

Holes dokumentierte bereits 1888 ein unter dem Vornamen Walter bekannter Brite in seinen Sexualmemoiren *My Secret Life*. Unterschiedliche Faktoren haben jedoch mittlerweile zu einer abnehmenden Bedeutung von Glory Holes in öffentlichen Räumen geführt, so zum Beispiel alternative Kontakt- und Stimulierungsmöglichkeiten (z.B. Sexportale im Internet oder Erotikvideos), der Abbau und die Umgestaltung von Toiletten im öffentlichen Raum, die Ausweitung von Orten für Gelegenheitssex im privaten Raum (z.B. durch die Legalisierung von Darkrooms in vielen Ländern der westlichen Welt) bei zugleich fortbestehender Stigmatisierung und Kriminalisierung von Sex im öffentlichen Raum.

Mittlerweile haben insbesondere schwule Saunen und Swingerclubs das architektonische Element des Glory Holes aufgegriffen. Themenparkartig wird das Glory Hole neben anderen Gestaltungselementen und Szenerien wie Gebüsch, angedeuteten Parks oder Umkleideräumen von Turnhallen, Logen von Kinos oder Rücksitzen von Autos zur Versinnbildlichung heimlichen Sexes eingesetzt.

Eine systematische Untersuchung der Motive für die Nutzung der Glory Holes steht bis dato noch aus. Qualitative Studien zu Gelegenheitssex, vor allem aus den Queer Studies und Diskussionsforen, betonen allgemein den sexuell stimulierenden Effekt der Anonymität und der damit verbundenen Normüberschreitung. Die Sichtbarriere verringert zudem – ähnlich dem Effekt der Dunkelheit in Darkrooms – das Gefühl des Beobachtetseins. Dies erleichtert die Überwindung von Schamgefühlen über vermeintliche körperliche Unzulänglichkeiten oder den Kontrollverlust gegenüber unbekannten Personen beim Gelegenheitssex. Berichte über Dritte diskutieren zudem häufig die Möglichkeit für hetero-identen Männern, sexuellen Umgang mit einem anderen Mann zu haben, ohne diesem ins Auge sehen zu müssen. Glory Holes gelten darüber hinaus als Ort, an dem auch weniger attraktive Männer Sexualkontakte finden können.

Die Schwellenrelevanz des Glory Hole ist offensichtlich. Zunächst schwillt der Schwellkörper, der sodann die Schwelle zur benachbarten Kabine übertritt. Schwellungen werden jedoch

auch regelmäßig am Hals von LokalpolitikerInnen und AnwohnerInnen beobachtet, die sich bis heute in Moralpaniken über die Glory Holes in öffentlichen Toiletten ereifern. NutzerInnen von Klappen müssen daher mit der Beschuldigung der Verbreitung von HIV, mit polizeilichen Identitätsfeststellungen oder Bußgeldern wegen „grob ungehöriger Handlungen“ gemäß Paragraph 118 des Ordnungswidrigkeitengesetzes rechnen. Jenny Künkel

- Juliet Richters, „Through a Hole in a Wall: Setting and Interaction in Sex-on-Premises Venues“, in: *Sexualities* 10 (2007), S. 275–297.

- Lauren Berlant/Michael Warner, „Sex in der Öffentlichkeit“, in: Matthias Haase/Marc Siegel/Michaela Wunsch (Hg.): *Outside. Die Politik queerer Räume*, Berlin 2005.



Jalousie

Schauen, Verbergen, Beschatten, Belüften

Bettina Köhler

Die Karriere der Jalousie beleuchtet beispielhaft die Vorstellungen der klassischen Moderne und der Nachkriegsarchitektur vom Umgang mit Schwellen zwischen Innen und Außen, zwischen Privatheit und Öffentlichkeit. Die Forderungen nach Leichtigkeit, Reduktion materieller Dichte, Transparenz, Hygiene und Komfort gewannen architektonische Sichtbarkeit, als Sachlichkeit und Anonymität des ästhetischen Ausdrucks nicht nur akzeptiert, sondern gewünscht wurden. Im Unterschied zum Vorhang → Gardine sind Jalousien als architektonisch gewollte Differenz deutlicher fassbar, weil sie häufig in enger konstruktiver Verbindung mit der Fassade stehen und die sichtbaren Spuren der individuellen Handhabung auf ein Minimum beschränkt sind.

Als funktionales Element, dem man zunächst keine ästhetische Qualität zugestand, trat die Jalousie nur langsam an die sichtbare, repräsentative Oberfläche der Architektur. So hat die Jalousie Teil an einer Entwicklung, die in Sigfried Giedions anonymer Kulturgeschichte der Mechanisierung zur Darstellung gelangte und von der die moderne Architektur entscheidend geprägt worden ist.¹ Vermutlich sind ihre Vorläufer in heißeren Klimazonen und in Kulturen zu suchen, in denen die Übergänge zwischen privateren und öffentlichen Wohnräumen und zwischen Wohnräumen und der Stadt architektonisch aufwendig inszeniert werden. So stellten die Muschrabiya, kunstvoll geschnitzte Vergitterungen in spätosmanischen Palästen, Belüftung und Kühlung sowie den Sichtschutz der Palasträume sicher. Sie sollten den Blick aus dem Harem in Höfe und Gärten erlauben, den Einblick vom Stadtraum her dagegen verwehren.² Einen Hinweis darauf, dass diese Vergitterungen über den Handelsplatz Venedig ihren Weg nach Europa fanden, geben die englischen und französischen Bezeichnungen der Jalousie: *venetian blind* beziehungsweise *store venetien*.

