

## Ruth Ford House

Das Kuppelhaus von Aurora



Das Ford House polarisiert bis heute. 1950 allerdings kontertten Sam und Ruth Ford die heftigen Reaktionen der Nachbarn mit einem im Vorgarten aufgestellten Schild, auf dem stand: „We don't like your house either“

Grundriss und Schnitt im Maßstab 1:333; Abbildungen: David G. De Long, Philadelphia

Die meisten Leute, die das Ford House besichtigt haben, sahen sich später außerstande, anderen zu beschreiben, was sie da wirklich gesehen hatten. Sogar mit Hilfe von Fotos, die sie selbst gemacht hatten, wollte ihnen die Beschreibung nicht glücken. Als Objekt lässt sich das Haus nicht fassen. Die Leute in Aurora, der kleinen Stadt, in der das Ford House steht, verwenden verschiedene Namen. Für manche ist es einfach das „Runde Haus“, für andere das „Kürbishaus“, wieder andere reden vom Kuppelhaus oder Kohlenhaus. Sie schaffen sich Analogien, die sich entweder auf den Umriss, die Geometrie, das Material oder ein besonderes Detail des Hauses beziehen. Dass das Haus sich nicht einfach entschlüsseln lässt, ist für die einen ein Grund, sich mit ihm zu beschäftigen, für andere ein Grund, sich einfach abzuwenden. Diejenigen, die sich wirklich damit beschäftigt haben, reagieren entweder mit Ablehnung, weil ihnen das alles zu unklar ist, oder sie sind fasziniert, weil sie unbedingt sein Geheimnis lüften wollen. Für mich ist das Ford House eine immer währende Faszination geblieben, nie bin ich dahinter gekommen, wie Bruce Goff diese beiden widersprüchlichen Aspekte gleichberechtigt und lustvoll in seine Architektur integrieren konnte. Für diejenigen, die unter Architektur etwas eindeutig identifizierbares und in der Balance Gehaltene verstehen, ist das Ford House entweder keine Architektur oder ein Scharlatan, der dieser hohen

