

RUTH HANISCH

MODERNE VOR ORT

WIENER ARCHITEKTUR 1889–1938



böhlau

böhlau

Ruth Hanisch

Moderne vor Ort

Wiener Architektur 1889–1938



BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR | 2018

Das E-Book wurde publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.
Umschlagabbildung: Wien Museum

© 2018 by Böhlau Verlag GmbH & Co. KG, Wien
Kölblgasse 8–10, A-1030 Wien, www.boehlau-verlag.com

Dieses Material steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

Korrektorat: Patricia Simon, Langerwehe
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Bettina Waringer, Wien

ISBN (Print): 978-3-205-20725-2

ISBN (OA): 978-3-205-20825-9

<https://doi.org/10.7767/9783205208259>

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung: „Les extrêmes se touchent.“	
Wiener Architektur 1889–1938	21
„Irritierender Kompromiss“, „strange mixture“ oder „moderne Tradition“?	21
Heimatkunst – Heimatschutz	31
„Biedermeier als Erzieher“	37
Alt-Wien als „vermischteste aller Welten“	45
„Tradition“ versus „Traditionalismus“	50
Wiener „Dekorations-Rechte“	58
„... die nie ganz durchschaubare Verflechtung des Lebens“: die Wiener Funktionalismuskritik	65
„Die Extreme berühren sich“	70
Der Hase und der Igel:	
Otto Wagner und Camillo Sitte	79
„Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen“ (1889)	82
„Moderne Architektur“ (1896)	86
„Moderne Architektur. Prof. Otto Wagner und die Wahrheit über beide“ (1897)	93
Richard Streiter: „Architektonische Zeitfragen“ (1898)	99
Duell am Karlsplatz	105
Rationaler Archaist und romantischer Funktionalist?	129
Abbildungen	145
Eine Vorhangfassade: Otto Wagners Majolicahaus und die Projektion von Geschichte	177
Das Prinzip der Bekleidung der Bekleidung der Bekleidung	184
Zuschreibungsfragen	187

Die rückwärtsgewandte Kritik	191
Geschichte als Projektion	198
Der aufgeputzte Baukörper: Joseph Maria Olbrichs Secession und die Wiener Bautradition	209
Das „Grab des Mahdi“	213
„Schlicht aus dem schlichten Material“	218
Der Wiener „Baucharakter“	222
Der englische „Einfluss“	230
„Ein lebendiges Gehege wider das Profanum“	233
„Weder Glaspalast noch Akademie“	237
Eine Kippfigur: Joseph August Lux	245
Von der „Hohen Warte“ aus: 1904–1908	248
Und noch einmal: „Biedermeier als Erzieher“	253
„Volkstümliche Kunst“ (1904) und „Liebhaberphotograph“ (1908)	255
„Wenn Du vom Kahlenberg...“ (1907) und „Der Städtebau und die Grundpfeiler der heimischen Bauweise“ (1908)	260
Loos versus Lux, alias: „Episodenerscheinung“ versus „Pseudofachmann“	263
Dresden-Hellerau 1906–1909	274
München: „Ingenieur-Ästhetik“ (1910), „Otto Wagner“ (1914) und „Joseph Maria Olbrich“ (1919)	286
Resümee	291
„Der Geist wahrer Modernität“:	
Oskar Strnad und Felix Augenfeld	295
„Raum ist Schicksal“	307
„Möbel sind selbständige Wesen“	317
Von Adolf Loos zu Oskar Strnad: Felix Augenfeld	322
An Sigmund Freuds Schreibtisch	328
Epilog: anonyme Architektur als „wahre Modernität“	333
Schlussbemerkung	337
Personenregister	344

Vorwort

Wiener Architektur um die Jahrhundertwende: nicht neu, aber in dieser Weise noch nicht zusammen gesehen. Das vorliegende Buch soll eine komplementäre, wenn auch als solche inkomplette Geschichte der Wiener Architektur in einer ihrer bedeutendsten Phasen sein, insofern es Lücken füllt, aber auch parallele Entwicklungsstränge aufzuzeigen hilft, die so noch nicht beschrieben worden sind. Dies kann hier nicht vollständig geschehen, nicht nur, weil es das in idealer Weise ohnehin nie kann, sondern weil, auch um es unvollkommen zu versuchen, noch sehr viel Quellenforschung notwendig wäre. Hier soll nur der Nachweis erbracht werden, dass diese Ergänzung möglich ist und sich die Fehlstellen sinnvoll miteinander in Beziehung setzen lassen. Das ergibt keine klassische Meistererzählung und wird die existierenden Narrative der Entstehung der modernen Architektur nicht ersetzen, kann aber durchaus als Nachweis dafür dienen, dass es alternative Entwicklungen gab, die, wenn man sich die Mühe macht, sie zu rekonstruieren, unser Verständnis von moderner Architektur auf eine breitere Basis stellen könnten. Hält man mehrere dieser Stränge gegeneinander, erkennt man auch, wo die bekannte Geschichte verifiziert, ergänzt, korrigiert und verschoben werden muss.

Ausgehend von dem schon lange verspürten Unbehagen an einer bipolaren Kategorisierung von Architektur seit 1900 in eine „moderne“ und in eine „traditionalistische“ Richtung möchte ich aufzeigen, wie eng verwoben diese Positionen in Wien in einem großzügig bemessenen Zeitraum um die Jahrhundertwende waren. Dabei reicht es meiner Meinung nach nicht, Architekten im Niemandsland „zwischen Tradition und Moderne“ zu positionieren, wie in den vergangenen Jahrzehnten so oft geschehen, sondern dieses Dazwischen muss beschrieben werden. Ein Zustand „zwischen Tradition und Moderne“ ist zudem oft als verstecktes Werturteil, als nicht genügend modern, nicht konsequent genug zeitgenössisch eingesetzt worden. Gerade die Wiener Architektur der Zwischenkriegszeit kann dies aber widerlegen. Ein unbestimmbarer Zwischenzustand wird auch gerne als Spiegel der widersprüchlichen Emanationen der Moderne gesehen, die sich eben auch in einer in sich widersprüchlichen Architektur offenbarte. Beides wollte ich hier vermeiden, weil ich denke, dass das eher die Probleme der Historiografie der modernen Architektur reflektiert als die Probleme, die die Produzenten der Zeit hatten. Stattdessen wollte ich mit der Analyse der Bauten wie der zeitgenössischen Texte jene zeitgenössischen Strategien aufzeigen, die von Architekten entwickelt wurden, um sich in der über den Ersten Weltkrieg hinaus brisanten Gretchen-

frage „Wie hältst Du es mit der Geschichte?“ zu positionieren. Einen neuartigen Bezug zwischen der zeitgenössischen Architektur und der Baugeschichte herzustellen, war eines der wichtigsten intellektuellen architektonischen Projekte seit dem Späthistorismus, für das Architekten verschiedene Verfahren entwickelten: Kompromiss, Collage, Synthese, Kontrast, Hybrid, Überblendung, Kritik, Negation. Ferdinand von Feldegg, Herausgeber der Zeitschrift „Der Architekt“, bemitleidete bereits 1903 eine zukünftige Kunstgeschichtsschreibung, „die ihre ganze Besonnenheit und Objectivität nötig haben“ werde, um im Streit der Modernen und Historie zu entscheiden.¹ Unter dem signifikanten Titel „Historisch-Modern“ widmete er sich Bauaufnahmen aus Prag von Friedrich Ohmann: „Diese Blätter Ohmanns offenbaren in der Tat die ganze, und zwar höchst merkwürdige Künstlerindividualität ihres Schöpfers: Eine gleichsam zwei Glaubensbekenntnisse in sich vereinende, zur ausgeglichenen künstlerischen Einheit verschmolzene Doppelnatur. Ganz aufgewachsen in der historischen Schule, ganz erfüllt von den großen monumentalen Endergebnissen derselben, zumal wie solche, die das Barock in sich beschließt, fand Ohmann und findet er noch beständig einen subjektiven, ihm ganz eigentümlichen Übergang zur neuen Schule. Er ist Historiker und Moderner zugleich.“² (Die Wortwahl „ausgeglichene Doppelnatur“ ist durchaus als Anspielung auf die politische Situation der Doppelmonarchie nach dem Ausgleich mit Ungarn zu verstehen. Auf den Zusammenhang der geschichtsbewussten architektonischen Moderne mit der politischen Selbstwahrnehmung und -darstellung Österreichs und Wiens in den verschiedenen politischen Systemen wird noch eingegangen.) Aber nicht nur eine Synthese der Gegensätze war für Ohmann denkbar, sondern er erkannte auch deren gegenseitige Abhängigkeit, so ist es für ihn auch in dieser Sache gewiss, „[...] daß jede wahre Position nur im Gegensatz zur Negation sicher behauptet werden kann, diese also schlechterdings voraussetzt und ihrer nicht entraten darf“.³

Auch einem Otto Wagner ist seine Moderne eine weitere, wenn auch wesentliche Stufe der Entwicklung der Architektur, die sich auf affine historische Vorbilder – für ihn vor allem auf den Barock – beziehen darf und muss. Werner Oechslin hat für Wagner und Loos „den evolutionären Weg zur modernen Architektur“ beschrieben und darin auch Wagners Geschichtsverständnis präzisiert: „Er kann beides, Geschichte in ihrem unausweichlichen (stets gleichen) Gang akzeptieren und

1 Ferdinand von Feldegg, „Historisch-Modern“, in: *Der Architekt*, 9. Jg., 1903, S. 43–46, hier S. 43.

2 Ebenda.

3 Ebenda, S. 46.

„trotzdem“ den eigenen Standpunkt als den gültigen propagieren. Ja, der Einsicht in den Ablauf und Mechanismus von Zeitläufen scheint die sehr bewusste Wahrnehmung der eigenen Zeit um so mehr zu entsprechen.“⁴ Wagner sprach – oft zitiert – von einer notwendigen Neugeburt der modernen Architektur; dass er das aber im Nebensatz relativierte, wird weniger oft beachtet: „So gewaltig aber wird die Umwälzung sein, dass wir kaum von einer Renaissance der Renaissance sprechen werden. Eine völlige Neugeburt, eine Naissance wird aus dieser Bewegung hervorgehen, stehen uns doch, nicht wie den früheren Fortbildern, nur wenige überlieferte Motive und der Verkehr mit einigen Nachbarvölkern zu Gebote, sondern, durch unsere socialen Verhältnisse und durch die Macht unserer modernen Errungenschaften bedingt, alles Können, alles Wissen der Menschheit zur freien Verfügung.“⁵ Wagners „Neugeburt“ der Architektur basiert auf dem sprunghaft angewachsenen Wissen über die Architektur aller Zeiten und Orte. Dieses Bekenntnis zu einem umfassenden Geschichtsbild bestätigte sehr direkt dreißig Jahre später Josef Frank: „Der Wahn von der Gleichheit der Form, der unendlichen Garnitur, die Grundlage veralteten Kunstgewerbes als geschlossenes System ist noch immer derselbe, und er kann nicht begreifen, wie vielformiger unser Leben geworden ist, wie sich ihm alles Bestehende einfügen muß; unsere Zeit ist die ganze uns bekannte historische Zeit. Dieser Gedanke allein kann die Grundlage moderner Baukunst sein.“⁶ Das ist eine gedankliche Kontinuität über den Ersten Weltkrieg hinweg, die hier deutlich hervorgehoben werden muss und die man sogar über den Zweiten Weltkrieg hinaus verfolgen kann. In dieser Wiener Variante moderner Architektur – und das wird zu beweisen sein – bleiben die älteren Stile zudem in dem neuen Stil als Rudimente erhalten, sind also in diesem gleichsam aufgehoben.

1930 beschrieb Robert Musil das Domizil Ulrichs, des Mannes ohne Eigenschaften: „Das war ein teilweise noch erhalten gebliebener Garten aus dem achtzehnten oder gar aus dem siebzehnten Jahrhundert, und wenn man an seinem schmiedeeisernen Gitter vorbeikam, so erblickte man zwischen Bäumen, auf sorgfältig geschorenem Rasen etwas wie ein kurzflügeliges Schlößchen, ein Jagd- oder Liebeschlößchen vergangener Zeiten. Genau gesagt, seine Traggewölbe waren aus dem siebzehnten Jahrhundert, der Park und der Oberstock trugen das Ansehen des achtzehnten Jahrhunderts, die Fassade war im neunzehnten Jahrhundert er-

4 Werner Oechslin, *Stilhülse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*, Zürich-Berlin: gta Verlag/Ernst und Sohn, S. 30–31.

5 Otto Wagner, *Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete*, Wien: Schroll, 1896, S. 38.

6 Josef Frank, *Architektur als Symbol. Elemente Deutschen Neuen Bauens*, Wien 1932, hier zitiert nach der Neuausgabe hg. von Hermann Czech, Wien: Löcker, 1981, S. 166.

neuert und etwas verdorben worden, das Ganze hatte also einen etwas verwackelten Sinn, so wie übereinander photographierte Bilder; aber es war so, daß man unfehlbar stehen blieb und ‚Ah‘ sagte.“⁷ Für dieses Übereinanderprojizieren der Stile verwendete Musil die Metapher des modernsten aller bildenden Medien, nämlich der Fotografie. Eine andere große Figur der Wiener Moderne – Sigmund Freud – verwendete im selben Jahr, 1930, als Metapher für die Struktur der Psyche das Bild der Stadt Rom, in der alle baulichen Entwicklungen simultan vorhanden seien: „Nun machen wir die phantastische Annahme, Rom sei nicht eine menschliche Wohnstätte, sondern ein psychisches Wesen von ähnlich langer und reichhaltiger Vergangenheit, in dem also nichts, was einmal zustande gekommen war, untergegangen ist, in dem neben der letzten Entwicklungsphase auch alle früheren noch fortbestehen. Das würde für Rom also bedeuten, daß auf dem Palatin die Kaiserpaläste und das Septizonium des Septimius Severus sich noch zur alten Höhe erheben, daß die Engelsburg noch auf ihren Zinnen die schönen Statuen trägt, mit denen sie bis zur Gotenbelagerung geschmückt war, usw. Aber noch mehr: an der Stelle des Palazzo Caffarelli stünde wieder, ohne daß man dieses Gebäude abzutragen brauchte, der Tempel des Kapitolinischen Jupiter, und zwar dieser nicht nur in seiner letzten Gestalt, wie ihn die Römer der Kaiserzeit sahen, sondern auch in seiner frühesten, als er noch etruskische Formen zeigte und mit tönernen Antifixen geziert war.“⁸ In beiden Fällen wird von Nicht-Architekten eine Überlagerung von verschiedenen Zeitschichten an Bauwerken beschrieben, beide Autoren sind anerkanntermaßen wesentliche Protagonisten einer kulturellen Wiener Moderne. Nicht dass hier von einem direkten Zusammenhang ausgegangen werden soll, das wäre anachronistisch, aber das Moderneverständnis von Wagner und Frank ist in ähnlicher Weise nicht als „Gänsemarsch der Stile“ konzipiert, sondern als Akkumulation von Wissen, das es architektonisch umzusetzen galt.

In der gängigen Verwendung von „moderne Architektur“ schwingt mit, dass damit die einzige mögliche, umfassende architektonische Reaktion auf die Veränderungen in der Moderne bezeichnet ist, die sich in allem von der Vergangenheit verabschiedet hat. So ist der Begriff aber nur auf einen sehr schmalen Teil der architektonischen Praxis und Theorie anwendbar, für den verbleibenden viel größeren Rest wurden deshalb in den letzten Jahrzehnten zunehmend Begriffe geprägt wie „andere Moderne“, „moderate Moderne“, „weiche Moderne“, „stille Moderne“

7 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Wien 1930, hier zitiert nach der Ausgabe: Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992, S. 11–12.

8 Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930; hier zitiert nach der Ausgabe: Frankfurt a. M.: Fischer, 1953, S. 69–70.

oder „steinerne Moderne“ oder gar Oxymora wie „konservative Moderne“, „reaktionäre Moderne“, wenn nicht gar „antimoderne Moderne“ bemüht. Ich möchte hier stattdessen eine breitere Interpretation von „moderner Architektur“ verwenden, wie sie auch Josef Frank – wohl nicht zufällig 1930 in seinem Vortrag auf der Tagung des Deutschen Werkbundes in Wien – unter dem Titel „Was ist modern?“ vorgeschlagen hat: „Nun ist das wesentliche Merkmal unserer Zeit nicht das technische Können, denn technisches Können hat jede Zeit gehabt. Aber unsere Zeit hat außerdem das historische Wissen; das unterscheidet uns wesentlich von allen früheren Zeiten. Es wird dies von vielen als unnötig oder gar als Übel angesehen; aber es liegt nun mal im Sinn unserer Bestrebungen, alles das, was wir haben können, vollständig auszunutzen, rückhaltlos jede Erkenntnis, die wir haben, zu verwenden und nichts unbeachtet zu lassen. Deswegen ist auch jeder Kampf gegen das historische Wissen unnötig und aussichtslos.“⁹ So werde ich historische Bezüge in Bauten und Texten nicht von vorneherein als antimodern oder gar historistisch vorverurteilen, sondern untersuchen, welche neuen Arten von architektonischem Geschichtsbezug die Moderne mit sich brachte. Eine Haltung, die sich absichtsvoll von jedem Geschichts- und Ortsbezug distanzieren wollte, möchte ich zur besseren Abgrenzung als „Modernismus“ bezeichnen. Diesem steht der architektonische Traditionalismus als Versuch der Erneuerung der Architektur aus dem Vernakulären als Gegenpol entgegen; modern als Teil einer kulturellen Bewegung, die so nur in der Epoche der Moderne möglich war, sind beide Extreme.

Wenn man nicht den Geschichtsbruch als entscheidendes Kriterium für Modernität ansetzt, dann erscheinen die Positionen von Camillo Sitte, Otto Wagner, Joseph August Lux, Joseph Maria Olbrich, Felix Augenfeld, Oskar Strnad und Josef Frank nicht als eigentümlich sich halb verweigernde Sonderwege, sondern als eigenständige Interpretationen einer zeitgenössischen Architektur. Dies soll nun nicht etwa heißen, dass es eine autochthone architektonische Entwicklung in Wien gegeben hätte, die sich sowohl von allen anderen Formen der Kunst wie auch vollkommen von den Entwicklungen anderswo unterschieden hätte. Es soll vielmehr heißen, dass Architekten, die wie Josef Frank und die Wiener Schule in den 1920er und 1930er Jahren Neuerungen gegenüber eine gewisse gepflegte und fundierte Skepsis an den Tag legten, sich in Wien auf bekannte Vorläufer berufen konnten und auch in anderen Bereichen, vor allem der Literatur, Verbündete fanden; und dass eben diese kritische Haltung als etwas genuin Wienerisches emp-

9 Josef Frank, „Was ist modern? Vortrag von Professor Frank, gehalten am 25. Juni 1930 auf der Öffentlichen Kundgebung des Deutschen Werkbundes in Wien“, in: Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit, Jg. 5, Heft 15, S. 399–406, hier S. 399.

funden wurde. Dabei, und das muss auch betont werden, war der Kontakt vor allem mit der deutschen, aber auch mit der tschechischen, ungarischen und der italienischen sowie der französischen und der schweizerischen Architekturszene durchaus zentral und vieles auch ohne das Vorbild des Deutschen Werkbundes, des Bauhauses, der CIAM, Le Corbusiers und des sich formierenden International Style nicht denkbar, trotzdem bleibt eine gewisse Zurückhaltung spürbar, sich den neuen Idealen rückhaltlos anzuschließen. Umgekehrt gestaltete sich auch das Verhältnis der europäischen zur Wiener Moderne kühl. Josef Frank wurde als einziger Österreicher eingeladen, 1927 einen Bau in der Stuttgarter Weissenhofsiedlung zu errichten. Frank war auch 1928 das einzige österreichische Gründungsmitglied der CIAM – aus der er allerdings bereits 1930 wieder austrat. In der Publikation zur Ausstellung „The International Style“ 1932 im New Yorker MoMA wurde gar kein Wiener Beispiel vorgestellt, der einzige österreichische Repräsentant war Lois Welzenbacher aus Innsbruck.

Um noch einmal zu Ulrich, dem Mann ohne Eigenschaften, zurückzukehren: „Als er dabei sein Haus bestellte, wie es die Bibel nennt, machte er eine Erfahrung, auf die er eigentlich nur gewartet hatte. Er hatte sich in die angenehme Lage versetzt, sein verwahrlostes kleines Besitztum nach Belieben vom Ei an neu herrichten zu müssen. Von der stilreinen Rekonstruktion bis zur vollkommenen Rücksichtslosigkeit standen ihm dafür alle Grundsätze zur Verfügung, und ebenso boten sich seinem Geist alle Stile, von den Assyrern bis zum Kubismus an. Was sollte er wählen? Der moderne Mensch wird in der Klinik geboren und stirbt in der Klinik: also soll er auch wie in einer Klinik wohnen! – Diese Forderung hatte soeben ein führender Baukünstler aufgestellt, und ein anderer Reformier der Inneneinrichtung verlangte verschiebbare Wände der Wohnungen, mit der Begründung, daß der Mensch dem Menschen zusammenlebend vertrauen lernen müsse und nicht sich separatistisch abschließen dürfe. Es hatte damals gerade eine neue Zeit begonnen (denn das tut sie in jedem Augenblick), und eine neue Zeit braucht einen neuen Stil. Zu Ulrichs Glück besaß das Schloßhäuschen, so wie er es vorfand, bereits drei Stile übereinander, so daß man wirklich nicht alles damit vornehmen konnte, was verlangt wurde; dennoch fühlte er sich von der Verantwortung, sich ein Haus einrichten zu dürfen, gewaltig aufgerüttelt, und die Drohung ‚Sage mir, wie Du wohnst, und ich sage dir, wer du bist‘, die er wiederholt in Kunstzeitschriften gelesen hatte, schwebte über seinem Haupt.“¹⁰ Ulrich begann also, sich seine Möbel selbst zu entwerfen, kapitulierte aber über kurz oder lang, weil es zu viele Möglichkeiten gab, und er kam zu der Erkenntnis: „Sein Vater würde es unge-

10 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, a. a. O., S. 19–20.

fähr so ausgedrückt haben: Wen man tun ließe, was er wolle, der könnte sich bald vor Verwirrung den Kopf einrennen. Oder auch so: Wer sich erfüllen kann, was er mag, weiß bald nicht mehr, was er wünschen soll. Ulrich wiederholte sich das mit großem Genuß. Diese Altvordenweisheit kam ihm als ein außerordentlich neuer Gedanke vor. Es muß der Mensch in seinen Möglichkeiten, Plänen und Gefühlen zuerst durch Vorurteile, Überlieferungen, Schwierigkeiten und Beschränkungen jeder Art eingeengt werden wie ein Narr in seiner Zwangsjacke, und erst dann hat, was er hervorzubringen vermag, vielleicht Wert, Gewachsenheit und Bestand; – es ist in der Tat kaum abzusehen, was dieser Gedanke bedeutet!“¹¹ Ulrich zog die Konsequenzen und überließ die Einrichtung dem „Genie seiner Lieferanten“, also der Konvention. Das Überangebot an Möglichkeiten der modernen Zeit lähmte Ulrich, erst durch die Beschränkung der Überlieferung wurde er wieder handlungsfähig. Musil hatte die zeitgenössischen Architekturzeitschriften offensichtlich genau gelesen und amüsierte sich ziemlich eindeutig über deren oft naive Rhetorik, dem Ruf nach einem notwendigen Zusammenhang zwischen „neuer Zeit“ und „neuem Stil“.

Die Darstellung von den Zusammenhängen zwischen Traditionalismus und Modernismus hilft, die verbreitete teleologische Sichtweise der Entstehung der modernen Architektur zu vermeiden. Vor allem muss die Deutung der Zeit um 1900 als „Vorbereitungsphase“ der echten „modernen“ Architektur hinterfragt werden. Selbst ausgefuchste Kulturhistoriker wie Allan Janik und Stephen Toulmin fallen hier in retrospektive Deutungsmuster: „Still, just as in painting a Klimt was required before a Kokoschka was even possible, and in architecture an Otto Wagner before a Loos – a transition figure, in whom ornamentation served the fantasy instead of stifling it – the Vienna which Schönberg made his home already contained just such a transitional composer, in the person of Gustav Mahler.“¹² Nicht einmal Adolf Loos selbst hätte den von ihm hoch verehrten Otto Wagner als seinen Steigbügelhalter bezeichnet. Es gilt also, die Architektur der Jahrhundertwende, in diesem Fall konkret die Camillo Sittes, Otto Wagners und Joseph Maria Olbrichs nicht als Vorstufe des architektonischen Modernismus der 1920er Jahre zu interpretieren, sondern als Ergebnis der Auseinandersetzung der Architekten mit dem „modernen Leben“ ihrer Zeit. Genau das hatten sie selbst immer gefordert: „Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit“, dieses Zitat von Ludwig Hevesi prangt über dem Eingang des Wiener Secessionsgebäudes. Die in dem Band vorgeschla-

¹¹ Ebenda, S. 20–21.

¹² Allan Janik und Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, New York: Simon and Schuster, 1973, hier zitiert nach der Ausgabe Chicago: Elephant Paperbacks, 1996, S. 108–109.

genen Analysen von Wagners „Majolicahaus“ und Olbrichs Secessionsgebäude können zeigen, wie sehr diese Architektur in der Lage war, neue inner- wie außerarchitektonische Bedeutungen in einer modernisierten architektonischen Sprache zu vermitteln. Eine Krise mit diesen Bauten hatte erst eine knapp darauf einsetzende teleologische Geschichtsschreibung der modernen Architektur, der es nicht in die Argumentation passen wollte, dass es nicht nur eine einzige notwendige stringente Entwicklung zur ornamentlosen und funktionalistischen Architektur gab. Deshalb sind diese Werke auch keine Irrläufer, Jugendsünden oder Ausdruck einer Midlife-Crisis, wie bei Otto Wagner oft konstatiert wurde, sondern die in der Zeit von ihren Produzenten wie auch einem Teil der Kritik und des Publikums anerkannten Lösungen für bestimmte Probleme, die aber eben die Probleme der Zeit um 1900 waren und nicht die der 1920er und 1930er Jahre. Es mag banal sein, aber es ist ungeheuer zentral, festzuhalten, dass es Olbrichs Aufgabe beim Bau des Secessionsgebäudes war, mit geringen Mitteln auf einem sehr beschränkten Bauplatz (der zudem damals die größte Baustelle Wiens war) in kurzer Zeit einen monumentalen Ort für die Versammlung von zeitgenössischen Künstlern und Publikum zu schaffen und nicht das Problem des Massenwohnbaus in serieller Bauweise zu lösen. Deshalb hat er auch andere Maßnahmen in Anschlag gebracht als die Architekten des Weissenhofs. Das kann man ihm im Nachhinein aber nicht zum Vorwurf machen. Gleichzeitig muss man die Architektur der 1920er und 1930er Jahre davon erlösen, die Vollendung eines Prozesses darstellen zu müssen, der vor dem Ersten Weltkrieg begonnen worden war. Dies bedeutet natürlich nicht, dass es nicht starke Kontinuitäten über den Ersten Weltkrieg hinweg gegeben und dass es keine Beziehungen im Sinne einer historischen Entwicklung gab. Es gab nur keine zwangsläufige Entwicklung zum Neuen Bauen hin, vielmehr gab es verschiedene parallele Entwicklungen, die sich berühren konnten oder nicht; und gelegentlich gab es auch die merkwürdigsten Kreuzbestäubungen und Bedeutungsinversionen.

Die hier behandelten Architekten und ein Kritiker sind nicht in einer Lehrer-Schüler-Genealogie oder einer wie auch immer gearteten Gruppenideologie oder Schule zusammenzufassen, es gibt einen Ferstel- und Eitelbergerschüler (Sitte), einen Sicardsburg- und Van-der-Nüll-Schüler (Wagner), einen Sitteschüler und Wagnermitarbeiter (Olbrich), einen Ohmannschüler (Strnad), einen zu Strnad konvertierten König- bzw. Looschüler (Augenfeld) und einen Königschüler (Frank) sowie einen völligen Autodidakten und Außenseiter (Lux). Dennoch gibt es auch – und ich finde das fast spannender als die Genealogie einer Richtung oder einer Schule – starke ideologische und biografische Zusammenhänge zwischen allen. Sitte und Wagner verbindet eine lebenslange Opposition, der beide viel verdankten. Dass Olbrich in jener Staatsgewerbeschule, der Camillo Sitte als Direktor

vorstand, das Bauhandwerk von der Pike auf lernte, wird in der Beurteilung seiner Bauten viel zu wenig gesehen. Wagner sah in Olbrich so sehr seinen legitimen Nachfolger, dass er sogar seine Tochter mit ihm verheiraten wollte. Joseph August Lux stellte mit den beiden ersten Monografien zu Wagner und Olbrich nicht nur wichtige, bis heute unersetzliche Quellen für die Forschung bereit, sondern lieferte auch die erste Gesamteinordnung dieser beiden nicht nur für die österreichische Architektur wichtigen Protagonisten. Seine Tätigkeit im Deutschen Werkbund hat Olbrich und Josef Hoffmann den Weg dorthin geebnet. Sein früher Text „Biedermeier als Erzieher“ wird für die Wiener Schule prägend, deren wichtige Vertreter Oskar Strnad und Josef Frank den Biedermeierbezug in den 1920er Jahren ausbauen werden.¹³ Zudem war Joseph August Lux ein wichtiger früher Verbreiter der Ideen von John Ruskin und William Morris, die für die Wiener Innenraumausstattung der 1920er Jahre einmal mehr neu entdeckt wurden. Josef Frank war von Camillo Sittes „Städtebau“ stark beeinflusst und brachte dessen Grundlagen auch in der Anlage der Wiener Werkbundsiedlung in Anschlag. Strnads und Augenfelds Betonung der seelischen Bedürfnisse des Menschen entsprechen sehr gut den Forderungen von Joseph August Lux, wenn auch nicht nachgewiesen werden kann, dass sie sie gekannt haben, und es von Lux keine direkten Stellungnahmen mehr zu den Häusern dieser Architekten gibt, weil er zu dem Zeitpunkt, zu dem sie in Wien zu bauen anfangen, bereits in Dresden, München und später Salzburg war und sich der Schriftstellerei zugewandt hatte.

Wesentliche Protagonisten der österreichischen Moderne fehlen in dieser Zusammenstellung, die in diesem Sinne auch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt: allen voran natürlich Adolf Loos, dessen Ideen aber als Kontext für zentrale in diesem Buch angesprochene Themen allgegenwärtig sind. Eine Bemerkung dazu: Loos hat in den letzten Jahren sehr viel Aufmerksamkeit erfahren, nicht nur in der lokalen Forschungslandschaft, sondern vor allem in der international orientierten stark interdisziplinär ausgerichteten Kulturwissenschaft. Ich nenne hier exemplarisch für viele Ansätze Teile von Beatriz Columinas Buch „Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media“ (1994), Anders V. Munch, „Der stillose Stil – Adolf Loos“ (1999) und die Dissertation von Janet Stewart „Fashioning Vienna: Adolf Loos’s Cultural Criticism“ (2000). Mark Wigley, Ákos Moravánszky, Leslie Topp, Frederic Schwartz, John Maicuita und Christopher Long haben in den letzten Jahren über verschiedenste Aspekte von Loos’ Wirken geforscht. Verglichen damit entstand etwa zu Otto Wagner seit der Publikation von

13 Iris Meder, *Offene Welten. Die Wiener Schule des Einfamilienhausbaus 1910–1938*, Diss. Universität Stuttgart, 2003.

Harry Francis Mallgrave 1987 bis zum Katalog der Ausstellung anlässlich seines 100. Todestages 2018 keine substanzielle Publikation. Zu Joseph August Lux gibt es lediglich einige wenige Artikel unter anderem von Mark Jarzombek. Über den für die Wiener Szene so wichtigen Oskar Strnad liegen eine unpublizierte Dissertation und mehrere schmale Ausstellungskataloge vor. Josef Frank hat zwar in den letzten Jahren aufgeholt, aber auch hier reicht die Auseinandersetzung nicht annähernd an den *Hype* um Loos heran. Die Forschung zur Wiener architektonischen Moderne fokussiert sich also zunehmend auf immer diffizilere Interpretationen von Loos' Werk. Das spiegelt zwar einerseits den Einfluss Loos' auf die internationale Architektur korrekt wider, andererseits wird ihm aber dadurch sein unmittelbarer Kontext entzogen. Um seine Bedeutung einschätzen zu können, ist es eben auch wichtig zu wissen, wer seine Befürworter, Konkurrenten und vor allem seine Gegner waren. Die Gegner, darunter prominent Joseph August Lux, sind zum allergrößten Teil vergessen. Lux – das wird sich bei der Lektüre des vorliegenden Buches klären – war in den Zeitungen und Zeitschriften in den Jahren 1904 bis 1910 viel präsenter als Loos. Er hatte weitreichende Kontakte zur deutschen Reformbewegung und hat das Potenzial der Tradition zudem früher erkannt als Loos. Auch die unmittelbaren Reaktionen auf Loos' Texte wären mit Erkenntnisgewinn zu untersuchen; etwa bei dem Schriftsteller Richard von Schaukal, der das Wort von der „Geistigen Landschaft mit vereinzelter Figur im Vordergrund“ 1908 für Loos geprägt hat. Schaukal hat viel dazu beigetragen, dass Loos' provokante Forderungen von einem bildungsbürgerlichen Publikum positiv aufgenommen wurden. In diesem Sinne wäre der Loosforschung gerade damit gedient, dass man andere Protagonisten in den Fokus nimmt.

Hier auch nicht behandelt, aber sicherlich auch in diesem Rahmen sehr interessant wären unter anderen Josef Hoffmann und Clemens Holzmeister inklusive vieler ihrer Schüler. Beide haben sich intensiv mit dem Verhältnis von Moderne und Tradition beschäftigt und sind zu jeweils sehr signifikanten Lösungen gekommen: der „Quadrat-Hoffmann“, indem er den Entwurfsprozess in einer Weise entindividualisierte, die von Franks Akzidentismus so weit gar nicht entfernt war; Clemens Holzmeister, indem er aus ländlichen Architekturen jene Elemente isolierte und in seine Bauten integrierte, die seinen expressiven Absichten entweder ikonografisch oder konstruktiv entgegenkamen. Auch eine immer noch ausstehende Untersuchung über den Einfluss von Peter Behrens Bauten und seine Lehrtätigkeit an der Wiener Akademie wäre in diesem Zusammenhang fruchtbar. Weder Holzmeister noch Behrens haben sich allerdings intensiv mit der Wiener Bautradition auseinandergesetzt; ihr Traditionalismus ist so international wie ihre Bautätigkeit.

Zentral und darum auch in der Mitte des Buches platziert ist die Neubewertung des Autors und Kritikers Joseph August Lux, nicht nur, weil er in seinen Schriften zur Heimatkunst wichtige Charakterisierungen der Wiener Architektur geleistet hat, sondern auch, weil er durch seine Entdeckung und Eingliederung in eine Geschichtsschreibung der Wiener Architektur gleich ein paar Spielsteine verschiebt: die Vermittlung der Schriften von John Ruskin und William Morris etwa, die sonst gerne gänzlich auf Adolf Loos, die Secession und die Wiener Werkstätten abgewälzt wird, wurde wesentlich auch über die Bücher Lux' und vor allem seine Zeitschrift „Hohe Warte“ geleistet. Wie überhaupt Lux für ein bildungsbürgerliches Publikum neben Hermann Bahr, Ludwig Hevesi und Bertha Zuckerkanndl wohl einer der dominantesten Kritiker war. Auch für den Austausch mit deutschen Protagonisten der Reformbewegung war Lux enorm wichtig: Man muss nur das Herausgeberteam seiner Zeitschrift „Hohe Warte“ ansehen, um zu erkennen, dass hier ein früher Meister des *networking* am Werke war. Lux war also einer, der zumindest bis 1910 eine wichtige Scharnierstelle innehatte, als Vermittler der deutschen Entwicklung in Wien, aber auch als Vertreter der Wiener in Dresden und später in München. So soll er eben auch in diesem Buch eine Scharnierstellung innehaben und einen ersten roten Faden an die Hand geben.

Die einzelnen Kapitel dieses Buches wurden in Vorträgen erprobt, die ich in den letzten Jahr(zehnt)en bei verschiedenen Gelegenheiten halten durfte. Daher sind sie verschieden zugeschnitten: Das Erste ist eine Art Duell zwischen Camillo Sitte und Otto Wagner und ihrer Kritiker und Exegeten. Darauf folgen zwei Kapitel, die sich mit dem Majolicahaus und dem Secessionsgebäude jeweils einem Bau widmen, das eine ein in der Forschung bislang wenig behandelter Wohn- und Geschäftsbau, das andere ein in Forschung wie Tourismuswerbung omnipräsenter öffentlicher Kulturbau. Das vierte Kapitel ist eine biografische Darstellung des Kritikers Joseph August Lux. Im Zentrum des fünften Kapitels steht mit dem Schreibtischsessel Sigmund Freuds ein Alltagsgegenstand der besonderen Art. Dass sich die Extreme in all diesen Beispielen in irgendeiner Art berühren, deutet darauf hin, dass sich die Suche nach dem intelligenten Mittelweg auf unterschiedliche Weise manifestieren konnte: Die Austauschbarkeit der Zuweisung zum „modernen“ und „traditionellen“ Lager zeigt der Vergleich der städtebaulichen Theorien von Camillo Sitte und Otto Wagner; anhand des Majolicahauses kann man zeigen, wie ernsthaft Wagners Bemühen war, das moderne Leben und Bauen mit einer modernen und gleichzeitig konventionellen (also verständlichen) Ornamentik zu versehen und wie ihm genau dieses Bemühen von der Geschichtsschreibung angekreidet wurde; das Gebäude der Wiener Secession von Joseph Maria Olbrich hält einem den verwirrenden Umstand vor Augen, dass die moderne architektonische

Sprache ausgerechnet aus der traditionellen (handwerklichen) Bautechnologie entwickelt wurde; die Schriften und die Biografie von Joseph August Lux stehen in diesem Kontext einerseits dafür, wie sehr sich auch die Zeitgenossen bemühen mussten, im Streit der „Modernen“ und der „Alten“ zu vermitteln: „Les extrêmes se touchent“, wie er Louis-Sébastien Mercier zitiert.

Bei der Ausformulierung der Vorträge hat mich die Frage nie losgelassen, die mich schon bei meiner allerersten wissenschaftlichen Arbeit am Nachlass des Wiener Architekten Felix Augenfeld umgetrieben hat: Mit welchen Begriffen und mit welchen Konzepten moderner Architektur bekommen wir diese unspektakuläre und leise, aber doch in vielem so qualitätsvolle Wiener Architektur der 1920er und 1930er Jahre zu fassen, die doch im Lichte der Bauhausmoderne, des International Style oder Le Corbusiers fünf Punkten besehen so kompromisslerisch, inkonsequent und reaktionär erscheinen muss? Mit einem allzu direkten Vergleich tun wir beiden unrecht: Denn neben der konsequenten Umsetzung von wenigen aus dem modernen Leben abgeleiteten Prämissen sind auch jene hier beschriebenen Versuche, das Vielfältige, Widersprüchliche und die Zwischentöne eben dieses modernen Lebens in Innen- oder Außenräumen zu fassen, ernsthaft zu diskutieren. „Wenn wir uns auf dem Wiener Boden und im Zusammenhang mit Architektur vom kategorischen ‚Entweder-oder‘ abwenden und uns mehr auf ein ‚Sowohl – Als auch‘ einlassen, werden wir vielleicht zu einigen Antworten kommen“¹⁴, forderte Friedrich Achleitner bereits 1981.

Mein Dank gilt den Kolleginnen und Kollegen, die sich mit einer Diversifizierung des Modernebegriffes in der Architektur beschäftigen und die mich in Gesprächen mit Hinweisen oder generellen Überlegungen versorgt haben: Matthias Boeckl, Iain Boyd Whyte, Christiane Crasemann Collins, Ernst Hanisch, Sonja Hnilica, Christopher Long, Iris Meder, Kathleen James Chakraborty, Robert Proctor und Leslie Topp; den Mitorganisatoren des Arbeitskreises Wiener Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts Andreas Nierhaus, Richard Kurdiovsky, Bernadette Reinhold und Antje Senarclens de Grancy. Wesentliche Anregungen habe ich über Jahre hinweg durch Gespräche mit Vittorio Magnago Lampugnani, Ulrich Maximilian Schumann und Wolfgang Sonne erhalten. Fabian Ludovico (Werkbundarchiv, Museum der Dinge, Berlin), Otto Kapfinger, Jeanette Pacher und Astrid Steinbacher (Archiv der Secession), Elisabeth Hudritsch (Landeskonservatorat Wien), Ivo Hammer (Professor emeritus für Konservierung und Restaurierung

14 Friedrich Achleitner, „Wiener Architektur der Zwischenkriegszeit. Kontinuität, Irritation und Resignation“, in: Norbert Leser (Hg.), *Das geistige Leben Wiens in der Zwischenkriegszeit*, Wien: ÖBV, 1981, S. 277–298, hier S. 284.

von Wandmalerei/Architekturoberfläche an der HAWK Hochschule für Angewandte Wissenschaft und Kunst, Hildesheim, i. R.), Manfred Koller (Leiter der Restaurierwerkstätten des österreichischen Bundesdenkmalamtes i. R.), Hans Hoffmann (Restaurator in Wien), Ewald Koppensteiner (Salzburg Museum), Sylvia Mattl-Wurm (Direktorin der Wienbibliothek im Rathaus) und Ingeborg Schemper (Universität Wien) haben mich dankenswerterweise mit Materialien und wertvollen Informationen versorgt. Ákos Moravánszky und Iain Boyd Whyte haben die Begutachtung des als Habilitationsschrift an der ETH Zürich eingereichten Manuskriptes übernommen. Die Habilitation wurde durch Vittorio Magnago Lampugnani der Departementskonferenz vorgeschlagen und von dieser im Herbst 2015 angenommen. Ich danke allen dreien für ihre Unterstützung dabei. Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt. Mein Dank geht auch an Claudia Macho, Stefanie Kovacic, Patricia Simon, Lena Krämer-Eis und Bettina Waringer vom Böhlau Verlag für die sorgfältige Edition und Produktion. Zudem habe ich den Besitzern und Verwaltern des Majolicahauses für die Erteilung der Vollmacht zur Einsicht in die Planakten, Herbert Schuppich von der Gebäudeverwaltung Schwarz & Schuppich für seine Unterstützung und Friederike Jansen für das Scannen der Abbildungen zu danken.

Mehr, als sich mit Zitaten und Fußnoten ausdrücken lässt, ist dieses Buch Friedrich Achleitner verpflichtet.

Einleitung: „Les extrêmes se touchent.“ Wiener Architektur 1889–1938

*Die Kritiker, will sagen: die neuen,
Vergleich' ich den Papageien,
Sie haben drei oder vier Worte,
Die wiederholen sie an jedem Orte.
Romantisch, klassisch und modern
Scheint schon ein Urteil diesen Herrn,
Und sie übersehen in stolzem Mut,
Die wahren Gattungen: schlecht und gut.¹*
Franz Grillparzer

„Irritierender Kompromiss“, „strange mixture“ oder „moderne Tradition“?

Die Beobachtung, dass es in Wien keine der deutschen, der niederländischen, der schweizerischen oder französischen architektonischen Avantgarde vergleichbare Bewegung gab, ist schon oft gemacht worden. Ausnahmen wie Frederic Kiesler, Friedel Dicker, Franz Singer, Margarete Schütte-Lihotzky und Ernst A. Plischke scheinen diese Regel eher zu bestätigen als zu widerlegen. Sie hielten es aber in der Regel auch nicht lange in Wien aus oder wurden durch die Austrofaschisten und Nationalsozialisten vertrieben. Was aber bislang weniger Beachtung fand, ist die Tatsache, dass es in Wien auch keinen intellektuell untermauerten Traditionalismus, im Sinn etwa der „Stuttgarter Schule“, gab. Was nicht bedeuten soll, dass in Wien keine traditionalistischen Formen verwendet wurden oder die sogenannte Heimatkunst nicht ausgiebig diskutiert wurde, aber es kam ebenso wenig zur Ausbildung einer konsistenten Richtung oder Schule der Traditionalisten mit gemeinsamen Leitbildern und einer verbindlichen Theorie, wie es im Lager der Modernisten zu einer solchen kam. In Wien liefen die Markierungslinien eher durch einzelne Euvres, als dass sich klar abgegrenzte Gruppen wie der „Ring“ oder der „Block“

¹ Epigram, 1956, zit. nach: *Grillparzers Werke*, hg. von Rudolf Franz. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe in fünf Bänden, Erster Band, Leipzig-Wien: Bibliographisches Institut, o. J. [1903], S. 132.

finden ließen. Nur kurzfristig durch die Abspaltung des „Neuen Werkbundes“ vom Österreichischen Werkbund könnte man eindeutige Lager benennen, wobei aber die durch Josef Frank vertretene Richtung der Progressiven viel mehr an Konventionellem akzeptierte als etwa die progressiven Teile des Deutschen Werkbundes, das Bauhaus oder die CIAM. Den Streit der Modernen und der Traditionellen gab es seit der Renaissance immer und überall, prominent etwa im Streit der „anciens et modernes“ im 17. Jahrhundert, kaum je waren aber die Positionen so eng miteinander verwoben wie in der Wiener Architektur im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. In den wichtigsten Werken der wichtigsten Wiener Architekten aus dieser Periode gehen modernistische und traditionalistische Bestrebungen so enge Verbindungen ein, dass man sie nur mittels sehr genauer Analysen trennen kann, und gelegentlich kippt das eine auch ins andere: Die Extreme berühren sich. Diese Vermischung wurde nicht immer geschätzt: Leonardo Benevolo bezeichnete die Wiener Architektur der Zwischenkriegszeit etwa als einen „irritierenden Kompromiss“: „For this reason the Austrian school, while it was largely responsible for that irritating compromise between classicism and modernism – with its smooth elongated arches, columns without capitals, symmetrical, simplified masses, abuse of stone facing and so on – which is known as the ‚twentieth-century style‘ and which has influenced so much European building between the wars, did also avoid an early crystallization into a set decorative pattern and prepared the ground for the modern movement more directly than any other contemporary school.“² Dem entgegnet Friedrich Achleitner: „Durch die äußerlich fast gegensätzlichen architektonischen Tendenzen in Italien und Deutschland entstand in Österreich, speziell in Wien, eine Verunsicherung, die sich verständlicher Weise in Mischformen ausdrückte. Österreich hatte aber schon in diesem ‚irritierenden Kompromiss‘ (wie Leonardo Benevolo es ausdrückte) bereits eine moderne Tradition begründet.“³

Brian McLaren kündigt in seinem Beitrag „Die Konstruktion des mediterranen Mythos in der modernen italienischen Architektur: Bezüge zwischen Italien und Wien“ an: „Auch der belastete Prozess der Formation der architektonischen Moderne wird sichtbar werden, die – im italienischen und im Wiener Umfeld – nicht etwa der Volks- oder Regionalkultur entgegengesetzt, sondern von Beginn an untrennbar mit ihm verknüpft war. Tatsächlich soll hier vorgeschlagen werden, dass die Moderne als heterogen aufgefasst werden muss, als eine Spannung zwi-

2 Leonardo Benevolo, *History of modern architecture*, Volume 1. The tradition of modern architecture, Cambridge MA: The MIT Press, 1977³, S. 288–289.

3 Friedrich Achleitner, „Gibt es eine austrofaschistische Architektur? Bemerkungen Vermutungen und Fragen“, in: Franz Kadrnoska (Hg.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*, Wien et al.: Europaverlag, 1981, S. 587–592, hier S. 589.

schen der Berücksichtigung materialbezogener und technischer Realitäten und der Suche nach einer angemessenen kulturellen Identität, als ein Ausdruck neuer Ansprüche und gleichzeitig als Ort des Widerstands gegen diese Ansprüche – das heißt: als eine Moderne, geformt aus primitivistischen und sichtbar antimodernen Empfindsamkeiten.“⁴ Antje Senarclens de Grancy hält der spezifisch Wiener Entwicklung das Näheverhältnis von „Modernem Stil“ und „Heimischem Bauen“ in Graz als einer Stadt zweiter Größenordnung gegenüber. Senarclens de Grancy beschreibt den Gegensatz der Positionen der Modernisten und der Heimatschützer im Sinne von Ákos Moravánszky als „Competing Visions“, als verschiedene moderne Ansätze, die in teilweiser wechselseitiger Abhängigkeit koexistierten: „Beide Richtungen arbeiteten Strategien zur Überwindung der Folgen der Modernisierung und der Zersplitterung im Künstlerischen aus: Die Wiener Moderne um Otto Wagner und Josef Hoffmann suchte im Gesamtkunstwerk durch die Sublimierung der Technik, durch Stilisierung und Ästhetisierung das Problem in den Griff zu bekommen, die Heimatschützer und Traditionalisten durch einen Rückbezug auf Überliefertes, Überschaubares, auf das durch Vereinfachung und stilistische Homogenisierung Zugriff genommen werden konnte.“⁵ Beide Richtungen werden von ihr aber als Teile der modernen Architektur aufgefasst. Die Entwicklung der Architektur im 20. Jahrhundert ist durch widersprüchlich moderne und anti-moderne Tendenzen geprägt, weil „Ambivalenz und Pluralität der Moderne durchaus inhärent sind.“⁶

Ákos Moravánszky hat bereits 1988 auf einen Zusammenhang zwischen der „Randsituation“ Mitteleuropas und der dort herrschenden Vermischung der Positionen im Gegensatz zur westlichen Hälfte des Kontinentes hingewiesen: „Die kulturelle Bedeutung des Bodenständigen, Feudalen einerseits, und die Angst vor der Abnabelung von der gesellschaftlichen Entwicklung Westeuropas andererseits haben eine eindeutige Antwort unmöglich gemacht. Fortschritt hätte den Verlust der Identität der einzelnen Nationen im mitteleuropäischen Raum bedeuten können, Tradition wiederum die Verfestigung des Zustandes der Rückständigkeit in sozialer Hinsicht. Deshalb erwiesen sich jene Gedanken als besonders wichtig, denen es gelang, die zwei Pole dieses Antagonismus als Teile eines zusammenhängenden Systems miteinander zu verbinden. Das Biedermeier, anderswo ein kurzer

-
- 4 Brian McLaren, „Die Konstruktion des mediterranen Mythos in der modernen italienischen Architektur: Bezüge zwischen Italien und Wien“, in: Ákos Moravánszky (Hg.), *Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2002, S. 223–248, hier S. 224.
 - 5 Antje Senarclens de Grancy, „*Moderner Stil“ und „Heimisches Bauen“*. *Architekturreform in Graz um 1900*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2001, S. 53.
 - 6 Ebenda. S. 58.

Übergangszustand, erhielt in Mitteleuropa den Charakter einer dieser Situation vollkommen entsprechenden Weltanschauung: eine tugendhafte Verinnerlichung und Verharmlosung der Gegensätze (im Kontrast etwa zum Gefühl der Weltverlorenheit in der deutschen Romantik).⁷ Architektur musste dabei eine notwendige kulturelle Vermittlungsleistung erbringen. Dies ist sicherlich zutreffend, doch ich denke, dass es darüber hinausgehend speziell in Wien den Versuch gab, aus der „tugendhafte[n] Verinnerlichung und Harmonisierung von Gegensätzen“ eine beinahe unabhängig zu nennende architektonische Denkrichtung zu entwickeln, die von Anfang an eine kritische Distanz zu beiden extremen Modellen, dem architektonischen Modernismus wie dem architektonischen Traditionalismus, hielt und daraus bewusst etwas Eigenes spezifisch Wienerisches zu schaffen versuchte – durchaus in Abgrenzung zum Deutschen Reich wie den anderen Nationen im Habsburger Reich. Und dies über die Zäsur des Ersten Weltkriegs hinweg bis in die frühen dreißiger Jahre hinein, obwohl sich der Status der Stadt drastisch von der Hauptstadt eines Vielvölkerstaates zum Wasserkopf einer deutschsprachigen Rumpfnation gewandelt hatte. Nicht nur als „rückwärtsgewandte Utopie“⁸, sondern auch, weil man in Wien früher als anderswo erkannt hatte, dass auch der Modernismus ohne Geschichtsbezug nicht würde auskommen können. Selbst oder gerade den Zeitgenossen fiel es nicht immer leicht, diese Position zu beschreiben: „Leicht haben es nur diejenigen, die unbedingt alles Neue verwerfen oder es unbedingt hinnehmen“⁹, schrieb Ferdinand von Feldegg 1903. Dies bedeutet auf keinen Fall, dass sich die Wiener in diesen Fragen besonders einig gewesen waren, ganz im Gegenteil. Aber wie Jindřich Vybíral festgestellt hat, war etwa der Streit um die Nachbesetzung der Stelle Otto Wagners an der Akademie der bildenden Künste durch Leopold Bauer keine Konfrontation zweier unvereinbarer architektonischer Positionen, sondern vielmehr zweier Generationen um die Vorherrschaft im Kulturbetrieb: „Dass es eher um einen Konflikt zwischen verschiedenen Auffassungen moderner Kultur, ja sogar zwischen zwei miteinander rivalisierenden ‚Fraktionen‘ der architektonischen Avantgarde ging als um einen Kampf des Fortschrittes gegen die Reaktion“.¹⁰

7 Ákos Moravánszky, *Die Erneuerung der Baukunst. Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900–1940*, Salzburg-Wien: Residenz, 1988, S. 255.

8 Friedrich Achleitner, *Die rückwärtsgewandte Utopie. Motor des Fortschritts in der Wiener Architektur*, Wien: Picus Verlag, 1994, Wiener Vorlesungen im Rathaus, Bd. 29.

9 Ferdinand von Feldegg, „Historisch-Modern“, in: *Der Architekt*, 9. Jg., 1903, S. 43–46, hier S. 43.

10 Jindřich Vybíral, „Der Fall Bauer. Der Streit um die Nachfolge in der Schule Otto Wagners“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 76, 2013, S. 217–242, hier S. 217.

Bei diesem „Projekt“ der Aussöhnung der Gegensätze von Moderne und Geschichte kam der vielfach konstatierte Umstand zu Hilfe, dass die Tradition, an die die Traditionalisten anschließen wollten, ein Kunstprodukt der Moderne war – ganz im Sinne von Eric Hobsbawms „Invention of Tradition“. ¹¹ Aber nicht nur war der Traditionalismus ein völlig neues Phänomen der Zeit um 1900, auch die Moderne eines Otto Wagners war im Kern antik. Das Motto von Otto Wagners Architekturreform „*artis sola domina necessitas*“, die Form ist von der Notwendigkeit abhängig, beruht auf Sempers Schlussatz in den „Vorläufigen Bemerkungen“. Dass der schlechte Lateinschüler des Kremser Gymnasiums sein persönliches Motto ausgerechnet ins Lateinische übersetzte, weist schon deutlich auf den überzeitlichen Anspruch dieser Aussage hin. Für Wagner war das eine überhistorische Tatsache: „Ein logisches Denken muss uns daher zur Ueberzeugung führen, dass der Satz: ‚Jede Bauform ist aus der Construction entstanden und successive zur Kunstform geworden, unerschütterlich ist.‘“ ¹² Jede, immer schon, nicht erst die Bauformen der „Modernen Architektur“. Dieser Verschneidung von modernem Vergangenheitsbezug und histor(ist)ischem Materialismus waren sich – wie zu zeigen sein wird – die Architekten und Kritiker in Wien sehr bewusst. Genau genommen wohnte ein Abhängigkeitsverhältnis von Veränderung und Beharrung der modernen Kunst von Anfang an inne, zumindest wenn man dem oft zitierten Kronzeugen Charles Baudelaire glauben will: „Modernität ist das Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unwandelbare ist.“ ¹³ Dennoch war man in Wien dafür anscheinend besonders empfänglich: Hermann Broch hat im New Yorker Exil einen zentralen Essay „Hofmannsthal und seine[r] Zeit“ gewidmet und darin der Frage, wie jede Kunst gleichzeitig alt und neu ist und wie zeitgebunden die Beurteilung der Modernität von Kunst ist: „Jedes echte Kunstwerk ist zugleich neu und traditionsgebunden: spätere Generationen sehen vor allem seine Traditionsgebundenheit (werden also in zunehmenden zunehmendem Maße revolutionsblind), während die Zeitgenossen (ihrerseits traditionsblind) nur das Ungewohnte und Neue in ihm sehen, eine strafwürdige Frechheit für das breite Publikum, eine revolutionäre Tat für den Künstler, um so

11 Eric Hobsbawm, Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

12 Otto Wagner, *Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete*, Wien: Schroll, 1896, S. 56.

13 Charles Baudelaire, „Le peintre de la vie moderne, IV. La modernité!“, dt. zit. nach: „Der Maler des modernen Lebens“, in: Charles Baudelaire. *Sämtliche Werke/Briefe*, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 5, Aufsätze zur Literatur und Kunst, 1857–1860, *Der Maler des modernen Lebens*, München: Hanser, 1989, S. 213–228, hier S. 226.

mehr als er ihr Gelingen vorzüglich neu entdeckten kunsttechnischen Einsichten und Hilfsmitteln zugute zu halten pflegt.“¹⁴

Entsprechend fällt gerade bei der Einschätzung der wichtigsten Protagonisten die Beurteilung der Zeitgenossen aber auch der historiografischen Forschung janusköpfig aus: Der Zeitgenosse, Freund und Biograf Otto Wagners Joseph August Lux sah 1907 in dessen Bauten mehr als Modernität am Werk: „Seine Zeit hält ihn nämlich für einen wirklichen Modernen! Sie fürchtet ihn als solchen. Sie wünscht nichts so sehnlich, als daß er nicht so modern wäre. Der Künstler und seine ihn missverstehende Menschheit sind das Opfer einiger Schlagworte geworden. Die Moderne ist in Wahrheit etwas ganz anderes als das, was man bei Wagner findet. Wagners Werk ist die Modernisierung des alten Stils. Keinesfalls Moderne. Was ihm dabei als Schwäche ausgelegt werden kann, ist in der Tat seine Stärke.“¹⁵ In der Architekturgeschichte wird Wagner einerseits als einer der Vorreiter der „Pioneers of Modern Design“ (Nikolaus Pevsner) gefeiert, während andererseits Carl Schorske keine eigenständigen modernen Qualitäten vor allem in Wagners Spätwerk entdecken kann. In seinem für die österreichische Geschichtsschreibung so prägenden Buch „Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture“ beschreibt er Wagners Entwurf für ein „Haus für die Kunst“: „By 1913, when, at the age of seventy, he recast his modern gallery plans once again, Wagner’s optimism had clearly diminished. The new building, called simply ‚MCM-MM‘, far from making an ideological statement about the revelatory function of modern art, betrays a strange mixture of modernity in feeling and traditionalism in form.“¹⁶ Das Gerüst der Kuppel wäre aber nur mehr ein Schatten der früheren Monumentalform: „Where Wagners’s masters had used a solid, roofed dome, he placed only ribs of metal, like a skeletal *memento mori* for the Ringstrasse Renaissance.“¹⁷ Manfredo Tafuri dagegen sah gerade in den Skelettkuppeln Wagners die Sichtbarmachung eines Prozesses der Reduktion und darin die eigentliche Modernität Wagners: „Note how Wagner reverts to the theme of the dissolution of the dome in the design for the building for the ‚Viennese Society‘ (the first solution, 1906), in the pantheon of the ‚House of Glory‘

14 Hermann Broch, „Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie. Kapitel 1 Die Kunst und ihr Un-Stil am Ende des 19. Jahrhunderts, 2. Die Abkehr von der Dekoration“, in: *Dichten und Erkennen*. Essays, Bd. 1, hg. und eingeleitet von Hannah Arendt, Zürich: Rhein-Verlag, 1955, S. 52.

15 Joseph August Lux, „Wenn Du vom Kahlenberg...“. *Das künstlerische Stadtbild Wiens, wie es war und wird. Ein Buch für einheimische und auswärtige Fremde*, Wien-Leipzig: Akademischer Verlag, 1907, S. 121–122.

16 Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna, Politics and Culture*, New York: Vintage Books, 1981, S. 109.

17 Ebenda.

(1908), at the top of the rotunda of the design for the Akademie für bildende Kunst on the Schmelz (1919), and in the 1909 design for the museum on the Karlsplatz: the dome is always reduced to a cone buried amidst flimsy geometrical elements linked together and *recalling* the Doric columns left at the top of the 1882 Reichstag. The process of transformation – one of the laws that could not be described in *Moderne Architektur* – could not be more clearly displayed. But isn't this *Klarheit* perhaps Wagner's authentic ‚modern‘? Not therefore, a clarity based on intrinsic requirements posited by single object, but one that makes it possible to recognize with absolute plainness a *transformation*.“¹⁸ (Abb. 1).

Noch deutlicher fällt die Diskrepanz der Einschätzungen bei Adolf Loos aus: „Excavating Loos's cultural criticism exposes this hitherto hidden aspect of his critique, showing how both the form and the content of his texts articulate the experience of being torn between modernity and antiquity, modernism and traditionalism, change and stability, *Neu-Wien* and *Alt-Wien*, old and new, global and local, city and country, exterior and interior, public and private, centre and periphery, heterogeneity and homogeneity, display and disguise, destruction and reconstruction.“¹⁹ Dennoch gewinnt Loos' Schreiben, vor allem aber sein Bauen gerade aus der „Hin-und-Hergerissenheit“ eine ungeheure Dichte und Ausdruckskraft, die eigentlich auch positiv zu beschreiben sein müsste, als bewusster intellektueller Versuch, dem Modernisierungsprozess kontrolliert zu begegnen. Peter Vergo hat schon 1983 auf das positive Verhältnis Loos' zur Tradition hingewiesen, das oft in der Rezeption unterdrückt worden war, weil viele seiner Anhänger in den 1920er und 1930er Jahren „katholischer als der Papst“ wurden. Die dorische Säulenordnung des Michaelerhauses war eben, „kein *arrière pensée*, wie neuerlich bewiesen wurde, auch kein Kompromiß, der dem Architekten von seinen Gegnern aufgezwungen worden wäre, sondern ein wesentlicher Teil seines ursprünglichen Konzeptes“²⁰ (Abb. 2). Wenn aber die Zuweisung in „Modernisten“ oder „Traditionalisten“ schon bei Otto Wagner und Adolf Loos nicht funktioniert, dann funktio-

18 Manfredo Tafuri, „Am Steinhof – Centrality and ‚surface‘ in Otto Wagner's architecture“, in: *Die Kunst des Otto Wagner*, hg. von Gustav Peichl, Wien Ausst. Kat. Akademie der Bildenden Künste, 1984, S. 61–75, hier S. 64. Wagners Projekt für einen Neubau der Akademie der bildenden Künste auf der Schmelz datiert von 1910.

19 Janet Stewart, *Fashioning Vienna. Adolf Loos's Cultural Criticism*, London-New York: Routledge, 2000, S. 169.

20 Peter Vergo, „Adolf Loos: Zwischen Modernismus und Tradition“, in: *Alte und moderne Kunst: Österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur*, Bd. 28, Heft 186/7, 1983, S. 38–39, hier S. 38.

niert sie bei einem Großteil der Wiener Architekten vom Späthistorismus bis zum Zweiten Weltkrieg noch viel weniger.

Friedrich Achleitner hat zur Frage der historischen Vielgeschichtetheit der Wiener Moderne schon einiges vorgelegt, etwa bei der Beschreibung der Postsparkasse Otto Wagners: „Wenn auch die *Postsparkasse*, vor allem durch ihren für damalige Begriffe *futuristischen* Kassensaal, ein großes Potential an architektonischer Zukunft verhieß, so darf man doch nicht übersehen, dass es in ihrem städtebaulichen Erscheinungsbild, mit der strengen Axialität, der starken Gliederung der Geschosse, vor allem aber der für Wien so typischen Ausbildung der Attikazone mit den bekrönenden, bauplastischen Elementen, eben ein charakteristischer Bau dieser Ringstrasse blieb. Auch die Art der inneren Organisation des Gebäudes, der Hierarchie der Trakte, ja selbst der glasüberdeckte Hof als Kassensaal sind traditionelle, typologische Elemente, die nur, vor allem vom Detail her, in einer radikalen Form neu gestaltet wurden. Gerade diese Verbindung von Tradition und Moderne, typologischer Konvention und struktureller Erneuerung, das an praktischen Erfordernissen orientierte Bauprogramm sind Elemente einer Architektur, die im vollen Bewusstsein ihrer Geschichte auf die Gegebenheiten der Zeit zu antworten versucht.“²¹ Die von Achleitner hier gelegte Fährte soll in diesem Band weiterverfolgt werden: Welche Vorteile hatte die „Verbindung von Tradition und Moderne“, welche architektonischen Qualitäten konnten so erreicht werden, die bei einer entschiedeneren Haltung verloren gegangen wären? Welche Formen kann diese „Verbindung“ annehmen in einem Spannungsbogen zwischen Hybrid und Synthese? Es war ja nicht jedermanns Absicht, Modernes und Traditionelles fügenlos zu verbinden, oft kommt es zu gewählten Ambivalenzen und Widersprüchen innerhalb eines einzelnen Baus, die aber gerade die Vielschichtigkeit und somit auch die Verankerung eines Gebäudes in seinem vielfältigen Kontext ausmachen können: Loos' Haus am Michaelerplatz verdankt vieles seiner Wirkung der oft beobachteten Tatsache, dass der Wohntrakt und der Geschäftstrakt aus verschiedenen Epochen zu stammen scheinen, dass sie sich „widersprechen“ – unten die klassische Säulenordnung oben die als zu modern empfundene „nackte“ Wand. Erschwerend kommt hinzu, dass Loos aber eben für diese nackte Wand den Bezug auf die traditionelle Wiener Bauweise ins Feld führt, während die „klassizistische“ Säulenordnung genau jenem „Rappel à l'ordre“ entspricht, der um 1910 im Werk vieler, nicht nur deutschsprachiger Architekten zu beobachten ist.

21 Friedrich Achleitner, „Der Glanz des Könnens. Zum 150. Geburtstag Otto Wagners“, in: *Wiener Architektur. Zwischen typologischen Fatalismus und semantischen Schlamassel*, Wien: Böhlau, 1996, S. 31–38, hier S. 37–38.

Der Klassizismus des Werkes entspricht also dem unmittelbaren Zeitgeist und das Traditionelle ist das eigentliche Moderne. So ist das Haus am Michaelerplatz nicht nur ein anerkannter Meilenstein in der Entwicklung der sogenannten klassischen Moderne, sondern auch ein Beleg für die neoklassische Wendung, die auch andernorts um 1910 um sich greift, und eine „Vorwegnahme“ traditionalistischer architektonischer Tendenzen, die sich in Deutschland gerade erst in den allerersten Werken zu formieren begannen.²² Auch Ortsbezug und Ortlosigkeit gehen darin eine enge Verbindung ein: „Der Bau sollte nach den Rechtfertigungen und Begründungen des Architekten zwar durchaus an die eigene Tradition anschließen, deshalb aber dennoch von kosmopolitischem Großstadtgeist geprägt sein.“²³ Friedrich Achleitner zog anhand des Michaelerhauses den feinen Unterschied zwischen Kompromiss und Balance: „Was sich heute vielleicht, in einer oberflächlichen, formalen Betrachtung als kompromißlerisch darstellt, ist in Wirklichkeit ein Balanceakt in der äußerst komplexen historischen Situation einer Großstadtarchitektur, der sowohl ihre Tradition als auch die Perspektiven in die Zukunft reflektiert.“²⁴ Josef Frank plädierte für das antike Ideal der „Temperantia“ im Leben und damit auch in der modernen Architektur: „Aber wie wenigen wird es erst einfallen, ein Ziel in der Gestaltung eines Mittels zu sehen, dem jedes Pathos, sogar das absoluter Primitivität, fehlen würde; denn leider sehen sehr wenige ein, daß alles angenehme Leben auf einem Mittelweg zwischen allerlei Idealen dahinführt, da kein Mensch dauernd die gleichen Stimmungen hat, und daß die Gestaltung des angenehmen Lebens als Mittelding auch eine Sache mit ebenso konsequenten und absoluten Zielen ist wie die nur ein einziges äußerstes anstrebenden. Und an der Erfassung dieses konsequenten Zieles hängt das Schicksal der modernen Architektur, deren wesentlicher Zweck die Gestaltung und Symbolisierung unseres Lebens ist.“²⁵

22 Lediglich Paul Schultze-Naumburg konnte um 1910 schon auf eine ausgedehnte Bautätigkeit zurückblicken, Paul Mebes, Heinrich Tessenow und Paul Schmitthenner begannen ihre aktive Laufbahn erst um 1906/07.

23 Monika Holzer-Kernbichler, Martina Nußbaumer, Antje Senarclens de Grancy, Elisabeth Stadler, Monika Stromberger, Heidemarie Uhl, Peter Wilding, „Stadt(leit)bilder. Imagination und Konzepte der modernen Stadt um 1900, in: Moritz Csáky, Astrid Kury, Ulrich Tragatschnig (Hg.), *Kultur, Identität, Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne*, Innsbruck et al.: Studien Verlag, 2004, S. 129–164, hier S. 145.

24 Friedrich Achleitner, „Wiener Architektur der Zwischenkriegszeit. Kontinuität, Irritation und Resignation“, in: Norbert Leser (Hg.), *Das geistige Leben Wiens in der Zwischenkriegszeit*, Wien: ÖBV, 1981, S. 277–298, hier S. 281.

25 Josef Frank, „Metropolis, Philemon und Baukis“, in: *Architektur als Symbol. Elemente Deutschen Neuen Bauens*, Wien 1932, hier zitiert nach der Neuausgabe hg. von Hermann Czech, Wien: Löcker, 1981, S. 14–15.

Innerhalb der Wiener architektonischen Moderne existieren die Positionen des *Modernismus* und des *Traditionalismus* nicht als Gegenmodelle und sie existieren nicht nebeneinander, sondern sie bedingen sich und sie durchdringen sich und darüber, dass und wie sie sich bedingen und durchdringen können, wird auch reflektiert. Der Schriftsteller Joseph August Lux etwa sah das Ideal des Großstädtischen und Ländlichen (und verknüpfte damit auch das Moderne und die Tradition) in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis voneinander: „Der moderne Naturkultus, wie er im Tourismuswesen zum Ausdruck kommt, ist ein Produkt der Großstädte. Les extremes se touchent. Die künstliche Steigerung des urbanen Lebens, die den Typus des Stadtmenschen verschärft, nährt zugleich den Sinn für das Primitive, für das Ländlich-Einfache, für die Natur.“²⁶ Dies ist wohl der beeindruckendste Beitrag der Architekten und Schreiber, deren Haltung zu Moderne und Tradition hier vorrangig vorgestellt wird: Camillo Sitte, Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich, Joseph August Lux, Oskar Strnad, Josef Frank und Felix Augenfeld. Sie stellten von Anfang an wesentliche Paradigmen der entstehenden modernistischen Architektur infrage, leiteten daraus aber gänzlich andere Schlüsse ab, als etwa der deutsche Traditionalismus. Josef Franks (aber auch Adolf Loos') Attacken auf das Bauhaus und den Deutschen Werkbund gehörten wohl zu den schärfsten und treffendsten Kritiken und wurden dort auch als solche verstanden, dies machte ihn aber nicht zu den Verbündeten der anderen Kritiker der Avantgarde, namentlich den Mitgliedern des „Blocks“.

1923 beschrieb Hermann Bahr seine Wendung zum Katholizismus und die weitreichenden Folgen für sein Moderneverständnis: „Damit war ich nun endlich auch den dümmsten aller Aberglauben völlig los, gegen den ich zwar innerlich von klein auf schon immer wieder aufgebeht hatte, doch ohne mich der lähmenden Vergiftung ganz erwehren zu können: den Aberglauben an den Fortschritt. Daß, weil morgen erst kommt, damit allein schon bewiesen sein soll, daß morgen besser sein muß als heute, dieser Vorzug des noch nicht Dagewesenen vor allem was sich durch sein Dasein schon bewiesen hat, dieses Axiom, daß, was sich aus etwas entwickelt, eben darum schon mehr ist, als woraus es sich entwickelt, wie wenn Aufwickeln, Loswickeln schöpferisch wäre, ist so hinreißend widersinnig, daß der gegen Dummheit, besonders wenn sie sich mit einer anmaßenden Feierlichkeit

26 Joseph August Lux, *Geschmack im Alltag. Ein Buch zur Pflege des Schönen*, Dresden: Kühnemann, 1908, S. 327. Louis-Sebastien Mercier, *Tableaux de Paris*, Nouvelle Édition, Amsterdam: 1782, 4. Band, Kapitel 348, „Les extrêmes se touchent“, S. 265. Mercier benutzt den Ausdruck, um die Ähnlichkeiten im Verhalten der „Grands“ und der „Canaille“ darzulegen, der Ausdruck wurde wohl aber schon früher verwendet.

umgibt, immer wehrlose Mensch des Abendlandes nicht widerstehen konnte.“²⁷ Eine ähnliche Grundskopsis gegenüber einer sich zunehmend verselbständigenden Eigenlogik der Erneuerung prägte auch weite Teile der Wiener Architektur der Zwischenkriegszeit; allerdings war dafür nicht immer eine katholische Bekehrung nötig. Natürlich wurden nicht alle Paradigmen der modernistischen Architektur gleichermaßen hinterfragt, einige aber mit großer Konstanz über mehrere Dezennien und einen Weltkrieg hinweg, insbesondere die Notwendigkeit zur Geschichts- und Ortlosigkeit, die Verteufelung des Ornamentes und die rein funktionale Begründung der Form. Auf der anderen Seite interpretierten die Architekten in Wien den Begriff „Tradition“ viel weiter als die sogenannten „Traditionalisten“ in Deutschland. Dieses anscheinend „Kompromisslerische“ – nicht eindeutig Modernistische aber eben auch nicht Traditionalistische – lag der Wiener Architektur über mehrere Jahrzehnte und einen Weltkrieg hinweg im oft zitierten Blut und bildete so tatsächlich eine eigene „lokale Tradition“.

Heimatkunst – Heimatschutz

Gegenüber dem Ruf nach einer erhöhten Internationalität, der ja schon in Gottfried Sempers Suche nach einer kosmopolitischen Architektur angelegt war und der im „International Style“ kulminieren wird, hat sich die Wiener Szene bemerkenswert taub gestellt. Otto Wagner forderte zwar in „Moderne Architektur“ an Semper anschließend eine übernationale Architektur, arbeitete sich aber zeit seines Lebens an der Wiener Architekturgeschichte ab. Hans Tietze spricht in diesem Zusammenhang sehr passend von Otto Wagners „Überwienertum“.²⁸ Selbst sein Idealprojekt einer internationalen Metropole „Die Groszstadt. Eine Studie über diese“²⁹ trägt unverkennbar wienerische Züge. Im Zentrum der Wiener Architektur der Moderne steht in vielen Varianten das architektonische Lokalkolorit. Drei sich zeitlich und inhaltlich überlappende Begriffe sind dafür zunächst zu untersuchen: der literarische Topos „Alt-Wien“ und seine Übernahme in die Architekturpublizistik, der Begriff „Heimatkunst“ oder „Heimatschutz“ um 1900 und der architektonische „Traditionalismus“ als stark auf einen bestimmten Ort bezogene architektonische Bewegung. Der Ausdruck „Alt-Wien“ wurde bereits im 18. Jahrhundert verwendet: Sándor Békési hat für die Verwendung des literarischen Topos

27 Hermann Bahr, *Selbstbildnis*, Berlin: Fischer, 1923, S. 297–298.

28 Hans Tietze, *Otto Wagner*, Wien-Berlin-München-Leipzig: Rikola, 1922, S. 4.

29 Otto Wagner, *Die Groszstadt. Eine Studie über diese*, Wien: Schroll, 1911.

„Alt-Wien“ für ein idealisiertes barockes Stadtbild im Vormärz festgestellt, dass „die nostalgische Stadterzählung als neues Narrativ“, als „Reaktion auf jene Umbrüche und Verunsicherungen begriffen werden“ kann, „die durch die beginnende Industrialisierung und beschleunigte Modernisierung ausgelöst wurden. Andererseits kann die Abwendung vom Fortschritt, die nostalgische Rückwärtsgewandtheit aber ebenso als ein integraler Bestandteil der Moderne und damit als gleichwertige Interpretation urbaner Entwicklungen gelten.“³⁰ Dieser der literarischen Beschreibung des vergangenen Wiens innewohnende Zwiespalt zwischen Reaktion auf und Bestandteil von Moderne bleibt auch bei der Übertragung des Topos auf die Architektur erhalten.

Einer der Ersten, der die Nostalgie für die verlorene Stadt zu Gunsten der modernen Stadt nutzen konnte, war Camillo Sitte in seiner bekanntesten Schrift „Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen“ (1889).³¹ Sittes Anliegen war nämlich nicht – und das ist öfter missverstanden worden als dass es verstanden wurde – in erster Linie ein denkmalpflegerisches, obwohl ihn der Erhalt von Bau- und Ensembles auch beschäftigte, sondern ganz zentral die Kritik am Städtebau der Ringstraßenära, den er durch neue Prinzipien, die er aus der Analyse von älteren Platzanlagen gewonnen hatte, zu ersetzen gedachte. Auch hier ist die Richtung pro- und retrospektiv gleichzeitig: Die Gegenwart wird als unzureichend empfunden, es soll eine Veränderung eingeleitet werden, deren Prinzipien aber anhand der als harmonisch empfundenen älteren Stadtanlagen gewonnen werden sollten. Die Betonung liegt auf den Prinzipien, an keiner Stelle verlangt Sitte nämlich, dass alte Stadtanlagen kopiert werden sollten. Interessant ist es, an dieser Stelle einen kurzen Vergleich von Camillo Sittes und Otto Wagners Haltung zur Wiener Innenstadt anzubringen. Sitte, der angebliche „mittelalterliche Troubadour“ (Sigfried Giedion) und „romantische Archaiker“ (Carl E. Schorske), hatte keinerlei Mühe, sich neue Durchbrüche durch die Wiener Innenstadt vorzustellen, solange diese durch die Hinterhöfe der Bebauung gelegt würden und

30 Sándor Békési, „Die Erfindung von ‚Alt-Wien‘ oder: Stadterzählung zwischen Pro- und Retrospektive, in: Monika Sommer, Heidemarie Uhl (Hg.), *Mythos Alt-Wien. Spannungsfelder urbaner Identitäten*, Innsbruck-Wien-Bozen: Studien Verlag, 2009, S. 45–67, hier S. 62.

31 Camillo Sitte, *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien*, Wien: Graeser, 1889, Reprint der Erstausgabe in: *Camillo Sitte. Gesamtausgabe*, hg. von Klaus Semsroth, Michael Mönninger, Christiane Crasemann Collins, Bd. 3, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2003.; siehe dazu: Ruth Hanisch, „Die Ursache der schönen Wirkung. Eine Parallelektüre von Camillo Sittes Schriften zu Kunstgewerbe und Städtebau“, in: Klaus Semsroth, Kari Jormakka, Bernhard Langer (Hg.), *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2005, S. 209–224.

nicht durch die Erweiterung vorhandener Straßen mit ihren historischen Fassaden zustande kämen. Otto Wagner, der angebliche „rationale Funktionalist“ (ebenfalls Carl E. Schorske), befand hingegen, man möge die Wiener Innenstadt am besten gar nicht anrühren und sich auf die Vorstädte und vor allem die Stadterweiterung konzentrieren.³² Da sich schon die beiden Leitfossile der österreichischen Architekturgeschichtsschreibung nicht eindeutig in das modernistische und traditionalistische Lager einordnen lassen, wundert es wenig, dass dies auch für die folgenden Generationen gilt. Der „romantische Traditionalist“ wird zum Bezugspunkt der sogenannten Wiener Schule³³ vor allem Josef Franks werden und eine internationale Karriere in Finnland, England und Amerika erfahren, während der „rationale Funktionalist“ mit den internationalen Absichten den Nachfolgestaaten der Monarchie eine ganze Generation von Nationalarchitekten beschermen wird.³⁴ Sitte war mit den literarischen und feuilletonistischen Schilderungen „Alt-Wiens“ gut vertraut, er war mit wichtigen Journalisten gut befreundet gewesen und hatte oft im Neuen Wiener Tagblatt, redigiert von seinem Freund Viktor Schembera, publiziert: Dort erschien auch sein Artikel „Neu-Wien — Ein Willkomm!“, den er als Antwort auf „Alt-Wien — Ein Abschied“ von Friedrich Schögl verfasste.³⁵ Darin ging er aber eben nicht in Alt-Wien-Sentimentalitäten auf: „Alt-Wien gehörte Österreich; Neu-Wien gehört der Welt und auch der Altwiener, welchem es noch immer sympathischer ist, gemüthlich daheim zu bleiben und zu wirken, wird sich

32 Peter Haiko, „Nüchterne Moderne oder retrospektive Utopie. Otto Wagner, Adolf Loos und ‚Alt-Wien‘“, in: *Alt-Wien. Die Stadt die niemals war*, Ausstellungskatalog Wien Museum, Wolfgang Kos and Christian Rapp (Hg.), Wien: Czernin, 2004, S. 182–190.

33 „Wiener Schule“ wird hier als Sammelbegriff für eine lose Gruppierung von Architektinnen und Architekten im Wien der 1920er und 1930er Jahre verwendet, die nicht formell organisiert, aber durch eine gemeinsame Haltung verbunden waren. Die zentralen Figuren waren Oskar Strnad, Josef Frank, Hans Adolf Vetter. Sie standen dem Österreichischen Werkbund nahe, waren aber nicht damit identisch. Die beste Eingrenzung zu dieser Gruppe bietet: Iris Meder, *Offene Welten. Die Wiener Schule im Einfamilienhausbau 1910–1938*, Diss. Universität Stuttgart, 2003. <http://elib.uni-stuttgart.de/opus/volltexte/2005/2094/> (Abruf 25/07/2017); siehe auch: Christopher Long, „Wiener Wohnkultur: Interior Design in Vienna, 1910–1938“, in: *Studies in the Decorative Arts*, Fall/Winter 1997/98, S. 29–51.

34 Zur internationalen Wirkung Camillo Sittes siehe: Charles C. Bohl, Jean-François Lejeune (Hg.), *Sitte, Hegemann and the Metropolis. Modern Civic Art and International Exchanges*, London-New York: Routledge, 2009; Otto Antonia Graf, *Die vergessene Wagnerschule*, Wien: Jugend und Volk, 1969; Marco Pozzetto, *Die Schule Otto Wagners*, Wien: Schroll, 1980.

35 Friedrich Schögl, „Alt-Wien – Ein Abschied!“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 20. Dezember 1891, S. 1–2 und Camillos Sitte, „Neu-Wien – Ein Willkomm!“, beide abgedruckt in: Karin Wilhelm, Detlef Jessen-Klingenberg (Hg.), *Formationen der Stadt. Camillo Sitte weitergelesen*, Gütersloh-Berlin-Basel-Boston: Bauverlag und Birkhäuser, 2006, S. 225–229.

daran gewöhnen müssen, seinen Blick in die weite Ferne zu richten.“³⁶ Der Topos von „Alt-Wien“ wurde auch in der Literatur und Kunstkritik um 1900 weitergetragen, bezog sich da aber zunehmend nicht mehr nur auf das barocke Wien, sondern auf die Stadt der Vorringstraßenzeit, also des sogenannten „Biedermeier“.³⁷

Um 1900 bekam die Debatte um den Schutz der Landschaft und der Denkmäler vor der Zerstörung durch die Industrialisierung eine neue Dringlichkeit im städtischen Bildungsbürgertum vor allem durch die Publikation von Ernst Rudorffs „Heimatschutz“ von 1897³⁸ und Paul Schultze-Naumburgs ab 1901 einsetzender Serie „Kulturarbeiten“.³⁹ In Österreich reagierten zuerst Tirol und Salzburg mit der Gründung von Heimatschutzverbänden nach deutschem Vorbild, in Wien gründete Karl Giannoni die Dachorganisation „Verband österreichischer Heimatschutzvereine“ erst mit relativer Verspätung 1912, gleichzeitig wurde auch der „Verein zum Schutze und zur Erhaltung der Kunstdenkmäler Wiens und Niederösterreichs“ in „Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz in Niederösterreich“ umbenannt. Zur Formierung der Heimatschutzbewegung⁴⁰ in Deutschland hatten

36 Ebenda, S. 229.

37 Arnold Klaffenböck, „Literarische Positionen zu Alt-Wien. Alt-Wien 1880–1930“, in: *Alt-Wien*, a. a. O., S. 217–227; sowie: Isabel Termini, „Von Verhunzung und Entschandlung“, in: *Alt-Wien*, a. a. O., S. 208–214. Das „Neobiedermeier“ war weder auf Anwendung im Innenraum noch auf Österreich beschränkt; dazu siehe: Thomas Heyden, *Biedermeier als Erzieher. Studien zum Neubiedermeier in Raumkunst und Architektur 1896–1910*, Dissertation, Bonn 1993, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1994.

38 Ernst Rudorff, *Heimatschutz*, 1897, 1901 neue Auflage mitherausgegeben von Paul Schultze-Naumburg, Leipzig: Meyer, 1901.

39 Paul Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten*, 9 Bände und 1 Ergänzungsband, München: Callwey, 1901–1917.

40 Die Begriffe „Heimatkunst“, „Heimatschutz“ und „Heimatstil“ sind trotz einer in den letzten beiden Dezennien einsetzenden intensiven Diskussion nicht vollständig voneinander abgegrenzt, siehe: Anita Aigner, „Von ‚architektonischer Moderne‘ zu ‚Architektur in der Moderne‘. Kulturelle Grenzüberschreitungen“, in: dies. (Hg.), *Vernakuläre Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900. Das Bauernhaus und seine Aneignung*, Bielefeld: transcript, 2010, S. 19–20. Aigner bezieht sich in ihrer Diskussion auf eine erste Welle der Auseinandersetzung mit dem Begriff „Heimatschutz“ in Österreich in einem Sonderheft der Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jg. XLXIII, Heft 3/4, 1989. Andreas Lehne hatte damals in seinem Beitrag „Heimatstil – Zum Problem der Terminologie“ (S. 159–164) auf die Problematik der etwas verwirrenden Terminologie hingewiesen: „Eine Definition des Heimatstils wird überdies durch die Fülle ähnlicher, teilweise in jüngerer Zeit geprägten Begriffe erschwert, die teils als Synonyme verwendet werden, teils aber auch Differenzierungen oder Entwicklungsphasen bezeichnen: Heimatkunst, Heimatschutzstil, Nationalromantik, Regionalromantik, regionales Bauen, Regionalismus usw., Termini, mit denen sich reizvolle kabbalistische Sprachspiele betreiben lassen!“ (S. 159) Er weist im selben Artikel die von Friedrich Achleitner vorgeschlagene Differenzierung zwischen noch dem Historismus zugerechneten oft in touristischem Zusam-

die Wiener Camillo Sitte und Joseph August Lux wesentlich beigetragen: Camillo Sitte mit seinem Buch „Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen“ von 1889 und der von ihm und Theodor Goecke 1904 gegründeten Zeitschrift „Der Städtebau“; Joseph August Lux vor allem mit der Gründung der Zeitschrift „Hohe Warte“ (1904–1908), die durchaus als internationales Organ der Heimatschutzbewegung intendiert war, wie schon die stolze Nennung des Herausgeber-teams auf der Titelseite verrät: Cornelius Gurlitt, Joseph Hoffmann, Alfred Lichtwark, Kolo Moser, Hermann Muthesius, Paul Schultze-Naumburg, Otto Wagner. In der „Hohen Warte“ gab es von 1904 an eine eigene Sparte mit dem Titel „Volkskunst und Heimatschutz“, die später in „Heimatschutz“ umbenannt wurde. Ab den 1910er Jahren wird sich in Graz, Salzburg und anderen mittelgroßen Städten des Habsburger Reiches eine Heimatschutzarchitektur zumeist nach süddeutschem Vorbild sehr viel stärker etablieren können als in Wien. In Graz etwa waren die Architekten, die das Baugeschehen prägten, auch oft tatsächlich sowohl im 1909 gegründeten „Verein für Heimatschutz in Steiermark“ als auch im 1923 gegründeten Steiermärkischen Werkbund aktiv, wie es überhaupt zu einer sehr engen Zusammenarbeit von modernen Bestrebungen und dem Heimatschutz kam, wie Antje Senarclens de Grancy gezeigt hat.⁴¹

Wenig überraschend differenzierten sich die Reformbemühungen in der Großstadt Wien stärker: Sándor Békési unterscheidet zwei Zentren der Heimatschutzbewegung in Wien, die sich ihrerseits kaum überschneiden haben: einerseits das bereits angesprochene Umfeld von Joseph August Lux und der „Hohen Warte“, das einen reformorientierten progressiven Heimatschutz vertritt, und andererseits den sehr hochkarätig besetzten „Verein zum Schutze und zur Erhaltung der Kunst-

menhang stehenden eklektizistischen Architekturen des „Heimatstils“ und dem „Heimatschutzstil“, also die Suche nach einem traditionellem Bauen im frühen 20. Jahrhundert zurück (weitere Kategorien nach Achleitner wären dann Nationalromantik und Regionalromantik). Siehe dazu auch den Artikel von Friedrich Achleitner „Gibt es einen mitteleuropäischen Heimatstil? oder: Entwurf einer peripheren Architekturlandschaft“, im selben Heft S. 165–169. Heute werden hingegen durch die Einführung des Begriffs vernakuläre oder vernakulare Moderne diese Kategorisierung wieder vermischt und der Reformcharakter der Architekten im Umkreis der diversen Heimatschutzverbände und vergleichbarer internationaler Bewegungen betont. In jüngster Zeit wird auch der Begriff „Regionalismus“ wieder verstärkt verwendet, siehe: Vincent B. Canizaro, „European Regional Modernism“, Review, in: *Architectural Histories. The open access journal of the EAHN* Canizaro, V.B. 2014. *European Regional Modernism. Architectural Histories* 2(1):1, DOI: <http://dx.doi.org/10.5334/ah.bc> (Abruf 25/07/2017).

41 Antje Senarclens de Grancy, „Heimatschutz und moderne Architektur. Ambivalente Beziehungen am Beispiel Graz vor 1914, in: Heidemarie Uhl (Hg.), *Kultur – Urbanität – Moderne. Differenzierungen der Moderne in Zentraleuropa um 1900*, Studien zur Moderne 4, Wien: Passagen, 1999, S. 197–242.

denkmäler Wiens und Niederösterreichs“, 1912 in „Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz in Niederösterreich“ umbenannt, wobei Lux sich zu diesem Zeitpunkt schon mehr oder weniger aus der Architekturpublizistik zurückgezogen hatte, es also mehr ein Hintereinander als ein Nebeneinander war. Allerdings wurde der Text „Zur Rettung Wiens“ von Julius [sic!] August Lux in den „Flugschriften des Vereins zum Schutze und zur Erhaltung der Kunstdenkmäler Wiens und Niederösterreichs“ wiederabgedruckt, in dem Lux der Wiener Entwicklung den Umgang mit historischer Bausubstanz in München – seinem neuen Wohnort – entgegenhält.⁴² Tatsächlich kamen die Beiträge zu diesen Heften von Autoren mit sehr heterogenen Hintergründen, wie auch Max Dvořák im Vorwort zu diesem Band bemerkte: „Ein Kreis von Autoren, die sich zum größten Teil untereinander nicht kennen, die den verschiedensten Berufen und wohl auch den verschiedensten Parteien angehören, kämpft in diesen Blättern für eine gemeinsame Sache. Was sie vereint, ist die Heimatsliebe in der konkretesten und doch idealsten Bedeutung des Wortes.“⁴³ Dass der „Verein zum Schutze und zur Erhaltung der Kunstdenkmäler Wiens und Niederösterreichs“ durchaus auf der Arbeit von Lux aufbaute, beweist schon die Wiederverwendung von mehreren Fotografien aus den diversen einschlägigen Publikationen von Lux. Der Schutzherr des Wiener Heimatschutzverbandes war der ästhetisch konservative Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand, der Vereinspräsident der kunstpölitisch sehr aktive Sammler und Mäzen Graf Karl Lanckoroński-Brzezic. Der Verein konzentrierte sich auf denkmalpfliegerische Belange, die in die Bereiche Stadtbildpflege und Ensembleschutz ausgedehnt wurden. Ganz zentral waren dabei die Kampagne von Graf Lanckoroński, den Bau von Otto Wagners Kaiser-Franz-Josef-Museum auf dem Karlsplatz zu verhindern, in der der freie Blick auf die Seitenansicht der Karlskirche in das Zentrum der Bemühungen rückte. Dies ging über materiellen Denkmalschutz hinaus, denn die Bausubstanz der Kirche stand zu keinem Zeitpunkt zur Disposition. Die Diskussionen konzentrierten sich in ihrer letzten Phase auch gar nicht mehr auf die Frage, ob Wagners vielfältige Projektstadien neben der Karlskirche angemessen wären, sondern vollkommen auf die Frage, wie viel von der Kirche sichtbar bleiben müsse.⁴⁴ Doch auch der Wiener „Heimatschutzverband“ war liberal-progressiv: So

42 Julius [sic!] August Lux, „Zur Rettung Wiens“, aus dem „Neuen Wiener Tagblatt“ vom 28. März 1909, wiederabgedruckt in: *Zur Rettung Alt-Wiens. Flugschriften des Vereines zum Schutze und der Erhaltung der Kunstdenkmäler Wiens und Niederösterreichs II*, Wien-Leipzig: Carl Fromme, 1910, S. 54–66.