1735 wird in Zedlers *Universallexikon* die Jalousie als ein Gitter vor einem Fenster beschrieben, von solcher Beschaffenheit, dass man „zwar dadurch heraussehen, von außen aber von niemand gesehen werden kann“.³ Bereits in der *Encyclopédie* von Diderot und D'Alembert in der Mitte des 18. Jahrhunderts wird die Jalousie dann als Sonnen- und Blickschutz abgebildet, der über einen Klappmechanismus zum Umstellen der Lamellen und Züge zum Hochziehen verfügt.⁴ Aber erst seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, nach Verbesserungen der Zugkonstruktion, verbreitet sich ihr Gebrauch langsam in der Wohnhausarchitektur,⁵ um schließlich in den 1930er Jahren mit einem durch Aluminiumlamellen radikal veränderten Erscheinungsbild selbstbewusste Modernität zu signalisieren. Die Entwicklung unterschiedlicher Kunststoffe erlaubt es seit den späten 1960er Jahren, das Gewicht der Jalousien und ihren Umfang im hochgezogenen Zustand massiv zu verringern. Im Zusammenspiel mit der Automatisierung der Herstellung ermöglicht dies eine Massenfabrikation, deren Produkte uns heute vor allem in Bürogebäuden begegnen – „where technical supremacy overshadows charm“.⁶

Alfred Stieglitz' Fotografie „Sun Rays Paula“ von 1889 lässt eine der zentralen Vorstellungen, die sich mit einer Jalousie verbinden, lebendig werden: Sonnenlicht dringt durch schräg gestellte Lamellen, die wir nur schemenhaft,



Les Persiennes, Radierung von Louis Philip Debucourt, 1820



Sun Rays Paula, Fotografie von Alfred Stieglitz, Berlin 1889

fast vollständig in Helligkeit aufgelöst sehen; es wird gefiltert und legt dort, wo es hinfällt, ein Streifenmuster über den Raum. Sachlich und mysteriös zugleich erscheint die Atmosphäre: Im Schattenbild der Jalousie gegenüber dem geöffneten Fenster ist eines der Bänder zu erkennen, mit denen die einzelnen Jalousie-Elemente verbunden sind und an denen die Jalousie nach oben gezogen wird, zum Boden des Raumes hin aber verschwinden alle Details in dichter Dunkelheit. So ist Paula, die Portraitierte, am Tisch schreibend festgehalten; sie ist im Zwischenreich von Schatten, Dämmerung und hellem Licht präsent und doch betrachten wir sie auch, als sei sie unserer Wahrnehmung teilweise entzogen, als sei der Schatten der Jalousie, der ihr Gesicht streift, die Jalousie selbst, die sie unseren Blicken im nächsten Moment entziehen könnte.

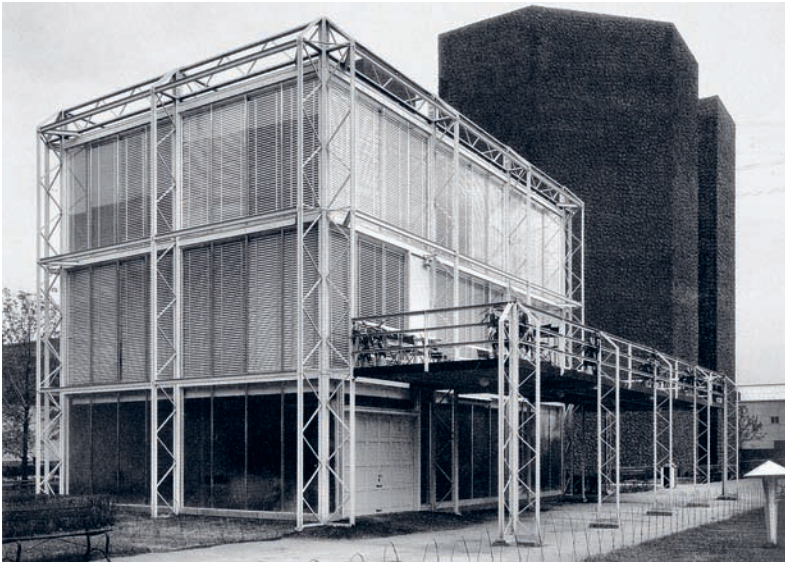
Zwar erlaubt Stieglitz' Fotografie keine eindeutig psychologisierende Lesart, doch für die Geschichte des Gebrauchs der Jalousie im Bereich der Wohnarchitektur ist sie aufschlussreich. Entscheidend für ihre Verwendung ist, dass sie ein dichtes Paket von Funktionen auf schmalstem Raum anbietet: Sonneneinstrahlung und Lichtintensität können fein gesteuert werden. Gleichzeitig können Blicke von innen nach außen wandern, ohne dass man von außen gesehen wird – so wird die Intimität des Raums und seiner Bewohner geschützt. Darüber hinaus ermöglicht die Jalousie in viel höherem Maße als ein Vorhang, dass bei geöffnetem Fenster die Luft im Raum zirkulieren kann.