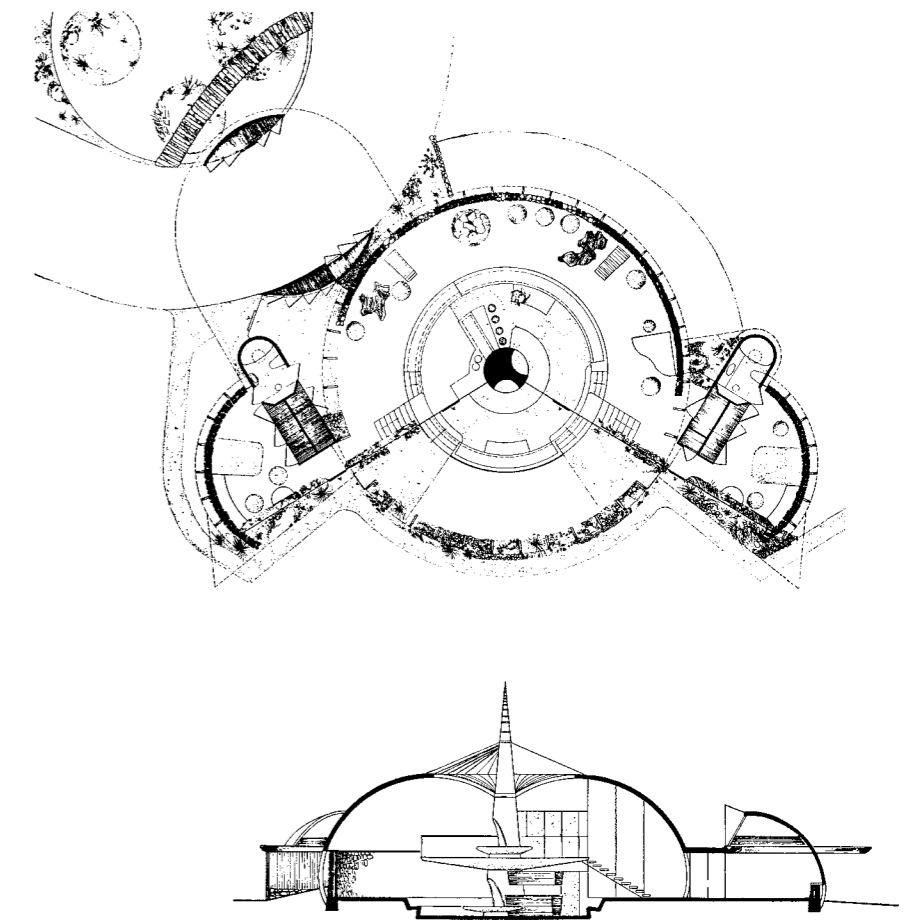
Kunst die lange Nase zeigt. Für die aber, die von Architektur nicht verlangen, dass sie bewährte Konventionen pflegt, sondern sich wünschen, dass sie immer wieder zu neuen Ufern aufbricht, für die ist es so etwas wie ein romantischer Traum oder ein Experiment des Pittoresken. Oft habe ich Besucher dabei beobachtet, wie sie die Kamera ansetzten und dann wieder sinken ließen, weil sie sich nicht erklären konnten, was im Sucher verschwand. Das Objekt, das sie mit den eigenen Augen gesehen hatten, erschien im Bild der Kamera zusammengefasst, verzerrt, hatte seine Räumlichkeit verloren. Im Inneren des Hauses wird alles noch komplizierter. Die Kamera guckt auf das Objekt, während die Besucher sich von ihm umgeben sehen. Trotzdem kann man versuchen, das Haus zu beschreiben. Drei Kuppeln, eine große, zentrale, und zwei flankierende, segmentierte, werden von schlanken, rot-oranger gestrichenen Stahlrippen gehalten. Das Dach ist mit Schindeln aus Zedernholz gedeckt. Eine gebogene Wand aus behauenen Steinkohlebrocken, mit Einschlüssen von großen grünen Glasscherben, bildet hinter der Schicht der Stahlrippen einen äußeren Ring. Horizontale Ebenen, die sich von innen nach außen schieben, verbinden die Kuppeln miteinander, ihre Untersichten sind mit dickem Schiffstau bekleidet. Der Scheitel der zentralen Kuppel wird in Raummitte durch eine Stütze nach innen

gezogen, die Stahlrippen neigen sich noch einmal zur Mitte des Raumes und fassen ein Oberlicht ein, das ein kupferverkleideter Kamin mittig durchsticht. Zwei Glaswände, die radial vom Zentrum des Raumes ausgehen, zerlegen den Kreis: Ein Drittel ist offener Hof unter den sichtbaren Rippen, zwei Drittel sind überdachter Raum mit einer Decke aus Zypressenholz. Die Eingangsebene mit dem Wohnraum ist rings um den Kamin durch fünf Stufen abgesenkt. In diesem ausgeschnittenen Kreis befinden sich Küche und Essraum, die Stufen gehen in eingebaute Sitze über. Eine auskragende runde Scheibe überdeckt diesen Bereich; im überdachten Teil ist sie Studio, im offenen Drittel wird sie Balkon. Ganz offensichtlich hält sich das Haus an keine Konvention. Wieder sind es Analogien, mit denen sich die Besucher behelfen. Die einen nennen es eine Laterne, andere sprechen von einem Regenschirm, am schönsten ist vielleicht der Vergleich eines Nachbarn, der nach einem Feuerwerk im nahe gelegenen Golfclub das Haus mit einer Glocke aus herunter regnendem Licht verglich. Irgendwie fordert das Haus die Menschen zu poetischen Formulierungen heraus, die sie sonst vielleicht nie gebrauchen würden. Bevor ich das Ford House 1986 kaufte, hatte ich wenig für Bruce Goffs Architektur übrig. Ich kannte sie allerdings nur von Fotos. Kaum aber hatte ich das Haus betreten, kaum hatte ich das