43 Max Dvořák, Vorwort, in: *Zur Rettung Alt-Wiens*, a. a. O., S. 1.

44 Peter Haiko, *Otto Wagner und das Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum. Das Scheitern der Moderne in Wien*, Ausst. Kat. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1988, S. 76–89.

gab es positive Stellungnahmen zu Adolf Loos' Goldman-&-Salatsch-Haus am Michaelerplatz. Als zunächst bürgerlich liberale Bewegung suchte der Heimatschutzbund Einfluss auf die Gesetzgebung zu nehmen und war maßgeblich an der Einführung des Denkmalschutzgesetzes (1923) und des Naturschutzgesetzes (1924) sowie an den Beratungen zu einer neuen Bauordnung beteiligt.⁴⁵ Zwar sah man ein zentrales Tätigkeitsfeld in der Bauberatung, aber es bildete sich keine mit dem Verband in unmittelbarem Zusammenhang stehende architektonische Richtung oder Schule aus, die sich als Pressure-Group gegen die Modernen verstanden hätte, wiewohl es natürlich Architekten gab, die sich, wie etwa der Beamte der Zentralkommission für Kunst und Denkmalpflege Karl Holey, auch im Heimatschutzbund engagierten.⁴⁶

„Biedermeier als Erzieher“

Die Idee des Heimatschutzes war eine janusköpfige; einerseits sollten vernakuläre Bauten und deren natürliche Umgebung erhalten werden, andererseits versuchte man vor allem in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, das zeitgenössische Bauen durch eine Orientierung an selektierten, als ortstypisch definierten Charakteristika radikal zu erneuern. Schon alleine die Tatsache, dass man sich bewusst mit der Tradition beschäftigte, war höchst modern. Der Schweizer Architekt und Kunsthistoriker Peter Meyer merkte bereits in den 1920er Jahren an, dass dies ein völlig neuartiges Phänomen sei: „Während das Verhältnis von Modernität und Tradition in der weniger auf Verstandes-Erkenntnis eingestellten Vergangenheit als besonders formuliertes Problem gar nicht auftrat, weil es sich von selber regelte, ist der Gegenwart diese Unbefangenheit verloren gegangen. Die Tradition, ihre Pflege und ihre Überwindung ist Gegenstand der Diskussion, was vielleicht besser im Gefühlsmäßigen geblieben wäre, ist ans Licht der Begrifflichkeit gezerzt, und so muß man sich eben damit auseinandersetzen.“⁴⁷ Deutlich muss nochmals darauf hingewiesen werden, dass es sich bei der „Heimatkunst“ und dem „Heimatschutz“ um die Formulierung eines neuen architektonischen Ideals handelt, das ganz deutlich moderne Züge trägt, und dazu wurde – ganz im Sinne von Eric

45 Sándor Békési, „Heimatschutz und Großstadt. Tradition und Moderne in Wien um 1900“, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften, Jg. 20, Heft 1, 2009, S. 95–130.

46 Theodor Brückler, „Zur Geschichte der österreichischen Heimatschutzbewegung“, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jg. XLIII, Heft 3/4, 1989, S. 145–156.

47 Peter Meyer, *Moderne Architektur und Tradition*, Zürich: Girsberger & Cie., 1928, S. 7.

Hobsbawm und Terence Rangers „Invention of Tradition“⁴⁸ – zunächst eine Tradition (re)konstruiert und publizistisch verbreitet. Die Reformer der frühen Heimatschutzbewegung um 1900 wollten erklärtermaßen eine neue Architektur, die jedoch selektierte, als positiv empfundene Eigenschaften anonymer Architektur der Zeit vor dem Historismus übernehmen und weiterentwickeln sollte, die aber zunächst erst noch in Form von aufwendigen Publikationen aufgeschlossen werden musste. Die Eigenschaften, die man in der vorhistoristischen Architektur entdeckte, waren: Schlichtheit der Form, Nachvollziehbarkeit der Konstruktion und funktionale, nicht auf Repräsentation ausgelegte Grundrisse; alles eminent moderne Prämissen der Architektur kurz nach 1900. Doch darin erschöpften sich die Kriterien für eine neue Architektur nicht, die man in der alten fand. Der Schriftsteller Lux freute sich sichtlich, auch für die moderne Raumkunst Vorläufer an unerwarteten Orten zu finden: „Der enge Zusammenschluss von Architektur und Kunstgewerbe oder mit anderen Worten, von Hausbau und Hauseinrichtung, wie sie [sic!] heute noch im niederdeutschen Bauernhaus gefunden werden kann, ist einer der größten Fortschritte der Moderne.“⁴⁹ So fasste er dieses Zusammenfallen von Moderne und Tradition nicht ohne Ironie zusammen. Für Hermann Bahr war es die Übereinstimmung von innen und außen – seinem wichtigsten Kriterium für die Beurteilung von Architektur überhaupt – an der sich die Wahrheit eines Baus messen lassen muss. Er sah eben auch diese seine wichtigste Forderung an die moderne Architektur im Haus des Biedermeiers verwirklicht: „Das Haus der Biedermeierzeit ist wahr, es hat die Form, die seinem Inhalt zukommt, es ist das ‚Haus an sich‘ der bürgerlichen Bedürfnisse“ schrieb er 1898 unter „Architektur“.⁵⁰ Und er machte damit auch einen inneren Widerspruch der Heimatschutzliteratur deutlich, denn einerseits sollte das Spezifische, Regionale aus der Zeit vor dem „Sündenfall“ des Historismus gesucht werden, andererseits wollte man aber auch eine zeit- und ortlose Form finden: das „Haus an sich“.

Entscheidend war aber der Blick von außen auf das Altbekannte, um dessen Qualitäten zu entdecken (und es war auch nicht jedem gegeben). Nicht umsonst nannte Lux sein Buch „Wenn Du vom Kahlenberg...“ im Untertitel „Das künstlerische Stadtbild Wiens, wie es war und wird. Ein Buch für einheimische und auswärtige Fremde“.⁵¹ Hermann Bahr erschien nach längerer Abwesenheit die Ent-

48 Eric Hobsbawm, Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, op. cit.

49 Joseph August Lux, *Der Städtebau und die Grundlagen der heimischen Bauweise. Zum Verständnis für die gebildeten aller Stände namentlich aber für Stadtverordnete, Baumeister, Architekten, Bauherren etc.*, Dresden: Verlag von Gerhard Kühnmann, 1908, S. 39.

50 Hermann Bahr, *Secession*, Wien: Wiener Verlag, 1900, S. 38–42, hier S. 40.

51 Joseph August Lux, „Wenn Du vom Kahlenberg...“ op. cit., 1907.

deckung des alten Wiens als echte Offenbarung: „Ich hatte jetzt Wien auf einmal ganz anders gesehen, mit Augen, die Spanien für das Barock erweckt hatte. Das alte Wien, das mir bisher durch das gepriesene Ringstraßenwien verdeckt geblieben war, das Wien der großen Habsburger, die gebaut hatten, was dann dem jungen Mozart aus Stein erklang, erschien mir, den Sinn dämmernder Erinnerungen aus meiner Salzburger Kindheit deutend. Meiner inneren Heimat lebende Gestalt stand da.“⁵² Es ist also die „lebende Gestalt“ – wie man heute sagen würde – die zukunfts-fähige Form der Stadt, die er „hinter“ oder „unter“ dem „Ringstraßenwien“ neu entdeckte. In der Historismuskritik der Heimatkunst bekam Josef Bayers Trope von „Stilhülse und Kern“ eine weitere Bedeutungsebene: Durch das Ablegen der internationalen Stilhülsen sollte der lokale Kern sichtbar werden.⁵³

Nun war der „Heimatschutz“ – anders als sein Name suggeriert – eine internationale Bewegung,⁵⁴ dennoch fallen sowohl die gewählten Ansatzpunkte als auch die daraus gezogenen Lehren regional verschieden aus: In Wien zog man etwa andere Schlüsse als in Graz, Stuttgart, Berlin oder Karlsruhe. Die Wiener Ausformung des Heimatschutzes hat sowohl mit der Geschichte der Stadt seit der Türkenbelagerung, der aktuellen Stadtentwicklung seit dem Ringstraßenbau wie auch mit den jüngsten Tendenzen in der Architektur vor allem in und um die Wiener Secession zu tun. Hans Tietze hat in seinem Wienbuch von 1910 sehr deutlich gemacht, dass die Teilung in Innenstadt und Vorstädte für Wien typisch und somit für die Wiener Architektur prägend geworden wäre. Eben jene Vorstädte aber waren zunehmend durch die noch immer schnelle Entwicklung der Großstadt in ihrer Bausubstanz bedroht: „Hier glaubt die großstädtische Bauwelt und Gleichmacherei am ehesten jene Traditionslosigkeit vorzufinden, deren sie bedarf; und so sind in Hernals, Ottakring, Währing, Meidling, die Spuren der Vergangenheit nahezu völlig ausgelöscht und Stadtteile entstanden, die den Großstadtcharakter des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit einer gewissen monumentalen Einseitigkeit vertreten.“⁵⁵ Doch sei noch nicht alles verloren, denn außerhalb gäbe es noch Ortschaften, die „Zusammenhänge mit der Vergangenheit“ und „künstlerische Individualität“ darböten, aber auch sie seien

52 Hermann Bahr, *Selbstbildnis*, Berlin: Fischer, 1923, S. 276.

53 Werner Oechslin, *Stilhülse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*, Zürich: gta Verlag/Ernst und Sohn, 1994.

54 Maiken Umbach, Bernd Hüppauf (Hg.), *Vernacular Modernism. Heimat, Globalization, and the Built Environment*, Stanford: Stanford University Press, 2005. William H. Rollins, *A Greener Vision of Home. Cultural Politics and Environmental Reform in the German Heimatschutz Movement, 1904–1918*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.

55 Hans Tietze, *Das Wiener Stadtbild*, Wien-Leipzig: K. u. k. Hof-Buchdruckerei und Hof-Verlags-Buchhandlung Carl Fromme, 1910, S. 34.

bedroht, von der Großstadt überrollt zu werden. Dabei gäbe es durchaus moderne Alternativen, wie Tietze feststellte: „Aber die Bedürfnisse der modernen Kunst, die Notwendigkeit, der modernen Großstadt ihren eigentümlichen, künstlerischen Ausdruck zu geben! Auch hier wird wieder auf einer Lüge gebaut. Von allen Seiten werden Zweifel laut, ob die Großstadtentwicklung, wie sie das 19. Jahrhundert gezeitigt hat, im 20. Jahrhundert in derselben Weise fortschreiten wird und ob nicht vielmehr die Gartenstadt das charakteristische Gebilde schon der nächsten Zukunft sein wird. Wir aber zerstören schnell noch alle solchen Ansätze, die wir in den ländlichen Partien unserer neuen Bezirke haben und bemühen uns, ihnen den schablonenhaften Großstadtcharakter zu geben, der sich zu überleben beginnt. Wäre es nicht moderner, auf die Stimmen zu hören, die aus dem Westen Europas erklingen, statt uns mit unserer traditionellen Rolle der Grenzstadt gegen Ungarn und die Türkei zu begnügen?“⁵⁶ In der Vorstadt wurde jene Verbindung von Großstadt und Land, wie sie Ebenezer Howard 1898 als Heirat von Stadt und Land – „Town and Country must be married“⁵⁷ – beschrieb, vorgefunden. Und somit schien es nur logisch, neue Stadtviertel als ebensolche Gartenstadt oder Gartenvorstadt anzulegen.⁵⁸

Die Vorstadt wurde nicht nur in der Architektur, sondern auch in der Literatur zum Ideal-Wien stilisiert: „Eines wird daraus bereits ersichtlich: Die Texte tragen den Generationskonflikt nicht nur auf zwischenmenschlicher Ebene, sondern zu einem Gutteil als architektonischen Wettstreit aus. Es geht dabei um den Stellenwert bestimmter Bauformen und Häusertypen, um den Vorzug des schlichten, ein- bis zweistöckigen Vorstadthauses gegenüber den aus vielen Etagen bestehenden, mit Stuckornament geschmückten Massenwohnquartieren der Gründerzeit und des Jugendstils“, schreibt Arnold Klaffenböck über den Stellenwert von Alt-Wien im Unterhaltungsroman und weiter: „Solche Aspekte können so sehr in den Vordergrund treten, dass es in der Prosa manchmal kaum noch wirkliche Handlung, sondern nur seitenlange Beschreibungen gibt.“⁵⁹ Bestimmte Aspekte dieser Bauten boten für alle (Architekten), die nach neuen Paradigmen für zeitgenössische Architektur suchten, umfassende Ansatzpunkte; moralische, politische und ästhetische. Moralisch war es die vom Schein der Ringstraßenzeit befreite wahre Archi-

56 Ebenda, S. 40–41.

57 Ebenezer Howard, *To-morrow. A Peaceful Path to Real Reform*, 1898, hier zitiert nach der Ausgabe: Cambridge: Cambridge University Press, 2010, S. 10.

58 Joseph August Lux, „Wenn Du vom Kahlenberg...“, a. a. O., S. 105–111 und ders., *Der Städtebau und die Grundpfeiler der heimischen Bauweise*, a. a. O., S. 96–103.

59 Arnold Klaffenböck, „In jedem Treppenwinkel blüht hier ein Roman.“ Diskurse von Alt-Neu-Wien in der Unterhaltungsliteratur 1860–1938, in: Monika Sommer, Heidemarie Uhl (Hg.), *Mythos Alt-Wien*, op. cit., S. 121–149, hier S. 127–128.

tektur. Politisch konnte das Biedermeierhaus als dezidiert bürgerliches Bauen aus einer Epoche, die zunehmend als eine Hochzeit bürgerlicher Kultur auf allen Ebenen entdeckt wurde, interpretiert werden. Ästhetische Merkmale, die an den Biedermeierhäusern besonders gelobt wurden, waren Funktionalität und Einfachheit. Diese drei Faktoren verbanden sich geradezu mühelos: Joseph August Lux schrieb bereits 1904 für die „Hohe Warte“ einen programmatisch mit „Biedermeier als Erzieher“ übertitelten Essay: „Die Hausarchitektur zeigt keine aufdringliche Fassade. Sie ist ganz schmucklos. Wenn heute jemand den sittlichen Ernst aufbringt, ein Haus zu bauen, das eine ganz glatte Fassade, ohne jedweden unnützen Zierrat besitzt, so würde man sich darüber entsetzen.“⁶⁰ Und sagte damit erstaunlich präzise den Skandal um das Michaelerhaus voraus (Abb. 3).

Trotz politischer und moralischer Konnotationen überwogen zunächst die ästhetischen Absichten. „In Wien herrschte also ein künstlerisch, formal-ästhetisches Interesse vor und Volkskultur diente der großstädtischen Architektur-Elite – soweit sie überhaupt dafür empfänglich war – vorwiegend der Erweiterung ihres Motivrepertoires“, resümiert Anita Aigner im Vorwort des Bandes „Vernakuläre Moderne. Grenzüberschreitungen der Architektur um 1900. Das Bauernhaus und seine Aneignung“.⁶¹ Sehr deutlich wird dies anhand eines sehr frühen Textes über vernakuläre Architektur von Josef Hoffmann: „Architektonisches aus der österreichischen Riviera“, erschienen bereits 1895 in der Zeitschrift „Der Architekt“ (Abb. 4). Was Hoffmann an den „architektonischen Scenerien“ der österreichischen Riviera schätzte, war die Anwendung „freier Motive“ „[...] wie Loggien, Freitreppen, Arcaden u. s. f.“ bei gleichzeitiger Vermeidung der „ausgesprochenen Architekturform“: „Außer Säulen, welche aber meist von früheren Bauten herrühren, findet man beinahe keine einzig ausgesprochene Architekturform, wie Gesimse, Pilaster u. dgl.“ Und dies würde ohne die Einwirkung eines „vielgewandten Architekten“ erreicht. Dass es sich hier tatsächlich um eine hauptsächlich ästhetische Rezeption der bäuerlichen Architektur handelt, wird aus dem Schlusssatz mehr als deutlich: „Hätte der Istrianer mehr Vorliebe für Reinlichkeit und stünde nicht jeder dieser Bauten beinahe vor dem Verfall, man könnte sich kein angenehmeres Wohnen denken. Letzterer Umstand, die Unreinlichkeit und Zerrissenheit, ist allerdings von ungemein malerischem Reiz, jedoch würde der auch bei geordneter ähnlicher Anlage nicht verloren gehen [...]“.⁶²

60 Joseph August Lux, „Biedermeier als Erzieher“, in: Hohe Warte, 1. Jg., 1904/05, S. 145–155, hier S. 153.

61 Anita Aigner, „Von ‚architektonischer Moderne‘ zu ‚Architektur in der Moderne‘, a. a. O., S. 38.

62 Josef Hoffmann, „Architektonisches von der österreichischen Riviera“, in: Der Architekt. Wiener Monatshefte für Bauwesen und decorative Kunst, 1. Jg., 1895, S. 37.

Die Einschätzung Anita Aigners über die Erweiterung des Motivrepertoires ist für die Wiener Diskurse um 1900 sicherlich gerechtfertigt, doch war der Einfluss der bäuerlichen Architekturen auf die Reformbewegungen langfristig strukturell wirksam. Was die subkutane Wirkung dieser Bauten auf die moderne Wiener Architektur noch über den Ersten Weltkrieg hinaus determinieren sollte, waren aber abstraktere Qualitäten. Denn im Biedermeierbürgerhaus der Vorstadt fanden jene Architekten, die sich nach dem Krieg um eine Erneuerung der Architektur bemühten, ihren eigenen Interessen analoge architektonische Qualitäten präfiguriert, und zwar nicht (nur) in Form von einzelnen Motiven wie Erker, Giebel und Gaupen, sondern in den grundlegenden Faktoren wie Gliederung der Fassaden, Anlage von Grundrissen und Verhältnis der Bauten zur Umgebung.

Dabei kam es zu einer Überlagerung mit einem Wiederaufleben des englischen Einflusses, der sich knapp nach 1900 in Wien breit machte, vor allem dem erstarrenden Interesse an den Schriften John Ruskins und William Morris' sowie dann ab 1904 an Hermann Muthesius' Publikation „Das englische Haus“, im Übrigen einmal mehr stark durch die „Hohe Warte“ vermittelt.⁶³ Zentrale Elemente der englischen – als fortschrittlich und vorbildlich empfundenen – Wohnhausarchitektur entdeckte man nun akkurat in den Wohnhäusern des Biedermeiers oder auch allgemein in der vernakulären Architektur: etwa die betont asymmetrische, an der inneren Raumgliederung orientierte Fassadengliederung, die auch an allen Seiten deutlich differenziert war; die nach Funktionseinheiten in Trakte gegliederten Grundrisse und den durch Terrassen, Höfe, Treppen und Befestigungsmauern an das Haus gebundene Außenraum. „Was die alten Häuser so lieblich macht“, schrieb Lux 1907, „das ist die Freiheit ihrer Formen. Breit und behäbig liegen sie da, der Ausdruck eines inneren Wohlbehagens, einer gewissen Sorglosigkeit und trotzdem ein ganz organisches Wachstum, das von den Bedürfnissen bestimmt ist. Wie frei diese Fenster angeordnet sind! gar nicht symmetrisch. Und diese sanften aber ganz unregelmäßigen Ausladungen der Fenster & Erker.“⁶⁴ Diese Gelöstheit von starren Organisationsprinzipien lässt sich bis in die Wohnbauten von Oskar Strnad und Josef Frank sowie ihrer Schüler und Mitarbeiter beobachten und wird tatsächlich ein wichtiges Charakteristikum der Wiener Schule werden. Die Biedermeierrezeption und die Rezeption des „englischen Hauses“ im weitesten Sinne bewiesen sich sozusagen gegenseitig und halfen so, diese architektonische Reform

63 Hermann Muthesius, *Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, 3 Bde., Berlin: Wasmuth, 1904–1905. Zu Lux und Muthesius siehe: Laurent Stalder, *Hermann Muthesius 1861–1927. Das Landhaus als kulturgeschichtlicher Entwurf*, Zürich: gta Verlag, 2008.

64 Joseph August Lux, „Wenn Du vom Kahlenberg...“, a. a. O., S. 7–8.

nach beiden Seiten hin abzusichern, in der lokalen Bautradition und in der aktuellen zeitgenössischen Entwicklung und Theorie. Dies betraf nicht nur die Architektur, sondern vor allem auch die Inneneinrichtung und den Möbelbau,⁶⁵ auch hier blieb das Biedermeierinterieur in Wien über den Ersten Weltkrieg hinaus für die Architekten der Wiener Schule etwa in der Firma „Haus und Garten“ von Oskar Wlach und Josef Frank der wichtigste Referenzpunkt neben der Arts-and-Crafts-Bewegung. Auch in einem anderen in Wien langfristig wirksamen und vielfach uminterpretierten Begriff ließen sich der englische Einfluss und die heimische Bautradition zur Deckung bringen, im „Malerischen“. Joseph August Lux betonte mehrfach die malerischen Qualitäten von Bauernhäusern:⁶⁶ „Vermittels des Begriffs des Malerischen gelang es Lux, eine ästhetische Kategorie mit dem Bauernhaus zu verbinden, die es gestattet, die scheinbare Architekturmarginale im architekturästhetischen Diskurs des 19. Jahrhunderts zu verankern.“⁶⁷ Dass Lux dabei auf Camillo Sitte und seinen „malerischen Städtebau“⁶⁸ rekurrierte, ist mehr als wahrscheinlich, und bis hin zu Josef Franks Text „Akzidentismus“ von 1958 ist es von hier aus auch nicht mehr weit, wobei Lux ganz direkt das „Paradox des Malerischen“ (Ákos Moravánszky) anspricht, nach dem gerade das zweckorientierte und deshalb informelle Gruppieren von Gebäudeteilen die Bildwirkung hervorbringe.

So konnte in Wien vor dem Ersten Weltkrieg ein breites Spektrum an möglichen Biedermeierrezeptionen entstehen, das von der Übernahme einzelner Motive bis hin zur Anwendung abstrakter Prinzipien reichte, unhinterfragt geschah das aber nicht: Ausgerechnet der Kulturhistoriker und Volkskundler G. Gugitz, der selbst in den 1920er Jahren Literatur über Alt-Wien produzieren wird, beschwerte sich 1898 im „Ver sacrum“: „Und da wir jetzt die Congress- und die Schubertausstellung gehabt haben, – wieder ein Stück Wiener Zeitpsychologie – so ist die Biedermeierzeit noch im Wert gestiegen, ein unglaublicher Kunststerilismus macht sich mit ihrem Stil geltend. Bei einer solchen Stimmung, die noch so mit dem ewigen Hinblick auf die Vergangenheit genährt wird, ist es begreiflich, dass sich die Speculation des dummen Kerls von Wien mit seinem Backhendelthum bemächtigt.“⁶⁹

65 *Moderne Vergangenheit 1800:1900, Möbel, Metall, Keramik, Glas, Textil, Entwürfe aus Wien*, hg. Paul und Stefan Asenbaum und Christian Witt-Dörning, Ausst. Kat. Künstlerhaus, Wien 1891.

66 Joseph August Lux, „Das Bauernhaus“, in: *Der Architekt*, 9. Jg., 1903, S. 15–17.

67 Georg Wilbertz, „Das Bauernhaus im frühmodernen Architekturdiskurs“, a. a. O., S. 140.

68 Ákos Moravánszky, „Erzwungene Ungezwungenheiten. Camillo Sitte und das Paradox des Malerischen“, in: Semsroth/Jormakka/Langer (Hg.), *Kunst des Städtebaus*, a. a. O., S. 63–90.

69 G. Gugitz, „Abbruch. Über Wiener Cultur“, in: *Ver sacrum. Organ der Vereinigung bildender Künstler Österreichs*, Heft 7, 1989, o. S.

Neben dem Provinzialismus stand auch der Rückfall in den Historismus als Kritikpunkt im Raum. Diesen Fragen mussten sich auch die Vertreter der Heimatkunst stellen: Und wahrscheinlich schieden sich genau daran die Geister, denn für die konservativ national gesinnten Vertreter der „Heimatkunst“ bedurfte es keiner zusätzlichen Legitimation für einen Rückgriff auf traditionelle Bauformen, dieser schien durch den Begriff „Heimat“ abgesichert genug, während für die reformorientierten Vertreter der Heimatkunst noch zu beweisen blieb, wie man, ohne erneut in die Falle des Stilkopierens zu tappen, mit Blick auf die Vergangenheit die Architektur erneuern können sollte. Für Joseph August Lux war der Bezug auf die heimische Bautradition ganz dezidiert ein kunstpädagogisches Programm. Der Autor, der ursprünglich Lehrer werden wollte und in Hellerau bei Dresden nach 1907 auch eine Schule für die Lehrlinge der Deutschen Werkstätten aufbaute, hatte dezidierte Vorstellungen von der erziehenden Wirkung der alten Kunst: „Wie von allem Vergangenen trennt uns auch vom Biedermeier eine tiefe Kluft. Dennoch sind diese wertvoll durch das Beispiel, das sie lehren“⁷⁰ schrieb er 1905 in seinem an ein Massenpublikum gerichteten Einrichtungsberater „Die moderne Wohnung und ihre Ausstattung“; und weiter stellt er das Verhältnis zum Biedermeier und zum Historismus noch einmal deutlich klar: „Was uns von Biedermeier trennt, sechzig, achtzig Jahre einer technischen, sozialen, wirtschaftlichen, künstlerischen Entwicklung müssen durchgreifende Veränderungen des Lebensbildes herbeiführen. Schämen wir uns der Gegenwart nicht. Während vor dem Hause das Automobil, das Fahrrad, die elektrischen Bahnen vorbeirasen, können wir im Inneren des Hauses, wo wir alle technischen Vorteile auszunützen suchen, vom Telephon bis zu den elektrischen Glühkörpern, nicht den historischen Biedermeier spielen. Das hieße, da wir uns eben altdeutsch gefühlt haben, eine Rolle mit der anderen zu vertauschen. Wohl aber können wir Biedermeier im modernsten Sinne sein, indem wir uns treu zu dem bekennen, was unserer Zeit gemäß ist, so wie es unsere Großväter für ihre Zeit getan haben.“⁷¹

Es ging Lux also nicht um das Kopieren älterer Vorbilder, sondern zunächst und vor allem darum, eine Übereinstimmung zwischen Leben und Einrichtung wiederherzustellen, die eben im Biedermeier noch vorhanden gewesen wäre. Es hätte demnach auch keinen Sinn, die alten Möbel zu kopieren oder überhaupt zu verwenden, sondern man müsse ihre Gestaltungsprinzipien freilegen und sie auf die neuen Bedingungen umlegen. Das erinnert stark an Camillo Sitte, jenen ande-

70 Joseph August Lux, *Die neue Wohnung und ihre Ausstattung*, Wien-Leipzig: Wiener Verlag, 1905, S. 9.

71 Ebenda, S. 10.

ren engagierten Kunstpädagogen, der eben auch darauf aus war, die Prinzipien des älteren Städtebaus zu verstehen, um Lehren für den zeitgenössischen Städtebau zu ziehen: „Da schien es denn angezeigt einmal, den Versuch zu wagen, eine Menge schöner alter Platz- und überhaupt Stadtanlagen auf die Ursache der schönen Wirkung hin zu untersuchen; weil die Ursachen, richtig erkannt, dann eine Summe von Regeln darstellen würden, bei deren Befolgung dann ähnlich treffliche Wirkungen erzielt werden müssten.“⁷²

Lux' Enthusiasmus für die „Heimatkunst“ begann auch mit der wachsenden Bautätigkeit in dieser Manier zu schwinden, da diese ihm vielfach zu wortwörtlich an den Vorbildern haftete.⁷³ In dem Artikel „Über die Aufgaben und Ziele einer Architekturzeitschrift“ ging Lux mit drei (vielleicht den drei zentralen) Erneuerungsströmungen zu Gericht: der Erneuerung der Architektur aus dem Handwerk, aus der Technik und aus der Heimatkunst. „Warum sollen wir uns nicht an dem Bauernhaus und an der alten Kleinstadt mit ihrem malerischen Drum und Dran erfreuen? Dagegen ist gar nichts einzuwenden. Wir alle haben uns selbst einmal dieser Entdeckung gefreut und sie als eine Frucht der modernen Bestrebungen begrüßt.“ Lux war sich also durchaus bewusst, dass die Entdeckung der heimatischen Kunst eine Frucht der modernen Bestrebungen war, und folgert konsequent daraus: „Keinesfalls geschah das mit der reaktionären Absicht, das Neuschaffen auf das Schema des Alten festzulegen und den modernen Künstler zu zwingen, daß er eine mehr oder weniger bewußte Nachahmung oder Wiederholung eines der undefinierbaren 365 Heimatstile herstelle.“⁷⁴

Alt-Wien als „vermischteste aller Welten“

Natürlich wurde die Begeisterung für England und im Umfeld der Secession auch für Schottland nicht unbedingt überall geteilt: Hermann Bahr etwa wies mit Nachdruck darauf hin, dass dies nur ein Übergang sein könne und man „eine österreichische Kunst suchen“ müsse, aber „auf dem Weg zu ihr wollen wir den englischen Stil nicht abweisen. Er mag uns eine Schule sein. Alles, was die anderen können, sollen wir auch können, aber dann fangen wir erst an: mit diesem großen Können der anderen wollen wir uns dann bemühen, wir selbst zu sein.“⁷⁵ Dieses Man-

72 Camillo Sitte, *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, op. cit., Vorrede, o. S.

73 Georg Wilbertz, „Das Bauernhaus im frühmodernen Architekturdiskurs“, a. a. O., S. 148–149.

74 Joseph August Lux, „Über die Aufgaben und Ziele einer Architekturzeitschrift“, in: *Der Architekt*, 15. Jg., 1909, S. 1–2, hier S. 2.

75 Hermann Bar, „Der englische Stil“, in: *Ver Sacrum*, Juli 1898, Heft 7, o. S.

selbst-Sein ist aber nicht notwendigerweise an den Begriff einer endogenen Kultur gebunden. Der Ruskinverehrer Hugo von Hofmannsthal war wie andere Literaten der Zeit⁷⁶ – etwa Hermann Bahr, Richard von Schaukal und Karl Kraus – an der visuellen Kultur sehr interessiert und zudem ein sensibler Vermittler im Konflikt von Moderne und Tradition; weshalb gerade er eine zentrale Quelle für die Wiener architektonische Moderne ist. Hofmannsthal hatte ein dezidiertes Verständnis davon, wie Eigenes und Fremdes sich im typisch Wienerischen vereinigten. In dem Text „Gärten“, der am 17. Juni 1906 in der Wiener Tageszeitung „Die Zeit“ erschien, schildert er die prekäre Situation der Wiener Palmen: „So müssen wir uns doch nicht länger mit der abscheulichen Gewohnheit schleppen, so fremde und unglückliche Geschöpfe in unsere Gärten zu tun, wie es die Palmen sind, sowohl die Fächerpalme als die von der Gattung Phönix. Das gleiche meine ich von der Musa, der Jukka und anderen Gewächsen, die in unseren Gärten vorkommen wie die grässlichen exotischen Fremdworte in den Gedichten von Freiligrath, die wir im Gymnasium lesen mussten. Es ist zu denken, daß diese tristen Geschöpfe zugleich mit dem Kultus der ‚Gruppe‘ aus unseren Gärten verschwinden werden, deren Krönung sie ja bilden. Jedenfalls wird der Geist, dem die ‚Gruppe‘ so unerträglich sein wird, wie einer gewissen Epoche der Malerei der Begriff der ‚Komposition‘ war, dieser Geist wird solche Fremdlinge ebenfalls hinaustreiben. Denn sie sind so entsetzlich und unheilbar heimatlos bei uns, dass sie einen ganzen Garten traurig und häßlich machen, wenn auch nur ihrer zwei oder drei darin herumstehen. Es gehört eine besondere Stumpfheit dazu, um nicht zu fühlen, dass alles an ihnen, die Nuance ihres Grüns, das Gewebe ihrer Wedel, ihr ganzes Dastehen in den lautesten Tönen gegen die Umgebung schreit, gegen den Rasen, aus dem sie nicht hervorgewachsen sind, gegen die Büsche und Bäume, mit denen sie nichts gemein haben, gegen das Licht, das ihnen zu wenig stark ist, in dem sie nicht flirren und schwimmen, ja gegen die Luft selber, die sie hassen. Ich spreche von ihnen sowohl um ihrer selbst willen und ihrer verstimmenden Gegenwart, die in einen kleinen Garten alle Traurigkeit eines mit falschen Luxus möblierten Zimmers bringt, als auch wie von einem Symbol. Denn in dem Garten, in dessen Anlage nur irgend etwas gefühlt ist, dessen Wiener Luft und dessen Wiener Boden von dem empfunden werden, der noch keinen Strauch und keine Staude in den kahlen, erwartungsvollen Grund gesetzt hat, wird für sie kein Platz sein.“⁷⁷ Vieles

76 Paul Jandl, „In the *Chambre Séparée* of the Soul. On the Mental Interior of Viennese Moderne“, in: Christian Witt-Dörning (Hg.), *Josef Hoffmann. Interiors*, München et al.: Prestel, 2006, S. 17–27.

77 Hugo von Hofmannsthal, „Gärten“, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. XXXIII, *Reden und Aufsätze 2*, hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter, Frankfurt a. M.: Fischer, 2009, S. 103–108, hier S. 108 und Kommentar S. 453–461.

klings hier nach „Heimatschutz“, und tatsächlich hatte Hofmannsthal geplant, den 1902 erschienenen Band über die Gärten aus der Serie der Kulturarbeiten von Paul Schultze-Naumburg zu rezensieren.⁷⁸ Dennoch geriet ihm diese Textstelle von der Beschreibung der displazierten Palme in den Wiener Gärten zur Beschwörung ihres „Flirren und Schwimmen“ im Lichte in einer stimmigeren Umgebung. „Die Ablehnung der tropischen Pflanzen hat indes nicht nur ihren Grund in der Abwehr alles Künstlich-Ästhetizistischen, sondern auch und vor allem in der Achtung ihrer Eigenart: ‚um ihrer selbst willen‘ sollen ‚so fremde und unglückliche Geschöpfe‘, die sich im mitteleuropäischen Klima nicht entfalten können, aus den zeitgenössischen Gartenkompositionen ausgeschlossen sein“, so Claudia Bamberger in ihrer Dissertation über den „Dichter und die Dinge“.⁷⁹

Die Scheidung zwischen Eigenem und Fremdem zielte also auf die Stärkung der jeweiligen Qualitäten ab, ging ohne Herabsetzung des Fremden vonstatten. An anderer Stelle stellte Hofmannsthal aber auch ganz klar, dass die Vermischung von Eigenem und Fremdem den kulturellen Reichtum überhaupt erst hervorbringt. Der Essay „Unsere Fremdwörter“ steht im Kontext der im Ersten Weltkrieg ausbrechenden xenophoben Diskussion, Fremdwörter aus den Sprachen der Ententeländer im offiziellen Gebrauch zu verbieten. In dem zuerst im Morgenblatt der „Neuen Freien Presse“ vom 20. November 1914 erschienenen Beitrag zu dieser Debatte kritisierte Hofmannsthal zunächst Adalbert Stifter für das Vermeiden jeglicher Fremdwörter. Hofmannsthal bewunderte zwar den Stifter’schen Stil als etwas „Gereinigtes“, „Feierliches“, beklagte aber gleichzeitig die „Flucht aus dem Bunten ins Abgedämpfte, aus dem Vielfachen ins Einfache, aus dem Schlampigen ins Zuchtvolle“, denn die eigentliche Qualität des Österreichischen läge gerade in der Mischung aus verschiedenen sprachlichen Elementen: „Die österreichische Umgangssprache ist auch heute ein Ding für sich; aber vor hundert Jahren war dieses Ding noch bunter und besonderer als heute. Es war sicherlich unter allen deutschen Sprachen die gemengteste; denn es war die Sprache der kulturell reichsten und vermischtesten aller Welten.“⁸⁰ Ein analoger architektonischer Pluralismus in der Habsburger (Doppel-) Monarchie, wie ihn schon Ákos Moravánszky und Friedrich Achleitner beobachtet

78 Siehe ebenda, S. 454. Der 1. Band zu Hausbau und der 2. Band zu Gärten finden sich in seiner Bibliothek, siehe: Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, Bd. XL, Bibliothek, Frankfurt a. M.: Fischer, 2011, S. 614.

79 Claudia Bamberg, *Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011, S. 106.

80 Hugo von Hofmannsthal, „Unsere Fremdwörter“, in: *Sämtliche Werke*, Bd. XXXIV, *Reden und Aufsätze* 3, hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga, Klaus-Dieter Krabel, Frankfurt a. M.: Fischer, 2011, S. 113–118, hier S. 115.

haben, kann in einem sozial, kulturell und politisch pluralistischen und heterogenen Milieu der Donaumonarchie verortet werden, wie von Moritz Czáky und seinem Team beschrieben.⁸¹ Allerdings gilt dieser ja für alle Zentren der Doppelmonarchie im gleichen Maße, also auch für Budapest oder Prag, und wenn man wie Hofmannsthal sich nur auf die deutsch-österreichischen Zentren bezieht, auch für Salzburg oder Graz. Dennoch kam man dort zu einer eigenen Ausformung des Pluralismus wie eben auch in Wien. Wichtig für die Übertragung von Hofmannsthals Analyse des österreichischen Dialektes auf die Wiener Architektur ist, dass sich hier Heimat und Vielfalt nicht nur nicht ausschließen, sondern geradezu bedingen und dass dies wiederum eine eigene Tradition ist, an die wieder anzuknüpfen wäre. Ein Blick auf die Architekturgeschichte Wiens kann das nur bestätigen: Das als „Grab des Mahdi“ verunglimpft Secessionsgebäude Joseph Maria Olbrichs steht mit den als „Türkenzelten“ bezeichneten Dächern des Oberen Belvedere von Johann Lucas von Hildebrandt in einem direkten Traditionszusammenhang. Damit erfährt der ohnehin sehr breite „Heimatschutz“-Begriff des ersten Jahrzehntes des 20. Jahrhunderts (im Gegensatz zu dem verengten der 1920er und 1930er Jahren) eine weitere Facettierung: die einer (vor)städtischen und pluralistischen heimatlichen Kunst, aus der sich die neue Wiener Architektur ableiten sollte.

Aber auch eine unfreiwillige Konzentration auf das Eigene wurde nach den Gebietsverlusten des Ersten Weltkriegs aus dem Biedermeier abgeleitet: Denn schon einmal in der Geschichte hatte man in Wien die kulturelle Vormachstellung für ein großes Gebiet aufgeben müssen und aus dieser Beschränkung die Kraft zur Konzentration auf das Eigene gezogen, wie Hans Tietze in der Einleitung zu seinem Band „Das vormärzliche Wien in Wort und Bild“ 1925 bemerkte: „Die Vorherrschaft und einflussreiche Stellung in Europa, die die Metternich'sche Politik dem Kaisertum Österreich verschaffte, ist nicht mehr nur Ausdruck unmittelbarer nationaler Kraft, sondern das Ergebnis komplizierter Spannungen, die die Gefahr des plötzlichen Abreißens von Anbeginn an in sich trugen. Wien ist nicht mehr die Residenz des deutschen Kaisers, sondern die Hauptstadt eines Reiches, dessen Nationen gerade in dieser Zeit kultureller Selbständigkeit und Selbstbewußtsein entgegenreifen; und gerade in dieser Zeit wachsender zentrifugaler Kräfte verliert Wien durch die fast vollständige Absperrung den Zusammenhang mit dem geistigen Leben des deut-

81 Ákos Moravánszky, *Competing Visions. Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867–1918*, Cambridge MA-London: MIT Press, 1998; Moritz Czáky, Johannes Feichtinger, Peter Karoshi, Volker Munz, „Pluralitäten, Heterogenitäten, Differenzen: Zentraleuropas Paradigmen für die Moderne“, in: ders., Astrid Kury, Ulrich Tragatschnig (Hg.), *Kultur- Identität – Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne*, Innsbruck-Wien-München-Bozen: Studien Verlag, 2004, S. 13–43.

schen Volkes. Während es geglöhend hätte, den erstarkenden nationalen Föderalismus zu beherrschen, sah sich Wien auf seine lokalen Kräfte angewiesen und beschränkt, dieser Konflikt machte es arm und reich, arm weil dieses Zehren von einem in Jahrhunderten gesammelten Kapital ein Raubbau war, der zu einer Erschöpfung führen mußte, reich, weil die Konzentrierung diesen eigenen Reichtum aufs äußerste ausnützte.⁸² Und weiter: „Hier entsteht aus dem Gefühl einer versagten großen eine kleine Welt, in der die Kultur des Biedermeiers ihren vollen Zauber entfaltet.“⁸³ Tietze spricht es nicht aus, aber das Gefühl der „versagten großen Welt“ durch wehte auch die Architekturdiskussionen der 1920er und frühen 1930er Jahre.

Die Forderung der Erneuerung der Architektur aus der Beschwörung eines vergangenen nationalen Einheitsstil, wie es etwa Hermann Muthesius in „Stilarchitektur und Baukunst“ (1902) mit der deutschen Gotik versuchte,⁸⁴ spielte in Wien keine vergleichbare Rolle. Zu diesem Ergebnis kommt auch Georg Wilbertz in seiner Untersuchung über „Das Bauernhaus im frühmodernen Architekturdiskurs“: „Mit der ästhetisch dominierten Sicht auf die bäuerliche und ländliche Architektur unterscheidet sich der Wiener Diskurs erkennbar vom deutschen Moderne-Diskurs. Nicht nur für Lux, auch für andere Kritiker und Kommentatoren in Wien hat die Nutzung der ‚volkstümlichen Bauten‘ für die Entwicklung eines künstlerisch anspruchsvollen Nationalstils keine Relevanz.“⁸⁵ Dabei sollte man allerdings nicht übersehen, dass es in Wien zwar keine im eigentlichen Sinne nationale, aber sehr wohl eine habsburgisch-imperiale Modernisierungsströmung in der Architektur gab, die sich von der Heimatkunst deutlich unterschied, den Neobarock⁸⁶, prominent vertreten durch Friedrich Schachner, Ludwig Baumann⁸⁷, Friedrich Ohmann⁸⁸ und Karl König⁸⁹. Im Grunde war es aber eher eine Überschneidung der

82 Hans Tietze (Hg.), *Das vormärzliche Wien in Wort und Bild*, Wien: Schroll, 1925, S. 9.

83 Ebenda.

84 Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*, Mühlheim an der Ruhr: Schimmelpfennig, 1901.

85 Georg Wilbertz, „Das Bauernhaus im frühmodernen Architekturdiskurs“, in: Anita Aigner (Hg.), *Vernakuläre Moderne*, a. a. O., S. 131–161, hier S. 146.

86 Friedrich B. Polleroß (Hg.), *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*, Wien: Böhlau, 1995.

87 Rudolf Kolowrath, *Ludwig Baumann. Architektur zwischen Barock und Jugendstil*, Wien: Compress Verlag, 1985. Cäcilia Bischoff, *Stilpluralismus als ökonomische Strategie. Ludwig Baumann 1853–1936. Architekt in Wien*, Dissertationsprojekt ETH Zürich.

88 Reinhard Pühringer, *Friedrich Ohmann (1858–1927). Protagonist des „Genius loci“ zwischen Tradition und Aufbruch. Vom Frühwerk bis zu den Wiener Großprojekten*, Diss. Universität Wien, 2002.

89 Markus Kristan, *Carl König 1848–1915. Ein neubarocker Großstadtarchitekt in Wien*, Ausstellungskatalog Jüdisches Museum der Stadt Wien, Wien: Holzhausen, 1919.

Aktivitäten zweier Generationen in den Jahren um 1910 als eine echte Opposition. Wiewohl bis in die 1930er Jahre hinein die Suche nach dem „barocken Zug“, der großen städtebaulichen Lösung und der monumentalen Form, bei manchen jüngeren Architekten – allen voran Leopold Bauer – vorbildlich blieb.⁹⁰

„Tradition“ versus „Traditionalismus“

In Deutschland entwickelte sich aus den Anfängen in der Heimatschutzbewegung nach dem Ersten Weltkrieg die architektonische Richtung der „Traditionalisten“, also jener Architekten, die an eine vorhistoristische Bautradition der Zeit um 1800 anschließen wollten.⁹¹ Zwischen diesen und den Modernisten entstand ein bewusst geführter Lagerkampf, der etwa im „Zehlendorfer Dächerkrieg“ (Abb. 5) in Berlin und in der Gegenüberstellung von Weissenhofsiedlung und Kochenhofsiedlung in Stuttgart kulminierte. Als ideologische Basis der Lager dienten die oppositionellen Architektenvereinigungen „Der Ring“ und „Der Block“. Ein Zentrum des architektonischen Traditionalismus war die Stuttgarter Schule, geprägt von Paul Schmitthenner und Paul Bonatz. Bemerkenswerterweise bezog die Stuttgarter Schule – besonders ihr *spiritus rector* Paul Schmitthenner⁹² – wesentliche Inspirationen aus der Lektüre von Adalbert Stifters Beschreibung eines „Rosenhauses“ in der Erzählung „Der Nachsommer“, genau jenes Stifter, dessen gereinigtes Deutsch Hofmannsthal als etwas zu unbunt erschien. Dieses „Rosenhaus“ wurde neben Goethes Gartenhaus in Weimar zum Idealmodell des deutschen Hauses und wurde im Lehrbetrieb der Stuttgarter Schule mehrfach zeichnerisch „rekonstruiert“⁹³ (Abb. 6). Auch in

90 Ferdinand von Feldegg (Hg.), *Leopold Bauer. Der Künstler und sein Werk*, Wien: Schroll, 1918.

91 Zum architektonischen Traditionalismus siehe: Wolfgang Sonne, „Gebaute Geschichtsbilder“, in: Evelyn Schultz und Wolfgang Sonne, *Kontinuität und Wandel. Geschichtsbilder in verschiedenen Fächern und Kulturen*, Zürich: vdf, 1999, S. 261–332. Ulrich Maximilian Schumann, „Traditionalismus“, in: *Hatje Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Vittorio Magnago Lampugnani, Ostfildern Ruit: Hatje, 1998, S. 376–378. Kai Krauskopf, Hans-Georg Lippert, Kerstin Zäschke (Hg.), *Neue Tradition – Konzepte einer antimodernen Moderne in Deutschland von 1920 bis 1960*, Dresden: Thelem, 2009.

92 Wolfgang Voigt und Hartmut Frank (Hg.), *Paul Schmitthenner 1884–1972*, Ausstellungskatalog DAM, Berlin: Wasmuth, 2003.

93 Uwe Bresan, *Stifters Rosenhaus*, Diplomarbeit Bauhaus-Universität Weimar, 2007 (<http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn:nbn:de:gbv:wim2-20080422-13576> [Abruf 25/07/2017]) und Wolfgang Voigt, „Vom Ur-Haus zum Typ. Paul Schmitthenners ‚deutsches Wohnhaus‘ und seine Vorbilder“, in: Vittorio Magnago Lampugnani und Romana Schneider, *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition*, Ausstellungskatalog Deutsches Architekturmuseum, Stuttgart: Hatje, 1992, S. 245–265.

seinem Zusatz zur Einleitung seines Bandes „Das deutsche Wohnhaus“ (erste Ausgabe 1932) anlässlich der zweiten Ausgabe 1940 mit dem Titel „Vom Unscheinbaren in der Baukunst“ legte Schmitthenner Stifter Worte in den Mund: „... Vor der Stadt, von zwei Linden fast verdeckt, lag das unscheinbare weiße Haus...“; so könnte die Beschreibung eines Hauses bei Adalbert Stifter beginnen.⁹⁴ Stifiers Prosa wird nochmals von Paul Schmitthenner aufgegriffen, als er sich 1941 in einem Vortrag und 1943 in einem Artikel mit dem Titel „Das Sanfte Gesetz in der Kunst“ von Albert Speers Monumentalarchitektur distanzierte. Hier bezog Schmitthenner sich auf Stifiers „sanftes Gesetz“, das dieser in der Vorrede des Erzählbandes „Bunte Steine“ von 1852 als Rechtfertigung für seine Schilderungen des Alltäglichen und Unauffälligen anführte.⁹⁵ Dabei ist es wohl auch typisch für die Künstlichkeit und „Erfindenheit“ des Traditionalismus, dass die etwas langatmige Beschreibung eines irgendwo im österreichischen Alpenvorland liegenden Hauses, verfasst von dem in Linz wohnhaften gebürtigen Böhmen Adalbert Stifter, publiziert im Jahr 1857, als Modell für die Erneuerung der baden-württembergischen und weiterreichend deutschen Architektur der 1920er und 1930er Jahre dienen sollte. Ein literarisches „Luftschloss“ wird als Vorbild für regionaltypisches und handwerklich korrektes Bauen herangezogen. In der Wiener Architekturtheorie und -praxis der Zwischenkriegszeit kommt Stifiers Beschreibung des Rosenhauses keine vergleichbare Bedeutung zu. Schmitthenners Suche nach dem „deutschen Wohnhaus“, so sein Buchtitel von 1932⁹⁶, fand hier auch weder auf nationaler noch auf kommunaler Ebene eine adäquate Entsprechung; es kam zu keiner ernsthaften Diskussionen eines „österreichischen Wohnhauses“ oder gar „wienerischen Wohnhauses“; genauso wenig wie zu einem intensiveren Austausch mit den Mitgliedern und Schülern der Stuttgarter Schule.

Die scheinbar mangelnde Modernität der Wiener Architektur vor allem der Zwischenkriegszeit ist häufig beklagt worden, weniger oft angesprochen wurde aber in der Forschung bislang ein reziprokes Traditionsdefizit. Auch der Austausch oder

94 Paul Schmitthenner, „Vom Unscheinbaren in der Baukunst“, in: ders., *Das Deutsche Wohnhaus. Baugestaltung: Erste Folge*, Mit einer Einführung von Hartmut Frank, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1984, S. 5–10, hier S. 5.

95 Paul Schmitthenner, „Das sanfte Gesetz in der Kunst“, in: *Baukunst, Sonderheft, Heft 1*, 1943, S. 29–38. Darauf konterte der Speer-Mitarbeiter Friedrich Tamms 1944 mit einem Artikel, überschrieben „Das Grosse in der Baukunst“, in welchem er das „harte Gesetz in der Baukunst“ beschreibt. Friedrich Tamms, „Das Große in der Baukunst“, in: *Kunst im Dritten Reich, Baukunst*, Nr. 8, 1944, S. 46–60.

96 Paul Schmitthenner, *Das deutsche Wohnhaus*, Stuttgart: Wittwer, 1932, dazu siehe: Christian Weller, „Paul Schmitthenners Buch *Das deutsche Wohnhaus*: Zur Rezeption eines umstrittenen Textes“, in: Wolfgang Voigt und Hartmut Frank (Hg), Paul Schmitthenner, op. cit., S. 47–65.

eben Mangel eines solchen mit den Protagonisten des deutschen Traditionalismus – jenseits der Gartenstadt- und Siedlerbewegung – ist bisher selten dargestellt worden. Neben Joseph August Lux und seiner Tätigkeit in Dresden und München wäre auch Heinrich Tessenow als mögliches Bindeglied zu nennen, der wie Paul Schmitthenner an der Gartenstadt Hellerau gebaut und von 1913 bis 1919 an der Kunstgewerbeschule in Wien unterrichtet hatte.⁹⁷ Tessenows Einfluss wurde aber vor allem bei seinem Studenten und Mitarbeiter Franz Schuster manifest, der seinem Lehrer bald nach Hellerau folgte und bis 1933 nicht in Österreich gearbeitet hat. Latente Spuren von Tessenows Wiener Präsenz lassen sich allerdings in den Schriften Oskar Strnads und Josef Franks nachweisen. Selbst diejenigen in Wien bauenden Architekten, die sich am offensichtlichsten, wiewohl auf verschiedene Weisen mit der bäuerlichen oder vorstädtischen Architektur auseinandersetzten – also Josef Hoffmann, Leopold Bauer, Leopold Kleiner, Rudolf Oerley, Karl Holey, Rudolf Frass, die beiden Gessners, Theiss & Jaksch, Schmid und Aichinger oder Clemens Holzmeister etc. –, nahmen auch in den 1920er und 1930er Jahren nie so buchstäblich auf regionale Vorbilder Bezug, wie etwa ein Paul Schultze-Naumburg oder auch Paul Mebes. Das Suchen nach einer harmonischen, quasi selbstverständlichen Verbindung von Alt und Neu, Eigenem und Fremdem steht durchaus im Vordergrund der Bemühungen: prominent in den Hohe-Warte-Häusern von Josef Hoffmann. Hier werden englische und wienerische Elemente soweit synthetisiert, dass sie eine große Eigenständigkeit und Neuartigkeit erreichen. Das Neue wird aber nicht vorrangig durch Ablehnung historischer Bezugspunkte gesucht, sondern durch eine „geglückte“ Verbindung von Elementen verschiedenster Herkunft.⁹⁸

Natürlich wurde auch in Wien die Tradition von den Architekten hochgehalten: „Für mich ist die Tradition alles [...]“, verkündete Adolf Loos 1898, was ihn aber nicht daran hinderte, sich ganz klar von allen Konzepten von „Heimatkunst“ aufs Deutlichste zu distanzieren: „Statt lügnerischen Schlagworten wie ‚Heimatkunst‘ zu folgen, entschieße man sich doch endlich zu der einzigen Wahrheit zurückzukehren, die ich immer verkünde, zur Tradition.“⁹⁹ Im Wiener Klima konnten sich die „Modernsten“ – wie eben Loos – am deutlichsten zur Tradition bekennen und

97 Hans Adolf Vetter, „Zu Tessenows Abschied von Wien“, in: *Der Architekt*, 22. Jg., 1919, S. 77–84.

98 Zu Hoffmann generell, seiner Verbindung mit England und dem Biedermeier siehe: Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis*, Salzburg-Wien: Residenz, 1982.

99 Adolf Loos, „Ein Wiener Architekt“, zit. nach: Adolf Loos, *Über Architektur*, hg. Adolf Opel, Wien: Prachner, 1995, S. 26–27, hier S. 26 und „Heimatkunst“ (1912), ebenda, S. 110–117, hier S. 116–117.

das erschien nicht unbedingt als unerträglicher Widerspruch: „Wo das Neue ohne rechten Mut, ohne rechten Glauben begonnen wird, da wird das Alte mit schlaffem Sinn und treulos dahingegeben“, schrieb einmal mehr Hugo von Hofmannsthal 1915 in dem Artikel „Aufbauen, nicht einreißen“ und setzte fort: „Die Baugesinnung einer Landschaft aber, wie die einer großen Stadt, ist nichts als ein Teil der sonstigen Gesinnung, wo diese klar und redlich ist, mutig, selbstbewusst, aber zart-sinnig, der Ehrfurcht nicht verschlossen, da werden die Friedhöfe Zeugnis geben wie die Alleen, der Ortseingang wie die Brücken, das Feuerwehrhaus wie der einzelne mit Verstand geschonte alte Grenzbaum oder Mauerrest aus alten Zeiten.“¹⁰⁰ Wer mit der Architektur der Vergangenheit nicht umgehen kann, kann auch keine gegenwärtige bauen. In den Bauten und Schriften der sogenannten Wiener Schule oder auch „Zweiten Wiener Moderne“ um Oskar Strnad und Josef Frank konnte sich ein zwangloser Geschichtsbezug bis in die 1930er Jahre halten, der über den „Traditionalismus“ aber weit hinausging, weil es eben keine Beschränkung auf eine bestimmte „richtige“ Epoche gab und keine moralische, politische oder gar in irgendeiner Hinsicht „völkische“ oder nationale Verpflichtung zu dieser Geschichte. Josef Franks Vorstellung von Geschichte ist im Gegenteil radikal umfänglich: „Der Wahn von der Gleichheit der Form, der unendlichen Garnitur, die Grundlage veralteten Kunstgewerbes als geschlossenes System ist noch immer derselbe, und er kann nicht begreifen, wie vielformiger unser Leben geworden ist, wie sich ihm alles Bestehende einfügen muß; unsere Zeit ist die ganze uns bekannte historische Zeit. Dieser Gedanke allein kann die Grundlage moderner Baukunst sein.“¹⁰¹ Darin schloss er sich aber niemand Geringerem als Otto Wagner an, der in „Moderne Architektur“ geschrieben hatte: „So gewaltig aber wird die Umwälzung sein, dass wir kaum von der einer Renaissance einer Renaissance sprechen werden. Eine völlige Neugeburt, eine Naissance wird aus dieser Bewegung hervorgehen, stehen uns doch, nicht wie den früheren Fortbildnern, nur wenige überlieferte Motive und der Verkehr mit einigen Nachbarvölkern zu Gebote, sondern, durch unsere socialen Verhältnisse und durch die Macht unserer modernen Errungenschaften bedingt, alles Können, alles Wissen der Menschheit zur freien Verfügung.“¹⁰² Größer könnten die Gegensätze zum internationalen Modernismus – der die Geschichte zu ignorieren versuchte – und dem Traditionalismus – der die Geschichte gründlich selektionierte – eigentlich gar nicht sein. Nichts kann dieses inklusive Geschichts-

100 Hugo von Hofmannsthal, „Aufbauen, nicht einreißen“, in: *Sämtliche Werke*, Bd. XXXIV, *Reden und Aufsätze* 3, op. cit., S. 135–139, hier S. 136 und 137.

101 Josef Frank, *Architektur als Symbol*, a. a. O., S. 166.

102 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 38.

verständnis so gut verdeutlichen wie eine von Karl A. Bieber überlieferte Anekdote über Oskar Strnad: „Es war typisch für diese Weisheit und für seine unglaubliche Bescheidenheit, daß über der Tür zu seinen Räumen (vorher war dort von 1911 an die Klasse Tessenow untergebracht) noch 1928 die Tafel KLASSE PROFESSOR TESSENOW hing – auf meine Frage antwortete er mir: ‚es ist schön, wenn man täglich daran erinnert wird, was da schon einmal geschehen ist.‘ Das zeigt wie eminent historisch er fühlte – die Gegenwart aus der Geschichte verstehend und schon ins Zukünftige projizierend.“¹⁰³

In einem RAVAG-Interview, das der Kunsthistoriker Max Eisler am 3. März 1932 mit Oskar Strnad in der Reihe „Gespräche mit Kunstlehrern“ führte, stellte Eisler am Schluss die für ihn entscheidende Frage: „Sie haben also jenen entfernten Standpunkt bezogen, den ich in der Einleitung gemeint hatte, einen Punkt ausserhalb der Wiener Verhältnisse, aber auch ausserhalb des heutigen Augenblicks. Nun muss ich zuletzt doch versuchen, den Kontakt wieder herzustellen. Denn nur wenn sich der Gang der Gedanken, den Sie uns soeben dargeboten haben, mit den Besonderheiten der Wiener Situation in ihrem gegenwärtigen Augenblick vereinen lässt, wäre der Kreis unserer Betrachtungen zum Nutzen aller Beteiligten geschlossen. Um zu diesem Ziele zu gelangen, wird es am einfachsten sein, wenn ich Ihnen jetzt wenigstens einige u. zw. die wichtigsten jener Fragen nochmals vorlege, die während unserer bisherigen Gespräche doch irgendwie noch offen geblieben sind. Ich beginne zu fragen: Wie steht es nach Ihren soeben gehörten Grundsätzen mit der Tradition u. wie mit der Modernität?“ Und Dr. Strnad antwortete darauf: „Tradition ist die Summe der an einen Ort u. an eine Gesellschaft gebundenen Voraussetzungen u. insoferne bei jedem schöpferischen Menschen vorhanden, ohne von ihm gesucht zu werden; – steht also in diesem Sinne in keinem Widerspruch zum Schaffen der Zeit. Der Begriff Modernität ist aber nur ein Schlagwort. Denn nach dem Vorhergesagten ist es selbstverständlich, dass jeder schöpferische Mensch im besten Sinne modern ist.“¹⁰⁴ Strnad fasste damit den Begriff „Tradition“ sehr viel weiter, nämlich als „Kultur“, in der jeder Architekt selbstverständlich immer stehen würde, meint also so etwas wie eine kulturelle Prägung und nicht eine bestimmte regionalspezifische Art zu bauen. Insofern ist es auch logisch, dass er mit dem Begriff Heimatkunst wenig anfangen konnte. In einem Vortrag griff er bereits 1918 das Konzept direkt an: „Heimatkunst ist das, was ich vom Kostümieren der

103 Karl Augustinus Bieber, in: *Der Architekt Oskar Strnad. Zum Hundertsten Geburtstage am 26. Oktober 1979*, hg. Johannes Spalt, Wien: Hochschule für angewandte Kunst, 1979, S. 8–10, hier S. 10.

104 *Gespräche mit Kunstlehrern, Prof. Dr. Oskar Strnad, Prof. Dr. Max Eisler*, Maschinschriftliche Abschrift des Gesprächs in der Österreichischen Nationalbibliothek 933807-C.

Menschen vorhin gesagt habe. Der Versuch, die sinnliche Vorstellung des Bauern in uns aufnehmen zu wollen, muss ganz unbedingt misslingen. Wir sind nicht so stark wie die Bauern, wir wissen viel zu viel vom Leben, von Gott, von Wissenschaft und Religion, vom Tierleben usw., als dass wir instande wären, dieses Kostüm in eine Form zu bringen.“¹⁰⁵ Strnads Argumentation ähnelt sehr stark der von Loos, indem er die Kultur des Bauern eben nicht gering schätzt, sondern lobt und im Gegenteil der städtischen Kultur Schwächen unterstellt; allerdings sei die Kulturentwicklung – auch darin gleicht Strnads Argumentation der Loos’schen – nicht umkehrbar. Strnad sprach dann – ohne Namen zu nennen – den deutschen Traditionalismus sehr direkt an: „Nun zeige ich Ihnen daneben ein modernes Haus eines bedeutenden deutschen Architekten. Sie werden zugeben, dass das greulich ist. So baut man auch bei uns. Das nennt man Heimatkunst, malerisch usw. Ich finde es nicht nur greulich, sondern gemein, unanständig, armselig.“¹⁰⁶ Leider haben sich die Abbildungslisten nicht erhalten und man kann nur spekulieren, wer jener „bedeutende deutsche Architekt“ war; Paul Schultze-Naumburg vielleicht?

Hermann Czech sieht auch bei Josef Frank einen sehr offenen Traditionsbegriff: „Tradition‘ ist einer der schillerndsten Begriffe in Franks Schriften: Er beinhaltet ihr anonymes Vorhandensein, den Zwang zu ihrer Zerstörung, schließlich ihre Neubegründung.“¹⁰⁷ Frank selbst stellte sich in die Tradition eines architektonischen Humanismus und grenzte sich ebenfalls sehr deutlich von den „Heimatkünstlern“ ab: „Es sei hier darauf hingewiesen, daß unsere Tradition sich keineswegs auf Formen bezieht, wie es der Heimatkünstler und sein Antipode, der Maschinenanbeter, glaubt, sondern daß sie auf die Urbegriffe und den Grundgedanken der klassischen Baukunst zurückgeht, die den Mensch in den Mittelpunkt der Welt gestellt hat.“¹⁰⁸ Dieser ganz allgemeine Humanismus unterschied Franks Tradition aber ganz deutlich von der Tradition der „Traditionalisten“, etwa der Paul Schmitthenners, der sie als „Überlieferung, Pflege und Mehrung des ‚Eigentümlichen‘“ bezeichnete und sie ganz klar zur Grundlage einer nationalen Kultur machte, die immer „nur aus dem mütterlichen Schosse eines Volkes geboren wird.“¹⁰⁹ Derartige Kurzschlüsse von einer lokalen

105 Oskar Strnad, „Kultur und Form“, Vortrag gehalten am 12.1.1918, masch. Manuskript, ÖNB 933802-C., S. 11; hier zit. nach: Ulla Weich, *Die theoretischen Ansichten des Architekten und Lehrers Oskar Strnad*, Wien, Univ., Dipl. Arb., 1995, S. 65–66.

106 Ebenda, S. 66.

107 Hermann Czech, „Ein Begriffsraaster zur aktuellen Interpretation Josef Franks“, in: Iris Meder (Hg.), *Josef Frank. Eine Moderne der Unordnung*, Salzburg: Pustet, 2008, S. 76–89, hier S. 78–79.

108 Josef Frank, *Architektur als Symbol*, a. a. O., S. 52.

109 Paul Schmitthenner, *Baugestaltung*, 1. Auflage, 1932, S. 3–4, hier zitiert nach: Hartmut Frank „Schiffbruch der Arche“, Einleitung zu: *Paul Schmitthenner, Das Deutsche Wohnhaus*, a. a. O., S. XI.

Bauweise auf die „Nation“ oder das „Volk“ waren den Wiener Traditionsbefürwortern fremd. Dem offenen Wiener Traditionalismuskonzept am nächsten kam der Schweizer Architekt und Kunsthistoriker Peter Meyer und dessen Buch mit dem Titel „Moderne Architektur und Tradition“: „Ein besonders heikles Grenzgebiet zwischen moderner Architektur und Tradition bilden die Heimatschutzfragen. Gegebene Situationen sind objektive Tatsachen, so gut wie die Eigenschaften und Preise der Baumaterialien; sie machen sich ihm Endergebnis geltend, ob dies dem Architekten erwünscht ist oder nicht. Und gleicherweise ist eine örtliche Bautradition eine Gegebenheit, ein seelisches Klima, dem man sich nicht entziehen kann, mit dem man also auch dann rechnen muß, wenn man ihm schließlich aus bestimmten triftigen Gründen widerspricht. Allgemeines ist darüber kaum zu sagen, denn letzten Endes wird das Einfügen eines neuen Bauwerkes in seine Umgebung unter allen Umständen eine Taktfrage sein, die mit modern oder unmodern nichts zu tun hat. Immerhin sollte man bedenken, daß es älteste und beste Tradition ist, ehrlich im Stil seiner Zeit zu bauen [...]“.“¹¹⁰

Wien wurde beinahe stereotyp von innen wie von außen ein besonderes Näheverhältnis zur Tradition unterstellt. Werner Sombart, deutscher Soziologe und Wirtschaftswissenschaftler, sah in Wien noch vor dem Weltkrieg gar die Antithese zur Modernisierung Berlins, die gerade darum „die regulative Kulturidee“ des Berliner werden konnte: „Wollen die Wiener wirklich ihren höchsten Stolz darin setzen, ‚berlinerisch-amerikanisch‘ zu werden?! Verkehr zu bekommen? Ein ‚Nachtleben‘? ‚Tüchtig‘ zu werden? Ganz wird es ihnen ja nie gelingen. Denn der alte Kulturboden bleibt ihm erhalten. Und um ganz in ‚Modernität‘ aufzugehen, um sich ganz dafür begeistern zu können, daß in einem Restaurant 6000 Menschen speisen können, daß alle zwei Minuten ein Stadtbahnzug fährt: dafür muß man so aller Tradition, aller Kultur, aller Qualitäten bar sein, wie der – New Yorker. Was ist uns Wien? Uns, die wir in der Wüste der modernen technischen Kultur leben?! Nicht nur der Sonntag, an dem wir uns von der Misere des Alltagslebens erholen. Nicht nur die Geliebte, die uns allen Reiz dieses Lebens verkörpert: Mehr: Wien ist uns – um kantisch zu sprechen – die regulative Kulturidee: an Wien und Wiener Art orientieren wir uns, wenn wir wissen wollen, was Kultur ist. An Wien erstarken wir wieder, wenn wir von Ekel über die moderne menschliche Entwicklung erfüllt werden.“¹¹¹

110 Peter Meyer, *Moderne Architektur und Tradition*, a. a. O., 1928, S. 33.

111 Werner Sombart, „Wien“, Aus dem „Morgen“, Nr. 6, 19. Juli 1907, Nr. 6, wiederabgedruckt in: Hans Tietze, „Zur Rettung Alt-Wiens“, a. a. O., S. 8–23, hier S. 13. Zu diesem Text Werner Sombarts und der Replik Felix Saltens siehe: David Frisby, „The City Compared. Vienna is not Berlin“, in: ders., *Cityshapes of Modernity*, Cambridge: Polity Press, 2001, S. 159–179.

Zu einer ganz ähnlichen Beurteilung Österreichs kam 1921 auch der deutsche Schriftsteller Jakob Wassermann, Bauherr von Strnad und Freund Hugo von Hofmannsthal: „Traditionen der Vergangenheit sind noch tragfähig; das Individuelle ist noch nicht überzüchtet, das Typische noch nicht leer; es ist noch Gebärde da, Maske, Spiel, Dunkelheit in der Entwicklung, Geheimnis in der Beziehung.“¹¹² 1930 versuchte dann Anton Wildgans in seiner nicht gehaltenen Stockholmer „Rede über Österreich“ nochmals das positive Verhältnis des Österreicherers zu Tradition aus der Geschichte zu legitimieren: „Man hat dem österreichischen Menschen, unter anderem auch deshalb, einen gewissen Konservatismus und ein gewisses Zögern gegenüber dem Fortschritt und dem jeweils Neuen nachgesagt, und dieser Leumund hat etwas Wahres in sich. Indessen, wem historisches Bewußtsein und Psychologie zum Instinkt geworden sind, der neigt dazu, nicht gleich in jedem Wechsel der Dinge einen Fortschritt zu erblicken; und wer alte Kultur besitzt, der beruht zu sehr in sich und ist seines Geschmackes viel zu sicher, um in jedem Neuen also gleich ein Evangelium zu vermuten. Ihm fehlt jene Barbarenfreude am Wertlos-Glitzernden, das sich für kostbar-echt ausschreit, die protzige Lust des Kulturparvenüs an den sogenannten Errungenschaften, die zumeist höchstens solche der Zivilisation sind, und er durchschaut so manchen Pofel und Schwindel, auf den die ewig Heutigen, die nur wenig oder keinerlei Tradition über Bord zu werfen haben, pünktlich und reklamegläubig hineinfallen. Mag sein, daß er dabei nicht immer ganz auf der ‚Höhe der Zeit‘ einherschreitet, aber er wird dafür auch nicht so leicht und ahnungslos in ihre Abgründe stürzen. Mag sein, daß er das jeweils vorgeschriebene Tempo nicht ganz und gar mitmacht und nicht behende genug mittut im Veitstänze einer immer mehr entheiligenden Zivilisation, aber er wird dafür ein anderes bewahren, worauf es denn doch vielleicht einmal noch ankommen wird, wenn die Völker der Erde dereinst etwa nach anderen Maßen als denen der Gewalt- und Konkurrenzfähigkeit gezählt und gewogen werden sollten: das menschliche Herz und die menschliche Seele!“¹¹³

Gerade das Vorhandensein von Traditionen machte aber einen architektonischen Traditionalismus überflüssig, wie niemand geringerer als Hugo von Hofmannsthal feststellte. Hofmannsthal hielt am 20. November 1919 als Mitglied des Österreichischen Werkbundes¹¹⁴ eine Rede auf dessen Generalversammlung, die dann am 3. und 4. Dezember des Jahres in der „Neuen Freien Presse“ erschien, worin er den

112 Jakob Wassermann, *Mein Weg als Deutscher und Jude*, Berlin: Fischer, 1921, S. 101–102.

113 Anton Wildgans, *Rede über Österreich*, 4. und 5. Auflage, Wien: Speidel'sche Verlagsbuchhandlung, 1930, S. 32–34.

114 Hofmannsthal war seit 1914 Mitglied des Österreichischen Werkbundes, siehe: Astrid Gemeiner und Gottfried Pirhofer, *Der Österreichische Werkbund. Alternative zur klassischen Mo-*

Unterschied zwischen der deutschen und der österreichischen Reformbewegung zusammenfasste: „Durch die ungeheure Raschheit der industriellen Entwicklung ist die deutsche Werkkultur in eine bedenkliche Situation geraten, die niemand schärfer erkannt hat, als eben die Träger des Deutschen Werkbundes und der gegenüber die Deutschen jenen Begriff der Heimatkunst wieder ins Leben zu rufen sich veranlasst gefühlt haben. Sie haben das Gefühl gehabt, wenn es so weiter geht, stehen wir in ganz Deutschland auf einem traditionslosen Boden, und demgegenüber haben sie mit der ihnen eigenen Zielbewusstheit und Energie die rheinische, die elsässische, die thüringische, die friesische oder pfälzische Volkskunst wieder ins Leben zu rufen gesucht. Wir wollen uns der Besonderheit bewußt bleiben, daß wir diesen Teil der Bewegung nicht mitzumachen genötigt waren. Bei uns war in den Alpenländern diese Bewegung immer dem Boden sehr nahe. Sie hat sich beständig von Generation zu Generation aus Individuen ergänzt, die aus einer kräftigen bäuerlichen Tradition, aus der einer Landschaft oder einem Tale angehörigen Hauskunst hervorgegangen waren. So war es infolge dieses Bodennahen, dieses Elements beständiger Berührung mit den heimatlichen Quellen den deutschösterreichischen Leistungen gegeben, rasch eine markante und in gewissem Sinne führende Stellung unter den deutschen Bestrebungen gleicher Art einzunehmen.“¹¹⁵ Im Nachkriegsösterreich wäre man noch nicht so industrialisiert und daher eben auch nicht so entfremdet wie in Deutschland und genau aus diesem Grunde bräuchte es keinen allzu buchstäblichen architektonischen Traditionalismus. Tatsächlich entstand in Wien kein dogmatischer Traditionalismus im Sinne der „Stuttgarter Schule“, dafür entwickelte ausgerechnet in der Donaumetropole das totgesagte Ornament über den Ersten Weltkrieg hinaus ein erstaunliches Nachwirken.

Wiener „Dekorations-Rechte“

Gerade im Wien eines Adolf Loos mit den harschen Diskussionen um das Haus am Michaelerplatz sollte man eigentlich annehmen, hätte es das Ornament besonders schwer gehabt. Doch genau das Gegenteil trat ein: Während etwa in Paris und Weimar die Ornamentlosigkeit nach dem Ersten Weltkrieg zur Doktrin erklärt wurde,

derne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung, Salzburg: Residenz Verlag, 1985, S. 230–321.

115 Hugo von Hofmannsthal, „Die Bedeutung unseres Kunstgewerbes für den Wiederaufbau“, in: *Sämtliche Werke*, Bd. XXXIV, *Reden und Aufsätze*, hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga, Laus-Dieter Krabiel, Frankfurt a. M.: Fischer, 2011, S. 236–248, hier S. 241. Siehe auch die Erläuterung dazu S. 1055–1069.

hielt sich das Ornament oder das Ornamentale gerade in Wien besonders hartnäckig. Wien bzw. Österreich wurde sogar ein besonderes Näheverhältnis zum Ornament unterstellt, von Hans Tietze etwa, der Wagners Festhalten am Ornament als nationale Eigenart diagnostizierte: „Die gleiche Umformung, die romanischer, gotischer und Barockstil hier in Österreich, auf dem Boden uralter Grenzkultur, gefunden haben, wird auch dem modernen Zweckstil zuteil; wie sechshundert Jahre vorher die österreichischen Zisterzienserbauten, Ableger der keuschesten und nüchternsten Kunstschule des Mittelalters, in eine Treibhausüppigkeit geraten, die ihrem ursprünglichsten Wesenskern fremd gewesen war, so wird auch nun gewollte Strenge zu verschwenderischer Fülle gehäuft und eine ungebändigt sprudelnde Phantasie der schmückenden Teile widerspricht der strengen Selbstzucht der geschmückten.“¹¹⁶ Die Verteidigung des Ornamentes als endogene wienerische Ausdrucksform wurde von philosophischer und literarischer Seite in den folgenden Jahrzehnten weiter betrieben: So sorgten die Ornamente an den Wiener Zinshäusern des 19. Jahrhunderts offensichtlich für Gesprächsstoff zwischen dem Philosophen Ernst Bloch und seiner späteren Frau, der Architektin Karola Piotrkowska. Karola Bloch studierte von 1929 bis 1931 an der Wiener Technischen Hochschule Architektur, nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland emigrierten sie und Ernst Bloch 1933 wiederum kurzfristig nach Wien, wo Karola eine Weile im Atelier von Jacques Groag arbeitete.¹¹⁷ Das Ehepaar Bloch wohnte im Hochhaus in der Herrengasse von Theiss und Jaksch zur Untermiete. Karola Bloch erinnerte sich nach dem Zweiten Weltkrieg an die Wiener Zeit: „Die moderne Architektur war in Österreich hervorragend vertreten durch Adolf Loos, Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich, Peter Behrens. Loos setzte sich für eine Schlichtheit in der Bauweise ein, in der vor allem die Proportionen, das Material und die Zweckmäßigkeit sprechen sollten. Jedes Ornament nannte Loos ein ‚Verbrechen‘. Ich persönlich war für die moderne Architektur. Nicht so Ernst. Ihn entzückte alles Schmückende, wenn es nicht epigonal war. In ‚Geist der Utopie‘ schrieb er, daß eine Geburtszange glatt sein solle, eine Zuckerzange aber mitnichten. Das Ornament war für ihn bedeutungsvoll und symbolträchtig, deshalb sein Gefallen an Orientteppichen. Einig waren wir uns nur in der Ablehnung der epigonalen Architektur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und in der Liebe zum Biedermeier.

116 Hans Tietze, *Otto Wagner*, Wien-Berlin-München-Leipzig: Rikola, 1922, S. 15.

117 Zu Jacqueline und Jacques Groag siehe: Ursula Prokop, *Das Architekten- und Designer-Ehepaar Jacques und Jacqueline Groag. Zwei vergessene Künstler der Wiener Moderne*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2005 und Geoffrey Rayner, Richard Chamberlain, Annamarie Stapelton, *Jacqueline Groag. Textile and Pattern Design. Wiener Werkstätte to American Modern*, London: Antique Collectors Club, 2009.

Ernst, der noch immer an ‚Erbschaft unserer Zeit‘ arbeitete, durchleuchtete in den ‚Hieroglyphen des 19. Jahrhunderts‘ scharf und genau diese seltsame Zeit, in der Kitsch und Schönheit, Wahrheit und Lüge durcheinander wirbelten.“¹¹⁸ Waren im Fall des Ehepaars Bloch mehr oder weniger aus biografischem Zufall Spaziergänge durch Wien Anlass für die Diskussionen über das Ornament, ging deren späterer New Yorker Bekannter Hermann Broch genauer auf das Verhältnis zwischen Wien und dem Hang zum Ornamentalen ein: Im 4. Kapitel von „Hofmannsthal und seine Zeit“, übertitelt mit „Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880“, stellte er einen ungewohnt positiven Zusammenhang zwischen der Stadt und dem Ornament her: „Aber Wien pochte auf seine Dekorations-Rechte, und es war – und das ist das Wesentliche – hiezu wirklich bis zu einem gewissen Grad befugt, nicht nur weil Dekorativität überhaupt ein grundlegendes Charakteristikum der Epoche bildete, sondern noch viel mehr, weil sie in der Musik- und Theatertradition Österreichs ihre reinste und schönste Auswirkung erfahren hatte. Die pflichtgemäße Obsorge für diese Tradition nahm der Wiener Dekorativität das Farcenhafte, mit dem man sich in Deutschland und insbesondere in München über das Wert-Vakuum hinwegzutäuschen suchte, und wenn ihr auch damit noch lange nicht wahre Legitimität verliehen war, so war die hier erlangte doch um vieles vertretbarer als jede, die sonst wo in Europa erlangt gewesen wäre.“¹¹⁹ Brochs Buch entstand ebenfalls erst nach dem Zweiten Weltkrieg und betraf die Zeit vor dem Ersten, die Wiener Architekten der Zwischenkriegszeit schienen sich der von Broch nachträglich konstatierten Lizenz zum Ornamentieren aber durchaus bewusst gewesen zu sein.

In seiner oben zitierten Werkbundrede von 1919 erinnerte Hugo von Hofmannsthal an die soziale Bedeutung des architektonischen Schmucks und forderte einen „eleganten“ Kompromiss ein: „Im Ornament steckt nun ganz ohne Zweifel sehr viel Soziales, wie ja das Ornament überhaupt das Ranggebende ist, am Tempel, an der Waffe, an der Kleidung, bis zur Adlerfeder eines Häuptlings, und entschieden der stark soziale Sinn, der das österreichische Volksganze seit Jahrhunderten durchzieht, bis in seine äußerste Auswirkung, den sozialen Snobismus, sich an dem Ornament festhängt und ganz entschieden ist dies der Hauptpunkt der Trennung.“ Mit „Trennung“ meinte Hofmannsthal die Kritik des konservativen Lagers an der Werkbundidee in Österreich. Anschließend lobte er die gemäßigte Haltung des Werkbundes zum Ornament: „Nun ist die Abstinenz, die im allgemeinen in Ihrer Sphäre gegenüber dem Ornament gehegt wird, sehr zu begrüßen, insofern sie nicht zu weit geht. Hier könnte man vielleicht an etwas erinnern. Auch

118 Karola Bloch, *Aus meinem Leben*, Pfullingen: Neske, 1981, S. 62–63.

119 Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, a. a. O., S. 78.

Institutionen haben ihr verschiedenes Alter. Die Bewegung, der Sie angehören, hat ihre Sturm- und Drangjahre, ihre Jünglingsjahre und Kampfbahre hinter sich, und sie ist damals vielleicht mit Absicht und mit einer ganz richtigen Absicht und einer Art Strategie sehr weit gegangen, indem sie diesem Sozialen und Ornamentalen das Absolute, das Strenge, das Abstrakte, das Geistige entgegengesetzt hat. Hierin sehe ich auch eine Milderung schon in dem, was Sie machen, und nichts mehr Bedenkliches.“ Und gleich im Anschluss brachte er einen Begriff, der in den zwanziger Jahren zu einem wesentlichen Schlagwort der Wiener Innenraumkunst werden wird, die „Wiener Eleganz“, verband dieses aber gleichzeitig mit einer Warnung vor der Stilkopie: „Es wird Ihnen von außen oft ein Begriff entgegengehalten werden, der auch ein sozialer ist, der Begriff der Wiener Eleganz, die ja tatsächlich im Kunstgewerbe eine gewisse Rolle zu spielen hat. Jedenfalls werden Sie sich ja auch vor gewissen Dingen hüten, die nun wieder innerhalb Ihrer Atmosphäre Manier werden könnten. Dazu würde ich mir vielleicht zu rechnen erlauben das nicht ganz Ungefährliche des Wiederholens naiver Formen aus der Biedermeierzeit. Es entsteht vielleicht nie etwas ganz Gutes, wenn naivere Formen und naivere Ornamente, eine naivere dekorative Welt wiederholt wird von einer komplizierteren, mit der Andeutung gleichzeitig, daß man sich darüber überlegen findet.“¹²⁰ Seinen Loos hatte Hofmannsthal offensichtlich auch gelesen, Ornamente unterlägen einem evolutionären kulturellen Prozess und seien deshalb nicht von einer Zeit in die andere – von einer „Kulturstufe“ auf die andere übertragbar; genau dies ist ja eine Kernaussage von Loos Vortrag „Ornament und Verbrechen“. Allerdings schloss Hofmannsthal im Gegensatz zu Loos mitnichten daraus, dass man auf der heutigen Kulturstufe ganz auf neue Ornamente zu verzichten habe.

Es waren durchaus nicht nur die Künstler der Wiener Werkstätte, sondern auch die Architekten der sogenannten zweiten Wiener Moderne, wie die hier besprochenen Oskar Strnad, Felix Augenfeld und Josef Frank, aber auch Ernst Lichtblau, Ernst Schwadron, Oskar Wlach u. v. a. m., die sich dem Vorwurf der persistenten Ornamentverwendung ausgesetzt fanden. Hugo Häring, von Josef Frank als einer der wenigen Teilnehmer der Stuttgarter Weissenhofsiedlung auch zur Teilnahme an der Wiener Werkbundsiedlung eingeladen, versuchte 1932 in der Werkbundszeitschrift „Die Form“, dieses spezielle Verhältnis zum Ornamentalen seinen Landsmännern in ironischer Form nahezubringen: „Streng genommen sind die Wiener nicht modern, denn sie machen noch Ornamente. Sie legen Wert auf Wohnlichkeit und halten sich die Sachlichkeit vom Leibe. Sie reden nicht von

¹²⁰ Hugo von Hofmannsthal, „Die Bedeutung unseres Kunstgewerbes für den Wiederaufbau“, a. a. O., S. 244–245.

Funktionalismus, sie suchen nicht den Ausdruck der Zeit, sie wenden sich nicht verächtlich ab, wenn ihnen eine historische Form begegnet.“¹²¹ Dennoch sieht er in den Innenräumen von Frank, Wlach und Strnad „keinerlei Tendenzen eines formalen, architektonisch gerichteten Stilhaften“ und damit sei in Wien erreicht, „was eben in Deutschland noch nicht erreicht ist [...]“.¹²² Die Wiener hätten sich eben trotz oder wegen des Beibehaltens von Ornamenten verschiedenster Herkunft von dem Stil- oder auch Garniturdenken des Jugendstils effektiver befreien können als die Deutschen, denn eine durchgehende Ornamentlosigkeit wäre ja auch nichts anderes als eine Garnitur.

Zentral ist hier, dass es offensichtlich auch vom jeweiligen Kontext abhing, was als Ornament empfunden wurde. Denn natürlich gab es auch in der Wiener Werkbundsiedlung keine Ornamente im herkömmlichen Sinn am Außenbau, wohl aber eine gewisse Vielförmigkeit, Vielfarbigkeit und Detailliertheit, die offensichtlich die Reizschwelle der deutschen Kritik schon überschritt. Die profilierten Fensterrahmen, die in Wien auch in den 1920er Jahren fast durchgängig verwendet wurden, sind nicht eigentlich Ornamente, und doch könnte man die Profile natürlich auch weglassen, was aber weder an der maschinellen Produktion noch an der Konstruktion noch an der Funktion dieser Rahmen irgendetwas geändert hätte. Zudem war es in Wien durchaus opportun, ältere Objekte und Möbelstücke in die modernen Interieurs zu integrieren, wie das von Loos nicht nur praktiziert, sondern auch theoretisch untermauert wurde. Schon die Verwendung von farbigen Textilien konnte zum Problem werden, wie sich anhand der Besprechungen von Josef Franks Einrichtungen auf der Stuttgarter Werkbundsiedlung manifestierte, die von Ouds Assistenten Paul Meller gar als „Bordell Frank“ bezeichnet wurden.¹²³ Zumindest aber erschien es den meisten Kritikern als irgendwie sogar für moderne Frauen zu feminin (Abb. 7). Dies muss man allerdings vor den anhaltenden Spannungen innerhalb der deutschen Architektenschaft lesen, die sich gerade an der Ausstellung und Siedlung in Stuttgart aufschaukelten. Es scheint, als hätte der aufbrechende Konflikt zwischen „Ring“ und „Block“ keinen Platz für einen architektonischen „dritten Weg“ gelassen.

Es gab also in der Wiener Schule keinen Zwang zur Ornamentlosigkeit, sondern wie Ákos Moravánszky pointiert formuliert: „Frank, Strnad und Wlach oder auch Emil Hoppe [...], Otto Schönthal und Marcel Kammerer waren keine prinzipi-

121 Hugo Häring, „Bemerkungen zur Werkbundaussstellung Wien-Lainz 1932“, in: Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit, Band VII, 1932, S. 204–207, hier S. 204.

122 Ebenda, S. 205.

123 Zit. nach: Karin Kirsch, Die Weissenhofsiedlung. Die Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung“ – Stuttgart 1927, Stuttgart: DVA, 1987, S. 174.

ellen Gegner des Ornamentes, die erstgenannten drei Architekten gehörten sogar dem von Loos so leidenschaftlich kritisierten Werkbund an. Die puristischen, trockenen Fassaden- bzw. Baukörpergestaltungen resultierten bei ihnen aus der Auffassung, daß die innere Raumgestaltung das Wesentliche sei und die äußere nur eine Folgeerscheinung. Sie lehnten das Ornament nicht ab, sie befaßten sich ganz einfach nicht damit.¹²⁴ Moravánszky verweist im Anschluss auf Heinrich Tessenows in Wien verfasste Schrift „Hausbau und dergleichen“. Dort hatte Tessenow auf die Unmöglichkeit hingewiesen, keine Ornamente zu verwenden, und gleichzeitig auf die Unmöglichkeit, neue zu erfinden: „Das Ornament oder das Ornamentale ist überall: aber es ist um so besser, je weniger wir es wollen, oder ist uns um so freundlicher, je gleichgültiger wir es behandeln; es ist in unserem Arbeiten etwa das Gleiche, was in unserem Sprechen die Redensarten sind; sie sind unvermeidlich, werden durch unser Zusammenleben ganz notwendig herausgebildet, aber wir dürfen sie nicht wichtig nehmen, oder sie werden unangenehm.“¹²⁵ Und Tessenow schließt: „Die Liebe zu den gewerblichen Arbeiten enthält immer auch die Liebe zu dem Ornamentalen, kann es durchaus nicht ablehnen; aber es ist in unserem gesunden Arbeiten, etwa wie unser Pfeifen und Singen dort oder wie das Ornament der Ziegelsteinfläche, das wir zwar nicht erstreben, das nun aber doch einen so merkwürdigen Schein über unsere nüchterne Arbeit legt, oder ist wie im Kornfeld der Mohn, in der großen breiten Nützlichkeit ein zweites Lachen, das wir zwar nicht wollen, aber das wir auch nicht ganz vermeiden können, so ist es möglichst still, sehr ‚nebenbei‘ und schüchtern.“¹²⁶ Das Beiwerk könne seiner Rolle eben nur gerecht werden, wenn es beiläufig entstehe, was in Wien dann in der Folge dahin gehend interpretiert wurde, dass man sich vom Ornament nur dann lösen könne, wenn man es nicht zu sehr versuche. Was in Wien in den 1920er Jahren im Gegensatz zu den Zentren der internationalen Stile nicht aufkam, war demnach eine zwanghafte Ornamentvermeidung oder eifernde Ornamentverdammung: Man müsse sich – so Josef Frank – eben auch vom Zwang zur Ornamentlosigkeit freimachen können. „Die Ornamentlosigkeit ist heute, als solche geschätzt, ebenso ornamental, wie die Antireligiosität eine Art von Religion ist, die, auf Glaubenseifrige beschränkt, geschickt geleitet wieder in das Gegenteil umschlagen kann.“¹²⁷

124 Ákos Moravánszky, *Die Architektur der Donaumonarchie*, Berlin: Ernst und Sohn, 1988, S. 174–175.

125 Heinrich Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, Berlin 1916, hier zitiert nach der Ausgabe Baden-Baden: Woldemar Klein Verlag, 1953, S. 41.

126 Ebenda, S. 44.

127 Josef Frank, *Architektur als Symbol*, Wien: Verlag von Anton Schroll & Co., 1931, S. 135.

Vieles von Loos' Ornamentkritik lebte in Wien natürlich auch weiter, so die Rückbindung des Ornamentes an die Produktionsbedingungen. Oskar Strnad unterschied in seinem Vortrag „Vom Licht, vom Besteck und Geschirr, von den Stoffen und den Teppichen, also auch vom Ornament“ (1914) zwischen Mustern und Ornamenten. Stoffmuster ergäben sich durch das Binden von verschiedenfarbigen Fäden: „Dieses Muster ist also der Ausdruck der geistigen Überlegung bei der Erzeugung. Solche gemusterten Stoffe werden heute hervorragend erzeugt. Denken Sie an die Stoffe von Herrenanzügen. So ein Muster aber ist wohl zu unterscheiden vom dem, was man gemeinhin Ornament nennt. Denn das Ornament wäre die nächste Konsequenz dieser Erzeugung unter der Voraussetzung, dass die Laune eines Einzelmenschen alle diese Voraussetzungen in eine von ihm beabsichtigte Einheit bringt. Das aber müsste ein derartig hochqualifizierter Weber sein, den heute kein Industrieller bezahlen und beschäftigen könnte.“¹²⁸ Hier klingt auch leise Wehmut mit über eine Zeit, die diese Äußerung des Handwerkers nicht mehr zulässt. Nicht zuletzt distanzierte sich auch Loos selbst von einer allzu buchstäblichen Lesart seiner Texte: Schon in der Diskussion mit Joseph August Lux über die nicht tragenden Säulen am Michaelerhaus hatte Loos klargemacht, dass ihm auch eine nicht statisch notwendige Säule noch lange nicht als Ornament galt, später ging er dann direkt gegenüber dem Bauhaus in Opposition. 1931 konnte man ausgerechnet in Ernst Mays Zeitschrift „Das neue Frankfurt“ lesen: „Das Missverstehen der Lehren übernahm das Weimarer Bauhaus. Nun wurde das ‚Neue Sachlichkeit‘ genannt. [...] Seit 1896 sind also zu all den Übeln nur noch kompliziertere Formen des Ornamentierens hinzugekommen: Unnütze Konstruktionen, Orgien in bevorzugten Materialien (Beton, Glas, Eisen). Bauhaus- und Konstruktivismusromantik sind nicht besser als Ornament-Romantik.“¹²⁹ Das Weglassen des „Ornamentes“ oder Details garantierte nicht in jedem Fall eine Steigerung des Gebrauchswertes, das hatte man in Wien gründlich verstanden. Aber nicht nur in der Frage der Ornamentverwendung gingen die Wiener in Opposition zu weiten Teilen des sich etablierenden Neuen Bauens und des International Style, sondern auch in dem damit eng zusammenhängenden Primat der Funktion über die Form.

