

Rahmenhandlungen. Zuhause gelernt. Anordnungen von Bild, Raum und Betrachter

IRENE NIERHAUS

Wozu in einer Publikation zu Vermittlungsstrategien nicht über Ausstellungs- oder Museumsarchitektur, sondern über Wohnarchitektur sprechen? Eine erste Antwort ist schnell gegeben, denn historisch zeigt sich eine auffällige Wechselbeziehung zwischen Ausstellungs- und Wohnräumen. In der Geschichte der Moderne kulminiert erstmals Ende des 19. Jahrhunderts das Domiziliare im Ausstellen, wie auch das Ausstellende im Domizil. Einerseits wurde im Wohnen Gesammeltes ausgestellt – schon im Biedermeier hatte die gläserne Vitrine mit kleinen Sammelstücken, wie Freundschafts- und Souveniergegenständen, einen festen Platz im Wohnraum. Andererseits wurde Wohnen selbst zum Ausstellungsgegenstand, so in Präsentationen von idealen Wohnkonzepten in Bauausstellungen, wie die Werkbundsiedlungen um 1930. Zudem haben Architekten ihre eigenen Wohnhäuser zur Veranschaulichung ihrer Wohnideen genutzt – so öffnete Peter Behrens sein Wohnhaus als besuchbaren Ausstellungsraum dem Publikum (vgl. Deicher 2001) oder publizierte Adolf Loos *Das Schlafzimmer meiner Frau* in einer Zeitschrift mit Foto. Loos hatte damit den intimsten seiner Privaträume veröffentlicht und Wohnen als Bewohntes ausgestellt. Das entsprach einer Tendenz, die Wohnen nicht nur als Anordnung von einzelnen Möbeln und Ausstattungsobjekten auffasste, sondern als Totalität erscheinendes Arrangement, das unmittelbar bewohnbar oder bewohnt wirkte. Eine der ersten Ausstellungen dieser Art war die *Wiener Kunstgewerbeausstellung* 1877, einige Jahre später wurden in der *Wiener Elektrischen Ausstellung* von 1883 verschiedene, ganzheitlich möblierte Interieurs in der Abfolge eines bürgerlichen Wohnzusammenhangs (Bibliothek-, Damenschlafzimmer, Salon etc.) gezeigt. Darüber hinaus wur-

den Kunstausstellungen mit Elementen von Wohnräumen durchsetzt oder überhaupt als solche vorgestellt, wie bei den Pariser Impressionisten ab den 1880er Jahren oder in den didaktisch verstandenen *demonstrations* von James McNeill Whistler, die er – wie die *Peacock-Ausstellung* 1877 – als Interieursituationen entwickelt hatte. In einer Münchner Ausstellung waren 1905 Kunstwerke in „komplette Wohnungs-Einrichtungen“ (zit.n. Ackermann 2003: 57) integriert worden. Das heißt, in Kunst- wie Wohnausstellungen wurde Bewohnbarkeit simuliert und dieser Gestus des Bewohnbaren deutet auf einen potenziellen Bewohner und Betrachter. Die Figuration einer (imaginären) Bewohner- und/oder Betrachterschaft innerhalb der Raumanordnung wurde auch direkt benannt. So hatte Whistler in der weitgehend in Gelb und Weiß gestalteten Ausstellung 1883 sogar das Personal in seiner Kleidung farbangepasst und trug zu seiner schwarzen Kleidung selbst gelbe Strümpfe (ebd.: 19). Oder forderte der Wiener Kunstgewerbetheoretiker Jakob von Falke die Abstimmung der Kleidung mit dem Interieur, um in der Harmonie des Wohnbildes keine Störung zu erzeugen. Oder gab es den Ratschlag, das Wohnen durch das zufällig erscheinende Einstreuen von gerade in Gebrauch befindlichen Gegenständen (abgelegter Hut, liegengelassenes Handarbeitszeug, aufgeschlagenes Buch) zu animieren – was in Wohndarstellungen bis heute als verlebendigende Spur gelegt wird.

Nach diesem kurzen Blick auf die Verflechtungen der beiden Felder Wohnen und Ausstellen soll im Folgenden nach Konstellationen gefragt werden, die das Wohnen und das Private als Prozess des Ausstellens strukturieren und damit auch das moderne Betrachtersubjekt innerhalb des Wohnens konstituieren. Das Private war von Anfang an immer auf Veräußerung, Darstellung und Veröffentlichung angelegt – *und nicht erst mit den intimen Geständnis-szenen der Talkshows*. Dieser Text¹ handelt also vom Wohnen und Ausstellen als einem Zu-Sehen-Geben und dem darin verorteten Betrachter.

Das Zu-Sehen-Geben – eine über Merleau-Ponty und Lacan in die (insbesondere auch geschlechteranalytische) Bildtheorie gewanderte Sprachfigur – benennt das soziale und kulturelle Feld, das das jeweilig historisch und hegemonial Mögliche des Sichtbaren organisiert. Also jenes Feld von Auf- und Ein-Zeichnungen, Zuschreibungen, Differenzbildungen und Auslassungen, in das wir als BetrachterInnen und Betrachtete eingelassen sind. Ein Feld, das den Blick ordnet und ihn aus der Versammlung des kulturellen Bildrepertoires zurückblicken lässt. Dieses am Sehen, Blicken, Bild-Machen – und damit auch am Aus-Stellen als Display erhöhter Sichtbarkeit – orientierte Interesse richtet sich auf die Formierung des sozialen Subjektes bzw. auf alle Anordnungen (in diesem Fall die bildräumlichen des Wohnens), die es (kon)-

1 Die Grundlage dieses Textes war ein Beitrag zu Mies van der Rohe zum Deutschen Kunsthistorikertag in Leipzig 2003 sowie Nierhaus 2004.