erste Mal wirklichen Kontakt mit einem seiner Häuser, war ich für immer bekehrt. Was auf den zweidimensionalen Bildern irgendwie eng und überladen schien, weitete sich bei der Begehung, erwies sich als verständliche Anordnung und entfaltete eine stimulierende Atmosphäre. Bei der Begegnung mit dem Haus war keine Selbsterkenntnis involviert (im Sinne des Gedichts von Baudelaire über „Simon frère, mon semblable“), nein, es war eher so, dass ich das Gefühl hatte, der tägliche Umgang mit diesem Haus könnte mich lehren zu erkennen, was Architektur sein kann und was nicht. Ich glaube, in den vergangenen achtzehn Jahren recht viel darüber gelernt zu haben. Die Erfahrungen, die ich mit diesem Haus gemacht habe, haben mich dazu gebracht, fotografischen Abbildungen von Häusern zu misstrauen, vor allem, wenn es sich um Bauten von Goff handelt. Inzwischen weiß ich, dass Architekturfotos nur die halbe Wahrheit sagen. Was die Architektur von Bruce Goff betrifft, so sind sie nicht nur unvollständig, sondern manchmal einfach unwahr. Seine Architektur widersetzt sich der Abbildung. Die schwer beschreibbaren visuellen Qualitäten sind nur ein Aspekt seiner Architektur. Das Ford House spricht auch die anderen Sinne auf ungewöhnliche Weise an. Es ist kein Geheimnis, dass eine gebogene Wand eigene akustische Gesetze hat. Für einen Diplomaten wäre das Haus völlig ungeeignet. Eine Konversation, die an einem Ende des Wohnraumes geführt wird, wird über die Decke an das andere Ende reflektiert und lässt sich dort in erstaunlicher Klarheit mithören. Als ich einen Klavierstimmer bat, das orangefarbene Klavier, das zum Haus gehörte, wieder in Form zu bringen, sah er sich die gebogene Holzdecke an und machte sofort den Vorschlag, hier mit seinen Freunden ein Klaviertrio aufzuführen. Ich bin sicher, er tut so etwas nicht oft. Die Imprägnierung der Taue entlang der horizontalen Flächen hat einen unverwechselbaren Geruch, den ich schon längst nicht mehr wahrnehme, der aber Besucher, die das Haus noch nicht kennen, irritiert. Wenn ich mich mit einem meiner Studenten über das Reißbrett beuge, sagt der: „Ihre Kleider riechen genauso wie das Haus.“ Der Tastsinn wiederum wird von den Oberflächen aus zerklüfteter Steinkohle genauso herausgefordert wie von den rohen Glasflächen und der eigenartigen

Struktur der Seile, die wie Cord auf die Unterseite der flachen Decken genagelt sind. Ein kleines Mädchen, das zum ersten Mal im Haus war, ging zögernd und ängstlich auf das in der Nachmittagssonne grünlich leuchtende Glas zu. Erst als ihr Vater ihre Hand auf eine der Scherben gelegt hatte und sie spürte, dass sie weder heiß noch kalt war, beruhigte sie sich. Das Haus spielt mit der Wahrnehmung, es verdoppelt die Objekte durch Spiegelung, es legt Bilder über die Wirklichkeit, es überlistet die Erwartungen, weil es sich selbst über die wahrnehmbaren Segmente hinaus zum Kreis vervollständigt. Wem die sprachlichen Analogien nicht weiter helfen, versucht sich mit Hilfe historischer Analogien zu orientieren. Manche Leute assoziieren ein mongolisches Jurtezelt, andere einen Iglu, wieder andere einen Wigwam. Eine

der bizarrsten Referenzen bezog sich auf die Hagia Sophia, weil derjenige, der sie benutzte, überhaupt nicht begriffen hatte, dass das Ford House keine wirkliche Kuppel hat, sondern dass das Dach einen Torus bildet. Außerdem hat die Hagia Sophia keine Stütze in der Mitte. Englische Kapitelsäle wiederum haben eine Stütze in der Mitte und Bögen, die auf sie zulaufen. Wenn ich im Wohnraum stehe, kommt es mir vor, als befände ich mich in einem Zelt. Wenn ich dagegen die fünf Stufen zum Kamin hinuntergehe und mich unter der rundum auskragenden Decke befinde, scheint es mir, als säße ich in einer Höhle, die von einer schwarzen runden Wand umschlossen wird. Das Haus greift auf zwei Urtypen des Wohnens zurück, auf Zelt und Höhle, und realisiert sie innerhalb eines relativ kleinen Volumens. Wohnen