128 Oskar Strnad, „Vom Licht, vom Besteck und Geschirr, von den Stoffen und den Teppichen, also auch vom Ornament“ (1914), wiederabgedruckt in: Iris Meder, Evi Fuks (Hg.), *Oskar Strnad 1879–1935*, Salzburg: Pustet, 2007, S. 116–121, hier S. 119.

129 „Adolf Loos über Josef Hoffmann“, in: *Das Neue Frankfurt*, Heft 2, Februar, 1931, hier zit. nach: Adolf Loos, *Über Architektur*, a. a. O., S. 199–200, hier S. 200.

„... die nie ganz durchschaubare Verflechtung des Lebens“: die Wiener Funktionalismuskritik

Zwar hatte Otto Wagner schon 1896 klargemacht: „Etwas Unpraktisches kann nie schön sein.“¹³⁰ Dennoch spielte der Zweck in seinen wenigen Schriften nicht die Rolle, die er dem Herstellungsprozess in der Formfindung einräumte: „Der Architekt hat immer aus der Construction die Kunstform zu entwickeln.“¹³¹ Darin war er sich ausnahmsweise sogar mit Camillo Sitte einig, der ebenfalls im Material und in der Technik die maßgebliche Voraussetzung zur Formfindung sah: „Es ist heute bereits eine vollständig sicherstehende Annahme, dass nicht nur in der grossen Kunst, sondern vor allem Anderen in den verschiedenen Zweigen des Kunstgewerbes die künstlerische Form zum grossen Teil abhängig ist von dem Material, aus welchem der Gegenstand gemacht ist, und von der Technik.“¹³² Dahinter stand bei Sitte wie Wagner das in Wien auch um 1900 noch nachwirkende Denken Gottfried Sempers. „So wie aber zwischen Darwinisten und Darwin, ist auch zwischen Semperianern und Semper scharf und streng zu unterscheiden. Wenn Semper sagt: beim Werden einer Kunstform kämen *auch* Stoff und Technik in Betracht, so meinten die Semperianer sofort schlechtweg: die Kunstform wäre ein Produkt aus Stoff und Technik“, schrieb der Wiener Kunsthistoriker Max Dvořák in seinem Hauptwerk „Stilfragen“ 1896.¹³³ Dass Dvořák sich noch 1896 vom Materialismus der Semperianer scharf distanzieren musste, macht deutlich, wie sehr Sempers Bände zum Stil von 1860 bzw. 1863 die Diskussion um 1900 immer noch bestimmten.¹³⁴ Die Rolle der Nutzung wurde zwar weder von Sitte noch von Wagner bezweifelt, aber eben auch nicht zur Dominanten über die Form erhoben. Adolf Loos legte bekanntlich Wert auf Zweckmäßigkeit und bezog sich dabei 1898 unter anderem direkt auf Wagner: „Unter Schönheit verstehen wir die höchste Vollkommenheit. Vollständig ausgeschlossen ist daher, dass etwas Unpraktisches schön sein kann.“ Allerdings weiß er auch, dass die Abhängigkeit zwischen Form und Funktion eine prekäre ist: „Die erste Grundbedingung für einen Gegenstand, der auf das Prä-

130 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 41.

131 Ebenda, S. 58.

132 Camillo Sitte, „Die Entwicklung der Schmiedekunst in alter und neuer Zeit“, Sonderdruck im Selbstverlag, Brünn 1888, zitiert nach: *Camillo Sitte. Gesamtausgabe*, Bd. 1, *Schriften zu Kunstkritik und Kunstgewerbe*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2008, S. 574–87, hier S. 574.

133 Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin: Georg Siemens, 1893, S. VII.

134 Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*, Zürich: gta Verlag, 2001, speziell „Epilog“.

dikat ‚schön‘ Anspruch erheben will, ist, daß er gegen die Zweckmäßigkeit nicht verstößt.“ Das ist aber eine andere Art der Beziehung, als das, was in der Nachfolge von Louis Sullivans Diktum „Form ever follows function“ als eigentlicher Funktionalismus diskutiert wurde. Dies thematisierte Loos wenige Absätze später selbst: „Ueberhaupt möge man mit dem Worte unpraktisch recht vorsichtig umgehen. Ich habe schon früher darauf hingewiesen, daß unter Umständen eine unbequeme Stellung bequem sein kann. Die Griechen, die von einem Sessel verlangten, daß er der Krümmung des Rückgrates recht großen Spielraum gewähre – man denke nur an die zusammengekauerten Gestalten Alma Tadema’s – würden auch unsere Rückenlehnen unbequem finden, da wir unsere Schulterblätter gestützt haben wollen.“¹³⁵

Im Deutschland der 1920er Jahre verselbständigte sich der Funktionsbegriff vor allem im Umfeld des Bauhauses, wie etwa in Hannes Meyers Textcollage „bauen“, in der man lesen konnte: „alle dinge dieser welt sind ein produkt der formel (funktion mal ökonomie).“¹³⁶ In Wien hingegen begegnete man dieser Dominanz des Funktionsbegriffes zunehmend skeptisch, und zwar aus verschiedenen Gründen. Einer der ersten, der den Funktionsbegriff offen hinterfragte, war Oskar Strnad: „Der Begriff Zweck ist ein rein vernunftmäßiger. Aber im Begriff Zweck ist auch Seelisches enthalten und gerade um dieses Seelische handelt es sich beim Bauen. Nur Seelisches läßt sich in Harmonie bringen. Vernunft ist der Feind aller Harmonie. Vernunft kann nur Technisches formen. Unsere Seele ist Gegner aller Technik. Die Technik ist nur Werkzeug. Wir brauchen sie, um das zu formen, was wir seelisch wollen. Je besser dieses Werkzeug ist, je mehr es kann, um so leichter ist das seelisch Geforderte zu erreichen.“¹³⁷ So fasste Oskar Strnad 1932 seine kritische Haltung zum Überhandnehmen des Zweckes oder der, wie man dann schon sagte, Funktion zusammen. Josef Frank trieb die Kritik am „Funktionalismus“ auf einen intellektuellen Höhepunkt, allerdings nicht, indem er das Argument verfolgte, dass der reine Funktionalismus für den Menschen unverträglich sei, weil er dessen seelische Bedürfnisse vernachlässige. Die Form ist für Frank aus logischen Gründen nicht aus der Funktion herleitbar, weil die Funktion letztlich gar nicht eindeutig zu bestimmen sei, weil die Bedingungen des Bauens – also das moderne Leben – schlicht zu komplex geworden seien. Durch sein 1931 publiziertes Buch „Architektur als Symbol. Elemente neuen deutschen Bauens“ zieht sich die Zu-

135 Adolf Loos, „Das Sitzmöbel“, Neue Freie Presse, 19. Juni 1898, S. 16.

136 Hannes Meyer, „bauen“, in: bauhaus, Nr. 2, 1928, S. 12–13, hier S. 12.

137 Oskar Strnad, „Harmonie in der Baukunst“, abgedruckt in: Max Eisler, Oskar Strnad, Wien: Gerlach & Wiedling, 1936, S. 58–59.

rückweisung der zur Formel erstarrten Aussage von Louis Sullivan „Form ever follows function“: „Ein Kunstwerk‘ schrieb ein Unentwegter, und dieser Satz ist oft nachgedruckt worden, ‚muss genauso funktionieren wie eine Maschine.‘ Das ist eine in glühendem Affekt hervorgestoßene Phrase und sollte eine der so beliebten exakten Thesen bilden. Achtung vor Phrasen!“¹³⁸ Dies war in den frühen 1930er Jahren für einen Architekten eine geradezu häretische Aussage, die in das Herz des architektonischen Funktionalismus zielte, und entsprechend kritisch wurden das Buch und der Artikel, aus dem es hervorgegangen war, von der deutschen Kritik auch aufgenommen.¹³⁹ Die Aufgeregtheit der Debatte lässt aber auch darauf schließen, dass Frank einen wunden Punkt der modernen Bewegung getroffen hatte.

Wesentliche Einflüsse für diese Art der Argumentation, die darauf abzielte, nicht das Argument selbst zu entkräften, sondern die Annahme, auf deren Basis es getroffen wurde, als falsch darzustellen, bezog Frank wahrscheinlich aus seinem Umgang mit den Mitgliedern des Wiener Kreises. Die „exakten Thesen“ der Funktionalisten sind für Frank metaphysische Scheinwahrheiten, weil die Basis, auf der sie getroffen werden, falsch ist, die Annahme nämlich, man könne die Funktion eines Gebäudes exakt bestimmen. Das Verhältnis Josef Franks zum Wiener Kreis ist in den letzten Jahren zunehmend in das Blickfeld der Forschung gerückt.¹⁴⁰ Franks persönliche Beziehung zum Wiener Kreis war tatsächlich sehr eng und wurde vor allem durch seinen um ein Jahr älteren Bruder Philipp hergestellt, der als Schüler Ludwig Boltzmanns ab 1910 Dozent für Physik an der Wiener Universität war. Er war schon vor dem Ersten Weltkrieg Mitglied der Donnerstagstreffen von Otto Neurath, Hans Hahn und Richard von Mises gewesen, er wurde von Albert Einstein sehr geschätzt und wechselte als sein Nachfolger an die Universität Prag, blieb aber dem Kreis auch nach dem Ersten Weltkrieg verbunden. Zudem war Josef Frank eng mit Otto Neurath befreundet, mit dem er zusammen in der Wiener Siedlerbewegung aktiv war.¹⁴¹ Am 29. April 1929 hielt Frank im „Verein Ernst Mach“ einen Vortrag „Über moderne Weltauffassung und Architektur“, dessen Manuskript allerdings als verloren gilt. Rudolf Carnap, Philosoph und prominentes Mitglied des Wiener Kreises, beschrieb 1928 die grundlegende Unmöglichkeit

138 Frank, *Architektur als Symbol*, a. a. O., S. 138–139.

139 Siehe: Christopher Long, *Josef Frank, Life and Work*, Chicago, London: University of Chicago Press, 2002, besonders das Kapitel „A Dissenting Voice“, S. 103–128.

140 U. a.: Volker Thurm-Nemeth (Hg), *Konstruktion zwischen Werkbund und Bauhaus. Wissenschaft – Architektur – Wiener Kreis, Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst*, Bd. 4, Wien: Verlag Holder-Pichler-Tempsky, 1988; Nader Vossoughian, *Otto Neurath. The Language of the Global Polis*, Rotterdam: NAI, 2011.

141 Eve Blau, *The Architecture of Red Vienna 1919–1934*, Cambridge MA: MIT Press, 1999.

der adäquaten Darstellung der Lebensvorgänge in „Der logische Aufbau der Welt“ und bezieht sich dabei direkt auf Frank: „Wir spüren eine innere Verwandtschaft der Haltung, die unserer philosophischen Arbeit zugrunde liegt, mit der geistigen Haltung, die sich gegenwärtig auf ganz anderen Lebensgebieten auswirkt, wir spüren diese Haltung in Strömungen der Kunst, besonders der Architektur [...]. Es ist die Gesinnung, die überall auf Klarheit geht und doch dabei die nie ganz durchschaubare Verflechtung des Lebens anerkennt, die auf Sorgfalt in der Einzelgestaltung geht und zugleich auf Großlinigkeit im Ganzen, auf Verbundenheit der Menschen und zugleich auf freie Entfaltung des Einzelnen.“¹⁴² In seinem Buch „Architektur als Symbol“ versuchte Frank dieses Verhältnis auf die Architektur zu übertragen, die eben auch die „nie durchschaubaren Verflechtungen des Lebens anerkennen muss“, weshalb „die Architektur unserer Zeit durchaus keine ‚Zweckkunst‘ ist, deren Aufgabe lediglich eine Zweckerfüllung wäre, da auch Zweckerfüllung weder vollständig erfassbar noch beständig ist.“¹⁴³ Besonders ungehemmt wird Franks Funktionalismuskritik in den Briefen an seine Freundin, die Malerin und ehemalige Bauhausstudentin Trude Waehner, in denen er seine Meinung über die „funkis“ (so die Funktionalisten im Schwedischen) frei ausdrücken konnte.¹⁴⁴ Franks Kritik richtete sich besonders gegen das Bauhaus unter der Leitung von Walter Gropius. Mit Gropius waren die Kontakte relativ kontinuierlich, da dieser durch seine kurze Ehe mit Alma Mahler und die gemeinsame Tochter Manon in Wien präsent blieb.¹⁴⁵

Franks Funktionalismuskritik war eine der fundiertesten, aber auch eine der aggressivsten, die aus den eigenen Reihen kamen. In Wien stieß sie auf breite Zustimmung und freudige Aufnahme, allerdings war diese nicht immer gänzlich frei von antideutschen Ressentiments: So sprach Augenfeld im Nachruf auf seinen Freund, Kollegen und Mitemigranten Walter Sobotka vom „kalten Dogmatismus der etwa gleichzeitigen reichsdeutschen revolutionären Reformatoren“.¹⁴⁶ Im Gegensatz dazu war die Wiener Architektur (wie eben der Wiener auch) elegant, charmant und freundlich. „Der Rationalismus der Welt von heute, Disziplin und Typisierung der Arbeit, sie werden in Wien nicht schlechtweg verleugnet“, schrieb Max Eisler

142 Rudolf Carnap, *Der logische Aufbau der Welt*, Berlin, 1928, Vorwort o. S.

143 Josef Frank, *Architektur als Symbol*, a. a. O., S. 11.

144 Sabine Plakolm-Forsthuber, „Josef Frank an Trude Waehner (1938–1965). Das Nachleben des Werkbundes in der Kritik am Bauhaus, in: Volker Thurm-Nemeth, *Konstruktion zwischen Werkbund und Bauhaus*, a. a. O., S. 123–158.

145 James Reidel, „Walter Gropius. Letters to an Angel, 1927–1935“, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Bd. 69, 1, März 2010, S. 88–107.

146 Felix Augenfeld, „Walter Sobotka“, in: *Die Presse*, 24.5.1972.

1935 über das Wiener Möbel und setzte fort: „Aber in der heiteren Atmosphäre der Stadt verlieren sie ihre doktrinäre, mürrische Härte, treten zurück in ihr gerechtes Maß und empfangen das, was sie erst vollkommen und für die Menschen angenehm oder gar beglückend macht: ein intim beschwingtes Wesen.“¹⁴⁷ 1936 schrieb die Kunsthistorikerin und Kritikerin Else Hofmann in einer Besprechung des Hauses Dos Santos von Karl Hofmann und Felix Augenfeld: „Auch die Innenräume, die Hofmann und Augenfeld schaffen, zeigen jenen Geist schlichter eleganter Natürlichkeit, die Oskar Strnad und sein Kreis ausgebildet und allmählich in das Bewußtsein des Wiener Kulturbürgers eingepägt haben. Modernität ist hier nicht durch Stahlmöbel und Betonschränke, nicht durch gewagte Experimente, wie Berlin und Paris sie immer wieder bringen, gegeben.“ Über dem Bau schwebte „bei aller Neuartigkeit und Sachlichkeit von Konstruktion und Raumverteilung doch die freundlich wienerische Note.“¹⁴⁸ Das Bild einer „dogmatischen“, „sturen“, „mürrischen“ funktionalistischen deutschen Architektur war ein Spiegelbild des „preußischen“ Charakters. Der „Preuße“ war auf Funktionieren getrimmt, wie es Hugo von Hofmannsthal schon 1917 in seinem Schema „Preuße und Österreicher“ auf den Punkt gebracht hatte.¹⁴⁹ Dort konnte man in der Rubrik „Preuße“ unter der Kategorie „Der Einzelne“ lesen: „verwandelt alles in Funktion“ – „der Österreicher“ – im Gegensatz – „biegt alles ins Soziale um“.¹⁵⁰

Für den Zusammenhang mit dem Architekturdiskurs in Wien zwischen den beiden Weltkriegen ist zu bemerken, dass er diese allgemeinen – im Fall von Hofmannsthal sicherlich lustvoll schematischen – Zuweisungen nicht nur aufnahm und integrierte, sondern auch teilweise noch bewusst verstärkt und als eigenen Beitrag zu einer „anderen“ modernen Architektur formuliert hat. Was Peter Stachel für die „Konstruktion“ des Neobarocks durch Albert Ilg formuliert hat, gilt auch für die österreichische Architektur der Zwischenkriegszeit: „Ilgs Konzeption vom Barock als dem ‚dynastisch-übernationalen Nationalstil‘ Österreichs ist ein

147 Max Eisler, „Das Wiener Möbel gestern und heute“, in: Erich Boltenstern, *Wiener Möbel in Lichtbildern und maßstäblichen Rissen*, Stuttgart: Julius Hoffmann, 1935, S. VIII.

148 Else Hofmann, „Neue Architektur. Neue Arbeiten der Architekten Ing. Felix Augenfeld und Ing. Karl Hofmann“, in: *Österreichische Kunst*, Januar 1932, S. 18–19.

149 Zum zeitgenössischen Diskurs um den Österreichischen Menschen im Allgemeinen und den Text von Hofmannsthal im Besonderen siehe: William M. Johnston, *Der Österreichische Mensch. Kulturgeschichte der Eigenart Österreichs*, Wien-Köln-Graz: Böhlau, 2009, speziell S. 147–153.

150 Hugo von Hofmannsthal, „Preuße und Österreicher: Ein Schema“, in: *Vossische Zeitung*, 25. Dezember 1917, hier nach: Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, Bd. XXXIV, *Reden und Aufsätze III*, hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga, Klaus-Dieter Krabiel, Frankfurt a. M.: Fischer, 2011, S. 208–209, hier S. 209.

Produkt einer Konstruktionsleistung, zugleich aber auch ein Beispiel dafür, dass derartige soziale Konstruktionen reale Konsequenzen nach sich ziehen.“¹⁵¹ Die „Konstruktionsleistung“ einer funktionalistischen Architektur mit preußischen Nationalcharakteristiken half, das Gegenbild einer „freundlichen“, „charmanten“, „heiteren“ und „eleganten“ Wiener Variante zu produzieren.

„Die Extreme berühren sich“

Wie nun aber haben sich die Opposition zum Bauhaus einerseits und die Suche nach einer eigenen Wiener modernen Tradition andererseits in den Bauten manifestiert? Am besten lässt sich das anhand der Wiener Werkbundsiedlung veranschaulichen. Als Leistungsschau des Österreichischen Werkbundes und als Franks Antwort auf die Stuttgarter Weissenhofsiedlung sowie die Vorwürfe, die ihm für seine Häuser dort gemacht worden waren¹⁵², konzipiert, ist sie wohl am ehesten geeignet, die Besonderheit dieser Wiener Moderne aufzuzeigen. Wenn man nun z. B. das Doppelhaus von Oskar Strnad neben die beiden Häuser von Walter Gropius in der Stuttgarter Weissenhofsiedlung hielte (beide sind zerstört), dann gäbe es zunächst viele Gemeinsamkeiten: flaches Dach, große Fensterflächen, Mauer rundherum, Orientierung nach Süden, das Fehlen von historischen architektonischen Referenzen (Abb. 8 und 9). Was Strnads Haus ganz klar von denen Gropius' unterscheidet, ist die Symmetrie, die er seinen beiden Doppelhäusern auflegte. Diese kann nur als ostentative formale Entscheidung gesehen werden, denn eigentlich waren die Musterhäuser ja als serielle Reihenhäuser gedacht, die gleichförmig das gleiche Fassadenschema wiederholen, darüber kam es sogar zu Unstimmigkeiten mit Josef Frank.¹⁵³ Es ist, als ob Strnad mit der Symmetrisierung seiner beiden Haushälften beweisen wollte, dass formale Entscheidungen die Funktion manchmal auch nicht betreffen: Dort nämlich, wo die Symmetrie die

151 Peter Stachel, „Albert Ilg und die ‚Erfindung‘ des Barocks als österreichischer ‚Nationalstil‘“, in: Moritz Csáky, Federico Celestini, Ulrich Tragatschnig (Hg.), *Barock, ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2007, S. 101–152, hier S. 115.

152 Wilfried Wang, „Orthodoxy and Immanent Criticism. On Josef Frank's Contribution to the Stuttgart Weissenhofsiedlung 1926–1927“, in: *Form, Modernism and History. Essays in Honor of Eduard F. Sekler*, edited by Alexander von Hofmann, Cambridge MA-London: Harvard University Press, 1996, S. 63–70.

153 Ernst A. Plischke, „Josef Frank, wie ich ihn kannte“, in: *Josef Frank 1885–1967. Zusammenstellung und Gestaltung Johannes Spalt und Hermann Czech*, Ausst. Kat. Hochschule für angewandte Kunst, Wien, 1981, S. 8–9.

Funktion beeinträchtigt hätte, bei der Positionierung des Sichtschutzes und des Windfangs an der Straßenseite, hob Strnad die Symmetrie zu Gunsten der Funktion auf. Was aber ebenso auffällt, ist die Verwendung von anderen Materialien und Techniken: Strnad verwendete keine neuartigen vorgefertigten Bauelemente, sondern ein für die gesamte Siedlung – vorgeschriebenes – Ziegelhohlmauerwerk (das als solches aber auch neuartig war); die profilierten Fensterrahmen sind aus Holz, nicht aus Metall. Der allergrößte Unterschied aber ist die viel größere Detaillierung und Ausdifferenzierung von Strnads Baukörper. Die einzelnen Bauteile – Untergeschoss, Terrassen, Trennwände – sind klar voneinander unterschieden, gesucht wird nicht die Einheitlichkeit des Baukörpers, sondern eine möglichst große Differenzierung. Die Fassaden sind stark verschieden und klar bestimmbar, die Straßenfassade geschlossen, die Gartenfassade geöffnet. Die Fenster haben je nach Lage unterschiedliche Formate und sind tief in die Wand gesetzt, das Wohnzimmer an der Straßenseite ist darüber hinaus sogar mit einer Putzfache ausgezeichnet. Die Wände des Erdgeschosses schwingen zur Mitte hin ein und bilden so einen vergrößerten Terrassenbereich. Das zweite Geschoss springt vor und zurück. Diese Details sind keine historischen Ornamente, widersetzen sich aber wie diese der Abstraktion des Baukörpers zur reinen geometrischen Form und ermöglichen Vielfalt und Differenzierung der verschiedenen Teile.¹⁵⁴ Zwar hatten auch Gropius' Häuser verschiedene Fensterformate, diese sind aber modular aufgebaut und immer auf ein aus der Konstruktion abgeleitetes Element reduzierbar. Gropius suchte die reine Form des Rechteckes ungestört und aus den vorgefertigten Bauteilen abgeleitet durch das ganze Gebäude hinweg konsequent aufrechtzuerhalten, ganz entsprechend seiner selbst formulierten Devise: „Wir müssen nur den Mut aufbringen, zu dieser Standard-Bauweise überzugehen. Sie erfordert allerdings die Abkehr von der Romantik eines falsch verstandenen Heimatschutzes, zeigt dafür aber den Weg zu einer umfassenderen Verwendung der Errungenschaften der Technik, die wir im Bauwesen bisher noch bei weitem nicht ausgenützt haben. Jene typischen Bauelemente beruhen selbstverständlich auf den einfachsten Körperformen der Stereometrie: Würfel, Halbkugel, Halbzylinder, Kegel, Prisma, Pyramide.“¹⁵⁵ Gropius ging von der Idee einer umfassenden Vereinheitlichung des modernen Lebens aus: „Die Lebensbedürfnisse der Mehrzahl der Menschen sind in der Hauptsache gleichartig. Haus und Hausgerät sind Angele-

154 Siehe dazu das Kapitel „Das architektonische Detail“, in: Wolfgang Kemp, *Architektur analysieren. Eine Einführung in acht Kapiteln*, München: Schirmer/Mosel, 2009.

155 Walter Gropius, „Grundlagen für Neues Bauen“, in: Bau- und Werkkunst, Jg. 2, 1925/26, Heft 134–147, wiederabgedruckt in: Hartmut Probst/Christian Schädlich (Hg.), *Walter Gropius, Bd. 3, Ausgewählte Schriften*, Berlin: Verlag für Bauwesen, 1987, S. 107–110, hier S. 107.

genheit des Massenbedarfs, ihre Gestaltung mehr eine Sache der Vernunft als eine Sache der Leidenschaft.“¹⁵⁶ Strnad ging von einer zivilisierten Individualisierung aus: „Nun fragen Sie mich, wie sollen denn eigentlich Möbel aussehen? Wie soll ich mein Zimmer einrichten? Für diese Frage gibt es so viele Antworten, als es verschiedene Räume, verschiedene Menschen, verschiedene Architekten und verschiedene künstlerische Einfälle gibt.“¹⁵⁷ Ähnliche Beobachtungen ließen sich an einer Vielzahl von Bauten und Objekten machen; vergleiche man etwa einen Stoffentwurf Josef Franks¹⁵⁸ mit einem von Anni Albers, käme man zu ganz ähnlichen Ergebnissen: Vielförmigkeit versus geometrische Variation.

Jan Turnovsky hat in seinem Essay „Die Poetik eines Mauervorsprungs“ anhand einer Ecklösung im Frühstückszimmer im Palais Stonborough-Wittgenstein in Wien zwei grundlegend verschiedene Haltungen in der Architektur charakterisiert: „Wenn man den Begriff der Architektur nicht enger auslegt, dann kann er zwei gegensätzliche Bereiche umfassen. Der eine kann mit dem Begriff des Konzepts, der andere mit dem Begriff der Empirie assoziiert werden. Für Architektur, die einem abstrakten Konzept folgt, ist der in einer kategorischen Komposition sich manifestierende Ordnungswille bezeichnend. Den Kontrast dazu bildet Architektur, die den konkreten Gegebenheiten verpflichtet bleibt, handle es sich nun um die Gegebenheiten des Bauens, des Gebrauches oder des Ortes, wobei Gestaltungsintentionen und Gestaltungsregeln – falls überhaupt involviert – diesen Gegebenheiten untergeordnet sind oder von ihnen abgeleitet werden, was deutlich an das empiristische Prinzip der Induktion erinnert.“¹⁵⁹ Wenn man sich nicht davon ablenken lässt, dass ein Mauervorsprung am konkreten Ort im Frühstückszimmer des Hauses Stonborough-Wittgenstein in der Kundmannngasse beim Vorortaugenschein nicht aufzufinden war, dann bleibt dennoch eine bedenkenswerte Übereinstimmung von Turnovskys Beschreibung mit wichtigen Charakteristiken

156 Walter Gropius, „Grundsätze der Bauhausproduktion“, Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten, München: Albert Langen, o. J. (1925), S. 5–8, wiederabgedruckt in: Hartmut Probst/Christian Schädlich (Hg.), Walter Gropius, a. a. O., S. 93–96, hier S. 93.

157 Oskar Strnad, „Neue Wege in der Wohnraum-Einrichtung“, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Oktober 1922, wiederabgedruckt in: Max Eisler, *Oskar Strnad. Mit den ausgewählten Schriften des Künstlers*, Wien-Gerlach-Wiedling, 1936, S. 49.

158 Zu den Stoffentwürfen von Josef Frank siehe: Kristina Wängberg-Eriksson, „Geometry in Disguise. A Modernist's Vision of Textile Design“, in: Nina Stritzler-Levine (Hg.), *Josef Frank, Architect and Designer. An Alternative Vision of the Modern Home*, Ausstellungskatalog Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, New Haven-London: Yale University Press, 1996, S. 140–153.

159 Jan Turnovsky, *Die Poetik eines Mauervorsprungs. Essay*, Braunschweig-Wiesbaden: Vieweg, 1987, S. 12.

der flexibel auf die Gegebenheiten reagierenden Wiener Architektur aufrecht. Tatsächlich steckt in der Insistenz auf das Detail und die Vielfalt der österreichischen Architekten der Zwischenkriegszeit jene induktive Suche nach Lösungen für jede einzelne Situation am Bau, wie sie Turnovsky beschreibt. In ihrer Suche nach dem Vielfältigen hätten sich die Architekten der Wiener Schule aber ebenso wie Paul Schmitthenner auf Adalbert Stifters Bändchen „Bunte Steine“ berufen können. Dort schrieb Stifter nämlich im Vorwort: „Weil aber die Wissenschaft nur Körnchen nach Körnchen erringt, nur Beobachtung nach Beobachtung macht, nur aus Einzelnen das Allgemeine zusammenträgt, und weil endlich die Menge der Erscheinungen und das Feld des Gegebenen unendlich groß ist, Gott also die Freude und die Glückseligkeit des Forschens unverwundlich gemacht hat, wir auch in unseren Werkstätten immer nur das Einzelne darstellen können, nie das Allgemeine, denn dies wäre die Schöpfung: so ist auch die Geschichte des in der Natur Großen in einer immerwährenden Umwandlung der Ansichten über dieses Große bestanden“¹⁶⁰ (Abb. 10).

Die Absicht, die größtmögliche Vielfalt in der Architektur gegenüber den zahlreichen Projekten zu ihrer Vereinheitlichung oder Systematisierung zu verteidigen, zieht sich tatsächlich wie ein roter Faden durch die Wiener Bauten und Texte seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. „Moderne Systeme! – Jawohl!“ schrieb schon Sitte in seinem Hauptwerk 1889, „streng systematisch alles anzufassen und nicht um Haaresbreite von der einmal aufgestellten Schablone abzuweichen, bis der Genius totgequält ist und alle lebensfreudige Empfindung im System erstickt ist, das ist das Zeichen unserer Zeit“.¹⁶¹ Von Camillo Sitte bis Josef Frank gibt es eine Kontinuität, die einerseits durch die Betonung des Vielfältigen und andererseits durch die Ablehnung des Systematischen konstituiert ist. Sittes Büchlein, das mit Sicherheit in den 1920er Jahren noch bekannt war, bezog sich zwar auf die „Verarmung“ im Historismus, bot aber auch für die Kritik am Funktionalismus reichlich Ansätze. So entgegnete Sitte rhetorisch auf Reinhard Baumeisters Bemerkung, dass rechtwinkelige Kreuzungen vorteilhaft seien, mit der polemischen Frage: „Ja wo steckt denn der Architekt, der sich vor einem schiefwinkligen Bauplatz fürchtet? [...] Gerade unregelmässige Bauplätze bieten ausnahmslos die interessantesten Lösungen und meistens auch die besseren, nicht bloß weil sie zu sorgfältigerem Studium der Anlage zwingen und das fabrikmässige Herunterlinieren

160 Adalbert Stifter, *Bunte Steine. Ein Festgeschenk*, 1853, in: *Adalbert Stifter. Gesammelte Werke in vierzehn Bänden*, herausgegeben von Konrad Steffen, Vierter Band, Basel-Stuttgart: Birkhäuser, 1963, S. 10.

161 Camillo Sitte, *Der Städte-Bau, Camillo Sitte. Gesamtausgabe*, Bd. 3, a. a. O., S. 97.

verhindern, sondern weil dabei im Innern des Baues verschiedentlich Zwickelreste übrigbleiben, welche meist so vortrefflich geeignet sind allerlei Nebenräume (Aufzüge, Wendeltreppen, Rumpelkammern, Aborte etc.) in sich aufzunehmen, wie dies bei regulären Anlagen nicht so der Fall ist.“¹⁶² Fast sinnlich schrieb Frank 1931: „Der rechteckige Wohnraum ist der zum Wohnen am ungeeignetste; er ist als Möbelmagazin sehr praktisch, sonst aber zu nichts. Ich glaube, daß, wenn man ein Polygon wahllos aufzeichnet, sei es mit rechten oder stumpfen Winkeln, dieses, als Grundriß eines Zimmers betrachtet, viel geeigneter ist als der regelmäßig-rechteckige. In den Dachateliers half der Zufall mit, der fast immer angenehm und unpersönlich wirkt.“¹⁶³ Auch den Zusammenhang von anonymer Architektur und Zufall hatte Sitte zuerst angesprochen und kritisiert: „In dieser Annahme, dass der Zufall auch heute ganz von selbst Schönes zu Stande bringen würde, wie in alter Zeit, steckt aber ein gewaltiger Irrthum. Es war eben nicht Zufall oder Laune des Einzelnen, wenn einstens schöne Stadtplätze und ganze Anlagen auch ohne Parcelirungs-Plan, ohne Concurrenz, ohne äusserlich sichtbare Mühewaltung zu Stande kamen in allmäliger Fortentwicklung; denn diese Entwicklung war eben keine zufällige, der einzelne Bauherr folgte eben nicht seiner Willkür; sondern Alle zusammen folgten unbewusst der künstlerischen Tradition ihrer Zeit, und diese war eine so sichere, dass zuletzt immer Alles zum Besten ausschlug.“¹⁶⁴ Eine Verquickung von Zufall und anonymer Baukultur sollte bis in Franks „Akzidentismus“-Konzept der 1950er Jahren nachwirken: „Alle Stellen, an denen man sich wohl fühlt, Zimmer, Straßen und Städte sind durch Zufall entstanden.“¹⁶⁵

Der gegenüber der Tradition tolerante Modernismus geriet aber auch in Wien zunehmend unter Druck einer Entwicklung, die im „Heimatschutz“ eben auch von Anfang angelegt war. Eduard Sekler hatte schon 1965 in einem Artikel über „The Architectural Reaction in Austria“ darauf hingewiesen, wie anfällig die Theorien von Ruskin und Morris, die ja durchaus auch einen britischen Nationalismus vertraten, für deutschnationale oder auch austrofaschistische Missinterpretationen waren: „We are reminded of the fact that it was easy to make the transition from reform movements based on a romantic medievalism to certain tenets of National-Socialism, you have to convert and misinterpret the teachings of Ruskin and

162 Ebenda, S. 93.

163 Josef Frank, „Das Haus als Weg und Platz“; in *Der Baumeister*, Jg. 29, Heft 8, August 1931, S. 316–323, hier zitiert nach: Josef Frank, *Schriften*, hg. von Tanjo Bojankin, Christopher Long, Iris Meder, Wien: Metroverlag, 2012, Bd. 2, S. 198–208, hier S. 200.

164 Sitte, *Städte-Bau*, a. a. O., S. 133.

165 Josef Frank, „Akzidentismus“, in: *Baukunst und Werkform*, Jg. 14, Heft 4, 1961, S. 216–218, wiederabgedruckt in: Josef Frank, *Schriften*, a. a. O., S. 372–386, hier S. 386.

Morris just a little, in order to have an excellent ideological foundation for going back to anonymous architecture, folkloristic trends, and the national (often ‚nordic‘) elements in a country’s past.“¹⁶⁶ Sekler sah den wachsenden Nationalismus in der deutschen Heimatschutzbewegung und vor allem im Deutschen Werkbund als einen Grund für Lux, die „Hohe Warte“ 1908 einzustellen, und verwies auf den Artikel „Der nationale Stil in der Baukunst“ von Lux im letzten Jahrgang, in dem sich dieser vom Heimatschutz als nationalem Stil distanzierte: „Während die technischen Konstruktionen, die Fahrzeuge, die Möbel, die Tracht immer mehr einer vernunftgemäßen, zivilisatorischen Gestaltung unterliegen, die allgemein verständlich, fast international sind, sucht sich die Architektur auf lokale Voraussetzungen hin zu entwickeln, was gewiß sein Gutes hat. Aber sie nimmt vielfach das Alte, das Vergangene und Abgebrauchte zum Vorbild und will sich formal dem Kleinen, nicht mehr Genügenden anpassen. Es ist die Frage, ob das einen Fortschritt bedeuten wird.“¹⁶⁷ Doch auch Joseph August Lux sah in den 1930er Jahren keinen anderen Ausweg, als der aggressiven Kulturpolitik der Nationalsozialisten einen katholisch-österreichischen Nationalismus entgegenzuhalten, den er in zahlreichen Publikationen historisch zu legitimieren suchte; ein Engagement, das ihm nach 1938 einen Aufenthalt im KZ einbringen sollte. Nur um die mögliche Bandbreite der Entwicklung des Heimatschutzes in den 1920er und 1930er Jahren zu skizzieren, sei hier ein kurzer Seitenblick auf Heinrich Pudor erlaubt. Pudor, der neben Lux lange Zeit in dem fortschrittlichsten Wiener Organ der Zeit „Der Architekt“ über ganz ähnliche Themen der Lebensreform publizierte und auch in der „Hohen Warte“ häufig zu Wort kam, wurde 1933 inhaftiert, weil er den Lebenswandel und Blutstatus von Adolf Hitler und Joseph Goebbels hinterfragt hatte: Er war sozusagen beim Versuch gescheitert, die Parteispitze der NSDAP rechts zu überholen.

Die Divergenzen zwischen den Fraktionen der „Neusachlichen“ Frank/Strnad und „Heimatlichen“ Hoffmann/Holzmeister/Behrens führten bekanntermaßen am 24. Februar 1934 zur Abspaltung und Neugründung eines „Neuen Werkbunds Österreichs“ unter „vaterländischen“ Vorzeichen. Franks Kritik am deutschen Funktionalismus war aus einer intimen Kenntnis derselben entstanden und auch aus einer Übereinstimmung mit vielen – aber eben nicht allen – seinen Überzeugungen, schließlich war er der engste Kontakt der Wiener Szene sowohl zum Deutschen Werkbund als auch zu den CIAM; dieses Näheverhältnis war ihm aber

166 Eduard Sekler, „The Architectural Reaction in Austria“, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 24, Nr. 1, März 1965, S. 67–70, hier S. 69.

167 Joseph August Lux, „Der nationale Stil in der Baukunst“, in: *Hohe Warte*, 4. Jg., 1908, S. 254.

in Wien zunehmend zum Verhängnis geworden. Die Doppelbödigkeit der Propaganda des „Neuen österreichischen Werkbundes“ war beeindruckend: Franks ja nicht eben unbelastetes Verhältnis zum Bauhaus und zur CIAM wurde ihm von Josef Hoffmann als „Allerwelts-Internationalismus“ ausgelegt,¹⁶⁸ dem ein heimatisch, „vaterländisches“ Bauen entgegengehalten wurde. Der gegen Frank erhobene Vorwurf des „Internationalismus“ hätte allerdings Clemens Holzmeister mit viel größerer Berechtigung treffen können.¹⁶⁹ Denn der Hauptprotagonist einer „vaterländischen“ Architektur hatte vor 1934 erfolgreich in Deutschland, Italien und der Türkei in großem Maßstab gebaut und eigene Büros unterhalten. Dagegen fiel die Bautätigkeit Franks in Deutschland und seinem ersten Emigrationsland Schweden eher bescheiden aus.

Am 11. und am 17. März 1937 hielt Robert Musil einen Vortrag auf Einladung des Österreichischen Werkbundes. Der Titel von Musils Vortrag lautete „Über die Dummheit“. In diesem Vortrag unternahm Musil den Versuch, Dummheit zu definieren und verschiedene Formen von Dummheit voneinander abzugrenzen: „Auch in der experimentellen Psychologie, die es vornehmlich mit Gesunden zu tun hat, wird die Dummheit ähnlich definiert. ‚Dumm nennen wir ein Verhalten, das eine Leistung, für die alle Bedingungen bis auf die persönlichen gegeben sind, nicht vollbringt‘, schreibt ein bekannter Vertreter einer der neuesten Schulen dieser Wissenschaft. Dieses Kennzeichen der Fähigkeit sachlichen Verhaltens, der Tüchtigkeit also, läßt für die eindeutigen ‚Fälle‘ der Klinik oder der Affenversuchstation nichts zu wünschen übrig, aber die frei herumlaufenden ‚Fälle‘ machen einige Zusätze nötig, weil das richtige oder falsche ‚Vollbringen der Leistung‘ bei ihnen nicht immer so eindeutig ist. Erstens liegt doch in der Fähigkeit, sich allezeit so zu verhalten, wie es ein lebensstüchtiger Mensch unter gegebenen Umständen tut, schon die ganze höhere Zweideutigkeit der Dummheit, denn das ‚sachgemäße‘, ‚sachkundige‘ Verhalten kann die Sache zum persönlichen Vorteil benutzen oder ihr dienen, und wer das eine tut, pflegt den, der das andere tut für dumm zu halten. (Aber medizinisch dumm ist eigentlich nur, wer weder das eine noch das andere kann.) Und zweitens läßt sich auch nicht leugnen, dass ein unsachliches Verhalten, ja sogar ein unzweckmäßiges, oft notwendig sein kann, denn Objektivität und Unpersönlichkeit, Subjektivität und Unsachlichkeit haben Verwandtschaft miteinander, und so lächerlich die unbeschwerte Subjektivität ist, so lebens-, ja

168 Eduard Sekler, *Josef Hoffmann*, Salzburg-Wien: Residenz, 1982, S. 209. Die genaueste Beschreibung der Vorgänge in: Christopher Long, *Josef Frank*, a. a. O., S. 187–191.

169 Siehe u. a.: Wilfried Posch, *Clemens Holzmeister. Architekt zwischen Kunst und Politik*, Salzburg: Müry Salzmann, 2010.

denk unmöglich ist natürlich ein völlig objektives Verhalten; beides auszugleichen, ist sogar eine der Hauptschwierigkeiten unserer Kultur. [...] Es gehört das zum Wichtigsten, weil die Bedingungen des Lebens heute so sind, so unübersichtlich, so schwer, so verwirrt, dass aus den gelegentlichen Dummheiten der einzelnen leicht eine konstitutionelle der Allgemeinheit werden kann.“¹⁷⁰ Auch wenn Musil mit keinem Wort über Architektur sprach, allein die Tatsache, dass er diesen Vortrag gleich zweimal vor den Mitgliedern des Österreichischen Werkbundes hielt, spricht dafür, ihn auch auf seinen Gehalt für Architekten und Kunstgewerbler hin zu untersuchen. Und tatsächlich, im Kontext der damals aktuellen Werkbundgeschichte lässt er sich als eindeutiges Statement für die Haltung Josef Franks deuten, eben jenes Josef Franks, der zuvor aus eben dem Neuen Österreichischen Werkbund gedrängt worden war. Denn, wenn schon ein sachlich richtiges Verhalten nicht zu bestimmen ist, wie soll dann eine auf dieses Verhalten bezogene Architektur zustande kommen können? Oder wie Josef Frank es formulierte: „Wenn wir zum Beispiel diejenigen unserer heutigen Gedankenrichtungen betrachten, die angeblich bloß jede Funktion voll erfassen und erfüllen will, so finden wir sehr häufig, daß dies nicht geschehen kann; bei den vielen sich überschneidenden und widersprechenden Zwecken eines Hauses ist dies nicht so einfach wie bei einer Mähmaschine, und die restlose Erfüllung der falschen, aber aus irgendeinem realen oder mystischen Grund als einzig stipulierten Funktion, ist übler als diejenige, die unvollkommene des richtig erfassten Sinns.“¹⁷¹

1938 folgte der Exodus der Wiener Schule, deren Mitglieder zu einem selbst für Wiener Verhältnisse erstaunlichen Anteil aus dem assimilierten jüdischen Bürgertum stammten.¹⁷² „Was aber mit dieser kulturellen Katastrophe unterbrochen wurde, war nicht so sehr der *Fortschritt der Moderne*, sondern eben die *fortschrittliche Kritik an der Moderne* [...]“. Zu diesem Verdikt kommt Friedrich Achleitner in seinem Essay „Die geköpfte Architektur. Anmerkungen zu einem ungeschriebenen Kapitel der österreichischen Architekturgeschichte“.¹⁷³ Und Otto Kapfinger führt fort: „Und andererseits wird hier durch Loos, Frank und Strnad schon vor

170 Robert Musil, *Über die Dummheit*, Wien: Bermann-Fischer, 1937, hier zitiert nach: Robert Musil, *Über die Dummheit*. Vortrag auf Einladung des österreichischen Werkbunds, gehalten in Wien am 11. März und wiederholt am 17. März 1937, Berlin: Alexander Verlag, 2001, S. 56–57.

171 Josef Frank, *Architektur als Symbol*, a. a. O., S. 82–83.

172 Matthias Boeckl, *Visionäre und Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur*, Berlin: Ernst & Sohn, 1995.

173 Friedrich Achleitner, „Die geköpfte Architektur. Anmerkungen zu einem ungeschriebenen Kapitel der österreichischen Architekturgeschichte“, in: *Wiener Architektur*, a. a. O., S. 99–107, S. 103.

1914 die fortschrittliche Kritik an dieser Moderne formuliert, nämlich der Widerstand gegen jede Festschreibung auf einen, neuen, universellen Stil, die Skepsis gegen jedes auf formale Einheitlichkeit abzielende Kulturbild.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Otto Kapfinger, „Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert. Leit- und Bruchlinien“ in: Deutsche Bauzeitung, 12, 1996, S. 38–41, hier S. 38.

Der Hase und der Igel: Otto Wagner und Camillo Sitte

In seinem so lange die Forschung zur Wiener Kultur bestimmenden Buch „Fin-de-Siècle Vienna“ hat Carl Schorske der Architektur und vor allem dem Städtebau einen zentralen Platz eingeräumt. Wie um zunächst das Bühnenbild der weiteren Handlung aufzubauen, legte er das Kapitel „The Ringstrasse, Its Critics, and the Birth of Urban Modernism“ an den Anfang des Buches unmittelbar nach dem Auftakt zu den beiden zentralen Kategorien „Politics and Psyche“. Schorske interpretierte die Ringstraße als geglücktes liberales Projekt, als von verschiedenen Akteuren im städtischen Raum umgesetztes Programm liberaler Kerninhalte. Besonders das Ensemble von Parlament, Universität, Rathaus und Burgtheater sah er als Rechteck von *Recht* und *Kultur*: „They represent as in a wind rose liberalism’s value system: parliamentary government in the Reichsrat building, municipal autonomy in the Rathaus, the higher learning in the University, and dramatic art in the Burgtheater.“¹ Gleichzeitig legte Schorske nahe, dass auch die Distinktion der verschiedenen gewählten architektonischen Stile der Bauten wie auch ihre städtebauliche Isolierung einem liberalen Ideal entspräche.

Als Erben und Kritiker der liberalen Ringstraßenplanung führte Schorske Otto Wagner und Camillo Sitte ein. Obwohl er beide als Protagonisten eines modernen Städtebaus würdigte, extrahierte er jeweils zwei grundverschiedene Ausrichtungen ihrer Kritik an der Ringstraße: Sitte als Advokaten der Kleinstadt – Wagner als Propagandisten der Metropole: „Camillo Sitte and Otto Wagner, the romantic archaist and the rational functionalist, divided between them the unreconciled components of the Ringstrassen legacy. Sitte, out of the artisan traditionalism, embraced Ringstrasse historicism to further his project of restoring a communitarian city, with the enclosed square as his model for the future. Wagner, out of a bourgeois affirmation of modern technology, embraced as essence what Sitte most abhorred in the Ringstrasse: the primary dynamic of the street.“² Vor allem auch in ihrem Umgang mit der unmittelbaren Vergangenheit spielte Schorske Sitte und Wagner gegeneinander aus: „Where Sitte tried to expand historicism to redeem man from modern technology and utility, Wagner worked in the opposite direction. He wished to roll

1 Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna, Politics and Culture*, New York, 1981, S. 36.

2 Ebenda, S. 100.

back historicism in the interest of the values of a consistently rational urban civilization.“³ Auch in ihrer Haltung zur Stadt sah Schorske sie als Antipoden: „More specifically, however, it was against the anvil of the Ringstrasse that two pioneers of modern thought about the city and its architecture, Camillo Sitte and Otto Wagner, hammered out ideas of urban life and form whose influence is still at work among us. Sitte’s critique has won him a place in the pantheon of communitarian urban theorists, where he is revered by such recent creative reformers as Lewis Mumford and Jane Jacobs. Wagner’s conception, radically utilitarian in their basic premises, have earned him the praises of modern functionalists and their critical allies, the Pevsners and the Giedions. In their contrasting views, Sitte and Wagner brought to thought about the city archaistic and modernistic objections to nineteenth-century civilization that appeared in other areas of Austrian Life.“⁴

Camillo Sitte hatte in seinem 1889 erstmals erschienenen Büchlein „Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien“⁵ just die „Windrose des Liberalismus“ zwischen Parlament und Universität einer radikalen Umplanung unterzogen, weil ihm zwar die Bauten gelungen schienen, nicht aber der Städtebau (Abb. 11). Der Platzraum war in seinen Augen nur durch substanzielle Zubauten zu retten: „Glücklicherweise ist aber so viel leerer Raum vorhanden, dass die Schäden der letzteren noch behoben werden können.“⁶ Und zwar, indem etwa der Rathausplatz mit zwei niedrigen Bauten zur Ringstraße hin abgeschlossen werden sollte. „Durch theilweise Verbauung des zu grossen leeren Raumes wäre ein eigener Rathausplatz G zu schaffen, dem ausschliesslich die Aufgabe zufiele, auf Grundlage der vorhandenen Rathaus-Architektur ein originelles Stadtbild erstehen zu lassen.“⁷ Auch Otto Wagner hat 1895 für den Rathausplatz unaufgefordert ein Projekt für ein Denkmal für Kaiser Franz-Joseph eingereicht. Für diesen Vorstoß gab es wohl keinen anderen Anlass als den 65-jährigen Geburtstag des Kaisers⁸ (Abb. 12). Unaufgefordert Projekte zu entwickeln, war ein für Wagner typisches Vorgehen, der oft Aufträge dadurch

3 Ebenda, S. 73.

4 Ebenda, S. 25.

5 Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien*, Wien: Graeser, 1889, Reprint der Erstausgabe in: *Camillo Sitte. Gesamtausgabe*, Bd. 3, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2003.

6 Ebenda, S. 156.

7 Ebenda, S. 167.

8 Otto Antonia Graf, *Otto Wagner, Das Werk des Architekten 1860–1902, Bd. 1*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 1985, S. 254.

anzustoßen versuchte, dass er seine hervorragenden Perspektivzeichnungen zirkulieren ließ, um so dem Laien das Potenzial einer Intervention vor Augen zu führen. Man kann die Verschiedenheit der städtebaulichen Haltung dieser beiden „Pioneers of modern urbanism“ eigentlich nicht besser zeigen als mit diesen beiden Verbesserungsvorschlägen für den Wiener Rathausplatz. Dort wo Sitte den Platz mit niedrigen Riegeln zur Ringstraße abschließt, geht Wagner reziprok vor und legt einen zur Ringstraße geöffneten Halbkreis vor das Rathaus, der durch einen leichten Treppenabsatz und Baumbepflanzung gebildet wird. Dadurch wird der Blick auf den Mittelteil des Rathauses und natürlich auf das Reiterstandbild des Kaisers gelenkt, das an der Grenze zwischen oberem und unterem Platz zu stehen kommt. Wagner spielt die Dialektik von Öffnung und Schließen des zur Ringstraße und dem Burgtheater gelegenen tiefergelegten Platzteiles gekonnt aus, indem er den Durchgang zwischen dem eigentlichen Denkmal und den dazugehörigen vier umgebenden Säulen öffnet. Die eigentliche städtebauliche Maßarbeit leistet er aber in der Proportionierung des Denkmals selbst. Die Ansicht der Reiterstatue vor dem neogotischen Rathaus und die Gegenansicht vor dem neobarocken Burgtheater zeigen, wie Wagner diese Skulptur auf beide doch so verschiedenartige Hintergründe abgestimmt hat. Nur durch die Beziehung des Denkmals zu den weit entfernt stehenden Bauten sowie mit einigen wenigen Interventionen am Boden gelingt Wagner es, dem Platz Proportion und Richtung zu geben.

Das städtebauliche Vorgehen von Sitte und Wagner war grundverschieden: Wagner integrierte sein neues Denkmal stark in die vorhandene historistische Bebauung, während Sitte diese bestehende historistische Bebauung durch seine Neubauten von der Ringstraße aus verdeckte. So gesehen respektierte Otto Wagner die bestehende Bebauung von Gottfried Semper und Friedrich von Schmidt eher als Camillo Sitte. Ist Wagner also tatsächlich ein rationaler Funktionalist und Sitte ein romantischer Archaist oder stehen sich innerhalb beider Architekturauffassungen rationale und romantische Elemente gegenüber, allenfalls in verschiedenen Melangen? Funktion und Archaik (vulgo Geschichte) schließen sich aus architektonischer Sicht ohnehin nicht aus, vor allem nicht bei Otto Wagner. Und vor allem, wie hielten es Sitte und Wagner jeweils mit der Geschichte, speziell der Baugeschichte Wiens?

„Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen“ (1889)

Die Intentionen seines Städtebaubuches⁹ beschrieb Sitte im Vorwort selbst als: „[...] eine Menge schöner alter Platz- und überhaupt Stadtanlagen auf die Ursache der schönen Wirkung hin zu untersuchen; weil die Ursachen richtig erkannt, dann eine Summe von Regeln darstellen würden, bei deren Befolgung dann ähnliche treffliche Wirkungen erzielt werden müssten.“¹⁰ Tief im Positivismus und Historismus verankert, nahm Sitte also an, dass ein sorgfältiges Studium der alten Städte dazu dienen könne, die künstlerische Anlage von neuen Städten zu verbessern, deren technische Weiterentwicklung er gar nicht bestritt. Sich auf Gottfried Semper Epochenswerk „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde“ beziehend sah er sein Bändchen als „Theil des grossen Lehrgebäudes praktischer Aesthetik“.¹¹ Sitte wandte sich bewusst nicht an den Historiker, sondern an den Stadtbautechniker, den Vertreter der eben aufkommenden Disziplin der Stadtplanung. Sitte, der zu diesem Zeitpunkt noch keinen einzigen Stadtplan entworfen hatte – vielmehr war er Direktor der Staatsgewerbeschule in Wien –, gliederte das Buch nach seinen eigenen Prinzipien deduktiven Lernens, über die er im Gegensatz zu Fragen des Städtebaus bereits eine große Anzahl von Texten publiziert hatte.¹² Es ist wichtig zu betonen, dass seine Pläne für kleinere Städte im Habsburger Reich dem Buch nachgefolgt sind.¹³ Im „Städte-Bau“ übertrug Sitte seine Annahme, dass sich das Kunstgewerbe durch das Studium von älteren Vorbildern erneuern könnte, auf die Anlage von Städten. Das heißt, er verfolgte seine eigenen schon mehrfach publizierten Ansichten über Kunstentwicklung auf einem neuen Terrain.

9 Zur Editions-geschichte siehe: Christiane Crasemann Collins, „Sitte als Cicerone“, in: *Camillo Sitte. Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Camillo Sitte. Gesamtedition, Bd. 3, a. a. O., S. 23–33; George R. Collins/Christiane Collins, Camillo Sitte, *The Birth of Modern City Planning. With a translation of the 1889 Austrian edition of his City Planning According to Artistic Principles*, New York: Rizzoli, 1986.

10 Sitte, *Städtebau*, a. a. O., Vorrede, o. S.

11 Ebenda.

12 Ruth Hanisch, Wolfgang Sonne, „Mit der eigenthümlichen Beweglichkeit seines Geistes“. Camillo Sittes Schriften zur Pädagogik“, in: *Camillo Sitte. Gesamtausgabe*, Bd. 4, *Schriften zu Pädagogik und Schulwesen*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2008, S. 7–49.

13 Einen Überblick über Sittes Planungen bietet: Rudolf Wurzer, „Franz, Camillo und Siegfried Sitte. Ein langer Weg von der Architektur zur Stadtplanung“, in: *Berichte zur Raumforschung und Raumplanung*, Nr. 3–5, 1989, S. 9–34.

Sitte strukturierte sein Buch dementsprechend in einer sehr didaktischen und dialektischen Weise. Zunächst präsentierte er historische Beispiele und deren Analysen, dann wurden Beispiele moderner Stadtplanung kritisiert und am Ende zeigte er, wie die modernen Anlagen durch die Anwendung der aus den alten Städten gewonnenen Kriterien verbessert werden können. Das Buch ist reich mit sehr einfachen Grundrisszeichnungen illustriert, alle in ähnlichem Maßstab. Die Einfachheit und Abstraktion der Zeichnungen stärkte die Vergleichbarkeit und betonte nochmals die grundlegende Idee, die „künstlerischen Prinzipien“ aufzuzeigen. Diese präsentierte Sitte in den Kapitelüberschriften: „Beziehung zwischen Bauten, Monumenten und Plätzen“; gefolgt von „Das Freihalten der Mitte“, „Die Geschlossenheit der Plätze“, „Größe und Form der Plätze“, „Unregelmäßigkeiten alter Plätze“ und zum Schluss „Platz-Gruppen“. Daran schloss er Kapitel über die charakteristischen Fehler der modernen Stadtplanung an: „Die Motivarmuth und Nüchternheit moderner Stadt-Anlagen“, „Moderne Systeme“ und „Die Grenzen der Kunst bei modernen Stadt-Anlagen“. Eine ausführliche Diskussion der Fehler führte Sitte nicht nur aus polemischen Gründen ein, sondern aus pädagogischen. In seinen Schriften über Kunsterziehung, besonders über den Zeichenunterricht, betonte er, dass die Analyse von Fehlern genauso wichtig sei wie die von Meisterwerken. Wenn man die ersten beiden Teile als These und Antithese betrachten will, dann bilden die beiden Schlusskapitel „Verbessertes Modernes System“ und „Beispiel einer Stadtregulirung nach künstlerischen Grundsätzen“ die Synthese. Schon an diesem Aufbau des Buches ersieht man leicht, dass Sitte nicht daran gelegen war, ein einfaches Kopieren von älteren Anlagen zu propagieren. Stilkopien lehnte er im Städtebau, im Kunstgewerbe und auch als pädagogisches Prinzip explizit ab. Vielmehr ging es ihm darum, als gut und richtig erkannte Grundsätze der älteren Vorbilder auf die „modernsten“ Leistungen zu übertragen.

Das moderne System der Stadtplanung – für Sitte war das hauptsächlich das „Rechtecksystem“ – war dagegen schematisch und uninspiriert. Eines der Hauptprobleme des Rasters war nach Sitte, dass dieses vom Boden aus nicht als solches wahrnehmbar wäre im Gegensatz zu einem einzelnen Platz oder einer einzelnen Straße, die mit einem Blick erschlossen werden könnten, somit entzog es sich einer künstlerischen Gestaltung. Das andere Hauptproblem der modernen Großstadt war ihre schiere Ausdehnung und die dadurch bedingte Wiederholung, die keine künstlerische Behandlung zuließ. Einen weiteren Missstand des modernen Städtebaus in künstlerischer Hinsicht identifizierte Sitte im Miethausblock: „Freilich, wenn man nicht den Muth hat, irgend etwas Bestimmtes in Aussicht zu nehmen, dann wird sich zuverlässig jedes Mal der Miethausbezirk entwickeln, denn in dieser allgemeinen, aber eben deshalb ödesten und charakterlosesten Formation lässt

sich zur Noth Alles unterbringen: Werkstätten, Arbeiterwohnungen, Handelshäuser, Paläste etc. Alles kann der Miethhausblock aufnehmen, aber Alles nur zur Noth, ohne irgend eines der Sonderbedürfnisse ganz und voll zu befriedigen.“¹⁴ Es waren aber durchaus nicht nur Fragen des Stadtgrundrisses und der Form der Bebauung der Stadt des 19. Jahrhunderts, die Sitte missfielen, sondern auch bestimmte ästhetische Präferenzen, vor allem die Symmetrie: „Das Streben nach Symmetrie ist bis zur Modekrankheit aufgewuchert. Heute ist der Begriff des Symmetrischen schon jedem Mindergebildeten geläufig und dünkt sich Jeder berufen, in so schwierigen Kunstfragen, wie die des Städtebaues, ein Wort mitzureden, denn die allein ausschlaggebende Regel hat auch er im kleinen Finger – die Symmetrie.“¹⁵ Und er schließt den Absatz polemisch mit einer Anekdote: „So verlangt z. B. die bayrische Landes-Bauordnung von 1864 als ästhetische Hauptsache, dass bei Façaden alles zu vermeiden wäre, ‚was die Symmetrie und Sittlichkeit verletzen könnte‘, wobei es wahrscheinlich der Interpretation vorbehalten blieb, gegen welches von beiden ein Verstoss als schrecklicher anzusehen wäre.“¹⁶

Dennoch begnügte sich Sitte weder mit Polemik noch mit Kulturpessimismus, sondern die Intention seiner Schrift war, dass die ästhetischen Prinzipien der alten Stadt durchaus auf die neue anwendbar wären. Sitte war nicht so naiv wie viele seiner Interpreten; er gab unumwunden zu, dass sich viele der Qualitäten der historischen Stadt aus technischen, finanziellen, aber auch künstlerischen Gründen in der Gegenwart nicht mehr reproduzieren ließen. Für Sitte war es unabdingbar, dass sich der Städtebau den modernen Bedingungen anzupassen habe, auch der künstlerische, sonst wäre er nicht dauerhaft: „Auch würde selbst ein gewisser Erfolg mit malerischen Anlagen kein durchgreifender, kein bleibender sein können, wenn sie nicht den Verhältnissen des modernen Lebens entsprechen. In unserem öffentlichen Leben hat sich aber Vieles unwiderruflich verändert, was manchen alten Bauformen ihre einstige Bedeutung entzieht, und daran lässt sich eben nichts ändern. Wir können es nicht ändern, dass das gesammte öffentliche Leben heute in Tagesblättern besprochen wird, statt wie einst im alten Rom oder in Griechenland von öffentlichen Vorlesern und Ausrufnern in den Thermen und Säulenhallen auf offenem Platz erörtert zu werden.“¹⁷ Hier sprach natürlich auch der viel beschäftigte Journalist, der sich selbst nur zu gerne des Neuen Wiener Tagblattes bediente, um seine Ansichten über Städtebau zu propagieren.

14 Sitte, „Städte-Bau“, a. a. O., S. 137–138.

15 Ebenda, S. 59.

16 Ebenda, S. 61.

17 Ebenda, S. 112.

Sittes Publikation – gerne als Wiederentdeckung der historischen Stadt gefeiert – war das Ergebnis eines rigiden Selektionsprozesses auf mehreren Ebenen: Es ist schon mehrfach beobachtet worden, dass Sitte sich auf den geografischen Raum Westeuropas beschränkte, was er selbst durch die Tatsache erklärte, dass er hauptsächlich Städte besprach, die er tatsächlich auch bereist hatte. Die Reiseziele Deutschland, Frankreich und Italien waren für einen Wiener Bildungsbürger des 19. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich und lassen sich daher nicht als persönliche programmatische Entscheidung Camillo Sittes interpretieren, aus der man auch ideologische Inhalte ableiten könnte.¹⁸ Was allerdings ebenso auffällig ist, ist die zeitliche Dominanz von Beispielen aus Antike, Mittelalter und Renaissance und die relative Mühe, die sich Sitte machen musste, um den Barock in seine Darstellung zu integrieren, denn zu stark schienen ihm selbst die Ähnlichkeiten mit dem modernen Vorgehen zu sein und zu sehr schien der Barock seinen künstlerischen Kriterien vor allem der Unregelmäßigkeit von Stadtanlagen zu widersprechen: Die zeitliche und räumliche Eingrenzung und die Auswahl seiner „künstlerischen“ Grundsätze bedingten sich gegenseitig. Festzuhalten ist aber in jedem Fall, dass Sitte aus der unendlichen Zahl von Merkmalen, die historische Städte bieten, nur eine Handvoll ausgewählt hat, die in einer starken ästhetischen Beziehung zueinander steht und seinen Intentionen entgegenkam. Um nur einige Beispiele zu nennen: Es fehlen alle Planstädte und Gründungsstädte von der griechischen Antike an, die Planstädte der Renaissance, die barocken Festungsstädte und Neustadtgründungen. Diese hätten nämlich ein völlig anderes Bild der historischen Stadt geboten, das Sitte aber wohl zu stark an die Stadterweiterungen des 19. Jahrhunderts erinnerte. Aber nicht nur die Auswahl der Beispiele ist aus einer bestimmten Absicht heraus getroffen, Sitte hätte in dem von ihm angeführten Platzbeispielen selbst andere Kriterien finden können, wie etwa die gleichförmige Struktur der Bebauung, Parzellengrößen, Dachtraufen etc.; er wollte aber ganz offensichtlich auf eine ganz bestimmte Art des Städtebaus hinaus und hat seine Beispiele entsprechend gewählt. Es ging ihm selbst also nicht nur um ein unbefangenes Lernen von der Geschichte, sondern ebenso um eine Rückversicherung seiner eigenen städtebaulichen Haltung in der Geschichte.

Nach dem Erscheinen von Sittes Buch wurde er vor allem in Deutschland schnell als Begründer einer neuen Richtung im Städtebau, dem sogenannten „malerischen Städtebau“, gefeiert.¹⁹ Oft wurde Sittes Städtebaubuch auf einige Aspekte reduziert;

18 Andrew Herscher, „Städtebau as Imperial Culture. Camillo Sitte's Urban Plan for Ljubljana“, in: *Journal of the Society of Architecture Historians* 62, Nr. 2, 2003, S. 212–227.

19 Ákos Moravanszky, *Erzwungene Ungezwungenheiten. Camillo Sitte und das Paradox des Malerischen*, in: Klaus Semsroth, Kari Jormakka, Bernhard Langer (Hg.), *Kunst des Städtebaus: Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2005, S. 47–62.

vor allem die Frage nach der „geraden oder krummen Straße“ verselbständigte sich in der Folge, obwohl sie in Sittes Urtext eigentlich gar keine Rolle spielte, sondern erst von Camille Martin in die französische Übersetzung eingeführt wurde, die Sitte dann allerdings so anerkannt hat.²⁰ Seine zahlreichen anderen Schriften über Musik, Pädagogik, Kunst, Wahrnehmung und Perspektive wurden vergessen und erst vor Kurzem wiederentdeckt.²¹ Die „moderne Bewegung“ hat ihn zunächst bewundert und dann fallen gelassen. Sitte wurde als „Troubadour, der mit seinen mittelalterlichen Liedern das Getöse der modernen Industrie übertönen wollte“²² (Sigfried Giedion) und Promotor des „pack-donkey’s path“ (Le Corbusier)²³ bezeichnet. Weniger Beachtung fand allerdings, dass sich wohl auch Otto Wagner offensichtlich unter den genauen Lesern von Sittes Band fand. Seine erste umfassende Buchpublikation „Moderne Architektur“ setzte sich nämlich in einigen wenigen Punkten sehr genau mit dem „Städte-Bau“ auseinander und in anderen sehr genau davon ab. Man kann „Moderne Architektur“ sicher nicht als Gegenschrift zum „Städte-Bau“ bezeichnen, aber an einigen Stellen bekommt man deutlich den Eindruck eines direkten Dialoges Wagners mit dem sieben Jahre älteren Städtebaubuch Sittes.

„Moderne Architektur“ (1896)

Otto Wagner publizierte sein Lehrbuch „Moderne Architektur“ erstmals 1896, weitere zum Teil stark überarbeitete Auflagen erschienen 1898, 1902 und 1914.²⁴

-
- 20 David Frisby, Straight or Crooked Streets? The contested rational Spirit of the Modern Metropolis, in: Iain Boyd Whyte (Hg.), *Modernism and the Spirit of the City*, London: Routledge, 2003, S. 57–84.
- 21 Mit Camillo Sittes über den Städtebau hinausgehenden Schriften beschäftigen sich: Michael Mönninger, *Vom Ornament zum Nationalkunstwerk. Zur Kunst- und Architekturtheorie Camillo Sittes*, Braunschweig: Vieweg 1998; und Gabriele Reiterer, *Augensinn. Zu Raum und Wahrnehmung in Camillo Sittes Städtebau*, Salzburg: Pustet, 2003.
- 22 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, 1941; dt. nach: Sigfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, 6. unveränderter Nachdruck der deutschen Ausgabe von 1976, Basel-Boston-Berlin: Birkhäuser, 2000, S. 465.
- 23 Le Corbusier, *The City of Tomorrow and its Planning*, translated from the 8th French Edition of *Urbanisme* by Frederick Etchells, London: The Architectural Press, 1947, S. 26. Dabei war die junge Charles Edouard Jeanneret noch selbst sehr beeindruckt von Sittes Schrift gewesen und hatte sich in einer ähnlichen versucht, siehe: Le Corbusier, ‚La Construction des villes‘, unveröffentlichtes Manuskript, 1910–1915; publiziert in: *Charles-Edouard Jeanneret, La construction des villes. Genèse et devenir d'un ouvrage écrit de 1910 à 1915 et laissé inachevé par Charles Edouard Jeanneret-Gris dit Le Corbusier*, Présentation e transcription Marc E. Albert Emery, Spadem: L'Age d'Homme, 1992.
- 24 Zur Entstehungsgeschichte des Bandes siehe die Einleitung von Harry Francis Mallgrave zur englischen Übersetzung der Ausgabe von 1902: *Otto Wagner, Modern Architecture. A Guid-*

Das gesamte Buch hindurch betonte Wagner sein unbedingtes Zeitgenosentum: „Ein Gedanke beseelt die ganze Schrift, nämlich der, dass die Basis der heute vorherrschenden Anschauungen über die Baukunst verschoben werden und die Erkenntnis durchgreifen muss, dass der einzige Ausgangspunkt unseres künstlerischen Schaffens das moderne Leben sein soll.“²⁵ „Die Baukunst unserer Zeit“ wird folgerichtig auch der Titel der vierten und letzten Ausgabe von „Moderne Architektur“ werden. Diese Betonung des Einflusses des modernen Lebens auf die Architektur wurde von der Kritik und der Geschichtsschreibung zum wichtigsten Maßstab der Beurteilung der Schriften und Bauten Wagners gemacht. Wenig beachtet wurde von beiden, dass Wagner sich sehr wohl auch Gedanken zum Verhältnis der modernen Architektur zur historischen machte: „Selbstverständlich muss dem ‚genius loci‘ Rechnung getragen werden, weshalb vorwiegend Wiener Verhältnisse berücksichtigt sind“²⁶, schrieb er quasi im selben Atemzug über die Intentionen des Bandes. Und tatsächlich war die Wahrung des Wiener „genius loci“ für Wagner so selbstverständlich, dass er nicht viele Worte darüber verlor, sich aber in seinen Bauten mit großer Sorgfalt damit auseinandersetzte.

Dagegen wies er den Vorwurf zurück, auch historische Stilformen zu verwenden: „So widerlich es mir ist, pro domo zu sprechen, so kann ich es mir doch nicht nehmen lassen an dieser Stelle den Vorwurf zurückzuweisen, dass auch ich den sogenannten ‚Empire-Stil‘ verwende oder denselben als Ausgangspunkt einer Fortentwicklung benütze. Die Ursache dieser Zumuthung dürfte in der häufigen Anwendung einiger charakteristischer Motive der Empirezeit, der Tafel und der geraden Linien bei meinen Bauwerken und Entwürfen, zu suchen sein. Ich brauche, um hierauf zu entgegnen, nur auf die Bedeutung der geraden Linien bei unserem modernen Schaffen hinzuweisen. Unsere derzeitigen Constructionen, Maschinen, Werkzeuge und die Baupraxis überhaupt bedingen dieselbe, während der längst zur vollberechtigten Kunstform erhobenen Putzbau die Tafel und das Tafelförmige geradezu erfordert.“²⁷ Dies beinhaltet einiges Erklärendes zur Architektur Wagners und seinem Verhältnis zur Wiener Bautradition: zunächst der Hinweis, dass Formen, die historischen Formen gleichen, wenn sie durch die „derzeitigen Constructionen“ bedingt sind, nicht nur verwendet werden dürfen,

book for his Students to This Field of Arts, Introduction and Translation by Harry Francis Mallgrave, Sante Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1988. Alle vier Ausgaben sind wiederabgedruckt in: Otto Antonia Graf, *Otto Wagner. Das Werk des Architekten 1860–1902*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2. Auflage, 1994. 1.–3. Auflage in Band 1, 4. Auflage in Band 2.

25 Otto Wagner, *Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete*, Wien: Schroll, 1896, S. 8.

26 Ebenda, S. 9.

27 Ebenda, S. 27–28.

sondern eigentlich sogar angewandt werden müssen. Das heißt, das Primat – und das betont Wagner an anderer Stelle mehrfach – über die Form hat die Konstruktion und dieser Zusammenhang zwischen Form und Konstruktion ist auch stärker, als eine sich verselbständigende Erneuerung der Bauformen. Andersherum gesagt gibt es für Wagner keinen Bruch mit der Tradition um seiner selbst Willen, sondern nur, wenn neue Konstruktionen dieses ausdrücklich „verlangen“. Dies ist aber nun etwas anderes als der totale Bruch mit der Geschichte, wie ihn etwa die italienischen Futuristen um Antonio Sant’Elia (die sich sehr stark auf die Bände der Wagnerschule bezogen) verlangten.²⁸ Unbedingte Zeitgenossenschaft war für Wagner selbstverständlich: „Die Aufgabe der Kunst, also auch der modernen, ist aber dieselbe geblieben, welche sie zu allen Zeiten war. Die moderne Kunst muss uns Moderne, unser Können, unser Thun und Lassen durch von uns geschaffene Formen repräsentieren.“²⁹ Rein formale Anpassung an ältere Architekturen lehnte er kategorisch ab: „Das Streben nach ‚malerischer Wirkung‘, nach Uebereinstimmung mit Vorhandenem, hat ähnlich sonderbare Blüten getrieben.“³⁰

Das Streben nach Zeitgenossenschaft der Architektur ist für Wagner aber eigentlich eben nichts Neues: „Die Aufgabe der Kunst, also auch der modernen, ist aber dieselbe geblieben, welche sie zu allen Zeiten war. Die moderne Kunst muss uns Moderne, unser Können, unser Thun und Lassen durch von uns geschaffene Formen repräsentieren.“³¹ Genau das spiegelt auch die leicht veränderte Übersetzung von Sempers Schlüsselsatz aus den „Vorläufigen Betrachtungen“ ins Lateinische wider, die Wagner als persönliches Motto wählte, das er nicht nur in „Moderne Architektur“ zitiert, sondern auch als Inschrift an seiner ersten Villa in Wien-Penzing angebracht hatte und als Motto für seinen Beitrag zum Wettbewerbsplan für den Generalregulierungsplan für Wien 1892/93 wählte: „Artis sola domina necessitas“. Wieso hätte der schlechte Lateinschüler des Kremser Stiftsgymnasiums Sempers Satz „Nur Einen Herren kennt die Kunst, das Bedürfnis“³² ins Lateinische übertragen sollen, wenn nicht, um klarzumachen, dass dieser schon in der Antike galt, nicht erst heute. Allerdings veränderte Wagner Sempers Satz grammatikalisch ein wenig, aber nicht insignifikant, indem er ihn aus dem Kontext riss. Bei Semper

28 Vittorio Magnano Lampugnani, *Die Stadt im 20. Jahrhundert. Visionen, Entwürfe, Gebautes*, Band 1, Berlin: Wagenbach, 2010, speziell das Kapitel „Kreative Ausgeglichenheit, innovative Gelassenheit. Vom Futurismus zum ‚Novecento italiano‘ 1909–1940, S. 191–217.

29 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 31.

30 Ebenda, S. 36.

31 Ebenda, S. 31.

32 Goffried Semper, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, Altona: Hammerich, 1834, S. VIII.

kennt die Kunst keinen Herren, womit er andeutet, dass es keine Einflussnahme eines Herrschers geben darf, die Kunst also frei von politischer Einflussnahme sein soll, einzig und alleine darf sie durch das Bedürfnis eingeschränkt werden. Dies wird klar, wenn man den Folgesatz mitliest: „Sie artet aus, wo sie der Laune des Künstlers, mehr noch, wo sie mächtigen Kunstbeschützern gehorcht. Ihr stolzer Wille kann wohl ein Babylon, eine Persepolis, ein Palmyra aus der Sandwüste erheben, wo regelmässige Strassen, meilenweite Plätze, prunkhafte Hallen und Paläste in trauriger Leere auf die Bevölkerung harren, die der Gewaltige nicht aus der Erde zu stampfen vermag, – das organische Leben griechischer Kunst ist nicht ihr Werk, es gedeiht nur auf dem Boden des Bedürfnisses und unter der Sonne der Freiheit.“³³ Otto Wagner machte die Notwendigkeit zur absoluten Domina über die Kunst; allerdings fasste er das Bedürfnis mit Zweck, Konstruktion und Idealismus in dem Oberbegriff Notwendigkeit zusammen: „Bedürfnis, Zweck, Construction und Idealismus sind daher die Urkeime des künstlerischen Lebens. In einem Begriffe vereint bilden sie eine Art ‚Nothwendigkeit‘ beim Entstehen und Sein jedes Kunstwerkes, dies der Sinn der Worte: ‚Artis sola domina necessitas‘. Kein Geringerer als Gottfried Semper hat zuerst unsere Aufmerksamkeit auf diese Wahrheit gelenkt (wenn er auch später leider davon abging) und dadurch allein schon ziemlich deutlich den Weg gewiesen, welchen wir zu wandeln haben.“³⁴

Innerhalb Wagners „Nothwendigkeit“ nimmt aber die Konstruktion eine besondere Stellung ein, und dies ist es eigentlich, was ihm in der Folge am meisten angekreidet werden wird: „Immer also ist es ein constructiver Grund, der die Formen beeinflusst, und es kann daher mit Sicherheit gefolgert werden, dass neue Constructionen auch neue Formen gebären müssen.“³⁵ Das Besondere an der Epoche der Moderne, wie Wagner sie definiert, ist, dass es nun mehr neue Konstruktionsweisen gibt als je zu vor: „Unsere moderne Epoche hat, wie keine frühere, die grösste Anzahl solcher Constructionen (man bedenke nur den Erfolg des Eisens) hervorgebracht.“³⁶ Dennoch gibt es auch bei Wagner kein absolutes Primat der Konstruktion, denn die Wahl der richtigen Konstruktion obliegt weiterhin dem Architekten: „Der Urgedanke jeder Construction ist aber nicht in der rechnungsmässigen Entwicklung, der statischen Berechnung zu suchen, sondern in einer gewissen natürlichen Findigkeit, er ist etwas Erfundenes. Von dieser letzteren Seite aber greift die Construction in das Gebiet der Kunst, das heisst, der

33 Ebenda, S. VIII–IX.

34 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 55.

35 Ebenda, S. 57.

36 Ebenda.

Baukünstler wird jene Construction wählen, bestimmen, vervollkommen oder erfinden, welche sich am natürlichsten in das von ihm zu schaffende Bild einzu-fügen im Stande ist und sich am besten zur werdenden Kunstform eignet.“³⁷ Und die zu wählende Konstruktion ist von lokalen Gegebenheiten abhängig: „Die Erhältlichkeit des einen oder anderen Materiales wechselt selbstverständlich in verschiedenen Gegenden, und ist daher seine Anwendung und die Vervollkommnung seiner Behandlung auch eine verschiedene. Dies hat zur Folge, dass in bestimmten Gegenden auch bestimmte Materialien überwiegen, ein Umstand, den der Baukünstler nie übersehen darf, weil das anzustrebende Schönheitsideal auch ‚localen Charakter‘ beansprucht (Ziegelrohbau, Putzbau, Holzbau etc.)“³⁸ Das heißt, auch Wagner verlangt eine lokale Architektur, aber nicht aus künstlerischen, nationalen oder sentimentalischen Gründen, sondern aus pragmatischen. Und daran hat er sich selbst auch in vielen Fällen gehalten und den ‚localen Charakter‘ des Wiener Putzbaus neu interpretiert, weil dies den lokalen Gegebenheiten, vor allem denen der finanziell eng mit ihm verbundenen Wiener Ziegelwerke, entsprach.³⁹

Seine Vorstellungen vom Städtebau legte Wagner in dem mit „Die Kunstpraxis“ – vielleicht etwas verwirrend – betitelten Kapitel nieder. Dies war jedoch nicht die erste allgemeine Äußerung Wagners zu Fragen des Städtebaus, schon in der Begleitpublikation zu seinem siegreichen Beitrag zum Wettbewerb für einen Generalregulierungsplan für Wien hatte er 1892/93 sein Stadtverständnis dargelegt. Auf dieser kleinen Schrift basiert im Wesentlichen auch das Kapitel in „Moderne Architektur“. Wagner bekannte sich zur Großstadt als Geburtsort der modernen Architektur: „Das Modernste des Modernen in der Baukunst sind wohl unsere modernen Grossstädte. Ihre bisher nicht erreichte Dimension hat eine Unzahl neuer Fragen entstehen lassen, die ihrer Lösung durch die Baukunst entgegensehen.“⁴⁰ Dies war aber einmal mehr nicht als ästhetische „tabula rasa“ gemeint, denn gleichzeitig sah Wagner in der historischen Architektur einen wesentlichen Beitrag zur künstlerischen Durchbildung der Stadt: „Dass die pietätvolle Erhaltung der uns überlieferten Werke der Kunst, eine peinliche Erhaltung ihrer Umgebung mit Rücksicht auf die stets so wohlwogene Sehdistanz, und eine Reihe von Zufälligkeiten uns weitere werthvolle Mittel zur Bereicherung der künstlerischen Durchbildung des Strassenbildes an die Hand geben, bedarf wohl kaum der Erörterung.“⁴¹

37 Ebenda, S. 59.

38 Ebenda, S. 64–65.

39 Eine eingehende Untersuchung von Wagner als Bauunternehmer steht nach wie vor aus, wäre aber vielversprechend.

40 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 72.

41 Ebenda, S. 86.

Wagner nannte Sittes Namen in seinem Buch nicht, aber an einigen Stellen kritisierte er den pittoresken oder malerischen Städtebau klar und deutlich. In offensichtlicher Opposition zu (und ich denke auch direkter Reaktion auf) Sitte lehnte Wagner Unregelmäßigkeiten in der Stadtanlage kategorisch ab und vertrat die Dominanz der geraden Linie und der Symmetrie im Inneren wie Äußeren von Gebäuden: „Es liegt etwas Abgeschlossenes, Vollendetes, Abgewogenes, nicht Vergrößerungsfähiges, ja Selbstbewusstes in einer symmetrischen Anlage, auch Ernst und Würde, die steten Begleiterinnen der Baukunst, verlangen sie. Erst dort, wo Plattform, Mittel, Utilitätsgründe überhaupt die Einhaltung der Symmetrie unmöglich machen, ist eine unsymmetrische Lösung gerechtfertigt. Das Nachäffen unsymmetrischer Bauwerke, oder ein absichtliches unsymmetrisches Componiren, um eine angeblich malerische Wirkung zu erzielen, sind ganz verwerflich; haben doch alle diesbezüglichen alten Vorbilder nur darin ihre Entstehungsursache, dass spätere Generationen eine suczessive räumliche Veränderung anstrebten, welche die Asymmetrie mit sich brachte. Nie und nimmer ist jedoch darin Absichtliches zu erblicken.“⁴² Wenn Sitte also in seinem Städtebaubuch Asymmetrie propagierte, hielt ihm Wagner die Vorteile der Symmetrie entgegen. Lehnte Sitte den Miethausblock ab, erkor Wagner ihn zum wichtigsten und flexibelsten Stadtbaustein für Wien.⁴³ Sitte plädierte für Unregelmäßigkeit und Kleinteiligkeit – Wagner für die gerade Linie und den „grossen Zug“⁴⁴ in der Stadtanlage. Nicht, dass Sittes Buch Wagners Überlegungen zur modernen Großstadt hervorgerufen hätte, seine architektonische und städtebauliche Haltung war 1889 bei Erscheinen des „Städte-Baus“ schon gefestigt, aber sie wandten sich beide an dieselbe Öffentlichkeit – und da wollte und konnte Wagner Sittes sehr erfolgreiche Position nicht unwidersprochen stehen lassen. „Aber auch das moderne Auge hat den kleinen intimen Massstab verloren, sich an weniger abwechslungsreiche Bilder, an längere gerade Linien, an ausgedehntere Flächen, an grössere Massen gewöhnt, weshalb ein stärkeres Masshalten, eine weniger reiche Silhouettierung solcher Bauwerke gewiss angezeigt erscheint. Die Kunst muss demnach hauptsächlich dort zum Worte gelangen, wo ihre Domäne unbestritten bleibt und ihr Eingreifen ein natürliches ist.“⁴⁵ Diese viel zitierte Stelle aus „Moderne Architektur“ kann man auch als direkte Replik auf Sittes „Städte-Bau“ lesen, wies sie doch auf knappstem Raum nicht nur die Kunst in ihre Schranken, sondern auch das schwer zu entkräftende

42 Ebenda, S. 47–48.

43 Ebenda, S. 81.

44 Ebenda, S. 74.

45 Ebenda, S. 83.

Argument zurück, dass der „malerische“ Städtebau der menschlichen Wahrnehmung entgegenkäme.

Auch Wagner ging es um die optische Wahrnehmung der Stadt: „Es gibt auch Werke der Architektur, an welchen ganz deutlich zu sehen ist, dass sie für zwei Sehdistanzen componirt wurden. Viele Kuppel- und Thurmbauten, Triumphbögen etc. beweisen dies deutlich. Der Zweck der Aussenerscheinung solcher Bauwerke ist daher sicher ein zweifacher: die Façade mit ihren Details hat den Beschauer vom Platze oder von der Strasse aus zu befriedigen, während die hohen reichsilhouettirten Aufbauten ein integrierender Theil einer Vedoute waren oder im Accorde des Stadtbildes mitzuklingen hatten, um weithin sichtbare charakteristische Wahrzeichen zu bilden. Als besonders fein empfunden sind in dieser Beziehung die Werke der Barocke zu bezeichnen, weshalb das Studium derselben schon in Bezug auf die Wirkung und wohlabgewogene Sehdistanz den werdenden Architekten auf das Wärmste empfohlen werden muss.“⁴⁶ Dieses Lob könnte auch direkt aus Sittes Buch entnommen sein, wenn dieser nicht dem barocken Städtebau wesentlich reservierter gegenübergestanden hätte: „Bei den barocken Anlagen ist Alles wohl bedacht und auf seine Erscheinung in Wirklichkeit vorherbestimmt. Die Berechnung auf Perspectivwirkung und die Geschicklichkeit der Platzanlage ist überhaupt die stärkste Seite dieser Stylrichtung. Bei wesentlicher Verschiedenheit mit den Grundsätzen der Antike muss ihr unzweifelhaft zugestanden werden, einen eigenartigen Höhepunkt in der Kunst von Stadtanlagen erreicht zu haben.“⁴⁷

Wagner geht es auch um die künstlerische Wirkung im Städtebau und auch er flicht Anmerkungen über die Bedeutung der Wahrnehmung in sein Buch ein: „Einige Winke mögen zur Klarstellung dieser Worte dienen. Sie sollen zeigen, worauf, unter vielem Anderem, der Baukünstler sein Augenmerk zu richten hat, um künstlerische Lösungen derartiger Aufgaben zu erzielen: Stete Berücksichtigung des horizontalen und verticalen Schwinkels des Beschauers bei jeder Art von Disposition. Gruppierung einzelner Bauwerke zu einer Gesamtwirkung. Ausnützung des Terrains und landwirtschaftlichen Hintergrundes. Annahme neuer und richtiger Verwerthung bestehender Vedouten und Durchblicke, sowohl im Freien als im Raume. Stete Rücksichtnahme bei Projectirung einer Strasse auf die wechselnden Endbilder, welche sich dem Beschauer bieten werden. Richtig betonter und gut situirter Augeruhepunkt. Richtige Locirung und Markirung von Axenbrüchen, sowohl aussen als im Raume. Vollwerthige Betonung der Endpunkte bedeutender Strassen (Avenuen). Abgewogene Grösse und Bedeutung von Bauten und

⁴⁶ Ebenda, S. 49.

⁴⁷ Camillo Sitte, *Städte-Bau*, a. a. O., S. 85.

Monumenten in Bezug zum Stadt-, Platz- oder Strassenbilde. Klare, sofort leicht fassliche Charakteristik des Werkes. Erwägung der Effecte bei Dimensionirung, Aufeinanderfolge und Farbengebung von Räumen. Und so vieles Andere.“⁴⁸ Hier stimmte Wagner in wesentlichen Punkten mit Sittes Darstellungen überein.

Vollendete Harmonie zwischen den beiden angeblichen Antipoden herrschte bei der Beurteilung des sogenannten „Kaiserforums“, das beide gerne als alleiniges Werk ihres gemeinsamen Idols Gottfried Semper bezeichneten: „So wird wohl dem Blicke aus dem zu errichtenden Mittelbaue der Kaiserburg in Wien nach dem Maria-Theresienplatze zu, bei Vollendung des rückwärtigen Abschlusses und nach Wegfall des alten Burgthores nach Sempers unsterblichem Entwurfe nichts Aehnliches an Wirkung, Schauvorbereitung, wohl erwogener Einfassung, Silhouettirung, Augenruhe etc. an die Seite gestellt werden können.“⁴⁹ – „Als vollkommen gelungenes Meisterstück kann die Dimensionirung und Gruppierung des Kaiserin Maria Theresia-Monumentes bezeichnet werden. Die mächtige Architektur der Hofmuseen, die riesigen Dimensionen des Platzes, die freie Aufstellung des Monumentes forderten hier ein ganzes, volles Können heraus. Es glückte Alles. Selbst die Silhouette des Denkmals steht in harmonischem Einklang mit den dominierenden Kuppeln der beiden Museen, deren Gruppierung mit den vier kleineren Eckkuppeln es in Plastik übersetzt noch einmal zur Erscheinung bringt. Ein vollkommener reiner Dreiklang.“⁵⁰ Ohne Fußnoten wäre es für den Leser schwer zu entscheiden, von wem welche Aussage stammt. Wie Sittes Städtebaubuch rief auch „Moderne Architektur“ eine Unzahl von Besprechungen und Reaktionen hervor. Sitte selbst reagierte nicht auf Wagners Schrift. Zwei der wichtigen Gegenschriften zu „Moderne Architektur“, eine anonyme und die des Münchner Architekten Richard Streiter bezogen ausführlich und ausdrücklich den „Städte-Bau“ als programmatische Gegenposition in ihre Argumentation gegen Wagner ein.

„Moderne Architektur. Prof. Otto Wagner und die Wahrheit über beide“ (1897)

Schon 1897 – ein Jahr nach Erscheinen von „Moderne Architektur“ – erschien eine erste anonyme Gegenschrift (Abb. 13). Über deren Verfasser ist bereits viel spekuliert worden, jemand aus dem Umkreis der Akademie der bildenden Künste scheint wahrscheinlich, zudem in der Schrift auch sehr deutlich auf die Umstände

48 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 51–52.

49 Ebenda, S. 52–53.

50 Camillo Sitte, *Städte-Bau*, a. a. O., S. 129.

der Berufung von Otto Wagner als Professor dort eingegangen wird. Der Titel ist polemisch: „Moderne Architektur. Prof. Otto Wagner und die Wahrheit über beide“. Das Buch erschien im Wiener Verlag Spielhagen & Schurich; angesiedelt in der Inneren Stadt, Kumpfgasse 7, der sich sonst eher um technische Belange kümmerte. Den Innentitel ziert eine Vignette mit Lorbeerkranz über zwei gleichschenkeligen Dreiecken, das kleinere innerhalb des größeren, und drei sechszackigen Sternen. Dieses Zeichen soll wohl einen Hinweis auf den Hintergrund des anonymen Autors geben. Es könnte freimaurerischen Ursprungs sein, aber auch eine akademische Verbindung scheint möglich. Jedenfalls handelte es sich bei dem Autor mit ziemlicher Sicherheit um einen Wiener, der Ausdrücke wie „Gigerltum“ und Grillparzerzitate verwendete, somit seinen lokalen Hintergrund auch gar nicht zu verleugnen suchte. Die Sprache ist polemisch witzig und mit großer Sicherheit verwendet, es handelt sich also nicht um den ersten Text des Autors: Im Gegenteil, hier war ein professioneller Schreiber am Werk; wahrscheinlich jemand mit journalistischem Hintergrund, der aber auch eine sehr gründliche Kenntnis der Schriften Sempers besaß. Das Buch muss also von einem der in Wien tätigen Architekturjournalisten verfasst worden sein. Jemand mit dem Hintergrund eines Ferdinand von Feldegg wäre denkbar, sogar er selbst, wenn er nicht in seiner Zeitschrift „Der Architekt“ Wagner und seinen Schülern immer ihr verlässlichstes Forum geboten hätte. Auch ein Theoretiker wie Josef Bayer hätte über die intellektuellen Kapazitäten verfügt, aber sein Stil war sehr viel trockener.