Die Jalousie ist gegen Ende des 19. Jahrhunderts im privaten Bereich ein Ausstattungselement, das zwar viele funktionale Anforderungen des Übergangs von innen nach außen erfüllt, das man ästhetisch, in seiner materiellen Erscheinung, aber wenig schätzt – allenfalls wegen der atmosphärischen Lichtwirkung. Mit einiger Sicherheit kann man davon ausgehen, dass die Jalousie gegen Ende des 19. Jahrhunderts, wie in Stieglitz' Aufnahme, ihren Platz vorwiegend in Räumen fand, die privaten Charakter trugen und keinen repräsentativen Anspruch zu erfüllen hatten.

„Sun Rays Paula“ erinnert trotz gleichzeitig kühler Sachlichkeit und privater Intimität an die repräsentative bürgerliche Raumkultur des späten 19. Jahrhunderts, in der die Fenster von Wohnräumen als → **Schwellen** zwischen innen und außen „Lichtorte“ sind. Hier wird der Übergang aus der Privatheit in die Öffentlichkeit zelebriert, die durch die → **Fenster** hindurch, zumindest auf Fotografien von Innenräumen dieser Zeit, nie wirklich wahrnehmbar ist. Die Öffentlichkeit wird im wahrsten Sinne des Wortes ausgeblendet und auf eine durch Vorhänge → **Gardine** zu inszenierende Lichterscheinung reduziert. Transparente helle Stoffe verhängen das Fenster bei Tag, überlagert von den Draperien schwerer dunklerer Stoffe, die während des Tages den Lichteinfall mildern und den Eindruck des Raumes malerisch erscheinen lassen sollen. Bei Nacht können sie zugezogen werden, um jeden Einblick zu verwehren und die Ensembles der Raumkunst um so intensiver als geschlossene private Welt erstrahlen zu lassen.⁷ Die entsprechende Wirkung sucht man über die Verwendung einer aufeinander abgestimmten Tonalität von verschiedenen Farben zu erreichen. Große weiße Wandflächen möchte man vermeiden, denn sie verhindern nach Ansicht vieler Autoren, die sich zur Ästhetik des privaten Innenraums äußern, dass sich der Schmuck von Bildern, Vasen, Figuren und sonstigen Kunstgegenständen mit seinem „Grunde zu einem Gesamteindruck“ verbindet.⁸ Die alleinige Verwendung von Weiß beurteilt man als „kultur-“ und „freudlos“.⁹ Zu den großen, weißen Flächen im Raum zählt man auch die dank entsprechender Fortschritte in Konstruktion und Glasherstellung möglichen großen Fensterflächen und hält entsprechend fest: „technisch ein Triumph, aber wir sind so frei auch ästhetische Bedürfnisse zu haben“, denn nicht nur sei die „grelle Lichtmasse“ schmerzhaft, sondern ein solches Fenster sei einfach ein „unausgefülltes Loch in unserem Bilde“.¹⁰ Diese Ästhetik, die auch ein Ausdruck der scharfen Trennung von privaten und öffentlichen Lebenswelten ist, schließt den Anspruch auf repräsentativen sozialen Verkehr und Empfang in den entsprechenden Häusern überhaupt nicht aus.¹¹ Dabei handelt es sich um ein internationales Phänomen, man findet entsprechende Vorstellungen in Europa ebenso wie in Nordamerika. Pariser, Berliner und New Yorker Stadthäuser der Jahrhundertwende ähneln sich in dieser Hinsicht frappant.

1934, 45 Jahre nach der Aufnahme von Stieglitz, erbaut der amerikanische Architekt Frederick Keck mit Leland Atwood im Rahmen der Ausstellung „The Century of Progress International Exposition“ in Chicago das Crystal House. Dieses Haus ist ein erstaunlicher Prototyp: es will Antworten auf Probleme moderner vorfabrizierter Konstruktionen mit Stahl- und Glaselementen geben, es soll kostengünstig zu errichten und größeren Bevölkerungsschichten