um eine offene Feuerstelle assoziiert Primitivität, die Außenhaut aus Stahl und Glas hingegen signalisiert Fortschritt. Und auch die Wand aus groben Steinkohlebrocken, die – sehr zu Goffs Bedauern – von kundigen Händen rechteckig behauen wurden, ist von einem industriellen Abfallprodukt, den rohen, unregelmäßigen Glasscherben, durchsetzt. Es ist etwas merkwürdig, dass diese Wohnlandschaft nicht durch horizontale Wegverbindungen organisiert ist, sondern durch vertikale Achsen inmitten der drei Kreise, die sich zum Oberlicht orientieren. Vertikal ausgerichtete Räume erwarten wir eher, wenn es um liturgische Anordnungen geht, wenn ein heiliger Ort definiert werden muss, alle Aufmerksamkeit nach oben gerichtet ist. Wenn man in einem Haus mit einer solchen Ausrichtung lebt, wird das Alltagsleben reflektiver, beschaulicher.

Doch das Problem einer genauen Beschreibung des Hauses bleibt, denn es ist ein Haus, das sich immer wieder verändert, das oszilliert. Es will keine stabile Figur abgeben. Der erste Eindruck wird von Farben und Oberflächen beherrscht. Doch umso länger man in dem Haus weilt, desto mehr seiner Eigenschaften werden einem bewusst. Die Geometrie zum Beispiel ist äußerst diszipliniert. Nirgends werden die Kreisformen gestört. Das ist einer der Gründe für die umwerfenden Spiegelungen. Doch dazu kommt die leicht nach innen gezogene Rundung der Rippen im unteren Bereich, welche den Stützen und der einfachen Kuppelform eine Spannung verleiht, die sich mit der Spannung eines Wassertropfens vergleichen ließe, vielleicht auch mit einem Pilzhut. Immer wieder gibt es eindeutige Schnitte, sei es in der Grundrissgeometrie oder durch den

Wechsel der Materialien. Diese Klarheit ist in Teilen sicher dem Bauherrn Don Tosi geschuldet, der während der dreißiger Jahre bei Goff studiert hatte und nach 1946, als beide aus dem Militärdienst entlassen waren, für ihn gearbeitet hat. Goff kam von den Aleuten, wo er als Marine-Ingenieur stationiert war, Tosi kam zurück aus England. Tosi verstand etwas von Konstruktionen und kannte Goffs Vorstellungswelt, die nicht immer vollständig in seinen Zeichnungen abgebildet ist. Zusammen realisierten sie eine Konstruktion, die mit nur zwei Prozent „Fleisch auf den Knochen“ auskommt. Mit weniger Material war ein Haus wie das Ford House nicht zu bauen.

Für den Verstand ist das Ford House klar und einfach, den Sinnen hingegen bietet es ein opulentes Mahl. Indem er diese beiden Aspekte eindeutig auseinander hielt und der Struktur des Hauses keinerlei Sinnlichkeit andichtete, verzichtete Bruce Goff auf jegliche Vermengung des Rationalen mit dem Sinnlichen zugunsten eines expliziten Dialogs. Im Goff Archiv am Art Institute of Chicago findet sich dazu ein aufschlussreiches Dokument: In dem gebauten Haus sind alle vierzig Stahlrippen rund um die Kuppel, die fünfzehn Meter im Durchmesser misst, im Boden verankert, in einer früheren Zeichnung dagegen lagerten siebzehn von ihnen auf der Mauer aus Steinkohle auf. Obwohl damit eine gewisse Redundanz eingeführt wurde, weil die Stahlrippen nun über die gemauerte Wand hinausgreifen (deren Steinkohlebrocken die Last gar nicht hätten tragen können), wird diese Ambivalenz bei weitem aufgewogen durch die dreifache Klarheit, die Goff dadurch gewann: Erstens bleibt so die radiale Geometrie deutlich ablesbar, zweitens ist die Kohlewand aus allen statischen Funktionen entlassen und darf durch ihre Farbe und ihre bröckelige Oberfläche wirken, drittens wird damit ein Dialog zwischen Geologie (Kohle) und Technologie (Stahl) inszeniert.