figurieren und in die es eingeschrieben wird. Im 19. Jahrhundert wurde das damit verbundene Wahrnehmungsgefüge einem intensiven Modellierungsprozess unterworfen, denn es galt durch Verbürgerlichung das moderne Subjekt (inklusive seiner Differenzbildungen wie Klasse, Geschlecht, Ethnizität oder nationale Zugehörigkeit) zu konstituieren; ein Subjekt, das nicht als einmalig stabile Einheit zu denken ist, sondern als in historischer Dynamik befindliche Konfiguration (Verschiebungen von Klassenzugehörigkeiten, Geschlechterzuschreibungen, ethnische Befunde ...). Wahrnehmung als ein historisch und sozial indiziertes Beziehungssystem zwischen Subjekt und (Um-)Welt war im 19. Jahrhundert durch zahlreiche Prozesse wie Mechanisierung, Urbanisierung, Industrialisierung direkter – in den Wahrnehmungstheorien der Wissenschaften – wie indirekter – durch die Beförderung von Seh- und Blickformen und ihre Integration in den Alltag, wie z.B. im Vergnügungspark und in seinen wörtlich zu verstehenden Sensationen – Verhandlungsgegenstand, mit dem die Beziehung zwischen dem sich neu figurierenden Subjekt und der sich ebenso neu figurierenden (Um-)Welt diskursiviert wurde (Diskurs wird hier nicht jenseits von Nichtsprachlichkeit und Materialität gedacht)². Die industriekapitalistische Produktion von Gütern als Waren vervielfältigte Objekte in immer neuen Variationen und Auflagen in die Umwelt und als Welt. Und dieses Prinzip der vervielfältigenden Reproduktion ließ überall quantitativ wie qualitativ auf (überdeterminierende) Objektmengen treffen, so in der historistischen Wohnausstattung und ihrer nicht enden wollenden Fülle von Gegenständen, Figuren und Zeichen, die *zudem noch unterschiedliche historische Stile (re)produzierten*. Dasselbe in historistischen Straßenzeilen und Gebäuden, die in Formen und Stilen den städtischen Bildraum zeichneten: vom gotisierenden Rathaus und Neorenaissance-Theater über klassifizierende Giebel oder barockisierende Erker an Wohnhäusern, die sich bis in die proletarischen Vorstädte zogen – wenn auch dort mit zurückgenommener Fülle und Variation des Dekors, jedoch der Kraft der Wiederholung – bis zu den Ansammlungen der Objekte in Museen oder Warenhäusern, die durch Klassifizieren – Mineralienabteilung, Abteilung der niederländischen Malerei, Wäscheabteilung ... – einen inhaltlichen Zusammenhang im Sinn der Foucault'schen Ordnung der Dinge bekamen.

Die in diesem Kontext geforderte (Aus-)Differenzierung von Wahrnehmungsprozessen hat Walter Benjamin an der ‚Zerstreuung‘ und Jonathan Crary am ebenso zentral werdenden Motiv der ‚Aufmerksamkeit‘ themati-

- 2 Vgl. dazu Chantal Mouffe, die Diskurs nicht als das nur Geschriebene und Gesprochene versteht, sondern als „Ensemble, das in sich das Sprachliche und Nicht-Sprachliche enthält“ (Mouffe 2001: 13) und sagt: „Nicht die Existenz von Gegenständen außerhalb unseres Denkens wird bestritten, sondern die ganz andere Behauptung, dass sie sich außerhalb jeder diskursiven Bedingung des Auftauchens als Gegenstände konstituieren könnten.“ (Laclau/Mouffe 2002: 144f.)

siert. Zwischen diesen immer auch ethisch bewerteten Wahrnehmungsverfahren wandern Blicke vom Panorama zum Mikroskop, dann durch die Kamera und stellen Körper still oder setzen sie in Bewegung, um zu betrachten und zu sehen. In den Theorien wird Wahrnehmung im Körper situiert.³ Wahrnehmen wird mit komplexen Strukturen von Gefühlen, Sensationen, Vernunftlagen und den jeweils ihnen sozial zugeschriebenen Positionen verkoppelt. Dieses Strukturgewächs von Wahrnehmung und ihren Zuschreibungen begleitet metamorphotisch die Phasen des modernen Subjekts und ist darin keineswegs neutral und allen gleich, sondern ist als ein hegemonial wirksames Differenzsystem organisiert. So wurden im 19. Jahrhundert sozialen, ethnischen und geschlechtlichen Gruppen auch Wahrnehmungs-, Charaktere‘ zugeschrieben, – Bürgerlichkeit und Kontemplation versus Proletariat und Zerstreuung ... – als Klassencharakter oder – Weiblichkeit und Zerstreuung versus Männlichkeit und Konzentration, hingegen der gleitende Blick des Dandys versus den fixierten Blick der Passantin – als Geschlechtscharakter. Dieses Differenzsystem wird dann ausgefächert, u.a. bis in die Wohnräume, wo das Damenzimmer jenen diene, die kein „ernstes Sichversenken erheischen“, hingegen das Herrenzimmer die „Stätte der Arbeit“ sei, „wo der Geist sich sammeln“ sollte.⁴ Wahrnehmung wurde also sozial durchgegliedert und damit war auch das Verfügen und die Teilhabe an Blick- und Betrachtungsformen, sowie den dafür entwickelten Sehtechnologien vom gesamten sozialen Differenzsystem durchlaufen, wie beispielsweise bestimmte Konstellationen des Panoramatischen mit Macht, Bemächtigung und Männlichkeit gekoppelt wurden (Hentschel 2001, Nierhaus 2002). Doch auch das Subjekt in sich war mit der im 18. Jahrhundert und der Romantik ausgeformten Betrachterschaft (spectatorship) in ein agierendes und ein beobachtendes unterschieden (O’Doherty 1996: 41). Mit sehtechnologischen Einrichtungen und Apparaten, wie dem Diorama etc., wurde das Zu-Sehen-Gegebene als dramatisierte, ereignishafte und stimungshafte Beziehung zum Subjekt gesetzt. Solche Apparaturen sind Laborstationen eines Verhältnisses zur bürgerlichen (Um-)Welt, in der viele und verschiedene Orte des Betrachtens das Zu-Sehen-Geben bzw. das Zu-Sehen-Gegebene institutionalisieren und ihm eigene Schaukästen und Vitrinen ausbilden, wie das Theater, das Museum, das Warenhaus, der bürgerliche Park, der Zoo, der botanische Garten ... und nicht zuletzt das zum Privaten werdende Wohnen. Das Private wurde im 19. Jahrhundert neben Öffentlichkeit und Produktion zu einer zentralen gesellschaftlichen Formation von Wertkategorien und seine ‚Mitte‘ ist das Wohnen. Es wurde als Ort der gesellschaft-

3 Vgl. dazu Crary 2002. Eine kritische Re-Lektüre von Crary bezogen auf Körper und Blick als geschlechtliche Codierungen siehe Hentschel 2001.