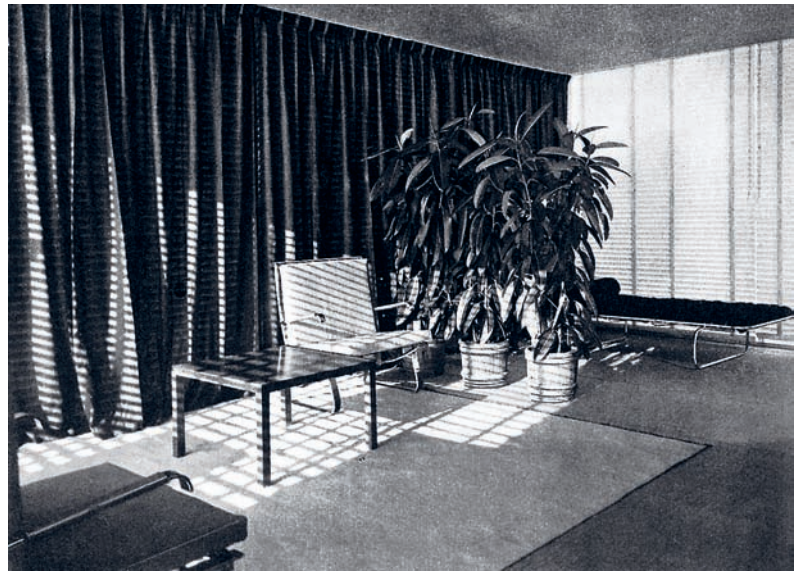
zugänglich sein, es will durch Flexibilität der räumlichen Anordnung ein sich wandelndes Familienleben auf geringer Fläche ermöglichen. Und es führt überdeutlich vor, dass Hygiene und Komfort, also Luft, Helligkeit und Sauberkeit, Inhalte eines ästhetischen Anspruchs werden, dass die Öffnung des Hauses nach außen, zu Licht, Sonne und Luft, sowie der Anschluss des Privaten an die äußere Welt eine zeitgemäße Wohnform darstellen.¹² Denn die Wände dieses Crystal House sind in Gänze aus Glas gefertigt und in eine modulare Grundstruktur aus Stahlträgern eingepasst. Sämtliche dieser Glaswände sind mit *venetian blinds*, mit Jalousien, bedeckt, die zwei Probleme des Glashauses gleichzeitig lösen sollen: Sie sollen vor einer Überhitzung des Innenraumes schützen – eine Gefahr, die trotz der Klimaanlage besteht – und sie sollen individuelle Ausblicke, bis hin zu einer völligen Öffnung oder Abschottung bei komplett hochgezogenen oder niedergefahrenen Jalousien erlauben. Diese Jalousien sind aus Aluminium gefertigt und im Inneren des Hauses angebracht, weil sich keine Firma gefunden hat, die einen Mechanismus herstellen kann, der die Bedienung der Jalousien an der Fassade erlaubt. Klimatechnisch handelt es sich hierbei um einen großen Nachteil, der aber wahrscheinlich deshalb in Kauf genommen wird, weil man auf die Modernität des Ausdrucks auf keinen Fall verzichten will.



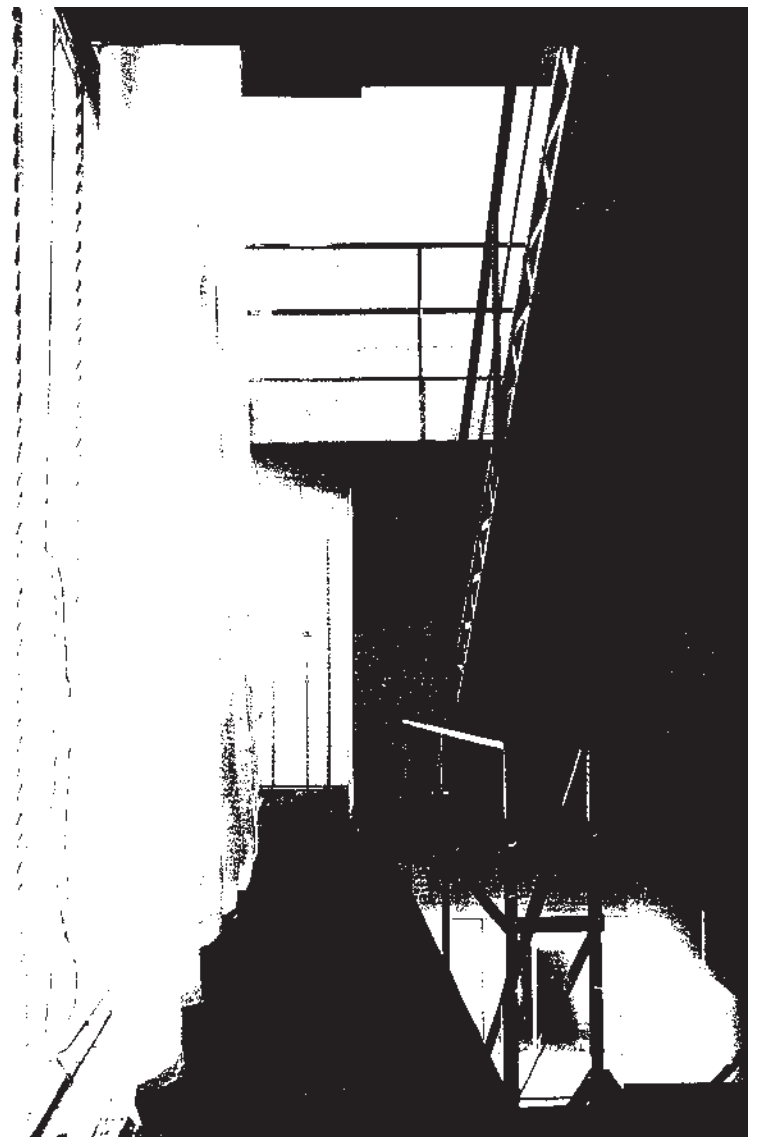
Crystal House, Architekten Frederick Keck und Leland Atwood, erbaut für die Ausstellung *A Century of Progress*, Chicago 1934