Das Ford House oszilliert zwischen Erregung und Ruhe, zwischen sinnlicher Stimulation und intellektuellem Genuss. Was normalerweise als Widerspruch gesehen wird, führt das Ford House als zwei wechselseitig voneinander abhängige Komponenten vor. Die Materialien sind nicht dazu da, die abstrakte Geometrie zu unterstreichen, sondern sie machen sich ganz davon frei und bescheren dem Be-

wohner einen sinnlichen Rausch. Erst nach einer gewissen Zeit wird ihm auch die Disziplin deutlich, mit der das Haus entworfen wurde, und er kann sie als Gegengewicht zu den Farben und Oberflächen erkennen, erst allmählich zeichnet sich diese Ordnung hinter den sinnlichen Reize ab. Diese Ordnung wiederum wirkt auf den Verstand wie auf die Sinne. Lebt man länger in dem Haus, spürt man die Ruhe, die aus der geometrischen Ordnung hervorgeht, spürt man ein Gleichgewicht, das man sich kaum vorstellen konnte, als man sich von den schwarzen Wänden, den grünen Fenstern und den Seilen an der Decke hinreißen ließ. Dass ein Haus in gleichem Maße aufregend wie beruhigend sein kann, grenzt an ein Wunder. Goff ist vor allem durch seinen ungewöhnlichen Umgang mit Materialien bekannt geworden, die man der Freizügigkeit des mittleren Westens von Amerika zuschrieb. Darüber wird die strukturelle Strenge, die er auszuüben imstande war, leicht vergessen. Diese „wilden“ Materialien benutzt er nicht von ungefähr, er kontrolliert sie durch ein architektonisches Rahmenwerk, das den klassischen Ordnungen nicht unähnlich ist. Genau das ist es, glaube ich, was Fotos nicht registrieren können. Auch in den Plänen wird die Ordnung eher übersehen, weil sie so einfach, so scheinbar naiv ist. (Wenn Materialien und Ordnung die gleiche Komplexität aufwiesen, wüsste ich nicht, was dabei herauskäme.) Dass Goff außer einem Schulabschluss keine weitere Ausbildung nachweisen konnte, hat man oft als Grund für die unprofessionellen Zeichnungen und die kindliche Freude an sinnlichen Sensationen angeführt. Ebenso ließe sich seine Zeit bei der Navy als Erklärung anführen für das von ihm bevorzugte, mehr oder weniger nautische Materialrepertoire.

Man könnte noch einen anderen Weg einschlagen, um das Ford House zu beschreiben, man könnte es mit seinem weltberühmten Nachbarn vergleichen. Zwanzig Kilometer südwestlich liegt Mies van der Rohes Farnsworth House. Beide Häuser wurden im gleichen Jahr gebaut: 1950. Auch Mies van der Rohes Haus ruht auf einem Stahlgerüst und hat eine klare Struktur, ansonsten ist es die reine Antithese zu Goffs Architektur.

Die weiße Orthogonalität des Farnsworth House wird durch nichts gestört. Ganz anders das Ford House mit seinen erzählerischen Materi-

alien und Farben. Im Farnsworth House erscheint die Natur in ihrer ganzen Vielfalt von einem neutralen Rahmen eingefasst. Die Glaswände schaffen keine Übergänge, im Gegenteil, sie artikulieren den Widerpart von Innen und Außen. Im Ford House dagegen blickt man auf einen Reichtum an Farben und Materialien, innen wie außen. Die bewohnte Welt und die äußere Welt sind zwar ähnlich reich an Nuancen in Farbe und Form, doch sie werden voneinander getrennt durch das geometrische Rahmenwerk, das das Innere des Hauses umspannt. Wenn man sich vorstellt, die Stahlbögen wären weiß und die rauen Oberflächen geglättet, hätte man eine stabile, eindeutige Form vor sich.