4 Die geschlechterbezogene Differenzierung wird sowohl auf die Ausstattungsgegenstände wie auch auf deren Verteilung im Raum übertragen, vgl. dazu Nierhaus 1999, 103 und 105.

lichen und gesellschaftspolitischen Formierung von Individuum, Familie, Geschlechterdifferenz und Privatheit, samt all ihrer sozialen Implikationen (Warenkonsum, geschlechtliche Arbeitsteilung, Familienstruktur etc.) situiert. Wohnen wurde zum Ort der Entwicklung des modernen bürgerlichen Subjekts, seiner charakteristischen Gefühls- und Empfindungskultur, gleichsam zur „komplexen Geografie von Intimitäten“ (Barbey 1993: 89).

Im Folgenden möchte ich anhand der Bild- und Raumeinheiten des Interieurs des 19. Jahrhunderts und vor allem seines Überganges in die Moderne des 20. Jahrhunderts am Beispiel der Villa Tugendhat – von Mies van der Rohe in Zusammenarbeit mit Lilly Reich geplant, gebaut und ausgestattet zwischen 1928 und 1931 in Brünn – zeigen, welcher Wahrnehmungsspielraum zwischen BewohnerIn (BetrachterIn) und Wohnausstattung (Ausgestelltem) entfaltet bzw. wie Wohnen mit und im Bewohner in Gang gesetzt werden sollte. Wobei die Ausstattung – die Wand, die Tapete, der Ausblick aus dem Fenster, die Möbel und das Gerät – als Anordnung des Privaten gedacht ist, in der sich Verzeichnisse des Sozialen und des Subjekts treffen. Wohnen wird dabei als ein intermediärer und medientransversaler Prozess verstanden, der die modernen Kategorien des Privaten und seines Subjekts visuell und räumlich organisiert.

Ding-Geschichte

Welche sind nun die Strategien der Verräumlichung und Visualisierung, die diese komplexe Geografie des Privaten (re)präsentieren? Ich gehe hier vor allem auf die Strategie des Involvierens in eine Bild- und Dingfülle ein – ein wörtliches Einhüllen und Einwickeln in Bild- und Raumensembles. Im 19. Jahrhundert werden die neu geschaffenen Raumeinheiten (Speisezimmer, Wohnzimmer ...) mit spezifisch kulturell argumentierten Bildeinheiten (Ausstattung mit historischen Stilformen, Figuren, Ornamenten ...) verschnitten. Wohnen wird als Kontinuum von Raum- und Bildeinheiten in Screens/Displays geordnet.

An dieser Stelle benutze ich für Anordnungen des Zu-Sehen-Gebens und ihre Konstellationen von Betrachterschaft die etwas unentschiedene (oder nur durch die räumliche Konstellation geschiedene) Doppelung Screen/Display.⁵

5 „Screen“ wird hier als eine Form von „Bildschirmlichkeit“ vorgestellt, die Bezüge zur Screen-Theorie (wie etwa bei Silverman 1997: 41-64) hat. In der Screen-Theorie ist der Bild-Schirm ein ideologisch determiniertes Feld, das das Zu-Sehen-Gegebene strukturiert. Jedoch bleibt hier Lacans Ansatz (Lacan 1987, besonders Kapitel VI-IX) mitbeachtet, der auch Brüche im Feld des Visuellen und das Hervortreten (besser Aufblitzen) des Realen enthält. Irritation, Kontingenz und Bruch verknüpft Lacan mit dem „Rieseln einer Fläche“, das „die Feldtiefe in ihrer ganzen Doppeldeutigkeit, Variabilität, auch Unbeherrschbarkeit“ mar-

Unter Screens verstehe ich komplexe und assoziative Gruppierungen, die in ihren Teilen, aber auch in ihrer (nicht als Totalität begriffenen) Ganzheit sozialen Sinn ansteuern und dessen Anforderungen (hier des privaten Lebens) in Erzählungen kohärent und präsent erscheinen lassen. Sie arbeiten darin mit Codes als „bestimmte[n] Typen des Bereits-Gelesenen, Bereits-Gesehenen, Bereits-Getanen“ (Barthes 1988: 292). Solche Assoziationsgruppierungen bestehen aus verschiedenen Ebenen und Konstellationen von Objekten, Objektbeziehungen, Wahrnehmungen und Betrachterpositionen, und in dieser Veräumlichung kann von Display (in der englischsprachigen Ausstellungs- und Wohnliteratur ein gängiger Begriff für die Verteilung von Gegenständen) gesprochen werden – Display als eine bedeutungsvolle Gesamtheit von assoziierten Konstellationen. So gruppieren sich mit dem konkreten Raum – beispielsweise eines Speisezimmers, seiner Möblage, den dafür gewählten Ausstattungselementen, der Zentrierung des Tisches, der Versammlung der Bewohner als Familie – Images, die einerseits bis in die Küche und die ökonomischen Verhältnisse, andererseits bis auf das Sofa, in den Roman oder Film oder die Talkshow reichen. Das Display ‚Speisezimmer‘ wird zum situativen räumlichen Knoten in einem Komplex von Bildern, verschiedener auf den Screens auftauchender Figuren. Solche assoziativen Gruppierungen in und von Screens zeigen sich in Teilanordnungen des Wohnens, wie beispielsweise an der Wand über dem Sofa, am Kaminsims etc., die zu Sammelorten von Bedeutungen werden (Fotos, Bilder, Gegenstände der Erinnerung etc.). Zusätzlich ist zu vermerken, dass die Wand als Fläche in einem eigenständigen Wert erst ab 1900 ‚registriert‘ wurde, d.h. die Wand wird zum Kondensat eigenständiger Wirkungen. Frank L. Wright setzte direkt den Begriff „Schutz- und Lichtschirme“ als Synonym für Wände ein.

Im 19. Jahrhundert wird mit historisierenden Stilformen, Ornamenten und Figurinen ein Kontinuum von Bild- und Raumensembles gebildet, die sich zum Display des bürgerlichen Wohnens zusammenschließen. Durch die im letzten Viertel des Jahrhunderts gesteigerte Sensibilisierung gegenüber Texturen, Farben, Licht, Gerüchen, deren Vervielfältigung und Wiederholung, wird Wohnen als eine sensuelle Welt begründet, die zwischen BewohnerInnen und motivischen und materialen Erscheinungen der Wohnraumausstattung Ereignisse entfaltet. Die Dingfülle entwickelt mit Figuren von Geschichte und Kultur einen Redefluss, der zu den BewohnerInnen ständig spricht: im Speisezimmer von Renaissance und Besitz, am Sofa vom orientalisierenden Müßiggang, im Rokosalon von Zerstreuung und im altdeutschen Bibliothekszimmer von Kontemplation ... wie in zeitgenössischen Beschreibungen zum Ausdruck kommt.

kiert und den nicht durchlässigen, sondern opaken Bildschirm ins Spiel bringt (Lacan 1987: 102f.).