Das Bändchen beginnt mit einer Passage, die Sempers berühmte Stelle über den Kosmos am Beginn des Vorwortes zu „Der Stil“ paraphrasiert: „Eine trübe, dickflüssige, matt-spiegelnde Salzlauge. Jetzt blitzt ein Pünktchen auf, leise nachschimmernd. Von diesem Pünktchen läuft's nach allen Seiten, zittert es im Umkreise wie leichter Windeshauch auf dem Wasser. Auf der Salzlauge hat sich ein feines Häutchen gebildet, nicht rau, nicht glatt, der leisesten Fingerberührung gerade noch widerstehend. – Und wieder zuckt's von jenem Pünktchen nach allen Seiten, in längern geraden Linien, deutlicher erkennbar als vorhin ... scharfgeränderte Formen heben sich, erst klein, dann grösser. Ein Krystall ist entstanden – der Anfangs- und Mittelpunkt eines ganzen nachfolgenden Entwicklungsprocesses. Genies, Reformatoren sind solche Mittelpunkte in der Weltgeschichte.“⁵¹ Otto Wagner aber sei kein solches Genie oder ein Reformator: „Der dicke rothe Strich in der Welt- und Kunstgeschichte wäre also gezogen, deutlich sichtbar für Jedermann. Was jenseits dieses Striches liegt, ist gewesen, was diesseits liegt, ist moderne Kunst. So wissen

51 Anonym, *Moderne Architektur. Prof. Otto Wagner und die Wahrheit über beide*, Wien: Spielhagen & Schurich, 1897, S. 5.

wir seit dem Tage, an welchem Herrn Professor Wagners neues Evangelium: ‚Moderne Architektur‘ im Buchhandel erschienen ist. Es wäre thöricht, diese Kundgebung zu ignorieren, noch thörichter, sie zu tolerieren.“⁵²

Zunächst kritisierte der Anonymus Wagners zentrale bereits zitierte Annahme, dass die Basis des künstlerischen Schaffens das moderne Leben sein soll.⁵³ Dies wäre entweder „fast ein Gemeinplatz“ oder „ein kolossaler, alles übertreffender Irrthum. Es kommt ganz darauf an, wie mit uns der Autor den Begriff ‚modernes Leben‘ zu fassen beliebt.“⁵⁴ Wenn Wagner nämlich darunter „die gesammte Thatsache der gegenwärtigen Geschichtsphase“ verstünde, dann liefe „seine ganze Schrift auf eine armselige Tautologie hinaus [...]“. Wenn er aber meinte, „dass er unter modernem Leben nur eine bestimmte Gruppe von Erscheinungen der Gegenwart versteht [...]“; dann aber wieder beruhen seine Ausführungen über moderne Architektur auf einem grossen Irrthume, einem Irrthume, der umso bedenklicher ist, als jene bestimmte Gruppe von Erscheinungen eben gerade das specifisch Unkünstlerische im Wesen unserer Zeit ausmacht, auf das eine Theorie der künftigen Kunst zu gründen gerade so herauskommt, als ob einer die Meinungen und Maximen von Zuchthausbewohnern zur Grundlage eines Buches über die künftige Staatsverfassung machte.“⁵⁵

Der anonyme Kritiker setzte seine Vivisektion des Wagner’schen Textes fort und monierte – zu Recht – dessen nicht immer konsistente Gliederung. Über manches sah er auch gnädig hinweg, aber an Wagners Zurückweisung des Historismus im zentralen Kapitel „Der Stil“ stößt er sich gewaltig: „Der künstlerische Katzenjammer konnte nicht ausbleiben, da die entstandenen ‚Kunstwerke‘ sich nur als Früchte archäologischer Studien entpuppten.“ – Es ist schwer sich gegen diesen ungerechten und verständnislosen Vorwurf, der hier von einem Fachgenossen den vorausgegangenen zwei ruhmvollen Künstler-Generationen ins Grab nachgerufen wird, gebührend zurückzuweisen, ohne die literarische Höflichkeit zu verletzen. Aber ich meine: Was die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts einem Schinkel und Klenze, einem Semper, Van der Nüll und Hansen, einem Schmidt und Ferstel und noch so vielen anderen zu danken hat, das wird wohl einen Vergleich mit dem, was der Verfasser bisher geschaffen – (ohne dieses zu verkleinern) – noch aushalten.“⁵⁶ Und er fährt fort: „Es ist allem Anscheine nach nicht bloss ein historischer, sondern vor allem auch ein logischer Schnitzer, vermöge welches [sic!]

52 Ebenda, S. 6.

53 Ebenda, S. 9 und Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 8.

54 Ebenda, S. 9.

55 Ebenda, S. 10.

56 Ebenda, S. 14.

jenes vielgepriesene ‚Modern‘ als eine Erfindung oder Entdeckung gerade unserer Tage hingestellt, gleichsam die ‚Mode‘ als das allein heute ‚Moderne‘ und vordem nie gewesene, noch gekannte in den Himmel gehoben wird – ähnlich wie sich Baron Münchhausen beim eigenen Zopfe aus dem Sumpfe gezogen hat.“⁵⁷ Da hatte aber der namenlose Kritiker seinen Wagner wiederum nicht genau genug gelesen, der nämlich – wie bereits zitiert – an zentraler Stelle bekannte, dass er das Prinzip der Zeitgenossenschaft auch in der Vergangenheit wirken sah: „Die Aufgabe der Kunst, also auch der modernen, ist aber dieselbe geblieben, welche sie zu allen Zeiten war. Die moderne Kunst muss uns Moderne, unser Können, unser Thun und Lassen durch von uns geschaffene Formen repräsentieren.“⁵⁸ Einzig im Zeitalter des Historismus sah Wagner dieses Prinzip vernachlässigt. Dass im Historismus der rechte Weg der Architektur verlassen wurde und man in die Zeit vor dem Historismus zurückgehen müsse, um die Architektur zu erneuern, sollte im nächsten Jahrzehnt zum gemeinsamen Ausgangspunkt von Traditionalisten und Modernisten werden.

Am strengsten und mitten in die zentralsten Aussagen Wagners zielend verfährt der unbekannt Autor bei der Besprechung des Kapitels über die „Construction“, vor allem der Stellen, an denen sich Wagner auf Semper beruft: „Aber eben die Citation Sempers ist eine sehr unglückliche, ja geradezu missbräuchliche. Wenn je ein Denker mit der ganzen Macht des ihm zu Gebote stehenden Wissens gegen die falsche Doctrin des architektonischen Materialismus angekämpft hat, so war es ja gerade Semper. Das ist eine doch genugsam bekannte Thatsache. Man muss Sempers Werke nur sehr oberflächlich verstanden haben, wenn man über deren grundlegenden Gedanken über Zweck und Stoff, als die ästhetischen Bildungsfaktoren, nicht hinausgelangt ist.“⁵⁹ Dies ist nun in Anbetracht der Rezeption Sempers um 1900 eine ziemlich bemerkenswerte Aussage eines Kritikers, denn Semper wird zumindest in Wien vierzig Jahre nach dem Erscheinen noch immer so sehr als Materialist gesehen, dass der Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl sich genötigt fühlte, in der Einleitung zu seinem Buch „Stilfragen“ Semper vor seinen materialistischen Anhängern in Schutz zu nehmen.⁶⁰ Einer dieser „Semperianer“, der sich auf den Zusammenhang zwischen Material, Technik und Form konzentrierte, war

57 Ebenda, S. 15.

58 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 31.

59 Anonym, *Moderne Architektur. Professor Otto Wagner. Und die Wahrheit über beide*, a. a. O., S. 20.

60 Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin: Siemens, 1893, S. VII.

im Übrigen Camillo Sitte in seinen zahlreichen weniger bekannten Schriften zum Kunstgewerbe.⁶¹

Wagner schloss seinem – ja ebenfalls von Semper hergeleiteten Leitspruch „*Artis sola domina necessitas*“ – unmittelbar an: „Kein Geringerer als Gottfried Semper hat zuerst unsere Aufmerksamkeit auf diese Wahrheit gelenkt (wenn er auch später leider davon abging) und dadurch allein schon ziemlich deutlich den Weg gewiesen, welchen wir zu wandeln haben.“⁶² Das kontert der Anonymus direkt: „Wir sehen, dass Semper schon sehr früh (im ersten Bande seines ‚Stils‘), ‚davon abgieng‘ – ob aber von der Wahrheit, das ist eine ganz andere Frage.“⁶³ Ganz im Gegenteil hätte sich die neueste Kunst – in der Folge Sempers – vom Materialismus abgewandt: „Und in eben dieser Weise schickt sich nun ein angeblich berufener Verfechter der ‚modernen Architektur‘ an, diese Kunst aufs Neue und – wenn es nach seinem Sinne gienge – für alle Zukunft ins Joch des Materialismus zu spannen!“⁶⁴ Eigentlich hatte Wagner aber in der Nachfolge von Semper völlig klar gesagt, dass das „Utilitätsprincip“ die Kunst nie verdrängen werde, „während es richtig ist, dass Utilität und Realismus vorangehen, um die Thaten vorzubereiten, welche die Kunst und der Idealismus auszuführen haben.“⁶⁵

Und dann geht der unbekannte Kritiker ans Eigentliche: „Aber dazu kommt noch ein anderes: Dasjenige was man in der Baukunst unter Construction versteht und was besonders der Fachmann darunter in ästhetischem Sinne zu denken pflegt, ist in einem einzigen Kunststile zum ‚Principe‘ gemacht worden – in der Gothik.“⁶⁶ Damit nun wäre Wagner endgültig widerlegt, denn: „Es beweist nun wieder den totalen Mangel an gedanklicher Folgerichtigkeit, ja fast wäre man versucht zu sagen an reinem künstlerischen Empfinden, wenn Wagner einerseits als erklärter Feind der Gothik, andererseits als Anhänger der Construction – im oben dargelegten Sinne – sich gebärdet, da doch eben die Gothik allein seinem theoretischen Meinen gemäss ist.“⁶⁷ Hinter dieser Kritik an Wagners Buch stand also deutlich der noch längst nicht überwundene Konflikt zwischen Neogotik und

61 Ruth Hanisch, Wolfgang Sonne, „Camillo Sitte als ‚Semperianer‘“, in: Rainald Franz, Andreas Nierhaus, *Gottfried Semper und Wien. Die Wirkung des Architekten auf „Wissenschaft, Industrie und Kunst“*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2007, S. 97–112.

62 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 55.

63 Anonym, *Moderne Architektur. Professor Otto Wagner. Und die Wahrheit über beide*, a. a. O., S. 23.

64 Ebenda, S. 22.

65 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 55.

66 Anonym, *Moderne Architektur. Professor Otto Wagner. Und die Wahrheit über beide*, a. a. O., S. 22.

67 Ebenda, S. 23.

Neorenaissance als Ausgangspunkt für die Erneuerung der Baukunst aus der Konstruktion.

Des Weiteren allerdings analysierte der Unbekannte, dass Wagner gerade in der Frage des Lokalen widersprüchlich argumentiert: „Früher war nämlich mit deutlicher Anspielung auf eine gewisse kosmopolitische Färbung unserer modernen Lebensanschauung ‚das Wissen und Können der Menschheit‘ der Baukunst zur Verfügung gestellt worden. Hier dagegen wird, mit nicht minder deutlicher Anspielung auf gewisse nationale Aspirationen, von der Verschiedenheit der nationalen Schönheitsideale geredet und hinzugefügt, dass in diesem Sinne ‚selbst Zeit und Mode‘ betont werden müssen. Nun sind aber eben Zeit und Mode die richtigen internationalen Begriffe: – Wie kann der Autor also noch dazu im Widerspruche mit seiner kurz zuvor ausgesprochenen Meinung, diese beiden in den Dienst des Nationalismus stellen?“⁶⁸ Der Autor bezog sich dabei auf die Stelle bei Wagner: „Nicht um das Gesagte zu entkräften, sondern um der Wahrheit im Empfinden näher zu kommen muss aber hier betont werden, dass der Baukünstler in verschiedenen Ländern mehr oder weniger reiche Formen zu verwenden haben wird, damit der Genius loci zum Ausdruck komme. Es ist daher nur logisch, dass beispielsweise der Süddeutsche, der Norddeutsche, der Franzose, der Engländer, der Italiener etc. verschiedene Schönheitsideale haben müssen, ja so weit soll die Composition im Bestreben nach richtiger Ausdrucksweise gehen, dass selbst Zeit und Mode richtig betont sind; lassen sich doch auch heute alle bestehenden Werke der Kunst mit ziemlicher Genauigkeit in Bezug auf Zeit und Lage von uns bestimmen.“⁶⁹ Tatsächlich relativierte Wagner hier seinen Ruf nach einer internationalen kosmopolitischen Baukunst, aber er konzidierte dem Regionalen nicht mehr als eine regulative Wirkung, ganz im Gegensatz zu den Bestrebungen, die dem Nationalen in der Baukunst den größtmöglichen Einfluss zugestehen.

So streng der Anonymus mit Otto Wagners Schrift verfuhr, so knapp, aber positiv äußerte er sich über Camillo Sitte: „Minder glücklich ist der Verfasser in seinen Darlegungen über den modernen Städtebau, ja hier bleibt sein Können weit hinter dem zurück, was wir in letzter Zeit über dieses Thema zu hören bekamen. Gegen die gründlichen Erläuterungen z. B. Camillo Sitte’s (in: ‚Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen‘) gehalten, ist, was Wagner bietet, sehr magere Kost; aber freilich zeigt sich gerade hier am schlagendsten der schroffe Contrast zwischen einer auf rein historischer Basis fussenden Kunstauffassung und einer

68 Anonym, *Moderne Architektur. Professor Otto Wagner. Und die Wahrheit über beide*, a. a. O., S. 19.

69 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 46–47.

sozusagen antihistorischen. Die Wahrheit dürfte, wie so oft, genau in der Mitte liegen.“⁷⁰

Richard Streiter: „Architektonische Zeitfragen“ (1898)

Der Münchner Architekt, Historiker und frühere Mitarbeiter Paul Wallots in Berlin, Richard Streiter⁷¹, publizierte 1898 eine weitere breit angelegte Gegenschrift „Architektonische Zeitfragen. Eine Sammlung und Sichtung verschiedener Anschauungen mit besonderer Beziehung auf Professor Otto Wagners Schrift ‚Moderne Architektur‘“.⁷² Neben seiner Kritik an Wagners Materialismus ging Streiter in einem Hauptteil unter dem Zwischentitel „Der ‚Zeitgeist‘ und die Architektur“ auf die Frage der Zeitgenossenschaft in der Architektur ein: „Angesichts solcher betrübender Tatsachen, die in keiner Weise zu rechtfertigen sind, muß es als höchst bedenklich erscheinen, wenn Otto Wagner (S. 44) ‚die Empfänglichkeit unserer modernen Epoche für große Effekte‘ rühmt und daran die allgemeine Folgerung anschließt: ‚Es ist hier am Platze, den modern schaffenden Architekten ein kräftiges ermunterndes ‚Vorwärts‘ zuzurufen und vor allzu großer und inniger Anbetung des Alten zu warnen, damit ein, wenn auch bescheidenes, Selbstbewusstsein wieder ihr Eigen werde, ohne welches eine große Tat überhaupt nicht entstehen kann.‘ ‚Allzugroße und innige Anbetung des Alten‘ wird man im allgemeinen den bei der Erweiterung und inneren Umgestaltung unserer deutschen Städte maßgebenden Stellen und Professoren nicht vorwerfen können.“⁷³

An diese Kritik schloss Streiter aber die grundsätzliche Frage an: „Immerhin berührt Wagner in obigem Satze eine wichtige Frage, inwieweit der historische Sinn unserer Zeit, insbesondere die historische Pietät der Entwicklung einer selb-

70 Anonym, *Moderne Architektur. Professor Otto Wagner. Und die Wahrheit über beide*, a. a. O., S. 27.

71 Zu Streiter siehe u. a.: J. Duncan Berry, „From Historicism to Architectural Realism. On Some of Wagner’s Sources“, in: Harry Francis Mallgrave (Hg.), *Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity*, Santa Barbara: The Getty Center for the History of Art and the Humanities. Distributed by the University of Chicago Press, 1993, S. 243–280.

72 Richard Streiter, „Architektonische Zeitfragen. Eine Sammlung und Sichtung verschiedener Anschauungen mit besonderer Beziehung auf Professor Otto Wagners Schrift ‚Moderne Architektur‘“, in: Richard Streiter, *Ausgewählte Schriften zur Aesthetik und Kunst-Geschichte*, hg. im Auftrag der Familie von Prof. Dr. Franz von Reber und Prof. Dr. Emil Sulger-Gebing, München: Delphin, 1913, S. 55–149.

73 Ebenda, S. 127.

ständigen modernen Bauweise hemmend im Wege steht.“⁷⁴ Streiter sah aber die „historische Pietät“ mit dem modernen Streben Wagners nicht vereinbar: „So wird denn auch der fortschrittlichst Gesinnte die historische Pietät unserer Zeit kaum verwünschen. Auch Wagner tut es nicht. Aber aus seinen Ausführungen wird nicht ganz klar, wie die historische Pietät, der er an einigen Stellen das Wort redet, mit der sonst von ihm geforderten rücksichtslosen Modernität sich vereinigen läßt. Er sagt (S. 101): ‚Die Fehler, in welchen unsere Vorfahren dadurch verfielen, daß sie pietätslos die Werke ihrer eigenen Vorgänger unbeachtet ließen oder zerstörten, wollen wir vermeiden und die uns überlieferten Werke, wie Juwelen, in passende Fassung bringen, damit sie uns erhalten bleiben als plastische Illustrationen der Geschichte der Kunst.‘ Wie aber denkt er sich dies, ‚in passende Fassung bringen‘ von alten Bauwerken in alten Städten? Vergeblich sucht man bei ihm nach einem Aufschluß über diese so wichtige Frage. Dagegen findet man Sätze, die im Zusammenhalt mit seinen Idealen von moderner Baukunst, dem axialsymmetrischen ‚akademischen‘ Grundriß, der ‚antikisierenden Horizontallinie im Aufbau, der Geradlinigkeit der Strassenfluchten u. s. w. an der Redlichkeit seines Wunsches, alte Bauwerke in unseren alten deutschen Städten ‚wie Juwelen in passende Fassung zu bringen‘, berechtigte Zweifel aufkommen lassen.“⁷⁵

Was hier deutlich anklingt, ist ein Konflikt der historischen Referenzrahmen. Streiter geht von der „alten deutschen Stadt“ aus, Wagner von der „barocken Stadt“, die er recht unverblümt als Referenz für den neuen Städtebau heranzog: „Auch hierfür liefern uns die Meister der Renaissance und der Barocke ausgezeichnete Beispiele. Unsere moderne Epoche, welche, wie schon erwähnt, alle grossen Dimensionen besonders schätzt, hat auch hier, wie in vielen Fällen, solche Anregungen und Ueberlieferungen mit Glück verwerthet und Dinge geschaffen, auf welche wir mit gerechtem Stolze schauen können.“⁷⁶ Dies kann man vor allem in seinen städtebaulichen Entwürfen vom frühen „Artibus“-Projekt bis hin zur Studie „Die Groszstadt. Eine Studie über diese“⁷⁷ von 1911 leicht nachvollziehen. Gleichzeitig machte er aber auch deutlich, dass Elemente wie etwa die Achse natürlich nicht nur und für alle Zeit mit dem Barock in Verbindung stehen mussten, sondern grundsätzlich auch in der Moderne verwendbar waren, sofern sie funktional und ästhetisch aus dem modernen Leben begründbar waren: „Der Architekt möge daher in die volle Schatzkammer der Ueberlieferung greifen, das Gewählte aber nicht

74 Ebenda.

75 Ebenda, S. 132–133.

76 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 52.

77 *Die Groszstadt. Eine Studie über diese von Otto Wagner*, Wien: Schroll, 1911.

copiren, sondern durch Neugestaltung seinen Zwecken anpassen.“⁷⁸ Im Gegensatz zur „Anpassung“ Wagners forderte Streiter ein „Anschmiegen“ an die historischen Formen, ein Einpassen und Einfügen in den städtischen Kontext: „Das Anschmiegen an Bestehendes kann in den meisten Fällen mit voller Erfüllung aller praktischen Anforderungen der Neuzeit zwanglos geschehen, ohne die Wirkung des Alten zu zerstören, aber auch ohne das Neue besonders altertümlich zu gestalten. Eine solche konservativ-fortschrittliche Schaffensweise (das Mischwort sei gestattet!) erfordert freilich mehr Feingefühl, mehr künstlerischen Takt, als rücksichtslose Modernität oder altertümelndes Nachahmen.“⁷⁹ Dort wo Wagner also ein „Anpassen“ der historischen Form an einen modernisierten Zweck verlangte, forderte Streiter ein „zwangloses Anschmiegen“ an die historischen Formen bei „Erfüllung aller praktischen Anforderungen“. In einem waren sich beide einig: Eine noch nie da gewesene Beschleunigung ist das wesentliche Charakteristikum der neuen Zeit. So bemerkte Streiter: „Vor den Augen einer einzigen Generation haben sich Wandlungen vollzogen, wie sie früher ein Jahrhundert nicht mit sich brachte“; und schloss daraus, dies führe aber zu einer stärkeren „Anhänglichkeit an das Alte“.⁸⁰ Eine ähnliche einzigartige Beschleunigung stellte auch Wagner fest: „Prüft man aber unbefangenen Auges, wie sichs allerorten regt, wie die Künstler sich mühen, neue Schönheitsideale zu bilden, und überblickt man das heute schon Gewordene, so wird man überzeugt werden müssen, dass zwischen der Moderne und der Renaissance heute schon eine grössere Kluft liegt, als zwischen der Renaissance und der Antike.“⁸¹

Was Streiter Wagner aber am stärksten vorhielt, war eben die Vernachlässigung des Lokalkolorits: „Ein gewisser Partikularismus ist für die deutsche Kunst stets als etwas Natürliches und Heilsames betrachtet worden. So schreibt der Rembrandt-Deutsche [...]: ‚Die deutsche Kunst muß sich nach dem Bilde der von Tacitus geschilderten deutschen Dörfer entwickeln‘: ‚wo Jedem ein Platz oder ein Hain gefällt, da siedelt er sich an‘; gerade die frühesten Anfänge eines Volkslebens lassen oft seine Eigenart und seine damit gegebene Bestimmung am deutlichsten erkennen. Der rechte Künstler kann nicht local genug sein.“⁸² Wagner hingegen war aus Streiters Sicht überhaupt nicht „local“, denn wenn er sich auf die Vergangenheit bezog, vertrat er in Streiters Augen einen südländischen (also fremdartigen) Klassizismus: „Otto Wagner stand bisher und steht wohl auch jetzt noch auf der

78 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 39.

79 Richard Streiter, „Architektonische Zeitfragen“, S. 134.

80 Ebenda, S. 131.

81 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 39.

82 Richard Streiter, „Architektonische Zeitfragen“, a. a. O., S. 134–135.

Seite der Klassizisten. So kann es nicht Wunder nehmen, daß seine Vorstellungen von moderner Architektur von den Schönheitsidealen der Antike und der romanischen Völker beherrscht sind, und zwar mehr, als für die architektonische Ausgestaltung unserer deutschen Städte heilsam sein dürfte.“⁸³ Streiter nimmt zwar zunächst kritisch zu den Vertretern der Gotik als deutschen Nationalstil wie überhaupt der Frage nach einem Nationalstil Stellung, führte die Debatte aber dann doch sehr vorsichtig wieder ein, indem er Karl Hendrici gegen Wagner ins Feld schickte: „Und dem Satze, daß ‚bei der künftigen fortgebildeten und neu entstehenden Kunstform die antikisierende Horizontallinie stark dominieren werde‘, stellt K. Henrici [...], der für die Pflege einer ausgeprägt nationalen Kunst eintritt, den Wunsch entgegen, daß er ‚die Rechte des Vertikalismus in keiner Weise geschmälert sehen möchte.“⁸⁴ Doch bei aller Zurückhaltung konzedierte auch Streiter: „In der Tat, das Gemütvoll-Innige, das sachlich und persönlich Charakteristische zeichnet von Alters her die deutsche Kunst in besonders hohem Maße aus, während sie in Bezug auf rein formale Schönheit der Kunst der romanischen Völker (Italiener, Franzosen) im großen Ganzen nachsteht.“⁸⁵

Hier scheint bei Streiter interessanterweise der Kurzschluss gegriffen zu haben, dass ein deutschsprachiges Buch über Baukunst sich zwingend auch mit „deutscher Baukunst“ zu beschäftigen habe. Obwohl ein österreichischer Architekturdiskurs zu keiner Zeit von einem deutschen abgelöst war, trennte aber auch in diesem Fall – wie so oft – die gemeinsame Sprache mehr, als sie vereinte. Die Voraussetzungen in den Habsburger Ländern und im geeinten Deutschen Reich waren denkbar verschieden, und dies schlug sich natürlich auch in der Architektur und ihrer Theorie nieder, vor allem wenn es um die Frage des nationalen Charakters und eines möglichen Nationalstils ging. Bei Wagner spielten die mittelalterliche deutsche Stadt und Architektur keine Rolle. Die Frage nach einem „deutschen“ Baustil hat Wagner nie bewegt, genau das aber macht ihm Streiter zum eigentlichen Vorwurf. Noch nicht einmal Sitte war die Frage eines „deutschen“ Stils ein Anliegen; einen Zusammenhang zwischen malerischem Städtebau und der deutschen Nation haben erst seine Nachfolger, vor allem Karl Henrici, forciert.⁸⁶ Weder Sitte noch Wagner waren dem großdeutschen Lager verbunden: Camillo Sitte war politisch ein Kind des Liberalismus, war doch schon sein Vater Franz Sitte ein Altliberaler

83 Ebenda, S. 124.

84 Ebenda.

85 Ebenda, S. 123–124.

86 Wolfgang Sonne, „Politische Konnotationen des malerischen Städtebaus“ in: Klaus Semsroth und Kari Jormakka, *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2005, S. 63–90.

gewesen und hatte sich als Architekt gegen den vorherrschenden Beamtenstil oder auch Bauratsklassizismus gestellt. Sohn Camillo teilte in vielerlei Hinsicht die politische Einstellung seines Vaters. Er war mit vielen zentralen Liberalen befreundet, besonders mit dem Kunstkritiker des Neuen Wiener Tagblattes Viktor Schembera und diversen liberalen Journalisten. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass Sitte den deutsch-nationalen Umschwung der Liberalen unter Georg Schönerer mitgemacht hatte. Wagners politische Zugehörigkeit ist klar, seine Sympathien für den Wiener Bürgermeister Dr. Karl Lueger waren offensichtlich, wenngleich offenbleiben muss, ob sich Wagner tatsächlich für Luegers politische Inhalte interessierte oder ob er einfach einen potenten Auftraggeber suchte. Deutschnationalismus gehörte jedenfalls nicht in das politische Programm von Luegers Christlichsozialer Partei (Antisemitismus allerdings schon). Wagner hat sich in „Moderne Architektur“ sehr deutlich gegen Bemühungen in diese Richtung gewandt: „Wer erinnert sich nicht an die elektrisierende Wirkung, welche nach den grossen politischen Ereignissen in Deutschland die Worte ‚altdeutscher‘ Stil hervorriefen? Prüft man heute in ruhiger unbefangener Weise all die Stilfanfaren und Philippicas, mit denen seit 50 Jahren die Kunstanschauungen der Welt in die richtigen Bahnen gelenkt werden sollten, so kann man nur mit mitleidigem Lächeln die gewaltigen Irrthümer dieser Stilaposteln constatieren.“⁸⁷

Dazu passt nun auch, dass Streiter Wagner neben dem fremdländischen Klassizismus auch noch Vernachlässigung des Volkslebens vorwarf. Als letzten Schritt demontierte Streiter nämlich Wagners Bekenntnis zur „Demokratisierung“ des Städtebaus: „Ob aber eine Kunst, die in diesem Sinne ‚unser demokratisches, selbstbewusstes Wesen veranschaulichen und den kolossalen technischen und wissenschaftlichen Erfolgen, sowie dem durchgehenden praktischen Zug der Menschheit Rechnung tragen‘ soll, nicht auf eine Kunst des Großbetriebes, der Unternehmer, der ‚Gründer‘, eine Kunst der den Markt beherrschenden banausischen Bourgeoisie, des ‚praktischen‘ Manchestertums hinausläuft [...]?“⁸⁸ Wagner hingegen habe in auffallender Weise „alle jenen idealen Faktoren außer Rechnung gelassen, die die Kunst mit dem Volksleben, mit dem ‚Volksgemüt‘ verbinden.“⁸⁹ Nicht Demokratie im Sinne einer Angleichung der Lebensumstände, wie Wagner sie vorschwebte, sondern „Volkskunst“ sollte geschaffen werden. Die Kritik Streiters an Wagners Buch, so kompetent und zutreffend sie in vielem ist, verfehlte dennoch den Umstand, dass Wagners „modernes Leben“ nicht das moderne Leben

87 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 30.

88 Richard Streiter, „Architektonische Zeitfragen“, a. a. O., S. 138–139.

89 Ebenda, S. 140.

in Deutschland war, sondern das moderne Leben in Wien, dem er immer noch den Rang einer der wenigen echten internationalen Großstädte eingeräumt hat. So wird das Modell „Wien“ in seinem Buch über die „Groszstadt“ ein Modell für die Großstadt schlechthin werden.

Sittes Buch hingegen, auf das er zwar nicht näher einging, lobte Streiter ausdrücklich: „Denn mit dem Grundsatz ‚Zeit ist Geld‘, den Wagner als einen Ausdruck des Zeitgeistes anführt, läßt sich die größtmögliche Verwendung der geraden Linie bei Straßenanlagen nicht begründen. Es können durch gekrümmte Straßenzüge oft kürzere Wege erzielt werden, als durch lauter gerade, womöglich noch rechtwinkelig sich durchschneidende Straßen. Bezüglich der ästhetischen Momente bei Anlage von Straßen und Plätzen ist Camillo Sittes bekanntes vortreffliches Buch: ‚Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen‘ neuerdings vielfach maßgebend geworden.“⁹⁰ Richard Streiter war somit einer der Ersten, der Sitte und Wagner als Kontrahenten diskutierte, vor allem in der Frage „gerade oder gekrümmte Straße“. Streiter war aber auch einer der Ersten, der aus einem ästhetischen und lokalen Wiener Konflikt von Sitte und Wagner durch Übertragung auf Deutschland einen kulturpolitischen machte.

Streiters Kritik von Wagners Buch wurde in Wien allerdings positiv aufgenommen, zumindest von Ferdinand von Feldegg, der eine Lektüre in der von ihm redigierten Zeitschrift „Der Architekt“ wärmstens empfahl. Feldegg hob besonders den Umstand hervor, dass Streiter die Inkongruenz zwischen Werk und Text Wagners aufgedeckt habe: „Als praktischen Künstler rechnet Streiter Wagner mit vollem Recht zu den Classicisten. (S. 127), während doch Wagner – seiner theoretischen Ansicht nach [...] – ‚folgerichtig zu einer Verurtheilung der Renaissance und des Barocks‘ gelangen müsste. ‚Von solcher Konsequenz zeigen aber Wagners eigene Bauten und Entwürfe nichts.‘“⁹¹ Einen ähnlichen Widerspruch zwischen Schriften und Bauten deckte auch der Wiener Kritiker Franz Arnold 1898 in der „Neuen Freien Presse“ in einem Artikel über den „Wiener Styl“ im Allgemeinen und Otto Wagner im Besonderen auf: „Wirklich bedrohlich für den tonangebenden Geschmack und für die heimische Tradition kann nur eine Richtung werden, die von hervorragenden und führenden Geistern ausgeht. Von einem solchen stammt das böse Wort: *Artis sola domina necessitas*, ein Wort, das ein ganz verhängnisvolles Programm umschließt. Denn es verleugnet gerade das, was das Auszeichnende des Wiener Architekturstyls ausmacht; es ist ein Angriff auf das Beste und Liebenswertigste der Wiener Tradition, und ist es wirklich ein Künstler, der dieses Wort

⁹⁰ Ebenda, S. 124–125.

⁹¹ Ferdinand von Feldegg, „Architektonische Zeitfragen“, in: *Der Architekt*, 4. Jg., 1898, S. 5.

geprägt hat? Die Kunst hat keine domina über sich, sie ist selbst eine domina. Und wenn schon die Architektur enger an die gemeinen Nothwendigkeiten des Lebens gebunden ist als andere Künste, so fängt sie als künstlerische Betätigung doch erst dort an, wo die Nothwendigkeit endet. Aber merkwürdig genug! Der selbe Architekt, der theoretisch die Nothwendigkeit als die Gebieterin der Kunst proclamiert, huldigt in der Praxis ganz anderen Grundsätzen. In ihm ist der Künstler mächtiger als der Theoretiker. Seine Werke widerlegen ihn. Er hat in den Wiener Stadtbahnhöfen gezeigt, wie eine Künstlerhand das schwierige Problem löst, die Nothwendigkeit der Schönheit unterzuordnen und mit der individuellen Freiheit der Formgebung die Anpassung an den localen Stadtcharakter zu vereinen. Gerade seine reifsten und besten Arbeiten, allen voran das geistreiche Haus am Beginne der Alserstraße, das die Landesgerichtsstraße beherrscht, fügen sich mit ihrer geschmackvollen Flachornamentik, ihrer discreten Behandlung der Putzarchitektur und ihren italienischen Dachformen ausgezeichnet in das Stadtbild ein.“⁹²

Duell am Karlsplatz

Tatsächlich war das Verhältnis von Wagner und Sitte schon zum Zeitpunkt der Publikation der beiden Bücher belastet gewesen – wahrscheinlich, seitdem Sitte im Neuen Wiener Tagblatt eine Besprechung der Wettbewerbsbeiträge für den Justizpalast veröffentlicht hatte, in der es hieß: „Das Projekt von A. Wagner ist was Führung der Trakte und Gruppierung der dadurch entstehenden inneren Höfe betrifft, noch einfacher, es hat nebst der glasgedeckten Zentralhalle nur zwei große Höfe. Die dadurch beeinträchtigte Kommunikation ist aber in höchst gezwungener Weise durch offene Brücken oder Viadukte quer über die Höfe hergestellt. Ähnliche, unnötigerweise sonderbare, gezwungene Motive kommen in den Stiegenanlagen vor. Die architektonische Form läßt sich etwas zu dekorationsmäßig an und ist ein Sammelsurium aus italienischer, französischer und berlinerischer, sogenannter griechischer Renaissance. Die Säle sind fast barock überladen. Das Anziehendste ist der gedeckte Hofraum.“⁹³ Die Beschreibung Sittes deckt sich in wesentlichen Elementen – wie die Trennung der Höfe mit Brückenbauten und dem gedeckten Innenhof – mit dem Wettbewerbsbeitrag, den Otto Wagner abgeliefert

92 Franz Arnold, „Wiener Styl“, in: Neue Freie Presse, Abendblatt, 9. November 1898, S. 2.

93 Camillo Sitte, „Die Konkurrenz-Projekte für den Justizpalast (1874)“, in: Neues Wiener Tagblatt, 1875, genaues Datum unbekannt, S. N. 150–424, wiederabgedruckt in: *Camillo Sitte. Gesamtausgabe*, Bd. 2, *Schriften zu Städtebau und Architektur*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2010, S. 172–175, hier S. 173.

hatte (Abb. 14). Auch die Charakterisierung der Detailformen als italienisch, französisch, berlinerisch – zwar nicht unbedingt positiv gemeint – passt sehr gut zu Wagners Entwurf.⁹⁴ Da in Sittes Besprechung der Ausstellung der Wettbewerbsbeiträge auch kein anderer Architekt namens Wagner erwähnt wird, kann man davon ausgehen, dass das A. Wagner einfach ein Druckfehler der Zeitung war und der Abschnitt in Sittes Zeitungskritik sich auf den Wettbewerbsbeitrag Otto Wagners bezog. Also war die kritische Haltung von Sitte gegenüber Wagner offensichtlich schon 1874 vorhanden.

1894 kritisierte Sitte im Neuen Wiener Tagblatt unter dem Titel „Das Wien der Zukunft. Zur Ausstellung der Regulierungsprojekte“ die Beiträge zum Wettbewerb für einen Wiener Generalregulierungsplan der beiden Preisträger Joseph Stübben und Otto Wagner wie folgt: „Die mit den beiden ersten Preisen ausgezeichneten Arbeiten überragen die anderen durch ihre bestimmt ausgesprochene Einseitigkeit, so daß jedes in seiner Art allerdings unübertroffen dasteht; das Project von Wagner in architektonisch dekorativer Beziehung, das von Stübben in verkehrstechnik-konstruktiver Richtung. So weitläufige Dinge sind allerdings schwer mit ein paar Worten zu fassen, und deshalb hinken bekanntlich alle Gleichnisse, die dazu herhalten müssen; aber, um wenigstens dem Kern der Sache nahezukommen, könnte man O. Wagner mit seinen breit angelegten Façaden und seinem ausgesprochenen Talent für architektonische Dekoration etwa den Wiener Zinopalast-Makart nennen.“⁹⁵ Quasi im selben Atemzug bezeichnete er Stübben als den „reinsten Kompilator und als solcher ändert er selbst mit jedem Jahre seine Grundsätze, je nach den neuesten Vorkommnissen, schwimmt dabei als routinierter Geschäftsmann immer obenauf und hält sich so für den ersten Städtebauer der Welt von Fach.“⁹⁶ Das Problem an Wagners Projekt wäre zudem, dass er Stübbens Handbuch „Der Städtebau“ wohl zu ernst genommen hätte, denn dieses wäre zwar als Nachschlagewerk für den Praktiker sehr wertvoll, „aber durchaus nicht geeignet, sich daraus Prinzipien zu holen, denn diese hat eben Stübben selbst nicht.“ Wahrscheinlich wandte sich daraufhin Stübben an Wagner, um Auskunft über den Stand Camillo Sittes in Wien zu erhalten, worauf Wagner Anfang April des Jahres an Joseph Stübben nach Düsseldorf antwortete: „C. Sitte gilt in Wien (auch

94 Siehe: Otto Antonia Graf, *Otto Wagner. Das Werk des Architekten 1860–1902*, Bd. 1, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 1984, Werkverzeichnis Nr. 26 „Justizpalast, Wien I, Schmerlingplatz, Projekt“, S. 16–21.

95 Camillo Sitte, „Das Wien der Zukunft. Zur Ausstellung der Regulierungsprojekte“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 6./8./14./31. März 1894, wiederabgedruckt in: *Camillo Sitte. Gesamtausgabe*, Bd. 2, *Schriften zu Städtebau und Architektur*, a. a. O., S. 422–447, hier S. 440.

96 Ebenda, S. 441.

beim Neuen Wiener Tagblatt selbst) als hohler Schwätzer.“⁹⁷ Besonders verschärft wurde der Konflikt natürlich dadurch, dass sich Anfang des Jahres Sitte und Wagner für die Stelle an der Akademie der bildenden Künste als Nachfolger von Karl von Hasenauer beworben hatten und Wagner bekannterweise die Stelle bekommen hatte.⁹⁸

Besonders aufschlussreich ist es, den Umgang der beiden Kontrahenten mit einem der ikonischsten Bauwerke Wiens, das eine der wichtigsten architektonischen, städtebaulichen und denkmalpflegerischen Debatten um 1900 auslöste, zu vergleichen:⁹⁹ beider Haltung in der sogenannten „Karlsplatzfrage“ und vor allem im Umgang mit Fischer von Erlachs Karlskirche¹⁰⁰ (Abb. 15). Die Neuordnung des Areals zwischen Stadtpark und Elisabethbrücke im Zuge der Wienflussüberbauung war eine der größten Herausforderungen der Wiener Stadtplanung im ausgehenden 19. Jahrhundert. Die wichtige West-Ost-Achse der Wienzeile sollte mit dem Straßenzug der Ringstraße und der Wiedner Hauptstraße verbunden werden, dabei musste dem wachsenden Bedürfnis nach einer öffentlichen Verkehrsanbindung der westlichen Vororte mit der Innenstadt entsprochen werden. Mit anderen ähnlich großmaßstäblichen und langfristigen zu lösenden Aufgaben führte diese Frage 1892 zur Ausschreibung eines Wettbewerbes für einen Generalregulierungsplan für die gesamte Stadt Wien, den, wie gesagt, Otto Wagner – ex aequo mit Joseph Stübben – gewann. Als Folge seines Wettbewerbserfolgs wurde Otto Wagner 1894 zum „künstlerischen Beirath der Commission für Verkehrsanlagen“ ernannt. Als dieser war er auch für die Stationen am noch nicht sogenannten Karlsplatz zuständig, die zwischen 1898 und 1899 errichtet wurden. Die Karlsplatzpavillons markierten eine wichtige Fokussierung im Werk Wagners, sind sie doch eine demonstrative Visualisierung seiner zentralen Prämisse: „Der Architekt hat immer

97 Brief von Otto Wagner an Joseph Stübben, 5. April 1894, Historisches Archiv der Stadt Köln, Nachlass H. J. Stübben, Bestand 1114, Nr. 1, hier zitiert nach: Wilfried Posch, „Camillo Sittes städtebauliche Schriften“, in: *Camillo Sitte. Gesamtausgabe, Bd. 2, Schriften zu Städtebau und Architektur*, a. a. O., S. 11–79, hier S. 19.

98 Jindrich Vybiral, „Durch die Kunst der ‚Alten‘ – wider den Willen der ‚Modernen‘. Dokumente zur Berufung Otto Wagners an die Akademie der bildenden Künste in Wien“, in: *Uměni*, Bd. LVIII, 2010, S. 464–471.

99 Zum Karlsplatz siehe u. a.: Eva Oliwa (Red.), *Der Karlsplatz. Beiträge zur Stadtforschung, Stadtentwicklung und Stadtgestaltung*, Bd. 8, Wien: Magistrat der Stadt Wien, 1981; Elke Doppler, Christian Rapp, Sándor Békési, *Am Puls der Stadt. 2000 Jahre Karlsplatz*, Ausst. Kat. Wien Museum, Wien: Czernin, 2008.

100 Zu Camillo Sitte und Otto Wagner am Karlsplatz siehe: Mario Schwarz, „Camillo Sittes Schriften zur Architektur“, in: *Camillo Sitte, Schriften zu Städtebau und Architektur*, a. a. O., S. 107–144, speziell: S. 130–139.

aus der Construction die Kunstform zu entwickeln.“¹⁰¹ (Interessanterweise setzt Wagner diese Stelle in seinem Text in Anführungszeichen, als ob er eine höhere Stelle – wahrscheinlich Semper – zitierte.)

Die kleinformatischen Zweckbauten hatten eine eminent wichtige repräsentative Aufgabe als der Innenstadt am nächsten liegende Stadtbahnstationen im unmittelbaren Gegenüber der Karlskirche zu übernehmen. Wagner formulierte an dieser prominenten Stelle eine kleinformatische Umsetzung seiner Vorstellung von einem modernen Zweckbau im Verhältnis zu einem nahe gelegenen bedeutenden historischen Monumentalbau. Die Pavillons sind in Skelettbauweise mit eingehängten Marmor- bzw. Granitplatten errichtet, die Dächer der einzelnen Baukörper bestehen aus kurzen Wellblechtonnen. Sie sind ein gutes Beispiel dafür, wie Wagner auch historisch überliefertes Vokabular in eine völlig neuartige Konstruktionsweise integrierte, wenn es ihm durch die statischen Verhältnisse gerechtfertigt schien. Denn die von oben in die Tragestruktur eingehängten Platten sind durchaus dieser Tektonik entsprechend gestaltet: Die unterste am stärksten belastete Platte ist aus Granit, also einem festeren Material und mit Wülsten versehen, um so den Sockel der Konstruktion zu bilden und abzubilden. Obwohl Teile der Last von dem Eisengerüst abgefangen werden, liegen die Platten dennoch auch aufeinander auf, und somit ist ein klassischer Wandaufbau auch in dieser modernen Tragkonstruktion gerechtfertigt.¹⁰² Die darüber eingehängten Marmorplatten hingegen bilden die glatte Wand, die oben durch den Sonnenblumenfries abgeschlossen wird. Es ist eine radikale Mischung aus klassischem Wandaufbau getragen von neuester Technik, aus hochwertigem Marmor und billigem Wellblech. Gleichzeitig sind sie aber auch eine Demonstration, wie sich Wagner den Umgang mit historischer Architektur vorstellte: Wie in Schönbrunn und anderen wenigen Ausnahmen wichen Wagner und sein großes Team am Karlsplatz von den Normtypen der Stadtbahn ab, um den Bau stärker in diesen speziellen Kontext einzubinden, etwa durch die gewölbten Tonnen als Dach, die Verwendung von Stein statt Putz und den größeren Anteil an Vergoldung.

Der Kontext der Stationen bestand zu diesem Zeitpunkt allerdings nur aus der Karlskirche, dem Polytechnikum und der evangelischen Schule; alles andere war in der Schwebe. Es ist durchaus bemerkenswert, wie es Wagner gelang, die Karlskirche trotz ihrer angulären und zur Technischen Hochschule versetzten Lage mit

101 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 58.

102 Zu einer völlig anderen Lesart kommen Giovanni Fanelli und Roberto Gargiani; sie interpretieren die weißen Platten und das verzierte Tragewerk als Stickerei, siehe: Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani, *Storia dell'architettura contemporanea. Spazio, struttura, involucro*, Rom: Editori Laterza, 1998, S. 68–69.

den neuen Stationen, deren Lage ja auch nicht frei, sondern durch den Verlauf des Bahntunnels vorgegeben war, in einen städtischen Platz und Park zu integrieren. Die Karlsplatz-Stationen – oder die „Haltestelle Technik“ bzw. „Haltestelle Akademiestraße“, wie es in dem frühen Plan noch hieß – kamen in der Mittelachse des Polytechnikums zu liegen. Nun musste Wagner aber den Platz auch auf die Karlskirche hin orientieren, die eindeutig trotz ihrer peripheren Lage das zentrale Bauwerk war. Über die Bedeutung des Sakralbaus war sich Wagner durchaus im Klaren. „Daselbst steht die Karlskirche, das schönste Gebäude Wiens!“, schrieb er 1892 an den Wiener Bürgermeister Johann Nepomuk Prix.¹⁰³ Immer wieder hat Wagner in verschiedenen Projekten seit der frühen „Artibus“-Studie die Großform der Karlskirche – Zentralbau, Kuppel und Monumentalsäulen – variiert. Wagner legte also eine zweite Achse auf die Mittelachse der Karlskirche, die einen eigenen kleineren Vorplatz erhielt. So schuf Wagner ein reiches Netz von Achsenbezügen, zwischen den Stationen, dem Sakralbau, dem öffentlichen Bau und der gegenüberliegenden Akademiestraße. Keiner dieser Bezüge ist allerdings geometrisch exakt. Die Achse zum Hauptportal des Polytechnikums steht nicht senkrecht auf dessen Fassade und führt mit einem Achssprung in die Akademiestraße Richtung Innere Stadt weiter. Die Technikachse und die Karlskirchenachse treffen sich nicht in der Mitte der beiden Stationsgebäude, sondern davor an einer Stelle, die Wagner mit einem Uhrturm markiert. Diese Unregelmäßigkeiten sind natürlich den Gegebenheiten geschuldet und nicht von Wagner aus ästhetischen Absichten herbeigeführt, aber dies zeigt auch, dass er sich mit dem Bestehenden durchaus arrangieren konnte und keinen geometrischen Rigorismus an den Tag legte.

Die Pfarrkirche zum Hl. Karl Borromäus, gestiftet von Karl VI. und geplant von Johann Bernhard Fischer von Erlach, stand im Mittelpunkt der in der Folge ausbrechenden Diskussionen um die Bebauung des Karlsplatzes. Kein Entwurf für den Karlsplatz wurde als solcher diskutiert, immer stand die Relation zu dem barocken Kirchenbau im Mittelpunkt der Debatten (Abb. 16). Die unmittelbare Umgebung der Karlskirche in Wien beschäftigte schon Camillo Sitte 1889 in seinem Städtebaubuch, vor allem die virulente Frage einer Freilegung, also der Entfernung eines späteren Anbaus – des Fruhwirth'schen Hauses, eines Wohnhauses aus dem 18. Jahrhundert: „Dem Zeitgeschmacke genügt es aber nicht, die eigenen Schöpfungen möglichst ungünstig zu stellen, auch die Werke der alten Meister sollen durch Freilegung beglückt werden, selbst dann, wenn es klar ersichtlich ist,

103 Otto Wagner: „Euer Hochwohlgeboren!“ Gedruckter offener Brief an den Bürgermeister J. N. Prix, vom Juni 1892, Wien Museum, I. N. 116.631/9, wiederabgedruckt in: Otto Antonia Graf: *Otto Wagner. Das Werk des Architekten 1860–1902*, Bd. I, a. a. O., S. 79.

wie dieselben eigens in ihre Umgebung hineincompirt wurden und die Freilegung ohne Zerstörung ihres ganzen Effectes gar nicht vertragen könnten. So wäre z. B. in Wien die, glücklicherweise aufgegebene, Freilegung der Karlskirche geradezu ein monumentales Unglück gewesen. Die Hauptfascade mit den beiden seitlichen Durchgängen, ähnlich wie bei S. Peter in Rom, ist durch dieses Bindungsmotiv ganz unverkennbar auf beiderseitigen Gebäudeanschluss berechnet, wenn auch auf einen anderen als den jetzigen. Dieses Motiv verträgt keine Freilegung, denn man hätte dann zu beiden Seiten zwei grosse Thorbogen, welche nirgends hinführen und auf freiem Platz ein sinnloses Motiv wären. Noch weniger verträgt die Kuppel eine Freilegung. Wegen ihres elliptischen Grundrisses würde sie, von der Seite her betrachtet, viel zu breit und unförmlich, geradezu unschön aussehen. Fischer v. E. hat diese Grundform, welche ihm andererseits allerlei Vorteile und Neues gewährte, gewiss nur deshalb gewählt, weil die Seitenansichten ausgeschlossen waren und der Kuppelbau allein in Bezug auf die Vorderansicht proportioniert werden konnte. Beraubt man sein Werk dieser nothwendigen Voraussetzung der ganzen Conception, so wird ihm einfach seine künstlerische Berechtigung geraubt und dem Meister grosses Unrecht zugefügt.¹⁰⁴ Dem hat Wagner in „Moderne Architektur“ übrigens indirekt zugestimmt: „Die in neuester Zeit so beliebten Freilegungen gothischer Dome sind deshalb, da ursprünglich sicher nicht beabsichtigt, ganz verwerflich, und haben alle derartigen Freilegungen auch immer mit ungeheuerem Fiasco geendet.“¹⁰⁵

Auch Wagner wusste genau, wie man mit der Karlskirche richtig umzugehen hatte, und auch er kannte Fischer von Erlachs Intentionen; so empfahl er auch im Erläuterungsbericht zu seinem Beitrag für den Wettbewerb für einen Generalregulierungsplan für Wien: „Es sei mir hier gestattet, meine Ansicht dahingehend auszusprechen, dass vor der Karlskirche sich absolut nichts befinden darf als eine ganz ruhige Bodenfläche, und dass Fischer v. Erlach bei Conception der Treppen- und Porticusanlagen gewiss derselben Anschauung war. Das Verlegen von Gebüsch oder Baumpflanzungen etc. vor die Kirche kann nur der Ausdruck des Mangels jedes künstlerischen Gefühles und Geschmackes sein.“¹⁰⁶

Der weitere komplexe Ablauf der Wettbewerbe und die öffentlichen Diskussionen um ein neben der Karlskirche zu errichtendes Kaiser-Franz-Josef-Stadt-

104 Camillo Sitte, *Städte-Bau*, a. a. O., S. 32.

105 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 49.

106 Otto Wagner, *Erläuterungs-Bericht zum Entwurfe für den General-Regulierungs-Plan über das gesammte Gemeindegebiet von Wien*, Wien: Friedrich Jasper, 1893, hier zitiert nach der leicht veränderten Ausgabe von 1894, wiederabgedruckt in: Otto Antonia Graf, Otto Wagner. *Das Werk des Architekten 1860–1902*, Bd. I, a. a. O., S. 106.

museum ist von Peter Haiko ausführlich dokumentiert und interpretiert worden.¹⁰⁷ Für die Fragestellung hier müssen also nur einige Details wiederholt werden. Der Wagnerschüler Max Fabiani machte als Erster den Vorschlag, in einem Neubau neben der Kirche die städtischen Sammlungen unterzubringen, der von Wagner sofort aufgegriffen wurde. 1900 preschte dieser mit einem sogenannten „Agitationsprojekt“ für dieses Stadtmuseum vor, woraufhin tatsächlich ein zweistufiger Wettbewerb ausgeschrieben wurde. Der Ausschreibungstext für die Vorausscheidung verlangte ausdrücklich, „dass der Bau in der Nähe der Karlskirche und der technischen Hochschule stehen wird und mit diesen Gebäuden [...] eine harmonische Gruppe bilden soll“.¹⁰⁸ Camillo Sitte war im Preisgericht u. a. mit Andreas Streit, Alois Wurm und Josef Hoffmann tätig.¹⁰⁹

1902 besprach Camillo Sitte in der Allgemeinen Bauzeitung die eingegangenen Projekte der Vorkonkurrenz.¹¹⁰ Es ist nicht untypisch für Sitte, dass das einzige Projekt, das ihm wirklich gefiel, sich nicht an die vorgeschriebene Parzellierung gehalten hat und damit nicht weiter infrage kam. Dieses Projekt des in Florenz lebenden gebürtigen Wiener Malers und Architekten Richard Schneider überzeugte Sitte, weil es ein „Stück Alt-Rom aus den besten Tagen des Cinque Cento“ vorgezaubert hätte, wie es „auch voll und ganz unserem herrlichen Meisterwerke, der Karls-Kirche, entspräche [...]“.¹¹¹ Ansonsten nutzte er die Besprechung dieser Konkurrenz hauptsächlich, um die Fehler des festgelegten Baublockes darzulegen, wie auch überhaupt der ganzen Haltung, zunächst den öffentlichen Raum festzulegen und dann die Architektur daran anzupassen. Sitte verlangte nämlich ein reziprokes Vorgehen: „Das dem so ist, geht gerade aus der vorliegenden Concurrenz augenscheinlich hervor, denn es zeigt sich hier deutlich, wie die Blockbildung und Zerschneidung der Baufläche durch Strassen die Entwürfe sämtlicher Concurrenten bis in die Einzelheiten hinein beherrschte, so dass eine freie Bewegung, eine frische Entfaltung künstlerischer Phantasie von vorneherein gehemmt war.“¹¹²

107 Peter Haiko: „Otto Wagner und das Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum. Das Scheitern der Moderne in Wien“, in: *Otto Wagner und das Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum. Das Scheitern der Moderne in Wien*, Ausst. Kat., Historisches Museum der Stadt Wien, 1988, S. 14.

108 Bau des Kaiser Franz Josef-Stadtmuseums in Wien, Wettbewerbsbestimmungen, Wien Museum I. N. 56254.

109 Peter Haiko, *Otto Wagner und das Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum*, a. a. O., S. 34.

110 Camillo Sitte, „Die Ergebnisse der Vorconcurrnz zu dem Baue des Kaiser Franz Josef Museums der Stadt Wien“, in: *Allgemeine Bauzeitung*, 1902, S. 61–66, wiederabgedruckt in: *Camillo Sitte, Schriften zu Städtebau und Architektur*, a. a. O., S. 537–563.

111 Ebenda, S. 561.

112 Ebenda.

Über Wagners Projekt erwähnt Sitte in diesem Text nur marginal, dass der Grundriss zufriedenstellend gelöst sei. 1903 weiß er aber in einem Vortrag im österreichischen Architektenverein zu berichten, dass Wagners Projekt nur weitergekommen sei, weil man den großen Architekten nicht düpieren wollte.¹¹³ Ferdinand von Feldegg berichtet in seinem Organ „Der Architekt“ 1902, dass „schon in der letzten Sitzung des Preisgerichtes, in der über die Vorconcurrentz entschieden wurde, vom dem Jury-Mitgliede Herrn Regierungsrath Camillo Sitte geltend gemacht wurde, dass mit Rücksicht auf die Mehrheit der Preisrichter (die schon damals gegen den sogenannten modernen Stil Stellung nahm), in der bevorstehenden engeren Concurrentz die Stilsfreiheit fallen gelassen und der Renaissancestil zur Bedingung gemacht werden sollte. So würde vermieden, dass Projectanten, die – eingedenk der zugesicherten Stilsfreiheit – auch ihr zweites Projekt modern durchführen von vorne herein einer gegnerischen Mehrheit gegenüberstehen; vielmehr bliebe ihnen die Wahl, entweder der Stileinschränkung Rechnung zu tragen oder, um ihrer künstlerischen Meinung gänzlich treu zu bleiben, vom engeren Wettbewerb ganz abzustehen.“¹¹⁴ Wenn man bedenkt, dass Feldegg wie Sitte an der Staatsgewerbeschule in der Schellinggasse unterrichtete, scheint es recht wahrscheinlich, dass es Sitte selbst war, der Feldegg mit dieser Information versorgte. Gleichzeitig macht es aber auch deutlich, dass offensichtlich daran gelegen war, Wagner vor seinen eigenen „modernen“ Absichten zu retten.

Am 12. Juni 1902 nahm Camillo Sitte im Neuen Wiener Tagblatt zu den Ergebnissen der zweiten Stufe des Wettbewerbs Stellung und wurde nun wirklich parteiisch: „Während Otto Wagner offenbar in fast jeder Beziehung hinter sich selbst zurückblieb, hatten die Projecte von Pecha und Kraus nur mäßige Fortschritte erreicht. Schachner's Entwurf hingegen erscheint bis zu wahrer künstlerischer Größe emporgewachsen“¹¹⁵ (Abb. 17 und 18). Vor allem das Verhältnis zur Karlskirche sei in Schachners Projekt zufriedenstellend gelöst: „Die Übereinstimmung mit den Pilastern an der Carlskirche ist dadurch hergestellt, daß an dem Zwischenbau zwischen Carlskirche und Hauptgebäude eine Pilasterstellung gewählt wurde, welche ganz genau der an der Carlskirche selbst entspricht. Bedenkt man noch, daß die Vorhalle der Kirche wegen ihrer hohen, breiten Freitreppe und der of-

113 Fachgruppe Architektur und Hochbau, Bericht über die Versammlung vom 20. Jänner 1903, ZÖIAV, 1903, S. 223–224, hier S. 224.

114 Ferdinand von Feldegg, „Zum Wettbewerb um den Bau des Kaiser Franz Josef-Museums in Wien“, in: Der Architekt, 8. Jg., 1902, S. 44.

115 Camillo Sitte, „Am Carlsplatz. Das Kaiser Franz Joseph-Stadtmuseum der Stadt Wien“, in: Neues Wiener Tagblatt, 12. Juni 1902, wiederabgedruckt in: Camillo Sitte, Schriften zu Städtebau und Architektur, a. a. O., S. 531–536, hier S. 531.

fenen Stellung der Säulen mit starken Hintergrundschatten eine so starke Wirkung macht, daß dagegen die Wirkung eingeblendeter Säulen und flacher Pilaster, auch wenn sie höher sind, nicht aufkommen kann; bedenkt man ferner, daß die zwei riesigen Thurmsäulen unter allen Umständen den ganzen Platze beherrschen werden, so bleibt keine Sorge mehr übrig, daß die mächtige Pilasterstellung des Mittelbaues der Museengruppe den Eindruck der Kirche schädigen könnte.“ Und auch Sitte hatte das Gefühl, „daß zu diesem Project unser großer Fischer von Erlach selbst Ja und Amen sagen würde.“¹¹⁶ Was Sittes euphorische Beschreibung des Schachner'schen Projektes deutlicher als die kritischen Beschreibungen der Schachnergegner vor Augen führt, ist aber die Tatsache, dass dieser neobarocke Entwurf die Dimensionen, Proportionen und vor allem das Prinzip der Subordination des Barocks sprengte. Genau darin liegt ein deutlicher Bruch mit der Vergangenheit, deren Vokabular man zwar weiter zu verwenden gewillt war, deren Syntax und vor allem deren Sinn für Subordination aber nicht mit übernommen wurde. Niemals wäre im 18. Jahrhundert neben einer Kirche ein kommunaler Bau errichtet worden, dessen Pilaster höher als die des Sakralbaus gewesen wären, auch wenn diese – worauf Sitte gesondert hinweist – keine plastische Wirkung entfalten könnten. Dieser Maßstabsverlust ist ein wesentliches modernes Charakteristikum des Neobarocks. Wagners „Niedergang“ dagegen war laut Sitte dadurch bedingt, dass er „sich immer mehr und mehr fanatisch doctrinär in die Secession verbohrt“¹¹⁷; der Schablone einer vorgefassten doktrinären Meinung zur Glas- und Eisenarchitektur hätte Wagner sein „besseres Ich, seine eigene Empfindung, sein eigenes in der That großes Können“ geopfert.¹¹⁸ „Es möge mir erlassen bleiben, alle übrigen Abirrungen dieses Projectes des Weiteren zu erläutern, desgleichen wäre eine zu unerfreuliche Aufgabe. Daß eine solche Verirrung aber, selbst wenn ihr Autor ein Otto Wagner ist, der Gemeinde nicht zur Ausführung empfohlen werden konnte – noch obendrein unmittelbar neben der Carlskirche –, ist wohl einleuchtend.“¹¹⁹ Sitte nutzte die Museumsfrage offensichtlich, um mit Wagner und vor allem auch der Secession abzurechnen, damit reagierte er auf eine öffentliche Diskussion, die am Karlsplatz auch einen Kulturkampf zwischen dem ja ebenfalls dort gelegenen „alten“ Künstlerhaus und der „neuen“ Abspaltung der nahe gelegenen Secession führte.¹²⁰

116 Ebenda, S. 532–533.

117 Ebenda, S. 534.

118 Ebenda, S. 535.

119 Ebenda, S. 536.

120 Ursula Storch, „Kulturkampf am Karlsplatz. Künstlerhaus und Secession – eine Chronologie“, in: *Am Puls der Stadt*, a. a. O., S. 142–147.

In den erregten Jurysitzungen kristallisierten sich zwei Parteien heraus: Hinter Wagners Projekt stellten sich Ferdinand Fellner von Feldegg, G. Bamberger, Edmund Hellmer, Julius Deininger und Josef Hoffmann, hinter Schachners versammelten sich neben Camillo Sitte Andreas Streit, Stadtbaudirektor Berger und der Direktor des Historischen Museums Glossy.¹²¹ Durch den gewählten Abstimmungsmodus bekam Schachners Projekt bei der Abstimmung die Mehrheit der Jurystimmen, worauf sich die Wagnerbefürworter entschlossen, ein gesondertes Minoritätsvotum abzugeben. Da sich der Gemeinderat die endgültige Entscheidung vorbehalten hatte, blieb der Fall trotz eindeutiger Juryentscheidung weiterhin offen. In der Folge brach auch eine heftige öffentliche Debatte über die beiden Entwürfe aus. Zur Orientierung für den Gemeinderat und das breitere Publikum wurden zwei große Modelle gebaut und öffentlich ausgestellt (Abb. 19). Zur zentralen Streitfrage wurde die richtige Strategie des Entwurfes neben dem barocken Kirchenbau. Das Feuilleton der „Neuen Freien Presse“ forderte einen Neubau im Wiener Stil: „Ein Wiener Stadtmuseum, dieser Ehrenspeicher für Wiens Vergangenheit, muß im Wiener Styl gebaut werden – man sollte glauben, daß hierüber auch nicht eine Minute zu streiten wäre. [...] Ein Hildebrandt, der das Belvedere baute, die beiden Fischer von Erlach, denen man einen Theil der Burg und so viele Palastbauten verdankt, sie sind die Begründer des Wiener Styles [...] Es fügt sich, daß auch die Karlskirche in diesem Styl erbaut wurde, daß gerade sie als eines der beredtsamsten Beispiele dieser architektonischen Denkweise zu gelten hat. Wenn also in dem neuen Museum etwas von diesem Geiste nachklingt, wenn es als spätgeborenen Enkel dieser vornehmen Sippe sich darstellt, so trifft es in diesem Fall genau das Richtige.“¹²² Wagners Museum würde diesen Wiener Ton nicht treffen, wurde im selben Artikel bemerkt: „Keine Spur von Ernst und Würde. An dieser Arbeit ist Alles hell und heiter, lustig und übermüthig aufschreiend.“¹²³ Die Kritik an Wagners Entwurf konzentrierte sich auf die Verwendung von sichtbaren Eisen­teilen und die großen Fensterflächen, die zwar für einen Bahnhof, nicht aber für einen Monumentalbau angemessen seien. Schachners Projekt hingegen wäre ernst und würdig, im Wiener Styl gehalten und träfe so genau den richtigen Ton für ein Wiener Stadtmuseum.

Es war allerdings bei Weitem nicht so, dass nur Otto Wagners Haltung gegenüber der Karlskirche kritisiert wurde, auch an Schachners Entwurf wurde man-

121 Peter Haiko, *Otto Wagner und das Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum*, a. a. O., S. 44.

122 O. A., „Der Museums-Krieg“, in: *Neue Freie Presse*, 17. Mai 1903, *Morgenblatt*, S. 1–3, hier S. 1–2.

123 Ebenda, S. 2.

gelnder Respekt vor dem barocken Glanzstück festgestellt, etwa von dem Philosophen und Soziologen Gustav Ratzenhofer eine Woche zuvor im selben Blatt: „Es wird daher eventuell nicht das Museum auf dem Karlsplatze, sondern die Karlskirche auf dem Museumsplatze stehen.“¹²⁴ Ein gewichtiges neues Argument wurde von dem Teilnehmer der Vorkonkurrenz Anton von Schurda vorgebracht: „Neben der Karlskirche keines von beiden!“¹²⁵ – die Position, die sich letztendlich auch durchsetzen würde. Ausschlaggebend war für Schurda, dass beide Projekte neben der Karlskirche nicht bestehen könnten: „So erfolgreich beide Gegner gefochten haben, sie waren doch nicht im Stande, einander zu besiegen, denn als einzig maßgebender oberster Schiedsrichter stand zwischen ihnen die Karlskirche, deren Anforderungen zu befriedigen sie dennoch nicht im Stande waren.“ Zu Gunsten Schachners führte Schurda an: „Was dem Projecte Schachners sehr zugute kommt, ist die Wahl des Styles, doch sind die angewendeten Formen viel zu groß, der decorative Schmuck, namentlich die Figurengruppe über dem Hauptgesimse ist viel zu reich. All dies wäre der Karlskirche überlegen und würde sie in den Schatten stellen.“¹²⁶ Ganz im Gegenteil dazu ist Wagners Mangel seine zu große Bescheidenheit: „In dem Bestreben, die Karlskirche dominieren zu lassen, hat aber der so erfindungsreiche Wagner sein Museum etwas zu monoton und viel zu glatt gestaltet; er begnügte sich damit, die glatten Wände mit vielen reichvergoldeten Metallornamenten zu verzieren, was aber einen fremdartigen Eindruck hervorruff.“¹²⁷ Auch den sicherlich auf Sitte bezogenen Einwurf, dass Bauten mit verschiedenen Stilen zusammen durchaus einen „malerischen“ Eindruck machen könnten, wie zum Beispiel die Piazza San Marco in Venedig, wehrte Schurda mit dem Argument ab, dass dazu die einzelnen Gebäude durchaus auch für sich bestehen müssten, und das wäre bei Wagners Projekt nicht der Fall.

Im Mai 1903 äußerte sich Sitte im Neuen Wiener Tagblatt negativ über die Produkte der Secession und nützte die Gelegenheit, um nochmals auf die beiden Modelle für das Museum einzugehen. Anhand von Wagners Entwurf versuchte er nun, die Secessionisten, zu denen er auch Wagner rechnete, endgültig als unfähig zur monumentalen Architektur zu diskreditieren: „Das hauptsächliche Schlagwort der Sezessionisten, womit sie vor allem auch die Zugehörigkeit eines sezessionistischen Bauwerkes zur Karlskirche beweisen wollen, ist ja gerade der Trugschluß,

124 Gustav Ratzenhofer, „Der Streit um das Museum der Stadt Wien“, in: Neue Freie Presse, Abendblatt, 11. Mai 1903, S. 1–3, hier S. 1.

125 Anton von Schurda, Der Wiener Museumsbau, Neue Freie Presse, 22. Mai 1903, Morgenblatt, S. 1–3, hier S. 1.

126 Ebenda.

127 Ebenda.

daß dieser Stil der Stil unserer Zeit sei, und daß wir daher nicht nur berechtigt, sondern sogar verpflichtet seien, unserer Zeit die Ehre zu geben, neben den Dokumenten früherer Jahrhunderte zu erscheinen. Aber dem gegenüber ist dieser von allen Seiten her kompilatorisch und schemenhaft zusammengestoppelte Stil nicht nur durchaus nicht der Ausdruck unserer Zeit, sondern er entbehrt auch den Charakter des Monumentalen; denn er ist nicht naiv, nicht historisch gewachsen, nicht bodenständig, nicht ehrlich.“¹²⁸ Man muss sich aber nochmals vergegenwärtigen, dass diese Besprechungen unter dem starken Eindruck der großformatigen Modelle standen, die die realen Verhältnisse verkleinert wiedergaben. Das kam der Monumentalität des Schachner'schen Entwurfes mit Kuppel und Pilastern entgegen, die Monumentalität einer gleichförmigen Reihung großformatiger Fenster, auf denen Wagners Entwurf basiert, kam dagegen weniger deutlich zur Geltung. Allerdings befand Sitte, dass die „Ausgestaltung des leeren Platzes in dem Modell von Otto Wagner eine vorzügliche ist; sowohl die Wegräumung alles höheren Baum- und Buschwerkes als auch die Terrainsenkung und das allmähliche Ansteigen desselben gegen die Karlskirche ist fein empfunden und zeugt uns noch den alten, respektive jungen Otto Wagner, der uns seinerzeit ja manche architektonische Freude bereitet hat.“¹²⁹

Sitte war seit Studentagen mit dem Kunsthistoriker Albert Ilg befreundet und hat 1879 auch dessen unter dem Pseudonym Bernini der Jüngere publiziertes Bändchen „Die Zukunft des Barockstyls“ positiv rezensiert: „Wer kann das sein, der heute an die Zukunft des Barockstyls denkt? Das ist unmöglich Einer von den Gewöhnlichen. Dem Barockstyl heute eine Zukunft zuzuschreiben ist noch kein Schlagwort, mit dem ein obligates Dutzendheftchen produziert wird, es ist aber auch nicht der Eingang in die Sackgasse eines Phantasten, sondern die Inschrift der Quelle, vor der unsere moderne Kunstentwicklung in der That angelangt ist, und wer vor dieser Inschrift steht und sie herunterliest, muss mit der Kunstbewegung und den Trieben unserer Zeit auf's Innigste vertraut sein [...]“¹³⁰ Ilgs Bändchen und seine zahlreichen Publikationen über Fischer von Erlach markierten einen Anfangspunkt der Identifizierung des Barocks als eines spezifisch österrei-

128 Camillo Sitte, „Sezession und Monumentalkunst“, in: Neues Wiener Tagblatt 5./6. Mai 1903, wiederabgedruckt in: *Camillo Sitte. Gesamtausgabe, Bd. 2, Schriften zu Städtebau und Architektur*, a. a. O., S. 564–576, hier S. 573.

129 Ebenda, S. 576.

130 Camillo Sitte, „Offenes Schreiben an Dr. Ilg“, in: Salzburger Gewerbeblatt, 3. Jg., 1879, S. 54 ff., wiederabgedruckt in: *Camillo Sitte. Gesamtausgabe, Bd. 2, Schriften zu Städtebau und Architektur*, a. a. O., S. 185–187, hier S. 185–186.

chischen Stils in vielfältiger Bedeutung.¹³¹ Dennoch, Sittes Beziehung zum Barock war – wie schon festgestellt – nicht ungetrübt: Dort, wo Ilg den Neobarock als das Ziel der zeitgenössischen Bestrebungen und im Studium der historischen Architektur die Quelle von architektonischer Qualität sah, befürchtete Sitte zukünftige Probleme: „Die Zeit des Copirens der alten Stylarten in Kunst und Kunstindustrie, sie geht zur Neige. Schon sind die wichtigsten Kunstarten in nahezu genauer chronologischer Reihenfolge von uns nachgeahmt worden. Gegenwärtig schreiten wir getrosten Muthes durch die letzten, durch Barocke und Rococo hindurch, wenige Decennien trennen uns noch von uns selbst. Selbst wenn wir uns selbst wiedergefunden haben, nach einem so langen Weg durch die Kunstgeschichte, werden wir nicht bei Heideloff und Schinkel wieder von vorne anfangen können, noch einmal Alles durchzucopiren. Wir stehen dann vor der Frage: ‚Was nun?‘ Diese mystische Frage sehen wir heute schon aus neblichter Ferne vor uns immer näher rücken und steht sie nur erst einmal hart vor uns, dann wird sie so oder so auch beantwortet werden müssen, auch beantwortet werden. Der einzige Gegensatz des Copirens ist aber das Selbstentwerfen, das echte, wirkliche Componieren, nicht das ‚Componieren mit dem Ölpapier‘ oder ‚in der Bibliothek.‘“¹³²

In einem Zeitungsbeitrag im Neuen Wiener Tagblatt vom 8. Juli 1881, betitelt mit „Der neue Wiener Styl“, lobte Sitte zwar anlässlich einer neuen Publikation von Franz Neumann die Wiener Barockbauten, leitete aber keinerlei Notwendigkeit zur Resonanz der Barockbauten in der zeitgenössischen Architektur ab.¹³³ Zudem hatte sich Sitte an mehreren Stellen auch skeptisch über den barocken Städtebau geäußert, der ihm doch zu regelmäßig, großmaßstäblich und symmetrisch erschien: „So zum Beispiel leistete geradezu künstlerisch Großartiges die Barocke in planmäßigen Anlagen bedeutendster Art. Eine gewisse Frostigkeit weht aber durch all’ den aufgethürmten Pomp und Theaterkram von Perspektiven, Durchblicken, künstlichen Fernsichten, geradlinig beschnittenem Baum- und Strauchwerk u. dgl. m., obwohl jeder Beschauer die Größe der Konzeption fühlt und sich der Wirkung derselben auf sein Gemüth nicht entziehen kann. Sollten wir an dem getheilten Eindruck nicht zum Theil selbst schuld sein? Gewiß haben die Zeitge-

131 *Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunstepistel von Bernini dem Jüngeren*, Wien: Manz, 1880.

132 Camillo Sitte, „Das Entwerfen im Freihandzeichnen-Unterricht“ von 1884, Erstveröffentlichung in: Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 10. Band, Jg. XIX und XX, 1884–1885, S. 165–174 und S. 192–197; wiederabgedruckt in: *Camillo Sitte. Gesamtausgabe*, Bd. 4, Schriften zu Pädagogik und Schulwesen, a. a. O., S. 146–161, hier S. 150.

133 Camillo Sitte, „Der neue Wiener Styl“, in: Neues Wiener Tagblatt, 8. Juli 1881, wiederabgedruckt in: *Camillo Sitte Gesamtausgabe*, Bd. 2, *Schriften zu Städtebau und Architektur*, a. a. O., S. 188–199.

nossen der barocken Meister ihren Werken eine anders geartete Empfänglichkeit entgegengebracht und sie daher voll und ganz genossen, während für uns stets ein fremder Rest übrig bleibt, der mit unserer Art des Empfindens nicht mehr in Harmonie gesetzt werden kann. Wir bewundern die Prospekte der gestutzten Baumreihen und die durchdachte Gesamtanlage des barocken Parkes, wir lieben aber das nicht mehr. Unser Herz hängt weit mehr an der reinen Natur, und der sogenannte englische Park ist es, der unserer Empfindung mehr entspricht und überall bei Neuanlagen bevorzugt wird.“¹³⁴ Zu sehr schienen die barocken Anlagen den Sitte'schen Kriterien für malerischen Städtebau zu widersprechen. Im Gegensatz dazu hat – wie wir uns erinnern – Wagner das Studium des barocken Städtebaus in „Moderne Architektur“ geradezu empfohlen.

In Wien spielte die Frage eines nationalen Stils aus historischen Gründen nicht dieselbe Rolle wie etwa in Berlin oder auch in Paris; was aber sehr wohl auch in Wien zur Debatte stand, war ein Habsburger Stil im Sinne eines mit der Familie Habsburg verknüpften, aber übernationalen Stils bzw. ein über die Dynastie selbst hinausweisender „Reichsstil“.¹³⁵ Dieser wurde gegen die Jahrhundertwende umso wichtiger, je stärker die nationalen Unabhängigkeitsbewegungen der einzelnen Volks- und Sprachgruppen in der Donaumonarchie wurden. Dafür bot sich der ja erst kürzlich wiederentdeckte Barock an, der die letzte Phase der Vormachtstellung der Habsburger in Europa und auch so etwas wie Einheit der Monarchie repräsentieren konnte.¹³⁶ Die Diskussion um den Neobarock am Karlsplatz stand im Kontext der gleichzeitigen imperialen Bauprojekte, vor allem dem Weiterbau der Hofburg und der Hofstallungen in einem neobarocken Stil und war somit hoch politisiert und instrumentalisiert.¹³⁷ Eine ideologische Verbindung von neobaro-

134 Camillo Sitte, „Die Kunst des Städtebauens“, in: Neues Wiener Tagblatt, 5. März 1891, wiederabgedruckt in: *Camillo Sitte, Schriften zu Städtebau und Architektur*, a. a. O., S. 313–318, hier S. 315.

135 Andreas Nierhaus, „Höfisch und Österreichisch. Zur Architektur des Neobarock in Wien“, in: Moritz Csáky, Federico Celestini, Ulrich Tragatschnig (Hg.), *Barock, ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2007, S. 79–100; Peter Haiko, „Semper und Hasenauer. Kosmopolitische Neorenaissance versus österreichischer Neobarock“, in: Heidrun Laudel, Cornelia Wenzel (Hg.), *Stilstreit und Einheitskunstwerk*, Internationales Historismus-Symposium Bad Muskau 1997, Dresden: Graphische Werkstätten Zittau, 2003, S. 199–212.

136 Peter Stachel, „Albert Ilg und die ‚Erfindung‘ des Barocks als österreichischer ‚Nationalstil‘“, in: Moritz Csáky, Federico Celestini, Ulrich Tragatschnig (Hg.), *Barock, ein Ort des Gedächtnisses*, a. a. O., S. 101–152.

137 Werner Telesko (Hg.), *Die Wiener Hofburg 1835–1918. Der Ausbau der Residenz vom Vormärz bis zum Ende des ‚Kaiserforums‘*, Wien: ÖAW, 2012.

cken Tendenzen in der Architektur mit der politischen Positionierung gegenüber dem Deutschen Kaiserreich, den Großdeutschen im eigenen Land und den aufstrebenden Nationalstaaten der Monarchie war vom Thronfolger Franz Ferdinand wohl auch unter dem Einfluss seines Lehrers Albert Ilg gefördert worden.¹³⁸ Sitte hatte mit seiner Parteinahme für Schachner offensichtlich die allgemeine Entwicklung (halb) mitgemacht, die sich von der Neorenaissance als „Neuem Wiener Styl“ mit internationalem Hintergrund abzugrenzen begann, indem sie im 18. Jahrhundert die Hochblüte habsburgischer Kultur und politischer Bedeutung und somit im Neobarock ein Mittel zur Wiederbelebung derselben sah.

Dennoch erklärt dies nicht alles an der Karlsplatzdebatte. Der Barock als spezifisch Wiener Stil wurde auch um 1900 und danach durchaus nicht nur von den Anhängern des Herrscherhauses bemüht, sondern auch von liberaleren Reformern. Joseph August Lux etwa versuchte in seiner Rezension von Hermann Muthesius' „Stilarchitektur und Baukunst“, den Barock als österreichisches Gegenstück zur deutschen Gotik aufzubauen.¹³⁹ Wie die Gotik in Deutschland von Muthesius als letzter „einheitlicher“ – heute müsste man wohl sagen „ganzheitlicher“ – Stil betrachtet wurde, und als solcher letztlich zur Erneuerung der Baukunst führen sollte, wurde in Österreich der Barock als ein solcher Bezugspunkt benutzt, und zwar gerade die Bauten und die Vita Johann Bernhard Fischer von Erlachs. Dass er – wie immer wieder betont wurde – aus den römischen Vorbildern einen eigenen österreichischen Stil entwickeln konnte, machte ihn zum Vorbild für all jene, die um 1900 auf der Suche nach einer lokal geprägten, aber auch zeitgenössischen Architektur waren. Vor allem aber, in welchem Maße Fischer von Erlach seiner eigenen Zeit Ausdruck verleihen konnte, machte ihn zur Identifikationsfigur für den modernen Architekten. Wagner selbst machte Fischer von Erlach zu seinem Verbündeten in Sachen Modernisierung: „Gewiß würde es in den vergangenen Jahrhunderten recht komisch geklungen haben, wenn man zu Bramante, Michelangelo, Fischer von Erlach etc. (womit nicht angedeutet werden soll, daß sich der Autor mit ihnen auf eine Stufe stellt) gesagt hätte, ‚gedulden Sie sich, verehrter Meister, Ihr Stil ist eigentlich noch nicht abgeschlossen.‘“¹⁴⁰

138 Friedrich Polleroß, „Johann Bernhard Fischer von Erlach und das österreichische ‚Entweder-und-oder‘ in der Architektur, in: ders. (Hg.), *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 1995, S. 9–46; speziell „2. Barock und Nationalismus“, S. 20–31. Robert Hoffmann, *Erzherzog Franz Ferdinand und der Fortschritt. Altstadterhaltung und bürgerlicher Modernisierungswille in Salzburg*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 1994.

139 Joseph August Lux, „Stilarchitektur und Baukunst“, in: *Der Architekt*, 8. Jg., 1902, S. 45–47.

140 Otto Wagner, „Epilog zur Karlsplatzfrage“, in: *Neue Freie Presse*, 9. Februar 1910, S. 1–3, hier S. 3.

Wagner wurde von seinen Anhängern auch gerne als Fischer von Erlach seiner Zeit beschrieben, wie etwa von Joseph August Lux 1907: „Otto Wagner ist geradezu der einzige führende Baukünstler seiner Zeit, wie es etwa vor nahezu 200 Jahren Fischer von Erlach war. Er versteht seine Zeit wie kein anderer. Seine Zeit ist er selbst.“¹⁴¹ Auch Hans Tietze kam in seinem Wagnerbuch von 1922 schon nach nur zwei Sätzen auf Fischer von Erlach zu sprechen: „Der Name Otto Wagner hat einen sonoreren Klang, als ihn die Namen österreichischer Künstler zu haben pflegen. Es tönt etwas Weltgültiges in ihm, das aufhorchen macht und das wiederzufinden wir in der Geschichte der heimischen Baukunst bis Fischer von Erlach zurückgehen müssen.“¹⁴² Und zwar läge die große Gemeinsamkeit der beiden in ihrer Verhaftetheit mit dem Wiener Boden: „Wagners Kunst hat wie die Fischers die gesunde Kraft eines Stammes, der tief im Boden wurzelt und seine Krone ins Weite verästelt, sie ist nur in Österreich und Wien denkbar und gehört dennoch der Welt, sie ist das Gegenteil dessen, was den falschbescheidenen Namen der Heimatkunst für sich beansprucht, sie erhebt die Kunst der Heimat durch Steigerung ihrer Wesenheit zu einem ebenbürtigen Glied im Chor der Kunstnationen.“¹⁴³ Wer eignete sich also besser, um in beiden Lagern als Verbündeter für eine eigenständige österreichische (auch moderne) Architektur vereinnahmt zu werden, als eben dieser Johann Bernhard Fischer von Erlach? Dies drückte sich unter anderem auch dadurch aus, dass Fischers Intentionen posthum als Legitimation für alle möglichen Interventionen am Karlsplatz erhalten mussten. Und längst nicht nur in den bekannten Karikaturen trat der Barockarchitekt direkt mit dem modernen Baugeschehen in Bezug. Sitte und Wagner, aber auch viele andere sahen sich offensichtlich als architektonische Nachlassverwalter von Fischer von Erlach, beide wussten von dessen ursprünglichen Absichten zum unmittelbaren Umfeld der Kirche, wie es sich in der Formulierung, „gewiss“ hätte Fischer dieses und jenes gut gefunden oder sogar „Ja und Amen“ gesagt, spiegelte. Der 1723 verstorbene Fischer geriet geradezu in die Rolle des Jurors in diesem Wettbewerb.

Parallel zu der politischen Debatte um den Barockstil als habsburgischen, Reichsstil oder Wiener Stil könnte auch die Entdeckung einer bestimmten moderneaffinen Ästhetik des Barocks in der Kunstgeschichte eine Rolle gespielt haben. Martin Warnke hat darauf hingewiesen, dass Heinrich Wölfflin in seinem Buch „Renaissance und Barock“ von 1888 die Unterordnung des Details unter die große Form als spezifisches Unterscheidungsmerkmal des Barocks herausstreicht: „Sehr

141 Joseph August Lux, „Wenn Du vom Kahlenberg...“, S. 119.

142 Hans Tietze, *Otto Wagner*, Wien-Berlin-München-Leipzig: Rikola, 1922, S. 3.

143 Ebenda.

viel konsequenter als bei Gurlitt ist bei Wölfflin die ‚energetische Subordination‘ verfolgt, welche das Einzelteil erfährt, das in der Renaissance durch das Prinzip der Koordination freigesetzt war. Wenn der Barock nur noch die ‚absolute Einheit‘ verlangt; wenn er ‚nur noch Gesamteindruck‘ will: nur noch Sinn für ‚die dumpfe Wirkung des Ganzen hat‘, dann ergibt sich für das Einzelne, für das Detail ein Schicksal, das Wölfflin so definiert: ‚Das Barock erkennt keine freien Einzelexistenzen an; alles bleibt in der allgemeinen Masse beschlossen.‘¹⁴⁴ Die Frage der Gliederung der Massen und der Unterordnung und Vereinfachung des Details war eine eminent wichtige Frage in der Frühmoderne, etwa bei Hendrik P. Berlage oder Peter Behrens. Warnke wies auch auf den Beitrag des Wiener Kunsthistorikers Jakob von Falke zur kunsthistorischen Barockforschung hin. Falke war Kustos am Österreichischen Museum am Stubenring, also unweit des umkämpften Areals neben der Karlskirche. Falke sah in der Regelverletzung die große Eigenleistung des Barocks: „Es konnte nicht ausbleiben, daß die starke Betonung, ja Feststellung von Regeln und Gesetzen als absoluter Kanon in der Architektur (der Renaissance) einen Rückschlag hervorrufen mußte. Es war nur zu natürlich, daß geniale Künstler sich gegen diesen Zwang empörten und das Recht der Individualität in Anspruch nahmen, das Recht der künstlerischen Phantasie, einer freien Schöpfung, welche sich über Regeln und Gesetz ergebe und zu neuen Wegen und neuer Gestaltung berechtigt sei. Man wollte nicht immer dasselbe, nicht immer das Alte, welches Leben, Bewegung, Fortschritt verhindere. Dem Gesetze stellte man die Freiheit gegenüber, den Regeln das Genie mit dem Rechte der Empfindung, mit dem Rechte, seine eigenen Wege zu gehen.“¹⁴⁵ Beides, die Großform wie die Befreiung der Form, wird in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu den wichtigsten Zielen der neuen Architektur avancieren. Der Barock war also schon in den Jahren vor dem Museumstreit auf dem Karlsplatz eine Art *umbrella term*, unter dem sich die verschiedensten Erneuerungsbewegungen in der Architektur fanden, der viele der virulentesten und auch widersprüchlichsten Fragen der Zeit in sich aufnehmen konnte.

Deutlich wird diese „Vereinnahmung“ der Architektur Fischers auch an den beiden großen Modellen für das Kaiser-Franz-Josef-Museum, besonders in den Miniaturen der Kirche selbst. Schachner betonte die Plastizität und das Relief der Baukörper von Kirche und Museum, indem er die Fenster farbig nicht besonders

144 Martin Warnke, „Die Entstehung des Barockbegriffs“, in: *Europäische Barock-Rezeption*, In Verbindung mit Ferdinand von Ingen, Wilhelm Kühlmann, Wolfgang Weiß herausgegeben von Klaus Garber, Teil II, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1991, S. 1207–1223, hier S. 1218.

145 Jakob von Falke, *Geschichte des Geschmackes im Mittelalter*, 2. Auflage, 1892, S. 221. Hier zitiert nach Warnke, ebenda, S. 122.

absetzte; Wagner hingegen sah wie in seinem Modell nicht nur bei seinem Museum, sondern auch an der Karlskirche das Gegenüber von tragenden Pfeilern und Öffnungen als wichtigstes rhythmisierendes Motiv. Die Karlskirche war für beide nicht als historisches Faktum einfach „da“, sondern man konnte in dem „historischen Entwurf“ diesen oder jenen Aspekt herausarbeiten und sie so an den eigenen Entwurf anpassen. Das Verhältnis zur vergangenen Architektur hatte bei Wagner und Schachner um 1900 einen neuen Charakter bekommen. In einem neuerdings stärker interpretativen Verhältnis zur Vergangenheit verrät sich bei beiden eine moderne Grundhaltung: Die historische Architektur war nicht einfach als unumgängliches Faktum vorhanden, sondern sie musste und konnte nun interpretiert und „richtig“ gestellt werden, in den Worten Peter Haikos: „Der Späthistorismus glaubt nun endgültig zu wissen, wie es die ‚Ahnen‘ hätten tun sollen oder gerne getan hätten.“¹⁴⁶ Nicht, dass man im „strengen Historismus“ (Renate Wagner-Rieger) die historischen Vorbilder nicht selektierte und umdeutete, aber die Beliebigkeit und Fragmentierung der Anleihen aus der Vergangenheit radikalisierten sich um die Jahrhundertwende; und zwar in beiden Lagern.

Was die Modelle – oder besser die von ihnen überlieferten Fotografien – auch sehr deutlich machen, ist der sehr verschiedene städtebauliche Zugang: Schachner stellt der Karlskirche eigentlich drei weitere verschieden dimensionierte Solitäre zur Seite, die durch Brücken verbunden wurden, die moderne Galerie, das eigentliche Stadtmuseum und den Empfangspavillon für den Kaiser. Wie die Karlskirche haben diese zwar eine betonte Schauseite zum Platz hin, aber eben auch sehr stark gegliederte Seitenfassaden, die sie wie eben die Karlskirche auch zu gerichteten aber dennoch auch allansichtigen Baukörpern machen. Wagner hingegen benutzt seinen niedrigeren, lang gestreckten und schlichten Baukörper, um die Platzwand zu schließen und dem Bau der Kirche einen eindeutig untergeordneten Zweckbau an die Seite zu stellen. Eigentlich etwas, das Sitte hätte auch entgegenkommen können, wenn die Oppositionen nicht schon vor langer Zeit abgesteckt worden wären. Der Gemeinderat kam auch mit Hilfe der Modelle zu keiner Entscheidung und die Museumsfrage wurde vorläufig *ad acta* gelegt.

Im Schatten der Karlsplatzfrage waren Sitte und Wagner sich und Fischer von Erlach noch an einer anderen Stelle in Wien sehr nahe gekommen – allerdings unter umgekehrten Vorzeichen: 1904 reichte Wagner ein Projekt für den Umbau des Palais Trautson, von dem älteren Fischer von Erlach errichtet, zu einer Kaserne der vereinigten Garden ein (Abb. 20). Darin sollte die dort schon ansässige Ungarische Garde mit der Arcieren-Leibgarde und der Trabanten-Leibgarde vereint unterge-

146 Peter Haiko, „Otto Wagner und das Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum“, a. a. O., S. 14.

bracht werden.¹⁴⁷ Wagner verband eine wortwörtliche Kopie des Fischer'schen Palais zur Museumsstraße hin mit einem neuen Zwischentrakt und machte so den berühmten Garten des Palais zum Innenhof. Der Rest des Blockes Neustiftgasse – Museumsstraße (damals Hofstallstraße) – Lerchenfelderstraße – Mechitaristengasse wurde von Wagner mit Flügeln zur Unterbringung von Gardisten und Pferden verplant; einzig die Ecke Neustiftgasse/Mechitaristengasse stand nicht zur Verfügung, da sie schon vom Mechitaristenkloster und seinem neuen Kirchenbau besetzt war. Der war in den Jahren 1871–1873 nach Plänen von Camillo Sitte verwirklicht worden¹⁴⁸ (Abb. 21). Sitte hatte den Entwurf seines Vaters Franz Sitte für einen neogotischen Bau durch eine Neorenaissance-Fassade der damals aktuellen Wiener Entwicklung angepasst. Der Entwurf Wagners, dessen Auftraggeber und Adressat nicht bekannt sind, wurde offensichtlich verworfen, bevor er in der Öffentlichkeit diskutiert wurde. In der ganzen gleichzeitig stattfindenden Debatte um das Museum am Karlsplatz hätte das aber sicherlich eine interessante Wendung gebracht. Wagner erwog ja ganz offensichtlich, einen Bau Fischer von Erlachs dadurch zu erweitern, dass er ihn verdoppelte, also kopierte. So weit war auch keiner der Befürworter des Neobarocks am Karlsplatz je gegangen.

Gleichzeitig schien die Intervention dadurch nicht geringer, denn dadurch hätte er ja den Kontext des Gartenpalais empfindlich gestört, die Gartenfassade unsichtbar gemacht und die Gartenanlagen selbst zerstört.¹⁴⁹ So kann auch eine radikale Übernahme von historischen Motiven sich gegen die historische Architektur wenden. Wagner ging aber noch weiter, denn der Zubau „der Arcieren-Leibgarde hat 5 Geschoße, also um ein eingeschobenes Stockwerk mehr als das Bauwerk der kön. ungarischen Garde, wird sich aber außen völlig gleich präsentieren“.¹⁵⁰ Das war wohl einer der ärgsten denkbaren Verstöße gegen sein eigenes Credo vom Primat der Konstruktion über die Form. Wenn es ihm angebracht erschien, konnte Wagner historische Formen also nicht nur verwenden und umdeuten, sondern sogar bis ins Detail von einem existierenden Bau abnehmen, auch wenn dies den dahinterliegenden Gegebenheiten überhaupt nicht entsprach. Nicht ganz insignifikant

147 Otto Antonia Graf, *Otto Wagner. Das Werk des Architekten 1860–1902*, Bd. 2, Katalognummer 120 „Gebäude der Vereinigten K. u. K. Garden, Wien, Palais Trautson“, S. 495–496.

148 Mario Schwarz, „Zur Baugeschichte der Wiener Mechitharistenkirche“, in: *Steine sprechen*, Jg. 38, 1999, Nr. 114, S. 20–36.

149 Der Plan das Palais Trautson und den Park sorgten in den 1950er Jahren dann tatsächlich für eine denkmalpflegerische Auseinandersetzung, als ein Wettbewerb für ein Bürohaus dort ausgeschrieben wurde; siehe: Friedrich Polleroß, *Johann Bernhard Fischer von Erlach und das österreichische ‚Entweder-und-oder‘ in der Architektur*, a. a. O., S. 14–15.