Viele Besucher können in dem Tragwerksmodell des Ford House, das sie in einem Regal stehen sehen, das Gebäude, in dem sie sich gerade befinden, nicht wiedererkennen. Während sie noch die Farben und Oberflächen bestaunen, sind sie unfähig, sich auf ein solches Maß von Abstraktion einzulassen. Was sie sehen, scheint als Modell so gar nicht fassbar zu sein. Im Ford House betonen die Materialien die Struktur nicht, im Farnsworth House dagegen tun sie es.

Das Farnsworth House ist eine Art Pavillon, und man genießt es am besten auf einer der Terrassen. Von hier aus werden die vorüberhuschenden Gestalten, ob innen oder außen, von einer stabilen Ordnung eingefasst. Das Haus ist eine Insel, im übertragenen Sinn und wortwörtlich, vor allem, wenn es durch die Überschwemmungen des nahen Fox River noch weiter isoliert wird. Es setzt sich ohnehin, als Abstraktum, von seiner Umgebung ab, begibt sich in Opposition.

Im Ford House dagegen vollzieht sich unaufhörlich eine Interaktion zwischen dem Malerischen und dem Abstrakten, beide Motive agieren wechselseitig nach dem Prinzip Figur auf Grund. Wie bei Vexierbildern, die man in der Wahrnehmungspsychologie verwendet und die sich je nachdem als Ente oder als Kaninchen, als alte oder als junge Frau lesen lassen, changiert die Wahrnehmung des Hauses zwischen abstrakt und sinnlich.

Ich rede hier von einer Ästhetik des Pittoresken, wie sie die jungen englischen Adligen entzückte, als sie im achtzehnten Jahrhundert nach Italien reisten und dort die längst überwucherten Gärten der Renaissance entdeck-

ten. Feuchtigkeit hatte das Grün in alle Richtungen sprießen lassen, aber die trockene Ordnung der Mauern und Wege war noch sichtbar geblieben. Das Ford House hält meiner Meinung nach die Balance zwischen trocken und feucht, während das Farnsworth House ausschließlich trocken bleibt, selbst wenn sich das Wasser so unziemlich mit der transzendenten architektonischen Ordnung anlegt. Der Unterschied wird noch deutlicher, wenn man sich vorzustellen wagt, das orthogonale weiße Stahlgerüst des Farnsworth House wäre von wildem Wein überwuchert.

Das Ford Haus ist gewiss keine in sich ruhende Insel, die sich einer aus den Fugen geratenen Welt als Muster an Ordnung entgegenstellt. Das Ford House will allerdings weder auf Stabilität noch auf Ausgewogenheit verzichten, das beweisen seine einander umschließenden Kreise und seine vertikalen Achsen. Bruce Goff hat aus der strengen Form und den wilden Materialien so etwas wie einen Dialog inszeniert, der uns nicht von der Welt scheidet, sondern der die Zwiesprache, die wir mit uns selbst führen, widerspiegelt. Man kann Kants Beobachtung, dass aus dem krummen Holz, aus dem ein Mensch gemacht ist, nie etwas Gerades entstehen kann, entweder als eine Wahrheit lesen, mit der man umzugehen lernt, oder als einen Fluch, gegen den man sich vergebens zur Wehr setzt. Anders als beim Farnsworth House gibt es beim Ford House keinerlei Vorkommnisse, die seine Philosophie gefährden könnten. Wenn das Farnsworth House überflutet wird, ist das nicht nur real eine Katastrophe, sondern auch metaphorisch, denn es widerlegt den Anspruch, dass eine architektonische Ordnung über alle Widrigkeiten des Lebens erhaben ist. Das Ford House enthält sich solcher Ambitionen. Weder versucht es der Unberechenbarkeit des Lebens etwas entgegen zu setzen, indem es sich der Natur überantwortet, noch resigniert es vor der Unzulänglichkeit menschlichen Tuns. Stattdessen lässt es uns fühlen, dass wir selbst es sind, die zwischen Ordnung und Freiheit schwanken und das dem weder durch trotzigem Widerstand noch durch arrogante Verletzlichkeit beizukommen ist.

Übersetzung aus dem Amerikanischen von Martina Düttmann