Die Wahrnehmungsintensität der (an-)sprechenden Bildräume ist eine neue Qualität, deren Grundlage die zur Erzählung erweiterten Dinge sind – so sagt Merleau-Ponty vom Ding, dass es zu einer „Verknötung von Eigenschaften“, zu einem „Identitätsprinzip“ (Merleau-Ponty 1994: 312) wird. Das Ensemble der Dinge wird als ‚Stimmung‘ visualisiert und als ‚Erlebnis‘ dramatisiert. Diese Erlebnisqualität lässt das Interieur als latentes Exterieur des Subjekts erscheinen, gleichsam als seine Oberfläche. So schrieb der Wiener Schriftsteller Peter Altenberg 1896: „Was auf meinem Tischchen steht, an meinen Wänden hängt, gehört mir, wie meine Haare und meine Haut.“ Hier ist (Wohn-)Screen/Display das „Einrollen des Sichtbaren in den sehenden Leib“ (Merleau-Ponty 1994: 191). „Was also von den Dingen und vom Ich sichtbar bleibt, ist keineswegs ihr geheimes und tiefes Wesen, sondern ihre Oberfläche – die unschuldige und prekäre Ruhe ihrer Oberfläche“, sagt Starobinski.⁶

Bild-er-schrecken

Das Prekäre wird bezogen auf das Wohnen vor allem im Unheimlichen thematisiert, das im 19. Jahrhundert in den damals neuen Genres von Kriminal- und Horrorgeschichten bei Poe, Doyle oder Hoffmann entworfen und gerade auch in katastrophaler Häuslichkeit und in der verlebendigten Dingwelt des Wohnens als „Kluft zum Unsichtbaren“ (Tholen 1997: 13) verortet wird – Freuds Text zum Unheimlichen von 1919 setzt mit der Sprachanalyse zu Allianzen und Metamorphosen von Heim/Heimlich/Unheimlich ein. Von den Kritikern der Moderne, wie u.a. Adolf Loos, wird der Schrecken des Wohnens gerade an die Dingfülle gekoppelt und als Kampfangenommen. Le Corbusier spricht von Wahn und Nonsense und meint: „Wir wollen aufräumen.“ Das entspricht der Architekturgeschichtsschreibung der Moderne: Sie habe entleert, den Menschen in einen neutralen, repräsentationsfreien und transparenten Raum hinein befreit. Plane und monochrome Wand sowie Ornamentlosigkeit hätten Erzählfluss und Geschwätzigkeit der Dinge zum Schweigen gebracht – und gerade Bauten von Mies van der Rohe gelten als neue, abstrakte Räume in „eloquentem Schweigen“⁷. Wobei die Dingfülle fast durchweg negativ feminisiert, zu verführerischen „frivolités de la mode“ und „mascarades“ wird, der ein titanischer Gestus der Befreiung eines männlichen Meisters gegenübergestellt wird, der durch „moralische Haltung“ (Le Corbu-

6 Starobinski in Bezug auf Rousseau (Starobinski 1993: 386 f.).

7 Übersetzter Titel (I.N.) des Buches von Aris (2002).

sier zit.n. Oechslin 1994: 37) zu *einem* universellen Ausdruck findet.⁸ Hier hallt die konfliktreiche Beziehung zwischen Vorstellungen der modernen Avantgarde von Bild und Raum wieder. Dazu gehört ein hohes Differenzbedürfnis zwischen Bild und Bau, das im Extrem bis zur ethischen Abwertung des Bildes als bloßer Illusion reicht, der der Raum als Wahrheit und Faktum gegenübergestellt wird. Im 20. Jahrhundert hatte diese Rede ihren Ausgang in der Kodifizierung der Avantgarde als einer bilderlosen – und die Erzählung moderner Architektur arbeitete mit der moralisierenden Spaltung von trügerischem Bild und transparentem Raum. Das Verweisen des Bildlichen gehörte zur avantgardistischen Kampfrhetorik gegen das historisierende, kulturanhäufende Kompendium von Bildlichkeiten der Architektur des 19. Jahrhunderts und seiner naturbezogenen Bildwendungen im organisch-vegetabilen Jugendstil. Anstelle dieser bilddenunzierenden Differenzbildung können Bild und Raum als performative, soziale Konfigurationen verstanden werden, als Foucault'sche „Figuren des Wissens“, die sich in bestimmten Objektsorten materialisieren, so in einem Bau oder Bautyp oder in einem Tafelbild oder Monitorschirm. Das heißt Bild und Raum nicht als schlicht unversöhnliches Gegenüber aufzufassen, sondern als interagierende, soziale und mediale Situationen des Verortens oder des Verweigerns von Territorium, des Sichtbar-, Nichtsichtbar- oder Unsichtbarmachens. Damit wird hier der Versuch gemacht, den Status der Bilder innerhalb der modernen Architektur, ihrer ornamentlosen und antfigurativen Gegenstandswelt als *Transformation* von Tendenzen des späten 19. Jahrhunderts zu analysieren – also nicht als Bild-Tilgung, eher als Bild-Wechsel. Daran knüpft sich die Frage, wie in der Umgruppierung der Screens sich auch das Display und seine Struktur von Betrachterschaft (und Bewohnerschaft) verschoben hat.

Historisch an der Stelle des Medienkonflikts von ‚verführerischem‘ Bild und ‚aufrichtigem‘ Raum wird das ‚gefüllte‘ Wohnen des 19. Jahrhunderts gegen das ‚geleerte‘ Wohnen des 20. Jahrhunderts gesetzt. Die wüsten, mit Schrecken angereicherten, alten Bildräume wären durch klare, von Schatten befreite Raumfolgen ersetzt worden ... Doch es ist gerade diese Ding- und Bildintensität des 19. Jahrhunderts, die das bürgerliche Subjekt als BetrachterIn und seine Wahrnehmungs- und Imaginationsfähigkeit ausdifferenziert und die damit zur Basis für die Moderne und ihre beanspruchte Potenzialität und Essenzialität der Bilder wurde. Zudem stellt sich die Frage, ob der Schrecken tatsächlich getilgt und nicht eher verwandelt wurde.

8 Die Feminisierung von in Abwertung befindlichen Konfigurationen (z.B. auch das Ausstellen von Kunst in wohnähnlicher Umgebung) ist am Übergang zur Klassischen Moderne ein häufig zu notierender Vorgang.