Man könnte also meinen, dass dieses Haus das Ende einer bürgerlichen Wohnkultur postuliert, die den Übergang zwischen Privatheit und Öffentlichkeit ästhetisch aufwendig und mit vielen Schichten in Szene setzt: statt dicker Mauern Glaswände, statt etlicher Schichten von Vorhängen nur noch eine präzise gelegte Schicht aus kühl wirkenden Aluminiumjalousien, die ergänzt wird durch in feine Falten gelegte, leichte Vorhänge. Die Infrastruktur dieses Hauses aber, unter anderem eine Klimaanlage mit Belüftungs- und Befeuchtungssystem, zeigt deutlich: Der gläserne Schrein, der sich in die Umgebung öffnen könnte, wird in eine hochmoderne und dennoch überaus private Familienwelt verwandelt. So sind die Glaswände fest installiert und können nicht geöffnet werden, der Kontakt mit dem Außen und der Öffentlichkeit soll dosiert und reguliert stattfinden, die Familienwelt wird umgeben von einem konstanten Mikroklima als schützendem Kokon.

Die zeitgenössischen Fotografien des Gebäudes führen entsprechend nicht etwa die Möglichkeit vor, die auf drei Geschossen sich ausbreitende private Welt den Blicken von außen zugänglich zu machen oder umgekehrt in den Innenaufnahmen den Blick nach außen durch die großen Glasflächen oder auch nur durch die Lamellen der Jalousien zu lenken. Es existiert zwar eine Aufnahme des Hauses von Außen, bei der einige Jalousien hochgezogen sind, aber der Standpunkt ist so gewählt, dass man nur wenige der modernen Lampen und Möbel sehen kann.



Wohnzimmer des Crystal House, Architekten Frederick Keck und Leland Atwood, erbaut für die Ausstellung *A Century of Progress*, Chicago 1934



Treppenhaus des Crystal House, Architekten Frederick Keck und Leland Atwood, erbaut für die Ausstellung *A Century of Progress*, Chicago 1934

In der bekanntesten Außenaufnahme des Hauses aus dem Jahr 1934 sind alle Jalousien herabgelassen und die Lamellen so gekippt, dass wir einen skulpturalen Kubus sehen. Im Inneren wird in einer Aufnahme des Treppenhauses durch die herabgelassenen Jalousien im Zusammenspiel mit Vorhängen die Verwandlung des Tageslichts in eine gleichmäßig helle Atmosphäre gefeiert. Eine Aufnahme des *living room* betont dagegen mit geschlossenen dunkelbraunen Vorhängen die Lichtspiele, die bei schräg gestellten Lamellen und

einfallendem Sonnenlicht entstehen. Ein zeitgenössischer Kommentar hebt entsprechend hervor, dass das Haus die unterschiedlichen Naturstimmungen bei Tag und Nacht einfange und verstärke, äußert sich aber nicht über die (vielleicht selbstverständlichen) Möglichkeiten der Aussicht und realen Öffnung.¹³

Paradoxiereise erinnern also die Fotografien bei aller Reduktion, Abstraktheit und Kühle der Rauminszenierung an die in „Sun Rays Paula“ präsente, weit zurückliegende bürgerliche Welt vor dem Ersten Weltkrieg, die das Private und das Öffentliche trennt und die entsprechenden Übergänge aufwendig in Szene setzt. Denn so dünn die Schicht auch geworden ist, die Außen von Innen scheidet, sie funktioniert doch ähnlich wie die Jalousie in der Aufnahme von Stieglitz. Nur wird sie diesmal sehr bewusst eingesetzt, nämlich als den Raum total umschließende Filtermaschine, die Licht nicht nur sichtbar machen, sondern auch modellieren soll. Dieses modellierte Licht wiederum trägt zur vereinheitlichenden Wirkung der Innenausstattung bei, die mit einer internationalen Sprache der Modernität auf Materialien, Oberflächen und Farben setzt.¹⁴ Und: wurden in Paulas Portrait Intimität und Geheimnis durch Sachlichkeit gemildert, verhält es sich in den Räumen des Crystal House genau umgekehrt: Sachlichkeit und Anonymität müssen im Interesse der Akzeptanz durch ein amerikanisches Mittelklassepublikum gemildert werden, wie es nicht zuletzt im textilen Überwurf der Vorhänge deutlich wird, die die sehr technoide Anmutung der Aluminiumjalousien nach innen wohnlich abdämpfen.

Gerade die Differenz der Sprachen zwischen Innen und Außen in diesem Haus, zwischen Unsichtbarkeit der Technik im Inneren und Sichtbarkeit an der äußeren Fassade, lässt bewusst werden, wie sehr es der radikalen Idee einer Wohnmaschine – im Unterschied zu Le Corbusiers Auffassung – tatsächlich nahe kam. So könnte man dieses Haus, wenn man Reyner Banhams Untersuchungen zum „well-tempered environment“¹⁵ heranzieht, auch doppelt lesen: nicht nur als abgeschirmte private Umgebung, sondern vor allem als Modellierung einer voll klimatisierten, autonomen Welt, die unter anderem aus dem Wissen um das Funktionieren von Gewächshäusern entstehen konnte. So hatte Banham bereits Ende der 1960 Jahre auf einen möglichen Zusammenhang zwischen den Ideen der Wohnmaschine, der Klimatechnik und der Entwicklung von Gewächshäusern hingewiesen. Er unterschied entsprechend auch in späteren Schriften die europäische von der amerikanischen Annäherung an die Wohnmaschine mit Blick auf den Ausgangspunkt der Lösungsversuche: „die modernen europäischen Architekten versuchten, einen Stil zu finden, um die Technologie zu zivilisieren, [während] die US-Ingenieure eine Technologie entwickelt[en], welche die moderne Architektur für zivilisierte Menschen bewohnbar machen sollte.“¹⁶