150 Otto Antonia Graf, *Otto Wagner. Das Werk des Architekten 1860–1902*, Bd. 2, Katalognummer 120, „Gebäude der Vereinigten K. u. K. Garden, Wien, Palais Trautson“, S. 496.

scheint, dass Wagner in seinen Erläuterungen den Namen Fischers nicht erwähnt, er spricht lediglich von dem „von der kön. Ungar Leibgarde okupierten Palais“, das nur eine „gründliche Adaptierung“ erhalten sollte. Das wirklich Brisante an diesem Zusammenprall in der Josefsstadt ist in diesem Zusammenhang, dass Wagner den barocken Bau Fischer von Erlachs zu kopieren beabsichtigte, während Sitte sich trotz der unmittelbaren Nähe des Barockpalais an den gerade entstehenden Zeitstil der 1870er/1880er Jahre, nämlich der Neorenaissance, orientierte. Je nach Kontext und Vorgaben schienen Sitte und Wagners Positionen durchaus auch austauschbar. Sitte hätte sich zu diesem Vorhaben Wagners nicht mehr äußern können, er war im November 1903 gestorben. Als einer der härtesten Kritiker des Wagner'schen Projektes am Karlsplatz blieb er aber als *spiritus rector* in der Diskussion weiterhin präsent.

1907 präsentierte Wagner drei neue Varianten für das Museum, um die Angelegenheit wieder in Schwung zu bringen. Die Dritte wurde vom Gemeinderat am 4. Oktober einstimmig angenommen und zur Ausführung empfohlen. Heftige öffentliche Proteste gegen Wagners Projekt waren die Folge – Hauptakteure waren die Grafen Friedrich Schönborn, Hans Wilczek, Karl Lanckoronski sowie Prinz Franz Liechtenstein und Fürstin Pauline von Metternich Sándor. Es wurden 6000 Unterschriften gegen das Projekt gesammelt und Bürgermeister Lueger übergeben. Am 7. November 1907 starb Wagners anderer Gegenspieler am Karlsplatz, Friedrich Schachner, und damit blieb sein Projekt als einziges realisierbares übrig. Wagners Gegner begannen nun eine neue Diskussion über die Standortfrage für das Museum, denn nun wurde immer stärker angezweifelt, dass man neben der Karlskirche überhaupt einen öffentlichen Monumentalbau errichten sollte. Im Januar 1910 wurde zur endgültigen Klärung von der Gemeinde Wien eine Fassadenschablone von zwei in Holz ausgeführten Achsen des Wagner'schen Projektes und einem Baugerüst, das das Volumen absteckte, am Bauplatz errichtet (Abb. 22). Die Reaktionen darauf waren von entscheidenden Stellen wiederum negativ: Mit dem Tod von Bürgermeister Lueger am 10. März 1910 war das Projekt am Karlsplatz dann endgültig gescheitert.

War es im engeren Wettbewerb darum gegangen, welche Art von Architektur die Wirkung der Karlskirche am wenigsten beeinträchtigte, ging es in den späteren Debatten vor allem nur noch darum, ob man neben der Kirche überhaupt einen Monumentalbau ausführen dürfe. Die Frage, ob die Kirche von Johann Bernhard Fischer von Erlach auf Prospektwirkung von vorne oder als allansichtig konzipiert worden war und, wenn ja, wie viel von dieser Ansicht geopfert werden dürfe, löste eine intensive Diskussion unter Kunsthistorikern aus und trug wahrscheinlich nicht wenig zur Institutionalisierung der Denkmalpflege in Wien bei. Im Dezember

1909 wandte sich Max Dvořák in der „Neuen Freien Presse“ an die Öffentlichkeit: Dvořák sprach explizit von der künstlerischen Zerstörung des Barockbaus durch die Platzbegrenzung, weil für die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts „die wohlbe-rechneten Verkürzungen“ besonders charakteristisch seien: „Es ist ja geradezu ein Hohn, wenn man ein Museum bauen und eines der wichtigsten Kunstwerke Wiens dabei künstlerisch zerstören, wenn man einen neuen Monumentalbau schaffen und die monumentalste Schöpfung der höchsten Blütezeit der Wiener Kunst ihrer Monumentalität berauben würde.“¹⁵¹ Dagegen schwärmte Dvořák explizit von der neuen Architektur des Deutschen Reiches in Form des dort aufkommenden Klassizismus eines Hermann Billing oder Martin Dülfer: „Es ist eine Freude, zu sehen, wie die großen reichsdeutschen Städte, trotz der englischen Anregungen die eigentliche Heimat dieser neuen Renaissance, von Tag zu Tag schöner werden. Und in dieser großen Zeit soll in Wien ein Projekt durchgeführt werden, bei dem nicht etwa, wie so oft früher, einer allgemein unglücklichen Verknüpfung der Verhältnisse und Anschauungen, sondern einfach der Unkenntnis der führenden künstlerischen Ideen das zum Opfer fallen müßte, was man anderswo überall als die höchste Bekrönung, als den Ausgangspunkt und das leitende Motiv der künst-lerischen Umgestaltung der Stadt betrachten würde.“¹⁵²

Im ersten Heft „Flugschrift des Vereins zum Schutze und zur Erhaltung der Kunstdenkmäler Wiens und Niederösterreichs“ mit dem Titel „Der Museumsbau auf dem Karlsplatze“ sprach sich der anonyme Autor – oder wahrscheinlicher die Autoren¹⁵³ – gegen jede Verbauung der Karlskirche aus: „Jedenfalls sollte aber die Kirche, wie die erwähnte Idee des Hügels recht klar macht, nicht nur von vorne gesehen werden. Hiefür spricht auch ganz entschieden die reiche malerische Gliederung nach allen Seiten hin. Es ist jedenfalls klar, daß der Reiz der elliptischen Grundform der Kuppel nur dann zur Geltung zu kommen vermag, wenn man die Kirche von sehr verschiedenen Standpunkten aus beobachten kann.“¹⁵⁴ Da-

151 Max Dvořák, „Die Karlsplatzfrage“, in: Neue Freie Presse, 21. Dezember 1909, S. 1–3, hier S. 3.

152 Ebenda.

153 Zur Zuschreibung der Flugschrift an Max Dvořák siehe: Hans Aurenhammer, „Max Dvořák und die moderne Architektur. Bemerkungen zum Vortrag ‚Die letzte Renaissance‘ (1912)“, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 50, 1997, S. 23–39, FN 33. Zu Max Dvořák und sein Engagement am Karlsplatz im Allgemeinen: Max Dvořák, Schriften zur Denkmalpflege. Gesammelt und kommentiert von Sandro Scarrocchia, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2012, besonders Kapitel II „Baustellen der Erhaltung und Restaurierung: Wien, Split, Krakau, Prag, Trient und Aquileia“, S. 43–118.

154 Anonym, *Der Museumsbau auf dem Karlsplatze*, Flugschriften des Vereines zum Schutze und zur Erhaltung der Kunstdenkmäler Wiens und Niederösterreichs, Bd. I, Wien-Leipzig: Carl Fromme, 1910, S. 6–7.

rauffhin entgegnete Oberbaurat Julius Deininger – immerhin selbst Mitglied der Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale – auf einer Versammlung der Wiener Künstler zur Unterstützung von Wagners Projekt: „Die Barockzeit hat bei ihren Bauten stets auf eine reiche Silhouette und kräftige Schattenwirkung hingearbeitet, aber sie hat immer ihre ganze Sorgfalt auf die Ausgestaltung der Hauptfront des Gebäudes, auf die Wirkung einer bestimmten Ansicht des Gebäudes, ja – bei ihrem starken Gefühl für perspektivische Wirkung – sogar öfter auf die Ansicht von einem bestimmten Standpunkt aus, konzentriert und alle Seiten- und Rückansichten in einer oft kaum zu verantwortenden Weise vernachlässigt. Die Barocke hat auf Effekte hingezielt, die wir heute Theatereffekte nennen würden. Eines der glänzendsten Beispiele dafür ist – die Karlskirche in Wien. Sie wurde an die Lisiere der ehemaligen Vorstädte gestellt, mit der Hauptfront gegen den Burgravelin gewendet. Und auf die Wirkung dieser Hauptfront hat ihr genialer Erbauer den ganzen Reichtum der großartigsten architektonischen Motive verschwendet. [...] Wer kann ernsthaft daran zweifeln, daß der Bau der Karlskirche ganz und gar auf die Frontalwirkung komponiert ist?“¹⁵⁵ Die breite Kuppellinie fand Deininger – wie Sitte schon Jahre vorher – geradezu „unschön“.

Er zog den Vergleich mit den Freilegungsdebatten des vorherigen Jahrhunderts, die aber inzwischen nicht mehr zeitgemäß seien, vielmehr gelte es, den richtigen Blick auf die Karlskirche in den Mittelpunkt der Überlegungen zu stellen: „Denn allen diesen Anblicken himmelweit voran geht der Anblick vom Karlsplatz selbst und von dem Weg von der verlängerten Kärntnerstraße zur Wiedener Hauptstraße. Diesen Anblick zu hegen und zu pflegen und wieder zu einer vollen Wirkung zu bringen, ist die Aufgabe einer zielbewußten Denkmalpflege und einer zielbewußten Pflege der Schönheit unserer Stadt, selbst wenn dadurch einige dagegen wahrhaft unbedeutende Anblicke der Kirche verlorgengehen sollten.“¹⁵⁶ Malerische Ansicht gegen Geschlossenheit der Plätze; hier hatte sich Sittes „Städtebau“ verselbständigt, die Wagnerfraktion argumentierte jetzt deutlich im Sinne Sittes. Tatsächlich wurde er inzwischen von beiden Fraktionen als Referenzautor für die Karlsplatzfrage herangezogen. Am 9. Januar 1910 besichtigte die Fachgruppe für Architektur und Hochbau mit Beteiligung der Mitglieder des ständigen Ausschusses für die bauliche Entwicklung Wiens des Österreichischen Inge-

155 In: Stenographisches Protokoll der Künstler-Versammlung in der Angelegenheit des städt. Museumsprojektes von Otto Wagner am Karlsplatze. Am 4. Jänner 1910, um 7 Uhr abends, im Saale des Niederösterr. Gewerbe-Vereines Wien, o. O., o. J., S. 17–29, hier S. 20.

156 Ebenda, S. 21.

nieur- und Architekten-Vereins und des Vereins zum Schutze und zur Erhaltung der Kunstdenkmäler Wiens und Niederösterreichs die „Schablone“ des Projektes am Karlsplatz mit einem übereinstimmend negativen Ergebnis. Als Kronzeuge für eine Beibehaltung des Status quo wurde eben auch der 1903 verstorbene Camillo Sitte angeführt: „Arch. Schön erklärte den in Aussicht genommenen Platz als für einen Museumsbau völlig ungeeignet, wobei er aus einer Broschüre Kamillo Sittes mehrere Stellen anführte, die dartun, daß dieser Meister des Städtebaues schon gelegentlich der seinerzeitigen Museumskonkurrenz die vollständige Untauglichkeit des Bauplatzes für einen derartigen Zweck nachgewiesen hat.“¹⁵⁷

Der Kampf um die Blickhoheit über die Karlskirche hatte aber auch politische Konnotation, in deren Zentrum nicht Sitte vs. Wagner oder Schachner vs. Wagner standen, sondern Kaiser vs. Bürgermeister. Der freie Blick vom Schwarzenbergplatz und von der Lothringerstraße auf die Rückseite der Karlskirche wurde geradezu als monarchistisches „Monument“ betrachtet. Es ging um die Frage, wie weit die Kommune mächtig genug wurde, mit einem für sie repräsentativen Bau wie einem Stadtmuseum den mit der Einheit der österreichischen Länder und der pragmatischen Sanktion assoziierten Kirchenbau im Stadtraum, also in der öffentlichen Wahrnehmung, zu verdrängen. Es ging aber nicht nur um das Gegenüberstehen der politischen Einheiten Reich und Stadt, sondern auch der beiden Persönlichkeiten Franz Josef I. und Dr. Karl Lueger: Schon nach Luegers Wahl hatte sich der Kaiser mehrfach geweigert, den neuen Bürgermeister der Stadt anzuerkennen. Für Lueger war der Karlsplatz aber ein ideales Terrain, das Kaiserhaus herauszufordern, war er doch als Sohn eines einfachen Saaldienerers im Polytechnikum dort in kleinsten Verhältnissen aufgewachsen. Besonders deutlich wird dies anhand einer Serie von Gemälden von Alois Hans Schramm, die Lueger für die Ausstattung der Buffeträume des Rathauses auf eigene Rechnung in Auftrag gab. Eines davon zeigt Johann Bernhard Fischer von Erlach, der Karl VI. das Modell und die Baustelle der Karlskirche erklärt.¹⁵⁸ Daran hätte Lueger sichtlich gerne angeschlossen.

Mitten in die Diskussion um die Schablone am Karlsplatz meldete sich Wagner in der „Neuen Freien Presse“ am 9. Februar 1910 mit einem „Epilog zur Karlsplatzfrage“ zu Wort, um seinen Museums-, vor allem aber auch seinen Platzentwurf zu rechtfertigen, und zwar nun mit direkter Schützenhilfe des seligen Camillo Sitte: „Schon ein anderer hat die Plätze einer Stadt als die Prunkräume, als die Säle der ‚Gesamt-

¹⁵⁷ Ing. Dr. Paul, „Fachgruppe für Architektur und Holzbau. Bericht über die Exkursion zur Besichtigung der Schablone für den Bau des städtischen Museums auf dem Karlsplatz am 9. Jänner 1910, in: Zeitschrift des Österr. Ingenieur- und Architekten-Vereines, Nr. 3, 1910, S. 45.

¹⁵⁸ Elke Doppler, Katalognummer 5.3.3., Am Puls der Stadt, a. a. O., S. 329–330.

wohnung⁶ bezeichnet. [...] Nachdem der Karlsplatz nur zum Teil solche Wandabschlüsse aufweist, zum anderen Teil durch verschiedene Häuserkonglomerate in der hässlichsten Weise umsäumt ist, ja diese Begrenzung an vielen Stellen in ein Nichts ausläuft, kann der Karlsplatz in seinem heutigen Bestande gar nicht als Platz bezeichnet werden, und ist deshalb dessen Geschlossenheit in erster Linie anzustreben.“¹⁵⁹ Geschlossenheit von Plätzen ist aber einer der ganz zentralen Motive von Sittes künstlerischem Städtebau. Weiter unten zitiert Wagner ausführlich die Stelle über die Karlskirche aus Sittes Städtebaubuch, die er mit den Worten einleitet: „Es sei hier gestattet, auf den Ausspruch eines von vielen hochgeschätzten Fachmanns zu verweisen. Kamillo Sitte schrieb in seinem Werke ‚Der Städtebau‘, zweite Auflage, S. 32 [...]“¹⁶⁰ Dem schickte Wagner die oben zitierte Stelle über die Freilegung der Karlskirche nach. Wagner benutze also Sittes Text, um die Stimmung für sein Museumprojekt als östliche Platzbegrenzung neben der Karlskirche zu verbessern.

Die Geschichte des Museumsprojektes ging ebenso weiter wie die Gegenüberstellung von Wagner und Sitte, allerdings weiterhin mit wechselnden Allianzen. Nachdem der Standort Karlsplatz gefallen war, entschied sich der neue Bürgermeister Wiens, Richard Weiskirchner, für einen peripheren Standort auf der Schmelz und man schrieb einen neuen Wettbewerb für das Stadtmuseum aus. Otto Wagner beteiligte sich mit einem neuen Projekt namens „Opus IV“ an diesem und erhielt einen von zwei ersten Preisen. In seiner Wagnermonografie von 1914 ging Joseph August Lux näher auf dieses späte Projekt auf der Schmelz ein: „Indessen aber hat Stadtbaudirektor Goldemund einen anderen Lageplan ins Auge gefaßt, für den er Kamillo Sitte verantwortlich macht. Er glaubt im Geist dieses vielfach zitierten, sehr überschätzten, meistens aber falsch ausgelegten Städtebautheoretikers zu handeln, wenn er das Museum hart an die Verkehrsstraße lagert, mit dem Eingang an den Verkehrspunkten, die keine Ruhe, keine Sammlung, keine Passantensicherheit, keine Auffahrt ermöglichen, dafür aber die Perspektive schon von weitem in der Verkehrsstraße auf das Museum richtet: lauter Kardinalsfehler, die den Lehren Kamillo Sittes geradezu ins Gesicht schlagen.“¹⁶¹ „Diesen Lehren Sittes, die auf Platzüberraschung aus proportionierter Sehdistanz, ähnlich wie am Josephsplatz, abzielen, hat einzig und allein auf ungesuchte Weise, rein aus seinem städtebaukünstlerischem Ingenium heraus, Otto Wagner entsprochen.“¹⁶² Bei Lux wurde Wagner zum eigentlichen Testamentsvollstrecker Sittes.

159 Otto Wagner, „Epilog zur Karlsplatzfrage“, a. a. O., S. 1.

160 Ebenda, S. 2.

161 Joseph August Lux, *Otto Wagner. Eine Monographie*, München: Delphin, 1914, S. 114.

162 Ebenda, S. 115.

Rationaler Archaist und romantischer Funktionalist?

Geradezu frappant ist, dass selbst neuere methodische Ansätze die Polarisierung zwischen Sitte und Wagner perpetuieren, wenn nicht gar ausbauen, und zwar unter Beziehung auf die Schriften des Sozialforschers Michel de Certeau: Walter Prigge etwa sieht zwischen dem „Städtebau nach künstlerischen Grundsätzen“ und der „unbegrenzten Großstadt“ den Prozess der fortschreitenden Entfremdung und Medialisierung der Stadt einsetzen, den er mit de Certeau wie folgt beschreibt: „In diesen stadtpolitischen Technologien des Raumes transformiert sich die historisch ererbte Tatsache Stadt in ein wissenschaftliches ‚Konzept Stadt‘. De Certeau beschreibt diese Transformation durch drei Prozesse, die den epistemologischen Bruch im Städtischen markieren: die Produktion eines angemessenen Raumes der veränderten Organisation sozialer Praxis (‚Rationalisierung‘), die Ersetzung der christlichen Tradition durch die Kunst des Gedächtnisses im synchronen System der gesellschaftlichen Praxisarten (‚Historizität‘) und die Konstruktion eines analytischen Gegenstandes als autonomes Objekt wissenschaftlicher Praxis (‚Die Stadt‘).“¹⁶³ Bilder und Wörter schieben sich zunehmend vor die Stadt, die als solche nicht mehr lesbar wird.

Diesen Prozess versuche Sitte – laut Prigge – umzukehren: „Sittes künstlerischer Städtebau ist der neuromantische Versuch, gegen großstädtische Anomie und moderne Bürokratie die Stadt als Ort von Gemeinschaft ästhetisch zu rekonstruieren. Die aus dem Handwerk kommende Architektur der Stadt spielt die Hauptrolle in der formalen Synthese der zersplitterten Elemente des Großstadtlebens.“¹⁶⁴ Seine Arbeit an dem Generalregulierungsplan führe Wagner im Gegensatz dazu zu einer „utilitaristischen Konzeption von Planung zur Kontrolle der kapitalistischen Stadtentwicklung. Die Ordnung des Verkehrs (Zeitlichkeit: Dynamisierung des städtischen Raumes), die planmäßige Addition von monumentalisierten, homogenen Stadtvierteln (Räumlichkeit: Zellenstrukturen) und die kommunalen Finanzierungsmodelle der Bodenbevorratung (Stadtökonomie: Stadtwertzuwachs fonds) sind die modernen Elemente, der unbegrenzten Großstadt die ‚freie Entfaltung für immerwährende Zeiten‘ zu sichern. [...] Der Diskurs der Großstadt konstituiert damit die Vorstellung von der Stadt als komplexen Raum gesellschaftlicher Funktionen, die sich einer ‚Darstellung‘ im Sinne des künstlerischen Städtebaus von Sitte, also einer ‚Sprache der Stadt‘ zu entziehen beginnen. Mit der spezialisierten Ar-

163 Walter Prigge, *Urbanität und Intellektualität im 20. Jahrhundert*. Wien 1900, Frankfurt 1930, Paris 1960, Frankfurt a. M.-New York: Campus, 1996, S. 37–38.

164 Ebenda, S. 31.

beit der Urbanistik – der politischen Technologie der Rationalisierung städtischen Wachstums, welche die nur durch spekulative Auswüchse behinderte Expansion in Einklang mit der ökonomischen Grundlage bringen soll – ist die Planung der Großstadt abhängig vom funktionalen Diskurs über die Stadt, der die Prinzipien städtischer Lebensformen erforscht und praktisch umsetzt.¹⁶⁵ Auch hier stemmt sich ein „neuromantischer“ Sitte gegen die Entwicklung der Zeit, während sich eine „utilitaristische Planung“ im Sinne Wagners durchsetzen wird.

Einen weiteren Ansatz lieferte der englische Soziologe David Frisby: Frisby hat sich im Anschluss und Zusammenhang mit seinen Studien über Georg Simmel intensiv mit Otto Wagner und seiner Großstadt beschäftigt, 1988 bekam er für seine Arbeit „Metropolitan Architecture and Modernity. Otto Wagner in Context“ an der School of Art in Glasgow über Wagner einen Magister der Architektur verliehen.¹⁶⁶ In einem Artikel hat er sich der kulturpolitischen Auseinandersetzung um die „gerade und die krumme Strasse“ gewidmet, die er auf einen Grundkonflikt der städtebaulichen Haltung von Camillo Sitte und Otto Wagner zurückführt. Frisby weitet die Positionen von Sitte und Wagner sowie ihrer jeweiligen „Nachfolger“ Karl Henrici und Josef Stübben, die die Diskussion um die gerade und krumme Straße ja erst richtig losgetreten haben, in antagonistische Modelle von Urbanität mit einer ganzen Reihe von entgegengesetzten Charakteristika aus. Neben den unterschiedlichen Modellen der Stadt, der Straßen, des Verkehrs und technisch-ästhetischer Probleme gibt es bei Frisby auch passende polare urbane Pathologien: „Agoraphobia, Amnesia, Momentary presentness“ auf Seiten der Wagneranhänger – „Claustrophobia, Pillars of memory, Nostalgia“ bei den Nachfolgern von Sitte. Besonders interessant sind die Gegensätze in der Kategorie „Technical/Aesthetic problematic“. Hier findet man die Gegensatzpaare: „Contemporary comparative/Historical exemplary“; „(Gallic, unGerman)/(Renaissance, Baroque)“; „Use style (Nutzstil)/Artistic style“; „Fashion/Taste“.¹⁶⁷

Auch Frisby insinuiert, dass Wagner der von de Certeau analysierten Praxis der „Stadtplanung“ von oben und unter geometrischen Gesichtspunkten näher steht und Sitte der „Stadtpraxis“ des Benutzers. Dies ist eine Ausdifferenzierung des Gegensatzes von „romantic archaist“ und „rational functionalist“, die einerseits breiter angelegt ist als Schorskes Konzept, andererseits viele Widersprüchlichkeiten, vor allem aber auch Ähnlichkeiten bzw. Austauschbarkeiten der beiden Positio-

165 Ebenda, S. 32–33.

166 David Frisby, *Metropolitan Architecture and Modernity: Otto Wagner in Context*, MArch, Mackintosh School of Architecture, Glasgow 1998, unpublished.

167 David Frisby, „Straight or Crooked Streets“, a. a. O., S. 76.

nen nicht fassen kann. Dahinter sieht Frisby ebenfalls die von Michel de Certeau in „Kunst des Handelns“ getroffene Unterscheidung zwischen den Praktiken der Stadtplanung und jener der Stadtbenutzung: „The distinction between the practices of city planning and every day urban practices is not confined to de Certeau’s writings but is found also in other theoretical traditions, such as the more Marxist-inspired work of Henri Lefebvre. But what such distinctions have in common is an assumption that the practices of city planning are unconnected to ordinary, everyday urban practices in de Certeau’s sense.“¹⁶⁸ Sowohl Prigges als auch Frisbys Interpretation lassen Tausende perspektivischer Stadtansichten, die Wagner und sein Büro hinterlassen haben, außer acht. Dort sind alle erdenklichen Formen von „urbaner Praktik“ dargestellt, die in den geplanten Stadträumen stattfinden sollten und auch konnten. Sie sind zwar keine Sozialstudien im eigentlichen Sinne, weil sie auch viele soziale Missständen ausklammern, aber sie zeigen ganz deutlich, dass sich Wagner auch auf die Ebene eines bürgerlichen Stadtbenutzers begeben und den Zusammenhang zwischen „Stadtplanung“ und „Stadtbenutzung“ herstellen konnte. Wer die Stadt in seiner Publikation mehrheitlich durch simple Grundrisskizzen abstrakt von oben dargestellt hat, war im Gegenteil Camillo Sitte. Auch die jüngst aus dem Nachlass erstmals vollständig zugänglich gemachten städtebaulichen Entwürfen Sittes zeigen kein besonderes Interesse an perspektivischen Darstellungen. Was sich daran erstmals gut nachvollziehen lässt, ist, dass auch Sitte den Blockzuschnitt und den Stadtgrundriss nach der optimalen Verwertbarkeit der einzelnen Immobilien richtete. Besonders interessant ist hierbei der Erläuterungsbericht Sittes zu seinem Lageplan für Reichenberg, der wie folgt beginnt: „Die Aufgabe des Lageplan-Verfassens ist in erster Linie eine ökonomische.“¹⁶⁹ Sitte wie Wagner fühlten sich in erster Linie den Hausbesitzern und Investoren verpflichtet und bemühten sich, deren Gewinn durch ihre Planungen zu optimieren.

„Moderne“ oder auch „Modernität“ war um 1900 kein definierter Zustand: Eine Theorie der modernen Architektur – wie sie sich in den 1920er und 1930er Jahren entwickelte – existierte noch nicht. Was Wagner und Sitte zur Verfügung stand, was beide intensiv gelesen hatten, war die Architekturtheorie des 19. Jahrhunderts, allen voran natürlich Gottfried Semper, auf den sich beide auch oft wörtlich bezogen. Dort erfuhr der Architekt wenig über die Entwicklung der modernen Großstadt, aber viel über die Entwicklungsgesetze der Architektur von den ers-

168 David Frisby, ebenda, S. 65.

169 Camillo Sitte, „Erklärungen zu dem Lageplan für Reichenberg (1901), in: *Camillo Sitte Gesamtausgabe*, Band 6, *Camillo Sitte. Entwürfe und städtebauliche Projekte. Das internationale Werk in Architektur, Kunstgewerbe und Städtebau*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2014; siehe besonders S. 455–483, hier S. 455.

ten Anfängen an, die in diesem evolutionären Geschichtsbild Rückschlüsse auf die Weiterentwicklung geben sollten. Wagner und Sittes „Moderne“ um 1890 war ein „work in progress“, das stark von der eigenen Wahrnehmung geprägt war – und die bezog sich auf die Entwicklung, die Wien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzogen hatte, vor allem die baulichen Veränderungen. Weder Wagner noch Sitte hatten ein nachweisbares Interesse an den beginnenden soziologischen Diskursen über die Stadt. Beide verließen sich vielfach darauf, ihre eigenen Erfahrungen zu deuten. Dass sich die städtischen Lebensweisen immer stärker annäherten, wie Wagner im Bericht des Generalregulierungsplans festgestellt hat, hat er wohl aus seinem eigenen Lebensumfeld, vor allem aber seiner umfangreichen Baupraxis geschlossen: „Die täglich einander ähnlicher werdende Lebensweise der Menschen hat das Einzelwohnhaus stark verdrängt, die Bauvorschriften haben noch ein Uebriges gethan, und so musste denn unsere heutige Uniformität der Miethhäuser entstehen.“¹⁷⁰

Wagner und seinen Karlsplatzentwürfen wurde zu Lebzeiten oft der Vorwurf der Geschichtsverachtung gemacht, auch von Camillo Sitte: „Man hatte also in diesem Modell ein trauriges Beispiel vor Augen, bis zu welchem Extrem die grundsätzliche Stilverachtung führen muß, wohin man gelangt, wenn man der Ansicht huldigt, daß Museen und Kunstbibliotheken zugesperrt werden sollen, damit die Kunstjünger die veralteten Kunstformen nicht sehen und daher in der Schaffung des Neuen nicht beirrt werden; wohin man gelangt, wenn man glaubt, daß niemanden Neues einfällt, der die Alten studiert hat, sondern daß das Kunstneue nur aus nervöser Impression entspringen könne, wenn man absolute Schönheitswerke nicht mehr anerkennt und daher eine so nervöse Angst vor dem bloßen Wortspiel hat, daß man schließlich selbst den sezessionistischen sogenannten Stil nicht mehr als Stil anerkennt, sondern den ewigen Modewechsel von Jahr zu Jahr als das allein Richtige bezeichnet.“¹⁷¹ Es ist durchaus bemerkenswert, dass Sitte gerade bei der Besprechung der Museumsmodelle den Vorwurf erhob, Wagner wolle die Museen zusperren; hier hatte sich die Diskussion schon sehr verselbständigt.

Sittes gegenüber Wagners Modell geäußelter Vorwurf der Geschichtsverleugnung ist mit polemischer Absicht überzogen und lässt sich weder aus Wagners Schriften erhärten, noch mit seinen Bauten wirklich belegen. Wagner war durchaus kein Bilderstürmer, der vorhandene Denkmale zerstören oder ihren Wert für

170 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 81.

171 Camillo Sitte, „Sezession und Monumentalkunst“, in: Neues Wiener Tagblatt 5./6. Mai 1903, wiederabgedruckt in: *Camillo Sitte, Schriften zu Städtebau und Architektur*, a. a. O., S. 564–576, hier S. 572–573.

die moderne Kunst leugnen wollte; er verwehrte sich lediglich gegen das Kopieren im Sinne des Historismus. Sein Respekt gegenüber Meisterwerken der Vergangenheit hat er in „Moderne Architektur“ – wie schon von Streiter zitiert – klar dargestellt: „Die Fehler, in welche unsere Vorfahren dadurch verfielen, dass sie pietätlos die Werke ihrer eigenen Vorgänger unbeachtet liessen oder zerstörten, wollen wir vermeiden und die uns überlieferten Werke, wie Juwelen in passende Fassung bringen, damit sie uns erhalten bleiben, als plastische Illustration der Geschichte der Kunst.“¹⁷² Nichts anderes waren seine zahllosen Entwürfe für das Kaiser-Franz-Josef-Museum als wechselnde Versuche, dem Juwel der „Karlskirche“ einen passenden Rahmen zu geben, nur war um 1900 ein gesellschaftlicher oder auch nur künstlerischer Konsens, was neben einem barocken Bau als passend zu empfinden wäre, nicht mehr herstellbar. Wagner lehnte einen als arbiträr empfundenen „Radikalismus“, wie den als „Eklektizismus“ bezeichneten Historismus ebenso ab wie Sitte; so distanzierte er sich 1903 von Bestrebungen innerhalb der Wiener Secession: „Eine weitere Folge dieser Kunsteruption war die beinahe völlige Vernichtung des Eklektizismus und das Entstehen des leider zu aufdringlichen Radikalismus in der Kunst. Hat der Eklektizismus bei dem Streben der Moderne, nur schöpferisch und individuell zu wirken, jede Berechtigung verloren, so ist doch die bedauerliche Tatsache nicht wegzuleugnen, daß der weit ausschreitende Radikalismus durch die Hast, alle Traditionen von sich abzuschütteln, eine große Anzahl unberufener Faktoren in die Kunstbewegung einschleppte. Dieses Originellseinwollen um jeden Preis solcher, denen das Können hiezu mangelt, züchtete die falsche Sezession und gestattete unter dem Scheine einer neuen Kunst einer Herde von Stümpfern, sozusagen kontrollfrei, ihr Unwesen zu treiben.“¹⁷³

Als Wasserscheide zwischen den „Modernen“ (Wagnerfraktion) und den „Traditionellen“ (Sitte-/Schachnerfraktion) ist die Frage nach einem Geschichtsbezug in diesem Kontext nicht geeignet, da sich nämlich beide Lager auf Geschichte bezogen. Man muss sich vielmehr damit auseinandersetzen, wie der jeweilige Geschichtsbezug genau aussieht, denn nicht ob, sondern wie sich Architektur auf historische Architektur zu beziehen habe, war verhandelbar geworden. Wagner vertrat ein im Kern evolutionäres Entwicklungsmodell der Architektur, er glaubte an eine historische Entwicklung der Architektur, die aber durch den Historismus aufgehalten worden war, während in derselben Epoche auf anderen Gebieten unglaub-

172 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 101.

173 Otto Wagner, „Unsere Kunst“, Manuskript (nicht eigenhändig) in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek, I. N. 294895, wiederabgedruckt in: Otto Antonia Graf, *Otto Wagner, Das Werk des Architekten 1860–1902*, Bd. 2, S. 451–454, hier S. 454.

liche Fortschritte gemacht wurden. Nun gehe es eben darum, die Entwicklung der Architektur als Erste unter den Künsten wieder voranzutreiben. Ein völliger Bruch mit dem historischen Formenvokabular war aber in diesem Modell nicht nur nicht notwendig, sondern gar nicht sinnvoll, denn dadurch wäre ja die Entwicklung wiederum abgebrochen worden. Wagner beobachtete in seiner Gegenwart stärkste Veränderungen, die sich auf die Architektur auswirken mussten, aber in Form eines schnelleren Fortschritts der Architektur und nicht durch einen kompletten Neuanfang. Wenn Wagner markig von der Moderne als „Naissance“ sprach, dann setzte er im selben Atemzug fort: „So gewaltig aber wird die Umwälzung sein, dass wir kaum von einer Renaissance der Renaissance sprechen werden. Eine völlige Neugeburt, eine Naissance wird aus dieser Bewegung hervorgehen, stehen uns doch, nicht wie den früheren Fortbildern, nur wenige überlieferte Motive und der Verkehr mit einigen Nachbarvölkern zu Gebote, sondern, durch unsere socialen Verhältnisse und durch die Macht unserer modernen Errungenschaften bedingt, alles Können, alles Wissen der Menschheit zur freien Verfügung.“¹⁷⁴ Zudem war der Ausdruck „Renaissance der Renaissance“ im Wiener Kontext des ausgehenden 19. Jahrhunderts gegen die „Neo-Renaissance“ als „Wiener Styl“ gerichtet, in deren Kontext Wagners Frühwerk auch klar gesehen wurde. Und wenn er die Moderne von der Renaissance durch eine größere Kluft getrennt sah als jene von der Antike, dann meinte er ebenso eine zunehmende Beschleunigung dieser Entwicklung. Auf die Wichtigkeit dieses evolutionären Denkens bei der Interpretation von Wagners Schriften hat Werner Oechslin mit Nachdruck hingewiesen, auch darauf, wie sehr sich Wagner selbst in der Rolle als Übergangsfigur sah und auch stilisierte.¹⁷⁵

Wagners Strategie im Umgang mit den historischen Bauformen war eine Weiterentwicklung durch Minimierung, nicht durch Eliminierung: Wie sich auch im Vergleich der verschiedenen Museumsprojekte zeigen ließe, ging es Wagner nicht darum, die historischen Bauformen zu verwerfen, sondern sie auf ein immer geringeres Maß zu reduzieren, tatsächlich dem Vorgehen des Minimalismus ähnelnd, in einem infinitesimalen Prozess, der aber nie auf völliges Verschwinden angelegt war. So werden etwa die Kapitelle der Pilaster zwischen den Fenstern bei der Schablone auf dem Karlsplatz zu grafischen Schriftzeichen, bleiben aber trotzdem auch noch als Kapitelle lesbar. Nie verzichtete Wagner vollkommen auf gliedernde Elemente, auch wenn seine Schüler dies in den 1950er Jahren gerne so gesehen hätten: „Dagegen wurde der weitläufige Baukomplex der Lupusheilstätten verwirklicht,

174 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 38.

175 Werner Oechslin, *Stilhülse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*, Zürich-Berlin: gta Verlag/Ernst und Sohn, 1994, S. 88-113.

eine äußerlich schlichte absichtlich dekorationslose, geometrisch glatte Anlage entstand, deren innere Spezialeinrichtungen auf jegliche hygienische Forderungen der medizinischen Errungenschaften praktisch Bedacht nahm [...].“¹⁷⁶ Dies ist eines der häufigsten Missverständnisse in der Interpretation von Wagners Werk. Die Ornamente – oder auch historischen Typen wie Kuppeln – an Wagners Bauten sind nicht eine den klaren „modernistischen“ geometrischen Baukörper störende Zutat, sondern sie sind die aufs Minimum reduzierte Weiterentwicklung der klassischen Architektur, in deren Tradition sich Wagner stellt und die für ihn auch keinen Widerspruch mit dem Zeitgeist bildet.

Diesen Prozess der Reduktion oder Minimierung hat Wagner selbst in „Moderne Architektur“ als einen Prozess künstlerischer Ökonomie beschrieben: „Zur Composition gehört ferner die künstlerische Oekonomie. Darunter soll ein modernen Begriffen entsprechendes, bis an die äussersten Grenzen reichendes Masshalten in der Anwendung und Durchbildung der uns überlieferten Formen verstanden werden.“¹⁷⁷ Dieses an die „äussersten Grenzen reichendes Masshalten“ ist der eigentliche Schlüssel für viele Projekte Wagners, wurde aber schon für die nächste Generation von Architekten und Kritikern zum Problem, da diese in einer rückwärtsgewandten Projektion der eigenen ästhetischen Prinzipien darin nicht mehr den Vorgang der Ausdünnung sehen konnten, sondern nur mehr eine Verschwendung von Formen. Genau diesen Prozess des nicht ganz Zum-Verschwinden-Bringens beschreibt Manfredo Tafuri: „The process of transformation – one of the laws that could not be described in *Moderne Architektur* – could not be more clearly displayed. But isn't this *Klarheit* perhaps Wagner's authentic ‚modern‘? Not therefore, a clarity based on intrinsic requirements posited by single object, but one that makes it possible to recognize with absolute plainness a *transformation*. Transformation and dissolution, moreover, are inseparable processes; nor does transformation annul the archetype taken as the thematic starting point so much as erode it. Therefore the transformation displays the dissolution going on, as a process.“¹⁷⁸ Dieser Prozess einer fortschreitenden Entwicklung durch Reduktion konnte unter Umständen auch innerhalb eines einzigen Werkes thematisiert werden, indem sich neue Erfindungen und überlieferte Elemente überlagerten und durchdrangen, wie im nächsten Kapitel anhand des Majolicahauses gezeigt werden wird.

176 Emil Pirchan, *Otto Wagner*, Wien: Bergland Verlag, 1956, S. 23.

177 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 46.

178 Manfredo Tafuri, „Am Steinhof – Centrality and ‚surface‘ in Otto Wagner's architecture“, in: *Die Kunst des Otto Wagner*, hg. von Gustav Peichl, Wien Ausst. Kat. Akademie der Bildenden Künste, 1984, S. 61–75, hier S. 64.

Dabei kam Wagner jener oft übersehene Aspekt von Sempers Architekturtheorie zu Hilfe, der sogenannte „Stoffwechsel“, der einen wesentlichen Aspekt seiner „Bekleidungslehre“ bildete. Durch den aus der Biologie übernommenen Begriff des „Stoffwechsels“ konnte Semper ein Modell geschichtlicher Entwicklung in seine Theorie einführen, die den Mechanismus von Material und Technik relativierte: Im Abschnitt „Textile Kunst“ des „Stils“ unter der Überschrift „Bekleidungsstoffe in der Baukunst“ führte Semper das Konzept wie folgt ein: „Jeder Stoff bedingt seine besondere Art des Darstellens durch die Eigenschaften, die ihn von anderen Stoffen unterscheiden und ihm eine angehörige Technik der Behandlung erheischen. Ist nun ein Kunstmotiv durch eine stoffliche Behandlung hindurchgeführt worden, so wird sein ursprünglicher Typus durch sie modificirt worden sein, gleichsam eine bestimmte Färbung erhalten haben; der Typus steht nicht mehr auf der ursprünglichen Entwicklungsstufe, sondern eine mehr oder weniger ausgesprochene Metamorphose ist mit ihm vorgegangen. Geht nun das Motiv aus dieser sekundären oder nach Umständen mehrfach graduirten Umbildung einen weiteren Stoffwechsel ein, dann wird das sich daraus Gestaltende ein gemischtes Resultat sein, das den Urtypus und alle Stufen seiner Umbildung die der letzten Gestaltung vorausgingen in dieser ausspricht.“¹⁷⁹ Schon im ersten Hauptstück hatte er sich auf die Struktur der Sprache bezogen, um die historische Geschichtetheit der Baukunst zu erläutern: „So wie die Sprachwurzeln ihre Geltung immer behaupten und bei allen späteren Umgestaltungen und Erweiterungen der Begriffe, die sich an sie knüpfen, der Grundform nach wieder hervortreten, wie es unmöglich ist, für einen neuen Begriff zugleich ein ganz anderes Wort zu erfinden, ohne den ersten Zweck zu verfehlen, nämlich verstanden zu werden, eben so wenig darf man diese ältesten Typen und Wurzeln der Kunstsymbolik verwerfen und unberücksichtigt lassen.“¹⁸⁰

1898 schrieb Ferdinand von Feldegg in seiner Zeitschrift „Der Architekt“ einen Wettbewerb zur Erlangung von Textbeiträgen über „Die alte und die neue Richtung in der Baukunst“ aus. Drei Preise wurden von der Jury, bestehend aus Feldegg, Max Fabiani und Karl Henrici, vergeben, den Ersten erhielt der heute völlig vergessene Joseph Freiherr von Dahlen, den Zweiten der damals noch völlig unbekannte Adolf Loos und den Dritten der spätere Wagnernachfolger und -kritiker Leopold Bauer. Bemerkenswerterweise argumentierten alle drei in der

179 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Erster Band Textile Kunst, Frankfurt a. M.: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860, S. 233.

180 Ebenda, S. 6.

Nachfolge von Sempers „Stoffwechseltheorie“ mehr oder weniger damit, dass der Architektur per se ein retardierendes Moment innewohne, dass sich Architektur mit den Wahrnehmungsgewohnheiten des Menschen auseinandersetzen müsse und deshalb keine zu radikale Erneuerung verträge: Adolf Loos schien es, „[...] als nähme die Architektur unter den bildenden Künsten in Bezug auf die Reihenfolge in der Anpassung an die herrschenden Zeitströmungen den letzten Platz ein. Das ist sehr erklärlich. Das Bild, der Stich, das Bildwerk verdanken einem glücklichen Gedanken ihre Entstehung, und das Kunstwerk kann nach Wochen oder Monden der Welt übergeben werden. Anders das Bauwerk. Schon die Vorarbeiten erfordern eine geistige und künstlerische Thätigkeit von Jahren, und über die Ausführung vergeht wohl gar ein Menschenalter.“¹⁸¹ Wie noch in späteren Jahren argumentierte Loos damit, dass die Architektur im Betrachter Gefühle auslösen soll: „Wie aber werden diese in der Weise ausgeführten Bauwerke aussehen? Man kann wohl annehmen, dass sie sich viel konservativer präsentieren werden, als sie unsere Stürmer und Dränger träumen. Denn die Baukunst knüpft an die Gefühle und Gewohnheiten an, die ununterbrochen von den schon bestehenden Bauwerken, die ja Jahrtausenden angehören, beeinflusst werden.“ Der Mensch hat sich an bestimmte Räume gewöhnt, und an diese Gewohnheit sollte der Architekt anknüpfen: „Man sollte meinen, dass das, was uns vor 500 Jahren erfreut hat, es heute nicht mehr kann. Gewiss, ein Trauerspiel, das uns damals zu Thränen gerührt hätte, wird uns heute nur interessieren. Ein Witz von damals wird unsere Lachmuskeln nicht mehr in Bewegung setzen. Folglich wird sich auch die Architektur neuer Formen bedienen müssen, um stets wirkungsvoll zu bleiben. Das Trauerspiel wird nicht mehr aufgeführt, der Witz wird vergessen. Das Bauwerk aber bleibt bestehen mitten unter der wechselnden Nachwelt, und daher erklärt es sich, dass die Baukunst trotz aller Änderungen des Zeitgeistes die konservativste Kunst bleiben wird.“¹⁸²

Ganz unmittelbar an Sempers Stoffwechseltheorie knüpfte Leopold Bauer an, dessen Text sich stellenweise so liest, als ob er bestimmte Textstellen aus Wagners „Moderne Architektur“ im Sinne Sempers präzisieren wollte: „Eine Bauweise oder eine Construction kommt für die Kunst immer erst in Betracht, wenn dieselbe real nicht mehr erforderlich ist. Das Ideal, das manchem vorschwebt, zeitgenössische Construction selbst in architektonische Schönheit erstehen zu sehen, wäre nur erreichbar, wenn die Menschheit von allen Fesseln des Beharrungsvermögen befreit würde, d. h. nach menschlichem Ermessen niemals. Wir werden daher beim Bauen

181 Adolf Loos, „Die alte und die neue Richtung in der Baukunst. Eine Parallele mit besonderer Rücksicht auf die Wiener Kunstverhältnisse. II. Preis“, in: *Der Architekt*, 4. Jg., 1898, S. 31.

182 Ebenda.

immer in Erinnerungen schwelgen und frühere Constructionsformen zur Verdeutlichung der statischen Beanspruchung hinzufügen. Die größere Freiheit, das reine Empfinden, das hiebei zum Ausdruck kommt, ist es ja, was dem Bauwerke den Charakter eines Kunstwerkes gibt. Nicht die wirkliche Stabilität, sondern der Schein von Stabilität wirkt auf unsere Sinne.“¹⁸³ Natürlich rekurrierte das auch auf Wagners Diktum, dass die Kunstform aus der Konstruktion hervorzugehen habe, im Bauwerk sind aber alle seine konstruktiven Entstehungsstufen konserviert: „Das künstlerische Bauwerk ist daher zu allen Zeiten eine Art Chronik, aus der der Wissende lesen konnte, wie man früher baute. Daraus ergibt sich das untrennbare Band, welches unsere gegenwärtige Bauweise mit der Vergangenheit verknüpft.“¹⁸⁴ Dies bezog sich eindeutig auf die Idee des „Stoffwechsels“, die einen zentralen Punkt von Sempers Lehrgebäude ausmachte. Dies bedeutete aber für Bauer nicht, dass eine Entwicklung unmöglich war: „Der Kunstphilister, der die Bedeutung dieses Vorgangs wohl nicht verstanden hat, schleuderte allen strebenden Künstlern das niederschmetternde (aber schon stark abgenutzte) Wort entgegen: Alles schon dagewesen! Neues ist unmöglich! – Nur der Stillstand ist jedoch unmöglich! Die ganze Entwicklung einer Kunst, die im wesentlichen auf dem Combinationsprincip beruht, ist ein immer höheres Organisieren, indem die Elementsbegriffe erweitert werden, sobald eine Combinationsgruppe eine relativ höchste Vollkommenheit erreicht hat.“¹⁸⁵ In diesem Text hat Leopold Bauer – besser, als Wagner selbst das je konnte – dessen Geschichtsbild formuliert. Ein Entwicklungsmodell von moderner Architektur, das erlaubte, Rudimente früherer Entwicklungsstufen zu integrieren.

Auch Sitte hatte sich intensiv mit Gottfried Semper auseinandergesetzt und viel intensiver als Otto Wagner mit naturwissenschaftlichen Modellen, vorrangig Hermann von Helmholtz' Physiologie und Ernst Haeckels Entwicklungsmodellen.¹⁸⁶ In seinen Schriften zum Kunstgewerbe spielte eine evolutionäre Entwicklung, die er wesentlich auf einen von Semper übernommenen Materialismus aufbaute, auch oft eine große Rolle, aber gerade nicht in seinem Städtebaubuch. Dort wird einer Entwicklung von Stadtformen überhaupt kein Raum gelassen, wie auch die Entstehungsgeschichte der von ihm besprochenen Stadtanlagen eigentlich überhaupt keine Rolle spielte. Hier geht es ihm ausdrücklich nur um die unmittelbar – also in

183 Leopold Bauer, „Die alte und die neue Richtung in der Baukunst. Eine Parallele mit besonderer Rücksicht auf die Wiener Kunstverhältnisse. III. Preis“, in: *Der Architekt*, 4. Jg., 1898, S. 32.

184 Ebenda.

185 Ebenda.

186 Sonja Hnilica, *Metaphern für die Stadt. Zur Bedeutung von Denkmodellen in der Architekturtheorie*, Bielefeld: transcript, 2013, speziell das Kapitel „Die Stadt als Lebewesen“, S. 53–102.

der Jetztzeit – wahrnehmbare Wirkung der älteren Stadtanlagen. In Sittes Hauptwerk „Städte-Bau“ ist dargelegt, dass er das Kopieren historischer Stadtanlagen für unsinnig hielt. Worauf es ihm ankam, war, die eigentlich überzeitlichen Prinzipien der älteren Stadtanlagen aufzudecken, um sie für moderne Anlage nutzbar zu machen. Sitte, der ja den modernen Städtebausystemen „Verarmung“ vorwarf, kam selbst auf eine äußerst limitierte Anzahl von anwendbaren Prinzipien. Von der potentiell unendlichen Vielfalt von Merkmalen historischer Platzanlagen, die er ja selbst bewunderte, wählte er lediglich die „Geschlossenheit und Unregelmäßigkeit der Plätze“ sowie das „Freihalten der Mitte“ aus, um sie in seine Jetztzeit zu transportieren. Dies ist aber nichts anderes als ein Ausdruck einer „Entfremdung“ von der Geschichte, da man eine städtebauliche Tradition eben nicht mehr selbstverständlich wieder aufnehmen konnte. Auch für Sitte war spätestens im Historismus die Kultur des Städtebaus verloren gegangen (wenn nicht schon im Barock), aber er sah eigentlich keine Möglichkeit, dort wieder anzusetzen. „Die Konsequenzen dieser Betrachtung für unsere neue Kunstpflege“, schrieb Sitte bereits 1888 über Schmiedekunst, „lassen sich also schliesslich dahin zusammenfassen, dass wir uns eingestehen müssen: eine alte Zeit mit ihren Kunstschätzen nicht mehr wieder zu beleben, nicht mehr verjüngt herauf beschwören zu können; sondern, dass wir modern sein und bleiben müssen, weil wir gar nicht anders können“. Und weiter: „Hiedurch bestimmt sich naturgemäß unser wahres Verhältniss zur alten Kunst, die wir lieben, verehren, bewundern und fleissig studieren aber nicht noch einmal genau so wie sie einstens lebendig einherschritt, wieder zu schaffen vermögen.“¹⁸⁷ Sittes Bilanz über die Möglichkeit der Verwendung alter Formen fiel aufgrund seines materiellen Determinismus negativer aus als die von Wagner, der den Kollegen immerhin empfahl, in die „[...] volle Schatzkammer der Ueberlieferung [zu] greifen, das Gewählte aber nicht [zu] copiren, sondern durch Neugestaltung seinen Zwecken anpassen“.¹⁸⁸ Weil Sitte Sempers Theorie auf die Formel Material und Technik reduzierte, entglitten ihm die Möglichkeiten einer historischen Schichtung von Formen und einer absichtsvollen künstlerischen Neuinterpretation. Diese Türe hielt sich Wagner immer offen, indem er die schöpferischen Fähigkeiten des Architekten, der „Krone des modernen Menschen in seiner glücklichen Vereinigung von Idealismus und Realismus“ betonte.¹⁸⁹

187 Camillo Sitte, „Die Entwicklung der Schmiedekunst in alter und neuer Zeit“, in: Mitteilungen des Mährischen Gewerbe-Museums, 1–2, 1888, wiederabgedruckt in: *Camillo Sitte. Gesamtausgabe*, Bd. 1, *Schriften zu Kunstkritik und Kunstgewerbe*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2008, S. 574–587, hier S. 587.

188 Ebenda, a. a. O., S. 39.

189 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 11.

Jede Aufnahme von historischen Elementen musste von beiden um 1900 ebenso umständlich gerechtfertigt werden wie jede Nichtaufnahme. Auch Wagner musste die historischen Elemente, mit denen er als Architekt ja auch aufgewachsen war und die er in seiner „freien Renaissance“ bis in die 80er Jahre noch „unbefangen“ im Sinne der Beaux-Arts-Tradition verwendete, jetzt zunehmend an die neuen Bedingungen anpassen. Jede Form musste ausgewählt und auf ihre Verwendbarkeit im Kontext moderner Konstruktionen überprüft und mit einer neuen Rechtfertigung versehen werden. Wagner war sich dieses Selektionsprozesses durchaus bewusst, so schloss er seine Betrachtungen zur „Modernen Architektur“ mit: „Die grandiosen Fortschritte der Cultur werden uns deutlich weisen, was wir von den Alten lernen, was wir lassen sollen, und der eingeschlagene richtige Weg wird uns sicher zu dem Ziele führen, Neues, Schönes zu schaffen.“¹⁹⁰ Und Sitte musste in einem nicht minder aufwendigen intellektuellen Analyseprozess die alten Stadtformen studieren, vergleichen und vereinfachen, um dann ganz wenige Prinzipien zu isolieren, die ihnen gemeinsam und auf die moderne Stadt überhaupt anwendbar waren. Es waren also sowohl bei Sitte als auch bei Wagner in ihrem Geschichtsbezug Strategien der Selektion und Reduktion maßgeblich. Sitte widmete zwar zweifelsfrei der Besprechung von historischen Stadtanlagen sehr viel mehr Raum in seinem Buch als Wagner je einer historischen Anlage; was er daraus aber kondensierte und zur unmittelbaren Anwendung empfahl, ging durchaus nicht über die grundsätzliche historische Verankerung der Architektur bei Wagner hinaus. Eher im Gegenteil: Falls man einen Grund dafür suchen müsste, wieso Sitte seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts bei Architekten wieder hoch im Kurs stand und Wagner nicht, dann müsste man wohl bei dieser stärkeren Abstraktion und Reduktion ansetzen.

Genauso selektiv wie im Umgang mit der Vergangenheit waren aber auch beide im Umgang mit der Gegenwart. Wagners Modernität wurde schon von Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern oftmals in Zweifel gezogen: Sein Biograf Joseph August Lux sah Wagners evolutionäres Modernekonzept 1907 überhaupt als seine eigentliche Stärke: „Seine Zeit hält ihn nämlich für einen wirklichen Modernen! Sie fürchtet ihn als solchen. Sie wünscht nichts so sehnlich, als daß er nicht so modern wäre. Der Künstler und seine ihn missverstehende Menschheit sind das Opfer einiger Schlagworte geworden. Die Moderne ist in Wahrheit etwas ganz anderes als das, was man bei Wagner findet. Wagners Werk ist die Modernisierung des alten Stils. Keinesfalls Moderne. Was ihm dabei als Schwäche ausgelegt werden

190 Ebenda, S. 101.

kann, ist in der Tat seine Stärke.“¹⁹¹ Schon Carl Henrici hat in seiner Besprechung von „Moderne Architektur“ darauf hingewiesen, dass Wagners Position eine unter vielen möglichen Haltungen zur neuen Zeit war: „Hr. O. W. darf aber schwerlich für sich in Anspruch nehmen, dass er allein als Baukünstler und Lehrer ein moderner Mensch sei, der den Geist der Zeit richtig erkannt habe und der alleine danach strebe, diesen Zeitgeist mit Schönheits-Idealen zu erfüllen und ihn in der Kunst sich spiegeln zu lassen. Er darf sich überzeugt halten, dass auch Andere sich diese Aufgabe gestellt haben.“¹⁹² Überhaupt schien es Henrici schon 1897, „als ob die Lehre O. W.s unter einer gewissen Einseitigkeit litte, sofern sie sich fast ausschließlich an die technischen Errungenschaften der Neuzeit, an die modernen, noch immer grössere Vervollkommnung gewärtiger Verkehrsmittel und an das Großstadtleben knüpft“.¹⁹³ Henrici empfiehlt als Gegenmittel die „Pfleger der nationalen Kunst“.

Selbst Sitte klagte Wagner und seine Freunde in der Secession an, sich nur ungenügend und selektiv mit der modernen Welt auseinandergesetzt zu haben: „Es war schon im Jahre 1879, als Zola seine Salonberichte gesammelt herausgab, daß, davon inspiriert, der Architekt Dubuche wiederum, zum soundsovielten Male, eine neue Architektur verkündete. Diesmal sollte sie demokratisch sein und jenes gewaltige Etwas ausdrücken, das in der modernen Seele des modernen Menschen noch ungehoben schlummert und sich vorläufig nur in Fabrikschloten, Maschinen- und Markthallen, Bahnhöfen und dergleichen als eine neue Welt der Baukunst ankündigt. Die neuen Materialien, Glas und Eisen, werden der neuen Baukunst die Wege weisen und, gesteigert durch Schönheit, ein bisher noch nie erreichtes Etwas der Welt schenken. Das ist gradeso, als wenn Einer durch Erfindung neuer Blasinstrumente einen neuen Beethoven erzeugen wollte. Aber item, die blasse Theorie machte ihre Runde um die Welt, und man fing allenthalben an, mit Eisen und Glas herumzudoktern, um daraus eine neue Architektur zu erquetschen. So kam es denn sehr bald danach, noch in den Achtzigerjahren, zum Bau des Hotels Beranger in Paris, dessen Architekt der phantastische Erfinder genau desjenigen Eisenstyls war – wenn man solche materialwidrige und haltlose Formen überhaupt stylistisch nennen darf – , welchen seither O. Wagner an den Staatsbahnstationen etc. copirt hat.“¹⁹⁴ Wagner sei also auch nichts anderes als ein Eklektiker, der Pariser Arbeiten aus den 80ern kopiere. Wagners Modernität wurde also schon von seinen

191 Joseph August Lux, „Wenn Du vom Kahlenberg...“, a. a. O., S. 121–122.

192 Carl Henrici, „Moderne Architektur“, in: Deutsche Bauzeitung, Bd. 31, 1897, S. 14–20, hier S. 14.

193 Ebenda.

194 Camillo Sitte, „Am Carlsplatz“, a. a. O., hier S. 534–535.

Zeitgenossen angezweifelt – und dies wird sich in der nächsten Generation noch verstärken, wie das folgende Kapitel anhand der Rezeption des Majolicahauses nachzeichnen wird. Auch die Geschichtsschreibung nach dem Zweiten Weltkrieg kam zu keinem eindeutigen Urteil: Manfredo Tafuri hatte berechtigte Zweifel an der Modernität Wagners: „But this is precisely the Wagnerian ‚modern‘: tangential to *Nihilismus* but not coinciding with it, far from all *Modernität*, suspended between an analytical purpose and the fragments of the old certainties which analyses has weakened.“¹⁹⁵

Sittes intensive Auseinandersetzung mit der historischen Stadt hat ihn aber auch nicht verständnislos für die Modernisierung der Metropolen gemacht. Als echtes Kind der liberalen Ära lehnte er die Idee von Modernisierung, Industrialisierung und Verkehr nicht ab, er dachte nur, dass die Anpassung der Stadt an diese neuen Herausforderungen nicht notwendigerweise in einer künstlerisch unbefriedigenden Weise erfolgen musste. So fand Sitte nichts falsch an der Idee, die Wiener Innenstadt durch zwei monumentale Achsen für den Verkehr zu erschließen, solange die wichtigsten historischen Straßen, Gebäude und Monumente unberührt blieben. Deshalb bevorzugte er Durchbrüche durch die Hinterhöfe gegenüber Straßenerweiterungen, weil dabei die historischen Fassaden zu leiden hätten. Damit akzeptierte er weit radikalere Eingriffe in die Wiener Innenstadt als Otto Wagner, der in der Begleitschrift zum Generalregulierungsplan erklärte, dass die Wiener Innenstadt „fertig“ sei und nicht mehr angerührt werden solle, stattdessen solle man sich mehr um die wachsende Peripherie kümmern.¹⁹⁶ So war Sitte bereit, den Ausbau der Wienzeile zum Boulevard, den ja unter anderen auch Wagner betrieb, wortreich zu unterstützen, solange der historische Verlauf der Mariahilfer Straße nicht angetastet würde.¹⁹⁷

Die Positionen von Sitte und Wagner zur Geschichte der Architektur, vor allem zur Geschichte Wiens und zur Gegenwart vor allem auch Wiens unterscheiden sich nicht prinzipiell. Beiden war klar, dass sie ohne Übernahmen aus der Geschichte nicht vorwärtskommen konnten, beiden war aber auch klar, dass dies ei-

195 Manfredo Tafuri, „Am Steinhof. Centrality and ‚surface‘“, a. a. O., S. 73.

196 Peter Haiko, „Nüchterne Moderne oder retrospektive Utopie. Otto Wagner, Adolf Loos und ‚Alt-Wien‘“ in: *Alt-Wien. Die Stadt die niemals war*, Ausst. Kat. Wien Museum, Wolfgang Kos and Christian Rapp (Hg.), Vienna: Czernin, 2004, S. 182–190.

197 Camillo Sitte, „Das Wien der Zukunft. Zur Ausstellung der Regulierungsprojekte“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 06-03-1894, S. 1–2, 08-03-1894, S. 1–3, 14-03-1894, S. 1–3, 31-03-1894, S. 1–3, Reprint in: Karin Wilhelm und Detlef Jessen-Klingenberg (Hg.), *Formationen der Stadt: Camillo Sitte weiterlesen*, Gütersloh-Berlin/Basel-Boston-Berlin: Bauverlag und Birkhäuser, 2004, S. 233–242.

nen Adaptionprozess voraussetzte, der sich eben nicht aus der Vergangenheit ableiten ließ; in diesem Sinne ist keine der beiden Haltungen *per se* „moderner“ oder „konservativer“ als die andere. Zudem wird bei einer polarisierten Darstellung der beiden übersehen, dass sich diese beiden Positionen nicht im luftleeren Raum gegenüberstanden, sondern in einem ganz konkreten historischen Umfeld. In dieses Umfeld gehört unbedingt aber auch die jeweilige „Gegenposition“, die eben maßgeblich zur Formulierung beigetragen hat, in einer Art negativer Dialektik. Überspitzt formuliert: Ohne Otto Wagner hätte es wahrscheinlich keinen „künstlerischen Städtebau“ gegeben und ohne den keine „unbegrenzte Grosstadt“, sie sind voneinander abhängig entstanden. Wir haben gesehen, wie lange sich dieser Konflikt hinzog: Von den ersten Scharmützeln um den Wettbewerb für den Justizpalast 1879 bis zum Showdown am Karlsplatz 1902/03 verging ein Vierteljahrhundert, jenes Vierteljahrhundert, in dem die moderne Großstadt entstanden ist. Vor allem wird dabei aber auch übersehen, dass es ja nicht nur diese beiden Positionen gab, sondern dass diese zwei –verschiedene – Reaktionen auf gemeinsame äußere Feinde waren: nämlich den vom Ingenieur betriebenen Ausbau der Städte ohne künstlerische Einflussnahme sowie den Eklektizismus des Historismus des späten 19. Jahrhunderts. Viel mehr als absolute Moderne- oder Geschichtsbilder standen sich ein schreibender Kritiker – Camillo Sitte¹⁹⁸ – und ein bauender Entrepreneur – Otto Wagner – in einem doch relativ kleinen kulturellen Biotop gegenüber, das sich zudem durch eine sehr aufgeregte Diskussionskultur auszeichnete.¹⁹⁹ Ein Kampf städtebaulicher Kulturen mit fortschrittlichen und rückschrittlichen Tendenzen unter nationalen politischen Vorzeichen wurde daraus erst bei der Übertragung in den reichsdeutschen Kontext gemacht. Das Narrativ einer heroischen Geschichtsschreibung der „Modernen Architektur“ in den 1920er Jahren produzierte einen „Märtyrer“ als Vorläufer und einen „Troubadour“ als Gegenspieler.

198 Das Bild des praxisfernen Städtebautheoretikers Camillo Sitte muss nach der vollständigen Publikation seiner in der Technischen Universität Wien liegenden architektonischen und städtebaulichen Projekte leicht revidiert werden. Sitte hatte sich kontinuierlich mit Kirchenprojekten beschäftigt und bekanntermaßen nach der Publikation seines Städtebaubuches auch mehrere Pläne für kleinere Städte in der Monarchie entworfen; an die Produktion eines Büros Otto Wagner kam der Ausstoß von Sitte allerdings nicht heran. Siehe: *Camillo Sitte. Gesamtausgabe*, Band 6, *Camillo Sitte. Entwürfe und städtebauliche Projekte. Das internationale Werk in Architektur, Kunstgewerbe und Städtebau*, a. a. O.

199 In gewisser Hinsicht übernahm Leopold Bauer nach Sittes Tod die Rolle des Antagonisten Wagner, siehe dazu: Jindrich Vybíral, „Der Fall Bauer“. Der Streit um die Nachfolge in der Schule Otto Wagners“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 76, 2013, S. 217–242.



Abb. 1: Otto Wagner, Projekt für den Neubau der Akademie der bildenden Künste in Wien, 1897/98 (Einige Scizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke, 3. Band, Wien 1906)
 Das Motiv der durchbrochenen Metallkuppel als Überhöhung einer niedrigeren soliden durchzieht Wagners Œuvre von Anfang an. Damit löste er das Problem der verschiedenen Betrachterperspektive von innen und von außen. Vielfach wurden diese Metallkuppeln als ornamentale Zugaben interpretiert, Wagner verstand sie aber als Reduktion des Materials und Gewichtes bei gleichzeitiger Beibehaltung der monumentalen Form. Verwirklichen konnte Wagner keine dieser Kuppeln.



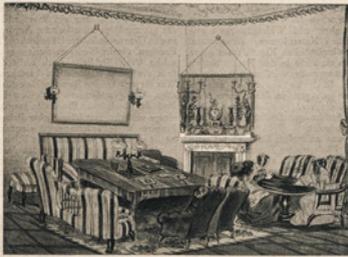
Abb. 2: Adolf Loos, Haus auf dem Michaelerplatz, Wien (Heinrich Kulka, Adolf Loos. Das Werk des Architekten, Wien: Schroll, 1931, Foto Martin Gerlach jun.)

HOHEWARTE

BIEDERMEIER ALS ERZIEHER.

Wie groß bei uns die lokalen Voraussetzungen für eine werthvolle formale Kultur sind, lehrt die sogenannte Biedermeierzeit. Für den Haus- und Stillebau wurde bereits die heimische Ueberlieferung reklamiert; tun wir das gleiche für das Möbel, für den Wohnraum und für die sonstigen Angelegenheiten der formalen Bildung, dann ist für die Würdeltätigkeit einer künstlerischen Entwicklung vorgesorgt, die aus dem Import fremder Muster, aus Stillwang oder Kopie nie erzielt werden kann. In Bezug auf das Bauen und das Wohnen erzieht Biedermeier zur Sachlichkeit; daß diese Sachlichkeit ebenso organisch als anheimelnd sein kann, ist nicht Neues. Über die Biedermeierzeit und ihre formalen Leistungen herrscht nahezu völliges Dunkel. Reste sind verstreut, da und dort, nirgends ein Ganzes. Unseren Bildern mag darum ein gewisser Wert insofern zukommen, als sie seltene Blätter aus der damaligen Zeit sind, und Biedermeiers Wohnen in Biedermeiers eigener bildlicher Darstellung zeigen. Sie helfen einer interessanten und wichtigen Tatsache ans Licht, daß die Räume aller Stände, vom Kaiser und dem ersten Minister bis zum Kleinbürger herab, dieselben Wesensmerkmale tragen. In dieser Erscheinung liegt eine feine Lehre, die nicht immer beachtet wurde. Was wir Biedermeier nennen, war die damals moderne Kunst. Die heute moderne Kunst findet kein so breites Entgegenkommen. Es will scheitern, als ob Biedermeier auch in dieser Hinsicht Erzieher sein könnte. Liebenswürdigkeit und lebensfrohes Behagen ist an den Dingen

der Biedermeierzeit abzulesen. Zu den hellgelben Kirchholzmöbeln oder nachgedunkelten Mahagonimöbeln, zu der unendlichen Fülle von Formen, Schränken und Tischen aller Art, Damenschreibtischen und Nähtischen, stummen Aufwärtlern und Kommoden, zu den großblumigen Möbelbezügen und den hellen Gardinen, den Blumen am Fenster und den gestickten Glockenazänen, zu all der gefühlsregenden Gebrauchsplastik, welche den Proben des häuslichen Kunstsinnes von den Schumannsklassen bis zu den Hausvaters Samtklappchen oder Samtpantoffeln, eingewebt war, gehören die Locken an der Schäfte, unter den behämmerten Florentinerhüten hervorquellend, die weichen duftigen Tüllkissen oder schwere Seide in abgetönten sentimentalen Farben, heliotrop, dunkelblau, silberns und schwarz. Schwinds Frauen gestalten mag man sich dabei gern vorstellen. Der spielsüchtige Enkel blickt mit einer gewissen affektierten, halb spöttischen, halb gönnerhaften Überlegenheit, hinter der sich nur allzuoft eine unbefriedigte Schamucht verbirgt, auf jene größtenteils Tage zurück, in denen sich das Bürgerthum auf seine Art ausübte, und zu jener Einheit der Lebensäußerungen gelangte, welche die Bezeichnung Stil verdient. Eine spätere Zeit hat diesen Stil „Biedermeier“ getauft. In diesem Wort verdichtet sich für uns die Vorstellung einer vollkommen durchgebildeten bodenständigen Kultur, die in ungebrochener Linie von den gewöhnlichen Tageserhebungen bis zu den Gipfelpunkten, welche die Namen Grillparzer, Schubert, Schwind bezeichnen, emporgewirgt. Und ein sonnenhaftes Lächeln umspielt heute alle Lippen, welche dieses Wort nennen. Man war nie immer so freundlich gesinnt. Die jüngst verwichene Zeit, welche dem Kultus



Biedermeier-Salon, Aquarell von der Zeit um 1810.

Am dem Stuhle des Herrn Dr. Aug. Heymann.

Abb. 3: Joseph August Lux, „Biedermeier als Erzieher“, in: Hohe Warte, 1904, S. 145 (ÖNB Wien 440.834-C-Neu-Mag)

Architektonisches aus der österreichischen Riviera.



Skizze zu einer Villa.

Das in der Natur gezeichnete Projekt ist ein

Das in der Natur gezeichnete Projekt ist ein... (The text continues with a detailed architectural critique, discussing the building's style, its relationship to the landscape, and the author's views on architectural education and the role of the architect in the 19th century.)

Erklärung einiger hiesiger Ausdrücke.



von Hoffmann.



von Hoffmann.

Abb. 4: Josef Hoffmann, „Architektonisches aus der österreichischen Riviera“, in: Der Architekt, Jg. 1, 1895, S. 37 (ÖNB Wien 96.007-D-Neu)



Abb. 5: Am Fischtal, Berlin-Zehlendorf, Blick nach Norden (Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1928)

In der „Hinkenden Strasse“ standen sich Bruno Tauts Siedlung „Onkel Toms Hütte“ und die Siedlung „Am Fischtalgrund“ – errichtet unter der Leitung Heinrich Tessenows – direkt gegenüber. Die Diskussion um die Verwendung von Flachdach oder Steildach – sowie die damit assoziierten politischen Haltungen – eskalierte in den Zeitschriften zum „Zehlendorfer Dächerkrieg“.

„Das ist ja, was den Menschen zieret,
Und dazu ward ihm der Verstand,
Daß er im tiefsten Herzen spüret,
Was er erschafft mit seiner Hand.“

★

Gewaltig sind die Aufgaben, in der unsere Zeit ihren Stil, ihre geistige Haltung darstellt. Diese Bauten stehen aber in der Welt der Unscheinbaren, der scheinbar Kleinen, die auch in Zukunft entscheidend die Gestaltung unserer Landschaft, unserer Städte und Dörfer bestimmen.

Nur wenige können an den großen Aufgaben mitarbeiten, aber jeder an der Größe des Gesamten.

Nicht die Größe der Aufgabe, an der wir arbeiten, ist entscheidend, sondern die Gesinnung, mit der wir unsere Arbeit tun, unscheinbar vielleicht, aber wahrhaftig.

So dienen wir unserem Volk und unserer Baukunst.

★



Abb. 6: Paul Schmitthenner, Das deutsche Wohnhaus, 1932, Goethes Gartenhaus in Weimar

Neben Stifters „Rosenhaus“ aus dem Roman „Der Nachsommer“ von 1857 spielte auch Goethes Gartenhaus in Weimar eine wesentliche Rolle bei der Ausformulierung eines „deutschen Wohnhauses“. Die Strophe am Seitenanfang stammt aus Friedrich Schillers „Das Lied von der Glocke“ von 1799.



Abb. 7: Josef Frank, Wohnraum des Elektrohauses Nr. 27, Stuttgart Weißenhofsiedlung, 1927

(Werner Graeff, Bau und Wohnung, Stuttgart: Wedekind, 1927)

Franks Einrichtungen der beiden Häuser in der Stuttgarter Werkbundsiedlung wurden von J. J. P. Ouds Assistenten Paul Meller wegen der Polstermöbel und der bunten Stoffe als „Bordell Frank“ bezeichnet.



Abb. 8: Oskar Strnad, Doppelhaus in der Wiener Werkbundsiedlung (Max Eisler, Oskar Strnad, Wien: Gerlach und Wiedling, 1936)

Strnad ordnete seine beiden Doppelhaushälften symmetrisch an, womit er sogar mit Josef Frank in Konflikt geriet, weil sie als Ausschnitt aus einer längeren Reihenhausbebauung gedacht waren.

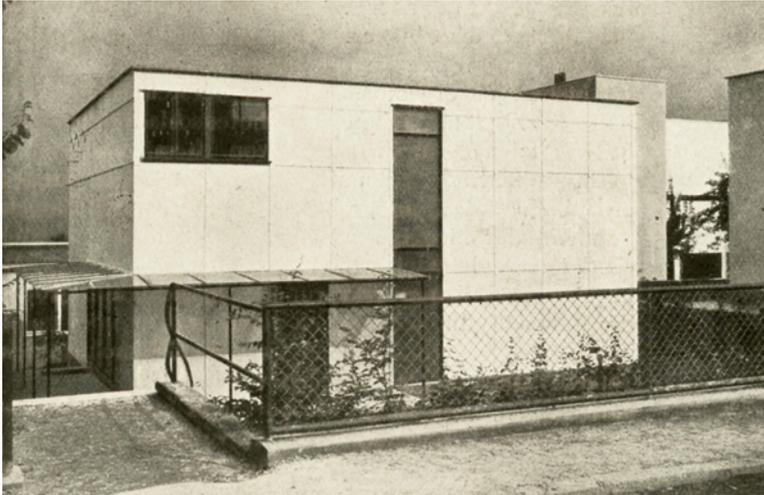


Abb. 9: Walter Gropius, Haus Nr. 17 in der Weißenhofsiedlung Stuttgart (Werner Graeff, Bau und Wohnung, Stuttgart: Wedekind, 1927)
 Auf dieser Fotografie kann man die Rasterung der Fassade durch die Asbestschieferplatten des Trockenmontagebaus gut erkennen; Fenster- und Türformate leiten sich aus dem dahinterliegenden struktiven Gerüst ab. Im Gegensatz zum Bau Strnads auf der Wiener Werkbundsiedlung gibt es bis hin zum Maschendraht des Zaunes nur rektanguläre Formen.



Abb. 10: Adalbert Stifter, Wiener Vorstadthäuser, 1839 (©Belvedere, Wien, Foto: Johannes Stoll)
 Stifters in „Bunte Steine“ (1853) und „Der Nachsommer“ (1857) verschriftlichte Vorliebe für die Nabsicht, das Detail und die Vielfalt lässt sich in seiner Ansicht aus der Wiener Vorstadt wiederfinden. Genau diese malerische Sicht der Vorstadt wurde um 1910 zum wichtigen Anknüpfungspunkt für die Erneuerung von Architektur und Städtebau.

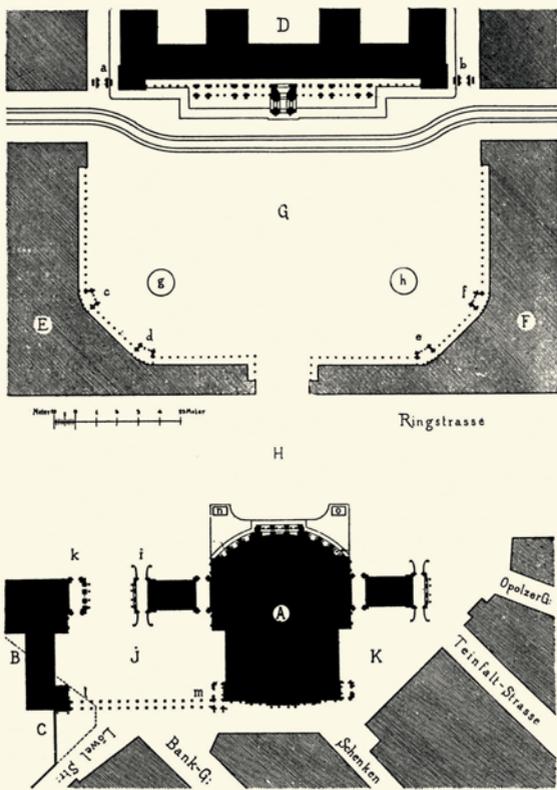


Fig. 107. Project zur Umgestaltung des Rathausplatzes.

Abb. 11: Camillo Sitte, Projekt zur Umgestaltung des Rathausplatzes (Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien, Wien: Graeser, 1889) Sitte benutzte den Wiener Rathausplatz und den Platz vor der Votivkirche im Kapitel „Beispiel einer Stadtregulierung nach künstlerischen Grundsätzen“, um zu demonstrieren, wie die Fehler der Ringstraßenplanung durch seine „künstlerischen“ Prinzipien zu beheben seien. So wollte er den Rathausplatz mittels einer neuen Platzrandbebauung zu einem Vorplatz für das Rathaus umgestalten und zur Ringstraße hin abschließen.



Abb. 12: Otto Wagner, Projekt für den Rathausplatz, 1895 (Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke, Band 2, Wien 1897) Mit einer vergleichsweise minimalen Intervention gelang es Wagner, die Proportion des Rathausplatzes zu verbessern. Mittels der Parkanlage verkleinerte er den Platz und gab ihm mit dem monumentalen Denkmal Kaiser Franz Josefs einen Mittelpunkt. Das Denkmal war sowohl auf das Rathaus als auch auf das gegenüberliegende Burgtheater bezogen und sollte so einen Bezug über die Ringstraße hinweg herstellen. Die Diagnose der Situation des Riesenplatzes und der Zäsur der Ringstraße ist bei Sitte und Wagner dieselbe, die Reaktion hingegen sehr verschieden.



Abb. 13: Moderne Architektur, Otto Wagner und die Wahrheit über beide, Wien: Spielhagen und Schurich 1897 (ÖNB Wien 77746-B) Der Autor der Gegenschrift ist unbekannt, er wurde im Umkreis der Akademie der bildenden Künste vermutet. Der Verlag, in dem die Schrift publiziert wurde, stand allerdings offensichtlich den Kreisen der Bauindustrie nahe. So publizierte er u. a. Handbücher für Baupolier und einschlägige Firmenverzeichnisse. Das Zeichen auf dem Deckblatt könnte ein Hinweis auf eine Organisation sein, der der Autor angehörte.

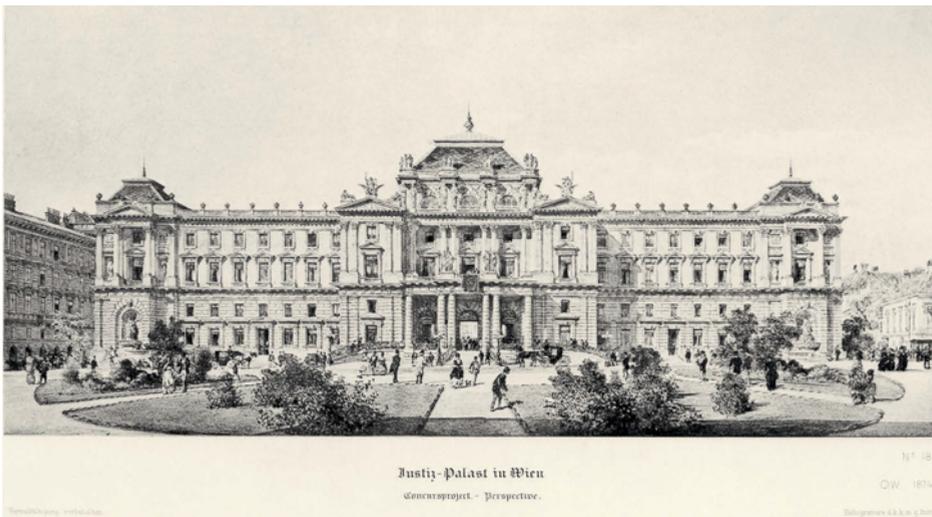


Abb. 14: Otto Wagner, Wettbewerbsprojekt für den Justizpalast in Wien, 1874 (Einige Scizzen, Projecte und ausgeführte Bauwerke, Band 1, Wien 1890) Camillo Sitte beanstandete an diesem Entwurf in seiner Besprechung der Wettbewerbsergebnisse: „Die architektonische Form läßt sich etwas zu dekorationsmäßig an und ist ein Sammelsurium aus italienischer, französischer und berlinerischer, sogenannter griechischer Renaissance.“



Abb. 15: Karlsplatz um 1905 (Wien. Eine Auswahl von Stadtbildern. Vienne instantanée. Vienna through a camera. Hrsg. von der k. k. Reichshaupt- u. Residenzstadt Wien. Redigiert von Karl Mayreder. Naturaufnahmen von Martin Gerlach. 3. Auflage. Wien 1905) Blick über den Karlsplatz Richtung Stadtbahnstationen mit dem Künstlerhaus und dem Musikverein im Hintergrund.



Abb. 16: Rückseitige Ansicht der Karlskirche, wahrscheinlich 1897, August Stauda (Copyright Wien Museum)

Die Fotografie des Wiener Stadtporträtisten August Stauda zeigt die Karlskirche und ihre unmittelbare Umgebung kurz vor der Jahrhundertwende; gut zu sehen ist die kleinteilige Vorstadtbaubebauung, vor allem das unmittelbar neben der Karlskirche liegende sogenannte „Fruhwirt'sche Haus“. Die Frage, ob die Karlskirche von Johann Bernhard Fischer von Erlach als „allansichtiger“ freistehender Bau konzipiert worden ist, beschäftigte die lokale Architekturdebatte über Jahrzehnte. Die Gegner von Wagners Museumsprojekt setzten sich explizit für die Erhaltung des Blickes von der Canovagasse ein, der in etwa der hier gezeigten Ansicht entspricht.

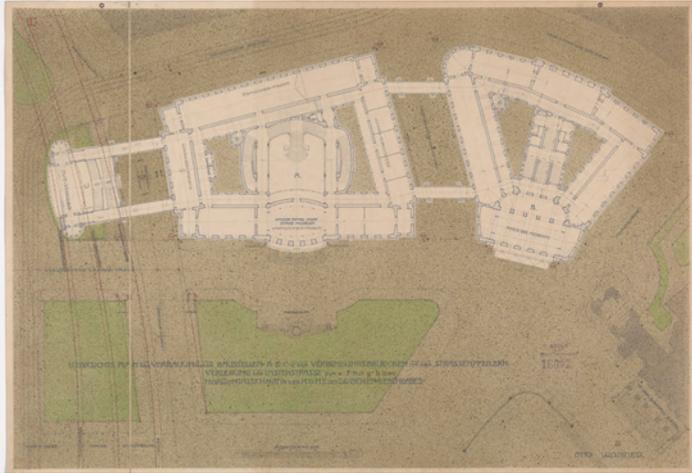


Abb. 17: Otto Wagner, Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum, Projekt für den engeren Wettbewerb, Grundriss Zwischengeschoss und Lageplan, 1902 (Copyright Wien Museum) Wagners Entwurf für den engeren Wettbewerb sah eine gleichförmige Fassade mit einem flachen und nur wenig höheren Mittelrisalit vor. Die drei geforderten Baukörper, Empfangspavillon – Museum – Galerie, sind stark vereinheitlicht und optisch verbunden, um die Platzwand zu schließen und zur Karlskirche zu vermitteln. Wagner verzichtete auf motivische Anlehnungen an die Karlskirche wie Kuppel und Portikus, schloss aber an die vertikale Gliederung des Sakralbaus an. Am Empfangsbau und im Inneren plante er, sichtbare Eisenteile zu verwenden, wofür der Entwurf – u. a. von Camillo Sitte – stark kritisiert wird.

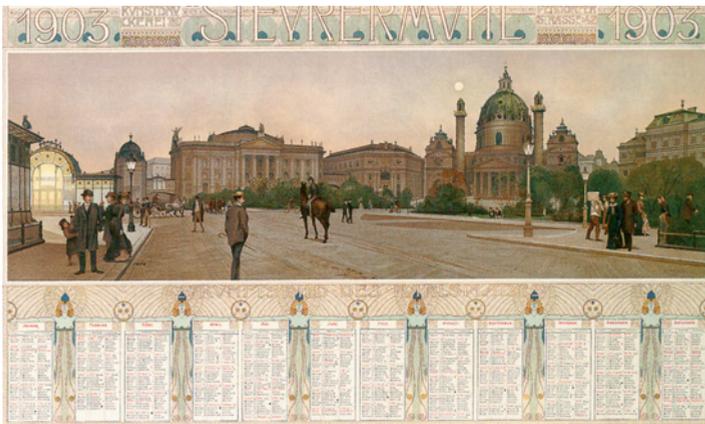


Abb. 18: Oskar Strnad nach Friedrich Schachner „Zukunftsbild des Karlsplatzes“ – Kalenderblatt mit der Darstellung von Friedrich Schachners Beitrag zum engeren Wettbewerb für ein Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum 1902, Steyermühl 1903 (Albertina Wien / www.albertina.at)

Oskar Strnad präsentierte den Karlsplatz mit Schachners Entwurf am frühen Abend und betont so die bewegte Silhouette des Projektes von Schachner. Strnad studierte zu dieser Zeit am Karlsplatz am Polytechnikum (rechts im Bild) bei Karl König und führte gelegentlich grafische Arbeiten aus. Am linken Bildrand sieht man die Karlsplatzstationen Otto Wagners. Schachners Entwurf griff wesentliche barocke Elemente der Karlskirche auf, vor allem den Portikus und die Kuppel, deren Verhältnis zueinander er allerdings umkehrt. Die dominante Kuppel wird abgeflacht und der Portikus steht auf hohen Pedimenten. Die Verwendung barocker Elemente wird von Teilen der Presse gelobt und als adäquate Antwort auf die bauliche Situation verstanden. Die drei Teile des Neubaus Empfangspavillon – Museum – Galerie wurden als plastische selbständige Baukörper neben dem Solitär der Kirche aufgefasst.

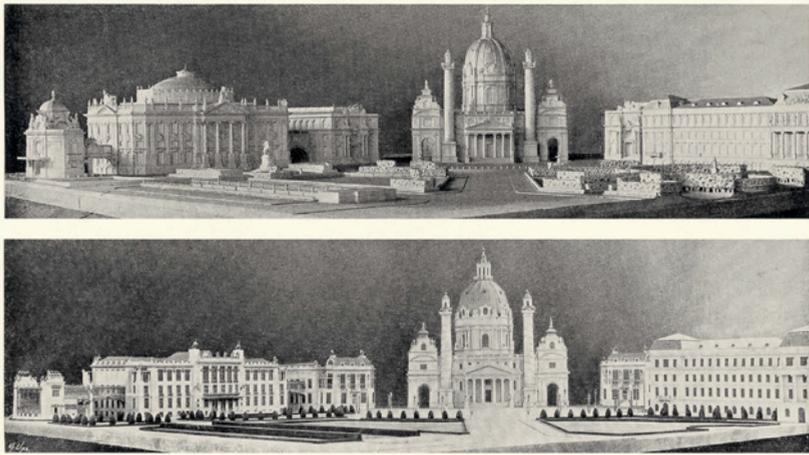


Abb. 19: Die Modelle von Friedrich Schachner (oben) und Otto Wagner (unten) für den engeren Wettbewerb für das Kaiser-Franz-Josef-Stadtmuseum am Karlsplatz („Der Architekt“, IX, 1903, Portal ÖNB)

Schachner und Wagner beriefen sich bei ihren Projekten für den engeren Wettbewerb auf die Autorität der Karlskirche, die sie jedoch beide sehr unterschiedlich auslegten, und das ist auch an der Gestaltung der Modelle zu sehen. Schachner betonte die Plastizität und Reliefierung des barocken Baus, die er auch in seinen Entwurf übernimmt. Wagner beruft sich auf den Rhythmus und die Dynamik des Kontrastes zwischen Mauer und Öffnung, die er im Modell an dem Sakralbau und an dem Polytechnikum auf der anderen Seite herausarbeitet und die auch die Grundlage seines Entwurfes für das Museum bilden.

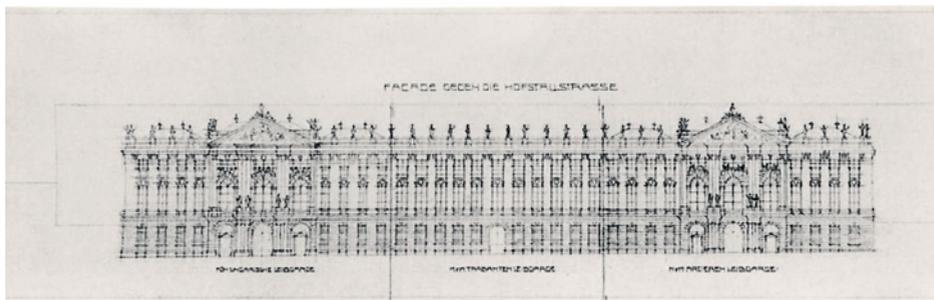


Abb. 20: Otto Wagner, Gebäude der Vereinigten K. u. K. Garden, Palais Trautson, 1904 (Österreichisches Staatsarchiv, Plansammlung)

Gleichzeitig mit den Diskussionen um das Museum am Karlsplatz plante Wagner, das Palais Trautson von Johann Bernhard Fischer von Erlach, das von der königlichen ungarischen Garde benutzt wurde, zu erweitern. Dafür sah er vor, eine getreue Kopie der Fischer'schen Fassade mit einem niedrigeren Zwischentrakt zu verbinden. Der Trakt an der Neustiftgasse sollte direkt an den einzigen verwirklichten Kirchenbau Camillo Sittes in Wien, die Kirche „Maria Schutz“, anschließen.



Abb. 21: Camillo Sitte, Mechitaristenkirche Wien, Ansichtskarte zur Erinnerung an den XXIII. Internationalen Eucharistischen Kongress in Wien 1912
 Sitte überarbeitete 1872/73 den neogotischen Entwurf seines Vaters Franz Sitte im Sinne der Frührenaissance und passte ihn damit der neuesten Entwicklung in der Wiener Architektur an.

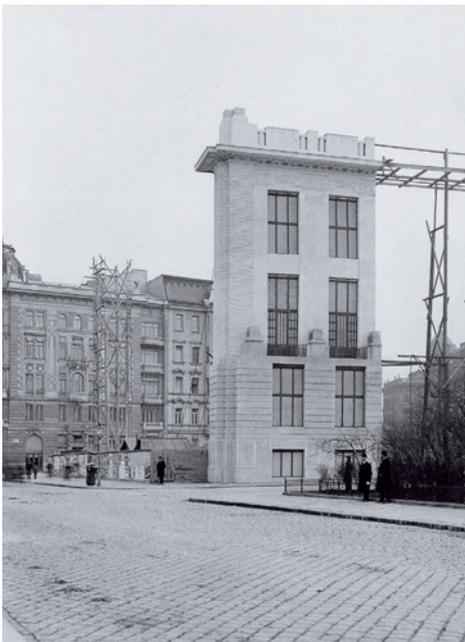


Abb. 22: Schablone des endgültigen Projektes am Bauplatz neben der Karlskirche, 1910, Atelier R. Lechner/W. Müller (Copyright Wien Museum Inv. Nr. 34.637/8)
 Auf der sogenannten Schablone sieht man die Reduktion der Fassadengliederung auf grafische, flach reliefierte Elemente. Buchstaben ersetzen das klassische Architekturvokabular. An der Stelle des Kapitels steht der Schriftzug „Constantin Magnus“. Trotzdem bleibt diese reduzierte Dekoration als ionischer Pilaster lesbar.