Ding-Natur

Auffallend und für den Zusammenhang wichtig ist, dass es um 1900 in der Mitte des Privaten, dem Wohnen, einen Wandel seines zentralen Grundmotivs gibt.

Ist der (Wohn-)Screen/display des 19. Jahrhunderts aus Figuren der Geschichte und Kultur gebildet – vom neugotischen Schrank bis zum historischen Roman –, sind es in der Moderne des 20. Jahrhunderts hingegen vermehrt Figuren aus dem gesellschaftlichen Bildreservoir der Natur bzw. ‚Natürlichkeit‘ als ein Zumvorscheinkommen eines ‚Eigentlichen, Wahren, Tiefen‘. Der Rekurs auf Natur gehört seit dem 19. Jahrhundert ins Repertoire von Existenzgefühl und der Überwindung der Selbstentfremdung des bürgerlichen Subjekts durch Entspannung und Kontemplation; Freizeit wird zu einer gesellschaftlichen Kategorie. Mit dem vegetabil-zoomorphen Jugendstil setzt eine Umwertung ein, die in der klassischen Moderne radikalisiert wird, so schreibt Le Corbusier:

„Und vielleicht haben wir Lust, in dieser Stunde der Muße, der Entspannung bei uns zuhause über etwas nachzudenken? Da haben wir den Angelpunkt; an etwas denken. [...] Das Leben bietet so viel Möglichkeiten zum Sammeln von Dingen, die zu Gegenständen des Nachdenkens werden können: Hier dieser Kiesel vom Meeresgrund, dieser hübsche Kiefernzapfen, dieser Schmetterling, dieser Käfer, dieses glänzende Stahlteil [...], dieses Stück Erz.“ (Le Corbusier 1964: 105)

Entsprechend arbeiten Screen/Displays mit der Essenzialisierung von Oberfläche, Material und Stofflichkeit als „ihrer“ Natur (das Leuchten der hellen Wand, die Vielgestaltigkeit der Maserung des Holzes, Relief und Textur des Stoffes): „Jenes was den Dingen ihr ständiges Kerniges gibt, aber zugleich auch die Art ihres *sinnlichen Andranges* verursacht das Farbige, das Tönende, Harte, das Massige, ist das Stoffliche der Dinge“ (Heidegger 1990: 11). Loos hat von der „Vergöttlichung“ des Materials als „mysteriöser Substanz“ gesprochen, die „gefühl“ werden müsse (Loos 1983: 205, 209).⁹

Bild-Bewegung

Im *Haus Tugendhat* sind Oberflächen und Farben von Holz, Glas, Textil, Stahl zum strukturellen Primat des Innenraums geworden. Sie sind gleichsam Natur im Haus: die Maserung des Holzes, die Faser des Textilen, die kristalline Struktur und Zeichnung des geschnittenen Onyx, die Wasserfläche des

9 Die Aussage erinnert auch an die intensive Ereignishaftigkeit der Dingerzählung der alten Interieurs.

Wintergartens, der Blick durch Panoramascheiben auf Garten- und Stadtlandschaft. Die Materialoberflächen sind jedoch – mit Ausnahme der Textilien – glatt, glänzend und oft reflektierend, d.h. es geht weniger um die haptische Vermittlung von Material, denn vielmehr um seine visuelle Präsenz und Vielfalt: Glas opak oder transparent, die Äderung des geschnittenen Steins oder die Maserung von Holz als Grafik verschiedenster Furniere von Birne bis Zebbrano. Nicht unwesentlich an diesem Umgang mit Material und Materialerscheinung waren wohl die Erfahrungen von Mies van der Rohe und Lily Reich mit Gewerbeausstellungen, die eine Erfahrung des isolierenden und klassifizierenden Präsentierens des Materials beinhalten. Hier wäre weiterzufragen, inwieweit gerade solche Erfahrungen des Ausstellens und das Arrangement der Dinge zum Display in einem offenen Ausstellungsraum nachhaltig für die Gestaltung der offenen Raumbildungen im Häuslichen waren. So ist die Lösung der gekurvten Raumteilung in der Abteilung ‚Samt und Seide‘ in der Modeausstellung Berlin 1927 eine unmittelbare, als Materialwechsel von Textil zu Holz vollzogene Vorwegnahme der halbrunden Speisezimmerische im *Haus Tugendhat*. Direkte Transmitter von den Ausstellungen zum Wohnen sind die Vorhänge im Wohnraum. Im Zeitraum der Planung und Erbauung der Villa Tugendhat sind Mies und Reich intensiv mit Ausstellungstätigkeit beschäftigt, von der Werkbundaustellung 1927 bis zum Pavillon auf der Weltausstellung in Barcelona 1929.

In den Oberflächen des *Hauses Tugendhat* liegt eine visuelle Ereignishaftigkeit, die nicht nur das Material, sondern die Disposition des gesamten Wohnraumes prägt, der als ein Bild-Raumgefüge organisiert ist, das den Bewohner mit Blicken und Bildern in Bewegung setzt und in verschiedenen Blickbewegungen und Bildformen visuelle Komplexität entfaltet: im Fern- und Nahblick, im makroskopischen Zoom und miniaturisierenden Panorama, im fragmentarisierenden und ganzen Blick, mit Rahmung als Tableaueinfassung oder als Ent-Rahmung von Bildeinheiten in der Art eines Rahmen-Wechsels vom Einschluss zum Ausschnitt. Damit werden verschiedene Blickpositionen und Betrachterbewegungen evoziert, so ist die Rahmung eine fixierende Verortung im Raum.¹⁰

10 Das Verhältnis zwischen Bild, Bildrahmung und Wand hat Brian O’Doherty anhand des Galerieraumes ausführlich dargestellt (vgl. O’Doherty 1996) und Michel Foucault hat die Räumlichkeit des Bildes im Rahmen am Beispiel der Malerei von Manet diskutiert (vgl. Foucault 1999).