Mit dem Crystal House wird ein in der Erscheinung radikal modernes Wohnhaus realisiert, das aber letztlich die Möglichkeiten der Technik, insbesondere die feine Organisation des Übergangs von innen nach außen durch die Jalousien, nicht völlig ausschöpft, sondern – zumindest in den Inszenierungen der zeitgenössischen Fotografie – Bilder eines abgeschotteten bürgerlichen Interieurs beziehungsweise einer autonomen Klimasphäre bedient. Darüber hinaus liegt mit den großen, vom Boden bis zur Decke reichenden Verglasungen eine Struktur vor, die – im Unterschied beispielsweise zu den kunstvoll gesetzten, in Aufnahmen nie durch Vorhänge verdeckten Fensterbändern oder Fensterwänden Le Corbusiers –, nicht vorgibt, welcher Ausschnitt der Außenwelt auf welche Art wahrgenommen werden soll. Die Bewohner selbst haben in jedem Fall zu entscheiden, wie und wo sie die Jalousien öffnen, sie sollen die Fenster selbst kreieren.¹⁷

Etwas mehr als 40 Jahre später haben sich die Einstellungen zum Verhältnis zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, zwischen innen und außen, aber auch die zum Umgang mit der technischen Infrastruktur eines Wohnhauses sehr verändert. Fotografien eines Mitte der 1970er Jahre in London-Hampstead errichteten Hauses des Architekten Michael Hopkins führen vor, dass Aluminiumjalousien die Öffnung des von einer transparenten Glashülle umgebenen Gebäudes in den Garten und das umliegende Villenviertel gestalten. Der Übergang zwischen innen und außen wird gerade im Durchblick durch die Jalousiestruktur mit schräg gestellten Lamellen und in der Abwechslung von hochgezogenen und herabgelassenen Jalousien sinnlich erfahrbar und greifbar. Im Zusammenhang mit den zu Beginn genannten zentralen Herausforderungen moderner Architektur lässt sich also am Beispiel des Hopkins House erörtern, wie eng sich die Geschichte der Jalousie mit dem jeweiligen Umgang mit und der Akzeptanz von Transparenz verbindet. Transparenz war und ist



Blick vom Eingang durch das Hopkins House, Architekt Michael Hopkins, London Hampstead 1975–76

immer noch von enormer Bedeutung für die Vorstellungen der Gestaltung von Schwellen zwischen innen und außen,¹⁸ wobei natürlich außer Frage steht, dass ein von einem großen Garten umgebenes Haus einen natürlichen Sicht- und Lichtschutz besitzt, der großzügige Verglasungen prinzipiell eher denkbar und realisierbar erscheinen lässt.

Man könnte also einwenden, dass die Fotos des Hopkins House belegen, dass das Haus als Teil eines schützenden Gartens wahrgenommen und konzipiert wurde. Doch liegt das Haus in einem Villenviertel und der Blick des Fotografen gibt die Sicht eines Passanten in die direkt an einer Straße gelegene Eingangsseite wieder. Und weitere Fotografien zeigen, dass das nur 15 Meter breite Grundstück an beiden Seiten und am Ende des in die Tiefe reichenden Gartens von weiteren Häusern umgeben ist. Das heißt, hier wird das private und auch das professionelle Leben der Hopkins' sichtbar gemacht – re-präsentiert. Damit ist in der Öffnung zur Umgebung tatsächlich ein fundamentaler Unterschied zur Wohnkultur nicht nur des 19. Jahrhunderts, sondern auch zur Zeit einer klassischen Moderne, wie sie im Crystal House greifbar wurde, feststellbar. Und man kann sicherlich nicht einfach nur behaupten, dass diese Geste großflächiger Verglasung privater Räume als Exhibitionismus zu verstehen sei.¹⁹

Vielleicht muss man im Gegenteil zugestehen, dass im großzügig verglasten Raum eine neue, eine moderne repräsentative Logik städtischer Architektur entsteht: Das Ganze des Raumes kann wahrnehmbar werden, was die Notwendigkeit, das Bild zu kontrollieren, erhöht. Kontrolle meint in diesem Zusammenhang nicht, dass alles aufgeräumt zu sein hat, entscheidend ist vielmehr, dass Lebensstil und Geschmack atmosphärisch unmittelbar erfahrbar sind. Die Glaswand führt die traditionelle Idee der Repräsentation in einer vielleicht ambivalenten, aber deshalb nicht weniger überzeugenden Weise weiter: „Das Glas ist ein Stoff und erstrebenswertes Vorbild, Zweck und Mittel in einem [...] Es ist der ideale moderne Behälter, der keinen Geruch annimmt und der sich [...] der Veränderung durch Zeit und Inhalt widersetzt [...] das Glas materialisiert vor allem die fundamentale Zwiespältigkeit in der Stimmung: gleichzeitige Nähe und Distanz, Vertraulichkeit und Kühle, Mitteilbarkeit und Zurückgezogenheit. [...] das Glas erweist sich als eine Transparenz ohne Übergang: Man blickt hindurch ohne fassen zu können. Die Zusammenhänge werden universell und abstrakt. Die Vitrine.“²⁰ Der verglaste „Salon“ im städtischen Raum führt die Tradition der Repräsentation für den privaten Bereich in einer zugleich Nähe und Distanz suggerierenden Weise weiter, als präzise choreographierte Inszenierung bestimmter Teile des privaten Lebens, durch welche „Öffentlichkeit [...] zum Hof wird, vor dessen Publikum sich Prestige entfalten lässt [...]“²¹