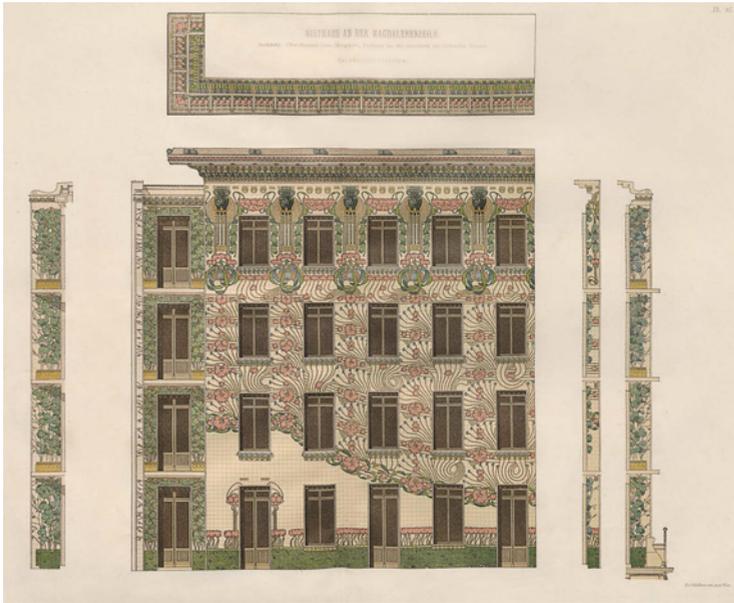


Abb. 23: „Miethaus an der Magdalenen-Zeile“, Ausgeführte Fassade, in: Allgemeine Bauzeitung, Jg. 65, 1900 (Portal Österreichische Nationalbibliothek)

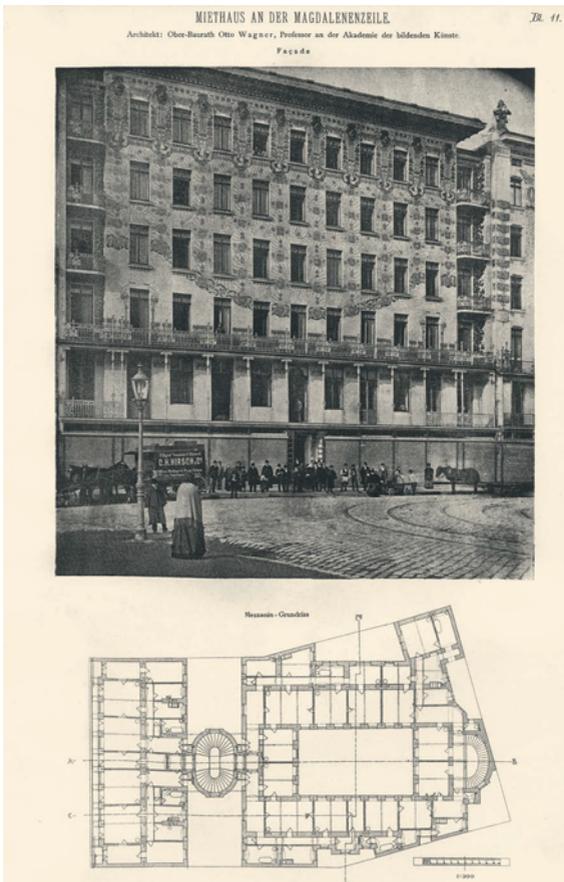


Abb. 24: „Miethaus an der Magdalenen-Zeile“, Ansicht vor der Fertigstellung und Grundriss, in: Allgemeine Bauzeitung, Jg. 65, 1900 (Portal Österreichische Nationalbibliothek)



Abb. 25: Otto Wagner, Majolicahaus, Löwenköpfe (Joseph August Lux, Otto Wagner. Eine Monographie, München: Delphin, 1914)



Abb. 26: Franziska Hofmanning, Bunte Spitzenborte, Nähspitze, Wien, vor 1915 (©MAK/Katrin Wißkirchen)



Abb. 27: Otto Wagner, Hochbahnviaduct, Meidling-Schönbrunnerstrasse, ursprünglich aus dem Wettbewerbsprojekt für den Generalregulierungsplan, 1892–1894 (Einige Skizzen, Projecte, Bd. II, 1897)

Auf dem spitzenartigen Gitter steht die Werbung der Firma Backhausen. Die Firma Johann Backhausen war der führende Produzent von Heimtextilien in Wien. Im Gegensatz dazu findet sich auf dem Brückenträger die Werbung der Firma Anton Biró, einem am Stadtbahnbau beteiligten Brückenbauunternehmen.



Abb. 28: Otto Wagner, Gebäudekomplex Ecke Wienzeile-Köstlergasse, 1898–1900 (Joseph August Lux, Otto Wagner. Eine Monographie, München: Delphin, 1914)

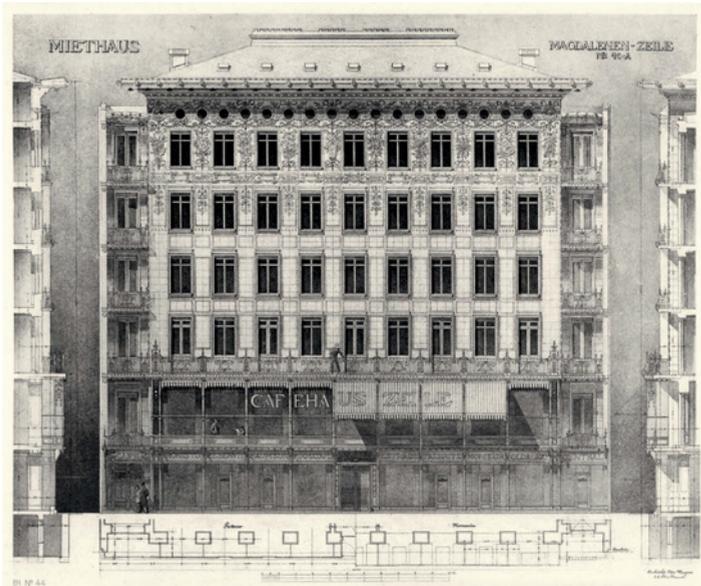


Abb. 29: Otto Wagner, „Miethaus Magdalenen-Zeile“
 (Einige Skizzen, Projecte und ausgeführte Bauwerke, Band II, Wien 1897)



Abb. 30: Otto Wagner, Wohnung Otto Wagner, Köstlergasse 3, Schlafzimmer, 1898/99 (Portal ÖNB)



Abb. 31: Josef Maria Olbrich, Schlafzimmer in der Villa Friedmann, 1899 (Ideen von Olbrich, Wien 1899)



Abb. 32: Die Alserkaserne vor der Demolierung 1910 (Copyright Wien Museum)
 Das Foto, das wohl Max von Ferstel zur Vorbereitung seines Wettbewerbsentwurfes für einen Neubau der Österreichisch-Ungarischen Bank verwendete, zeigt den ursprünglichen Kontext von Wagners „Hosenträgerhaus“: die Alserkaserne (1751–1753) und am linken Bildrand das Landesgericht von Johann Fischer (1831–1839). Wagner lehnte sich vor allem in der Rustizierung der Ecken sehr stark an die bestehende Verbauung an. Beide Bauten waren vorhistoristische Zweckbauten, auf die sich die Reformatoren um 1900 gerne bezogen. So kann man das Hosenträgerhaus trotz seiner „modernen“ Betonung der Pfeiler und der Gleichförmigkeit der Geschosse auch als frühes Beispiel einer ortsbezogenen Architektur sehen, wie sie nach 1900 von Lux und anderen gefordert wurde.

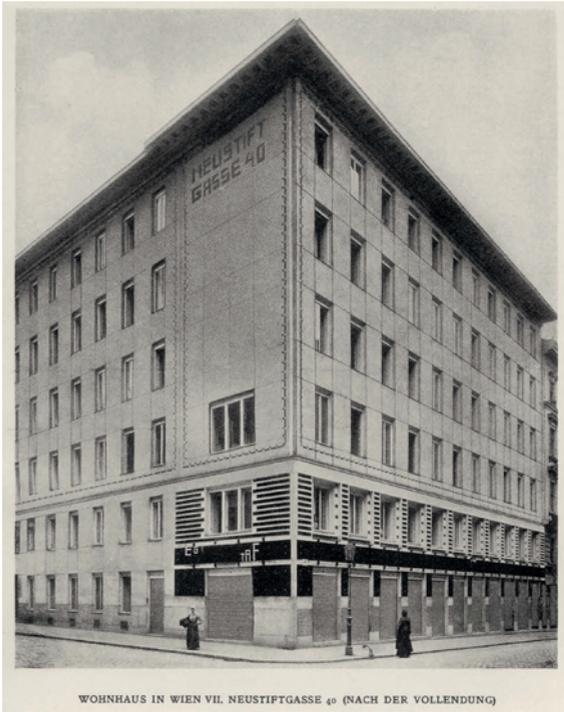


Abb. 33: Otto Wagner, Wohnhaus Neustiftgasse 40, 1909 (Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke, Band IV, Wien 1922)

Besonders betont wurde in der Bildunterschrift, dass das abgebildete Gebäude bereits vollendet sei. Damit wollte man wohl eventuellen Beanstandungen einer noch fehlenden Dekoration zuvorkommen. Bei der posthumen Publikation des Gebäudes 1922 war das bereits überholt, 1909 aber hochaktuell, wie die Diskussionen um das Michaelerhaus von Adolf Loos eindrücklich zeigen.



Abb. 34: Joseph Maria Olbrich, Theaterprojekt, 1893 (Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Fotograf Dietmar Katz)



Abb. 35: Joseph Maria Olbrich, Ausstellungsgebäude der Künstlervereinigung Secession, 1897–1898, Ansicht vom Naschmarkt, April 1899 (Copyright Wien Museum)



Abb. 36: Joseph Maria Olbrich, Ausstellungsgebäude der Künstlervereinigung Secession, Aufnahme 1898, Plakat der 2. Ausstellung von Olbrich an den Eingangstüren (© Portal ÖNB 124920 E Dup)
 Der vergoldete Putzschnitt der Lorbeerbäume im Eingangsbereich wird durch glatte Schichten partiell überdeckt, als ob über die schon fertige ornamentierte Fläche nochmals eine Schicht von Putz aufgezogen worden wäre. Damit wird nicht nur auf die handwerkliche Herstellungsweise einer solchen Putzdekoration hingewiesen, sondern auch die zeitliche Abfolge ihres schichtweisen Auftrags betont. Gleichzeitig wird die Wand in sich überschneidende Flächen aufgelöst.



Abb. 37: Joseph Maria Olbrich, Ausstellungsgebäude der Künstlervereinigung Secession, Seitenansicht, Aufnahme Frühjahr 1899 (Staatliche Museen zu Berlin - Kunstbibliothek) Gut sichtbar das „Scribble“ um das Toilettenfenster des Zwischentraktes, das die Möglichkeit einer spontanen gestischen Bearbeitung des Putzes verdeutlicht. Die Eulen wurden von Olbrich selbst modelliert, wie Ludwig Hevesi berichtet.



Abb. 38: Kohlmarkt (Wien. Eine Auswahl von Stadtbildern. Vienne instantanée. Vienna through a camera. Hrsg. von der k. k. Reichshaupt- u. Residenzstadt Wien. Redigiert von Karl Mayreder. Naturaufnahmen von Martin Gerlach, 3. Auflage, Wien 1905) Der Blick in den Kohlmarkt zeigt auf der linken Seite das sogenannte Dreilaufferhaus (an dessen Stelle wenig später Loos' Michaelerhaus entstehen wird) und auf der gegenüberliegenden Seite das große Michaelerhaus und die Michaelerkirche. Vor allem das große Michaelerhaus zeigt die Verwendung des Kalkputzes mit einfachen Details der Wiener Bürgerhäuser, auf die sich Loos beim Bau seines Wohn- und Geschäftshauses beziehen wird.



Abb. 39: Johann Lucas von Hildebrandt, Palais Kinsky (ursprüngliche Daun), 1713–1719, Hauptportal, aus: Das Palais Kinsky. Auf der Freieung in Wien. Dreissig Tafeln in Lichtdruck. Erläuternder Text von Dr. Albert Ilg, Wien: J. Löwy Kunst- und Verlags-Anstalt, 1894 (ÖNB Wien, 236.003-D Neu)

Revival of English Domestic Architecture

because medieval builders employed them, still less are they added to walls already strong enough to impart a " quaint " or " picturesque " effect. Mr. Voysey employs these buttresses to save the cost of thicker walls for the lower story of his buildings. That they chance to afford pleasant-looking shelters for a garden seat, and break up the wall-surface happily, giving the *façade* a certain architectural pattern of shadows he realises, and is, beyond doubt, delighted by the picturesque qualities which happen to result from their use. Although the fact is patent enough from study of the architect's works, it may be as well to re-state it—Mr. Voysey would no more dream of adding a superfluous buttress than he would add an unnecessary panel of cheap ornament. If, after knowledge of his designs, you still believe he is purposely eccentric, or deliberately strains after unusual effects, it does but prove how hard it is for any sincere worker to express himself that all who run may read clearly, and that those not sympathetic can realise his intentions.

Unless one approaches Mr. Voysey's designs for houses with some appreciation of his intention, there is danger in confusing his essential principles with those which chance to be also æsthetic. No one who sketches from Nature will deny that a Voysey cottage is a far more seemly building for the foreground of a fine landscape than is the average suburban villa with " high art," as commerce understands it, proclaimed boldly in every detail. Given a few creeping plants, and some tinstains—that last painting which nature slowly but gratuitously adds to every picture, and the houses he has built fall into the scheme of an English landscape as harmoniously as do the thatched cottages of a past century. That this quality of accord with nature is rare in modern architecture needs no examples adduced for proof. A view from any railway-carriage window will discover a thousand discordant objects of the country. Without quoting any instances in our own land, who can forget the perky little French villas which do so much to vulgarise the exquisite apple-orchards of Normandy in the spring, when after a mile of pure Corot, or Harpignies, the eye is arrested by a little toy " maisonette," which in its trim angularity strikes a discordant note at once, as if you perched the latest thing in Paris hats on one of the seated Graces of the Parthenon.

Were the good qualities of Mr. Voysey's building all told in this statement, and their one claim to artistic approval rested on their relation to the landscape around, enough would be proved to warrant his claim to a very honourable place among modern architects. For of only a very few could as much be said truly—and one doubts where in any other case such economy of money or material could also be claimed for the same works.

But there is another side—and a very important one it is. If you study the plans of his small houses, you will be amazed to find how liberal is the space compared with the cost of the building. You will also discover that he believes in the importance of one or two large rooms—large, that is to say, in pro-

20



AN ARTIST'S COTTAGE AT BEDFORD PARK. C. F. A. VOYSEY, ARCHITECT

Abb. 40: Charles Francis Annesley Voysey, „An Artists Cottage“, 1891, aus: „The Studio“, 11, Nr. 51, Juni 1897 (ÖNB Wien 1.667.536-C) Voyseys Verwendung von einfachem Putz wurde beim Bau des Hauses als altmodisch verurteilt. Die Zeitschrift „The Studio“ wurde in Wien eifrig gelesen.



Abb. 41: John Soane, Lincoln's Inn Fields, London, 1812–1813, Bibliothek (RIBA Library Photographs Collection)

Sir John Summerson beobachtet an der Ausstattung der Bibliothek, wie dieser die Wand mittels der Bücherregale und der Verspiegelungen in verschiedene Flächen auflöst, die letztendlich eine Bestimmung der eigentlichen tragenden Ebene absichtsvoll verunmöglichen. Olbrich könnte das Museum durchaus besucht haben; es war in den Sommermonaten für Besucher geöffnet.

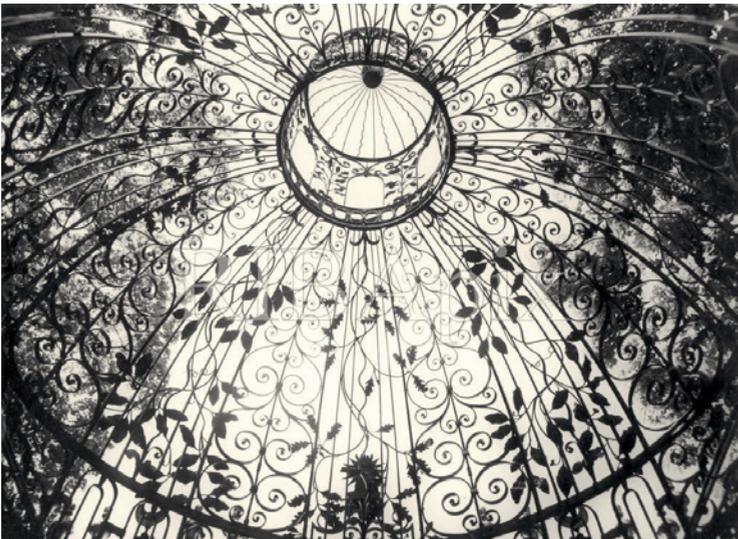


Abb. 42: Robert Blakewell, Eisenlaube genannt „Birdcage“, 1711, Melbourne Hall, Derbyshire (Edwin Smith/RIBA Library Photographs Collection)

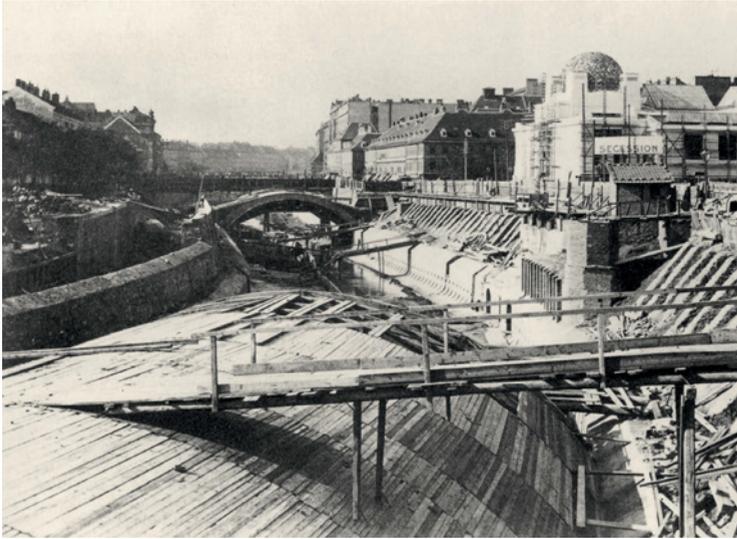


Abb. 43: Blick auf die Baustelle der Wienflusseinwölbung und die Secession, Herbst 1898 (Copyright Wien Museum)

Im Zuge des Baus der Stadtbahn wurde der Wienfluss eingewölbt. Damit verschwand nach dem Glacis der letzte relativ naturbelassene Freiraum nahe der Wiener Innenstadt.

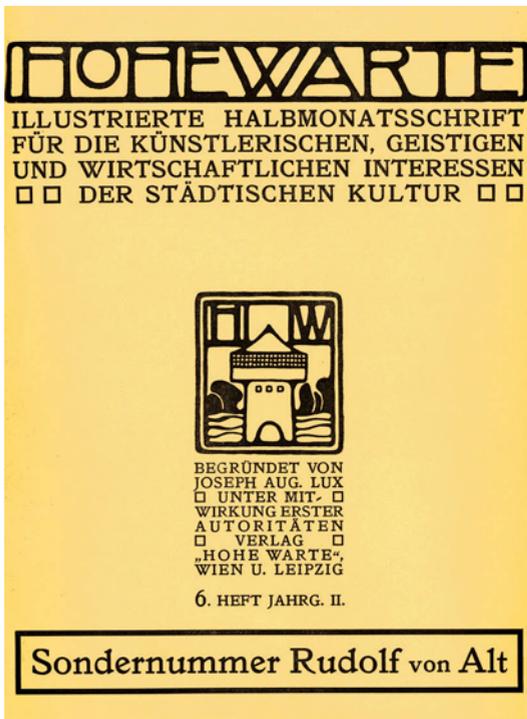


Abb. 44: Joseph August Lux (Hg.), „Hohen Warte“, Sondernummer Rudolf von Alt, 2. Jahrgang, Titelblatt, 1905/06

Das Titelblatt zeigt als Logo der Zeitschrift die abstrahierte Darstellung eines Aussichtsturmes, einer „Hohen Warte“.

DAS ANDERE

EIN BLATT ZUR EINFUEHRUNG ABENDLAENDISCHER KULTUR IN OESTERREICH: GESCHRIEBEN VON ADOLF LOOS I. JAHR

TAILORS AND OUTFITTERS
GOLDMAN & SALATSCH

K. u. k. HOF-
LIEFERANTEN
K. KAT. HOF-
LIEFERANTEN



KAMMER-
LIEFERANTEN
Sr. k. u. k. Hoheit des
Herrn Erzherzog Josef
etc. etc.

WIEN, I. GRABEN 20.

HALM & GOLDMANN
ANTIQUARIATS-BUCHHANDLUNG
für Wissenschaft, Kunst und Literatur
WIEN, I. BABENBERGERSTRASSE 5

Großes Lager von wertvollen Werken aus allen
Wissenschaften.
Einrichtung von belletristischen und Volkbibliotheken.
Ankauf von ganzen Bibliotheken und einzelnen
Werken aus allen Zweigen des Wissens.
Übernahme von Bücher- und Autographen-
auktionen unter kulantesten Bedingungen.

COXIN das neue Mittel zur Entwicklung
photographischer Platten, Rollfilms
ohne **DUNKELKAMMER**
bei Tages- oder künstlichem Licht: ist in allen
einschlägigen Geschäften zu haben.
COXIN ist kein gefärbter Entwickler. — COXIN
erfordert keinerlei neue Apparate und kann immer
benutzt werden.

COXIN-EXPORTGESELLSCHAFT
Wien, VII/2, Breitengasse 3.

Abb. 45: Adolf Loos, „Das Andere“,
1. Jahr, 1903, Titelblatt



Abb. 46: Volkstümliche Kunst. Ansichten von alten heimatlichen Bauformen, Land- und Bauernhäusern, Höfen, Gärten, Wohnräumen, Hausrat etc., Photographisch aufgenommen von Martin Gerlach, Vorwort von Joseph August Lux, Die Quelle VI. herausgegeben von Martin Gerlach, Wien-Leipzig: Gerlach & Co, o. J. [1904]



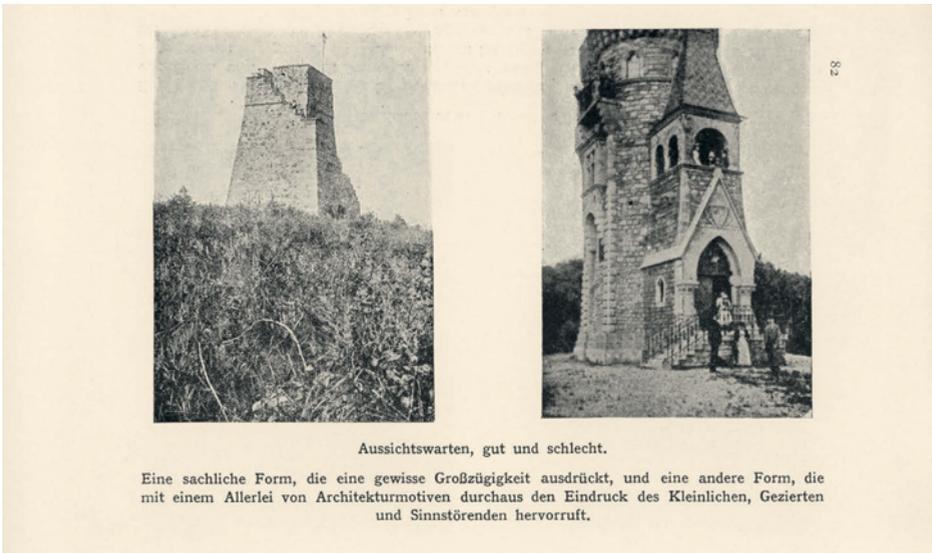
Abb. 47: Hof in Heiligenstadt bei Wien, aus: Volkstümliche Kunst. Ansichten von alten heimatlichen Bauformen, Land- und Bauernhäusern, Höfen, Gärten, Wohnräumen, Hausrat etc., Photographisch aufgenommen von Martin Gerlach, Vorwort von Joseph August Lux, Die Quelle VI. herausgegeben von Martin Gerlach, Wien-Leipzig: Gerlach & Co, o. J. [1904]



Abb. 48: Hof in Petersdorf bei Wien, aus: Volkstümliche Kunst. Ansichten von alten heimatlichen Bauformen, Land- und Bauernhäusern, Höfen, Gärten, Wohnräumen, Hausrat etc., Photographisch aufgenommen von Martin Gerlach, Vorwort von Joseph August Lux, Die Quelle VI. herausgegeben von Martin Gerlach, Wien-Leipzig: Gerlach & Co, o. J. [1904]



Abb. 49: O. von Peteani, Portrait Joseph August Lux, aus: Joseph August Lux, Die Kunst des Amateurphotographen, Stuttgart: Strecker und Schröder, 1910



Aussichtswarten, gut und schlecht.

Eine sachliche Form, die eine gewisse Großzügigkeit ausdrückt, und eine andere Form, die mit einem Allerlei von Architekturmotiven durchaus den Eindruck des Kleinlichen, Gezierten und Sinnstörenden hervorruft.

Abb. 50: Joseph August Lux, Der Städtebau und die Grundpfeiler der heimischen Bauweise, Dresden: Kühnmann, 1908

Gelegentlich griff auch Lux zum seit Paul Schultze-Naumburgs Kulturarbeiten populären Mittel der Argumentation mit Gegensatzpaaren.

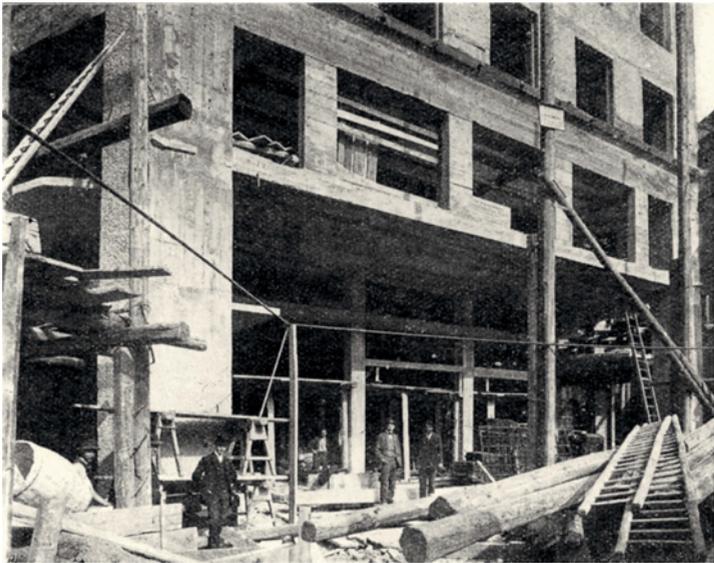


Abb. 51: Adolf Loos, Michaelerhaus, 1909–1911, Baustellenfoto (Bericht über die IV. ordentliche Hauptversammlung Wien am 15. April 1912, Wien: Österreichischer Betonverein, 1912, ÖNB Wien 534852-C) Das Geschäftshaus Goldman und Salatsch wurde als Eisenbetonbau errichtet. Die steinernen Säulen des Portikus und in den Bay Windows wurden nachträglich eingespannt.



Abb. 52: Peter Behrens, Buchumschlag von: Joseph August Lux, Das neue Kunstgewerbe in Deutschland, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1908



Abb. 53: Peter Behrens, Maschinenhalle, Berlin, aus: Joseph August Lux, Ingenieur-Ästhetik, München: Lammers, 1910
Lux' Beziehung zu Peter Behrens blieb über seinen Weggang von Dresden hinaus bis in die 1920er Jahre bestehen.



Abb. 54: Oskar Strnad, Oskar Wlach, Viktor Lurje, Haus Oskar Hock, 1910–1912, Straßenseite, aus: Max Eisler, Oskar Strnad, Wien: Gerlach und Wiedling, 1936. Außentreppe, Integration von Pflanzen und verschiedenen Terrassen erinnern an die Publikationen heimischer vernakulärer Architektur (vgl. Abb. 46–48).

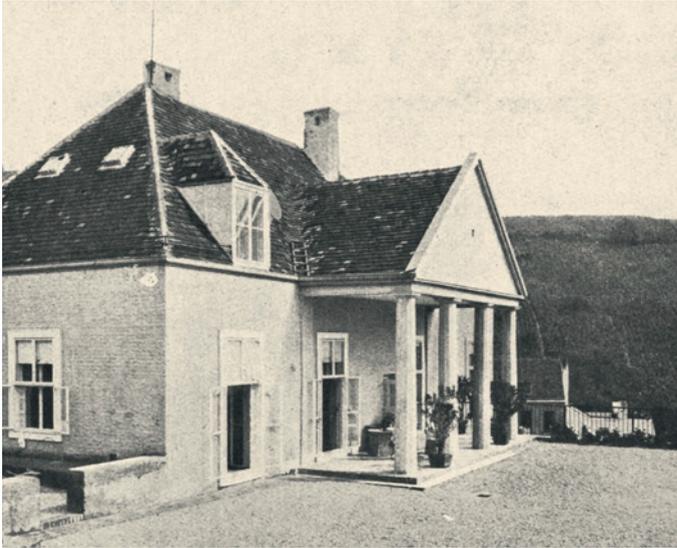


Abb. 55: Oskar Strnad, Oskar Wlach, Viktor Lurje, Haus Oskar Hock 1910–1912, Gartenseite, aus: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1915/1, Abb. 614, S. 515 (ÖNB Wien 530.805-D) Straßenseite und Gartenseite stehen in einem absichtsvollen Kontrast zueinander. Der Portikus ist nicht als Repräsentationsmotiv zur öffentlichen Seite orientiert, sondern übernimmt die Funktion eines intimen Gartenraumes.



Abb. 56: Oskar Strnad, Oskar Wlach, Haus Wassermann, 1912–1914, Terrassenhof, aus: Max Eisler, Oskar Strnad, Wien: Gerlach und Wiedling, 1936 Die L-förmige Anlage des Baukörpers bildet einen erhöhten, halb offenen Hof, der von der Straße nicht einsichtig ist. Achssprünge, Farbwechsel, die abgebrochenen Gesimse und nicht zuletzt die sorgsam geplante Bepflanzung suggerieren mehrere Bauphasen über einen längeren Zeitraum. Max Eisler lobt „die organisch sprießende Raumform dieses scheinbar bei-läufigen Hauses“.

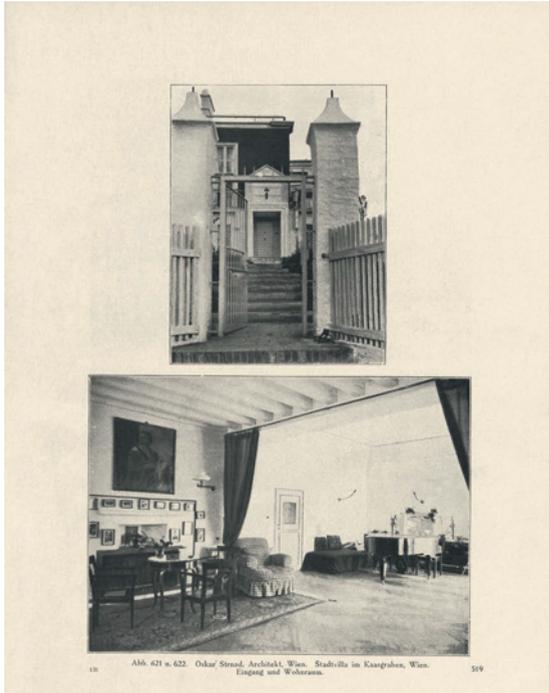


Abb. 57: Oskar Strnad, Eingangssituation (oben) und Wohnzimmer (unten) im Haus Wassermann, aus: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1915/1, (ÖNB Wien, 530.805-D)

Wie am Außenbau verbindet Strnad auch im Inneren des Hauses englische Einflüsse mit heimischen Motiven. Die L-förmige Halle ist von der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung inspiriert, die flexible Möblierung in verschiedenen Sitzgruppen vom heimischen Biedermeier, wie es nicht zuletzt durch die „Hohe Warte“ verbreitet wird (vgl. Abb. 3).



Abb. 58: Oskar Strnad, Eingangshof zum Österreichischen Haus auf der Werkbundaustellung Köln 1914, aus: Max Eisler, Oskar Strnad, Wien: Gerlach und Wiedling, 1936
Strnad reagiert auf die Monumentalität von Josef Hoffmanns „Österreichischem Haus“ mit einem Eingangsbereich, der sich für den Besucher mit einem taktilen Ziegelfußboden und dem Wasserbecken zu einem ruhigen, aber nichtsdestotrotz intensiven Raumerlebnis für alle Sinne verbinden sollte.



Abb. 59: Film still aus „Maskerade“, 1934, Set von Oskar Strnad, aus: Max Eisler, Oskar Strnad, Wien: Gerlach und Wiedling, 1936



Abb. 60: Oskar Strnad und Felix Augenfeld bei der Vorbereitung zu „The Miracle“ in London 1931 (Nachlass Johannes Spalt)

Max Reinhardt hatte bereits 1911 in London das Stück „The Miracle“ von Karl Gustav Vollmoeller uraufgeführt. Das wortlose Mysterienspiel war mit Musik von Engelbert Humperdinck untermalt und wurde von einer enormen Zahl von Schauspielern aufgeführt. 1931 übernahm Oskar Strnad die Ausstattung der Wiederaufnahme in London und lud Felix Augenfeld als seinen Assistenten ein.



Abb. 61: Karl Hofmann und Felix Augenfeld, Schreibtischsessel für Sigmund Freud, ca. 1930 (Aufnahme 1938 von Edmund Engelman)

Gemeinsam mit seinem Büropartner Karl Hofmann entwickelte Augenfeld einen Arbeitssessel für Sigmund Freud, der dessen legerer Sitzhaltung entgegenkommen sollte. Freud saß beim Lesen gerne mit einem Bein über der Armlehne.



Abb. 62: Karl Hofmann und Felix Augenfeld, Wohnung Dr. Szeucs, Wien um 1930 (MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst)

Die modernisierte Version eines Biedermeiersalons inklusive Tagesbett und leicht verstellbaren Holzmöbeln. Maximale Flexibilität in der Benutzung war für die Auftraggeber von Karl Hofmann & Felix Augenfeld ein wichtiges Kriterium, stammten sie doch auch meist aus dem Bildungsbürgertum und verfügten über begrenzten Wohnraum.



Abb. 63: Karl Hofmann und Felix Augenfeld, Möbelhaus Soffer, Wien 1. Bezirk, 1935 (MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst)
Das Möbelhaus Soffer, nächst dem Stephansdom gelegen, ist ein gutes Beispiel für die ortsspezifische Wiener Moderne.



Abb. 64: Felix Augenfeld mit Jan Pokorny, Buttinger Bibliothek, Speisezimmer, New York, 1956–1958 (Avery Library, Columbia University)

„Wiener Wohnen“ im New Yorker Exil: Für Muriel Gardiner und ihren österreichischen Mann Josef Buttinger entwarf Augenfeld gemeinsam mit dem tschechischen Emigranten Jan Pokorny ein Wohn- und Bibliothekshaus. Das Speisezimmer zierte der Stadtplan des barocken Wien von Joseph Daniel von Huber (Druck 1778).

Eine Vorhangfassade: Otto Wagners Majolicahaus und die Projektion von Geschichte

Deutlicher als die ausgeführte Fassade zeigt eine in der „Allgemeine Bauzeitung“ publizierte Farblithografie¹ für das „Majolica-Haus“ (Linke Wienzeile 40, 1898/99), dass das delikate farbige Blumenmuster der Fliesen einen Spitzenvorhang darstellt² (Abb. 23–25). Bemerkenswert ist die Detailgenauigkeit, mit der verschiedene Elemente und Eigenschaften dieses Vorhangs abgebildet werden: So hängt der Stoff nicht einfach glatt über die gesamte Fassade, sondern ist eindeutig drapiert, wie die elegante Kurve zwischen dem ersten und zweiten Stock (nach Wiener Zählung) ebenso verrät wie die verkürzten Intervalle der Blütenmotive an den Seiten des Gebäudes. Durch diese Raffungen an den Seiten wird eine gewisse Unabhängigkeit des Textils von seinem Untergrund evoziert. Auch über die Beschaffenheit des Vorhangs gibt uns Wagner erstaunlich genau Auskunft: Es ist ein Gewebe mit Ranken und Blüten, das von einer Randborte abgesehen einen regelmäßigen Rapport aufweist. Obwohl die Darstellung keine eindeutige Zuordnung zu einer bestimmten Spitzentechnik zulässt, legt die gleiche Farbigkeit der Fläche unter und hinter dem dargestellten Vorhang eine Lesart als durchscheinenden Stoff nahe, es handelt sich also, präzise gesagt, um eine Gardine oder einen „Store“, der als semitransparenter Sichtschutz eine ausreichende Beleuchtung des Raums zulässt.³ Sogar für die Befestigung der Gardine ist gesorgt: Ringe, die ihrerseits von dreidimensionalen Löwenköpfen getragen werden, halten den Vorhang entsprechend den Gesetzen der Schwerkraft an seinem Platz.

1 „Miethaus an der Magdalenen-Zeile“, in: Allgemeine Bauzeitung, Jg. 65, 1900, S. 33 und Tafeln 10–12.

2 Siehe: Otto Antonia Graf, *Otto Wagner, Das Werk des Architekten 1860–1902*, Bd. 1, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 1994, S. 324–326. Die beste Analyse der technischen Aspekte der Bauten Otto Wagners ist: Giovanni Fanelli und Roberto Gargiani: *Storia dell'architettura contemporanea. Spazio, struttura, involucro*, Roma: Laterza, 1998, S. 55 ff.

3 Das Blumenmuster wird von Ákos Moravánszky als Teppich, in den die Fenster willkürlich eingeschnitten sind, gedeutet, während Anthony Alofsin den organischen Charakter der Fassade betont. Ákos Moravánszky, *Competing Visions. Aesthetic Inventions and Social Imagination in Central European Architecture, 1867–1918*, Cambridge MA-London: MIT Press, 1998, S. 141–142 und Anthony Alofsin: *When Buildings Speak. Architecture as Language in the Habsburg Empire and Its Aftermath, 1867–1933*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 2006, S. 65–69.

Das Blumenmuster selbst ähnelt den modernen Spitzen, die etwa zeitgleich am international renommierten Zentralspitzenkurs an der Kunstgewerbeschule entworfen und produziert wurden (Abb. 26). Bereits 1879 war an der Kunstgewerbeschule Wien dieser Kurs für Spitzenzeichnen in Verbindung mit einem praktischen Spitzennäh- und -klöppelkurs von dem Van-der-Nüll-Schüler Josef Storck eingerichtet worden, um die heimische Spitzenproduktion international wettbewerbsfähig zu machen. Storck war auch für die Erweiterung der Sammlung von Spitzen des Österreichischen Museums als Vorbildersammlung zuständig. 1898 setzte unter Johann Hrdlicka, seinem Nachfolger als Professor an der Kunstgewerbeschule, eine Neuorientierung ein. Johann und Mathilde Hrdlicka reformierten mit Hilfe von Franziska Hofmanninger die überlieferten Muster und Techniken. Auf der Weltausstellung 1900 in Paris wurden diese Bemühungen prompt durch einen *grand prix* gewürdigt. Johann Hrdlicka publizierte die Produktion seiner Schule 1902 in dem Band „Entwürfe für moderne Spitzen“.⁴ Eine frühe ausführliche Darstellung der österreichischen Spitzenproduktion lieferte die in Wien ansässige Amalia Sarah Levetus im „International Studio“. Die an Ruskins Schriften geschulte, aus Birmingham stammende Levetus betonte besonders die notwendige enge Zusammenarbeit zwischen den Entwerfern und den Ausführenden dieser neuen auch technisch innovativen Spitzenentwürfe.⁵

Die Modernisierung der österreichischen Spitzenproduktion und damit deren internationale Wettbewerbsfähigkeit war eine allseits anerkannte Leistung des Österreichischen Museums und der Kunstgewerbeschule. Auch Camillo Sitte fand Gefallen an den modernen Formen der Produkte der Hrdlickas und Hofmanningers: „So zum Beispiel haben sich die modernen Spitzenkompositionen, wie sie von der Abteilung für Spitzenindustrie am Österreichischen Museum unter der Leitung von Frau Hrdlicka hinausgegeben werden und, in ‚Art et Décoration‘ und im ‚Studio‘ publiziert, bereits gerechtes Aufsehen erregt haben, sofort unseren Beifall erobert. Es ist ganz erstaunlich, wie reizend diese oft durch und durch sezessionistischen Kompositionen hauptsächlich in der Ausführung als Spitzenkragen etc. wirken. [...] Diese frappierenden Wirkungen dürften nicht allzu schwer erklärt werden können: alle früheren Spitzenkompositionen halten strenge fest an geometrischen Grundteilungen, Dreiecke, Quadrate, streng reguläre Achtecke und Sechsecke bilden das Kompositionsnetz. Das entwickelte sich in der Zeich-

4 Johann Hrdlicka, *Entwürfe für moderne Spitzen*, Stuttgart: Julius Hoffmann, o. J. [1902].

5 Amalia Sarah Levetus, „Some Modern Austrian Pillow and Point Lace“, in: *International Studio*, Bd. 18, 1903, S. 164–173. Siehe auch: Gisela Framke, „Der K. K. Zentralspitzens-Kurs in Wien“, in: dies. (Hg.), *Spitze. Luxus zwischen Tradition und Avantgarde*, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Dortmund: Edition Braus, 1999, S. 51–74.

nung oft zu äußerst interessanten, ja geistreichen Kombinationen. Aber bei der ausgeführten Spitze wirkt das alles wesentlich anders. Jede kleinste Fältelung, jede kleinste Verzerrung der feinen elastischen Fäden zerstört die strenge Regelmäßigkeit des Grundschemas, die Symmetrie der ganzen Anordnung. Ganz anders bei der modernen Spitze mit ihren schön leichthin und frei verlaufend komponierten Gefühlslinien, in Richtung und Krümmung nicht an ein geometrisches Schema gebunden und somit auch leise Verrückungen, Faltenbildungen mit Leichtigkeit vertragend. Dazu kommt noch, daß diese modernen Spitzen sich strenge an den Flächenstil, der auch in der modernen englischen Tapete so vorzüglich ist, halten und demzufolge lediglich darauf ausgehen, eine fein empfundene Linienführung mit einer anmutigen Massengruppierung und Abwechslung von stark durchbrochenen Flächen im Gegensatz zu stark gefüllten Flächen hervorzubringen.“⁶ Dahinter steht sicherlich einmal mehr Sittes Generalverdacht gegen alles Symmetrische. Wie er aber in der Folge im selben Text wohl durchaus mit einem bösen Seitenblick auf das Majolicahaus weiter argumentierte, war diese secessionistisch angehauchte Modernisierung der Spitzenindustrie keinesfalls auf die Architektur übertragbar. Es ist anzunehmen, dass diese zeitgleiche Entwicklung des Spitzen- designs um das Ehepaar Hrdlicka an der Kunstgewerbeschule auch im Kreis um Otto Wagner aufmerksam beobachtet wurde. Wagner selbst hatte ja für seine eigene Wohnung in der Köstlergasse um die Ecke auf die Wandbespannungen und den Baldachin des Schlafzimmers Kirschblütenzweige nach Entwürfen von Adolf Böhm und Rudolf Jettmar applizieren lassen.⁷ Die modernen Spitzen waren durchaus nicht nur weiß oder monochrom, sondern es gab auch farbige, das heißt auch in diesem Aspekt weicht die Fassadengestaltung nicht von der zeitgleichen Reformspitze ab.⁸

Wagner explorierte das Bekleidungsthema in dieser Fassade auf mehreren Ebenen. Nicht nur, dass er das Innenraummotiv des Vorhangs außen an die Fassade projiziert, sondern er lässt auch an den zurückgesetzten Balkonen Kletterpflanzen die Wände hochwachsen, die eine ähnliche diaphane Struktur aufweisen. Dazu

6 Camillo Sitte, „Sezession und Monumentalkunst“, in: Neues Wiener Tagblatt ,5./6. Mai 1903, wiederabgedruckt in: *Camillo Sitte. Gesamtausgabe, Bd. 2, Schriften zu Städtebau und Architektur*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2010, S. 564–576, hier S. 564–565.

7 Peter Haiko, „Otto Wagners Interieurs. Vom Glanz der französischen Könige zur Ostentation der ‚modernen Zweckmäßigkeit‘“, in: Paul Asenbaum, Peter Haiko et. al, *Otto Wagner – Möbel und Innenräume*, Salzburg: Residenz, 1984, S. 11–63, speziell S. 28–34.

8 Siehe: *Spitze und so weiter...Die Sammlung Bertha Pappenheims im MAK, Lace and so on... Bertha Pappenheim's Collections at the MAK*, hg. von Peter Noever, Wien: Schlebrügge.Editor, 2007, vor allem die Katalognummern Nr. 242 und Nr. 251, S. 82 u. S. 84.

fügen sich auch die beiden Untergeschosse für die Geschäfts- und Büroräume, die aus einer vorgehängten Eisenglaskonstruktion bestehen, die eine ebenso durchscheinende Struktur wie der Vorhang und die Kletterpflanzen zeigt. Dass Wagner Eisenkonstruktionen mit Textilien gleichgesetzt hat, zeigt auch die Studie für ein Hochbahn-Viadukt über den Gürtel aus „Einige Skizzen, Projecte und ausgeführte Bauwerke“ Band II (ursprünglich für den Generalregulierungsplan), auf der ein spitzenartiges Eisengitter die Werbung der Wiener Textilfirma Backhausen trägt, für die Wagner ja auch tatsächlich Textilien entworfen hat⁹ (Abb. 27). Auch die eisernen Rollläden begannen in dieser Umgebung wie textile Elemente zu wirken. Dieses gemeinsame „Thema“ der Architekturelemente bedingt, dass die gesamte Dekoration beweglich zu werden scheint: Wie die Rollläden scheint auch die Vorhangdekoration der Wohngeschosse hochziehbar. Die Fassade drückt so eine neue Art von Beweglichkeit und Unabhängigkeit von ihrem Untergrund aus. Etwas, das schon Manfredo Tafuri am Majolicahaus beobachtet hat: „Besides, aren't the pavilions for the Viennese underground railway perhaps points of rest which ‚redeem‘ the flux which they emphasize? And doesn't the façade of the *Majolikahaus* represent an analogous conflict between a magical flowing and the vacancy of stasis?“¹⁰

Im Motiv des Vorhanges konnte Wagner wesentliche Neuerungen seiner „modernen Architektur“ exemplarisch und ökonomisch verdeutlichen. Er konnte seine städtebauliche Vision für Wien an einer für ihn zentralen Stelle *pars pro toto* verwirklichen, die moderne innere Struktur eines Mietzinspalastes nach außen hin verständlich machen und *last but certainly not least* seine neue Konstruktionsweise propagieren. Wenn man das Nachbarhaus im Blick behält, fällt auf, dass es ähnlich wie das Majolicahaus aufgebaut ist, die Dekoration in Materialität, Farbigkeit und Motivik aber sehr verschieden ausgefallen ist (Abb. 28). Wagner beschäftigte sich bekanntlich intensiv mit Fragen des Städtebaus, vor allem in seinem Wettbewerbsbeitrag für den Wiener Generalregulierungsplan von 1892 bis 1894. In seinem Lehrbuch „Moderne Architektur“ von 1896 verdeutlichte er, wie er sich die Architektur der modernen Großstadt vorstellte. Große Blöcke in einem strengen Rastersystem sollten die Bausteine einer Großstadt bilden, die in ihrer Gleichförmigkeit die Anonymität des modernen Lebens aufnehmen und verstärken konnte. Doch auch diese Gleichförmigkeit galt es zu gestalten und dies blieb die Aufgabe des Architekten: „Der Architekt wird daher bei Miethhäusern, welche doch im-

9 Heike Kahmann: *Österreichische Textilien von 1897 bis 1908. Untersuchungen zum Ornament*, Diss. Bonn 1987, Abb. 8 und 9.

10 Manfredo Tafuri, „Am Steinhof – Centrality and ‚surface‘ in Otto Wagner's architecture“, in: *Die Kunst des Otto Wagner*, hg. von Gustav Peichl, Wien Ausst. Kat. Akademie der Bildenden Künste, 1984, S. 61–75, hier S. 63.

mer die Hauptfactoren des Strassenbildes bleiben werden, durch Decorierung der Fläche, in untereinander contrastirenden Bildern, durch einfache und richtig gewählte Details, durch deutliche Betonung der Construction zu wirken suchen, ohne dass dies, wie es leider nur zu häufig beliebt ist, in ein gegenseitiges Übertrumpfen auszuarten braucht.“¹¹ An der Ecke Wienzeile-Köstlergasse verschaffte sich der Architekt Otto Wagner als sein eigener Investor die Gelegenheit, diese „contrastierenden Bilder“ exemplarisch in drei Wohn- und Geschäftshäusern umzusetzen. Dafür bot sich das textile Bild an, denn in der Idee der Bekleidung ist ja enthalten, dass man diese auch wechseln kann. So können gleiche Baukörper mit verschiedenen Bekleidungen versehen sein. Leopold Bauer sah gerade darin den revolutionären Schritt Wagners: In seinem Beitrag zu dem von der Zeitschrift „Der Architekt“ ausgeschriebenen Wettbewerb „Die alte und neue Richtung in der Baukunst“ stellte er seine Argumentation vor: „Das künstlerische System der Ausdrucksmittel in der Architektur ist die Combination. Die einfachen symbolisch gewordenen Formen haben sich frühzeitig zu gewissen feststehenden Elementar-combinationen vereinigt, welche schließlich unverrückbare Begriffe für alle Zeiten geworden sind: Säulen, Capitäle, Gesimse, Bögen, in ähnlicher Weise wie sich die Musik auf feststehenden Tonverbindungen aufbaut.“ Und weiter: „Die ganze Entwicklung einer Kunst, die im wesentlichen auf dem Combinationsprincip beruht, ist ein immer höheres Organisieren, indem die Elementsbegriffe erweitert werden, sobald eine Combinationsgruppe eine relativ höchste Vollkommenheit erreicht hat.“ Da sich die einzelnen Elemente nicht mehr weiterentwickeln können, weil sie schon perfekt sind, wurde das „Haus mit Zwang zu einem neuen Element. Nicht die Säule, nicht die Fenster mit carriertem Tympanon sind Grundlage unserer neuen Architektur, sondern das Haus selbst ist ein elementarer Begriff: denn das Kunstwerk heißt Straße.“ Und Bauer schließt daraus: „Dieses neue Bauelement, welches unserem heutigen Zustande entspricht, haben wir in dem Zinshause von Otto Wagner. Es ist seit der Antike das erste Mal der Fall, dass die Architektur ein neues Element höherer Ordnung hervorgebracht hat. Von diesem Standpunkte aus muss die Idee des Wagner'schen Zinshauses beurtheilt werden – dann wird der Geist dieser neuen Schöpfung jedem klar werden.“¹² Das Zinshaus wird somit zum Baustein der neuen Stadt: „Das Wagner'sche Zinshaus ist die erste Type eines solchen Zukunftshauses,

11 Otto Wagner: *Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete*, Wien: Schroll, 1896, S. 83–84.

12 Alle Zitate: Leopold Bauer, „Die alte und die neue Richtung in der Baukunst. Eine Parallele mit besonderer Rücksicht auf die Wiener Kunstverhältnisse. III. Preis“, in: *Der Architekt*, 4. Jg., 1898, S. 32.

weil es alle Eigenschaften eines neuen Architekturelementes hat, nämlich relative Vollkommenheit und unbegrenztes Combinationsvermögen.“¹³

Aber nicht nur das, die Wienzeile sollte in Wagners Entwurf für den Wettbewerb um einen Generalregulierungsplan für Wien (1892–1894) als monumentaler Prachtboulevard die alte kaiserliche innerstädtische Hofburg mit dem Sommersitz in Schönbrunn verbinden und war somit auch ein Projekt zu Ehren des Hofes.¹⁴ Otto Wagner war bekanntlich schon zuvor als Gestalter von Einzügen und Umzügen des Hofes hervorgetreten, etwa bei der Festdekoration für den Einzug der Prinzessin Stephanie von Belgien – der Braut Kronprinz Rudolfs –, für den 1881 auf der alten Elisabethbrücke über die Wien nicht weit von den späteren Wienzeilenhäusern ein Pavillon mit textilen Dekorationen aufgebaut worden war.¹⁵ Festarchitekturen waren schon seit der Antike – in Wien aber ganz speziell seit dem Barock – aufs Engste mit Textilien verknüpft und so darf man in der Dekoration der beiden Wienzeilenhäuser mit Vorhang, Bändern, Manschetten und Palmwedeln durchaus auch eine kristallisierte Festarchitektur entlang der neuen Prachtstraße erkennen. Dass Wagner tatsächlich die Bekleidung des menschlichen Körpers mit der von Festgerüsten gleichgesetzt hat, kann man auf einem Skizzenblatt in der Akademie der bildenden Künste ganz direkt beobachten, wenn er auf der Rückseite des Blattes eine Vorskizze für das Festgerüst und eine Kleiderstudie (wahrscheinlich für seine zweite Frau Louise Stiffel) so überlagerte, dass sich der Baldachin direkt aus dem Faltenwurf der Tornüre entwickelte.¹⁶

Das Vorhangmotiv bot sich aber auch an, weil damit auch eine Revolution in der räumlichen und der sozialen Struktur des Zinshauses an der Fassade dargestellt werden konnte. Die innere Struktur des Zinshauses hatte sich im späten 19. Jahrhundert insofern verändert, als die Einführung des Personenliftes das Verhältnis der Geschosse radikal egalisierte, wie Peter Haiko sehr überzeugend gezeigt hat.¹⁷ Traditionell war es die „Beletage“ oder das „Piano nobile“ (auf gut Wienerisch auch „Nobelstock“ genannt) gewesen, die den besten und teuersten Wohnraum bot. Der Vorteil ist klar: Hoch genug, um nicht einsichtig zu sein, musste man

13 Ebenda.

14 Otto Wagner: *Erläuterungsbericht zum Entwurfe für den General-Regulierungsplan*, 2. Auflage, Wien, 1894, hier zit nach: Graf, *Otto Wagner 1*, a. a. O., S. 102–107.

15 Otto Antonia Graf, *Otto Wagner. Das Werk des Architekten 1860–1902*, Bd. 1, S. 41–43.

16 Ebenda.

17 Peter Haiko, „Einige Skizzen, Projecte und ausgeführte Bauwerke“ von Otto Wagner. Dokumente seiner Baukunst, Vorwort zu: *Einige Skizzen, Projecte und ausgeführte Bauwerke von Otto Wagner. Vollständiger Nachdruck der vier Originalbände von 1889, 1897, 1906, 1922*, Tübingen: Wasmuth, 1987, S. 10 und ders., „Otto Wagners Interieurs. Vom Glanz der französischen Könige zur Ostentation der ‚modernen Zweckmässigkeit‘“, a. a. O., S. 32 ff.

dennoch nicht zu weit steigen. Dementsprechend war diese Etage auch am stärksten durch Säulen, Balkone etc. betont worden. Durch die Einführung des Personliftes waren alle Stockwerke im Prinzip gleichwertig geworden, wenn nicht das oberste der Aussicht wegen ein wenig gleicher wurde. In Wagners Fassade wird nun genau dieses neuartige Verhältnis durch die Verdichtung der Ornamentierung im obersten Geschoss ausgedrückt. Etwas überspitzt formuliert wird die architektonische Ordnung, statt von unten aufgebaut, von oben abgehängt und dies im Motiv des Vorhangs ausgedrückt. Ähnliches lässt sich auch am Nachbarhaus beobachten, wo es auch zu einer Konzentration der Dekoration nach oben hin kommt. Der Architekt Wagner griff also dem Investor Wagner unter die Arme, indem er die Wertsteigerung der oberen Stockwerke an der Fassade ankündigte.

Am Wesentlichsten in Hinblick auf zentrale Begriffe seiner eigenen Theorie ist aber, was Otto Wagner an der Fassade des Majolicahauses über die Konstruktion des Hauses – speziell über den Wandaufbau – zu sagen hatte. In „Moderne Architektur“ von 1896 verabschiedete er die monumentale Steinbauweise: „Diese Art der Herstellung soll als ‚Bauart der Renaissance‘ bezeichnet und ihr im Nachstehenden eine ‚moderne Bauart‘ gegenüber gestellt werden. Zur äusseren Bauverkleidung [...] werden [...] Platten verwendet. Diese Platten können in ihrer Cubatur bedeutend geringer angenommen werden, dafür aus edlerem Materiale [...] projectiert sein.“¹⁸ Das heißt, was Wagner uns mit den diversen textilen Motiven des Majolicahauses noch einmal sehr deutlich vor Augen führen wollte, ist die recht simple Tatsache, dass es sich hierbei um einen in seinem Sinne modernen zweischichtigen Wandaufbau handelte, um eine Ziegelwand, die zwecks besserer Haltbarkeit und Reinigung sowie aus Kostengründen mit Fliesen verkleidet war. Darin folgte Wagner durchaus seiner eigenen schon zitierten Devise vom Primat der Konstruktion über die Form. Für die von ihm geforderte Darstellung der inneren Struktur des Baus an der Fassade wird die äußerste Schicht entscheidend: Die oberste gebrannte Farbschicht der Majolicafliesen trägt nämlich die Darstellung des Vorhanges und bildet gleichzeitig die letzte entscheidende wasserabweisende Schutzschicht: Ornament und Konstruktion fallen ineinander. Das Material stammte von der mit Wagner eng verbundenen Wienerberger Ziegelfabrik; sowohl der Entwurf als auch die Herstellung und Verlegung mussten eine gewisse logistische Herausforderung gewesen sein, da es sich ja nicht in allen Fällen um repetitive Elemente handelte, lediglich die Blüten selbst sind identisch, die verbindenden Ranken mussten aber jeweils angepasst werden. Die Darstellung musste also zunächst liegend auf der

18 Otto Wagner: *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 63.

gesamten Fläche der Fliesen aufgebracht worden sein und diese daraufhin durchnummeriert und entsprechend der Nummerierung an der Fassade verlegt werden.

Einen vierten möglichen Bezugsrahmen möchte ich noch andeuten: Das Majolicahaus war von Anfang an Sitz des spanischen Konsuls Mariano Durán de los Ríos y Castillo.¹⁹ Ob das einen Bezug zur Gestaltung des Hauses mit Keramikfliesen, spanisch Azulejos, hatte, muss offenbleiben, aber es ist schon eigentümlich, dass einer der wenigen Wiener Bauten um 1900, die eine Fliesenverkleidung hatten, tatsächlich auch von Anfang an einem spanischen Konsul als Wohn- und Arbeitssitz dienen sollte. Für einen wie auch immer gearteten Zusammenhang mit spanischen und portugiesischen Fliesenbildern spricht auch, dass es sich ja nicht um eine einfache Musterung oder ein Mosaik, sondern tatsächlich um ein Fliesenbild handelt, das zwar keine szenische Darstellung, aber immerhin eine einigermaßen detaillierte Abbildung eines Vorhanges zeigt.

Das Prinzip der Bekleidung der Bekleidung der Bekleidung

Natürlich bezog sich Wagner mit all diesen vielfältigen textilen Referenzen auf Gottfried Semper's „Prinzip der Bekleidung“, jenes zentrale Kapitel seines theoretischen Hauptwerkes „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik“,²⁰ das Semper der Frage des Aufbaus der Wand und ihres Verhältnisses zum Textilien widmete.²¹ Vieles an der Fassadendekoration des Majolicahauses und des benachbarten Hauses Linke Wienzeile 38 lässt sich ganz direkt aus Semper's „Stil“ ableiten: die Benutzung von Fliesen etwa, über die Semper schrieb: „Dagegen können Gegenstände, die allerdings in materieller Hinsicht den keramischen Künsten angehören, insofern ein Bilden aus weicher Masse und ein Erhärten und Fixieren der gewonnenen Form stattfand, nur als in zweitem Grade verwandt zu den keramischen Künsten gerechnet werden, weil sie in formeller Beziehung ei-

19 Lehmann: *Wiener Adressbuch von 1901*, unter Magdalenenstr. 40a (Amtsstunden 10–13 Uhr); 1900 noch in der Gumpendorferstr. 34 und *Der Architekt* Nr. 6, 1900, Fol. 58.

20 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Frankfurt a. M.: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860, Bd. 1, S. 217 ff.

21 Ausführlich diskutiert wir das Verhältnis von Wagner zu Semper in: Ákos Morvászky: *Die Erneuerung der Baukunst. Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900–1940*, Salzburg und Wien: Residenz, 1988, S. 61–76. Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*, Zürich: gta Verlag, 1996, Epilog, S. 372–398; Werner Oechslin, *Stilhülse und Kern, Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*, Zürich-Berlin: gta Verlag/Ernst und Sohn, 1994, S. 88–114.

nem anderen Gebiete angehören. Solcher Art sind die Ziegelsteine, die Dachziegel, die Terrakotten und die glasierten Fliesen, die zu der Bekleidung der Wände und zu der Täfelung der Fussböden bestimmt sind.“²² Die Motivik der Wienzeilenhäuser könnte auch direkt aus jener Stelle des „Stils“ entnommen worden sein, die Semper der Bedeutung der Festarchitektur für die Entwicklung der Baukunst widmete: „Der Festapparat, das improvisirte Gerüst, mit allem Gepränge und Beiwerk welches den Anlass der Feier näher bezeichnet und die Verherrlichung des Festes erhöht geschmückt und ausgestattet, mit Teppichen verhängen, mit Reisern und Blumen bekleidet, mit Festons und Kränzen, flatternden Bändern und Tropäen geziert, diess ist das Motiv des bleibenden Denkmals, das den feierlichen Akt und das Ereigniss das in ihm gefestet ward den kommenden Generationen fortverkünden soll.“²³

Für Wagners Architekturen war Sempers „Prinzip der Bekleidung“ ein zentraler Ausgangspunkt, allerdings folgte er ihm darin auch anderenorts in früheren wie späteren Bauten, ohne dabei derart explizit zu werden und eine offensichtliche Darstellung eines Textils über die gesamte Fassade zu ziehen. Semper selbst hatte auch nur ein einziges Mal in einer Entwurfszeichnung für das Waschschiff Treichler in der Limmat in Zürich die Darstellung eines Textils als Dekorationsmotiv verwendet, und das wohl nicht ganz frei von Ironie: Der Schiffsbauer und -vermieter Heinrich Treichler wollte ein sogenanntes „Waschschiff“, also ein fest vertäutes Schiff, in dem Wäsche gewaschen wurde, in die Limmat zwischen Wasserkirche und Bellevue setzen. Die Stadt Zürich machte ihm aber zur Bedingung, dass „namentlich die Aussenseiten ein gefälliges Äusseres darbieten“ sollten.²⁴ Semper lieferte 1862/63 einen Entwurf für eine schwimmende Holzkonstruktion, die mit Metallplatten „bekleidet“ war. Auf diesen plante er, Malereien nach dem Vorbild antiker Wandmalereien anzubringen, wie er sie aus Pompeji kannte.²⁵ Zarte Rahmen, in die teils weiße, teils farbige Tücher eingespannt waren, erlaubten an den Rändern Durchblicke auf einen schwarzen Hintergrund. Diese Tücher sollten wohl die Wäsche, die so ängstlich verborgen werden sollte, darstellen. Semper verzichtete allerdings in der Ausführung auf diese Dupierung der städtischen Behörden.

Für Semper war es „gewiss dass die Anfänge des Bauens mit den Anfängen der Textrin zusammenfallen. [...] Als früheste von Händen produzierte Scheidewand, als den ursprünglichsten vertikalen räumlichen Abschluss den der Mensch erfand,

22 Semper, *Der Stil*, Bd. 1, a. a. O., S. 10–11.

23 Ebenda, S. 229–230.

24 Winfried Nerdinger und Werner Oechslin (Hg.), *Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*, Zürich: gta Verlag, 2003, S. 366–370, hier S. 366.

25 John Ziesemer, *Studien zu Sempers dekorativen Arbeiten am Außenbau und im Interieur. Ein Beitrag zur Kunst des Historismus*, Weimar: VOG, 1999, S. 88 ff.

möchten wir den Pferch, den aus Pfählen und Zweigen verbundenen und verflochtenen Zaun erkennen, dessen Vollendung eine Technik erfordert, die gleichsam die Natur dem Menschen in die Hand legt.“²⁶ Dieser Ursprung im Textilien blieb laut Semper in vielfach durch „Stoffwechsel“ transformierter Form in der Architektur als „Prinzip“ erhalten: „Unter diesen alt-überlieferten formalen Elementen der hellenischen Kunst ist keines von so tief greifender Wirkung wie das Prinzip der Bekleidung und Inkrustierung, welches die gesammte vorhellenische Kunst beherrscht und in dem griechischen Stile keineswegs abgeschwächt oder verkümmert sondern nur in hohem Grade vergeistigt und mehr im struktiv-symbolischen denn im struktiv-technischen Sinne, der Schönheit und der Form allein dienend, fortlebt.“²⁷ Laut Semper fand von der realen Bekleidung eines Gerüsts im Urzustand des Bauens zum „Prinzip des Bekleidens“ und Maskierens in der Antike und danach ein Prozess der Kultivierung und Symbolisierung statt. So gelang es Semper, die vorantike und die antike Architektur unter ein und demselben Prinzip zu betrachten. Diese Symbolisierung gefiel Wagner nicht, der darauf in „Moderne Architektur“ konterte: „Es ist Semper’s unbestrittenes Verdienst, uns durch sein Buch ‚Der Stil‘, allerdings in etwas exotischer Weise, auf diese Postulate verwiesen zu haben. Wie Darwin aber hatte er nicht den Muth, seine Theorien nach oben und nach unten zu vollenden und hat sich mit einer Symbolik der Construction beholfen, statt die Construction selbst als die Urzelle der Baukunst zu bezeichnen.“²⁸ Friedrich Achleitner hat auf die Uminterpretation der Semper’schen Bekleidungstheorie durch Wagner hingewiesen: „[...] Otto Wagner verlagerte in seinem klassisch-humanistischen Architekturbegriff sein Augenmerk auf die Dialektik von *Konstruktion und Hülle*, wobei er dem Semperschen Prinzip des *Bekleidens und Maskierens* insoferne zuwiderhandelte, als er die Beziehung von Bekleidung und Bekleidetem zum eigentlichen Thema machte, also über Sempers Theorie die Dialektik von Gerüst und Haut entdeckte.“²⁹ Dementsprechend bediente sich Wagner an der Fassade des Majolicahauses – wenn man mit Semper denkt – einer Tautologie.³⁰ Er

26 Semper, *Der Stil*, Bd. 1, a. a. O., S. 227–228.

27 Ebenda, S. 220.

28 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 58.

29 Friedrich Achleitner, „Architekturtheorie in Wien – Zwischen Lebenspraxis und rückwärtsgerwandter Utopie“, in: Friedrich Stadler (Hg.), *Wissenschaft als Kultur. Österreichs Beitrag zur Moderne*, Wien-New York: Springer, 1997, S. 167–176, hier S. 169.

30 Dieses Konzept der antiken Rhetorik war dem Schüler des akademischen Gymnasiums in Wien und des Stiftsgymnasiums in Kremsmünster vielleicht sogar vertraut. Allerdings war er in Latein und Griechisch ein schlechter Schüler. Im Katalog des Stiftsgymnasiums Kremsmünster findet sich für das Schuljahr 1855/56 der Vermerk: „Hat sich beim Beginn des nächsten Jahres einer Prüfung aus der griechischen und lateinischen Sprache und Geschichte zu unterziehen,

bekleidete die Wand, die nach Semper ohnehin ein transformiertes Textil war, mit Keramikplatten, deren Oberfläche aus einer gebrannten Farbschicht bestand, die ein Textil darstellte. Das ist eine Bekleidung der Bekleidung der Bekleidung.

Zuschreibungsfragen

Das Majolicahaus wird hier als Entwurf Wagners behandelt, obwohl über die Zuschreibung des Entwurfes Uneinigkeit herrscht. Die Wagnerschüler Gustav Rossmann und Aloys Ludwig werden als mögliche Autoren genannt. Tatsächlich war das Wagneratelier in den Jahren 1898/99 so groß wie vorher nie und nachher auch nie wieder. Wagner war noch mit dem Auftrag an der Stadtbahn beschäftigt und hatte dafür zahlreiche Mitarbeiter angestellt, die vor allem aus seiner Klasse an der Akademie kamen. Insofern stellt die Zuschreibung von Entwürfen an einzelne Mitarbeiter ein großes Problem dar, da sie ja vielfach auch durch die Schule von Wagner gegangen und somit von Anfang an durch ihn geprägt waren. Klar ist aber auch, dass Wagner nicht alle zur gleichen Zeit in seinem Atelier ausgeführten Zeichnungen gemacht oder auch nur überwacht haben kann und vieles seinen Mitarbeitern, allen voran Joseph Maria Olbrich und Josef Hoffmann, überlassen musste. Wagner hat die Häusergruppe Köstlergasse/Wienzeile als Spekulationsprojekt auf eigene Kosten errichtet. Er tritt als sein eigener Investor und Bauherr auf; ist also Architektur und Auftraggeber der Häuser. Dies gab ihm natürlich entwerferisch größere Freiheit, hob aber gleichzeitig den Anspruch der Häusergruppe und machte sie zu einer Art Aushängeschild für das Unternehmen und die Marke „Otto Wagner“.

Die beste Quelle zu dieser Zuschreibungsfrage ist nach wie vor die Dissertation von Roland Schachel über „Das Grosstadtmiethaus des Wagnerkreises“.³¹ Wagner ließ seine Studenten an der Akademie im 1. Studienjahr ein Zinshaus entwerfen. Das Thema Zinshaus oder Miethaus war ein fixer Bestandteil seiner Lehre von Anfang an, obwohl er dessen gestalterische Möglichkeiten nicht überschätzte. „Kas mit Löchern“, nannte er es despektierlich.³² Wagners moderne Großstadt ist

von deren Erfolg die Versetzung abhängt“. Daraufhin verließ Wagner das Gymnasium. Brilliert hatte Wagner in seiner Schulausbildung in Kremsmünster immer nur im Zeichnen. Siehe: Benedikt Pitschmann, „Otto Wagner – Schüler des Stiftsgymnasiums“, in: Öffentliches Stiftsgymnasium Kremsmünster, 140. Jahresbericht, S. 73–80, Zitat S. 75.

31 Roland Schachel, *Das Grosstadtmiethaus des Wagnerkreises. Studien zur Entwicklung der modernen Architektur in Wien*, 2 Bde., Diss. Technische Universität Wien, 1977.

32 Otto Antonia Graf, *Otto Wagner, Band 4, Sicard und van der Nüll. Zu den Anfängen der Moderne*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 1994, S. 701.

jedoch ohne den essentiellen Baustein des „normalen“ Miethauses im Blockrand nicht denkbar und zudem mit großer Wahrscheinlichkeit eine Aufgabe, die seine Schüler in der Praxis irgendwann einmal entwerfen werden müssten: „Den Schülern des 1. Jahrganges werde ich jene Aufgabe zur Lösung geben, welche, wenn sie ins Leben treten, wohl zuerst an sie herantreten wird, nämlich ein einfaches Wiener Zinshaus. Ich beabsichtige damit, Sie vor allem in bezug auf Konstruktion und Wahrnehmung der Bedürfnisse recht sattelfest zu machen.“³³ Im Studienjahr 1895/96 gab er als Aufgabe einen Entwurf für ein Miethaus für den Bauplatz an der Magdalenenzeile, auf dem später das Majolicahaus errichtet werden sollte. Die Entwürfe von Camillo Linderhaus, Josef Plečnik und Gustav Rossmann wurden im 2. Band der Reihe „Aus der Wagner-Schule“ publiziert.³⁴ 1897 veröffentlichte Wagner dann im zweiten Band seiner „Einige Skizzen, Projecte und ausgeführte Bauwerke“ unter eigenem Namen einen Entwurf für das Grundstück³⁵ (Abb. 29). Hier treten auch erstmals die Platten oder Fliesen in Erscheinung. So weit, so gesichert: Darauf wurde das Projekt im Wagneratelier weiterbearbeitet. Wer dort für die Bearbeitung zuständig war, ist unklar; Schachel nimmt an, es war Rossmann.³⁶ Der einzige überlieferte Hinweis, den es gibt, ist die Auskunft Aloys Ludwigs an Robert Judson Clark, dass er die Dekoration des Majolicahauses 1:1 gezeichnet hatte.³⁷ Wenn man die früheren Varianten der Fassadendekoration inklusive der Einreichplanung mit der Ausführung vergleicht, erkennt man aber deutlich, dass es noch nach der Einreichplanung zu einem Kurswechsel gekommen sein muss. Es war keine völlige Neuorientierung, gewisse Elemente wie eben die Annahme einer Fliesendekoration wurden aus den vorhergehenden Entwürfen übernommen, aber es kam zu einer entscheidenden Straffung und auch Fokussierung der Dekoration im Sinne der Semper'schen Bekleidungslehre. Die vorangehenden Entwürfe, also sowohl der Rossmanns als auch der unter Wagners Namen in „Einige Skizzen“ publizierte sowie die Einreichplanung³⁸ zeigten alle in Varianten eine relativ konventionelle flächige Rastergliederung, die einerseits die Restpfeiler zwischen

33 Otto Wagner, „Antrittsrede an der Akademie der bildenden Künste, gehalten am 15. Oktober 1894“, in: Otto Antonia Graf, *Otto Wagner. Das Werk des Architekten 1860–1902*, Bd. 1, S. 249–250, hier S. 249.

34 *Der Architekt*, 2. Jg., 1896, S. 48 und Tafel 85.

35 *Einige Skizzen*, Nachdruck, a. a. O., S. 118.

36 Schachel, *Grosstadtmiethaus*, Teil 2: Baubeschreibungen, a. a. O., S. 10–15 und S. 143–148.

37 Robert Judson Clark, „Olbrich and Vienna“, in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, Bd. 7, 1967, S. 27–44, hier S. 36, Fn. 61.

38 Leider waren die Einreichplanung für dieses Wohn- und Geschäftshaus trotz mehrmaliger Anfrage bei der Baupolizei für den 6. Bezirk nicht auffindbar. Die einzigen Quellen sind daher Kopien, die von der Einreichplanung anlässlich der Restaurierung gemacht wurden, die das

Fenstern und andererseits die Geschossgrenzen betonte. Die Pfeiler werden in den beiden obersten Geschossen durch Schleifen und Bänder betont, die kleine Schrifttafeln halten. Wesentliche Elemente wie das kräftige Kranzgesims und die Eisenglasverblendung der Geschäftsgeschosse sind zwar schon vorhanden, doch nichts an diesen Entwürfen sprengt den Rahmen des im Umfeld der Wagnerschule Gewöhnlichen. Die Entwicklung, die das Majolicahaus zwischen der Einreichplanung und der Ausführung gemacht hat, ist allerdings eine sehr eigenwillige und somit erklärungsbedürftige. Der ausgeführte Entwurf und die publizierte Zeichnung weisen die oben beschriebene textile Dekoration auf, welche die Fassadenfläche wie einen Bilduntergrund behandelt, auf den ein Vorhang aufgemalt wurde, der ein Blumenmuster trägt. Für eine Fassadengliederung war dieser Naturalismus der Darstellung einerseits wie der beinahe komplette Verzicht auf überlieferte Gliederungssysteme wie Pfeiler und Gesimse andererseits ein radikaler Kurswechsel. Auch die Entscheidung, die „effeminierte“ Form der Spitze zu wählen, war sicherlich nicht selbstverständlich. Eine solche Änderung zu einem so späten Zeitpunkt konnte auch im viel beschäftigten Wagnerbüro nicht ohne intensive Konsultation des Chefs vorgenommen worden sein, zudem es ja zu einer Planauswechslung gekommen sein musste. Eine mögliche Interpretation wäre, dass Wagner seine Schüler und Mitarbeiter zunächst gewähren ließ, um dann bei letzter Gelegenheit nochmals selbst einzugreifen.

Die textile Zwischenebene bindet das Naturmotiv der Blüten wieder in den Bereich der Innenraumdekoration und Architektur ein. Die Fokussierung auf das textile Trägermedium unterschied diese Fassade auch von den ähnlichen späteren aus der Wagnerschule, in denen Pflanzen großflächig auf Fassaden verwendet wurden. Adäquat ging Wagner auch bei seinen Entwürfen für das eigene Schlafzimmer, das er gleichzeitig für seine Stadtwohnung im Haus in der Köstlergasse 1 einrichtete, vor: Dort wurden Textilien mit Kirschbaumzweigen als großflächige Wandbespannung, Vorhänge und Baldachin verwendet (Abb. 30). Die Naturmotive blieben aber auf das textile Trägermedium beschränkt. Sein Mitarbeiter Joseph Maria Olbrich dagegen löste gleichzeitig im Schlafzimmer der Villa Friedmann die Raumgrenzen durch Wandbemalungen in einen Birkenhain auf (Abb. 31). Peter Haiko analysiert die beiden Schlafzimmer in Gegenüberstellung: „Dieser Tendenz steht das Wagnersche Schlafzimmer fern. Alle Gegenstände, teilweise schon aus früheren Interieurs bekannt, behalten ihre eigenständige Form, sie subordinieren sich keinem ornamentalen Prinzip. Das Vegetabile – nur im Textilien Eingang

Bundesdenkmalamt aufbewahrt. Ich danke Frau Mag. Elisabeth Hudritsch vom Landeskonservatorat für Wien für ihre Unterstützung.

findend – sprengt nicht die Raumgrenzen. Erst über der eingrenzenden Lambrienzone und über beziehungsweise hinter dem struktiven Messingbett finden die Kirschbaumzweige Fläche zur Ausbreitung. Natur in ihrem Handarbeitscharakter bleibt Be- und Verkleidung. So vermag sie nicht die Illusion eines idealen Existenzraums zu vermitteln.“³⁹ Bei allem oben Gesagten mag man diese – den theoretischen Gehalt von Wagners Schriften in Komplexität und tatsächlicher wie metaphorischer Mehrschichtigkeit überbietende – Fassade eigentlich nur Wagner selbst zutrauen, auch wenn er sicher nicht jedes einzelne Blümchen gezeichnet hat. Wie schon oft – auch von Friedrich Achleitner – festgestellt wurde, sind Wagners Bauten viel differenzierter als seine Schriften: „Wagners Denken war aber auch plakatativ, weil er die modischen Zeitbegriffe ungeprüft übernahm. Was jedoch im Verbalen Schlagwort blieb, war in der Disziplin des Bauens meisterhaft durchdachte Logik. Das heißt, die ‚Theorie‘ ist nur ein sehr notdürftiges Vehikel der Vermittlung für den eigentlichen Prozeß, der im Entwurf und im Bau abläuft.“⁴⁰

So wundert es auch nicht, dass sich Otto Wagner auch zum Ornament nie unabhängig geäußert hat, dazu war es ihm zu selbstverständlich. So argumentierte er etwa 1899 in einem der beiden Anträge für die Reform des Österreichischen Museums für angewandte Kunst für die von ihm vorgeschlagenen Künstler: „Sie sind des Ornaments völlig mächtig, eine Eigenschaft ohne welche überhaupt kein Künstler an das Institut zu berufen ist, Schrift, Placat, Möbel, Muster etc. liegen völlig in ihrem Schaffensgebiete, sie haben also ein beinahe unbegrenztes Arbeitsfeld.“⁴¹ Für Wagner war und blieb das Ornament bis zu den letzten Wohnhäusern in der Neustiftgasse integraler Bestandteil der von ihm sogenannten „Kunstform“, dem eigentlichen Ziel der Architektur. Wagners Materialismus wird ähnlich oft übertrieben dargestellt wie der vorgebliche seines wichtigsten theoretischen Vorbilds Gottfried Semper. Ohne „Kunstform“ gab es für Wagner keine Architektur als Kunst, die reine Konstruktion war für ihn Aufgabe des Ingenieurs, allerdings bleibt die Konstruktion die Basis für die Kunstform: „Der Architekt hat immer aus der Construction die Kunstform zu entwickeln.“⁴²

39 Peter Haiko, „Otto Wagners Interieurs. Vom Glanz der französischen Könige zur Ostentation der ‚modernen Zweckmässigkeit‘“, a. a. O., S. 29.

40 Friedrich Achleitner, „Architekturtheorie in Wien – Zwischen Lebenspraxis und rückwärtsgerwandter Utopie“, a. a. O., S. 167–176, hier S. 172.

41 Zit. nach: Otto Anonia Graf, „Die Kunst im Gewerbe“, in: Otto Antonia Graf, *Otto Wagner. Das Werk des Architekten 1860–1902*, Bd. 1, S. 360–366, hier S. 364.

42 Otto Wagner: *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 58.

Die rückwärtsgewandte Kritik

Für seine unmittelbaren Zeitgenossen wie Ludwig Hevesi waren die Bauten an der Magdalenenstraße gleichzeitig eine Errungenschaft und eine Erklärung der modernen Architektur: „Und dann, Otto Wagner versteht es so gut, auf den Straßen zu predigen. Nicht mit Worten, aber mit Häusern. In der Magdalenenstraße hat er diesen Sommer drei gebaut. Die beiden gegen die Wien hinaus bilden seitdem das Tages- und Monatsgespräch. Sie sind hochmodern; glatte Wände, einfach eingeschnittene Öffnungen, aber alles in Farbe getaucht. Wer hat nicht seitdem immer wieder fragen gehört: Welches gefällt Ihnen besser, das mit Gold oder das mit Rot und Grün? In der That, Wien spricht bereits davon, wenn Wagner zwei gewöhnliche Zinnshäuser baut. Früher entstanden ganze Währinge und Hernalse, und kein Mensch nahm Notiz davon, fast nicht einmal der Steueradministrator, denn sie waren einstweilen steuerfrei. Jene beiden Wagner-Häuser haben übrigens das Glück einer merkwürdigen Nachbarschaft. Rechts und links von ihnen erheben sich zwei Hauskolosse im Neubarockstil. Wahre Zementgeschwülste mit falschen Quadern, Säulen, Bogen und Matthiellischen Muskelmenschchen, die mit Balkonen auf den Schultern spazieren stehen. Man glaubt zuerst, das müssten Reklamehäuser der Beociner Zementgruben sein, aber es sind wirklich Wohnhäuser, für Mietparteien.“⁴³

Allerdings wurden Wagners Bauten aus seiner sogenannten „secessionistischen“ Phase um 1900 schon wenige Jahre später hart kritisiert, nicht nur, aber wesentlich auch von jenen Historikern, die noch zu seinen Lebzeiten damit begannen, einen Platz in der Architekturgeschichte für ihn zu suchen. Dabei wurde ihm seine Ornamentverwendung in dem Maße zum Verhängnis, in dem sich die Architektur vom Ornament verabschiedete. Gerade die Wienzeilenhäuser, aber auch andere Werke um 1900 wurden zunehmend wegen ihrer Ornamentierung kritisiert. „Wagner bleibt stark in Material und Technik befangen. Er ist Verkleidungskünstler, d. h. seine Bauten liegen im Äußeren nicht in ihrem struktiven Material bloß, sondern sind mit Schmuckplatten überzogen“,⁴⁴ beschwerte sich Josef Strzygowski bereits 1907 in dem Bändchen „Die bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für jedermann“. Dass diese Schmuckplatten als Oberflächenschutz zum struktiven Material gehörten, war Strzygowski offensichtlich bereits entglitten. Im Kapi-

43 Ludwig Hevesi, „Otto Wagners moderne Kirche“, in: ders., *Acht Jahre Sezession (März 1897–Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik*, Wien: Carl Konegen, 1906; wiederherausgegeben und eingeleitet von Otto Breicha, Klagenfurt: Ritter, 1984, S. 203–208, hier S. 204–205.

44 Josef Strzygowski: *Die bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für jedermann*, Leipzig: Quelle und Meyer, 1907, S. 17.

tel „Ornament“ geht er auch konkret auf Wagners Majolicahaus ein: „Besonderen Eindruck hat das oft nachgeahmte Haus daneben gemacht. In sechs Geschossen steigen da nach gut großstädtischer Kasernenbauweise neun Reihen Fenster auf. Diesen gegebenen ‚Kas mit Löchern‘ hat Wagner so geschmückt, daß er [...] unter dem Dach Bronze imitierte Haken in Form von Löwenköpfen anbringt und den Eindruck zu erwecken sucht, als wenn daran ein bunt bemalter Vorhang befestigt wäre, den man im Bogen bis an jene eiserne Galerie herabhängen sieht, die unten um den Bau herumläuft. [...] Für den Vorhang selbst sind Pflanzenmotive verwendet. [...] Da unsere modernen Architekten Pflanzenschmuck nicht nur an untergeordneter Stelle, wie der seldschukische Baumeister Kaluk anbringen, sondern ihre Fassade bisweilen in vollständige Sumpflandschaften oder Obstgärten umwandeln, so wird niemand recht glauben wollen, dass in beiden Fällen dieselbe Anregung vorliegt.“⁴⁵ Strzygowski kritisierte aber nicht die Übernahme orientalischer oder japanischer Dekorationsformen durch Wagner, sondern deren falsche, weil gleichförmige Verwendung.

Adolf Loos, dessen Verhältnis zu Otto Wagner grundsätzlich von Bewunderung geprägt war, schrieb 1911 in der „Reichspost“ unter dem Titel „Otto Wagner“: „Die Erfindung neuer Ornamente halte ich nicht für eine Krafterscheinung, sondern – bei kultivierten Menschen – für ein Degenerationszeichen. Die Papua mögen neue Ornamente erfinden, bis sie sich zur Ornamentlosigkeit durchgerungen haben. Otto Wagner aber ist kein Degenerierter. Ich glaube kein Geheimnis zu verraten, wenn ich erzähle, dass diese ganzen grässlichen Sonnenblumen, Spiralen, verzackten Linien, Ranken und Regenwürmer, die damals aus dem Wagner-Atelier auf diese arme Stadt losgelassen wurden, nicht seinem Kopfe, sondern den Häuptern seiner Mitarbeiter entsprungen sind, die sich in seinem Atelier versammelten.“⁴⁶ Die Ranken und Regenwürmer bezogen sich recht wahrscheinlich auf die Fassade des Majolicahauses und natürlich auf die Schlangen an der Secession. Loos' Kritik zielte natürlich indirekt auf Josef Hoffmann und Joseph Maria Olbrich; Wagner musste vor seinen eigenen Ornamenten und Schülern in Schutz genommen werden.

Die erste Monografie zu Otto Wagner wurde nicht von einem Kunsthistoriker verfasst, sondern von dem Kunstschriftsteller und Autodidakten Joseph August Lux. Lux hatte sich nach Studienjahren in England und Paris Otto Wagner und seinem Kreis angeschlossen und fungierte eine Zeit lang als eine Art offizieller Pu-

⁴⁵ Ebenda, S. 89–90.

⁴⁶ Adolf Loos: „Otto Wagner, 1911“, in: *Reichspost*, 13.7.1911, hier zitiert nach: *Adolf Loos, Über Architektur. Ausgewählte Schriften*, hg. von Adolf Opel, Wien: Prachner, 1995, S. 91.

blizist des Wagnerkreises. Er war von der Jahrhundertwende bis in die zwanziger Jahre einer der wichtigsten deutschsprachigen Vertreter der Lebensreformbewegung mit wichtigen Verbindungen zum Deutschen Werkbund und der Gartenstadt Hellerau. Mit Adolf Loos verband ihn eine langjährige Intimfeindschaft. Christopher Long vermutet, dass Loos' Vortrag „Ornament und Verbrechen“ überhaupt von einem Beitrag Lux' über die „Erneuerung der Ornamentik“ in der Zeitschrift „Innendekoration“ 1907 ausgelöst worden sei.⁴⁷ Dort hatte Lux den Versuch unternommen, die verschiedensten historischen Ansätze der Ornamentlehre von Gottfried Semper oder John Ruskin mit aktuellen wie etwa von Wilhelm Worringer zu bündeln und das Ornament als eigentliche Quelle der abstrahierenden Tendenzen in der neueren Kunst zu etablieren.⁴⁸ 1910 verabschiedet sich allerdings auch Lux in einem Artikel in Herwarth Waldens „Sturm“ abrupt und enttäuscht vom Ornament und damit gleich konsequenterweise von der ganzen modernen Kunst.⁴⁹ Sein Wagnerbuch von 1914 stellte ihn dementsprechend vor die schwierige Aufgabe, den noch lebenden Meister nicht zu verprellen und gleichzeitig seine eigene Kehrtwende nicht zu verraten. Über die Wienzeilenhäuser schrieb er: „Otto Wagner, der sich der von seinen Schülern und Anhängern geschaffenen dekorativen Richtung sofort innig anschloß, gab in seinen zwei neuen Häusern auf der Wienzeile sofort ein entscheidendes Signal. Er bekannte Farbe, indem er die Flächen dieser Gebäude dekorativ schmücken ließ, mit Medaillons und Palmetten das eine, mit roten Rosen das andere, beides im Geist des damals noch wild gärenden Kunstgeschmackes. Die ‚Zeitgenossen‘ fühlten sich durch diesen Fassadenschmuck verhöhnt, gereizt, beleidigt – ich habe nie begriffen, warum. Ich finde diesen Versuch der Modernisierung nicht glücklich, das ist alles was sich dagegen sagen läßt. Aber er entspricht durchaus der Versacrum-Zeit, die sich wie junger Most absurd gebärden wollte, weil es zum Kraftgenialen gehört. [...] Es bezeugt den schönen Mut Wagners zum Experiment, wenn wir aber hinter diese Fassadenmalerei blicken, so wird man unschwer den aufs Wesentliche gehenden Baukünstler wieder erkennen.“⁵⁰ Das Wesentliche verbirgt sich also – wenn auch nur ungenügend – hinter dieser Fassadenmalerei. Dies ist insofern eine schöne Verbalisierung der Struktur dieser Fassade, als diese ja tatsächlich mit der Transparenz des dargestellten Textils ope-

47 Christopher Long: „The Origins and Context of Adolf Loos's ‚Ornament and Crime‘“, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 68, Nr. 7, Juni 2009, S. 201–223, speziell S. 210.

48 Joseph August Lux: „Die Erneuerung der Ornamentik“, in: *Innen-Dekoration*, Heft 8, 1907, S. 291.

49 Joseph August Lux: „Kunst und Ethik“, in: *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste*, 1. Jg., Heft 2, 1910, Reprint, Nedeln o. J., S. 5 und S. 14.

50 Joseph August Lux: *Otto Wagner*, München: Delphin, 1914, S. 76.

riert. Wagners Bauten der „Versacrum-Zeit“ waren für Lux also Ausdruck einer architektonischen *Midlife-Crisis*, die der Künstler glücklicherweise in den folgenden Jahren überwinden konnte: Wagner ist aus dem Jugendstil „herausgewachsen“.

1922 – also vier Jahre nach Wagners Tod und nach dem Ersten Weltkrieg – erschien dann Hans Tietzes differenziertes Buch „Otto Wagner“, in dem er auf höchst bemerkenswerte Weise die historische Stellung Wagners in der Wiener und internationalen Kunstgeschichte charakterisierte. Tietze spricht vom „Überwienertum“⁵¹ Wagners und führt auch die Frage der „Überornamentverwendung“ auf eine nationale Eigenheit zurück: „Die gleiche Umformung, die romanischer, gotischer und Barockstil hier in Österreich, auf dem Boden uralter Grenzkultur, gefunden haben, wird auch dem modernen Zweckstil zuteil; wie sechshundert Jahre vorher die österreichischen Zisterzienserbauten, Ableger der keuschesten und nüchternsten Kunstschule des Mittelalters, in eine Treibhausüppigkeit geraten, die ihrem ursprünglichsten Wesenskern fremd gewesen war, so wird auch nun gewollte Strenge zu verschwenderischer Fülle gehäuft und eine ungebändigt sprudelnde Phantasie der schmückenden Teile widerspricht der strengen Selbstzucht der geschmückten.“⁵² Diese an sich lokale Besonderheit wäre aber um 1900 in eine eben nicht mehr zu überbrückende Krise geraten: „Die Hingabe an die Welle des Jugendstils erscheint uns heute als das Zeitgebundenste an Wagner, was den Augenblicksvorzug der Modernität besaß, mußte naturgemäß auch die Schatten der Vergänglichkeit zeigen. Weil diese individualistische Dekoration nicht dem Baukern entwächst, droht sie ins Barbarische zu fallen, weil sie der naturalistischen Tagesmode sich bedient, ins Frivole sinken. Man könnte sich ein Elementarereignis vorstellen, das das Unwesentliche von Otto Wagners Bauten herabwünsche und sie nicht verstümmelte, sondern zu konzentrierterer Wirkung erhöhe.“⁵³ Dies scheint auf das Majolicahaus in besonderem Maße zuzutreffen, da Wagner ja des Öfteren auf die ökonomische Bedeutung der leichten Reinigung von Plattenverkleidungen hingewiesen hat. Aber auch für Tietze war 1922 Wagners Ornamentierung nicht mehr als integraler Bestandteil des Baus lesbar, sondern nur mehr als Unwesentliches, das das Wesentliche des Kerns mehr verstellte als erhellte.

