19. Jahrhunderts vom englischen *South Kensington circle* um Henry Cole eindringlich propagiert worden war. So ging es dem Gestalter Christopher Dresser in seinen Ausführungen über das moderne *design* um einen harmonischen Ausgleich von *utility* und *beauty*, gerade auch im Bereich der Gebrauchs- und Alltagsgegenstände und sogar der technischen Einrichtungen: „When we create a gas-branch we shall ask, does it fulfil all requirements, and perfectly answer the end for which it is intended? and then, is it beautiful?“¹⁹

Wenn nun Ozenfant und Redslob in ihren Texten über Mendelsohns Haus vor allzu augenscheinlichen Zeigegesten des Technischen warnten, hatte Ersterer wohl auch sein eigenes Pariser Atelierwohnhaus vor Augen, das Le Corbusier für ihn entworfen hatte, und natürlich auch dessen Artikel über Maschinen, Ingenieurleistungen, Gebrauchs- und Alltagsgegenstände sowie Architektur. Der durchschnittlich informierte deutsche Leser von *Neues Haus – Neue Welt* erinnerte sich sicherlich an erster Stelle an Gropius' Produkte, Aussagen und Bilder, auch wenn in der Zeitschrift *Die Form* im selben Jahr 1931 das bereits genannte Streitgespräch zwischen Riezler, Ginsburger, Bier, Hilberseimer und den Tugendhats geführt wurde, wobei auch immer wieder die Positionen Le Corbusiers herangezogen wurden. Ozenfant jedenfalls hatte vor allzu viel „Betonung“ gewarnt: „Ein Haus, das seine technischen Spiele betont zeigt, erscheint bald wie ein Museum mechanischer Fossilien. Denn die neuesten Mechanismen machen schnell die älteren lächerlich.“²⁰ Und auch der Redaktion der Zeitschrift des Schweizerischen Werkbunds *Das Werk* stand die

13 LE CORBUSIER (1929, 181).

14 RIEZLER (1931, 322, 324).

15 EDWIN REDSLOB: Weltbild im Bau. In: MENDELSON (1931, o. S.).

16 AMÉDÉE OZENFANT: Für Erich Mendelsohn. In: MENDELSON (1931, o. S.).

17 AMÉDÉE OZENFANT: Für Erich Mendelsohn. In: MENDELSON (1931, o. S.).

18 Mit den Begriffen ‚Festigkeit‘, ‚Nützlichkeit‘ und ‚Schönheit‘ benannte Vitruv die Grundanforderungen an das architektonische Entwerfen.

19 DRESSER (1873, 22).

20 AMÉDÉE OZENFANT: Für Erich Mendelsohn. In: MENDELSON (1931, o. S.).

Rhetorik z. B. des Bauhauses zu sehr im Vordergrund der Bemühungen. Man wünschte sich eine Hinwendung zum Leisen und Soliden und sah diese Richtung durch die neue Leitung der Dessauer Schule unter Hannes Meyer gewährleistet: „Das Sensationelle, Laute, Reklamenhafte tritt überall hinter solider Arbeit zurück, das war dringend nötig und wird dem Bauhaus selber in allererster Linie zustatten kommen.“²¹

Auf eine solche Form der Bildrhetorik und der Symbolwirkung der modernen Maschine verzichtete Paul Schultze-Naumburgs Buch *Saaleck. Bilder von meinem Hause und Garten in der Thüringer Landschaft* (1927/1928), das im Sinne seiner antagonistischen Bildstrategien sicherlich als ‚Gegenbuch‘ zur Betonung des Technischen entworfen worden war. Er setzte auf das Zeigen der 20.000 Bände seiner Bibliothek sowie den weitläufigen Garten und die Einbettung in die mitteldeutsche Landschaft – und äußerte sich dennoch zum Thema Funktionsabläufe und Haustechnik:

Und da ich so zahlreiche Häuser gebaut hatte, in denen das Problem des Haushaltsbetriebes mit größter Sorgfalt und Verwendung aller technischer Apparate gelöst war, hatte ich den sehr begreiflichen Wunsch, auch meinen eigenen Haushalt nicht allzuweit hinter diesem Ideal zurückstehen zu lassen.²²

Wie man weiß, trägt die durch den Autor gezeichnete Idylle des heimischen Landsitzes ebenso wie der nur scheinbare Verzicht auf Rhetorik: Nur kurz nach der Vorstellung seines Landhauses mit der Darstellung von „stummen und friedfertigen Brüdern, den Pflanzen und Bäumen“ in Buchform publizierte Schultze-Naumburg auch sein deutlich berühmteres, in jedem Fall folgenreicheres und berüchtigtes Pamphlet *Kunst und Rasse* (1928), das die diffamierenden Bildstrategien der Nationalsozialisten entscheidend vorwegnehmen und prägen sollte.²³ Das Buch über das Eigene und Wertvolle, sein eigenes Haus in heimischer Landschaft, wird durch das Buch über das vermeintlich Fremde und Wertlose sekundiert – man kann diese beiden Bücher nur zusammen lesen und denken.

Keine andere Publikation dieses Genres macht so überdeutlich, dass Haus-Bücher mehr sind als architektonische Eitelkeiten: Es sind immer auch Aussagen über Lebens- und Gesellschaftsformen und die damit zusammenhängenden Normen. Vor diesem Hintergrund sind auch die beiden Kommentatoren von Mendelsohns Haus zu verstehen: Ozenfant, der ein „Haus für einen Goethe von 1930“ vor sich sah und mit Mendelsohn zusammen eine neue Kunsthochschule plante – die Mittelmeerakademie, in der Künste und Musik miteinander vereint gewesen wären –, sowie Redslob, der auf die gelungene Synthese der Künste abzielte und schlussfolgerte: „Weltbild im Bau: so können wir den Eindruck zusammenfassen, der uns bewegt.“²⁴ Tatsächlich geht es im Kern der Haus-Bücher um jene „psychosoziale Einstellung seiner Bewohner, mithin deren Individualität“, die im Interieur

21 [Red.] (1930, XXXI).

22 SCHULTZE-NAUMBURG (1927, 33). Zur Bildrhetorik von Schultze-Naumburg vgl. u. a. NOELL (2018).

23 SCHULTZE-NAUMBURG (1927/28).

24 EDWIN REDSLOB: *Weltbild im Bau*. In: MENDELSON (1931, o. S.). Vgl. hierzu (neu erschienen, nicht konsultiert) HEINZE-GREENBERG (2019).

und Haus sichtbar seien.²⁵ Justus Bier betonte 1931 ebenfalls, jedes gute Wohnhaus solle „mehr von der Individualität seiner Bewohner als von der seines Erbauers“ verraten.²⁶ Ein Topos?