Mies van der Rohe/Lily Reich: Wohnraum im Haus Tugendhat in Brünn, Blick zu Panoramascheiben und Sitzgruppe. Foto: Irene Nierhaus 2000

Das Panoramafenster wird eine Bildwand:

„In der Tat, diese modernen Glaswohnungen sind nach außen gar nicht offen; im Gegenteil, die Außenwelt, die Natur, die Landschaft dringen durch das Glas und seine Abstraktion in den privaten Bereich ein und kommen da als Element der Wohnatmosphäre zum Zuge. Die ganze Welt wird wie ein Bühnenbild an das häusliche Universum angeschlossen.“ (Baudrillard 1991: 56)

Das Panoramafenster spielt ab den 1930er Jahren das Drama des Gebirges, des Meeres, der Stadt, in Breitwand, in Cinemascope ins Haus. Damit wird das Landschaftsbild – selbst eine Ausstattungskonvention repräsentativer Wohnräume – durch das Erlebnis gerahmter Natur ersetzt. „Wie in Davos“¹¹ wurde der Ausblick aus dem *Haus Tugendhat* von den BewohnerInnen empfunden. Vor dem Panoramafenster konnte eine Leinwand heruntergezogen werden, auf die aus dem eigens für den Filmprojektor geplanten Raum projiziert werden konnte. Es scheinen – so erinnerte sich das ehemalige Kindermädchen – Filme von Pflanzen und ihren Wuchsstadien in der Art der Carl Blossfeldt'schen Aufnahmen gezeigt worden zu sein.¹² Beim Mies'schen Panoramafenster ist der einschließende Rahmen zugunsten der Ausschnittwirkung zurückgenommen, die Unmittelbarkeit von Natur bezeichnet und damit eine Analogie zwischen Wand-, Sicht- und Bildfläche erzeugt, was im *Haus Farnsworth* ein paar Jahre danach weitergetrieben wurde. Doch schon in den Projektzeichnungen zum *Haus Resor* 1938 besetzt Mies van der Rohe die gesamte (gläserne) Hausfront mit Panoramafotos von einer Berglandschaft.

11 Der Bauherr zit.n. Hammer-Tugendhat/Tegethoff 1998: 37.

12 Nach einem persönlichen Telefonat 2003.

Wobei eine Seite des Hauses mit dem Fernblick auf eine monumentale Bergkette und die andere Seite mit dem Nahblick auf den Fluss ausgestattet wird. Im *Haus Tugendhat* sind die Ausblicke und Blickbeziehungen im Übrigen hierarchisch gestaffelt. Fernblick ‚besitzen‘ vor allem Hausherr und Hausfrau in ihren Schlafzimmern im tableauartig gerahmten Ausblick auf die Stadtsilhouette gleichsam als Vedute. Dem Blick aus dem Kinderzimmer ist die Terrasse mit begrünter Pergola vorgeschaltet. Und das Zimmer des Kindermädchens – der einzigen Bediensteten, die mit der Familie wohnte – ist seitlich orientiert und ist im familiären Wohnbereich das einzige Fenster, das keinen ‚ganzen‘ Blick gewährt, da die Glasscheiben von Fensterstreben (wie bei den Räumen der Bewirtschaftung) mehrfach geteilt sind. Das große entrahmte Schauen ist dem repräsentativen Wohnbereich vorbehalten.

Als Kontrast zum Fernblick wird innerhalb des *Hauses Tugendhat* der Nahblick als makroskopisches Heranzoomen der Gegenstandsoberflächen eingesetzt: so in der Furnierzeichnung ohne Rahmung, wie z.B. an Möbeln, deren Korpus aus einem Material-All-Over herausgeschnitten erscheint. Auch mit dem Nahblick arbeitet der große Wandspiegel im Vorzimmer, der in der schmalen Garderobennische keinen Distanzblick auf den Körper, eher Detailblicke auf Frisuren, sitzende Krägen, geschlossene Knopfreiheiten ermöglicht. Körper, Körperbildfragment und Raum verschmelzen gleichsam durch Nähe im Spiegel-Bild. Die unterschiedlichen Blickführungen von Nähe und Distanz, Panorama und Zoom, Ein- und Überblick haben als Kategorien von Blick und Bewegung Parallelen zum Film, was von einem „kinematografischen Wahrnehmungsdispositiv“ (Sierek 1997: 116) des Hauses selbst sprechen ließ. Damit wird die Beweglichkeit des Blicks angesprochen und tatsächlich wird der Raum zum Ensemble von Screens, die durch den Blick und die Bewegung der BewohnerInnen verkettet werden können. In einer weiteren Ansicht des *Hauses Resor* wird der Innenraum als Zusammenstellung von rechteckigen Flächen dargestellt, einem Fenster, einem ausgeschnittenen Holzfurnier und einem Bild von Paul Klee. Diese Bildmäßigkeit erweckte die Kritik von Zeitgenossen, wenn auch seit der Betonung der Wand als eigentümliche Fläche eine solche nicht unbekannt war: „Weil die Zeichnung des Marmors, die Maserung der Hölzer an die Stelle der Kunst getreten“¹³ sei, könne in dem Bau kein Bild Platz haben.

Zum Tableau, gerahmten Bild kann potenziell die hinterleuchtbare Milchglaswand im Wohnraum werden – ein beliebter Platz der Familie zum Kartenspiel. Als leuchtender Bildschirm verwandelt sie die Personen davor im Gegenlicht zu Schattenfiguren. Schattenriss und Scherenschnitt von Porträts und Genreszenen waren seit dem 18. Jahrhundert eine weitverbreitete, explizit

13 Kritik vom Architekturkritiker Justus Bier in der Debatte „Kann man im Haus Tugendhat wohnen?“ (zit.n. Hammer-Tugendhat/Tegethoff 1998: 29).

häusliche Kunst. In den 1920er Jahren wurden Schattenspiele in Fotografie und vor allem im neuen Medium Film wiederbelebt, was insbesondere eine zweite Schattenspielfläche des Hauses andeutet: Der nächtliche Anblick des milchverglasten, innenbeleuchteten Vorraumes lässt von der Straße her unscharfe Schatten filmähnlich vorbeigleiten. Und erinnert an Szenen aus dem Film *L'Inhumaine* von Marcel Herbie (1924; u.a. mit der Ausstattung von Fernand Léger) – zu dem im Übrigen Adolf Loos eine hymnische Kritik geschrieben hatte.