Max Eisler, außerordentlicher Professor des Wiener Institutes für Kunstgeschichte, der sich dort wohl am intensivsten mit zeitgenössischer Architektur auseinandergesetzt hat, umging in seiner Otto-Wagner-Gedächtnisausstellung 1930 im Wiener Künstlerhaus das Problem, indem er einfach nur sehr wenige Projekte

51 Hans Tietze, *Otto Wagner*, Wien-Berlin-München-Leipzig: Rikola, 1922, S. 4.

52 Ebenda, S. 15.

53 Ebenda, S. 15–16.

aus der Zeit vor 1900 ausstellte. Im Begleitkatalog der Ausstellung rettete er Wagner gänzlich auf die Seite der architektonischen Avantgarde: „[...] denn schon das Klassische erschien ihm nicht als ein überlieferter und rühmlich beglaubigter Formenschatz, den man nur einigermaßen appetieren müsse, um ihn wieder einmal brauchbar zu machen, sondern es erschien ihm als die einfachste Fassung jenes regulären Wissens, das am besten geeignet war, auch der neuen vernünftigen Lebensordnung zu dienen. Nicht das historische, sondern das geometrisch exakte Bild der klassischen Form und der korrekte Geist, der sie durchwirkt, bestimmen ihn zur Anknüpfung.“⁵⁴ Wagners Rekurs auf historische Bauformen wurde für Max Eisler genau durch die Faktoren „Geometrie“ und „Geist“ legitimiert, die sieben Jahre zuvor Le Corbusier in seinem Buch „Vers une architecture“ für die neue Architektur eingefordert hatte. Vom Ornament kein Wort mehr! Darüber sprach man 1930 scheinbar nicht mehr. Von der Kritik des Ornaments war man zur Ignoranz übergegangen. Der Wiener Schriftsteller und Kritiker Max Roden wusste 1930 über Wagners Absichten gar zu berichten: „Er war ganz gegen das Ornament, gegen den Schnörkel, aber die Zeit – es war die, gar für uns Heutige, unverdauliche des Jugendstils – war nicht ganz so weit zu bringen, und so sorgte die Nachgiebigkeit für die Verwässerung.“⁵⁵ Schon unter dem Druck der nationalsozialistischen Kulturpolitik zog Walter Gropius 1934 eine Bilanz des Neuen Bauens: „[...] in österreich baute otto wagner um die jahrhundertwende sein postsparkassengebäude. er wagte es, wieder reine flächen ohne überkommene dekorationen und profile zu zeigen. wir können uns heute kaum mehr vorstellen, welche revolution durch seinen schritt entstand.“⁵⁶ Nun war es vom Majolicahaus zur Postsparkasse tatsächlich noch ein Schritt, aber auch die Postsparkasse hat einen klassisch gegliederten Fassadenaufbau. Gropius musste sich Wagners Bau schon „glattreden“, um ihn als Vorläufer seiner eigenen Architekturauffassung anführen zu können. Was Ludwig Hevesi noch wegen der Ornamentik als „hochmodern“ empfand, war 1930 ihretwegen „unverdaulich“.

Je ausschließlicher sich der Funktionalismus seine Kriterien zurechtlegte, desto stärker wurde auch die Architektur um 1900 unter diesem beurteilt. Wagners Architektur wird zunehmend durch den Filter einer späteren Entwicklung gesehen, als verblüffende aber unvollkommene Vorwegnahme der Architektur nach dem

54 Max Eisler, *Otto Wagner Gedächtnisausstellung*, Wien: Künstlerhaus, 1930, S. 3–4.

55 Max Roden: „Fünfzehn Tage Otto Wagners“, in: *Österreichische Volkszeitung*, 14. Juni 1930.

56 Walter Gropius, „bilanz des neuen bauens“, Vortrag, gehalten am 5. Februar 1934 in Budapest. Nach dem maschinenschriftlichen Manuskript im Bauhaus-Archiv, Berlin, Gropiussammlung 20/15, abgedruckt in: Hartmut Probst und Christian Schädlich (Hg.), *Walter Gropius, Bd. 3, Ausgewählte Schriften*, Berlin: Verlag für Bauwesen, 1987, S. 152–162, hier S. 157.

Ersten Weltkrieg. Nikolaus Pevsner verwendete in seinen „Pioneers of Modern Movement“, 1936 erstmals publiziert, an mehreren Stellen den Ausdruck der „Fehlbarkeit“ von Bauten und Entwürfen um 1900. In Verbindung mit seiner Besprechung von August Endell's „Studien für Bauproportionen“ von 1898 wandte sich Pevsner unmittelbar Wagner zu: „Abgesehen von diesem interessanten Versuch einer Deutung der Architektur als abstrakte Kunst, sind die in Fig. 3 gezeigten Fassadenformen denen gewisser Häuser nach dem Ersten Weltkrieg erstaunlich ähnlich. Die Form der Fenster im ersten Stock und das flache Dach sind wieder nahezu ‚fehlbar‘. Eine ähnliche Ambivalenz tritt uns im Werk des viel älteren Architekten Otto Wagner (1841–1918) und später seines Schülers Josef Maria Olbrich entgegen.“⁵⁷ Auch in Wagners Theorie fand Pevsner den späteren Funktionalismus vorweggenommen: „So sah Wagner eine kommende Neugeburt voraus, und, was noch erstaunlicher ist, er bezeichnete als einige der Hauptmerkmale dieses künftigen Stils, die ‚antikisierende Horizontallinie, die tafelförmige Durchbildung, die größte Einfachheit und ein energisches Vortreten von Konstruktion und Material‘. Unnötig hinzuzufügen, daß er auch eine Leidenschaft für Eisen hatte.“⁵⁸ Man denkt sofort an die Fagus-Werke von Walter Gropius und Adolf Meyer in Alfeld von 1911 oder die Musterfabrik auf der Kölner Werkbundaussstellung von 1914, mit denen Pevsner sein Buch auch beendet.

Dass man Otto Wagner aber mit der Beschränkung auf die Vater- oder Vorreiterrolle einer Bewegung, die er selbst dann nicht konsequent umgesetzt hat, nicht ganz gerecht wird, hat niemand Geringerer als der zweite deutsche Doyen der Geschichtsschreibung der modernen Architektur, Julius Posener, beobachtet: „Was also konnten diese zwanziger Jahre mit dem Phänomen Otto Wagner anfangen? Die Antwort ist einfach: Da sie meinten, auf dem rechten Weg zu sein, dem Weg zu einer endgültigen Lösung des Problems Architektur, so zwar, daß man imstande sein werde, jeden Zug an einem Bauwerk aus seinen funktionalen Vorgaben zu erklären, so betrachtete man das Phänomen Otto Wagner weniger als ein Phänomen *sui generis*, man fragte vielmehr, an welchen Punkten seines vielgestaltigen Werkes auch er bereits auf dem richtigen Weg gewesen sei. Da durfte man der Postsparkasse volle Anerkennung geben: hier war *alles* zu erklären, sogar das, was am Außenbau auf den ersten Blick wirkt wie ein Muster: die Reihen der Stifte, welche die Platten der Verkleidung an der Konstruktion festzuhalten schienen. Man hätte

57 Nikolaus Pevsner, *Wegbereiter moderner Formgebung: Von Morris bis Gropius*, Neuausgabe des 1957 bei Rowohlt in der autorisierten Übersetzung aus dem Englischen erschienenen Buches Köln: DuMont, 1983, S. 191.

58 Ebenda, S. 21.

sich vielleicht gewundert, wenn man jene Möbel und Holzverkleidungen von Wagner gekannt hätte, an denen ein ähnliches Muster in Erscheinung tritt, aber dort wirklich als Muster. Vielleicht hat man da doch leicht das Auge zugekniffen und den Muster-Charakter jener Stifte halb zugegeben: sei's drum, solange er dazu etwas Vernünftiges sagen kann. Und das konnte er! Demgegenüber aber standen als Negative in dieser Beurteilung seine zahlreichen Arbeiten, welche noch im Historismus stecken, oder im Ästhetizismus, oder ... mit anderen Worten: man hat Otto Wagner zu einem Vorläufer gemacht.“ Und Posener kommt ganz entschieden zu dem Urteil: „Er war es nicht. Durch die Bilder von Innenräumen, welche ich gesehen habe, ist mir klar geworden, daß Wagner, auch in seinen *nacktesten* Resultaten, keineswegs einem sachlich-asketischen Ideal gefolgt ist, sondern einer reduzierenden Ästhetik. Die reduzierende Ästhetik ist um jene Zeit, besonders nach 1900, auch im Werke anderer Meister wirksam, man denke an den aufs äußerste abstrakt gewordenen Klassizismus eines Hauses wie die Villa Wiegand von Behrens. Nur geht Wagner – früher – weiter, als irgend ein anderer vor dem Ersten Weltkrieg gegangen ist – mit Ausnahme von Loos; und der hat von Wagner gelernt. Bei Wagner werden aus Gliederungen Rahmen, aus dekorierten ganz reine Flächen, aus einem Apparat von Architektur Raumschichten.“⁵⁹

Posener nennt Wagners Vorgehen ganz korrekt reduzierende Ästhetik und nicht reduzierte Ästhetik, weil bei Wagner der Prozess der Reduktion eben nie völlig abgeschlossen war. Das hat Wagner auch in „Moderne Architektur“ verdeutlicht, wenn er schrieb: „Zur Composition gehört ferner die künstlerische Oekonomie. Darunter soll ein modernen Begriffen entsprechendes, bis an die äussersten Grenzen reichendes Masshalten in der Anwendung und Durchbildung der uns überlieferten Formen verstanden werden.“⁶⁰ Wagner wollte beim „Masshalten“ an die „äussersten“ Grenzen gehen, aber nicht darüber hinaus. Deshalb konnte er auch nicht völlig auf Ornamente und klassische Gliederungen verzichten, weil dann das Ende des Prozesses erreicht gewesen wäre. In diesem Licht kann man nochmals auf Manfredo Tafuris bereits mehrfach zitierte Analyse von Wagners Kuppeln zurückkommen: „Note how Wagner reverts to the theme of the dissolution of the dome in the design for the building for the ‚Viennese Society‘ (the first solution, 1906), in the pantheon of the ‚House of Glory‘ (1908), at the top of the rotunda of the design for the Akademie für bildende Kunst on the Schmelz (1919), and in the 1909 design for the museum on the Karlsplatz: the dome is always reduced to a cone buried amidst flimsy geometrical elements linked together and recalling the Doric

59 Julius Posener, „Vorwort“, in: Otto Wagner. Möbel und Innenräume, a. a. O., S. 9–10, hier S. 10.

60 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 46.

columns left at the top of the 1882 Reichstag. The process of transformation – one of the laws that could not be described in *Moderne Architektur* – could not be more clearly displayed. But isn't this *Klarheit* perhaps Wagner's authentic ‚modern‘? Not therefore, a clarity based on intrinsic requirements posited by single object, but one that makes it possible to recognize with absolute plainness a *transformation*.“⁶¹

Geschichte als Projektion

Trotz aller Textilität und Flächigkeit behielt die Fassade des Majolicahauses in mehreren Aspekten auch die ältere Struktur Wagner'scher Mietshäuser bei: Die Blüten des Vorhanges sind nämlich so übereinander angeordnet, dass sie die zwischen den Fenstern liegenden Wandstücke wie Pilaster betonen und die Schleifenornamente an die Stelle von Kapitellen treten. „Wagner gibt den puren Formalismus auf, d. h. er denkt seine Bauten nicht als Zusammensetzung von hergebrachten Formen, sondern versucht, vorerst die Konstruktion und den Zweck des Bauwerkes durch die üblichen Ausdrucksmittel zu erklären, d. h. zu kristallisieren. Bis dahin werden fast immer die Fensterlöcher umrahmt, mit Architektur versehen. Bei ihm ist es der Pfeiler zwischen den Fenstern als der eigentlich tragende Teil, ebenso wie die Wandfläche das wichtige und betonende.“⁶² Diese Analyse von Josef Hoffmann, als Rettungsversuch des Museumsprojektes am Karlsplatz gedacht, lässt sich eben auch auf die Fassade des Majolicahauses übertragen. Wie Hoffmann richtig festgestellt hat, waren in den barocken Innenstadthäusern oft die Fenster umrahmt und somit die Fensterachsen betont und nicht die dazwischenliegenden Mauerstücke; ein Beispiel wäre etwa das Große Michaelerhaus von 1724. Genau daran erinnerte aber die Fassade des Majolicahauses auch, indem die Schlingen der Spitze jeweils unmittelbar ober- und unterhalb der Fenster ansetzten und so einen geschwungenen Rahmen bildeten, der dem barocken Stuckrahmen entsprach. Sogar ähnlich asymmetrische Muschelformen kann man an barocken Fensterrahmen finden. An der Oberfläche der Majolicafliesen überlagerten sich also verschiedene Entwicklungsstufen des Wiener Wohnhausbaus, die barocke, die frühere Wagner'sche und die neue Wagner'sche, die aber die letzte und damit

61 Manfredo Tafuri, „Am Steinhof – Centrality and ‚surface‘ in Otto Wagner's architecture“, a. a. O., S. 61–75, hier S. 64.

62 Josef Hoffmann, Redebeitrag in: *Stenographisches Protokoll der Künstler-Versammlung in der Angelegenheit des städt. Museumsprojektes von Otto Wagner am Karlsplatze*. Am 4. Jänner 1910, um 7 Uhr abends, im Saale des Niederösterr. Gewerbe-Vereines Wien, S. 23–29, hier S. 27.

auch die gültige bleibt. In dieser modernen Fassadendekoration sind die früheren Stufen zwar präsent, werden aber gleichzeitig als überwunden dargestellt. Harry Francis Mallgrave sieht keinen Widerspruch zwischen Wagners so oft angeführtem Prinzip des „Realismus“, der Zeitgenossenschaft und der Verwendung von Ornamenten: „It then came to signify not only the demands for greater constructional economy, efficiency, practicability, convenience, and health but also – and this point should be underscored – the dressing of these new formal solutions with an expressive vocabulary of symbolic motifs, ornaments if you will, that could articulate the constructional innovations as well as accommodate selected elements from the traditional treasury of art.“⁶³

Bewusste Atavismen gibt es auch in anderen Bauten Wagners. Wie Peter Haiko anhand der Bebauung in der Harmoniegasse aus den 1860er Jahren festgestellt hat, griff Wagner gelegentlich zum Mittel des „bewussten Historisierens“, wenn der städtebauliche Kontext das nahelegte: „Offen muss bleiben – solange uns nicht mehr Frühwerke Wagners aus der Zeit der sechziger Jahre bekannt sind –, ob es sich bei den Häusern der Harmoniegasse nicht um ein bewusstes Historisieren im Sinne einer Anpassung an die ältere, im wesentlichen spätklassizistische Umgebung handelt. In diesem Zusammenhang sei nur darauf hingewiesen, daß ein solch bewusstes ‚Historisieren‘ bei Otto Wagner zu einer Zeit belegbar ist, in der er sich, eigenartig zwiespältig einerseits als Vertreter und Verfechter der ‚Modernen Architektur‘ verstand, andererseits aber den geplanten Erweiterungsbau des Palais Trautson in Fischerschen Formen entwarf.“⁶⁴ Ähnliches lässt sich auch beim sogenannten „Hosenträgerhaus“ von 1887 beobachten. Besonders eindrücklich sieht man Wagners städtebauliche Kontextualisierung des Baues auf einer Fotomontage des Vorher- und Nachher-Zustandes, die Max von Ferstel für seinen Wettbewerbsbeitrag für die „Österreichisch-ungarische Bank“ von 1913 angefertigt hatte. Wagners „Hosenträgerhaus“ bildete mehr oder weniger zufällig den einen Eckpunkt der beiden Ansichten. In der Vorher-Ansicht kann man ganz deutlich sehen, wie das Hosenträgerhaus auf die prononcierte Rustizierung der Alserkaserne (1751–1753) und des Landesgerichts von Johann Fischer (1831–1839) Bezug nimmt⁶⁵ (Abb. 32). Wagner hatte also offensichtlich keine Probleme damit,

63 Harry Francis Mallgrave (Hg.), *Reflections on the Raiment of Modernity*, Santa Monica: The Getty Center for the History of Arts and the Humanities, 1993, Introduction, S. 8.

64 Peter Haiko, „Zum Frühwerk Otto Wagners. Ein neu entdecktes städtebauliches Ensemble und bisher unbekanntes Bauten des Architekten“, in: *Wiener Geschichtsblätter*, Jg. 29, 1974, S. 284–294, hier S. 290.

65 Siehe: *Das ungebraute Wien. Projekte für die Metropole. 1800–1900*, Ausst. Kat. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien, 1999, S. 204–205.

sich auf das 18. Jahrhundert und auf das frühe 19. Jahrhundert zu beziehen; das „Hosenträgerhaus“ ist im Gegenteil 1887 wohl eines der frühesten Beispiele einer bewussten Bezugnahme auf die lokale vorhistoristische Architekturtradition. Wagners unleugbar „modernen“ Absichten wie der Betonung der Vertikale und der Gleichförmigkeit der Geschosse tat das aber offensichtlich keinen Abbruch.

Dieser Geschichtsbezug steht nun durchaus nicht im Widerspruch zu Wagners Schriften, deren „bilderstürmerischer“ Charakter bemerkenswerterweise nicht nur von der älteren Generation von Architekten, sondern auch von der Schülergeneration kritisiert wurde. So hieß es etwa in dem Nachruf seines kurzzeitigen Nachfolgers an der Akademie der bildenden Künste Leopold Bauer: „Ich bin überzeugt, daß Wagner diese Überlegenheit außer seinem großen Talent seinen sehr sorgfältigen Studien der historischen Baustile zu verdanken hatte. Um so merkwürdiger erscheint der Bannstrahl, den Wagner in seinem reifen Alter auf alle historischen oder wie er sagt, traditionellen Bauformen schleuderte. Wagner ist augenscheinlich in diesem Punkte einem Missverständnis unterlegen. Jeder echte Künstler wird ja gleich ihm sagen müssen, daß die Bedürfnisse unserer Zeit andere sind, als die der Vergangenheit und daß dieselben demgemäß eine veränderte Bauweise erfordern. Mit Recht konnte daher Wagner die genaue Stilkopie verdammen. Doch unverständlich bleibt es, daß ein so großer Künstler nicht einsah, daß die Kunst der früheren Zeiten auf uns Menschen der Gegenwart immer einen sehr großen Einfluß haben müsse und daß wir uns dieser Einwirkung unmöglich entziehen können.“⁶⁶ Was Bauer bei Wagner vor allem fehlte, war ein mystischer Bezug zur Baukunst der Vergangenheit, zur „geheimnisvollen Weihe mittelalterlicher Kirchenräume“. Bauer wusste „aus Wagners eigenem Munde, dass er sich in gotischen Kirchen nie wohlfühlte und daß er solche Bauwerke auch oft in verletzender Weise kritisierte“.⁶⁷ Es ist vielleicht nichts entlarvender für das Verhältnis der jüngeren Generation zu Wagner als die Anekdote, die Bauer über Wagners Verhältnis zu dem anderen großen Wagner berichtet hat: „Wirkliche Freude machte ihm nur leichte Tanzmusik; allerdings war er auch hier ein besonderer Feinschmecker. Die alten Lannerschen Weisen hatten es ihm am meisten angetan; Musikstücke mit komplizierterem Rhythmus oder gar solche mit kontrapunktischem oder thematischem Aufbau waren seinem Verständnis verschlossen. Ich erinnere mich an eine Äußerung Otto Wagners über Tristan, die so drastisch ist, daß ich sie hier nicht wiederzugeben wage.“⁶⁸ Nicht dass sich aus den musikalischen Vorlieben eins zu

66 Leopold Bauer, „Otto Wagner“, in: *Der Architekt*, 22. Jg., 1919, S. 9–22, hier S. 13.

67 Ebenda, S. 10.

68 Ebenda, S. 17 und 20.

eins auf die architektonischen schließen ließe, aber in der Gegenüberstellung von Joseph Lanner und Richard Wagner stand natürlich einmal mehr Alt-Wien gegen das neue Deutsche Reich.

Wagners Verhältnis zur Baugeschichte war mit Sicherheit zwiespältig und er lavierte um diesen Punkt in seinen Schriften herum, weil ihm eine eindeutige Formulierung offensichtlich selbst schwerfiel. In seinen Bauten konnte er sich, gerade was das Verhältnis zur Vergangenheit angeht, sehr viel klarer artikulieren; da hat er den Boden der Tradition – wie er sie verstand – ohnehin nie verlassen. Wagner forderte aber auch in seinen radikalsten schriftlichen Bekenntnissen zur Moderne eigentlich keinen vollständigen Bruch mit der Geschichte, sondern eigentlich nur einen vorsichtigeren Umgang mit ihr – auch nicht mit der oft zitierten Forderung nach einer „Naissance“ in der „Modernen Architektur“, wo es heißt: „So gewaltig aber wird die Umwälzung sein, dass wir kaum von einer Renaissance der Renaissance sprechen werden. Eine völlige Neugeburt, eine Naissance wird aus dieser Bewegung hervorgehen, stehen uns doch, nicht wie den früheren Fortbildern, nur wenige überlieferte Motive und der Verkehr mit einigen Nachbarvölkern zu Gebote, sondern, durch unsere socialen Verhältnisse und durch die Macht unserer modernen Errungenschaften bedingt, alles Können, alles Wissen der Menschheit zur freien Verfügung.“⁶⁹ In der Moderne mit ihren neuen Kommunikationsmedien und Reisemöglichkeiten hat sich nicht nur die Kenntnis der zeitgenössischen Architektur, sondern auch der Architekturgeschichte vergrößert, und die erhoffte Neugeburt wird durch dieses größere Wissen – eben auch in historischer Hinsicht – ausgelöst werden.

Dieser so oft wiederholte Satz muss unbedingt vor dem Hintergrund der zeitgleich stattfindenden Wiener Diskussionen um eine Neo-Neorenaissance gesehen werden. In Wien hatten die diversen Phasen der Neorenaissance verschiedene prominente Vertreter wie vor allem Heinrich von Ferstel gehabt und sie wurde zeitweise sogar mit dem Neu-Wiener Stil gleichgesetzt. Einer, der sich vehement und auf höchstem Niveau für die Renaissance als Ausgangspunkt für den neuen Stil eingesetzt hat, war Josef Bayer, der 1871 bis 1898 als außerordentlicher Professor für Ästhetik an der Technischen Hochschule lehrte. Der 1827 in Prag geborene Bayer war ein wichtiger Vermittler architektonischer Zeitfragen an ein breites Publikum, da er in zahlreichen Wiener Zeitungen publizierte; nicht nur über Architektur, sondern auch vielfach über Literatur, Musik und Theater. Von 1871 bis 1882 war er der Burgtheaterreferent der „Presse“. Der Herausgeber seiner Schriften Robert Stiassny fasste Bayers Bekenntnis zur Renaissance nach dessen Tod zusammen:

69 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 38.

„Es konnte nicht fehlen, daß der begeisterte Dolmetsch der Renaissancekunst auch ein Anhänger der Wiederaufnahme ihrer Formen in der Gegenwart wurde. Stets hat er jedoch ihrer zeitgemäßen Fortbildung das Wort geredet, die bloße Stilkopie aber, die ‚Bauphraseologie des Zinspalastes‘ mit Nachdruck verworfen. Unter dem ‚historischen Stilgewande‘ der Wiener Renaissanceschule [...] erkannte er bereits das Werden eines neuen Stils. Nur, daß er diesen nicht als etwas Willkürliches und Gemachtes sich zu denken vermochte, sondern als allmählich heranreifendes Endergebnis neuer konstruktiver Notwendigkeiten und der veränderten Bauideale der Zeit.“⁷⁰

1880 hatte Bayer in einem Beitrag „Wie sollen wir bauen?“ geschrieben: „Zuletzt bleibt allerdings die Renaissance diejenige Bauweise, mit welcher unser modernes Baubedürfnis technisch und künstlerisch am besten sich zu verständigen vermag.“⁷¹ Und er präzierte im Anschluss: „Auch unser Zeitalter ist zu wuchtig und massenbewegend in seinen politischen und sozialen Funktionen, als daß sein Wesen in so fein durchgearbeiteten Baugebilden, wie in klassisch-hellenischen oder in Quattrocento-Formen seinen entsprechenden Aus- und Abdruck finden könnte. Die spätere Hochrenaissance ließ sich daher auch zum zweiten Male verwandten Bedingungen anpassen und dabei in ihren Formen purifizieren – kurz, sie gestattete durchaus eine freie Übertragung aus dem sechzehnten und dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts in die zweite Hälfte des neunzehnten hinüber, die bei den umfassenderen Bauaufgaben auch zu neuen und eigenartigen Ergebnissen zu führen vermochte.“⁷² Auch Wagner sprach noch 1889 davon, „daß eine gewisse freie Renaissance, welche unseren *genius loci* in sich aufgenommen hat, mit größtmöglicher Berücksichtigung aller unserer Verhältnisse, sowie der modernen Errungenschaften in Materialverwendung und Konstruktion für die Architektur der Gegenwart und Zukunft das allein Richtige sei [...]“⁷³ Zudem hatte er ja bekanntlich seine Karriere an der Akademie der bildenden Künste dem Umstand zu verdanken, dass man ihn für einen Vertreter der Neorenaissance hielt.⁷⁴ Wagners und Bayers Positionen unterscheiden sich bei der Einschätzung des Erneuerungs-

70 Robert Stiassny, „Ein Deutscher Humanist. Josef Bayer (1827–1910), in: Josef Bayer, *Baustudien und Baubilder. Schriften zur Kunst*, Aus dem Nachlass herausgegeben von Robert Stiassny, Jena: Diederichs, 1919, S. IV–XII, hier S. X.

71 Josef Bayer, „Wie sollen wir bauen (1880)“, in: ebenda, S. 267–272, hier S. 268.

72 Ebenda, S. 271.

73 Otto Wagner, „Einige Scizzen“, Nachdruck, a. a. O., S. 17.

74 Jindřich Vybiral, „Durch die Gunst der ‚Alten‘ – wider den Willen der ‚Modernen‘. Dokumente zur Berufung Otto Wagners and die Akademie der bildenden Künste in Wien“, in: *Umění/art*, Jg. LVIII, 2010, S. 464–471.

potentials der Renaissancearchitektur nur graduell, schließlich sehen sich beide in der Nachfolge Gottfried Sempers; wirklich uneins waren sich der Philosoph und der Architekt jedoch, wenn es um die Frage der möglichen Urheberchaft dieses neuen Stils ging. Laut Bayer konnte der neue Stil nicht von einem Einzigen „erfunden“ werden, sondern müsse sich langsam – auch im Sinne Sempers – aus der Gemeinschaft entwickeln. Wagner schätzte seine persönlichen Erfolgchancen, einen neuen Stil zu schaffen, wesentlich optimistischer ein, schließlich sei doch der Architekt „die Krone des modernen Menschen“.⁷⁵ Mit seiner in „Moderne Architektur“ ausgesprochenen Forderung nach einer „Naissance“ der modernen Baukunst positionierte sich Wagner in einer Wiener Debatte der 1890er Jahre und machte keine verabsolutierbare Aussage über eine notwendige Geschichtslosigkeit der modernen Architektur generell. Der neue Stil sollte nicht aus der „Re-naissance“ im Sinne Bayers und vieler anderer Zeitgenossen, sondern aus einer „Naissance“ im Sinne Wagners entstehen. Wenn man die Aussagen Wagners zur Bedeutung der Geschichte für die Genese der Moderne vor den Hintergrund der zeitgenössischen Diskussionen stellt, dann werden sie relativer und vermittelnder. Vor dem ganz konkreten Wiener Kontext der 1890er Jahre gesehen ist diese Forderung nach einer Neugeburt der Architektur eine ganz andere als im Lichte der Pamphlete des Futurismus und nach dem Krieg des Bauhauses.

Wagner hat seinen Respekt vor der architektonischen Tradition oft deutlich gemacht, gleichzeitig aber auch die Grenzen der Historie für sich abgesteckt: „Das Gewerbe schreit nach Brot, nach nahrhafter, lebenserhaltender Speise und will sich nicht mit schwer verdaulichen Steinen, wie sie Tradition, Archäologie und Wissenschaft bieten, den Magen verderben. Ich bin gewiss kein Verächter dieser Disciplinen, aber sie gehören in die zweite Reihe; dort haben wir sie jetzt hingestellt, und dort werden sie hoffentlich, der Kunst zum Heile, immer bleiben.“⁷⁶ Er verwies damit die Geschichte zwar ganz klar in die zweite Reihe, dort behielt sie aber ihren festen Platz. „Und hierin liegt eben das Geheimniss. Kunst und Künstler sollen und müssen ihre Zeit repräsentieren. Im Durchpeitschen aller Stilrichtungen, wie es die letzten Jahrzehnte mit sich brachten, kann das Heil für die Zukunft nicht liegen. Wir können wohl alle uns ererbten Formen, ob sie nun stützend, ragend, krönend sind oder ob sie uns zeigen, wie eine Fläche zu lösen ist, mit Geschick und Geschmack verwerthen und fortbilden: der Ausgangspunkt jedes künstlerischen Schaffens müssen aber das Bedürfniss, das Können, die Mittel und die Errungen-

75 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, a. a. O., S. 11.

76 Otto Wagner, „Die Kunst im Gewerbe“ (1899), in: Otto Antonia Graf, *Otto Wagner, Das Werk des Architekten 1860–1902*, Bd. 1, S. 360–366, hier S. 363.

schaften *unserer* Zeit sein.“⁷⁷ So negativ für die Geschichte das Urteil Wagners zunächst klingen mag, er verlangte nicht, die Geschichte zu vergessen oder zu überwinden, er riet im Gegenteil, die ererbten Formen zu verwerten und fortzubilden. Ein solches Vorgehen unterschied Wagner aber ganz klar vom Historismus oder, wie es in den zeitgenössischen Debatten hieß, der Stilkunst. In der Sicht um 1900 wurde in den vorhergehenden Jahrzehnten ein Stil in seiner Gesamtheit mehr oder weniger detailgenau wiederaufgenommen, die Moderne um 1900 bildete im Gegensatz dazu die historischen Formen fort und setzte so eine nächste Entwicklungsstufe darauf. Diese Fortbildung hatte in der Sicht Wagners und vieler seiner Zeitgenossen um 1900 der Historismus eben versäumt. Um 1900 war somit nicht jeder Geschichtsbezug automatisch ein Historismus; das erlaubte Wagner auch, sich vom Historismus abzukehren und sich gleichzeitig weiter historischer Formen zu bedienen, was ihm dann prompt von der übernächsten Generation und der frühen Geschichtsschreibung der modernen Architektur als Inkonsequenz und Atavismus ausgelegt wurde.

Tatsächlich verschärfte sich Wagners Kritik an einem zu „innigen“ Anlehnen an die Vergangenheit nach 1900 in dem Maße, in dem er das „Malerische“ in der zeitgenössischen Architektur überhandnehmen sah. Zur Publikation eines Vorentwurfes für seine zweite Villa in Hütteldorf in „Einige Scizzen III“ schrieb er 1905 unter dem Titel „Projekt eines Wohnhauses im XIII. Bezirk für Herrn und Frau W.“: „Unsere baukünstlerische Jugend ließ sich, angeregt durch verschiedene Einflüsse, in bezug auf das kleine, freistehende Wohnhaus in ein Gebiet locken, welches vom rein malerischen Standpunkte vielleicht verteidigt werden könnte, vom tektonischen aber nie gutzuheißen ist. Die hier angedeuteten Fehler liegen hauptsächlich in folgendem: Ein zu sklavisches Anschmiegen an das Bestehende, das beinahe in Kopieren ausartet, die deutlich zutage tretende Absichtlichkeit in der Unregelmäßigkeit des Grundrisses mit dem Hintergedanken, eine malerische Wirkung zu erzielen, die allzustarke Verwendung von Holz, ohne Rücksicht auf Dauerhaftigkeit und Feuersicherheit, und endlich das ängstliche Vermeiden des Asphaltdaches (Holzsegmentdaches) und des Metallbetons, der besten Errungenschaften unserer Technik, mit dem versteckten und traurigen Eingeständnisse, daß die Künstler damit nichts anzufangen wissen.“⁷⁸ In der Publikation des 1912 ausgeführten Baues, seines letzten, in dem 4. Band (den er noch vor seinem Tod vorbereitet hatte, der dann aber erst posthum 1922 erschien) schrieb er daran an-

77 Otto Wagner, „Antrittsrede an der Akademie der bildenden Künste“, a. a. O., S. 249.

78 Otto Wagner, „Project eines Wohnhauses im XIII. Bezirk für Herrn und Frau W.“, in: *Einige Scizzen*, Nachdruck, a. a. O., S. 351.

schließend: „Auf das verweisend, was ich im III. Band, Text Nr. 67, gesagt habe, möchte ich hier noch folgendes anfügen: „Der von München importierte ‚Stil‘ feiert bei uns in gegenwärtiger Zeit geradezu Orgien. Der Wiener Witz hat ihn mit ‚Bräustil‘ bezeichnet, und wir erfreuen uns heute solcher Bräustilbeispiele in Hülle und Fülle. Es ist unglaublich, aber wahr, daß in einer Zeit, in der Wissen, Industrie, Erfindungen etc. Riesenfortschritte zeigen, die Urteile über die Baukunst und dadurch die Bauwerke selbst, bis auf wenige Ausnahmen, zur völligen Gefühl- und Gehirnlosigkeit herabgesunken sind. Was da alles hinter dem Panier Kunst einhermarschiert und sich mit dem albernen Worten Heimatkunst, Erhaltung des Stadtbildes, Einfügen in dasselbe etc. zu decken sucht, ist nichts anderes als ein Zusammenbruch der Kunst.“⁷⁹ Wagners Ablehnung alles „Malerischen“, das ihm schon die Feindschaft mit Camillo Sitte erhalten hatte, hatte sich mit dem zunehmenden Erfolg in Süddeutschland – prominent vertreten durch Gabriel von Seidl, Karl Henrici und Theodor Fischer – noch verstärkt. Damit verschloss sich der alternde Wagner der 1910er Jahre zunehmend einer Entwicklung, die auch direkt in den Modernismus der 1920er und 1930er Jahre führen sollte. Das konstatierte „sklavische Anschmiegen an das Bestehende, das beinahe in Kopieren ausartet“ bezog sich aber auch hier nicht auf die bauliche Vergangenheit insgesamt, sondern darauf, dass hier an die falsche Vergangenheit und in falscher, nämlich zu sklavischer Weise angeschlossen wurde. Erschwerend kam natürlich hinzu, dass diese neue Entwicklung ausgerechnet aus München nach Wien überschwappte.

Trotz dieser zunehmenden Reserviertheit gegenüber der Heimatkunst hat Wagner sich bis zuletzt der Wiener Bautradition verpflichtet gefühlt. Von den frühen Wohn- und Geschäftshäusern, mit denen sich Wagner in Wien sein Unternehmen aufbaute, über das Majolicahaus bis zu seinen letzten Investitionsobjekten in der Neustiftgasse (1909) und der Döblergasse (1911) lässt sich die Auseinandersetzung mit dem Wiener Wohn- und Geschäftshaus nachzeichnen. In der Neustiftgasse verwendete Wagner nur noch minimale Mittel, um das Haus als Wiener Wohn- und Geschäftshaus zu charakterisieren und die einzelnen Bauteile zu differenzieren (Abb. 33). Nur durch einfache gerade Linien in verschiedener Stärke und Länge, in vertikaler und horizontaler Anordnung gelang es Wagner, alle essentiellen Merkmale des Wiener Wohn- und Geschäftshauses darzustellen. Als materielle Mittel beschränkte er sich auf Weißputz und schwarze Glasplatten. Der Aufbau der Fassade ist wie üblich dreiteilig, eine zweigeschossige Sockelzone als Geschäftsbereich, die vier Wohngeschosse und das auskragende Dach. Im Sockel

79 Otto Wagner, „Villa, XIII. Bezirk, Hüttelberg-Strasse 28“, in: Einige Scizzen, Nachdruck, a. a. O., S. 407–408, hier S. 407.

setzte Wagner schwarze Glasplatten in den Putz, um damit eine gewisse optische Schwere und flache Rustizierung herzustellen. Gleichzeitig sollten sie aber auch für die Beschriftung der Läden genutzt werden. Die Läden öffnen sich direkt zur Neustiftgasse, zur ruhigeren Döblergasse werden sie von Wohnungen abgelöst. Die Wohngeschosse sind gleichförmig durchfenstert, das Piano nobile allerdings weist ein großes Fenster an der ansonsten geschlossenen Ecke Neustiftgasse/Döblergasse auf, das in den oberen Geschossen nicht wiederholt wird. Die Wohngeschosse selbst sind durch feine Linien im Putz in einem Raster gegliedert, dessen Rhythmus durch die Fenster vorgegeben wird. Damit wird die Fensteröffnung nun endgültig zum alleinigen gestaltbildenden Faktor, etwas, auf das Alfred Lichtwark schon in seinem Essay „Palastfenster und Flügeltür“ hingewiesen hat: „Das Fenster gehört zugleich dem Aussen- und dem Innenbau an. Es ist der Dreh- und Angelpunkt, um den sich der Entwurf des Baumeisters dreht oder drehen sollte. In der Fassade bildet es die rhythmisch verteilten Dunkelheiten, die mächtiger als alle Säulen, Ornamente und Gesimse den Charakter bestimmen. Wenn aus der Ferne gesehen alle Schmuckformen in die Masse der reflektierenden Wand zurückgesunken sind, sprechen immer noch die dunklen Flecke der Fenster, die kein Licht zurückstrahlen.“⁸⁰

Wagner hinterfragte auch hier die Tradition des Wiener Zinshauses nicht, weil sich die Bedingungen, unter denen diese Art der Stadtbebauung entstanden war, in seinen Augen nicht geändert hatten. „Die politischen, ökonomischen und klimatischen Verhältnisse, die Lebensweise, Steuern, Baugesetze, Grundpreise, Erfindungen, die erhältlichen Baumaterialien, die Höhe der Arbeiterentlohnung etc. etc. beeinflussen in jedem Lande, insbesondere in jeder Stadt die Art des Bauens. Diese tatsächlichen Verhältnisse müssen daher in der Kunst zum Ausdruck kommen. Da diese Dinge in allen Ländern und Städten mehr oder weniger verschieden sind, muß die künstlerische Erscheinung der Bauwerke allerorts auch eine unterschiedliche sein. In diesem Sinne kann von einer Heimatskunst gesprochen werden. Der Versuch, das Wort ‚Heimatskunst‘ aus der Tradition abzuleiten und durch Wiedereinführung von Stilarchitektur der Allgemeinheit mundgerecht zu machen und als pietätvoll hinzustellen, ist als alberne, kunstschädigende Phrase zu bezeichnen.“⁸¹ Hier wie auch an anderen Stellen in Wagners Schriften wird die architektonische Tradition als rationelle Notwendigkeit dargestellt und überhaupt nicht mit politischen, nationalen oder kommunalen Absichten in Verbindung ge-

80 Alfred Lichtwark, *Die Grundlagen künstlerischer Bildung. Palastfenster und Flügeltüre*, 3. Auflage, Berlin: Cassirer, 1905, S. 7.

81 Otto Wagner, „Miethhaus, VII, Neustiftgasse 40“, in: *Einige Scizzen*, Nachdruck, a. a. O., S. 357.

bracht. „Mit dem Miethhaus in der Neustiftgasse (Wien VII, 1909)“, schreibt Iain Boyd Whyte, „plädierte Wagner für einen rationalen Entwurfsprozeß, der den Künstler dazu herausforderte, den ökonomischen und materiellen Bedürfnissen der Großstadt symbolische Form zu verleihen. Historische Vorbilder waren zulässig als bereichernde, die ‚Stadtphysiognomie‘ prägende Elemente. Wagner verstand unter Architekturgeschichte nicht die Regeln und Imperative des im 19. Jahrhundert florierenden Eklektizismus, sondern den Dialog mit den Baumeistern aller Zeiten und die Adaption ihrer architektonischen Lösungen an vergleichbaren Aufgabenstellungen.“⁸²

Sein erster Biograf Joseph August Lux versuchte 1914 Wagners Verhältnis zur Vergangenheit (wie auch sein eigenes belastetes zu Hermann Muthesius) klarzulegen: „Seiner großzügigen Auffassung und seinem überlegenen Können nach wird Wagner immer als der letzte große Stilarchitekt genannt und den größten Meistern aller Zeiten an die Seite gestellt werden müssen – wobei ich das Wort Stilarchitekt von dem fatalen Schmäh sinn befreit wissen möchte, den Muthesius in seiner nicht mehr aktuellen Streitschrift diesem Wort beigegeben hatte. Denn im Grunde gibt es keine solche Unterscheidung zwischen Stilarchitekten und Baukünstlern, es gibt nur eine Unterscheidung zwischen Können und Nichtskönnen, und sehr viele, die Muthesius damals im Gegensatz zu den ‚Stilarchitekten‘ als ‚Baukünstler‘ ansprechen wollte, haben sich schließlich als Nichtskönnen herausgestellt.“⁸³ Und Lux setzte fort, indem er auch die Wagnerschule, insbesondere Olbrich mit einschloss: „Insofern waren sie Stilarchitekten. Sie waren Können von Haus aus. Da sie aber zugleich moderne Menschen waren, das heißt Menschen von heute, die die Forderung des Tages verstanden, so bauten sie modern, das heißt ihrer Zeit gemäß. Aber kraft ihres besonderen Könnens, das das Können aller Zeiten enthält, sind ihre maßgebenden Werke der bloßen Tagesmode, die morgen schon der Lächerlichkeit verfällt, entrückt. – Irgendwie bilden sie die große Kunstüberlieferung evolutionistisch fort, und ihre Werke gehören sodann nicht nur ihrer Zeit, sondern allen Zeiten an.“⁸⁴ Die Moderne eines Otto Wagner ist also eine Moderne der Inklusion und nicht eine der Überwindung oder Ablösung. In dieser evolutionären Konzeption von moderner Architektur spielte das Ornament auch weiterhin eine notwendige Rolle. Eine völlig ornamentfreie Architektur wäre in Wagners Geschichtsbild

82 Iain Boyd Whyte, Wien zwischen Erinnerung und Modernität“, *Mythos Großstadt. Architektur und Stadtbaukunst in Zentraleuropa 1890–1937*, hg. von Eve Blau und Monika Platzer, München-London-New York: Prestel, 1999, S. 125–129, hier S. 125.

83 Joseph August Lux, „Otto Wagner und die Wiener“, in: *Die Persönlichkeit. Monatsschrift für lebens- und geistesgeschichtliche Forschung*, 1. Jg., Heft 2, Februar 1914, S. 81–96, hier S. 85.

84 Ebenda, S. 86.

wahrscheinlich gar nicht denkbar gewesen, weil in einer solchen die historische Entwicklung der Architektur nicht mehr darstellbar gewesen wäre und somit aber eben auch die Moderne als weiterer Schritt nicht. Das heißt in Wagners Sicht – und in der vieler seiner Schüler – war eine moderne Architektur ohne Ornament gar nicht möglich.

*Er war ein Schüler der Alten, dieser Neue,
denn auch sie waren neu, zu ihrer Zeit,
und hatten auch von Alten gelernt.¹*

Der aufgeputzte Baukörper: Joseph Maria Olbrichs Secession und die Wiener Bautradition

Im September 1882 (mit 14 Jahren) war Joseph Maria Olbrich von Troppau (heute Opava) nach Wien an die Staatsgewerbeschule und dort an die Bauabteilung von Julius Deininger gekommen. Die Staatsgewerbeschule war eine Berufsschule, aus der später die Höhere Technische Lehranstalt hervorgehen sollte, eine Schule, die also das Vakuum zu füllen suchte, das durch den Niedergang des Handwerkes im Zuge der Industrialisierung in der Ausbildung entstanden war. Vermittelt wurden dort neben Grundkenntnissen verschiedener Gewerbebezüge vor allem Allgemeinbildung, da die sogenannten Volksschulen die komplexer werdenden Inhalte, die ein industrialisiertes Handwerk erforderte, nicht mehr vermitteln konnten. Der Zweig, den Olbrich besuchte, wurde mit der Matura abgeschlossen und ermöglichte somit ein Hochschulstudium. Ein Jahr nach Olbrichs Eintritt übernahm Camillo Sitte die Leitung der Schule, nachdem er als Gründungsdirektor die Staatsgewerbeschule in Salzburg aufgebaut hatte. Auch wenn es nicht ganz klar ist, wie eng der persönliche Kontakt zwischen dem jungen Schlesier und Camillo Sitte war und ob Olbrichs Interesse für Richard Wagner tatsächlich von privaten Begegnungen mit dem fanatischen Wagnerianer Sitte herrührt – wie Robert Judson Clark vermutet –, hat zumindest ein sporadischer Kontakt im Unterricht stattgefunden.² Denn Direktor Sitte gab an der Staatsgewerbeschule selbst Zeichenun-

1 Ludwig Hevesi, „Auf Olbrichs Spuren“, in: *Altkunst – Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien: Carl Konegen, 1909, hier zitiert nach dem Reprint, wiederherausgegeben und eingeleitet von Otto Breicha, Klagenfurt: Ritter, 1986, S. 326–332, hier S. 329.

2 Robert Judson Clark, „Olbrich and Vienna“, in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, Bd. 7, 1967, S. 27–44, hier speziell S. 28–29. Nach wie vor die beste Schilderung des gesellschaftlichen und intellektuellen Hintergrundes von Camillo Sitte bieten: George R. Collins und Christiane Crasemann Collins, *Camillo Sitte. The Birth of Modern City Planning*, New York: Rizzoli, 1985.

terricht, ein Thema, das ihn auch theoretisch in mehreren Schriften beschäftigt hatte, und hat Olbrichs Note im Abschlusszeugnis persönlich eingetragen.³ Sitte interessierte sich für Fragen der Kunstpädagogik, insbesondere der Theorie des Zeichenunterrichtes sowie für den Zusammenhang zwischen Wahrnehmung und zeichnerischer Darstellung, wozu er die Schriften von Hermann von Helmholtz studierte, sowie für die Entwicklung der Raumdarstellung in kultureller wie entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht.⁴ So beobachtete er, dass sich die Fähigkeit der Perspektivdarstellung bei Kindern genauso entwickle wie in der Kulturgeschichte. Darin bezog er sich auf Ernst Haeckels bekanntes Paradigma „Phylognese ist Ontogenese“. Wenngleich Sittes Theorien oft eine sehr verkürzte Darstellung, aber immer originelle Kombination von diversen virulenten Ideen waren, war er dennoch Olbrichs erster Kontakt mit der Welt der Geistes- und Naturwissenschaften. Olbrich war allerdings schon wieder zurück im heimatlichen Troppau, als 1889 Sittes epochemachendes Buch „Der Städte-Bau“ erschien, das ihn schlagartig europaweit zur Koryphäe des künstlerischen oder in der Folge oft sogenannten malerischen Städtebaus machen sollte. Man kann aber dennoch annehmen, dass Olbrich das Büchlein seines ehemaligen Lehrers kannte. Im Museum in Troppau/Opava liegt ein Aquarell Olbrichs, das signiert und mit 1889 datiert ist. Auf der Rückseite findet sich die Beschriftung „[...] nach dem Gemälde meines Meisters Camillo Sitte, Wien, Sommer '89. Arbeitszeit: 3 Stunden“.⁵ Die Geschichte dieses Aquarells ist „to say the least problematic“, wie Robert Judson Clark bereits 1967 festgestellt hat, und daran hat sich seither auch nichts geändert. Das der Abbildung zugrunde liegende Gemälde stammt von Gustav Bauernfeind; ein Holzschnitt danach wurde von Sitte im „Städtebau“ als Abbildung 19 „Florenz: Via degli Strozzi“ publiziert. Allerdings ist das Olbrich'sche Aquarell zu Abbildung 19 des Städtebaus seitenverkehrt. Ob es im Haushalt Sittes eine Kopie nach dem Bauernfeind'schen Gemälde gegeben hat, eventuell sogar von Sittes eigener Hand, die Olbrich in 1889 in Wien aquarelliert hat, oder ob er die Druckplatte für den Holzschnitt als Vorbild zur Verfügung hatte, ist völlig unklar. Jedenfalls ist aber durch diese Beschriftung belegt, dass Olbrich sich Sitte durchaus auch noch nach seiner Schulzeit verpflichtet fühlte und ihn als seinen „Meister“ ansprach. Es ist ein hübscher Treppenwitz der

3 Das geht aus seinem Abschlusszeugnis an der Staatsgewerbeschule hervor: Institut Mathildenhöhe, 3023/20AR.

4 Gabriele Reiterer, *Augensinn. Zu Raum und Wahrnehmung in Camillo Sittes Städtebau*, Salzburg: Pustet, 2003; Ruth Hanisch und Wolfgang Sonne, „Mit der eigenthümlichen Beweglichkeit seines Geistes“. Camillo Sittes Schriften zur Pädagogik“, in: *Camillo Sitte. Gesamtausgabe. Bd. 4, Schriften und Projekte*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2008, S. 7–49.

5 Zit. nach: Robert Judson Clark, „Olbrich and Vienna“, a. a. O., S. 29 und FN 12.

Geschichte, dass Otto Wagner die so geschätzten zeichnerischen Qualitäten seines späteren Chefzeichners Olbrich ausgerechnet seinem Intimfeind Camillo Sitte zu verdanken hatte. Wie weit Olbrich Sittes städtebaulichen und architektonischen Texte in seinen Bauten verarbeitet hat, ist schwierig zu quantifizieren. Im Haus Stöhr in St. Pölten band Olbrich eine Vielzahl von verschiedenen Außenräumen an den stark gegliederten Baukörper, etwas, das Sitte in seinem Buch ausdrücklich gefordert und selbst auch so projiziert hatte. Zwischen dem Entwurf für eine Doppelvilla, den Sitte in der ersten Ausgabe von „Der Architekt“ als erste Tafel publiziert hatte,⁶ und den frühen Wohnbauten Olbrichs – der Villa Bahr und dem Haus Friedmann – besteht eine starke Verwandtschaft: die intensive Verwendung von geschnitztem und bemaltem Holz, die stark gegliederten Krüppelwalmdächer und die Integration von Außenräumen in den Baukörper. Es sollte aber nicht verschwiegen werden, dass auch Otto Wagner einen frühen Versuch in der malarischen Anlage von Landhäusern in Form eines Entwurfes für ein Jagdschloss für Milan I. von Serbien unternommen hatte.⁷ Es ist allerdings unwahrscheinlich, dass Olbrich diese gekannt hat. Olbrichs Interesse an Häusergruppen, wie er sie in Darmstadt mehrfach projektierte, ließe sich mit Sittes Schrift ebenfalls gut begründen. In seinem eigenen Wohnhaus auf der Mathildenhöhe bezeichnet er die Eingangsgloggia etwa als „Piazza“, was als Umkehrschluss sehr gut zu Sittes Diktum passte, dass die Plätze die Zimmer der Stadt wären.⁸

Im Anschluss an die Matura an der Staatsgewerbeschule studierte Olbrich von 1890 bis 1893 an der Akademie der bildenden Künste bei Carl von Hasenauer. Sein Abschlussprojekt, mit dem er den Rompreis gewann, war ein Entwurf für ein Theater, ganz im Neobarock seines Lehrers gehalten (Abb. 34). Dieses Blatt beeindruckte Wagner so sehr, dass er den jungen Absolventen quasi noch in der Ausstellung für sein Büro engagierte. Die Zeichnung ist sehr aufschlussreich, zeigt sie doch erstens die überlegene zeichnerische Perfektion des jungen Olbrich, aber auch schon architektonische Themen, die er später weiterverfolgen sollte. Interessanterweise klingen auch schon einige Gedanken des endgültigen Secessionsentwurfes darin an: die Kombination eines Eingangstraktes (nach Vorbild des Mi-

6 Projekt einer Doppelvilla. Entworfen und Gezeichnet von Camillo Sitte, in: *Der Architekt*, 1. Jg., 1895, Tafel 1.

7 Otto Antonia Graf, *Otto Wagner. Das Werk des Architekten 1860–1902*, Bd. 1, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 1994, S. 64–66.

8 Joseph Maria Olbrich, *Architektur. Vollständiger Nachdruck der drei Originalbände von 1901–1914*, Tübingen: Ernst Wasmuth, 1988, S. 6–7. Zur Analogsetzung von Haus und Stadt bei Sitte siehe: Sonja Hnilica, *Metaphern für die Stadt. Zur Bedeutung von Denkmodellen in der Architekturtheorie*, Bielefeld: transcript, 2012, speziell das Kapitel: „Die Stadt als Haus“, S. 29–52.

chaelertraktes der Hofburg) mit einer Kuppel und einer Art Langhaus (hier stand offensichtlich die Oper von Sicardsburg und van der Nüll Pate). Die große Loggia im Triumphbogen weist jene Hybridisierung aus Außen- und Innenraum auf, die überhaupt ein Grundthema der Olbrich'schen Architekturen werden sollte, deutet aber auch ganz klar auf den Mitteltrakt der Neuen Burg hin. Das Ganze wird tatsächlich mehr durch die zeichnerische als die architektonische Qualität zusammengehalten, zeigt aber schon das Interesse an der Kombinatorik verschiedenster geometrischer Baukörper, das auch den Secessionsbau bestimmen wird. Olbrich verschob sein Rompreisstipendium, um in Wagners Atelier als Chefzeichner zu arbeiten. Einige der atemberaubendsten Zeichnungen zum Stadtbahnbau stammen von Olbrichs Hand. Auch wenn sich die Zuschreibung von Zeichnungen und Projekten schwierig gestaltet und in der Sekundärliteratur oft Händescheidungen ohne Angabe von Quellen gemacht oder als Quellen mündliche Berichte von Wagnermitarbeitern verwendet wurden, die sich heute nicht mehr verifizieren lassen, gibt es einige gesicherte Blätter: etwa die bereits in der Einleitung besprochene Studie für ein Franz-Josef-Denkmal am Rathausplatz von 1895 (Abb. 12). Olbrich hatte eine durchaus witzige Art, die doppelte Autorschaft dieses Blattes klarzulegen; während Wagner das Blatt konventionell rechts unten mit OW 95 signierte, setzte der Zeichner seine Initialen auf die Plane einer der vorbeifahrenden „Tramwei“.⁹ Die Modalitäten der Arbeitstrennung zwischen Wagner und Olbrich werden sich nicht mehr rekonstruieren lassen. Vor allem nicht mehr, wie viel Einfluss der Zeichner der Projekte auf die Konzeption derselben gehabt hat; dies hieße, den sehr komplexen Prozess des architektonischen Entwerfens extrem zu verkürzen. Jedenfalls kann man annehmen, dass der Gedankenaustausch zeichnerisch wie verbal intensiv war, dass aber kein Blatt – vor allem keine der großen Repräsentationszeichnungen – das Atelier ohne Wagners Zustimmung verlassen hat. Und es ist auch nicht wahrscheinlich, dass Olbrich – auch wenn man seine Mitautorschaft an dem Entwurf der Karlsplatzstationen anerkennen möchte – so maßgebliche Entscheidungen wie jene, ein Eisenskelett zu verwenden, ohne intensive Konsultation mit Wagner getroffen hat. Umso mehr hat es schon seine Zeitgenossen überrascht, dass er in seinem ersten unabhängigen Monumentalbau, dem Ausstellungsgebäude der 1897 gegründeten „Vereinigung bildender Künstler Österreichs“, bei allen Anleihen am Werk seines zweiten „Meisters“ diesem in wesentlichen Aspekten widersprach.¹⁰

9 Robert Judson Clark, „Olbrich and Vienna“, a. a. O., S. 32.

10 Zur Gründungsgeschichte der Secession siehe u. a.: *Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897–1985*, hg. von der Vereinigung bildender Künstler, Wien-Köln-Graz:

Das „Grab des Mahdi“

Und nicht nur Wagners Einfluss schien Olbrich beim Bau des Secessionsgebäudes hinter sich lassen zu wollen. „Ihr Ausstellungs-Gebäude weiß nichts vom älteren Palastcharakter Wiens, nichts von unserer neuen monumentalen Bau-Aera, nichts von dem ihm vorausgegangenen Club- und Genossenschaftshäusern, nichts von Wiener Luft und Himmel und ganz speciell nichts von der nächsten architektonischen Umgebung“¹¹, schrieb der Schriftsteller Hans Grasberger am 14. November 1898 in der Wiener Abendpost über den eben eröffneten Neubau der Künstlervereinigung Secession (Abb. 35). Und das war noch harmlos: Vom Grabmal des Mahdi bis zur assyrischen Bedürfnisanstalt reichten die freien Assoziationen der Wiener Presse; der Tenor war aber immer der gleiche, der Bau wurde als exotischer Fremdkörper, als Bruch mit der Wiener Bautradition empfunden. So musste Ludwig Hevesi in seiner eigenen positiven Besprechung erst noch umständlich einige dieser Zuschreibungen widerlegen: „Bald hieß es: das ist das Grab des Mahdi. Nun das Mahdigrab mit seiner Kuppel war gar kein unebener Bau. Dann wieder hörte man: das ist eine Kreuzung zwischen einem Glashaus und einem Hochofen. Wir hätten statt Hochofen Kalkofen gesagt, aber nicht zum Tadel, denn ein Kalkofen ist eine vortreffliche Bauform, ein naher Verwandter der ägyptischen Tempelpylonen. Andere verstiegen sich sogar bis zum Vergleich mit einem assyrischen Anstandsort. Das ist entschieden unrichtig, denn die Forschungen von Layard, Rawlinson, Schrader, Oppert und George Smith haben erwiesen, daß es in Assyrien dergleichen Baulichkeiten überhaupt nicht gab.“¹² Wieso Hevesi den Kalkofen für besser hielt als den Hochofen, wird sich im Folgenden klären.

Am 3. Dezember 1898 löste der Vortrag von Franz Ritter von Neumann über „Die Moderne in der Architektur und im Kunstgewerbe“ im Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Verein eine allgemeine Diskussion aus, die sich über drei Abende hinzog und immer expliziter über den Neubau des Ausstellungsgebäudes der Secession geführt wurde. Neumann selbst brach eine Lanze für die Wiener Bauweise des Barocks, die ja den modernen Bedingungen auch genügen

Böhlau, 1986 und Oskar Pausch, *Gründung und Baugeschichte der Wiener Secession mit Protokollbüchern von Alfred Roller*, Wien: Österr. Kunst- und Kulturverlag, 2006.

11 Hans Grasberger, „Der Secession Haus und Ausstellung“, in: Wiener Abendpost, 14. November 1898, S. 1–2; hier S. 1.

12 Ludwig Hevesi, „Das Haus der Sezession. Vorläufiges“ (11. November 1898), in: ders., *Acht Jahre Sezession (März 1897–Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik*, Wien: Carl Konegen, 1906; wiederherausgegeben und eingeleitet von Otto Breicha, Klagenfurt: Ritter, 1984, S. 63–68, hier S. 63–64.

würde: „Die leichte, lebensfrohe Schmückung des Inneren der Räume, der weite Spielraum für ornamentale und figurale Plastik und Malerei, dies alles steht uns in verwandten Beispielen zu Gebote. Schwer ist es zu begreifen, warum wir diese heimatliche Kunst, die in ihren besten Erscheinungen ein Vorrecht unseres Landes ist, bei Seite lassen wollen und uns auf die weite Wanderung begeben, um, wenn auch nicht unmonumentale, doch constructiv unentwickelte Architektur vorclassischer Völker einzutauschen, ohne dazu stimmendes Klima, Himmel und Menschen.“¹³ Zum Abschluss forderte Neumann – wie offensichtlich schon mehrfach zuvor – eine Art von staatlicher Kommission zur Regulierung der modernen Architektur: „Wir haben wohl eine Centralcommission für die Erforschung und Erhaltung der alten Baudenkmäler: die wirthschaftliche Thätigkeit auf dem Gebiete des modernen Bauwesens mit ihrem vielverzweigten Einflusse in künstlerischer und kunstgewerblicher Hinsicht entbehrt aber bis heute einer ähnlichen Einrichtung.“¹⁴

Sitte stellte sich in der folgenden Diskussion zwar nicht direkt hinter seinen ehemaligen Schüler, versuchte aber immerhin, die neue Entwicklung (Namen wollte er keinen nennen) als Teil eines unaufhaltsamen historischen Prozesses zu erklären: „[...] wir wollen diesen Dingen aus Erkenntnis des historischen Weges freien Lauf lassen, fürchten uns nicht vor der Zukunft und wollen keine ästhetische Censur, keine architektonische Vormundschaft oder Curatelverhängung.“¹⁵ Dahinter stand Sittes Ablehnung jeder staatlichen Intervention in Kunstfragen, die er als Alt-48er und Altliberaler grundsätzlich ablehnte. Er bezog sich in seinem Beitrag ganz direkt auf die „Baurathszeit“ unter dem Leiter des Hofbauamtes Paul Sprenger, gegen den sich ja sein Vater, der Architekt Franz Sitte, intensiv gestellt hatte. Sitte verwies auf das 50-jährige Gründungsjubiläum des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins und zog Parallelen zwischen dem Revolutionsjahr 1848 und den zeitgenössischen Diskussionen: „Wenn man sich also diese Reihenfolge im Kreis aufschreibt: – Oberster Baurath, Neuer Styl, Eklekticismus, Stylreinheit, Eklekticismus, Neuer Styl, Oberster Baurath – sieht man deutlich, wie der Ring sich schließt, nur folgte Ende der Vierziger-Jahre der neue Styl als eine Gegenbewegung auf die Verknöcherung der Baurathszeit, während heute umgekehrt wieder der Baurath als Gegengewicht gegen die Verrücktheiten des neuen

13 Franz R. v. Neumann im Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Verein, publiziert in: Franz R. v. Neumann, „Die Moderne in der Architektur und im Kunstgewerbe“, in: Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines, Jahrgang LI, Nr. 10, 1899, S. 145–149, hier S. 146.

14 Ebenda, S. 149.

15 Redebeitrag von Camillo Sitte, ebenda, Nr. 11, S. 166–168, hier S. 167.

Styles gewünscht wird.“¹⁶ Das erregte allgemeine Heiterkeit, wie überliefert ist. Zudem musste es in den Augen Sittes einen steten Fortschritt der Kunst geben: „Wir stehen heute höher als damals zu Sprenger's Zeiten, wir haben in dieser Periode ein Stück Arbeit geleistet und haben wirklich etwas gelernt, und gerade diejenigen Dinge, die wir heute gelernt haben und können, und die in unseren Knochen und in unserem Blute stecken, erscheinen nicht als Tagesphrasen, gerade das, was werthvoll ist und wir uns im Schweiß unseres Angesichtes erworben haben, ist selbstverständlich, man redet nicht mehr davon.“¹⁷ Bemerkenswerter Weise verwies Sitte in demselben Redebeitrag auch auf die Vorstadthäuser des Biedermeiers als Anknüpfungspunkt für den neuen Stil: „Vor heute ca. 100 Jahren und noch einige Decennien später sind in Wien eine Menge Häuser entstanden, bescheidener Art, aber fein empfunden, und diese findet man leider im Centrum, wo der Verkehr ununterbrochen wogt, nicht mehr, aber in den Vorstädten findet man sie noch. Ihr Façadenstyl charakterisiert sich dadurch, dass bei Vermeidung aller Pilaster und Säulenarchitektur sowohl bei Fensterumrahmungen als auch bei den Portalen alle Gliederung und Decoration bloß aus Rahmenwerk und allerlei Tafeln besteht. [...] So kommt man dazu, derlei zu verwerfen, und so kommt es, dass die neue Richtung kein ordnungsgemäßes Capital mehr verträgt, dass sie demzufolge wieder auf Rahmen, Latten, Tafelwerk greift. Sehr beachtenswerth ist, dass dieser Styl in den Dreißiger-Jahren in Wien auch einen eigenen Namen hatte; es hieß diese Art zu decoriren: die Michel-Angeleske Bauweise.“¹⁸ Und tatsächlich erfahren wir aus diversen Nachrufen, dass Olbrich Michelangelo sehr geschätzt hat.

Julius Deiniger – ebenfalls Olbrichs Lehrer an der Staatsgewerbeschule – outete sich bei dieser Gelegenheit als moderater Moderner: „Wie die Herren wohl schon aus meinen einleitenden Worten errathen haben werden, ist es meine Absicht ein Wort für die ‚Moderne‘ einzulegen. Man braucht kein leidenschaftlicher Bewunderer dessen zu sein, was die ‚Moderne‘ bisher geschaffen hat, und kann doch ein eifriger Fürsprecher dessen sein, was sie schaffen will, sobald man ihre Bestrebungen als echt künstlerische erkennt.“¹⁹ Er ging dann direkt auf den Olbrich'schen Bau ein: „Wenn Semper vielleicht Recht hat mit seiner Behauptung, dass der höchste Triumph in der Architektur in der völligen Auflösung der Construction besteht, so kann darunter doch niemals eine Ignorirung der Construction verstanden werden.“ Gerade das hätte Olbrich aber beim Secessionsgebäude gemacht: „An dem

16 Ebenda, S. 166.

17 Ebenda.

18 Ebenda, S. 167.

19 Julius Deiniger, Diskussionsbeitrag zum Vortrag „Die Moderne in der Architektur und im Kunstgewerbe“, a. a. O., S. 161–164, hier S. 161.

Hause der Secession zeigt namentlich die truhenartige, mit Mörtel überzogene Überdeckung des Einganges eine vollständige Ignorierung der Construction, während andererseits die auffallenden Glasdächer und die Rückwand die nackte Construction zeigen, ohne den Versuch einer künstlerischen Veredlung derselben.“²⁰ Also hatte Olbrich nicht nur mit dem „älteren Palastcharakter“ Wiens gebrochen, sondern auch mit dem wesentlichen Prinzip seiner architektonischen Vaterfigur Otto Wagner, denn für den war die Konstruktion ja nahezu primordial.

Olbrichs Secessionsgebäude war für die Wiener Architektenschaft ein Prüfstein, an dem sie ihr Verständnis von moderner Architektur messen mussten. Im Gegensatz zu den späteren Diskussionen um das Kaiser-Franz-Josef-Stadtmuseum war die Diskussion um die Secession im Ingenieur- und Architekten-Verein aber weniger polemisch und vor allem weniger polarisiert. Erstens, weil es nichts mehr zu verhindern gab, das Gebäude stand ja schon, und zweitens, weil es kein Aufeinandertreffen von verschiedenen Entwürfen gab, die man gegeneinander hätte ausspielen können, wie dann später Wagners gegen Schachners. Stattdessen trafen verschiedenste Meinungen zu der mit Olbrichs Bau identifizierten architektonischen Moderne aufeinander. Noch 1902 – schon im aufgeladenen Klima der ersten Karlsplatzwettbewerb – rekurrierte Josef Bayer, der Ästhetiker der Technischen Hochschule, noch einmal unter dem Titel „Die Moderne und die historischen Baustyle“ in der „Neuen Freien Presse“ auf die damalige Diskussion um die Secession. In Olbrichs Secession – wie in der Moderne überhaupt – sah Bayer einen endgültigen Bruch nicht nur mit dem Eklektizismus des Historismus, sondern mit der Geschichte überhaupt: „Thatsächlich war kein Styl mehr vorrätig, den man hätte repetiren können. So wäre man denn zum Ende des Jahrhunderts wieder dahin gekommen, wo man zu Anfang desselben gestanden. Der Zustand nach Beendigung des Repetitoriums der historischen Style erwiese sich denn als derselbe, wie jener nach Ablauf der historischen Originalstyle. Man wäre also abermals fertig geworden und diesmal ganz gründlich... Ist es denn so? Die Eingeweihten der ‚Moderne‘ constatiren es mit Genugthuung. Gut sei es, daß es dahin kam! Ein großer Grundirrtum, der angeblich in dem ganzen verfehlten Entwicklungsgang der Baukunst (und am Ende aller Kunst) bisher lag, sei jetzt mit der Wurzel beseitigt. Nach dem Bankrott der geschichtlich bedingten Kunst beginne jetzt eine neue, die einzig echte und freie, für die es absolut keine historische Autorität, keine objective Bedingung des künstlerischen Schaffens gebe.“²¹ Bayers Standpunkt ist

20 Ebenda, S. 163.

21 Josef Bayer, „Die ‚Moderne‘ und die historischen Baustyle“, in: Neue Freie Presse, 3. April 1902, S. 1–3, hier S. 2.

in gewisser Hinsicht singulär, weil er wie die Modernen den Eklektizismus ablehnte, aber weil dieser von dem einzigen entwicklungsfähigen Stil abgewichen war, nämlich der Neorenaissance. Jedenfalls warf er Olbrich, „dem Flügelmann der radicalen Moderne“, vor, mit der Geschichte überhaupt gebrochen zu haben und entgegnete im gleichen Atemzug auf Julius Deinigers Erklärung im Ingenieur- und Architekten-Verein, die er auch zuerst zitierte: „Man hat es den Modernen nicht zu verargen, wenn sie ihre Fundamente etwas tiefer graben, weil ihnen weiter oben zu viel Culturschutt zu liegen scheint und sie ihr neues Haus auf gewachsenem Grunde errichten wollen.“ Demnach erkläre sich jenes Zurückgreifen in ein urfrühes Alterthum einfach aus der Sehnsucht nach dem echt Ursprünglichen in der Architektur. Aber selbst das alte Egypten und der vorhellenische Orient entsprechen nicht mehr einem solchen primitiven Ideal: denn auch die Bauwerke jener frühen Epochen sind bereits Resultate einer Entwicklung mit ausgeprägten historischem Stylcharakter. Also auch dort ‚Culturschutt‘. Eine Flucht aus der Geschichte heraus ist überhaupt nicht möglich.“²² Was zunächst an dieser Diskussion auffällt, ist, dass der Geschichtsbruch den Secessionisten nur von ihren Gegnern unterstellt wurde. Denn Olbrich ebenso wie Wagner distanzierte sich nie *expressis verbis* von der Geschichte der Architektur als Referenzpunkt. Olbrich nannte in einem seiner raren Texte einen einzigen Bau als Referenz für seinen Secessionientwurf, den Tempel von Segesta: „Mauern sollten es werden, weiß und glänzend, heilig und keusch. Ernste Würde sollte alles umwehen. Reine Würde, wie sie mich beschlich und erschauerte, als ich einsam in Segesta vor dem unvollendeten Heiligthume stand! Dort hatte ich mir den Keim zu jener Verachtung geholt, die ich Machwerken entgegenbringe, die mit allem zu thun haben, nur nichts mit der Innerlichkeit, mit dem Herzen.“²³ Das war in gewisser Weise eine Antiklimax, denn sehr viel konventioneller und im Rahmen des seit Jahrhunderten anerkannten Kanons vorbildlicher Werke hätte seine Wahl nicht ausfallen können. Neu ist allerdings, dass Olbrich den dorischen Tempel in Segesta nicht als formales Vorbild ansah, sondern seine eigene emotionale Erfahrung bei dessen Betrachtung wieder hervorrufen wollte. Was sich also verändert hatte, war die Art des Geschichtsbezuges. Ob aber Sizilien, Babylon oder Indien, Hochofen oder Grabmal, ob modern oder „urfrüh“; der Bau der Secession schien mit allem in Verbindung gebracht worden zu sein, nur nicht mit der lokalen Wiener Baukultur.

²² Ebenda, S. 3.

²³ Joseph Maria Olbrich, „Das Haus der Secession“, in: *Der Architekt*, 5. Jg., 1899, S. 5.

„Schlicht aus dem schlichten Material“

Dabei war das Ausstellungsgebäude materiell – anders als die benachbarten Stadtbahnstationen am Karlsplatz mit ihrem Eisenskelett und Marmorplatten – ein höchst konventionelles, billiges, ja geradezu ordinäres Wiener Bauwerk aus verputztem Ziegelmauerwerk: „Noch niemals wurde in Wien mit solcher Virtuosität ein in einfachen Verhältnissen gehaltenes, mit geringen Mitteln erbautes Gebäude geschmückt und bekleidet, wie das der Secession. Das Material, primitiver Verputz, ist mit einer solchen Fülle entzückender Details und sinngemäßer Ornamentik besät, dass der Künstler die vollste Anerkennung verdient“²⁴, bemerkte der Maler und Bildhauer Ferry Beraton (Abb. 36). Auch in den Ekphrasen der Secession von Ludwig Hevesi wurde dieser Umstandes mehrfach erwähnt: „Unsere Jungen schämen sich ihres billigen Baustoffes nicht (60.000 Gulden!) und bauen in seinem Charakter. Olbrich hat sein Sezessionshaus verputzt, wie Voysey seine billigen Häuser. Ach der arme Putz! In Deutschland war er Jahrzehnte lang von der Behörde geradezu verboten; jetzt schreibt sie ihn selber vor, für öffentliche Gebäude.“²⁵ Dabei ist, wie im Folgenden gezeigt werden soll, die banale Tatsache, dass die Secession in ihrem aufgehenden Mauerwerk ein einfacher verputzter Ziegelbau ist, für die Konzeption der Fassaden entscheidender gewesen, als bisher bemerkt wurde.²⁶ Schon Renate Wagner-Rieger konstatierte an Olbrichs Secession als Neuerung im Vergleich zu seinem Lehrer Wagner, dass „die Geschlossenheit der Fläche überragende Bedeutung erhält und den Ständerbau völlig ersetzt“.²⁷ Dies wird von Otto Kapfinger und Adolf Krischanitz in ihrer groß angelegten Studie anlässlich einer Restaurierung in den 1980er Jahren bestätigt: „Ergänzend kann dazu festgestellt werden, daß die Fassadengliederung der Secession die von Wagner aufgezeigte Systematik der struktiven Pfeiler und der nicht struktiven, ausfachenden Flächen eher relativiert und mehrdeutig macht.“²⁸

24 F. Beraton, *Österreichische Volkszeitung*, 12. November 1898; zit. nach: Otto Kapfinger und Adolf Krischanitz, *Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung*, Wien-Köln-Graz: Böhlau, 1986, S. 130–131, hier S. 131.

25 Ludwig Hevesi, „Das Haus der Sezession. Vorläufiges“, a. a. O., S. 68.

26 Zu den technischen Details siehe: Kapfinger/Krischanitz, a. a. O., S. 20–24. Über die genaue Zusammensetzung des Originalputzes kann man nach der Kriegszerstörung und mehrfachen Restaurierungen nichts Genaueres mehr sagen. Manfred Koller vermutet einen Kalkputz eventuell mit geringem Zementzusatz, der sich feucht gut formen ließ. Ich danke Prof. Manfred Koller für diese Auskunft.

27 Renate Wagner-Rieger, „Vom Klassizismus bis zur Secession“, in: *Gesichte der bildenden Kunst in Wien, Geschichte der Architektur in Wien*, Neue Reihe, Wien 1973, Bd. VII, d, S. 228.

28 Otto Kapfinger/Adolf Krischanitz, *Die Wiener Secession*, a. a. O., S. 62.

Die beobachtete Dominanz der Fläche war bei einem verputzten Ziegelbau durchaus auch als Manifestation des Herstellungsprozesses sinnvoll, denn der Putz wird ja auch in flächigen Schichten aufgetragen und verdichtet, auf die vor dem Abbinden bei Bedarf eine weitere Schicht aufgebracht wird.²⁹ Die beobachtete Mehrdeutigkeit und Flächigkeit der Hauptfassade ist so gesehen auch eine konsequente Umsetzung der Wagner'schen Prämisse des Primats der Konstruktion über die Form. Sie nimmt lediglich einen anderen Aspekt der Konstruktion zum Ausgangspunkt, nämlich nicht die Statik des dahinterliegenden Ziegelmauerwerks, sondern den Prozess des Verputzens und Stuckierens, der aber natürlich auch ein wichtiger Teil des Herstellungsprozesses ist. Olbrich hatte in Troppau noch vor seiner Ausbildung an der Staatsgewerbeschule für den Bauunternehmer Hubert Kmentt gearbeitet und war daher mit diesen handwerklichen Vorgängen auch bestens vertraut.³⁰ Einem schichtweisen Auftragen des Putzes entsprechend konzipierte Olbrich seine Gliederung schichtweise von innen nach außen. Schon die Eingangsseite zeigt diese Betonung des Herstellungsprozesses: Die weißen, bis auf ein Abschlussgesims völlig ungegliederten Wandstücke links und rechts des Einganges der Secession sind nicht nur flächenmäßig das dominanteste Element dieser fensterlosen Fassade, sie treten dem Betrachter auch physisch am nächsten. Wenn man die Logik des schichtweisen Aufbaus dieser Fassade von innen nach außen gelten lässt, dann sind diese weißen Flächen auch als Letztes aufgetragen. Schicht für Schicht wie eine Inkrustation oder ein Ausfällen von Kalk im biologischen Sinn ist diese Dekoration rund um den Ziegelrohbau aufgezogen.

Der errichtete Bau wich – wie schon oft beobachtet – nicht nur deutlich von den zahlreichen Vorstudien, sondern auch von der Einreichplanung ab (Abb. 37). Olbrich schien sich der Materialität und Möglichkeiten der Putzflächen für sein Dekorationssystem immer stärker bewusst geworden zu sein und so gab er die zunächst von Wagner übernommene Gliederung mit betonten struktiven Trägern zu Gunsten einer flächenbetonten, in Schichten aufgebauten Dekoration auf. „Nach dem Stadium der Einreichplanung geschieht als letzter Schritt schon während der

29 Manfred Koller, „Wandmalereien der Neuzeit“, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, 2, *Wandmalerei und Mosaik*, Stuttgart: Reclam, 1990, besonders „5. Maltechniken im 19. und 20. Jahrhundert“, S. 346–370 sowie Albert Knoepfli und Oskar Emmenegger, „Wandmalereien bis zum Ende des Mittelalters“, ebenda, siehe besonders: „6 Die Ausgleichs- und Vorbereitungsschichten“, S. 29–32.

30 Robert Judson Clark, „Olbrich and Vienna, a. a. O., S. 28 und Jindrich Vybiral, „Legende und Realität. Die Troppauer Jugendjahre“, in: *Joseph Maria Olbrich 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne*, hg. von Ralf Beil und Regian Stephan, Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, S. 53–59, hier S. 53.

Bauzeit die Klärung, Reduzierung und Verfeinerung der Flächenschichtung der Fassaden und ihres ornamentalen und skulpturalen Dekors.“³¹ Zudem schien sich vieles erst relativ spontan auf der Baustelle im Dialog mit den Ausführenden ergeben zu haben. Und Olbrich hat selbst bei der Dekoration Hand angelegt; wir wissen von Hevesi, dass er die Eulen nach dem Entwurf von Kolo Moser selbst modellierte. Gleichzeitig ließ diese relativ spontane Arbeit direkt auf der Baustelle auch kurzfristige Korrekturen zu. So konnte Olbrich an der Außenfassade der Secession Fehler einfach spontan korrigieren oder „durchstreichen“, wie Kapfinger und Krischanitz anhand der Seitenfassaden diagnostiziert haben: „Der andere Punkt ist an den Seitenfassaden der Bereich zwischen dem vorspringenden, beginnenden Ausstellungstrakt und dem von den Baumpilastern gehaltenen Fensterfeld des Kopfbaus. Hier ist der reduzierte architektonische Kanon ganz zerrissen, die Gesimslinien brechen auseinander, die zwei vertikalen Schlitze der Toilettenfenster entwerfen diese Zone vollends zum ‚Ziehharmonikaeffekt‘, und Olbrich verschleierte die Situation mit einem genialischen grafischen ‚Scribble‘, bewerkstelligte sozusagen ein ästhetisch kontrolliertes Durchstreichen einer mißlungenen Sache.“³² Ungefähr zeitgleich forderte ausgerechnet sein späterer Gegenspieler Adolf Loos in seinem Essay für den Wettbewerb über die moderne Baukunst in der Zeitschrift „Der Architekt“ ausdrücklich die stärkere unmittelbare Beteiligung des Architekten an der Dekoration: „Auch die Architektur wird dieser Zeitforderung gerecht werden müssen. Der Architekt wird mehr am Bau arbeiten, er wird erst nach Fertigstellung des Raumes und nach der Feststellung seiner Beleuchtung auf seine decorative Ausschmückung Bedacht nehmen. Das vollständig überflüssige und arbeitsraubende Zeichnen von ornamentalen Naturdetails wird wegfallen. Im Atelier selbst, eventuell sogar an Ort und Stelle, wird der Meister nach einer Skizze den Schmuck modellieren lassen und eigenhändig, nach genauem Studium der Beleuchtung und der Entfernung vom Beschauer, die Correcturen vornehmen.“³³

Olbrich und seine Mitstreiter verwendeten verschiedenste Techniken der Bearbeitung des noch feuchten Putzes: Ritzen, Schneiden, Plombieren, Einlegen, Abziehen etc. Zudem wurden verschiedene Metall- und Keramikteile eingelegt. Die negative Rustizierung des Sockels sieht aus, als wären Steinen mittlerer Größe in den nassen Putz gedrückt worden. (Man ist sehr versucht anzunehmen, dass es ein Kiesel aus

31 Kapfinger/Krischanitz, *Die Wiener Secession*, Teil 1, a. a. O., S. 50.

32 Ebenda, S. 68.

33 Adolf Loos, „Die alte und die neue Richtung in der Baukunst. Eine Parallele mit besonderer Rücksicht auf die Wiener Kunstverhältnisse. II. Preis“, in: *Der Architekt*, 4. Jg. 1898, S. 31.

dem gerade noch offenen Bett des Wienflusses war).³⁴ Die Vielfalt der angewandten Techniken der Putzbearbeitung macht fast den Eindruck eines „Samplers“, eines Musterstückes, an dem die Möglichkeiten der Verwendung dieses Materials wie die Könnerschaft der beteiligten Handwerker demonstriert werden sollten. Zum Konzept dieses „Bauens als Prozess“ gehörte auch die Beteiligung verschiedener Künstler, die neben den Handwerkern direkt auf der Baustelle arbeiteten, wie dies Ruskin gefordert hatte. Dies entsprach auch dem Ideal der vor allem von William Morris propagierten und in seinem Red House auch gelebten Künstlergemeinschaft. So war allein am Außenbau der Secession neben Olbrich und Kolo Moser (Entwurf für die Eulen und Reigen der Kranzträgerinnen) auch Othmar Schimkowitz (skulpturaler Dekor der Portalnische) beschäftigt.³⁵ Zur dekorativen Innenausstattung und Einrichtung wurden bekanntlich noch zahlreiche weitere Künstler hinzugezogen. In den folgenden Jahren sollte auch im Inneren des Secessionsgebäudes Stuck eine wichtige Rolle spielen: Über Josef Hoffmanns Supraporten-Reliefs in der 14. Ausstellung der „Secession“ 1902 berichtete Ludwig Hevesi, dass der Architekt über diese Wanddekorationen als „kristallisierter Putz“ scherzte, und setzte fort: „In den Füllungen über einigen Türen taucht dieser Putzkristall in besonders launiger Zusammenstellung auf, Bildungen von irgendeinem ungeahnten Kalkspat vergleichbar. Und diese Dinge ergeben sich so schlicht aus dem schlichten Material, daß man dabei kaum an die Urwüchsigkeit der Erfindung denkt.“³⁶ Diese Reliefs wurden in den 1980er Jahren mehrfach mit Werken der geometrischen Abstraktion in Beziehung gebracht, unter anderem von Werner Hofmann, Dieter Bogner und Thomas Zaunschirm, und wurden sozusagen als ein früher Ausbruch der österreichischen informellen Malerei gedeutet.³⁷ Dass im Stuck Naturformen nachgeahmt wurden, die durch einen ähnlichen chemisch-physikalischen Prozess entstanden waren, wurde schon in der barocken Grottenarchitektur praktiziert; aber auch etwa am Wiener Palais Auersperg, wo die Entwässerungsrinnen zwischen den Risaliten mit kleinen Stalaktiten dekoriert wurden.

Olbrich schien sich der weiten Assoziationsmöglichkeiten des Materiales Putz sehr bewusst gewesen zu sein. So schrieb er in dem einzigen kurzen Statement zu seinem Bau: „In sechs Monaten wuchs es auf, Hand in Hand mit der Konstruktion;

34 Kapfinger/Krischanitz, *Die Wiener Secession*, a. a. O., S. 113. Bei der Restaurierung in den 1980er Jahren wurden diese Vertiefungen mit der Kelle händisch ausgeschnitten.

35 Ebenda, S. 23.

36 Ludwig Hevesi, „Sezession“, in: ders., *Acht Jahre Secession*, a. a. O., S. 390–394, hier S. 390.

37 Dieter Bogner, „Die geometrischen Reliefs von Josef Hoffmann“, in: *Alte und Moderne Kunst*, 1982, Heft 184/185, S. 24–32; Thomas Zaunschirm, „Wien und die Anfänge der Abstraktion“, in: *Orient und Okzident im Spiegel der Kunst. Festschrift H. G. Franz zum 70. Geburtstag*, Graz 1986, S. 465–475.

heute ist die Form erstarrt, und ich sehe, schaue das in Wirklichkeit, was mir als Ausdrucksmittel gut erschien. Manches würde ich heute anders formen, besser gefühlt erkalten lassen; weiß doch jeder am besten, wo ihn der Schuh drückt.“³⁸ Ostentativ verwendete Olbrich mit „Erstarren“ einen Ausdruck, der sich auch auf die Hydratation des Putzes beziehen lässt, jenen chemischen Vorgang, der die eigentliche Festigkeit entstehen lässt. Mit „Erkalten“ seines Gefühls in der Form parallelisiert er diesen chemischen Vorgang mit dem inneren Entwurfsvorgang. Auch in einem zweiten sehr kurzen Text im Organ der Secession „Ver sacrum“, der zwar nicht gezeichnet ist, aber höchstwahrscheinlich von Olbrich stammt, hieß es: „Aus all diesen Erfordernissen kristallisierte sich die Aussenform des Gebäudes heraus, welche ihrerseits die ernste würdevolle Bestimmung des Baues als Kunstheim zu betonen bestrebt ist.“³⁹ Natürlich meinte der Autor damit in erster Linie die bekannte – den Engländern nachempfundene – neue Doktrin, dass ein Gebäude von innen nach außen entworfen werden müsse, dass die äußere Form die inneren Funktionen widerspiegeln müsse. Aber Olbrich wählte wahrscheinlich nicht zufällig die Metapher des „Kristallisierens“ als Prozess der Formfindung. In einer völlig neuartigen Art und Weise war das Gebäude der Secession eine Manifestation seines Entwurfs- und Bauprozesses. Nicht umsonst standen ursprünglich die Daten des Baubeginns und der Fertigstellung links und rechts neben dem Eingang, 3. April 1897–12. November 1898. Sie korrespondieren nicht mit dem Datum der Grundsteinlegung (24. April 1897) und der Eröffnung (4. November 1898), sondern bezogen sich offensichtlich auf bauliche Eckdaten. Der Bauprozess blieb in gewisser Hinsicht auch unvollendet und offen; das wichtigste Merkmal der eigentlichen Ausstellungsräume war, dass sie mittels der flexiblen Wände für jede Ausstellung neu eingerichtet werden konnte. Und auch die jeweiligen aufwendigen Ausstellungsausstattungen bildeten in ihrem Dialog mit der Hülle eine Fortsetzung des Bauens als „Raumkunst“.⁴⁰

Der Wiener „Baucharakter“

„Es kann in der Bauarbeit nichts Schöneres geben als eine wirklich gut und schön aufgeführte Mauer und weiß gehaltene Wandflächen“, schrieb Olbrichs späterer

38 Joseph Maria Olbrich, „Das Haus der Secession“, a. a. O.

39 O. A., „D. Haus d. Secession“, in: *Ver sacrum*, 2. Jg., 1899, S. 6–7, hier S. 7.

40 Sabine Forsthuber, *Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Wien: Picus, 1991.

Biograf Joseph August Lux 1908 in seinem Buch „Der Städtebau und die Grundpfeiler der heimischen Bauweise“.⁴¹ Am Gebäude der Secession wurden zunächst außen und später auch innen eine traditionelle handwerkliche Technik und ein lokales Material wiederaufgenommen und damit bewusst an eine lokale Bautradition angeschlossen, die vom Historismus überrollt worden war. Zwar wurde auch im Historismus verputzt und stuckiert, allerdings mit modernen Materialien – vorwiegend Portland- und Romanzement⁴² –, vor allem aber wurden die Dekorationen nicht in handwerklicher Weise wie im Barock und Biedermeier mit der Hand vor Ort aufgetragen, sondern Ornamente, aber auch ganze Architekturteile wie Säulen und Kapitelle wurden aus diesen neuen Materialien massenweise gegossen, an die Gebäude appliziert und mit Steinfarbe gestrichen, um sie wie massive Steinarchitektur aussehen zu lassen.⁴³ Nicht selten kann man dieselben Ornamente an Häusern in verschiedenen Wiener Bezirken finden. Genau gegen diese Praxis richtete sich Olbrich mit seinem Bau, indem er die Verwendung einer Säulen- oder Pilasterordnung verweigerte und zu jener flächigen „Michel-Angelesken Bauweise“ mit vor Ort von Hand gefertigten Ornamenten fand. In Wien entspann sich um die authentische Verwendung des Putzes ab 1900 eine Subdiskussion, in der sich die großen Streitfragen spiegelten. Die Reformer vertraten eine handwerkliche Tradition und lehnten ganz im Sinne des englischen Arts and Crafts die industrielle Produktion von Architekturelementen entschieden ab. Vor diesem Kontext erscheint das Wiener Secessionsgebäude als frühes Paradebeispiel für eine Wiederbelebung lokaler Bautraditionen, wie sie nur wenig später von der Heimatkunstabewegung propagiert werden sollte. So sah Olbrichs erster Biograf Joseph August Lux in dessen Wohnbauten heimische Überlieferung gepaart mit echtem Künstlersinn: „Es ist wahrlich vergnüglich zu sehen, wie Olbrich, allen anderen voran, in den paar Provinzhäusern, die er entworfen und zum Teil auch

41 Joseph August Lux, *Der Städtebau und die Grundpfeiler der heimischen Bauweise. Zum Verständnis für die gebildeten aller Stände namentlich aber für Stadtverordnete, Baumeister, Architekten, Bauherren etc.*, Dresden: Kühnemann, 1908, S. 118.

42 Den Architekten standen im 19. Jahrhundert umfangreiche Materialsammlungen zur Baustoffkunde zur Verfügung, in denen die Zusammensetzung und Vor- und Nachteile der verschiedenen Putzmischungen diskutiert wurden, etwa: Hans Hauenschild, *Katechismus der Baumaterialien. I. Theil. Die natürlichen Bausteine. Für Baugewerkschulen, Steinbruchbesitzer, Steinmetze, Architekten, Baumeister, Ingenieure und Gebildete jeden Standes*, Wien: Lehmann & Wenzel, 1879. Hauenschild fungierte als Inhaber der Versuchsstation und Prüfungsanstalt für Baumaterialien in Wien.

43 Christa Veigl, „Ornament und Bassena. Bauschmuck und Wohnkomfort im zeitgenössischen Diskurs über das Wiener Zinshaus der Gründerzeit und im Nachhinein“, in: *Wiener Geschichtsblätter*, Heft 4, 2002, S. 291–303.

gebaut hat, liebevoll der älteren heimischen Überlieferung nachgeht und sie mit echtem Künstlersinn in seinem Werk zu neuen Erklingen bringt. Er ist gleich weit von der sklavischen Nachahmung der späteren ‚Heimatkünstler‘ und von der Brutalisierung des überlieferten alten Stadtbildes, wie es sonst gleicher Weise von Architekten und Spekulanten geschehen ist.“⁴⁴ Vor diesem Hintergrund überrascht die Beurteilung Olbrichs von Harry Francis Mallgrave nicht, der anlässlich einer Besprechung des jüngsten Ausstellungskataloges resümiert: „Olbrich deve essere accettato alle sue condizioni: un virtuoso della matita instancabile e talora suggestivo, un artigiano delle arti applicate che spesso (ma non sempre) ottenne il meglio dalla sua attività, svolta entro una cornice architettonica raffinata ma, al tempo stesso, convenzionale.“⁴⁵

In Wien bildete der Putzbau den Ausgangspunkt für die Reformer, wie etwa in Norddeutschland der Sichtziegelbau für einen Fritz Schumacher.⁴⁶ Auch Otto Wagner sah gerade im Putzbau Möglichkeiten, den modernen Stil zu entwickeln: „Ich brauche, um hierauf zu entgegnen, nur auf die Bedeutung der geraden Linien bei unserem modernen Schaffen hinzuweisen. Unsere derzeitigen Constructionen, Maschinen, Werkzeuge und die Baupraxis überhaupt bedingen dieselbe, während der längst zur vollberechtigten Kunstform erhobene Putzbau die Tafel und das Tafelförmige geradezu erfordert.“⁴⁷ Mit dem zur Kunstform erhobenen Putzbau meinte Wagner konkret, dass man sich eben von der Verwendung des Putzes und des gegossenen Stuckes des Historismus, die verwendet wurden, um Steinbauten nachzuahmen, distanzieren und eine eigene dem Putzbau entsprechende flächige Gestaltungsweise finden musste. Niemand Geringerer als Alfred Lichtwark gab ihm dabei recht, als er am 21. Januar 1900 über Wagner zurück nach Hamburg meldete: „Ihm gebührt das große Verdienst, den Putz wieder ehrlich gemacht zu haben, indem er von ihm nicht mehr verlangt, als er leisten kann, keine Säulen, Giebel, Gesimse und Gebälke, sondern große Flächen und flache Ornamente“.⁴⁸ Wagner hatte eine solche flache per Hand aufgetragene Ornamentik aus Kalkputz

44 Joseph August Lux, *Joseph Maria Olbrich. Eine Monographie*, Berlin: Wasmuth, 1919, S. 69.

45 Harry Francis Mallgrave, „Joseph Maria Olbrich. Un virtuoso instancabile“, in: Casabella, 798, Februar 2011, S. 98–102, hier S. 102.

46 Der Zusammenhang zwischen der Wiederentdeckung des Kalkputzes und der aufkommenden Wiener Heimatschutzbewegung verdient sicherlich eine genauere Darstellung, als sie in diesem Rahmen geleistet werden kann.

47 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, Wien: Schroll, 1896, S. 27–28.

48 Alfred Lichtwark, *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, in Auswahl herausgegeben von Gustav Pauli*, I, Hamburg: Georg Westermann, 1923, S. 388.

1890 an seinem eigenen Wohnsitz am Rennweg⁴⁹ angewandt und Olbrich hatte dies an der Secession konsequent weiterentwickelt.