III. Das Buch, das Werk und das Ich. Wie kaum eine andere Buchgattung aus dem Bereich der Architektur hat sich das Reden über das Haus, und damit auch das Haus-Buch, entlang einer Reihe topischer Momente und Wendungen nicht zuletzt aus der Literatur entwickelt, diese aber auch in großer Zahl selbst hervorgebracht und weitergereicht. Zu diesen Topoi zählt die Interpretation des Hauses oder seines Interieurs als direktes Äquivalent seines Bewohners.²⁷ Als weiteres Motiv kann der generelle Medienvergleich von Buch und Architektur gelten, der auch die Gleichsetzung von Architektur und Text in struktureller sowie semantischer Hinsicht einschließt. Im Fall von Künstlern oder Schriftstellern werden das Haus, das Atelier und die eigenen vier Wände nicht selten auf das Werk bezogen – eine Analogisierung, die manchmal sogar expliziert wird.

Schon 1909 hatte Fritz Ostini die Gleichsetzung zwischen dem Maler Franz von Stuck und dessen Haus auf den eingängigen Nenner gebracht: „Dies Haus ist der Mann!“²⁸, und in seinem Text über das Haus seines Freundes Alexander Koch schrieb Kuno Graf von Hardenberg 1926, das Arbeitszimmer sei „Matritze seines Wesens“²⁹. Auch Edith Farnsworth setzte sich in eine äußerst enge Beziehung zu ihrem Wochenendhaus, mit dem sie nicht immer glücklich war: „One’s house is almost as personal as one’s skin“, schrieb sie, die Topoi von Kleidung und Futteral direkt auf den Körper beziehend, in ihren Erinnerungen.³⁰

Die Einheit von Haus und Mensch, die Parallelisierung von menschlichem Charakter und Architektur, die Möglichkeit einer Interpretation des Raums als architektonisches Selbstporträt oder als autobiografisch konnotiertes, gar organhaftes Artefakt lassen sich vom frühen 18. Jahrhundert bis heute nachverfolgen. Es ist nicht zuletzt die Person Goethes, die man hierfür als idealen Beleg heranziehen kann, überschneidet sich doch in Weimar zunächst die literarische mit der architektonischen Produktion des Autors, während beide zusammen wiederum die Rezeption von Autor und Haus prägten. Goethe hatte die Übereinstimmung von Gebäude und Bewohnern beschrieben und griff seinerseits entwerfend und gestaltend in den Umbau seines Hauses am Frauenplan ein. Die kaum mehr zu trennenden Untersuchungsobjekte Mensch, literarisches Werk und Haus wiederum führten den Weimarer Kunsthistoriker Alfred Jericke zu der Goethes Schriften vermutlich direkt entnommenen Denkform: „Beinahe wie in einem Buche, einem autobiographischen Werke, sollten wir darin [in seinem Haus] lesen.“³¹ Die Topoi des Autors fallen auf ihn

25 WEGMANN (2016, 55).

26 BIER (1931, 392).

27 Vgl. hierzu ausführlich NOELL 2013. Vgl. auch die verwandte Fragestellung in: PISANI, OY MARRA (2014).

28 OSTINI (1909, 1, 21).

29 HARDENBERG (1926, 1).

30 Zit. nach CHURCHILL (2009, 1).

31 JERICKE (1959, 19).

selbst zurück, und damit auch auf die folgenden Generationen, deren Selbstverwirklichung im eigenen Interieur zur gesellschaftlichen Verpflichtung wurde. Dabei steckt durchaus etwas Zwanghaftes und Unheimliches in der Einrichtung des Hauses als Arbeit am Selbst. Eine entsprechende Kritik klingt womöglich aus Bruno Tauts Formulierungen, wenn er die Wohnung oder das Haus als „unmittelbarste[n] und grausamste[n] Spiegel jedes einzelnen Menschen“ bezeichnete und „Übertreibungen“ sowie „mißverständene Schlagworte“ zwar als Zeichen der notwendigen Veränderung des Bauens und Wohnens betrachtete, jedoch nicht als das Ziel: „Wohnen heißt nicht bloß Hausen“.³² Das „Haustier Mensch“, als das Taut auch sich selbst ansah, „formt seine Umwelt so, daß sie in Übereinstimmung zu seinem Leben steht.“³³

Angesichts eines über 200 Jahre alten literarischen Topos haben wir jedenfalls kaum eine Wahl, als die Häuser immer auch als einen anderen Aggregatzustand des Ich, manchmal aber auch als ein personalisiertes Gegenüber anzusehen. Curzio Malaparte geriet sein Haus als ein „steinernes Porträt“, „traurig, streng und hart“.³⁴ Sven Ivar Linds Haus wiederum wurde als „ein Selbstporträt [...] verfeinert, blass und klassisch klar“ aufgefasst,³⁵ während Thomas Bernhard sein Haus als Spiegel seines Werks beschrieb:

Mein Haus ist eigentlich auch ein riesiger Kerker.

Ich habe das sehr gern; möglichst kahle Wände. Es ist kahl und kalt: Das wirkt sich auf meine Arbeit sehr gut aus. Die Bücher, oder was ich schreib' sind wie das, worin ich hause.

Manchmal kommt mir vor, daß die einzelnen Kapitel in einem Buch so wie einzelne Räume in diesem Haus sind. Die Wände leben, die Seiten sind wie Wände, und das genügt. [...] Tatsächlich gleichen Wand und Buchseite sich vollkommen.³⁶

Bernhards Vorstellung vom Haus als Kerker ist im Werk des Künstlers Jean-Pierre Raynaud auf radikale Weise in die Wirklichkeit überführt (vgl. Abb. 2). Er mauerte sich buchstäblich in seinem Haus ein und verkleidete sämtliche Wände mit weißen Fliesen: „Et j'ai fermé la maison, je m'y suis enfermé“, erklärte er sich und sein Haus in *La maison 1993*. Sein Wohnhaus war mit ihm selbst darin ein dauernder Testfall, ein Laboratorium – auch dies ein weiterer Topos der Werkgenese des 20. Jahrhunderts –, in dem er seine künstlerische Praxis experimentell erprobte. Das Haus wurde darüber hinaus zum Zeugen, „témoin de ma sensibilité“.³⁷

³² TAUT (1927, 4).

³³ TAUT (1927, 3 f.).

³⁴ CURZIO MALAPARTE: *Ritratto di pietra*. In: Marida TALAMONA: *Casa Malaparte*. Mit einem Vorwort v. Giorgio Ciucci. Mailand 1991, 81–82. Deutsche Fassung zit. nach TALAMONA (1997, 46–55, hier 55).

³⁵ Villor (1949), übers. v. M. N.