In diesem Zusammenhang kommt den Jalousien im Hopkins House die Aufgabe zu, diese präzise Choreographie mit zu steuern. Als grafisch und materiell exaktes Schwellenelement suggeriert die Jalousie im Unterschied zum Vorhang nicht den möglichen, beweglichen, flexiblen Raum einer horizontalen Tiefe – ein schönes Beispiel hierfür bietet das berühmte Curtain House von Shigeru Ban in Tokio – sondern die Jalousie operiert auf einem schmalen vertikalen Grat zwischen innen und außen.

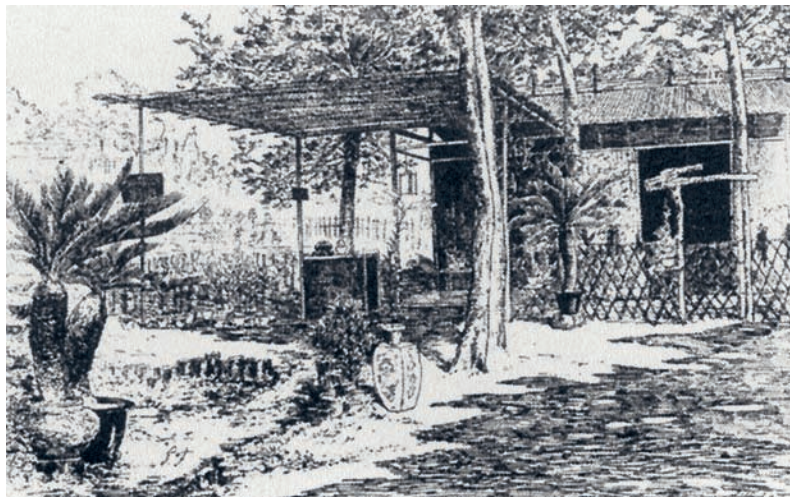
Diese scheinbare Starre schließt aber überhaupt nicht aus, dass der Einsatz und die Verwendung der Jalousie Flexibilität und Offenheit kommunizieren, im Gegenteil: Gebaut wurde auch das Hopkins House, wie bereits das Crystal House, mit Materialien und Techniken, die im Industriebau Verwendung fanden und für den Wohnbau angepasst wurden. Aber im Unterschied zur früheren Version des Glashauses mit Jalousien sollte das Hopkins House schon bei minimalem Fertigstellungsgrad bewohnbar sein, einen improvisierten Charakter also bewusst behalten und darstellen. Die Jalousien, die nicht nur die Glaswände des zweigeschossigen, aus Stahlträgern gebauten Hauses bedecken, sondern ebenso als Raumteiler eingesetzt werden, sind hier im Unterschied zum Crystal House Bestandteil einer Struktur, die auch im Inneren die industrielle Fertigungsweise überall sichtbar werden lässt. Kein einziger Vorhang, keine Verkleidung der Deckenstruktur mildert den technischen Ausdruck. In gewisser Weise steht man hier also endlich einer kongenialen Verwendung der Jalousie gegenüber.

Als sei die Jalousie wieder an den möglichen Ursprungsort einer fernen Kultur zurückgekehrt, entsteht also trotz der ausschließlichen Verwendung von Stahl, Glas und Aluminium für die primären Strukturen der Eindruck, man betrachte eine exotische Bambushütte, die, auf einer modularen Grundstruktur aufbauend, sich nach allen Seiten elegant und selbstverständlich öffnet. Der Jalousie werden nun in selbstverständlicher, cooler Weise alle Funktionen, die sie übernehmen kann, auch zugestanden. Im Gegensatz zum Crystal House sind Teile der Verglasung durch Schiebemechanismen zu öffnen und so können die Jalousien teilweise oder ganz heruntergelassen und unterschiedlich eingestellt werden, um vor der Sonne und den Blicken von der Straße zu schützen, die Luft hindurchziehen und Bilder einer unkomplizierten Wohnkultur entstehen zu lassen.

Vielleicht verweist dieses Haus also auch auf die Idee einer modernen Urhütte. Wie diese Idee modellartig zu verkörpern sei, bleibt offen. Entscheidend aber ist, dass die Idee der Urhütte, wie beispielsweise im berühmten Frontispiz zu Marc Antoine Laugier's „Essais sur l'Architecture“ von 1753, den jeweiligen Nullpunkt des Entwurfs definiert: nämlich als Notwendigkeit, jede Bauaufgabe immer wieder neu gedanklich zu durchdringen, ausgehend von einer Perspektive, die Entwurf und Umsetzung steuert. Laugier's im Wald gewachsene Hütte beschreibt einen Nullpunkt des Entwurfs, weil sie eine Perspektive bezeichnet, nicht aber ein Regelwerk. Und möglicherweise liegt hierin auch eins der großen Potenziale der Untersuchung von Schwellenelementen der Architektur: sie stellen die Frage nach dem Übergang, an dem sich Architektur entscheidet, an dem sie entsteht.