Mies van der Rohe/Lily Reich: Wohnraum im Haus Tugendhat in Brunn, hinterleuchtbare Milchglaswand. Foto: Irene Nierhaus 2000

In diesen Zusammenhang gehören auch die vielfältigen Lichtreflexe auf den glänzenden Oberflächen, die Gegenstände und Personen kaleidoskopartig aufscheinen lassen und damit die Raumgeometrie mit einem Unschärfefeffer überlagern, der eine malerische Wirkung und Verlandschaftlichung des Wohnens betreibt. Es gibt Stellen im Wohnraum, wo zwischen den blinkenden und reflektierenden verchromten Stützen, Spiegelungen des Glases, der Aussicht ins Grüne und den gerafften Vorhängen die pure Geometrie des Raumes gänzlich ins Schwinden kommt. Dieser Rhetorik folgen explizit die Fotos von Licht- und Schatteneffekten im Wohnraum des Bauherrn Tugendhat aus den 30er Jahren (sie waren 2002 das erste Mal in einer Wiener Ausstellung öffentlich zu sehen). Er hatte die am Schreibtisch stehende gläserne, mit Wasser gefüllte Vase mit ihren Spiegelungen fotografiert, immer wieder Reflexe auf Möbeloberflächen in seine Aufnahmen integriert und mehrfach Fotos vom Wintergarten des Wohnraumes im Gegenlicht gemacht, wodurch diese Raumseite ganz zum veränderlichen Licht- und Schattenspiel von Pflanzenfiguren wird – und damit neben Panoramafensterausblick, dem steinernen Linearment der Onyxwand und der Maserung der Makassarung der Speisezimmer-

sche eine weitere Bild-Wand-Fläche mit Natur-als-Natur-Motiven wird. Man Ray hat in seinem Film *Les mystères du chateau du dé* (F 1929) eine lange Einstellung im Schwimmbad des Hauses, dessen Wasser durch Sonnenreflexe zu einem bewegten Lichtspiel werden, das sich an der Wand reflektiert und zu einem gleichsam eigenständigen Film-Wand-Bild wird. Die Flächen des Hauses werden so nicht nur als definierte, sondern als potenzielle Bildflächen entwickelt, die die BewohnerInnen je nach Lichteinfall, Tageszeiten und Befindlichkeit Silhouetten, Figuren, Bewegungen sehen lässt. Wobei in den spiegelnden Oberflächen des Tugendhat-Hauses und vor allem abends in den großen Glasflächen spiegelnde Fragmente der BewohnerInnen selbst aufblitzen können, gleichsam schaut das Private durch sich selbst gespiegelt in das Wohnen zurück. Die Potenzialität des Erscheinens und Schwindens von Figuren ist mit dem Lichtbild in Fotografie und Film ein Thema geworden, wobei Überblendungen von Körpern und Gegenständen beliebt waren (z.B. vielfach bei Man Ray, Anton Giulio und Arturo Braglia, Edmund Kesting).

Die Spiegelungseffekte nehmen die Bewohner direkt selbst ins Bild, lassen aufblitzen und verschwinden¹⁴ – und können irritieren. Ein zentrales Motiv in Freuds Unheimlichem ist der Doppelgänger, den er mit der Anekdote der sich plötzlich öffnenden Tür im Schlafwagenabteil einführt, in der das plötzlich auftauchende eigene Spiegelbild als Anderer gelesen wird. Dieses Irritierende erinnert an den Schrecken der Dingsprache der alten Interieurs. So beschreibt Siegfried Kracauer den Mies'schen Glasraum auf der Stuttgarter Werkbundaussstellung 1927:

„Ein Glaskasten [...]. Jedes Gerät und jede Bewegung [...] zaubert Schattenspiele auf die Wand, körperlose Silhouetten, die durch die Luft schweben und sich mit den Spiegelbildern aus dem Glasraum selber vermischen. Die Verschwörung dieses ungreifbaren gläsernen Spuks, der sich kaleidoskopartig wandelt wie die Lichtreflexe, ist ein Zeichen dafür, daß das neue Wohnhaus nicht eine letzte Erfüllung bedeutet.“ (Siegfried Kracauer: *Das neue Bauen*, 1927, zit.n. Brüggemann 1989: 264f.)

Im Auftauchen und Verschwinden liegt damit eine neue Kraft des Unheimlichen, dessen „Kluft zum Unsichtbaren“ sich in die Mitte des Wohnens einzeichnet. Die sich mit Interieurs der modernen Avantgarde auseinandersetzende Malerin Ida Melsheimer hat die Potenzialität des Kommens und Gehens der Bilder und Figuren und die damit verbundene Irritation auch am Beispiel des Mies'schen Barcelona-Pavillons vorgeführt und lässt aus dessen Materialornamentik koboltartige Erscheinungen in den Raum entspringen.

14 Darin erinnern sie an den Effekt der Lacan'schen Blechdose (die Erfahrung der Fahrt auf dem Meer und das Aufblitzen einer vom Licht getroffenen Blechdose), der für das Konzept des Blicks relevant ist und u.a. das Selbst-unter-Beobachtung-Stehen thematisiert hat.

„The pavilion haunts me“, schreibt Victor Burgin in seinem Text über die Besuche im 1929 gebauten (1986 rekonstruierten) Barcelona-Pavillon und „the pavilion haunts me now it is because Barcelona haunts the pavilion“ (Burgin 2004: 75). Burgin, der mit seinem Konzept des ‚Sequence-Image‘ einen Prozess von nichtlinearem und ungleichzeitigem assoziativem Bildtransport beschreibt, schneidet in seine Beobachtungen Erinnerungsfragmente; so ruft die Handgestik der Figur von Georg Kolbe das Bild der Handgestik einer jungen Frau aus einem Dokumentarfilm zum Spanischen Bürgerkrieg hervor. Bildübertragungen sind auch im *Haus Tugendhat* virulent, beispielsweise, wenn sich die von BewohnerInnen entleerten Architekturfotos mit dem Leerräumen der Villa durch die vom Nationalsozialismus erzwungene Emigration der Bewohner nach Venezuela vermengen.

In Reflexionen und Schatten geraten die BewohnerInnen selbst ins Bild und werden Teil der Wohnoberfläche. Hier zeigt sich der Zusammenhang mit der in der Fotografie und im Film auftauchenden Überblendung von Gegenstand und Körper, was in der Kunst seit dem Impressionismus als ausgebildete flächenbezogene Gleichwertigkeit von Figur und Grund ausgebildet wurde: „Flatness may serve as a powerful metaphore for the price we pay in transform ourselves into images“ (Joselit 2000: 20). Das Zerfallen des raumillusionären Zusammenhangs zwischen Figur, Ornament und Grund bzw. deren flächenbezogene Gleichberechtigung bindet den Körper als Flächen- und Umrisstruktur in die Bildfläche, in die Materialstruktur ein.¹⁵