³⁶ Thomas BERNHARD, aus einem Interview von 1971, zit. nach SCHMIED (1995, 10).

³⁷ RAYNAUD (1993, o. S.). Der Text stammt aus einem Filminterview von Michèle Porte. Vgl. auch DURAND-RUEL, TISSIER, WAUTHIER-WURMSER (1988).

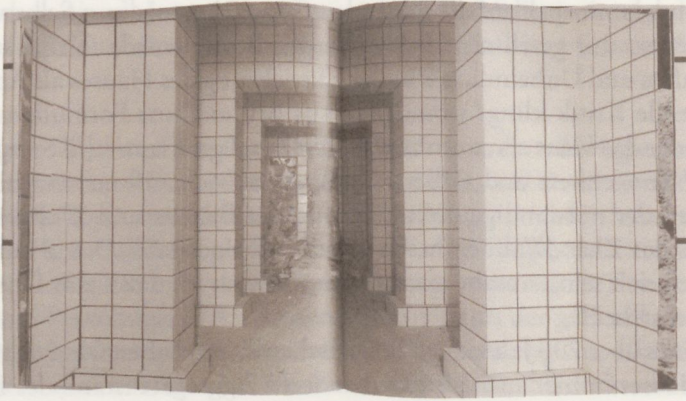


Abb. 2: Jean-Pierre Raynaud: La maison 1993.

IV. *Bewohnbarkeit, oder: Die Zähmung der Häuser.*³⁸ „This book documents the history of House VI and its owners attempt to tame it, and to maintain its integrity as an eminent work of architecture.“³⁹ So beginnt ein Buch, das es sich zur Aufgabe macht, ein angeblich nahezu unbewohnbares, in jedem Fall nicht wohnliches Haus zu erklären und seine Existenzberechtigung nicht in der Erfüllung der primären Wohnbedürfnisse, sondern in einer anderen Sphäre, der Entwurfslogik zu verorten. Seine Autorin und Herausgeberin Suzanne Frank war gleichzeitig (zusammen mit ihrem Mann) die Bauherrin und betrachtete, wie sie offen in ihrem Dankeswort zugab, wegen des zu publizierenden Buchs das Haus erstmals wirklich: „I started really ‚looking‘ at the house’s architecture for the book.“⁴⁰

Auch wenn der Begriff des ‚Wohnens‘ ein nur ansatzweise definitorisch fassbarer ist, eher gefühlter Zustand oder Schlagwort als greifbare Handlung, so ist die Frage nach der Nutzer- und Rezipientenperspektive, den Auftraggebern, Bewohnern oder temporären Besuchern, doch eines der zentralen Themen in der Diskussion um das moderne Wohnhaus. Die Bewohnbarkeit stand im Kampf um das ‚richtige‘ Wohnhaus immer wieder im Mittelpunkt; Architekten wie Otto Wagner oder Auguste Perret setzten das Bewohnen des selbst entworfenen modernen Hauses – modern in konstruktiver, stilistischer Hinsicht oder mit Blick auf seine technische Ausstattung – und dessen Veröffentlichung ein, um zu belegen, dass das Wohnen darin tatsächlich ‚funktioniere‘. Viele der publizierten Haus-Bücher der Zwischenkriegszeit folgen dieser simplen Idee des Bewohnbarkeitsnachweises. Die daraus hervorgehende ostentative Zertifizierung der Funktionalität durch den modernen Wohnmaschinen nach dem Ersten Weltkrieg aber rief zusätzlichen Widerspruch hervor – und dies nicht nur im sog. konservativen Lager. Im Jargon der Zeit finden sich in diesen

38 Ausdruck „Bewohnbarkeit“ in der Erwiderung von Riezler auf Bier: BIER (1931, 393).

39 Roberto DE ALBA: Editor’s note. In: FRANK (1994, 7). Zur Beschwerlichkeit des Wohnens vgl. den Sammelband von ELLISON, LEACH (2017).

40 Suzanne FRANK: Acknowledgements. In: FRANK (1994, 9).

Zusammenhängen abwertende Begriffe wie „Vorwohnen“ oder „Ausstellungswohnen“.⁴¹ Zu viel Wert würde hier auf das Zeigen gelegt, zu wenig hingegen auf das wirkliche Gestalten des Lebens. Hauptaugenmerk müsse immer auf dem Bewohner liegen, so der Architekt und Architekturjournalist Alfons Leitl 1933:

Und letzten Endes steht im Hintergrund (und eigentlich im Vordergrund) der spätere Bewohner, der wohnen möchte und nicht vorwohnen – wie jener mutige Vorkämpfer der Wohnkultur, der sich plötzlich in einer Gesellschaft erhebt und sagt: er müsse nach Hause gehen, wohnen –.⁴²

Jenseits der von Leitl ebenfalls nicht näher umrissenen Wohnkultur, die man eigentlich mit der in unseren Tagen eingeforderten und ebenso nebulösen Baukultur in Verbindung bringen müsste, wurde die Frage nach der Bewohnbarkeit, oder besser: Unbewohnbarkeit der modernen Bauten immer deutlicher gestellt. Berühmt geworden sind die Dispute um die „unlivability“ dreier kanonischer Wohnbauten der Moderne⁴³ – das Haus Tugendhat und das Farnsworth House von Mies van der Rohe sowie die Villa Savoye von Le Corbusier.

Walter Riezler, der weder das Haus Tugendhat gesehen noch die Auftraggeber und Bewohner gesprochen hatte, setzte mit seinem Artikel in *Die Form* (1931) einen Disput in Gang: Wohnen sei mehr als das Funktionieren der Wohnabläufe, es bedeute „soviel wie Leben, und zwar Leben außerhalb der Arbeit“. Das Haus Tugendhat verkörpere einen „Raum ganz neuer Art“ und ermögliche damit auch ein neues Wohnen.⁴⁴ Justus Bier hingegen (auch er reiste um seinen Schreibtisch und urteilte von dort aus) glaubte nicht an die Bewohnbarkeit des Hauses, weil „in diesem Wohnhaus, von dem man bei der Freiheit des Architekten von jeder Bindung an den Willen seines Auftraggebers den Prototyp eines Wohnhauses erwarten zu können glaubt, bestimmte Differenzierungen des Wohnorganismus aufgegeben sind, ohne die ein kultiviertes Wohnen auch für den heutigen Menschen schwerlich denkbar ist.“⁴⁵ Architektur, egal wie und von wem sie unter welchen Umständen beauftragt worden war, hatte allgemeinen Konventionen des „heutigen“ Wohnens zu folgen. Biers rhetorische Frage – „Kann man im Haus Tugendhat wohnen?“ – zielte auf das unpersönlich-allgemeine ‚man‘ ab, also auf einen durchschnittlichen Bewohner. Ganz offensichtlich aber waren sich beide Kritiker über den Stellenwert des privaten Auftrags im Verhältnis zu einer allgemein zu formulierenden Anforderung an ein größeres Wohnhaus nicht ganz im Klaren, denn Riezler antwortete Bier in einem Kommentar:

Schließlich ist es ja ein Auftrag und kein Ausstellungshaus, das nur als Manifest des Architekten zu gelten hätte. Allerdings ist es auch als Auftrag so etwas wie ein Manifest, – auch der Bauherr wollte, indem er gerade diesem Architekten bei dem Auftrag freie Hand ließ, offenbar für die neue Wohnform manifestieren.⁴⁶

41 Die Strategie des „Vorwohnens“, also die Beweisführung für das gute Wohnen, hatte vielleicht einen Vorläufer in dem von August Wilhelm Riehl vermuteten „Voressen“ des Gastwirts, vgl. RIEHL (1861, 192).