Bettina Köhler ist Professorin für Geschichte und Theorie der Kunst am Institut für Mode-Design der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Basel, Schweiz.

Japanischer Garten, Weltausstellung Paris, 1889



- (1) Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Hamburg 1994.
- (2) Stefano Bianca, *Hofhaus und Paradiesgarten: Architektur und Lebensformen in der islamischen Welt*, München 2001, S. 235.
- (3) Johann Heinrich Zedler, *Großes vollständiges Universal Lexikon, Halle und Leipzig 1732–1754*, Bd. 14, 1735, S. 180. Zedler gibt auch Hinweise auf den Ursprung des Namens der Jalousie: Sie sei ein von „denen Franzosen“ verwendetes Bauelement, dessen Name „von der Handlung solcher Leute hergenommen zu seyn (scheine), welche die Jalousie plage und welche auf solche Art ihre Observationes anzustellen pflegen, wenn sie den Ursprung ihres Affectes entdecken wollen“.
- (4) *L'Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de lettres*, Paris 1751 und 1772, Band 8, 1765, S. 439. Tafel mit Abbildung: Band 8, Livorno, 1775, Pl. VI, No. 2. Eine Kulturgeschichte der Jalousie ist noch zu schreiben, vgl. allgemein und kurz den Eintrag „Window Shutters and Blinds“, in: Joanna Banham (Hg.), *Encyclopedia of Interior Design*, London und Chicago 1997, S. 1389, und die Einleitung in: Thomas French and Sons Limited, *Venetian Blinds: A Practical Manual on the Manufacture, Construction, Care and Maintenance of the Venetian Blind*, Manchester 1941, S. 10–13.
- (5) www.bv-rolladen.de/wirfuersie/historisches.aspx (letzter Zugriff: 14. November 2008), hier finden sich Hinweise auf die Jalousiefabrikation in Deutschland, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzt.
- (6) www.mae.ncsu.edu/homepages/silverberg/AdaptiveShading/history.htm (letzter Zugriff: 14. November 2008).
- (7) Vgl. Bettina Köhler, „1870–1900 Zwischen Industrie und Handwerk. Das Interieur“, in: Arthur Rüegg (Hg.), *Schweizer Möbel und Interieurs im 20. Jahrhundert*, Basel/Boston/Berlin 2002, S. 33–61.
- (8) Jacob von Falke, *Die Kunst im Hause*, Wien 1871, S. 224.
- (9) Georg Hirth, *Das deutsche Zimmer der Renaissance. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege*, München 1880, S. 92: „Weiss wirkt unter den dekorativen Hauptfarben wie ein starkes Gewürz in unserer Speisen: wenig macht schmackhaft, zu viel verdirbt; zur Herrschaft gelangt, wird es zum wirklichen Despoten ... und tödtet da, wo Leben und Freude herrschen sollten.“
- (10) Falke 1871 (wie Anm. 8), S. 281.
- (11) Vgl. auch: Terence Riley (Hg.): *The Un-private House* (Ausstellungskatalog), New York 1999, S. 64.
- (12) Vgl. auch Robert Boyce, *Keck and Keck*, New York, 1993, Abb. 53, S. 47ff. Lisa D. Schrenk, *Building a Century of Progress: The Architecture of Chicago's 1933–34 World's Fair*, Minneapolis 2007, S. 175ff.
- (13) Vgl. auch Dorothy Raley 1934, zitiert in: Schrenk 2007 (wie Anm. 12), S. 176.
- (14) Vgl. zur eleganten Innenausstattung mit Materialien wie Leder, Mahagoni, Stahl, Leinen, Baumwolle und Farben wie Asche, Braun, Seegrün: Schrenk 2007 (wie Anm. 12), S. 177.
- (15) Reyner Banham, *The Architecture of the Well-Tempered Environment*, London 1969, deutsch: *Die Architektur der wohl-temperierten Umwelt*, in: ARCH+ 93, 1988.
- (16) Reyner Banham, „Wohnmaschinen“, in: Arch+ 94, 1988, S. 54–61, hier S. 59.
- (17) Vgl. Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge/London 1994, S. 283ff.
- (18) Vgl. Bettina Köhler, *Phantom Glashauss: das „Un-Private“ als zeitgemäße städtische Lebensform – ein widersprüchliches Verlangen*, in: *werk, bauen + wohnen* 10 (2002), S. 20–25.
- (19) Hubertus Adam, *Zwischen Exhibitionismus und Hermetik. Wandlungen in der Wohn- und Arbeitswelt*, in: *archithese* 4 (2000), S. 6ff.
- (20) Jean Baudrillard, *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*, Frankfurt am Main/New York 1991, S. 55.
- (21) Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied/Berlin 1962, hier zit. nach der Auflage von 1969, S. 220.