Das Beispiel des *Hauses Tugendhat* zeigt, dass der modernen De-Figurierung eine Re-Figurierung folgt und eher ein Bild-Wechsel als eine Bild-Tilgung stattfindet, die die im 19. Jahrhundert neu erarbeiteten Screen/Displays umarbeitet in eine potenzielle, essenzialisierte und naturalisierte Bildmäßigkeit. Anstelle des narrativen Redeflusses der historistischen Interieurs tritt eine simultane Koexistenz von Bildeinheiten und Blickbewegungen, die mit Ausschnitt, Nah- und Fernblick, Aufscheinen und Verschwinden den Bewohner als aktiven Wahrnehmungskörper definieren und in Bewegung setzen: „It is necessary [...] to let your gaze be drawn into the calligraphy of the patterned marble and its kaleidoscopic figures, to feel yourself enmeshed in a system of planes in stone, glass and water that envelops and moves you through space“ (Solá Morales 2000: 39).¹⁶ ‚Verstrickt‘ und ‚eingehüllt‘ sind die BewohnerInnen im Display als Bild-Bewegung-Raum-Gefüge von Screens, die

15 Zur Feminisierung dieser sichtbar werdenden Körper in der Projektion vgl. Nierhaus 2004. Zur Integration der BewohnerInnen in die Oberfläche haben Architekten mit dem Entwurf von Bekleidung beigetragen, die – vor allem weibliche – Bewohner als integrativen Teil des Interieurs behandeln.

16 Der *Barcelona-Pavillon* liegt zeitlich unmittelbar vor dem *Haus Tugendhat*. Für den beweglichen Körper im Haus sprechen auch die für die Häuser von Mies van der Rohe projektierten Plastiken, die übrigens immer fast sockellose Figuren in Bewegung zeigen.

in einem strukturellen Wechselverhältnis zur zeitgleichen visuellen Kultur, wie der bildenden Kunst, Fotografie oder dem Film stehen. Das Ereignishafte des modernen Innenraumes hat die BewohnerInnen/BetrachterInnen auf den Weg geschickt, sie montieren Blicke, Bild- und Raumeinheiten zu einer losen Rahmenhandlung, in der sie sich selbst als Protagonisten beobachten.

Literatur

- Ackermann, Marion (2003): *Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes von 1880 bis 1930*. München.
- Arís, Carlos Martí (2002): *Silenzi eloquenti*. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza, Mailand.
- Barbey, Gilles (1993): *WohnHaft. Essay über die innere Geschichte der Massenwohnung*, Braunschweig/Wiesbaden.
- Barthes, Roland (1988): *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt am Main.
- Baudrillard, Jean (1991): *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*, Frankfurt am Main/New York.
- Brüggemann, Heinz (1989): *Das andere Fenster. Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform*, Frankfurt am Main.
- Burgin, Victor (2004): „Mies in Maurelia“. In: ders., *The Remembered Film*, London, S. 74-88.
- Crary, Jonathan (2002): *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt am Main.
- Deicher, Susanne (2001): „Das Fluidum des Lebens selbst. Ästhetische Inszenierungen des Wohnens in der Neuen Architektur seit 1900“. In: Alice Bolterauer u.a. (Hg.), *Kunstgrenzen. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne*, Wien, S.185-198.
- Foucault, Michel (1999): *Die Malerei von Manet*, Berlin.
- Hammer-Tugendhat Daniela/Tegethoff, Wolf (Hg.) (1998): *Ludwig Mies van der Rohe. Das Haus Tugendhat*, Wien/New York.
- Heidegger, Martin (1990[1935/36]): „Das Ding und das Werk“. In: ders., *Holzwege*, Frankfurt am Main.
- Hentschel, Linda (2001): *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne, Studien zur visuellen Kultur*, Bd. 2, Marburg.
- Joselit, David (2000): „Notes on Surface: toward a Genealogy of Flatness“. In: *Art History*, Vol. 23, Nr. 1, March 2000.
- Lacan, Jacques (1987): *Die 4 Grundbegriffe der Psychoanalyse, Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI (1964)*, Berlin.

- Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal (2002): Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus, Wien.
- Le Corbusier (1964[1929]): „Das Abenteuer der Wohnungseinrichtung“. In: ders., Feststellungen zu Architektur und Städtebau, Frankfurt am Main/Wien.
- Loos, Adolf (1983[1924]): „Von der Sparsamkeit“. In: ders., Die potemkin'sche Stadt. Verschollene Schriften 1897-1933, hg. v. A. Opel, Wien.
- Merleau-Ponty, Maurice (1994): Das Sichtbare und das Unsichtbare, gefolgt von Arbeitsnotizen, hg. v. Claude Lefort, München.
- Mouffe, Chantal (2001): „Feministische kulturelle Praxis aus anti-essentialistischer Sicht“. In: Feministische Perspektiven. Jahrbuch für philosophischen Ost-West-Dialog, Wien.
- Nierhaus, Irene (1999): Arch6: Raum, Geschlecht, Architektur, Wien.
- Nierhaus, Irene (2002): „BIG-SCALE. Zum Dispositiv von superlativem Blick und großem Raum“. In: Irene Nierhaus/Felicitas Konecny (Hg.), RÄUMEN. Raum, Geschlecht, Visualität und Architektur, Wien, S. 117-145.
- Nierhaus, Irene (2004): „Wand/Schirm/Bild. Zur Bildräumlichkeit der Moderne“. In: Susanne von Falkenhausen/Silke Förschler u.a. (Hg.), Medien der Kunst: Geschlecht, Metapher, Code, Beiträge der 7. Kunstthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002, Marburg, S. 122-132.
- O'Doherty, Brian (1996): In der weißen Zelle. Inside the White Cube, hg. v. Wolfgang Kemp, Berlin.
- Oechslin, Werner (1994): Stilhülle und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur, Zürich.
- Sierek, Karl (1997): „Vorschrift und Nachträglichkeit: Zur Rhetorik von Bauen und Filmen“. In: Daidalos, Nr. 64, Juni 1997.
- Silverman, Kaja (1996): The Threshold of the Visible World, New York. Das Kap. „Screen“ ist auf Deutsch erschienen: dies.: „Dem Blickregime begegnen“. In: Christian Kravagna (Hg.) (1997): Privileg Blick, Berlin, S. 41- 64.
- Solá Morales, Ignasi de/Cirici, Christian u.a. (Hg.) (2000): Mies van der Rohe. Barcelona Pavillon, Barcelona.
- Starobinski, Jean (1993): Rousseau. Eine Welt von Widerständen, Frankfurt am Main.
- Tholen, Georg Christoph (1997): „Einleitung. Der befremdliche Blick“. In: Ausstellungskatalog Phantasma und Phantome. Gestalten des Unheimlichen in Kunst und Psychoanalyse, hg. v. Martin Sturm u.a., Salzburg.