42 LEITL (1933, 481). Der Begriff ‚Ausstellungswohnen‘ findet sich bei BIER (1931, 393).

43 GORDON (1953, 250).

44 RIEZLER (1931, 321, 324).

45 BIER (1931, 392 f.).

46 Erwiderung von Walter RIEZLER. In: BIER (1931, 393).

Roger Ginsburger, der streitbare marxistische Architekt und Architekturkritiker aus dem Elsass, verwies in dem Disput um das Tugendhat'sche Haus auf die zentrale Aufgabe der Architektur, bezahlbaren und ausreichenden Wohnraum für die bedürftige Masse zu schaffen:

Es gibt ein sehr einfaches Kriterium für die Wohnlichkeit, d. h. den funktionellen Wert eines Wohnraumes. Man stellt sich vor, daß man in dem Raume leben muß, daß man müde nach Hause kommt und sich ganz unzeremoniös in einen Sessel setzt, mit überschlagenen Beinen, daß man Freunde empfängt, Grammofon spielt, alle Möbel in eine Ecke rückt und tanzt, daß man einen großen Tisch aufstellt und Ping-Pong spielt.⁴⁷

Onyxwand und aufwändige Haustechnik waren für Ginsburger geradezu amoralisch: „Ich gehe soweit zu sagen, daß sogar die Verwendung versenkbarer Glaswände heute ein unmoralischer Luxus ist.“⁴⁸ Häuser oder Gegenstände seien nicht dazu da, einen Eindruck hervorzurufen, sondern sie würden zur Benutzung durch Menschen entworfen und gefertigt.⁴⁹

In der Zeitschrift wurde anhand von Fotografien und Plänen die Bewohnbarkeit eines Hauses diskutiert. Ludwig Hilberseimer, der als Freund und Kollege Mies van der Rohe dem Haus nicht ganz unvoreingenommen „Wohnlichkeit, Behaglichkeit, ja man könnte sagen Gemütlichkeit“ attestierte, war der einzige, der das Haus wirklich betreten hatte. Immerhin waren er und Riezler sich des Problems bewusst: „Die Frage, ob man in dem ‚Haus Tugendhat‘ wohnen könne, müßte eigentlich von den Bewohnern beantwortet werden“ – und: „Ein wirkliches Urteil über die Bewohnbarkeit eines Hauses haben letzthin nur die Bewohner selbst.“⁵⁰ *Die Form* konnte die beiden Bauherren, das Ehepaar Tugendhat, schließlich für zwei Kommentare gewinnen, in denen die beiden ihrer äußerst reflektierten Sicht auf Architektur und Wohnvorgänge Ausdruck verliehen – und die Auseinandersetzung sowie deren Relevanz damit stark relativierten. So schrieb Grete Tugendhat: „Wir wohnen sehr gern in diesem Haus, so gern, daß wir uns nur schwer zu einer Reise entschließen können und uns befreit fühlen, wenn wir aus engen Zimmern wieder in unsere weiten, beruhigenden Räume kommen.“ Ihr Mann schloss mit den Worten: „Das ist Schönheit – das ist Wahrheit. Wahrheit – man kann verschiedene Anschauungen haben, aber jeder, der diese Räume sieht, wird früher oder später zu der Erkenntnis kommen, daß hier wahre Kunst ist. Dies danken wir Herrn Mies van der Rohe.“⁵¹

Aber es gab durchaus auch Klienten, die mit ihren Architekturikonen unzufrieden waren – die berühmtesten unter ihnen sind sicherlich Eugénie Savoye und Edith Farnsworth, die ihre Häuser unbewohnbar nannten. Während aber Eugénie Savoye sich ‚nur‘ über die schlechte Bauausführung Le Corbusiers beklagte,⁵² machte sich Edith Farnsworth in ihrer Kritik dadurch unglaubwürdig, dass sie zuvor dem Architekten freie Hand gelassen hatte:

47 GINSBURGER, RIEZLER (1931, 433).

48 GINSBURGER, RIEZLER (1931, 433).

49 GINSBURGER, RIEZLER (1931, 434).

50 HILBERSEIMER (1931, 438).

51 TUGENDHAT (1931, 438).

52 Vgl. die Briefe von Eugénie SAVOYE an LE CORBUSIER, z. B. v. 7.9.1936 oder vom Herbst 1937. In: SBRIGLIO (2008, 111 f.).

„Mies, design this as if you were designing it for yourself“, soll sie ihm als Richtlinie mit auf den Weg gegeben haben.⁵³ In der Zeitschrift *House Beautiful* gab die praktizierende Ärztin später mit einem etwas schrägen Bild zum Besten, ihr aus Glas gebautes Haus (vgl. Abb. 3) sei zu durchsichtig: „[T]he house is transparent, like an X-ray“.⁵⁴



Abb. 3: Ludwig Mies van der Rohe: Farnsworth House.

Einige Jahrzehnte später konnte auch Peter Eisenmans Wochenendhaus in Cornwall (Connecticut) für Suzanne und Dick Frank mit einer langen Reihe von Unzulänglichkeiten und Absonderlichkeiten aufwarten, bis hin zu der Tatsache, dass die Besitzer 1988, gerade einmal 13 Jahre nach seiner Fertigstellung, das Gebäude von Grund auf sanieren, ja nahezu neu errichten mussten. Suzanne Franks Bericht *Peter Eisenman's House VI. The Client's Response* (1994) ist eine der präzisesten Aussagen, die wir von der Bewohnbarkeit eines solchen „kanonischen Werks“, wie Kenneth Frampton das Haus nannte, kennen.⁵⁵ Bezeichnenderweise betitelte die Kunst- und Architekturhistorikerin Frank das Buch und damit Haus nicht nach seinen Auftraggebern, was üblich gewesen wäre – die Farnsworths, Savoyes, Tugendhats oder Kaufmanns hätten dafür eine Blaupause abgegeben –, sondern nach seinem Werknamen, den ihm der Entwerfer gegeben hatte: *Peter Eisenman's House VI*. Eine Serie von Häusern, durchnummeriert wie eine Kompositionsreihe der modernen Malerei, z. B. von Theo van Doesburg oder Ad Reinhardt. Der Werkzusammenhang und das geistige Eigentum verblieben somit beim Architekten; erst im zweiten Abschnitt des Buchs bekennt sich die Besitzerin zu ihrem materiellen Besitz, „House VI. The Frank Residence“, und erklärt hier dessen auf schlechte bauhandwerkliche Arbeit zurückgehende Defizite sowie seine funktionalen und ästhetischen Besonderheiten.

Ihr Beitrag „The client's response“ (vgl. Abb. 4), der bereits im Untertitel des Buchs auf die offensichtlich strittige Frage der Nutzung hinweist, startet mit einer Erinnerung

⁵³ LAMBERT (2001, Anm. 20, 509).

⁵⁴ Edith FARNSWORTH, zit. nach BARRY (1953, 270). Vgl. auch GORDON (1953, 126–130, 250 f.), FRIEDMAN (2006, vor allem 141) sowie BLAKE (1964, 85–89).

⁵⁵ Kenneth FRAMPTON: Preface. In: FRANK (1994, 13).

an ihre „initial experience“ im neuen Haus, einer präzisen Kurzbeschreibung der Kompositionsprinzipien und mit dem Hinweis auf die Dominanz der künstlerischen Form: „It seemed more like an enclosed sculpture. In contrast to the solidity of the exterior, the inside felt open. Light filtered in and for a moment life seemed a careless spiritual existence.“⁵⁶ Die folgenden Erfahrungen waren eher prosaischer Natur und ähneln denen der Savoyes: „The house leaked almost from the start [...]“. Aber das Haus blieb, bei allen Unzulänglichkeiten, „a continuous source of aesthetic delight, if not always a place that protected us from rain and snow.“⁵⁷ Konnte man nun in House VI ‚wohnen‘? Oder besser: Sollte man überhaupt in House VI wohnen können? Oder war das Haus ‚nur‘ ein kompromissloses, auf formalen und systematischen Prinzipien beruhendes Design, auf dessen Primat der Entwerfer bereits 1963 in seiner Dissertation *Formal Basis of Modern Architecture* hingewiesen hatte?⁵⁸

Suzanne Frank bezeichnete es als „a superbe cultural object“ – und nicht etwa als ‚Wohnhaus‘.⁵⁹ Robert Stern äußerte sich noch deutlicher: „At house VI, mathematics triumphs over daily living.“⁶⁰ Interessanterweise hatte Peter Eisenman vor dem Entwurf die Gewohnheiten der Franks analysiert und sie sogar in ihrem Apartment besucht. Dabei ging es ihm, so die Erinnerungen von Suzanne Frank, um ihre spezifischen Zirkulationsmuster, die diagrammatisch zu fassenden Abbilder ihres persönlichen Wohnens. Er wendete damit ein klassisches Werkzeug des funktionalen, tayloristischen Entwerfens an. Immerhin sei es von Anbeginn an, so Eisenman selbst im Rückblick, um „the idea of inhabiting, or habitation“ gegangen.⁶¹ Die Umsetzung in die Struktur eines Wohnhauses erfolgte hingegen nicht. Stattdessen plante Eisenman eine doppelgeschossige Wohnhalle, dafür fehlte z. B. zunächst ein Schlafzimmer. Als dieses dann doch eingerichtet werden sollte, hatte Eisenman einen das Haus und Zimmer durchschneidenden Spalt entworfen, direkt durch die Position des Betts, das somit in zwei Einzelbetten getrennt wurde. Dick Frank fasste es später gegenüber dem Architekturkritiker Paul Goldberger bündig zusammen: „This house will not win any Most Functional House of the Year Award.“⁶² Die Franks wohnten dennoch – lässt man einmal die technischen Mängel außer Acht, die nach der Renovierung immerhin beseitigt werden konnten – auf unspektakuläre und selbstverständliche, man könnte sagen: unrhetorische Weise mit Tochter und Haustieren darin, wie in jedem anderen Haus. Sie schätzten die außergewöhnlichen Situationen, die das Haus wegen seiner Lichtführung, Raumbildung und Logik des Entwurfs zusätzlich hervorruft, und damit den dezidiert freien künstlerischen Anteil des „small monument“. Suzanne Franks Sicht auf das Haus veränderte sich aber auch über die Jahre, sie beschreibt dies sehr deutlich in ihren Reflexionen: „I think of the house more as a home“.⁶³

56 Suzanne FRANK: The Client's Response. In: FRANK (1994, 49). Einige Beiträge des Buchs waren bereits in einer Ausgabe von *Progressive Architecture*, 58. Jg. (1977), H. 6, erschienen und wurden im Buch wieder abgedruckt.

57 Suzanne FRANK: The Client's Response. In: FRANK (1994, 50).

58 Vgl. hierzu die deutsche Übersetzung OECHSLIN (2005, bes. 11–61).

59 Suzanne FRANK: The Client's Response. In: FRANK (1994, 52).

60 Robert STERN: Dream Houses. In: FRANK (1994, 43 f., hier 43).

61 Peter EISENMAN: Afterword. In: FRANK (1994, 110).

62 Paul GOLDBERGER: The House as Sculptural Object. In: FRANK (1994, 37–41, hier 37).

63 Beide Zitate FRANK (1994, 70).

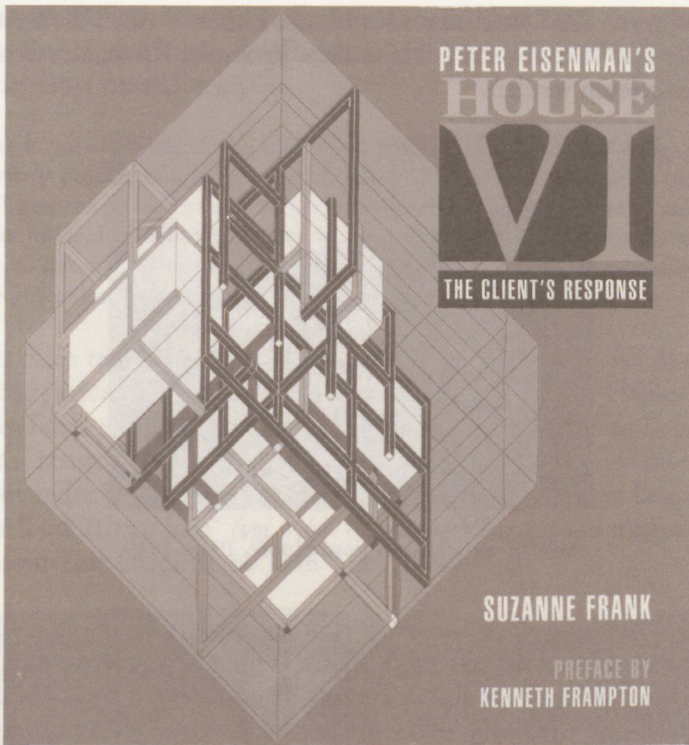


Abb. 4: Suzanne Frank: Peter Eisenman's House VI. The Client's Response.

Über den offensichtlich recht robusten Prozess des Wohnens hinaus werden in der Frage um die Bewohnbarkeit, das kann man den Berichten und Diskussionen über Häuser und ihre Aufgaben deutlich ablesen, ästhetische und soziale Konventionen sowie Dogmen verhandelt. Das zeigt sich auch in den von Suzanne Frank notierten Reaktionen mancher Nachbarn: Zu „nonkonformistisch“ sei das Haus, „not homelike“. Andere wiederum urteilen dezidiert: „This is what architecture should be like.“⁶⁴ Die realen Unzulänglichkeiten oder Annehmlichkeiten eines Hauses sind für die Idee des Wohnens zunächst nicht besonders zentral – weder in die eine noch in die andere Richtung. Man könnte diese Erkenntnis auf andere Bereiche übertragen, in denen das ‚Funktionieren‘ von Stadtkonzepten und städtebaulichen Umsetzungen der Moderne angezweifelt oder betont wird. Die Rede von der Unbewohnbarkeit ist, bei näherer Betrachtung, kein Analysekriterium, sondern ebenfalls ein Topos. Vielleicht spielten Ruth und Sam Ford auf diesen Topos und damit auf die Relativität der ‚Unbewohnbarkeit‘ an, sicherlich aber auf jene der Ästhetik, als sie das berühmt gewordene Schild vor ihrem zugegebenermaßen eigenartigen, von Bruce Goff entworfenen, Haus – dem Ford House (1948/49) (vgl. Abb. 5) – aufstellten,

⁶⁴ FRANK (1994, 72).

auf dem zu lesen war: „We Don't Like Your House Either.“⁶⁵ Auch diese Äußerung kann als eine Form der Publikation und selbst in ihrer extremen Kürze als Architekturtheorie des Wohnhauses gelesen werden.

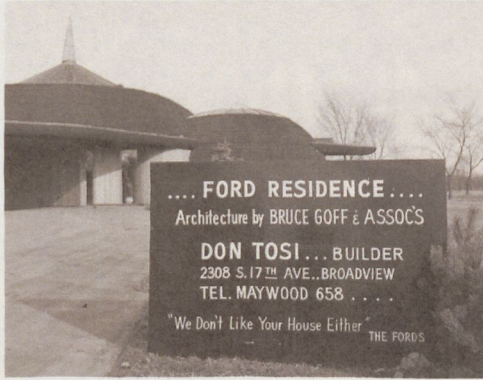


Abb. 5: Bruce Goff: Ford House, 1948–1949.

V. *Von der Freiheit des Entwerfens zum möglichen Haus.* An wen aber richtete sich Suzanne Franks Erwiderung nun, ihr „client's response“? Es scheint zunächst auf der Hand zu liegen, dass die Entgegnung dem Entwerfer gilt, Peter Eisenman. Das Buch könnte aber auch auf die allgemeine Meinung, sei es die der Nachbarn oder Besucher, sei es die der Fachwelt, zielen oder schließlich sogar an das Haus selbst adressiert sein. Das Buch gibt hier keine eindeutige Antwort, noch wird überhaupt eine vorangegangene Frage angesprochen. Man kann diesbezüglich eine bereits zuvor entstandene Publikation hinzuziehen: Peter Eisenman hatte 1982 selbst ein Buch über eines seiner „Werk-Häuser“, *House X*, publiziert.⁶⁶ Das zehnte und letzte Haus der Werkreihe war nie gebaut worden, aber vor seiner Publikation im Buch Gegenstand mehrerer Vorträge und auch Artikel von Eisenman gewesen. Die von Massimo Vignelli auffallend sorgfältig gestaltete Publikation mit ihrem quadratischen Format, dem schwarzen Umschlag und ihrem Umgang mit farbiger Schrift zielt auf die Sichtbarmachung der Entwurfsmethodik als Prozess. Unter den Gesprächen und Textebenen findet sich eine „Unterhaltung“ des Architekten mit einer „Stimme“, in der Eisenman äußert, sein auf Autarkie zielendes architektonisches Entwerfen sei in ein „blasphemisches Objekt“ gemündet, möglicherweise sogar zwangsläufig.⁶⁷ Die Frage nach dem Objekthaften war auch für *House VI* wesentlich gewesen, auch dieses Haus hatte

65 Der Text des Schilds scheint erstmals in der Zeitschrift *Architectural Forum* publiziert worden zu sein: *Umbrella House*. In: *Architectural Forum*, 94. Jg. (April 1951, 118–121, hier 119). Vgl. auch *Life Magazine* (19.3.1951, 70–75).

66 EISENMAN (1982).

67 EISENMAN (1982, 42).

begonnen, sich von zahlreichen seiner Funktionen zu lösen und ein seltsames Eigenleben entwickelt, eine eigene Logik des Daseins. Der Entwurfsprozess, so Eisenman über *House VI*, würde selbst zum Objekt:

[T]he house is not an object in the traditional sense – that is the end result of a process – but more accurately a record of a process. The house [...] is a series of film stills compressed in time and space. Thus, the process itself becomes an object; but not an object as an aesthetic experience or as a series of iconic meanings. Rather, it becomes an exploration into the range of potential manipulations latent in the nature of architecture, unavailable to our consciousness because they are obscured by cultural preconceptions.⁶⁸

Suzanne Franks Buch rekontextualisiert in vollem Bewusstsein und vor dem Hintergrund der restlosen Abstraktion, die Eisenman in *House X* als Lesart seiner Häuser vorschlägt, ihr privates Heim in Form einer Erzählung der Wohnenden. Beide treffen sich aber in der Erkenntnis, dass die resultierenden Entwürfe und Häuser als Möglichkeitsformen anzusehen sind. Der Schriftsteller David Shapiro trug zu beiden Büchern Texte bei, *House X* startet mit dem kurzen Text „To an Idea“ (vgl. Abb. 6), *House VI* endet mit einem Textausschnitt aus einem längeren Text Shapiros mit dem Titel „House“.

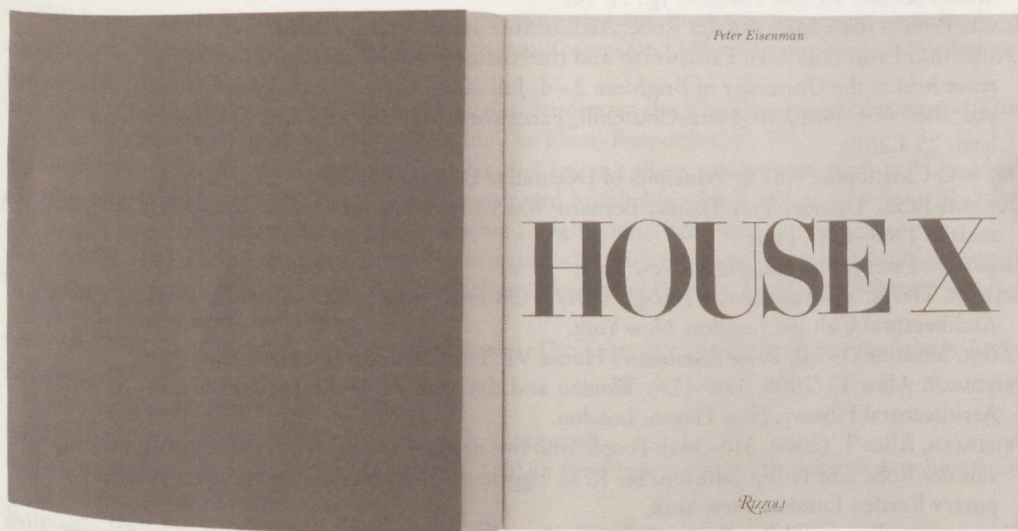


Abb. 6: Peter Eisenman: House X.

Neben dem Verweischarakter des einen Buchs auf das andere, den die Beteiligung Shapiros mit seinen beiden Texten oder Textstellen nahelegt, wird hierdurch die Lesbarkeit der Hausobjekte geöffnet. Dem Vergleich der beiden Texte, die einerseits ‚idea‘, andererseits ‚novel‘ thematisieren, also abstrakte Konzeption und erzählerische Form (letzteres ausgerechnet in einem Gedicht), können wir die unterschiedlichen Interpretations- und

⁶⁸ Peter EISENMAN. In: Ders., William GASS, Robert GUTMAN: House VI. In: FRANK (1994, 21–36, 23).

Erzählebenen von Häusern entnehmen. „I wanted to start Ex Nihilo [...]“, – heißt es in „To an Idea“. In „House“ hingegen lesen wir: „This then is a possible house / This then is a possible Novel“.⁶⁹

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Mario Botta: Una casa. Ausstellungskatalog Museo Vela, Ligornetto, Mailand 1989.
 Abb. 2: Jean-Pierre Raynaud: La maison 1993, Paris 1993.
 Abb. 3: Ludwig Mies van der Rohe: Farnsworth House, Plano/ Illinois 1950–1951.
 Abb. 4: Suzanne Frank: Peter Eisenman's House VI. The Client's Response, New York 1994.
 Abb. 5: Bruce Goff: Ford House, 1948–1949, Aurora/ Illinois (Foto: Anonym, Life Maga-zine ?).
 Abb. 6: Peter Eisenman: House X, New York 1982.

Alle Abbildungen bis auf Nr. 5 Archiv des Autors.

Literaturverzeichnis

- BARRY, Joseph A. (1953, 172–73, 266–272): Report on the Battle Between Good and Bad Modern Houses. In: House Beautiful, Bd. 95.
 BIER, Justus (1931, 392–393): Kann man im Haus Tugendhaft wohnen? Mit einer Erwiderung von Walter Riezler. In: Die Form, 6. Jg., H. 10.
 BLAKE, Peter (1964): Mies van der Rohe. Architecture and Structure. Baltimore.
 CHURCHILL, Lynn (2009, 1): Farnsworth and the Anatomy of Occupation. Proceedings of the Conference held at the University of Brighton, 2.–4. Juli 2009, <http://arts.brighton.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0008/44819/10_Lynn-Churchill_Farnsworth-and-the-Anatomy-of-Occupation.pdf>, zuletzt: 25.4.2019.
 DRESSER, Christopher (1873): Principles of Decorative Design. London.
 DURAND-RUEL, Denyse, Yves TISSIER, Bernard WAUTHIER-WURMSER (1988): Jean-Pierre Raynaud. La maison 1969–1987. Paris.
 EISENMAN, Peter (1982): House X. New York.
 ELLISON, David, Andrew LEACH (Hrsg.) (2017): On Discomfort. Moments in a Modern History of Architectural Culture. London, New York.
 FRANK, Suzanne (1994): Peter Eisenman's House VI. The Client's Response. New York.
 FRIEDMAN, Alice T. (2006, 126–159): Women and the Making of the Modern House. A Social and Architectural History. New Haven, London.
 FRIEDMAN, Alice T. (2004, 316–341): People who live in glass houses. Edith Farnsworth, Ludwig Mies van der Rohe and Philip Johnson. In: K. L. Eggen: American Architectural History. A Contemporary Reader. London, New York.
 [GINSBURGER, Roger, Walter RIEZLER] (1931, 431–437): Zweckhaftigkeit und geistige Haltung. Eine Diskussion zwischen Roger Ginsburger und Walter Riezler. In: Die Form, 6. Jg., H. 11.
 GORDON, Elizabeth (1953, 126–130, 250–251): The Threat to the Next America. In: House Beautiful, Bd. 95.
 GROPIUS, Walter (1930): bauhausbauten dessau, München.
 HARDENBERG, Kuno Graf von (1926): Das Haus Alexander Koch. In: Das Haus eines Kunstfreundes. Haus Alexander Koch. Darmstadt.
 HEINZE-GREENBERG, Ita (2019): Die Europäische Mittelmeerakademie. Hendricus Th. Wijdeveld, Erich Mendelsohn und das Kunstschulprojekt an der Côte d'Azur. Zürich.

⁶⁹ David SHAPIRO: House. In: Ders.: After a Lost Original. Solo Press 1992, wiedergegeben in: FRANK (1994, 107).

- HILBERSEIMER, Ludwig (1931, 438–439): [Kommentar]. In: *Die Form*, 6. Jg., H. 11.
- HUMBOLDT, Wilhelm von (1912): Sonett 1091. In: Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften. Hrsg. v. d. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Abt. 1: Werke, Bd. 9: Gedichte. Hrsg. v. Albert Leitzmann. Berlin.
- JERICKE, Alfred (1959): Goethe und sein Haus am Frauenplan. Weimar.
- LAMBERT, Phyllis (2001): Mies Immersion. In: P. Lambert (Hrsg.): *Mies van der Rohe in America*. Ausstellungskatalog Canadian Centre for Architecture. Montréal u. a.
- LE CORBUSIER (1928³): *Vers une architecture*. Paris.
- (1929, 180–181): Wo beginnt die Architektur? In: *Die Form*, 4. Jg., H. 7.
- LEITL, Alfons (1937): *Das Buch vom eigenen Haus*. Mit Skizzen, Plänen u. ausgeführten Bauten d. Architekten Walter Kratz. Aufnahmen v. Elsbeth Maria Heddenhausen. Berlin.
- (1933 [September], 481–488 u. 505–512): Die Kochenhofsiedlung in Stuttgart. Bauausstellung Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung. In: *Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, 17. Jg., H. 11.
- MENDELSON, Erich (1932): *Neues Haus Neue Welt*. Vorworte v. Amédée Ozenfant u. Edwin Redslob. Berlin.
- NOELL, Matthias (2009): *Das Haus und sein Buch*. Moderne Buchgestaltung im Dienst der Architekturvermittlung. Basel.
- (2010, 83–95): Hausbesuche. Wohnhäuser zwischen zwei Buchdeckeln (1784–2008). In: B. Dogramaci, S. Förster (Hrsg.): *Architektur im Buch*. Dresden.
- (2011, 205–222): Strategien der Präsentation – Künstlerhäuser in Künstlerhäuserbüchern. In: G. A. Mina, S. Wuhrmann (Hrsg.): *Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum: Künstlerhäuser-Museen*. Ligornetto.
- (2012, 44–58): Bioscopic and Kinematic Books. Studies on the Visualisation of Motion and Time in the Architectural Book ca. 1900–1935. In: *The Photo Researcher*, H. 18.
- (2013, 145–176): „Ich aber bin entstellt von Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist.“ Das Motiv des architektonischen Selbstporträts in Literatur und Architektur. In: A. Beyer, R. Simon, M. Stierli (Hrsg.): *Zwischen Architektur und literarischer Imagination*. München.
- (2018, 33–46): Kultur des Sichtbaren. Der fotografische Blick des Herrn Schultze. In: H. Meier, D. Spiegel (Hrsg.): *Kulturreformer. Rassenideologe. Hochschuldirektor. Der lange Schatten des Paul Schultze-Naumburg*. Heidelberg.
- OECHSLIN, Werner (Hrsg.) (2005): *Peter Eisenman. Die formale Grundlegung der modernen Architektur*. Zürich.
- OLGIATI, Valerio (2015): *Villa Além*. Basel.
- OSTINI, Fritz von (1909): *Villa Franz von Stuck*. Darmstadt.
- PISANI, Salvatore, Elisabeth OY MARRA (Hrsg.) (2014): *Ein Haus wie Ich. Die gebaute Autobiographie in der Moderne*. Bielefeld.
- RAYNAUD, Jean-Pierre (1993): *La maison 1993*. Paris.
- [REDAKTION] (1930, XXXI–XXXIII): *Bauhaus-Wanderschau im Kunstgewerbemuseum Zürich*. In: *Das Werk. Architektur und Kunst*, Bd. 17, H. 9.
- RIEHL, August Wilhelm (1861): *Die Familie*. Stuttgart.
- RIEZLER, Walter (1931, 321–332): *Das Haus Tugendhat in Brünn*. In: *Die Form*, 6. Jg., H. 9.
- SALIGA, Pauline, Mary WOOLEVER (Hrsg.): *The Architecture of Bruce Goff, 1904–1982*. Ausstellungskatalog The Art Institute. Chicago, München, New York 1995.
- SBRIGLIO, Jacques (2008): *Le Corbusier. La Villa Savoye*. Basel u. a.
- SCHMIED, Wieland, Erika SCHMIED (1995): *Thomas Bernhards Häuser*. Nachlaßverwaltung Thomas Bernhard. Gmunden u. a.
- SCHULTZE-NAUMBURG, Paul (1927/1928): *Kunst und Rasse*. München
- (1927): *Saaleck. Bilder von meinem Hause und Garten in der Thüringer Landschaft*. Berlin.
- STABENOW, Jörg (2000): *Architekten wohnen. Ihre Domizile im 20. Jahrhundert*. Berlin.

- , (2014, 181–202): Das Buch zum Haus. Publizierte Architektendomizile der Moderne. In: PISANI, OY MARRA (2014).
- TALAMONA, Marida (1997, 46–55): Die Casa Malaparte und das Kap Massulo. In: Daidalos, 17. Jg., H. 63.
- TAUT, Bruno (1927): Ein Wohnhaus. Mit 104 Fotos und 72 Zeichnungen, einer Farbaufnahme und einer Farbzusammenstellung. Stuttgart.
- TUGENDHAT, Grete, Fritz TUGENDHAT (1931, 437–438): Briefe an die Redaktion der Form. In: Die Form, 6. Jg., H. 11.
- UNGERS, Oswald Mathias (1999, 6–23): Die Architekturwerkstatt in Müngersdorf. In: Ders.: Aphorismen zum Häuserbauen. Braunschweig, Wiesbaden.
- VILLOR, L. R. [Leif Reinius] (1949). In: Byggmästaren 28, H. 1, I.
- WEGMANN, Thomas (2016, 40–60): Über das Haus. Prolegomena zur Literaturgeschichte einer affektiven Immobilie. In: ZfGerm NF, 26. Jg., H. 1.

Abstract

Ein Haus ist zunächst einmal ein architektonischer Gegenstand zum Wohnen. Manchmal aber sind Wohnhäuser zugleich auch Manifeste des Bauens und Wohnens, die in Monographien publiziert werden, um aus einer persönlichen eine allgemeingültige architekturtheoretische Haltung zu formulieren. Denn aufgrund der Privatheit eines Wohnhauses sind diese nur in den seltensten Fällen anders als in einer medialen Übertragung sichtbar. Der Beitrag nimmt die Intentionen und Strategien dieser Buchgattung in den Fokus und untersucht die konträren Aspekte von Funktion und Ästhetik, architektonischer Entwurfssystematik und Bewohnerwünschen.

First of all, a house is an architectural object for living. Sometimes, however, houses are also manifestos of building and living, published in order to communicate a universal architectural theory from a personal point of view. Due to their specific privacy, houses only rarely become visitable and visible other than in a media transfer. The article focuses on intentions and strategies of this book genre and examines the contrasting aspects of function and aesthetics, architectural design systematics and the residents' wishes.

Keywords: Architekturvermittlung, Wohnbarkeit, Entwurfslogik, Rezipientenperspektive

Anschrift des Verfassers: Prof. Dr. Matthias Noell, Universität der Künste Berlin, Institut für Architektur und Städtebau, Hardenbergstr. 33, D-10623 Berlin, <m.noell@udk-berlin.de>