Aber es war nicht nur die Verwendung von Putz generell, sondern darüber hinausgehend wurde gerade von den Reformern wie Loos die Verwendung von historischem Kalkputz gefordert, um an die vorhistoristische barocke Wiener Bautradition anzuschließen. Otto Wagner hat für die Stadtbahnstationen – wie von Manfred Koller nachgewiesen – auf den venezianischen Marmorino-Putz zurückgegriffen, wahrscheinlich basierend auf einer Beschreibung von Ludwig von Förster im ersten Jahrgang der „Allgemeinen Bauzeitung“.⁵⁰ Olbrich wollte auch materiell an die barocke Tradition anknüpfen, indem er zunächst versuchte, den Verputz an der Secession mit Sand aus der Türkenschanze – wie die alten Barockmeister – anzumischen; dies schlug jedoch fehl und er musste auf moderne Produkte zurückgreifen, wie Hevesi berichtete: „Da man auf billigen Putz angewiesen war, wollte man ihn auch in seiner eigenen Naturfarbe geben. Man quälte den guten Baumeister so lange, bis er statt des gewohnten Donausandes, wie er z. B. an der neuen Burgfassade verwendet ist, den Sand aus den alten Gruben an der Türkenschanze nahm, mit dem die Alt-Wiener Barockbauten so schön geputzt wurden. Allein es gelang nicht, das Ideal einer fleckenlos gleichen Mischung zu erzielen. So entschloß man sich, ihn mit Weiß zu spritzen und, an der Fassade, auch mit Wasserglas zu tränken. Nun mag der gediegene Ruß und Staub von Wien kommen.“⁵¹ Ein Jahrzehnt später wird Adolf Loos den Eisenbeton der Wohngeschosse des Michaelerhauses mit einer glatten Putzfassade überziehen und damit einen Skandal auslösen.⁵² In einem von mehreren Texten zur Verteidigung dieser Fassade ging Loos auch auf die Verwendung des Kalkputzes ein. Unter dem programmatischen Titel „Wiener Architekturfragen“ schrieb er über den „Baucharakter“ Wiens: „Es ist etwas besonderes um den baucharakter einer stad. Jede hat ihren eigenen. Was für die

49 Ich bedanke mich bei Hans Hoffmann für die Überlassung des Restaurierungsberichtes des Palais „1030 Wien, Rennweg 3, Botschaft der Republik Serbien, Fassade von Otto Wagner, 1890, Restaurierung der Obergeschoßzone mit Stuckdekor“, Wien 2009.

50 Manfred Koller, „Architektur und Farbe – Probleme ihrer Geschichte, Untersuchung und Restaurierung“, in: *Restauro. Internationale Zeitschrift für Farb- und Maltechniken, Restaurierung und Museumsfragen*, Jg. 81, Oktober 1975, S. 177–198; o. A., „Ueber die venezianische Marmortünche, oder den Marmorin“, in: *Allgemeine Bauzeitung mit Abbildungen*, herausgegeben und redigiert von Ludwig Förster in Wien, 1. Jg., Nr. 23, 1836, S. 183–184.

51 Ludwig Hevesi, „Weiteres vom Hause der Sezession“, in: ders., *Acht Jahre Sezession*, a. a. O., S. 68–74, hier S. 69.

52 Zur Baugeschichte des Michaelerhauses siehe: Burckhardt Rukschcio und Roland Schachel, *Adolf Loos. Leben und Werk*, Salzburg und Wien: Residenz, 1982, S. 148–159 und Christopher Long, *The Loos House*, New Haven: Yale University Press, 2011.

eine Stadt schön und reizvoll ist, kann für eine andere häßlich und abscheulich sein. Die danziger Ziegelrohbauten verlören sofort ihre Schönheit, wenn man sie in den Wiener Boden versetzen wollte. Man spreche hier nicht von der Macht der Gewohnheit ... Denn es hat ganz bestimmte Gründe, warum Danzig eine Ziegelrohbau- und Wien eine Kalkputzstadt ist.“⁵³ Für Loos ist der Verputz eine „Bekleidung“ des Hauses im Sinne Sempers:⁵⁴ „Der Kalkverputz ist eine Haut. Der Stein ist konstruktiv. Trotz der ähnlichen chemischen Zusammensetzung ist zwischen beiden der größte Unterschied in der Verwendung. Der Kalkverputz hat mit Leder, Tapete, Wandstoffen und Lackfarbe mehr Ähnlichkeit, als mit seinem Vetter, dem Kalkstein. Wenn sich der Kalkverputz ehrlich als Überzug des Ziegelmauerwerkes gibt, hat er sich seiner einfachen Herkunft ebenso wenig zu schämen, wie sich der Tiroler in der Kaiserburg seiner Lederhosen zu schämen hat. Ziehen aber beide den Frack und weiße Binden an, so wird sich der Mann dort unsicher fühlen und der Kalkputz wird plötzlich gewahr werden, daß er ein Hochstapler ist.“⁵⁵ Adolf Loos verteidigte diese „nackte“ Fassade seines Hauses am Michaelerplatz 1910 gegenüber den Anfechtungen damit, dass er damit doch nur an die Wiener Putztradition angeschlossen habe, und daran könne gar nichts falsch sein: „Und die vier Stockwerke sollen mit Kalkverputz überzogen werden. Was zur Dekoration nötig ist, soll ehrlich mit der Hand aufgetragen werden, so wie es unsere alten Barockmeister gehalten haben, in jenen glücklichen Zeiten, als es noch kein Baugesetz gab, weil jeder das Gesetz in seinem Herzen trug.“⁵⁶ Auf welche intensive Kalkputz-Tradition sich Loos in der Wiener Innenstadt bezogen hat, kann man aber erahnen, wenn man die neueste Forschung zu historischen Architekturoberflächen und deren Restaurierung von Ivo Hammer konsultiert. Das große Michaelerhaus von 1724 und das Haus Kohlmarkt 14 (Demel) von um 1800 sind Häuser aus der unmittelbaren Nachbarschaft des Neubaus, für die eine Verwendung von Kalkputz belegt werden konnte (Abb. 38). Dieser war um 1900 vielfach übermalt und nicht sichtbar, heute ist ihre ursprüngliche Kalkoberfläche wiederhergestellt.⁵⁷ Der Kalk wurde direkt

53 Adolf Loos, „Wiener Architekturfragen“, in: Reichspost, 1. Oktober 1910, S. 1–2; hier zit. nach: Adolf Loos. *Sämtliche Schriften 1*, hg. von Franz Glück, Wien-München: Herold, 1962, S. 296–301, hier S. 296.

54 Auf die Bedeutung der Verwendung von Putz und Stuck bei Wagner und in seinem Kreis sowie dessen Charakter als Bekleidung in Sempers Sinn haben schon hingewiesen: Giovanni Fanelli, Robert Gargiani, *Storia dell'architettura contemporanea. Spazio, struttura, involucro*, Rom: Laterza, 1998, speziell das Kapitell: „Vienna, o del sublime della superficie“, S. 55–100.

55 Adolf Loos, „Wiener Architekturfragen“, a. a. O., S. 298–299.

56 Ebenda, S. 299.

57 Ivo Hammer, „Kalk in Wien. Zur Erhaltung der Materialität bei der Reparatur historischer Architekturoberflächen“, in: *Restauro. Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Muse-*

in der Wiener Umgebung gewonnen, in der Hinterbrühl, in Gaaden bei Mödling oder in Kaltenleutgeben. Auch der Sand stammte direkt aus dem Wiener Stadtgebiet, neben dem sogenannten – wenig geeigneten – Cerithiensand von der Türkenschanze wurden vor allem der Wienflusssand und der Donausand verwendet. Für das Ziegelmaterial war Wien ohnehin schon seit seiner römischen Gründung bekannt. Die Wienerberger Ziegelfabrik war um 1900 die größte des Kontinents und produzierte jährlich 200 Millionen Ziegel. Die Verwendung von Kalkputz an Ziegelbauten ab 1900 war also nicht nur formal der lokalen Baugeschichte verpflichtet, sondern auch die Rohstoffe wurden quasi direkt dem Wiener Boden entnommen.⁵⁸ Deshalb verwies Ludwig Hevesi bei seiner oben zitierten Ehrenrettung des Secessionsgebäudes darauf, dass ihm die Bezeichnung „Kalkofen“ lieber wäre als „Hochofen“: der Kalkofen stand für die Wiener Baugeschichte, der Hochofen für die ortsfremde Stahlgewinnung und die Industrialisierung.

Olbrich hat in der Secession durch die intensive Bearbeitung seiner Putzoberfläche bewusst an eine vom Vergessen bedrohte lokale Handwerkskunst angeschlossen. Dass große Teile des Wiener Publikums und der Presse dieses „urwienerische“ Material hinter den „unwienerischen“ Formen nicht als Bekenntnis zur lokalen Bautradition erkannten, deutet darauf hin, dass die erhöhte Sensibilisierung für die handwerkliche Verwendung einfacher – wenn nicht überhaupt als minderwertig angesehenen – Materialien erst im Zuge der Architekturreform um 1900 als Gegenreaktion zur industriellen Produktion aufkam. Zur Etablierung von Materialgerechtigkeit und Handarbeit hatte Loos mit seiner Artikelserie zur Jubiläumsausstellung 1898 in der „Neuen Freien Presse“ maßgeblich beigetragen. Dort erschien auch am 28. August 1898 ein Artikel über „Die Baumaterialien“, in dem er über den Putz schrieb: „Früher baute man mit den Materialien, die einem am leichtesten erreichbar waren. In manchen Gegenden mit Backstein, in manchen mit Stein, in manchen wurde die Mauer mit Mörtel überzogen. Die so bauten, kamen sich wohl neben den Steinarchitekten nicht ganz vollwertig vor? Ja weshalb denn? So etwas fiel niemandem ein. Hätte man Steinbrüche in der Nähe gehabt, so hätte man eben mit Stein gebaut. Aber von weit her Steine zum Bau zu bringen, schien mehr eine Frage des Geldes als eine Frage der Kunst. Und früher galt die Kunst, die Qualität der Arbeit, mehr als heutzutage. Solche Zeiten haben auch auf dem Gebiete der Baukunst stolze Kraftnaturen hervorgebracht. Fischer von Erlach brauchte

umsfragen, 6, September 2002 (Manfred Koller zum Geburtstag), S. 414–425.

58 August Hanisch und Heinrich Schmid, „Baumaterialien“, in: *Wien am Anfang des XX. Jahrhunderts. Ein Führer in technischer und künstlerischer Richtung*, hg. v. Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Verein, redigiert von Ingenieur Paul Kortz, 1. Band, Wien: Gerlach & Wiedling, 1905, S. 29–35, hier S. 32–33.

keinen granit, um sich verständlich zu machen. Aus lehm, kalk und sand schuf er werke, die uns so mächtig ergreifen wie die besten bauwerke aus den schwer zu bearbeitenden materialien. Sein geist, seine künstlerschaft beherrschten den elendsten stoff. Er war imstande, dem plebejischen staube den adel der kunst zu verleihen. Ein *könig* im reiche der materialien.“⁵⁹ Damit reartikulierte Loos einen Grundgedanken Ruskins und verknüpfte diesen mit der lokalen Bautradition. Der geringe Materialwert des „elendsten“ Stoffes erfährt seine Aufwertung durch die künstlerische Arbeit und wird so dem wertvollen Marmor ebenbürtig. Man kann wohl annehmen, dass der junge Olbrich, der 1898 gerade dabei war, seinen ersten Monumentalbau fertigzustellen, diesen Artikel gekannt und die darin formulierte Herausforderung verstanden hatte. Olbrich hatte in Troppau als Lehrling das Maurerhandwerk gelernt, bevor er an die Staatsgewerbeschule in Wien kam, und danach dort bei dem Architekten August Bartel als Angestellter gearbeitet, bevor er zurück nach Wien an die Akademie ging. In Olbrichs Ausbildung vom Maurerlehrling über den Gewerbeschüler bis hin zum Akademiestudenten verwirklichte sich in gewisser Weise der ideale Lebenslauf des Reformarchitekten, der denken konnte wie ein Handwerker. Er führte diese in ihrer Abstammung nicht eindeutig zuordenbaren Formen in dem für Wien alltäglichsten und banalsten Material aus, das zutiefst mit den in unmittelbarer Nähe gelegenen barocken Palais aber auch den einfachen Bürgerhäusern verbunden war.

Nicht nur die Architekten hatten den Putz und Stuck der „Barockmeister“ wiederentdeckt, auch die Kunstgeschichte befasste sich zunehmend mit den barocken Stuckdekorationen und ihrer Geschichte, vor allem sollten diese in aufwendigen Fotopublikationen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Eine besondere Rolle dabei spielte wiederum der Erfinder des Wiener Neobarock Albert Ilg. Er leitete zwei großformatige Bände mit ausgezeichneten fotografischen Reproduktionen der Putzdekorationen des Chorherrenstiftes Klosterneuburg und des Palais Kinsky in Wien ein⁶⁰ (Abb. 39). Die Bildtafeln zeigten erstmals Details der aufwendigen Dekorationen in Nahaufnahmen, die für Ilg den Charakter einer Neuentdeckung hatten: „Die Kunstgeschichte des Barockstils ist ein heute noch

59 Adolf Loos, „Die Baumaterialien“, in: Neue Freie Presse, 28. August 1898, hier zit. nach: Adolf Loos, *Sämtliche Schriften* 1, a. a. O., S. 99–104, hier S. 100–101.

60 *Stucco-Decorationen in dem Reg. Chorherrenstifte Klosterneuburg bei Wien. Aufgenommen von Prof. Karl Drexler (Schatzmeister des Stiftes), erläuternder Text von Dr. Albert Ilg*, Wien: Kunstverlag Anton Schroll, 1896; *Das Palais Kinsky. Auf der Freieung in Wien. Dreissig Tafeln in Lichtdruck. Erläuternder Text von Dr. Albert Ilg*, Wien: J. Löwy Kunst- und Verlags-Anstalt, 1894.

bei weitem dunkleres Gebiet als diejenige des Byzantinischen.“⁶¹ Ilg hatte tatsächlich den zeitgenössischen Gewerbetreibenden als Abnehmer der Tafelwerke im Auge: „Diese Dinge müssen einer künftigen monographischen Arbeit anheimgestellt bleiben, zu der es heute noch allzu sehr an Material gebricht – womit wir einer solchen aber jetzt schon vorarbeiten wollen, das ist die stattliche Reihe von einundzwanzig Stuccoplafondbildern, welche sämmtlich, aus dem Ernestinischen Stiftsbaue entnommen, hier zum ersten Mal an den Tag gegeben werden. Wie grossen Werth sie, abgesehen vom Interesse des Kunsthistorikers, für moderne Kunsthandwerker aller Art haben, braucht wohl kaum angedeutet zu werden.“⁶² In der Zeitschrift „Der Architekt“ veröffentlichte wahrscheinlich der Herausgeber Ferdinand von Feldgg 1896 einen Essay „Zur Geschichte des Stuccos“⁶³, in dem er Auszüge aus Ilgs Einleitung zur Klosterneuburg-Publikation wörtlich wiedergibt, vor allem jene Stellen, die sich mit der Herstellung und dem Auftrag historischer Stücke beschäftigten. Dass sich ausgerechnet die fortschrittlichste Wiener Zeitschrift „Der Architekt“ Fragen des historischen Putzes widmete, kann unterstreichen, wie sehr sich die eben aufkommende architektonische Moderne mit der atavistischen handwerklichen Technik identifizierte. Ilg kam darin auf die Behandlung des Stückes zu sprechen: „Aus dieser weichen Masse wurde nun die Form mit der Hand herausmodelliert, was rasch geschehen musste, da der Brei schnell hart wird, daher die flotte und kecke, leichte und geistreiche Tractierung, was uns an den Stuccornamenten so besonders anzieht.“⁶⁴ Parallel zur Instrumentalisierung des Barocks als österreichischen Nationalstil konnte man um 1900 vor allem in den heimischen barocken Stuckdekorationen auch etwas Spontanes, Leichtes, Witziges finden, das die strengen kanonischen Ordnungen überspielen und so relativieren konnte. Dies bot für einen jungen Architekten mit dem zeichnerischen Talent Olbrichs mit Sicherheit einen Ansatzpunkt, der bei voller historischer Legitimation eine freie Formfindung erlaubte. August Endell schuf mit seinem Fotoatelier Elvira in München annähernd gleichzeitig eine ebenso radikale Fassadengestaltung durch ein einziges überdimensioniertes organisches Stuckornament.

Die vielfältige Verwendung des Putzes und Stückes an den Fassaden und im Inneren der Secession war auch nicht die einzige Referenz an die barocke Baukunst, denn auch das zweite Alleinstellungsmerkmal des Ausstellungsgebäudes, die aus 3000 vergoldeten Lorbeerblättern und 700 Beeren gefügte schmiedeeiserne Kuppel,

61 Albert Ilg „Einleitung“, in: Das Palais Kinsky, a. a. O., S. 1–16, hier S. 10.

62 Albert Ilg, „Einleitung“, in: *Stucco-Decorationen in dem Reg. Chorherrenstifte Klosterneuburg*, a. a. O., S. 7.

63 O. A. und Albert Ilg, „Zur Geschichte des Stuccos“, in: *Der Architekt*, 2. Jg., 1896, S. 51–53.

64 Ebenda, S. 51.

lässt sich in direkte Nachfolge von Bauten wie dem benachbarten Palais Schwarzenberg oder dem Belvedere stellen. Natürlich ist diese durchbrochene Metallkuppel hauptsächlich eine Referenz an verschiedene Projekte Otto Wagners, dem es aber im Unterschied zu Olbrich nie vergönnt gewesen war, eine solche zu verwirklichen (sieht man von der kleinmaßstäblichen Kuppel über der Wagner'schen Familiengruft in Hietzing ab). Die Kombination aus beiden Materialien, vergoldeter Stuck und vergoldetes Schmiedeeisen, ist geradezu kanonisch für die österreichische Barockarchitektur. Ob Olbrich sein Interesse für schmiedeeiserne Bauplastik auch von seinem Lehrer Camillo Sitte vermittelt bekommen hat, ist nicht mehr feststellbar; möglich jedenfalls wäre es gewesen, da Sitte einige umfangreiche Artikel über historische Schmiedeeisen und deren Gestaltungsprinzipien publiziert hatte, in denen er übrigens auch mehrfach auf die handwerkliche Tradition des Schmiedens und die frühindustriellen Produktionsweisen des Walzens und Schneidens eingeht.⁶⁵ Zudem hatte Martin Gerlach 1895 einen Bildband fotografischer Aufnahmen von verschiedenen schmiedeeisernen Ornamenten publiziert.⁶⁶ Olbrich hatte schon in dem Entwurf für den ersten potentiellen Standort der Secession an der Wollzeile das Hauptportal mit einem „freistehenden stilisierten schmiedeeisernen Lorbeerbaum“ geschmückt.⁶⁷ Wie schon für die Stuckfassade gilt auch hier, dass mit dem Eisen ein Material verwendet wurde, dessen sichtbare Verwendbarkeit in der Architektur gerade heftig diskutiert wurde. Olbrich verwendete es aber als vergoldetes Schmiedeeisen in einer handwerklichen Weise, die starke Referenzen zur lokalen Architekturgeschichte, vor allem den barocken Palais der Stadt, aufwies.

Der englische „Einfluss“

Dennoch gab es auch Reflexe internationaler Architektur in der Secession, wenn auch nicht ganz so exotische, wie sie die Wiener zu sehen meinten. In der Literatur

65 Camillo Sitte, *Über Technik und Ausbildung der Rundeisengitter der Renaissance*, Sonderdruck Wien: Verlag des Niederösterreichischen Gewerbevereines, 1884, wiederabgedruckt in: *Camillo Sitte. Gesamtausgabe*, Bd. 1, Schriften zu Kunstkritik und Kunstgewerbe, Wien-Köln-Weimar, 2008, S. 524–549 und „Die Entwicklung der Schmiedekunst in alter und neuer Zeit“, Sonderdruck: Brünn, 1888, wiederabgedruckt in: *Camillo Sitte Gesamtausgabe*, Bd. 1, ebenda, S. 574–587.

66 Ornamente alter Schmiedeeisen. Photographische Aufnahmen, zusammengestellt und herausgegeben von Martin Gerlach. Mit einem Vorwort von Dr. Josef Dernjac, Skriptor der Bibliothek der k. k. Akademie der bildenden Künste, Wien: Gerlach und Schenk, 1895, Tafel 26.

67 O. A. [wahrscheinlich von Olbrich selbst], „Studien für ein Ausstellungsgebäude der Vereinigung bildender Künstler Österreichs“, in: *Der Architekt*, 4. Jg., 1898, S. 1 und Tafel 1.

wird vielfach auf den Einfluss der englischen und schottischen Arts-and-Crafts-Bewegung auf Olbrich hingewiesen. Fest steht, dass er von Rom enttäuscht war und nicht wieder dorthin zurückkehrte, sondern im Frühjahr 1895 nach Frankreich und England reiste.⁶⁸ Leider gibt es keine Anhaltspunkte, was Olbrich auf seiner Englandreise gesehen hat. Man weiß, dass er in London war, es ist aber völlig unklar, welche Arts-and-Crafts-Häuser er tatsächlich besucht haben könnte und mit wem er möglicherweise in Kontakt kam. Sicherlich hatte er auch in Wien „The Studio“⁶⁹ und ähnliche Publikationen gelesen und war so generell über die Entwicklung informiert. Hevesi verwies in seiner Besprechung der Secession auf das sogenannte „Artist’s cottage“ von Charles F. A. Voysey, das ostentativ als weißer Putzbau in die rote Ziegelumgebung gesetzt wurde, und sieht darin zumindest einen indirekten Vorläufer für die Secession⁷⁰ (Abb. 40). Das Wohn- und Atelierhaus für den Künstler Joseph Wilson Forster am Bedford Park – auch als Tower House bezeichnet – war 1891 entstanden und galt mit unter 500 Pfund Baukosten als geradezu sensationell günstig. Das Haus lag im „First Garden Suburb“ Bedford Park, der ab 1870 von dem Unternehmer Jonathan Carr mit Hilfe von Architekten wie R. Norman Shaw entwickelt worden war. Interessanterweise wurde Voyseys Bau in dieser Umgebung von den Nachbarn wegen seines weißen Putzes und seiner Bleifenster als zu altmodisch empfunden. Die Verwendung von Putz ist auch im Vereinigten Königreich um 1900 in der Arts-and-Crafts-Architektur sehr stark mit dem aufkommenden Interesse an der vernakulären Architektur verbunden. So verwendete Mackay Hugh Baillie Scott beim sogenannten „White House“ in Helensburgh 1899 einen traditionellen schottischen Grobputz, der mit Kieselsteinen versetzt wurde, damit das Regenwasser sich besser verteilte, den sogenannten „harl“. Charles Rennie Mackintosh wird die Verwendung von Putz zu seinem Kennzeichen machen, etwa beim nahe gelegenen Hill House (1902–1904). Sehr intensiv hatte Olbrich die Architektur des Arts and Crafts aber 1895 in London nicht studieren können, denn zu diesem Zeitpunkt waren sehr viele der bedeutenden Bauten noch gar nicht entstanden, und in der Hauptstadt schon gar nicht. Wie weit sich Olbrich aber auf das Land gewagt hat, wissen wir nicht. Charles Harrison Townsends „Whitechapel Art Gallery“ im Londoner East End 1897–1899 wird oft als Ausstellungsgebäude in direkten Zusammenhang mit der Secession gestellt, aber diese kann er bei seiner Reise noch nicht gesehen haben und sie ist auch ma-

68 Robert Judson Clark, „Olbrich and Vienna“, a. a. O., S. 33.

69 <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studio> (Abruf 25/07/2017). Über den Einfluss der Zeitschrift in Wien siehe: Karl Panagl, Die britische Kunstzeitschrift „The Studio“ und ihre Bedeutung für die Entwicklung des Jugendstils in Europa, Diss. Universität Wien, 1977, S. 86–91.

70 Ludwig Hevesi, „Das Haus der Sezession“, a. a. O., S. 66.

teriel und typologisch sehr unterschiedlich. Zweifelsfrei steht aber fest, dass sich Olbrich mit dem Gedankengut von John Ruskin und William Morris – wenn nicht aus erster Hand, dann vermittelt über die Wiener Kollegen – auseinandergesetzt hat.

Bei der Annahme eines englischen Einflusses auf Olbrich wurde bisher immer davon ausgegangen, dass Olbrich sich ausschließlich mit der zeitgenössischen englischen Architektur – vor allem der Arts-and-Crafts-Bewegung – beschäftigt hat. Was aber, wenn Olbrich nicht nur an der Architektur des Arts and Crafts, sondern auch an barocken und klassizistischen Bauten der Hauptstadt interessiert war? In Paris skizzierte er etwa vorrangig Bauten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁷¹ Die einzige erhaltene Skizze vom Londonaufenthalt fertigte Olbrich von der barocken Kirche St Mary le Strand von James Gibbs (1614–1617) an.⁷² Über diese Kirche schreibt der englische Architekturhistoriker John Summerson: „It would be wrong however, to suppose that the church is in the manner of Fontana or even to describe it as Baroque; for, in reality, it is conceived more in the spirit of the Mannerists of the sixteenth century than in that of the Baroque masters (including Fontana) of the seventeenth.“⁷³ Es ist wohl nicht insignifikant, dass sich Olbrich entschied, ausgerechnet eine Kirche mit ausgesprochen manieristischen Zügen zu zeichnen. Wahrscheinlich hat Olbrich auch die Londoner Werke von Christopher Wren, John Vanbrugh und William Kent gesehen und wohl sicher das am Strand gelegene Somerset House von William Chambers. Vielleicht aber besuchte Olbrich auch Bauten von einem der ungewöhnlichsten und eigenartigsten Architekten der vorhergehenden Jahrhundertwende, von Sir John Soane: die hochberühmte Bank of England (ab 1792) etwa. Dort hätte er eine zur Straße völlig fensterlose Fassade bewundern können – etwas, das Olbrich an der Secession prominent angewandt hatte. Vielleicht hat der junge Schlesier auch das ehemalige Wohnhaus Soanes in Lincoln's Inn Fields (ab 1792) besucht; möglich wäre es gewesen, denn das als Museum geführte Haus war in den Sommermonaten für die Öffentlichkeit zugänglich, wie der Baedeker von 1900 zu berichten weiß.⁷⁴ Die diversen Kuppeln im Inneren des Hauses könnten Olbrich beeindruckt haben; der Breakfast Room wurde im Baedeker als „unique in London“ gepriesen und es gab sogar einen an die Kup-

71 Joseph Maria Olbrich, *Die Zeichnungen der Kunstbibliothek in Berlin*, Berlin: Gebrüder Mann, 1972, S. 22.

72 Robert Judson Clark, „Olbrich and Vienna“, a. a. O., FN 50.

73 John Summerson, *Architecture in Britain. 1533–1830*, New Haven-London: Yale University Press, 1953; hier zitiert nach der Ausgabe von 1993, S. 286.

74 Karl Baedeker, *London and its environs. Handbook for travellers*, 12. Ausgabe, Leipzig: Baedeker, 1900, S. 230–231.

pel gemalten Ausblick in den freien Himmel durch ein überwuchertes Gitter zu bestaunen. Über diese Bibliothek schreibt John Summerson in seinem Klassiker „Architecture in Britain. 1530–1830“: „In the library (groundfloor front) there are hanging arches, Gothic-inspired, which ‚detach‘ the ceiling from the walls; tall bookcases, inset with strips of mirror, stand beneath and beyond the arches, while above the bookcases, and remoter still, is a deep mirror-frieze which, reflecting the whole ceiling, hints at yet further receding planes. It is impossible to say on which plane the actual wall exists; for all aesthetic purposes it is not there“⁷⁵ (Abb. 41). Genau dieselben Schwierigkeiten, eine solide Wand auszumachen, hat man auch bei der Straßenfront der Secession, auch hier kann man nicht sagen, auf welcher Ebene die „eigentliche Wand“ existiert. Die Überlagerung von Flächen spielte laut Summerson bei Soane überhaupt eine entscheidende Rolle bei der Ausformung seines persönlichen Stils, wie er an anderer Stelle bemerkt: „And, deeper than any of these, there is what he himself liked to call the ‚poetry of architecture‘. This meant, abstractly, a disposition of planes in such a way that the eye was drawn through one after another instead of being halted by inert consciousness of a wall or a ceiling.“⁷⁶ Genau diesen Eindruck von sich Bühnenbildhaft überlagernden Flächen ohne eigentlichen tragenden Kern hat man auch vor der Secession. Dies wird durch die sich überlagernden Putzflächen erzielt, von denen aber keine als „Nullfläche“ zu bestimmen ist, von der aus die Dekoration aufgebaut oder abgetragen wurde.

„Ein lebendiges Gehege wider das Profanum“

Erstaunlicherweise gibt es auch einen entfernten Vorfahren der einzigartigen Kuppel der Secession in England, eine eiserne Gartenlaube, die der berühmte Schmied Robert Blakewell von 1706 bis 1708 im Garten von Melbourne Hall in Derbyshire aufstellte (Abb. 42). Der sogenannte „Melbourne birdcage“ besteht vollkommen aus Schmiedeeisen, auch die Kuppel, deren eisernes Gestell von eisernen Blättern umrankt ist. Es soll hier nicht unterstellt werden, dass Olbrich auch nur in die Nähe des Birdcages gekommen ist, aber eine Referenz an Gartenpavillons kann man in der Secession schon sehen, war doch im Garten traditionell das strenge Gerüst der Ordnungen zur Disposition gestellt. Tatsächlich spielen Pflanzen in und um die Secession eine entscheidende Rolle, nicht nur in der dominanten Kuppel und nicht nur als ikonografische Referenz an den Frühling, den viel zitierten

⁷⁵ John Summerson, *Architecture in Britain*, a. a. O., S. 466.

⁷⁶ Ebenda, S. 462.

„Ver sacrum“, und damit die Erneuerungen der Kunst, sondern auch in architektonisch-stadträumlicher Hinsicht. Olbrich hatte einen sehr beschränkten Bauplatz zu Verfügung, das ist in der heutigen Situation nicht mehr nachvollziehbar. In der ursprünglichen Planung war der bestehende dreieckförmige Park, der als endgültiger Standort der Genossenschaft von der Gemeinde zur Verfügung gestellt wurde, nochmals durch eine Straße unterteilt und der für den eigentlichen Neubau zur Verfügung stehende Platz für den Bau nochmals geringer. Zudem wurde der Wienfluss gerade überwölbt und vor der Fassade klaffte eine riesige Baustelle, was die Situation zumindest temporär auch nicht entzernte. Olbrich war aber daran gelegen, keinen zu abrupten Übergang zwischen dem Äußeren und dem Kunst-raum zuzulassen; so schob er die Treppe in den Baukörper hinein und erreichte so eine Verlängerung des Aufstiegs. Diesen Aufgang verlängerte er noch visuell durch die Gliederung: Wie in einem Bühnenraum werden verschiedene Elemente schichtweise hintereinandergelegt; die weiße Wand, die Lorbeerbäume, ein weiteres Versatzstück von weißer Wand und weitere Lorbeerbäume geben einen Rhythmus vor, der eine weit längere Promenade aus Bäumen und Wänden suggeriert. Der Aufstieg wurde bei der Eröffnung namentlich von den Damen durchaus als beschwerlich empfunden, wie die „Neue Freie Presse“ berichtete: „Einige von ihnen aber fühlten sich durch die hohe und steile Freitreppe, über die sie angesichts alles Volkes zu der mit glänzendem Kupfer beschlagenen Eingangspforte emporsteigen mussten, etwas genirt.“⁷⁷ Man geht also durch eine Art symbolisch verdichteten Hain, bis man dann tatsächlich in das Gebäudeinnere tritt, das aber durch die vegetabile Kuppel (die zwar nicht einsichtig, aber in der Erinnerung präsent ist) und die gemalten Bäume auch ein Hybrid aus Außen und Innen darstellt. Die Tatsache, dass die Kuppel von innen nicht wahrnehmbar war, wurde in der Presse als problematisch hervorgehoben: „Blickt man aber aufwärts, so vermisst man mit Überraschung die Wölbung der von aussen sichtbaren Kuppel, denn die Halle ist innen mit einem flachen Plafond abgeschlossen. Die Leute mit veralteten Architektur-Vorstellungen waren bisher gewohnt, bei einem Kuppelbau die entsprechende Gestaltung des Baues auch im Inneren zu finden. Hier muss also die Kuppel Nachts als Laterne dienen.“⁷⁸ Dem entgegnete Ludwig Hevesi: „Überhaupt wird das Haus in einer grünen Anlage stehen, die zu seinem Weiß gehört, und hohe Bäume – Pappeln wohl, da wir keine Zypressen haben – werden sich ringsum reihen, ein lebendiges Gehege wider das Profanum. Und dann wird auch die sogenannte Kuppel zwischen den vier weißen Pylonen ihren rechten Sinn erhalten

77 „Die Secession im eigenen Hause“, in: Neue Freie Presse, 12. November 1898, S. 7–8, hier S. 7.

78 Ebenda.

haben. Diese Kuppel ist eigentlich eine Laube. Und diese Laube ist eigentlich die Laubkrone eines kolossalen Lorbeerbaumes. Der symbolische Lorbeer der Sezession hat sich hier gewaltig ausgewachsen. [...] Sie bildet einen kreisrunden Raum von 2,5 Meter Durchmesser, in dem man geweiht haben muß, um ihn zu verstehen. Es ist ein zauberischer Eindruck, ein Stück Orient in Wien. Über sich hat man das tausendfach durchbrochene, frischgrüne Gewölbe und durch alle die Lücken sieht man in den blauen Himmel hinein und in die mannigfaltige Stadtlandschaft hinaus, über den Naschmarkt hinweg, über die Parks, die Paläste, zu den Domen der Kirchen hinüber.⁷⁹ Es passt gut, dass diese Laube heute einen Bienenstock beherbergt.⁸⁰ Der Zusammenhang mit der Kuppel der Karlskirche und den diversen Metallkuppeln von Wagner ist evident, wobei Olbrich aber einen Schritt weitergeht und die Architektonik der Kuppel völlig unter dem Bewuchs verschwinden lässt. Schon in der Zeremonie der Grundsteinlegung wurde das Thema des Lorbeers vorbereitet, der natürlich unzählige mögliche antike Referenzen eröffnete. Hevesi berichtete von jenem „sonnigen Frühlingstag [...], als wir in jenem Bretterzaun am Naschmarkt standen und den Grundstein zum Hause der Sezession legten. Rudolf Alt, der greise ‚Ehrenpräsident‘, saß in seinem Lehnstuhl, zwischen Mörteltruhe und Ziegelhaufen, und erhob sich, um die weihenden Hammerschläge zu führen. Einen großen Lorbeerkranz hatten die Jungen ihm gespendet. Und als die schlichte Weihehandlung geschehen, zerpflückte man den Kranz und jeder Anwesende erhielt ein paar immergrüne Blätter.“⁸¹ Man bemerke in dieser Schilderung Hevesis nochmals die besondere Betonung des Ziegelhaufens und der Mörteltruhe als Ausdruck des Bauprozesses, aber auch als Hinweis auf die Verwendung dieser einfachen lokalen Materialien. Im ausgeführten Bauwerk wird durch das Blätterdach an diese selbst erfundene Weihehandlung der Secessionisten dauerhaft erinnert. In einem von Olbrich illustrierten Bändchen mit Dramoletten von Wilhelm Holzamer, erschienen 1901 unter dem Titel „Spiele“, heißt es im ersten Stück mit dem Titel „Weihespiel“ bei den Regieanweisungen: „Sie geht ganz nach vorne an die Säule rechts, davor der Lorbeer steht. Sie hebt ein goldenes Messer auf und schneidet Zweige vom Baume, mit denen sie während des Folgenden die Säule kränzt.“ Und im „Folgenden“ spricht die Frauengestalt: „Nicht allein zum schönen Scheine / dien euch fürder, was aus totem Steine / bebend formte Künstlers Hand.

79 Ludwig Hevesi, „Weiteres vom Hause der Sezession“, a. a. O., S. 70–71.

80 <http://derstandard.at/1363710651394/Wiener-Sezession-Wo-der-Biene-die-EU-Verordnung-egal-ist> (Abruf 25/07/2017).

81 Ludwig Hevesi, „Josef M. Olbrich“, in: ders., *Altkunst – Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien: Carl Konegen, 1909, hier zitiert nach dem Reprint, wiederherausgegeben und eingeleitet von Otto Breicha, Klagenfurt: Ritter, 1986, S. 323–326, hier S. 324.

/ Mit dem Leben sei's verbunden, / mit dem Leben sei's umwunden! / Unzerreißbar sei dies Band!⁸² Analog wurde auch das kristallisierte Gebäude der Secession mit dem „lebendigen“ Lorbeer umwunden. Wie vieles in der Kunst des „Ver sacrum“ muss auch der Bau selbst als Momentaufnahme einer sich permanent wandelnden Inszenierung gesehen werden.

Der kleine Park, der durch den Bau der Secession zerstört wurde, sollte auf Kosten der Künstlervereinigung wiedererrichtet werden und Olbrich hatte dafür auch einen Plan entworfen, der die Wiederanpflanzung von neuen Bäumen an Stelle der abgeholzten vorsah.⁸³ Es sollte ein kleiner Hain aus Pyramidenpappeln werden, der einen Brunnen, einen Kaffeepavillon und im hinteren abgetrennten Teil einen Kinderspielplatz und einen Erfrischungspavillon beherbergte.⁸⁴ Bau und Park sind aufeinander bezogen und miteinander in enge Verbindung gesetzt. An dieser Stelle der Wiener Innenstadt musste der starke Bezug zur Natur und zur Umgebung in den Jahren 1897/98 aber eine ganz besondere Relevanz erhalten haben, war doch der letzte schwach überformte Naturraum in Innenstadtnähe, die Ufer des Wienflusses, gerade im Begriff, direkt vor den Treppen der Secession unter einer Überbauung zu verschwinden⁸⁵ (Abb. 43). Die Secession selbst wurde auf einer acht Meter tiefen Betonsubstruktion über dem kanalisierten Ottakringer Bach errichtet.⁸⁶ Die Grenze zwischen Außenraum und Innenraum ist permeabel: Eingangssituation, Wandaufbau, Kuppel und Glasdach beschäftigen sich alle auf verschiedene Arten mit verschiedenen Stadien der metaphorischen bis tatsächlichen Durchlässigkeit von Architektur. Im Eingang stülpt sich der Außenraum durch die eingeschobene Treppe in den Innenraum.⁸⁷ Die Wanddekoration löste die Solidität der Ziegelwand auf, und man kann, wie John Summerson an Soanes Wohnhaus

82 Wilhelm Holzamer, *Spiele. Mit Zeichnungen von Olbrich*, Leipzig: Diederichs, 1901, S. 4.

83 Sabine Forsthuber, *Moderne Raumkunst*, a. a. O., S. 25–26.

84 Im Archiv der Vereinigung bildender Künstler wird das Lokalausweisprotokoll vom 2. Mai 1899 aufbewahrt, in dem hauptsächlich beanstandet wurde, dass der Park noch nicht wieder hergestellt war.

85 Géza Hajós, „Ein Konfliktfeld zwischen Natur, Kunst und Kultur. Der Karlsplatz als Stadtlandschaft“, in: *Am Puls der Stadt. 2000 Jahre Karlsplatz*, hg. v. Elke Doppler, Christian Rapp, Sándor Békési, Ausst. Kat. Wien Museum, Wien: Czernin Verlag, S. 44–49; sowie Walter Öhlinger, „Von der Kampfzone zum Erholungsraum. Das Kärntnertor und sein Vorfeld“, in: ebenda, S. 70–79.

86 Die Wiener Secession, Teil 2, Die Vereinigung Bildender Künstler 1897–1985, a. a. O., S. 17.

87 Die Themen „Raum im Raum“ und „hybride Außen-Innenräume“ sollten zentrale Themen von Olbrichs Wohnhäusern werden, siehe: Joseph Maria Olbrich, *Architektur. Vollständiger Nachdruck der drei Originalbände von 1901–1914*, mit Textbeiträgen von Peter Haiko und Bernd Krimmel, Tübingen: Wasmuth, 1988 und *Ideen von Olbrich*, Reprint der 2. Auflage, Leipzig 1904, Stuttgart: Arnold'sche Verlagsanstalt, 1992.

analysiert hat, keine eigentliche Wand mehr ausmachen. Zusätzlich sorgen die vergoldeten, aus dem Stuck geschnittenen Lorbeerblätter an den Gebäudeecken für einen transluziden Effekt. Die Kuppel ist nicht nur durchsichtig, sondern tatsächlich luft- und wasserdurchlässig. In der eigentlichen Ausstellungshalle kann dann nur mehr das natürliche Licht über das Glasdach eindringen. Olbrich benutzte also konventionellste materielle Mittel, um eine Konvention der Architektur zu hinterfragen, nämlich deren „stabilitas“. Dabei spielten ihm sowohl die Materialität als auch die Tradition der barocken Stuckverwendung in die Hände, da sich auch in den barocken Stuckdekorationen die verschiedenen Wandschichten gelegentlich aufzurollen und abzulösen scheinen. Sowohl die Befreiung der Form als auch die Auflösung der Wand konnte Olbrich in barocken Architekturen sehr viel besser beobachtet haben als im zeitgenössischen Baugeschehen.

„Weder Glaspalast noch Akademie“

Das Haus der Secession ist also reich an Brüchen und „multiplen Wahrheiten“⁸⁸ (Leslie Topp), selbst wenn man sich nur auf die gemauerten Teile beschränkt und den ganz offensichtlichen und zeitgenössisch auch am meisten diskutierten Widerspruch zwischen diesen und der dahinter- und darüberliegenden „Zweckarchitektur“ außer acht lässt. In den „weißen Mauern“ der Secession überlagerten sich Reflexe aus der britischen Arts-and-Crafts-Architektur und dem britischen Klassizismus sowie der vernakulären Architektur Süditaliens und Nordafrikas mit einem erstarkenden Interesse an der Handwerklichkeit einer Wiener Bautradition. Gerade diese Wiederbelebung der Wiener Tradition des Putzens und Stuckierens führte zu einer neuen, radikal vereinfachten, aber grundsätzlich atektonischen Formensprache. Wenn man jetzt noch die Geometrie des Baukörpers einbezieht, die in dieser Betrachtung bewusst hinter dem Fokus auf die Haut des Gebäudes gestellt wurde, dann wird der Befund noch komplexer. Die Secession ist – wie oft beobachtet – aus verschachtelten Kuben aufgebaut. Wie Otto Kapfinger mehrfach betont hat, ist die Geometrie der Secession tatsächlich weit komplexer, als sie sich auf den ersten Blick darstellt: „Die an der Secession viel gerühmte und für die Architektur des 20. Jahrhundert wegweisend genannte ‚protokubistische‘ Stereometrie und ‚einfache Klarheit des Baukörpers‘ – all das ist für Olbrich nicht primäres Ziel, sondern Mittel für einen spezifischen Zweck. Planimetrische Einfachheit gibt ihm die Grundlage, um

88 Leslie Topp, *Architecture and Truth in Fin-de-Siècle Vienna*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, Kapitel „The Secession Building: Multiple Truths and Modern Art“, S. 28–62.

sie mit raffiniert geschwungenen, gespannten und stürzenden Linien zu sensibilisieren und um aus dem glatten nüchternen (und ökonomischen) Kubus organhaft vitale, biomorphe Feinformen zu gewinnen.⁸⁹ Und weiter: „Auf den ersten Blick erscheinen die Mauern ganz kubisch und rechteckig, kantig. Bei genauerer Betrachtung (und bei exakter Bauvermessung) wird erkennbar, dass an diesen vermeintlichen Prismen keine einzige wirklich lotrechte Fläche oder Kante auftritt. Alle Außenflächen verjüngen sich stufenweise nach oben, am deutlichsten bei den Pylonen oder am ‚Architrav‘ über dem Eingang zu sehen.“⁹⁰ Gerade an dieser Feinjustierung der Gebäudekubatur hat der Putz wiederum aber den ganz entscheidenden Anteil. Er macht aus der „spannungslosen Regelmäßigkeit“ eine „anthropomorphe Formenwelt, nicht im Sinne einer literarischen Widerspiegelung, einer organhaften Analogie oder einer naiv ‚natürlichen‘ Krümmheit, sondern im Sinne einer kalkulierten Korrektur der Feinform der rektangulären Planimetrie, abgestimmt auf die biophysischen Bedingungen des Sehapparates und die Erfahrung der menschlichen Raumwahrnehmung“ (Kapfinger).⁹¹ An diesem Bau ist alles in Bewegung geraten.

Aber was lernen wir daraus über das Verhältnis von Moderne und Tradition im Wiener Kontext? Olbrich hat, ohne selbst einen substanziellen geschriebenen Beitrag hinterlassen zu haben, die Wiener Theoriediskussion dieser Jahre wie kein anderer (außer Wagner) beschäftigt. Sein früher Tod machte ihn zu einer Art Wolfgang Amadeus Mozart der modernen Baukunst. Wie in keinem anderen Œuvre schien in Olbrichs Werk der Konflikt von Moderne und Tradition in einer individuellen Begabung ausgehebelt. So schrieb Ferdinand Fellner von Feldegg – ebenfalls Lehrer an der Staatsgewerbeschule – 1909 über Olbrichs historische Bedeutung: „Es ist die Zeit einer vollständigen Umwertung vieler, ja fast aller bis dahin gültigen Kunstbegriffe und Kunstempfindungen. Es ist die Zeit, die sich losgesagt hat von den sogenannten ‚geheiligten‘ Traditionen der Historik in der Kunst, vom alten Stilglauben. Es ist die Zeit, in der neben den ‚Realisten‘ der Stilkunst, das sind diejenigen, die an die absolute Gültigkeit überlieferter, als real gegebener Stilformen glauben, es ist die Zeit, sage ich, in der neben diesen Realisten die ‚Ideisten‘ auftraten, das sind diejenigen, die aus der Idee, dem Inhalte, dem Zwecke eines Bauwerkes allein dessen Formen entwickeln wollen.“⁹² Es zeugt davon, wie lose

89 Otto Kapfinger, „Des Kunsttempels Traumlandsherkunft“, in: Secession. Die Architektur, hg. Secession, Wien 2003, S. 35–61, hier S. 47.

90 Ebenda, S. 49.

91 Ebenda, S. 50.

92 Ferdinand Fellner von Feldegg, „Josef Maria Olbrich, sein Leben und sein Wirken“, in: Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten Vereines, Jg. LXI, Nr. 23, 4. Juni 1909, S. 365–369, hier S. 368.

die Begriffe in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg noch verwendet wurden, dass Feldegg den „Realisten“ und den „Ideisten“, beides zentrale Begriffe bei Wagner, geradezu reziprok einsetzte: Der Realist bezieht sich bei ihm auf die Realität der real existierenden historischen Formen und der Ideist auf die ja nicht greifbaren Konzepte von Zweck und Inhalt. Weiter argumentierte Feldegg, dass sich diese „Ideisten“ nicht nur von Geschichte und Tradition lossagten, sondern sich folgerichtig zum Dogma der internationalen Gültigkeit der Kunst bekannten. Ohne Tradition, Geschichte und Vaterland aber musste sich die Kunst auf etwas anderes berufen. „Und diesen Boden, diese Sphäre fand sie; sie fand sie in der Muttererde der eigenen, der persönlichen, der individuellen Empfindungen, der Muttererde des Gefühls als des sichern Fundaments, des Untergrundes allen geistigen Lebens. Deshalb also die wilde Sehnsucht in der Moderne nach Erfindungen (nicht zufällig sind die Worte Erfindung und Empfindung sprachlich so nahe verwandt), ihr heuristischer Drang, deshalb ihre freie, scheinbar willkürliche, und regellose, in Wahrheit aber ‚erfühlte‘, d. h. aus der eigenen Empfindung geschöpfte Linienführung, ihre Lust an der ‚Empfindungslinie‘, ihre Lust an der von aller Gepflogenheit, ja selbst von der natürlichen Schönheit abweichenden Form- und Farbgebung, ihr Geschmack am Ungewöhnlichen (das eben nur das Ungewohnte ist) und eine Reihe anderer befremdlicher Züge mehr.“⁹³ Olbrich selbst hatte in einem seiner wenigen Texte, „Das Haus der Secession“, den Entwurfsprozess als Sieg des Gefühls über den Verstand beschrieben: „Und als ich mit dem Herzen die Aufgabe erfasste, als das innere Gefühl lauter wurde als der Verstand und Geist, da hatte ich auch den Muth, zu bringen, was ich empfand; und geboren ward es!“⁹⁴ Dies entsprach dem Mythos von der Geschichtslosigkeit der Moderne, diese Vorstellung eines vollständigen Neuanfangs, der Geburt oder „Naissance“ wie Otto Wagner das nannte. Wagner hätte aber natürlich nie sein Gefühl als Legitimation für diese Naissance angeführt, sondern immer die Konstruktion. Besonders leidenschaftlich erregte Camillo Sitte sich aber über diese Diktion der Sezessionisten: „Aber selbst das Wort ‚Schöpfung‘ ist ihm für seine erstaunlichen, himmelragenden Werke noch viel zu gering, er ‚gebiert‘ sie. Man redet zwar schon lange und allgemein von der ‚Wiedergeburt‘ der antiken Kunst, man kann auch reden von der Geburt der Tragödie oder vielleicht von der schweren Geburt eines neuen Zolltarifs aber wenn schließlich schon gemeine Zinshausfassaden geboren werden, dann hört sich die bürgerliche Gemütlichkeit endlich auf.“⁹⁵ Dadurch, dass Olbrich allein auf sein

93 Ebenda.

94 Joseph Maria Olbrich, „Das Haus der Secession“, a. a. O., S. 5.

95 Camillo Sitte, „Sezession und Monumentalkunst“, a. a. O., S. 571.

individuelles Empfinden verwies, enthob er sich nicht nur der Gretchenfrage nach der Tradition, sondern auch nach der Moderne: „Nicht einen ‚neuen‘ Stil, noch ‚die Moderne‘ wollte ich erfinden oder gar das ‚Neueste‘ geben, das wäre verwünscht eitles Beginnen! Nein, nur meine eigenen Empfindungen wollte ich im Klang hören, mein warmes Fühlen in kalten Mauern erstarrt sehen“⁹⁶, schrieb er im selben kurzen Text. Das Neue muss man nicht suchen, es ergibt sich daraus, dass man der flüchtigen Eingebung des Momentes nachgibt, die ja per se immer neu ist. Also nicht das gesuchte Neue, aber auch nicht der Maßstab der Tradition, sondern nur das reine Künstlerempfinden bildete für Olbrich die Grundlage der Form: „Mein Fürstenrecht war es nun, meine Schönheit zu zeigen, zu sagen, so mache ich es aus meinem Herzen heraus, und sollte auch alles gemessen mit dem Maßstabe der Tradition und traditioneller Schönheitslehre dumm und blöde erscheinen.“⁹⁷ Durch den radikalen Rückzug auf das Individuelle entzog Olbrich sich den im zeitgenössischen Diskurs so omnipräsenten Fragen nach der Legitimation der Form aus der Geschichte oder der Gegenwart.

Olbrich war an der Entwicklung von allgemeingültigen Prinzipien einer modernen Architektur nicht interessiert, zumindest hat er nicht wie Wagner ein Lehrbuch darüber geschrieben. Im Gegenteil, er war notorisch schweigsam, wenn es darum ging, sich zu Fragen der modernen Architektur zu äußern, und ließ sich auch nicht gerne in Gruppenhaft nehmen; auch nicht von der Secession, vor allem nicht von der „falschen Secession“. In seinem Stück „Wienerinnen“ legte sein Auftraggeber Hermann Bahr dem Architekten und Tischler Josef Ulrich (in dem man durchaus Olbrich vermuten darf) folgende Worte in den Mund: „Das ist halt Sezession, heißt’s jetzt in Wien! Wann ich nur schon das Wort nicht mehr hören möcht – da kann ich dir eine solche Wut kriegen – denn das sag ich dir schon: wann wir nicht g’scheit sind und beuteln diese falschen Sezessionisten noch rechtzeitig ab, die bloß so tun, die grasgrünen und ultravioletten, dann san m’r fertig, bevor wir noch recht ang’fangen haben, und dann wird dir bald Sezessionist nur mehr ein noblerer Ausdruck für Idiot sein – viel fehlt so nicht mehr! Versteh mich: modern sein, jung sein, neu sein – großartig, famos! Aber bloß so tun, als ob man jung und neu wär’ – pfui Teufel! Da san ma ja die Pfründner aus der Akademie noch lieber, die schwindeln einem wenigsten nix vor! Aber er glaubt, wenn er die Fassad’ grün, gelb und violett anstreicht – ja mei Lieber, a schottischer Strumpf is no ka Haus.“⁹⁸ Der auf der zweckfreien „Truhe“ über dem Eingang der Secession proklamierte Satz Hevesis – „Der Zeit ihre

96 Joseph Maria Olbrich, „Das Haus der Secession“, a. a. O., S. 5.

97 Ebenda.

98 Hermann Bahr, *Wienerinnen. Lustspiel in drei Akten*, Bonn: Albert Ahn, [1910], S. 78.

Kunst. Der Kunst ihre Freiheit“ – war für Olbrich eben nicht nur Freiheit von der Bürde der Geschichte, sondern der Kunst steht es auch frei, sich auf die Geschichte aller Regionen und Zeiten zu beziehen, solange sie nicht durch die historistische Praxis kontaminiert waren. Freiheit beinhaltet bei Olbrich die Kontingenz, sich dem einen Dogma ebenso entziehen zu können wie dem anderen – ein Synkretismus der Formen, den Peter Haiko als Kennzeichen der Kunst um 1910 sah: „Die von der Secession geforderte Freiheit der Kunst wird zur freien ungezwungenen Verwendung aller zur Verfügung stehenden künstlerischen Formen. Allein damit glaubt man der Forderung einer zeitgemäßen Kunst genügen zu können.“⁹⁹

Freiheit bedeutete aber für Olbrich persönlich in der Folge auch, sich von den Wiener Diskussionen und Seilschaften zu befreien: auch von den Kollegen der „Secession“, wie Olbrich unumwunden in dem Text „Unsere nächste Arbeit“ 1900 aus Darmstadt wissen ließ: „Endlich eine kleine begeisterte arbeitsfreudige Gesellschaft, in einer Stadt, die so glücklich ist, weder Glaspalast noch Akademie zu besitzen, doppelt glücklich daher, weil damit auch die beengenden Normen und Paragraphen für unsere schöne Kunst fehlen. Das hab ich mir immer gewünscht! Den freien Rasen, das blumige Feld, ein Land, wo nur vom Hören-Sagen das grosse Wehen einer neuen Kunst gekannt war. Nicht den Kampfplatz selbst, wo zwischen Alt und Jung ein heftiges Ringen noch fortbesteht, vielmehr ein Feld, wo im freien Empfinden friedlich eronnen und weiter gebaut werden darf.“ Und setzt noch einmal deutlicher nach: „Frei von allen Genossenschaften, frei von allem Respekt und Zwang gegen Kunstministerien, frei von jedem Streit ob Alt und Neu, vertrauend auf ein naiv empfindendes Volk und auf die eigene Kraft musste dieser Gedanke in einer Form entstehen, die nicht der heutigen gewohnten Art entspricht, sondern weit voraus eilt, und Zukünftiges mit einschliesst.“¹⁰⁰

Das Gebäude der Secession wurde gerne als Vorwegnahme einer weißen kubischen modernistischen Architektur verstanden: „Das Haus, das sie für ihre Ausstellungen errichteten, soll ebenso Zeuge des Augenblicks sein wie Verkünder der ästhetischen Zukunft“, schreibt Michel Onfray im Katalog zur Ausstellung „Wiener Secession 1898–1998. Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit“.¹⁰¹ Und er fährt

99 Peter Haiko, „Wien. Aufbruch zur modernen Metropole. Eine Vorbemerkung“, in: Ursula Prokop, Wien. Aufbruch zur Metropole. Geschäfts- und Wohnhäuser der Innenstadt 1910–1914, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 1994, S. 5–7, hier S. 7.

100 Joseph M. Olbrich, „Unsere nächste Arbeit“, in: Deutsche Kunst und Dekoration, VI, 1900, S. 366–369, hier S. 366 und S. 367; wiederabgedruckt in: Joseph Maria Olbrich, 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne, a. a. O., S. 16–19.

101 Michel Onfray, „Ästhetische Plattentektonik“, in: *Wiener Secession 1898–1998. Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit*, Ausstellungskatalog, München-New York: Prestel, 1998, S. 9–16, hier S. 12.

fort: „Seine architektonische Form verbindet zwei Kräfte, und zwar in durchaus programmatischer Weise. Die dionysische Seite kommt in der gußeisernen, grün-goldenen Halbkugel zum Ausdruck, die das Gebäude in Form einer Verschlingung überragt. Dem aber widersprechen die runden, quadratischen oder kubischen Basisformen, die mit ihren weißen Außenflächen die apollinischen Prinzipien des Maßes, der Ordnung und des Gleichgewichtes zum Ausdruck bringen. Der Kampf beider Prinzipien beherrscht die Fassade, wo die pflanzlichen Motive dezent der Domkuppel zustreben, die als überbordender Gipfelpunkt die Unmöglichkeit anzeigt, die Kräfte der Natur in der künstlerischen und architektonischen Arbeit rational zu bändigen.“¹⁰² Letztendlich hätte aber Apoll gesiegt: „Die Moderne betont jene weißen Flächen, jenes Prinzip der Stille, die Olbrichs Bau ebenfalls vorprägte.“¹⁰³ Solche Polarisierungen und Rückprojektionen verstellen den Blick auf die eigentliche Problematik der Jahre um 1900. Olbrich hat mit seinem ersten Monumentalbau in Wien sehr präzise gegen eine materiell und formal repetitive, industrialisierte Baupraxis des Historismus Stellung genommen, indem er sich auf die lokale barocke Bautradition berief. Die Wiederentdeckung der alten Baumaterialien Putz, Stuck und Schmiedeeisen und die Offenlegung der neuen – Glas und Eisen in der Ausstellungshalle – konnten Hand in Hand gehen, weil beiden eine materielle Authentizität und formale Glaubwürdigkeit zugestanden wurden, die man in der Baupraxis des Historismus – auch im Neobarock – verloren sah. Ludwig Hevesi versuchte 1899 in dem Text „Kunst auf der Straße“ zwischen verschiedenen parallelen Barockbezügen zu differenzieren: „Diese drei Häuser aber, wie sie nebeneinander stehen, haben bei all ihrem angestregten Existieren einen schweren Stand. Schief gegenüber steht nämlich das alte Hotel ‚zum Erzherzog Karl‘, in neuer weißer Tünche, und schaut mit seinem biederem Barock von Anno dazumal so ruhig hinüber, wie das gute Gewissen in Person. Es ist, wie es ist; wie es damals sein mußte, weil es nicht anders sein konnte, sintemalen es nichts anderes gab. Das aber ist unbezahlbar. Das allein ist schon eine Vornehmheit. Und wie klug war sein damaliger Architekt, daß er es just in die heutige Baulinie gestellt hat; sonst wäre es ja bereits demoliert. Ein solches Haus ist etwas natürlich Gewachsenes. Neben einem solchen bestehen nur wirkliche moderne Häuser, nicht falsche Sezession, wie sie so viele betreiben, oder allerlei Kompromisse.“¹⁰⁴ Olbrichs eigentliche Innovation war also nicht die Vorformulierung der weißen Wand der späteren Moderne,

102 Ebenda.

103 Ebenda, S. 13.

104 Ludwig Hevesi, „Kunst auf der Straße“, in: ders., *Acht Jahre Sezession*, a. a. O., S. 170–175, hier S. 173–174.

die – wie Mark Wigley gezeigt hat – in der Architektur der klassischen Moderne ohnehin keine so große Rolle gespielt hat,¹⁰⁵ sondern dass er mit Otto Wagner und Adolf Loos als einer der Ersten erneut das Entwicklungspotential der historischen lokalen Architektur entdeckt hatte. Was diese jüngere Generation im Barock und auch im Klassizismus entdeckte, war etwas anderes als etwa Baurath Franz von Neumann, der sich ja auch in der Diskussion im Ingenieur- und Architekten-Verein für eine Anknüpfung am Barock als heimische Bautradition aussprach. Olbrich interessierte sich für die Auflösung der Flächen und die Freiheit der Form, für die Spontaneität und die Unmittelbarkeit der Dekoration, für die Regelwidrigkeit und das Atektionische, also genau für jene Eigenschaften, die ein paar Jahrzehnte zuvor als „barocke Entartung“¹⁰⁶ abgelehnt worden waren oder überhaupt als Niedergang im Rokoko. „Es stand bei uns nicht besser, ja noch schlimmer als in andern Städten Deutschlands, wo die Cabinetsstücke und Kuriositäten das Interesse an den ernstesten, eine tiefere, umfassendere Bildung erfordernden Werken der Baukunst längst überflügelt hatten“, schrieb der frühe Stadtforscher Karl Weiss in seiner Einleitung zur Selbstdarstellung der Stadt anlässlich der XIV. Versammlung Deutscher Architekten und Ingenieure in Wien 1864 über die ausklingende Barockzeit.¹⁰⁷ Hevesi erinnert 1899 im oben zitierten Text angesichts einer neobarocken Baustelle an Albert Ilg und dessen ursprüngliche Absichten: „Hinter den Planken steigt ein Neubau auf. Reines Unternehmerbarock mit zwei runden Eckkuppeln; ihr Balkenwerk ist schon zusammengezimmert. Barock! Ist es das, wofür Albert Ilg als ‚Bernini der Jüngere‘ jene scharfe Lanze brach? Was würde er zum heutigen Bauen sagen? Und zum heutigen Barock? Er hatte ja recht, in seinen Tagen. Es war ein förmliches Aufatmen, als die Schulmeister mit dem Renaissancelineal endlich gezwungen wurden, auch das Barock zuzulassen. Ilg redete ihnen ein, das sei ‚Theresianisch‘, dagegen gab es schon aus Patriotismus kein Sträuben. Das hatte der Schneidige einmal schlaue gemacht. Es war tatsächlich eine Befreiung, für den Augenblick.“¹⁰⁸ Was sich in den publizistischen Schlachten um die Secession wie später um das Franz-Josef-Stadtmuseum abspielte, war also nicht der Kampf der

105 Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge MA: MIT Press, 1995.

106 Inge Scheidel, *Schöner Schein und Experiment. Katholischer Kirchenbau im Wien der Jahrhundertwende*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2002, speziell S. 171–177.

107 Karl Weiss, „Charakteristik der Bauwerke Wiens“, in: *Alt- und Neu-Wien in seinen Bauwerken. Mit einem Fremdenführer. Den Mitgliedern der XIV. Versammlung Deutscher Architekten und Ingenieure gewidmet*, Wien: Selbstverlag des Ingenieur- und Architekten-Vereines, 1864, S. 22–32, hier S. 26.

108 Ludwig Hevesi, „Kunst auf der Straße“, a.a.O., S. 171.

modernen Geschichtsverweigerer gegen die traditionellen Geschichtsbewahrer; sondern ein Kampf um die Interpretationshoheit über die lokale Baugeschichte.

*Der enge Zusammenschluss von Architektur und Kunstgewerbe oder mit anderen Worten,
von Hausbau und Hauseinrichtung,
wie sie [sic !] heute noch im niederdeutschen Bauernhaus gefunden werden kann,
ist einer der größten Fortschritte der Moderne.¹*
Joseph August Lux

*Ist es nicht auffallend, daß die kühnsten neuerer,
also die tüchtigsten menschen, auch die tiefste verehrung für die werke
ihrer vorfahren bekunden?
Eigentlich nicht. Denn die tüchtigkeit kann nur wieder von
der tüchtigkeit gewürdigt werden.²*
Adolf Loos

Eine Kippfigur: Joseph August Lux

„Das wird schließlich niemand leugnen, wir alle haben von England gelernt“³, schrieb Joseph August Lux 1905.⁴ Zu diesem Zeitpunkt war die Wiener Orientierung am Britischen schon längere Zeit etabliert und lief über zahlreiche verschiedene Kanäle: Rudolf von Eitelberger und Heinrich von Ferstel hatten sich bereits 1860 für eine Wohnreform nach englischem Vorbild eingesetzt.⁵ Die Gründung des Österreichischen Museums selbst und die dortigen Ausstellungen, die von Arthur von Scala organisiert wurden, halfen, die englische Gewerbereform in Wien

-
- 1 Joseph August Lux, *Der Städtebau und die Grundlagen der heimischen Bauweise. Zum Verständnis für die gebildeten aller Stände namentlich aber für Stadtverordnete, Baumeister, Architekten, Bauherren etc.*, Dresden: Verlag von Gerhard Kühtmann, 1908, S. 39.
 - 2 Adolf Loos, „Wanderungen im Österreichischen Museum“ (27. November 1898), in: Adolf Loos. *Sämtliche Schriften*, hg. von Franz Glück, Wien-München: Herold, 1962, S. 180.
 - 3 Joseph August Lux, *Die neue Wohnung und ihre Ausstattung*, Wien-Leipzig: Wiener Verlag, 1905, S. 14.
 - 4 Zur Biografie von Lux siehe: Erhard Koppensteiner, „Der Schriftsteller Joseph August Lux“, in: Heinz Dopsch (Hg.), *Anif. Kultur, Geschichte, und Wirtschaft von Anif, Niederalm, und Neu-Anif*, Anif: Gemeinde Anif, 2003, S. 413–420 und Mark Jarzombek, „Joseph August Lux. Werkbund Promoter, Historian of a Lost Modernity,“ *Journal of the Society of Architectural Historians* Jg. 63/2, Juni 2004, S. 202–219.
 - 5 Rudolf von Eitelberger, Heinrich Ferstel, *Das bürgerliche Wohnhaus und das Wiener Zinshaus. Ein Vorschlag aus Anlaß der Erweiterung der inneren Stadt Wien's*, Wien: Gerold, 1860.

bekannt zu machen. Der Industrielle Fritz Wärndorfer, der als Auftraggeber von Charles Rennie Mackintosh in Erscheinung trat, war ein wichtiger Promotor der britischen Bewegung in Wien.⁶ Den Höhepunkt der Auseinandersetzung bildete sicherlich der Besuch von Mackintosh und seiner Frau Margaret Mackintosh Macdonald 1900 in Wien, die in einem Triumphzug durch die Stadt zum Secessionsgebäude geführt wurden. Ihr „Mackintosh-Raum“ auf der 8. Secessions-Ausstellung 1900 fand direkte Nachfolge bei den Mitgliedern der Künstlervereinigung, insbesondere Josef Hoffmann und Kolo Moser. Sehr unmittelbar war auch die Vorbildwirkung von Charles Robert Ashbees „Guild and School of Handicrafts“ auf die Gründung der Wiener Werkstätte 1903. Die englischen Zeitschriften – allen voran „The Studio“ – wurden in Wien aufmerksam studiert.⁷

Weniger klar zu umreißen und weniger erforscht ist der Eindruck, den die Schriften der beiden Haupttheoretiker der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung John Ruskin und William Morris in Wien gemacht haben. Erst um 1900 erreichten sie in Auswahl und deutscher Übersetzung Wien.⁸ Eine der zentralen Vermittlerinnen der englischen Arts-and-Crafts-Philosophie war die Engländerin Amelia Sarah Levetus, die als erste Frau an der Universität Wien 1897 Vorträge – über die englische Genossenschaftsbewegung – hielt und den Wiener John Ruskin Club im Volksheim Ottakring gründete. Sie war maßgeblich am Aufbau der Wiener Volkshochschule nach englischem Vorbild beteiligt. Levetus publizierte – auch unter den Abkürzungen ASL und Lev – in renommierten Kunstzeitschriften in Österreich, Deutschland, England und Amerika, wobei sie sich energisch um die Verbreitung des englischen Modells bemühte, vor allem trat sie für Charles Robert Ashbee und Charles Francis Annesley Voysey ein. Als *native speaker* war die in Birmingham gebürtige Levetus besonders geeignet, die Ideen Ruskins und Morris *first hand* in Wien zu verbreiten.⁹

6 Zum Verhältnis von Wien zu Schottland im Speziellen siehe: Peter Vergo, Vienna 1900. Vienna, Scotland and the European Avant-Garde, Edinburgh: National Museum of Scotland, 1983.

7 Karl Panagl, *Die britische Kunstzeitschrift „The Studio“ und ihre Bedeutung für die Entwicklung des Jugendstils in Europa*, Diss. Universität Wien, 1977, S. 86–91.

8 So etwa: Jakob Feis, *Wege zur Kunst. Eine Gedankenlese aus den Werken des John Ruskin. Aus dem Englischen übers., zsgestell. und eingel.*, Straßburg 1897; *Wege zur Kunst übers. von Jakob Feis*, Straßburg 1897; *Die Steine von Venedig. Eine Auslese aus dem Werk „The Stones of Venice“*. *Aus dem Englischen übersetzt und zusammengestellt von Jakob Feis*, Straßburg 1900. *Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung*, Leipzig: Diederichs, 1900–1906. Sie erreichten aber auch etwa Paris nicht viel früher. Marcel Prousts erste Übersetzungen von Ruskins Werken erschienen 1904 „La Bible d’Amiens“ und 1906 „Sesame and Lilies“.

9 Joshua Large, *„The Studio“ and the Workshops: Amalia Levetus and the British Influence on the Applied Arts in Vienna. A Thesis submitted to the Central European University, Budapest*

Ein anderer überzeugter Ruskinianer war der Wiener Joseph August Lux. Lux – Jahrgang 1871 – war 1897 nach London gereist, wo er ein Jahr blieb, um das Kulturleben der Stadt kennenzulernen. Er erinnert sich in einer autobiografischen Skizze daran, täglich die Bibliothek des British Museum aufgesucht zu haben, um dort die Werke John Ruskins, William Morris und William Wordsworths zu studieren.¹⁰ In einer weiteren autobiografischen Schrift aus dem Jahr 1926 erinnerte er sich an den Eindruck, den die Schriften bei ihm hinterließen: „Nach Stifiers ‚Nachsommer‘ hat nichts so tiefen, bestimmenden Einfluss auf mich gehabt wie das Studium der Schriften von Ruskin und Morris, deren praktische Wirkung ich unmittelbar an der Quelle verfolgen konnte. Die Wirkung war fruchtbar nach all den Richtungen, die ich dunkel gesucht hatte, künstlerisch, dichterisch, sozial.“¹¹ Lux interessierte sich für diese Schriften noch ohne spezifisches Interesse an der angewandten Kunst mehr aus moralisch, politisch und literarischen Gründen. Nachdem er ein weiteres Jahr in Paris verbracht hatte, kehrte Lux nach Wien zurück, wo er begann, sich in diversen Kaffeehauszirkeln zu bewegen; dort lernte er Georg Gerlach kennen, der ihn an den väterlichen Verlag vermittelte. Seine Verlobung mit der Nichte Emil von Foersterns – Irma Braun – half ihm wohl auch, Anschluss an die architektonischen Zirkel zu finden.¹²

Innerhalb kürzester Zeit avancierte Lux zu einem der hyperaktivsten Wiener Architekturpublizisten, der alle relevanten Themen der Zeit aufnahm und so manches auch vorweg. Unter seinen Themen rangierten im nächsten Jahrzehnt die Wohnreform, der neue Garten, Kunstgewerbliches, Fotografie und Ingenieurbau, Städtebau und immer wieder zentral die Volkskunst und der Heimatschutz. Er frequentierte das Café Museum, wo er am Fenstertisch Otto Wagners Aufnahme fand.¹³ Lux beschrieb die Stimmung im Wagnerzirkel aus zeitlicher und ideologischer Distanz 1926: „Jedenfalls war die Atmosphäre in diesem Kreis ideengeladen wie nirgends, täglich wurde die Welt niedergerissen und neu und schöner wiederaufgebaut. [...] Es war Protest auf allen Linien gegen die Sünden der Väter. Protest gegen die Bauweise, gegen den Hausrat, gegen die Gesinnung,

2003. Wilhelm Filla, Miss A. S. Levetus – Kunsthistorikerin und Volksbildnerin. Portait einer grenzüberschreitenden Pionierin. In: Spurensuche. Zeitschrift für Geschichte der Erwachsenenbildung und Wissenschaftspopularisierung, 12. Jg., 2001, H. 1–4, S. 24–39.

10 Joseph August Lux, Autobiographische Skizze „Ein Vermächtnis“, 1. Buch, Lehr- und Wanderjahre, 1. Teil, S. 76, Manuskript, 1942/43 verfasst, heute im Karl-Steinlocher-Fonds Salzburg.

11 Joseph August Lux, *Wanderung zu Gott. Geschichte einer Heimkehr*, Paderborn: Ferdinand Schoeningh Verlag, 1926, S. 52.

12 Joseph August Lux, *Mein Vermächtnis*, II. Buch, Lehr- und Wanderjahre, 2. Teil, S. 105.

13 1903 fungierte er als Herausgeber des 3. Bandes von Zeichnungen aus der Wagnerschule: *Die Wagner Schule 1902*, hg. von Joseph August Lux, Leipzig: Baumgärtner, 1903.

gegen die Anschauungen von gestern. Wir entdeckten die Biedermeierkultur, die Heimatkunst, das englische Landhaus, die gotischen Traditionen, die Sozialethik Ruskins und William Morris, darin ich ja zu Hause war – im wesentlichen eine kultur- und kunsterzieherische Mission, wie ich sie für meinen Teil auffasste und praktisch und literarische vielseitig übte, [...].“¹⁴ Neben dem Herausgeber Ferdinand von Feldegg sowie Heinrich Pudor war er einer der wichtigsten Beiträge der Zeitschrift „Der Architekt“; er publizierte in Tageszeitungen – vor allem in der „Arbeiterzeitung“, der er von 1905 bis 1907 als Kunstreferent angehörte, aber auch in „Die Zeit“ und dem „Neuen Wiener Tagblatt“ – sowie in zahlreichen deutschsprachigen Architekturzeitschriften wie „Innendekoration“, „Deutsche Kunst und Dekoration“, „Der Städtebau“, „Deutsche Bauhütte“ und in Reformblättern wie „Grenzboten“, „Kunstwart“, „Der Sturm“, „Die Zukunft“; zudem fungierte er als Redakteur von „Die Fläche“ und „Das Interieur“ u. a. m.

Von der „Hohen Warte“ aus: 1904–1908

1904 gründete Lux die Zeitschrift „Hohe Warte“, für die er ein wahrhaft prominentes Herausgeberteam gewinnen konnte, das uns auch einiges über seine Vernetzung mit der deutschen Kunstszene verrät: Cornelius Gurlitt, Joseph Hoffmann, Alfred Lichtwark, Kolo Moser, Hermann Muthesius, Paul Schultze-Naumburg, Otto Wagner.¹⁵ Wie genau er mit den prominenten Vertretern der Reformkultur in Deutschland in Kontakt kam, ist unklar, wobei viele von ihnen wohl regelmäßig in Wien zu Gast waren, da vor allem Otto Wagner international hervorragende Kontakte hatte. Der Titel „Hohe Warte“ ist in vielerlei Hinsicht programmatisch: Er bezieht sich einerseits auf eine privilegierte Lage, die einen guten Überblick verheißt, als auch auf einen Hügel (220 m über Seehöhe) im Norden von Wien in der Umgebung von Lux' eigener Wohnung in Döbling, der „Hohe Warte“ heißt. Auch die Straße, die auf den Hügel führte, wurde seit 1894 offiziell Hohe Warte genannt. Dort war 1903/04 gerade die erste Wiener Künstlerkolonie mit den Häusern Moll, Moser, Henneberg und Spitzer von Josef Hoffmann fertiggestellt worden, die Lux in der Zeitschrift auch extensiv besprach.¹⁶ Zudem war dort auch die Zentralanstalt für Meteorologie

14 Joseph August Lux, *Wanderung zu Gott*, a. a. O., S. 61.

15 Helga Kusolitsch, *Hohe Warte. Villenkolonie und Zeitschrift, die Geschichte einer flüchtigen Begegnung*, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 1996.

16 In einer Sondernummer im 2. Jg., 1905/06 mit dem Titel „Von der Heiligkeit des Heimes“ ist der Beitrag „Das Wohnhaus“ von Lux ausschließlich mit Innenraumentwürfen von Josef Hoffmann für die Hohe-Warte-Häuser illustriert.

und Geodynamik in einem Bau von Heinrich von Ferstel (1870–1882) untergebracht. Der Name „Hohe Warte“ verband somit das Alte und das Neue, die Kunst und die Naturschönheit der Wiener Vorstadt mit dem Anspruch auf Übersicht und mit Blick auf die Wetterstation auch Voraussicht. Der Name „Hohe Warte“ war also Programm. Schon Camillo Sitte hatte mit seinem „Holländer Turm“ eine Hohe Warte skizziert, als Nationaldenkmal und als Emblem seines Werkes, das all seine theoretischen Bemühungen zusammenfassen sollte.¹⁷

Die „Hohe Warte“ diene Lux vor allem als Sammelbecken für all seine Reformambitionen und war als solche dem einflussreichen englischen „The Studio“, dem deutschen „Pan“ oder dem Wiener „Ver sacrum“ nachempfunden.¹⁸ Dennoch entwickelte die Zeitschrift ein eigenes Profil: Trotz gelegentlicher Artikel über Malerei und Skulptur, Theater, Dichtung und Musik setzte die „Hohe Warte“ deutliche Akzente auf Architektur, Städtebau und Denkmalpflege, war also eigentlich eine Architekturzeitschrift mit einer breiten Auslegung von Architektur, die sich eben nicht an ein Fachpublikum richtete, sondern als „Halbmonatsschrift zur Pflege der künstlerischen Bildung und der städtischen Kultur“ – so der Untertitel – an ein interessiertes städtisches Bildungsbürgertum. Durch diesen Schwerpunkt auf die „gebaute Umwelt“, wie man heute sagen würde, unterschied sie sich auch von Ferdinand Avenarius’ „Der Kunstwart“, der wiederum einen viel stärkeren Anspruch auf Kunsterziehung und ein breiteres Themenspektrum hatte. Der Index des 1. Jahrgangs der „Hohen Warte“ nannte als Textkategorien „Städtebau“ und „Städtestudium“, „Hausbau“, „Wohnungspflege“, „Gartenbau“, „Technik und Kunst im Gewerbe“, „Plastik“, „Malerei“, „Kunst im Haus“, „Volkskunst und Heimatschutz“, „Kunsterziehung“, „Wirtschaftspolitik. Kunstpolitik“. Auch andere Reformer machten sich die Zeitschrift zu Nutze, so fungierte sie auch von 1906 an als Verteiler der Mitteilungen der Deutschen Gartenstadtgesellschaft und des Bundes Deutscher Architekten. Wie in seinen Schriften wollte Lux auch mit der Zeitung sein Ideal eines ästhetischen Sozialismus propagieren. So räumte er auch seinen Kollegen Max Winter und Stephan Grossmann von der Arbeiterzeitung, deren Korrespondent er ab 1905 war, immer wieder ein Forum für ihre Sozialreporta-

17 Zur Rezeption dieser Aussichtstürme in der Architekturtheorie um 1900 siehe: Kari Jormakka, „Der Blick vom Turm“, in: Klaus Semsroth, Kari Jormakka, Bernhard Langer (Hg.), *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2005, S. 1–26.

18 Zu Kunstzeitschriften in Deutschland und Österreich: Maria Rennhofer, *Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich 1895–1914*, Augsburg: Bechtermünz Verlag, 1997. Über Architekturzeitschriften um 1900 siehe: Eva Maria Froschauer, „An die Leser“. *Baukunst darstellen und vermitteln. Berliner Architekturzeitschriften um 1900*, Tübingen et al.: Wasmuth, 2009.

gen ein; ebenso den britischen Schriftstellern Fred Hood, und Fiona Macleod (aka William Sharp). Alle vier Bände sind mit Zitaten von als geistesverwandt empfundenen internationalen Reformern durchzogen, sehr oft von John Ruskin und William Morris.

Das grafische Konzept der „Hohen Warte“ war äußerst modern (Abb. 44): Es unterschied sich stark von dem des „Ver sacrum“ oder der Münchner „Jugend“, da es keine grafischen Verzierungen der Seiten gab. Die Seiten waren zweispaltig gegliedert mit meist im oberen Drittel der Seite angeordneten Fotografien oder Grafiken; in Kapitalen gesetzte Zitate und schlichte Bildunterschriften ergänzten das grafische Konzept des Blattes, das stark an das reduzierte Layout der von Peter Altenberg redigierten 1903 gegründeten Zeitschrift „Kunst“ erinnerte wie auch an ihre bekannteste Beilage „Das Andere. Ein Blatt zur Einfuehrung abendlaendischer Kultur in Oesterreich. Geschrieben von Adolf Loos“¹⁹ (Abb. 45). Wie in „Das Andere“ prangt auch am Titelblatt der „Hohen Warte“ der Übertitel in einem schlichten Rahmen, während der Untertitel im Blocksatz bündig darunter gesetzt ist. Dabei lässt sich schon an kleinen Abweichungen die unterschiedliche Haltung der Blätter erahnen: Während Loos sein Blatt in einer Type aus dem Freibrief für die Druckerlehrlinge der Stadt Wien aus dem Jahr 1783 setzen ließ, wie er selbst unter dem Titel „Was man druckt“ erläuterte,²⁰ ist der Schriftzug „Hohe Warte“ wie ein Linol- oder Holzschnitt mit leichten Ausfransungen am Rand in vereinfachten Typen gestaltet und mit dem Rahmen verbunden, wodurch schon klar zu erkennen war, dass der Handarbeit in diesem Blatt ein besonderer Stellenwert zuerkannt wurde. Ebenso in starkem Schwarz-Weiß-Kontrast und in einer ähnlichen handwerklichen Optik ist das Signet gehalten, ein schematisch gehaltener Aussichtsturm vor einer ebenso abstrahierten Landschaft ist einem dem Quadrat angenäherten Rechteck eingeschrieben. Links und rechts der Turmspitze stehen die Buchstaben H und W. Da Lux immer wieder mit Künstlern bei der Gestaltung seiner Bücher zusammenarbeitete, so etwa mit Josef Hoffmann und Moritz Jung, Nelly Marmorrek (Frau von Oskar), Emma Schlangenhäusen, Agnes Speyer, Mileva Stoisavljevic (spätere Roller) in dem Bändchen „Drei Puppenspiele“²¹ liegt es auch bei seiner Zeitschriftengründung nahe, den Entwerfer des Logos im nahen Künstlerkreis zu suchen. Dem Signet stilistisch am ähnlichsten sind tatsächlich die Arbeiten des

19 Maria Rennhofer, *Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende*, a. a. O., S. 152–154.

20 Adolf Loos, „Wie man druckt“, in: *Das Andere. Ein Blatt zur Einfuehrung abendlaendischer Kultur in Oesterreich*, 1. Jahr, 15. Oktober 1903, S. 4, zitiert nach dem Reprint: Mailand: Editoriale Electa, 1981.

21 Joseph August Lux, *Drei Puppenspiele. Es war einmal eine Prinzessin, Jean Brioché, der Puppenspieler, Tod des Pierrot*, Wien: Hohe Warte/Selbstverlag, 1906.

wichtigsten Wiener Buchkünstlers der Zeit kurz nach 1900 und Professors an der Kunstgewerbeschule Rudolf von Larisch, der auch die Beiträge „Über die Leserlichkeit“ und „Schrift und Schreibunterricht“ in der „Hohen Warte“ publizierte.²² Zudem ist ein Artikel mit Titel „Der Schornstein“ aus Lux' Feder in der Zeitschrift „Der Architekt“ mit Dachansichten illustriert, die das Monogramm RL tragen.²³

Die Texte in der „Hohen Warte“ waren unterschiedlich stark von Lux redigiert worden, vieles hatte er selbst verfasst, einiges aus bereits publizierten Texten anderer Autoren in der Art eines Readers Digest zusammengestellt. Es sind aber auch in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek Briefwechsel erhalten, etwa mit dem Kunsthistoriker Arthur Roessler, in denen es um neu zu verfassende Texte geht.²⁴ Interessant ist die Finanzierung des Blattes, die scheinbar wesentlich auf Anzeigen basierte, vor allem — und das ist das Überraschendste — auf Anzeigen der innovativen Bauindustrie. So finden sich etwa in der Sondernummer über Rudolf von Alt Anzeigen des Bauunternehmers und Auftraggebers Josef Hoffmanns, Eduard Ast, der Ziegelfabrik Ladislaus J. Roth, des Beton- und Betoneisenbauunternehmers Max Emer und des Betonbauunternehmens Adolf Baron Pittel.²⁵ Die Zeitschrift erschien von 1904 bis 1906 im Eigenverlag und von 1906 bis 1908 im Verlag Voigtländer Leipzig, bei dem Lux auch einige Bücher publizierte.

In engem Zusammenhang und oftmaligen Doppelungen mit der Arbeit an der „Hohen Warte“ publizierte Lux zwischen 1905 und 1908 die Bücher „Die moderne Wohnung und ihre Ausstattung“ und „Geschmack im Alltag. Ein Buch zur Pflege des Schönen“. Vor allem „Geschmack im Alltag“ – ein bewusst an ein Massenpublikum gerichteter Lifestyle-Ratgeber²⁶, der immerhin drei Auflagen erlebte – ließ viel von Ruskins moralisierendem Impetus spüren. Auch das Motto des österreichischen Arztes und Lyrikers Ernst von Feuchtersleben am Buchumschlag „Vom Schönen lebt das Gute im Menschen auch seine Gesundheit“ kündigte den lebensreformerischen Inhalt an. Zentral für den ganzen Band ist das Motiv der moralischen Stärkung des Menschen unabhängig von seiner Herkunft durch die rich-

22 Rudolf von Larisch, „Über die Leserlichkeit“, in: Hohe Warte, 1. Jg., 1904/05, S. 162 und S. 188; „Schrift und Schreibunterricht“, in: Hohe Warte, 3. Jg., 1906/07, S. 258.

23 Joseph August Lux, „Der Schornstein“, in: Der Architekt, 7. Jg., 1902, S. 81–82.

24 Joseph August Lux an Arthur Roessler, 26. Oktober 1908, Wienbibliothek im Rathaus I. N. 151.531.

25 Hohe Warte, 6. Heft, 2. Jg., Sondernummer Rudolf von Alt, Umschlag.

26 Die historische Lifestyle-Forschung steht noch am Anfang, bietet aber vielversprechende Ansätze bei der Beurteilung der Lebensreformbewegung, die ja im Wesentlichen auch ein neuer Lifestyle ist, siehe: David Bell und Joanne Hollows, „Towards a History of Lifestyle“, in: *Historicizing Lifestyle. Mediating Taste, Consumption and Identity from the 1900s to 1970s*, hg. v. David Bell und Joanne Hollows, London: Ashgate, 2006, S. 1–20.

tige Wahl seiner Gebrauchsgegenstände. Lux zitiert Ruskin explizit im Vorwort: „In der Tat müssen wir in dem guten Geschmack eine geistige Kraft erblicken, die das Lebensbild harmonisch bestimmt.“²⁷ Wichtig, und gerade diesen Aspekt betont Lux jenseits stilistischer Fragen immer wieder, sind die moralischen Konsequenzen der geschmacklichen Entscheidungen: „Im praktischen Leben jedoch besitzt der gute Geschmack eine einschneidende, soziale Kraft, indem er uns bemüßigt, in allen unseren Einkäufen dem Händler und dem Erzeuger gegenüber den Grundsatz der gediegenen Herstellung zu betonen und dazu beizutragen, das Können und Ansehen der gewerblichen Arbeit und mithin den Arbeiter in seiner menschlichen und wirtschaftlichen Wohlfahrt zu fördern.“²⁸ Wie Ruskin und Morris redete Lux dem Handwerk das Wort, wobei er es sich aber nicht mehr leisten konnte, in die generelle Maschinenverdammung mit einzustimmen. Das war nach 1900 aufgrund der tatsächlichen in weiten Breichen erfolgten Umstrukturierung der Warenproduktion nicht mehr möglich. Lux suchte daher verschiedentlich nach Ausgleichspositionen; so „gibt es auch eine anständige maschinelle Herstellung, ein maschinenglattes Erzeugnis, das den Charakter seiner Herstellung offen und ehrlich zur Schau trägt“.²⁹ In allem aber seien die Briten führend, sowohl in den Abwegen der industriellen Produktion als auch in der Rückbesinnung auf das Handwerk: „Kein Volk hat die handwerkliche Tradition so gründlich erforscht und zum Ausgangspunkt der neuen Kunstbewegung gemacht wie das englische Volk. [...] Wir müssen tatsächlich bei den Engländern in die Schule gehen, wenn wir den ganzen Umfang der handwerklichen Technik und Tradition kennen lernen und eine Kenntnis vermitteln wollen, die zum Verständnis der Arbeit unerlässlich ist.“³⁰

Lux selbst hatte bereits 1906 eine ruskineske Version einer „Volkswirtschaft des Talentes. Grundsätze einer Volkswirtschaft der Kunst“³¹ vorgelegt, die sich sehr stark auf „A Joy Forever. And Its Price in the Market“³² von 1857 bzw. 1880 bezieht, das 1904 gerade neu aufgelegt worden war, sowie auf die sozialrevolutionären

27 Joseph August Lux, *Geschmack*, op. cit., Vorwort S. III.

28 Ebenda, S. VII.

29 Ebenda, S. 12.

30 Ebenda, S. 189.

31 Joseph August Lux, *Volkswirtschaft des Talents. Grundsätze einer Volkswirtschaft der Kunst*, Leipzig: R. Voigtländer, 1906.

32 John Ruskin, *A Joy forever. And Its Price in the Market (being the Substance with Additions of Two Lectures of the Political Economy of Art, delivered at Manchester July 10th and 13th, 1857*, London: George Allen, 1904.

Schriften von William Morris, vorrangig „Art and Socialism“³³. Lux richtete sich gegen „das in grobmaterialistischen Interessen befangene Bürgertum, das sich der Kunst bestenfalls zu seinen ‚digestiven‘ Zwecken bedient und den irrigen Glauben erzeugt, Kunst sei eine Art ‚Luxus‘ bloß für reiche Leute [...]“³⁴ In der Gotik oder im Frankreich unter Turgot hätte das Talent, die menschliche Schaffenskraft, als Basis der Volkswirtschaft gegolten; nicht so heute, wo es lediglich die Arbeitskraft sei. Es gäbe derzeit keine Volkswirtschaft des Volkes, sondern eine Volkswirtschaft der Industrie und des Handels. „Schönheit und Vortrefflichkeit in allem, was der Mensch schafft, baut, tut, denkt, fühlt, sind die einzigen Mittel gegen Armut und Elend, die oft genau auch hinter dem äußeren Reichtum verborgen sind.“³⁵ Geld werde in der modernen Volkswirtschaft deutlich überschätzt, es sei nur Mittel zum Zweck. „Eine gute Regierung müsste dahin streben, sich überflüssig zu machen; gewöhnlich aber kennt eine Regierung nichts Wichtigeres als die Regierung. Sie arbeitet für sich.“³⁶ Die Schrift trägt deutlich anarchistische Züge, wie sie um 1910 im kulturellen Bereich gar nicht selten waren, man denke nur etwa an den frühen Rudolf Steiner oder den Deutsch-Schotten John Henry Mackay.

Und noch einmal: „Biedermeier als Erzieher“

Nicht nur bei Lux, aber bei ihm besonders explizit, führt die Orientierung am aktuellen Fremden (Großbritannien) zur Rückbesinnung auf das historische Eigene (Biedermeier). Die Generation der Großeltern wäre noch „zu jener Einheit der Lebensäußerung gelangt, welche die Bezeichnung Stil verdient“, nämlich „einer vollkommen durchgebildeten bodenständigen Kultur, die in ungebrochener Linie von den gewöhnlichen Tageserscheinungen bis zu den Gipfelpunkten, welche die Namen Grillparzer, Schubert, Schwind bezeichnen, emporsteigt“.³⁷ Was also das Biedermeier vorbildlich für die Kunst der Zukunft macht, ist das Konzept der Einheitlichkeit vom Alltagsgegenstand bis zur hohen Kunst, was wiederum eine der wesentlichen Prämissen der Arts-and-Crafts-Bewegung war. Doch – und das ist ganz zentral für die Beurteilung – Lux sieht einen unüberwindlichen Bruch: „Wie

33 William Morris, *Art and Socialism*. A Lecture delivered 23rd, 1884 before the Secular Society of Leister, London: E. E. M. and W. L. S., 1884.

34 Joseph August Lux, *Volkswirtschaft*, Vorwort, o. S.

35 Ebenda, S. 41.

36 Ebenda, S. 100.

37 Joseph August Lux, *Die neue Wohnung und ihre Ausstattung*, Wien-Leipzig: Wiener Verlag, 1905, S. 1–2.

von allem Vergangenen trennt uns auch vom Biedermeier eine tiefe Kluft. Dennoch sind diese wertvoll durch das Beispiel, das sie lehren.“³⁸ Julius Langbehn's „Rembrandt als Erzieher“³⁹ kontert er mit „Biedermeier als Erzieher“⁴⁰ (Abb. 3). Und er meint tatsächlich Erzieher, nicht Vorbild: Am Biedermeier könne man beobachten, wie die modernen Möbel zu konstruieren wären. „Die Sachlichkeit, die das Mobiliar aus den Prunk- und Repräsentationszwecken der vorangegangenen Epochen wieder zu den lediglichen Gebrauchszwecken zurückführte und es zu organischen Gebilden gestaltete, ist ein weiteres vorbildliches und erzieherisches Moment der Biedermeierzeit.“⁴¹ Und auch die Architektur des Biedermeiers wäre in manchem radikaler gewesen als das zeitgenössische Bauen: „Die Hausarchitektur zeigt keine aufdringliche Fassade. Sie ist ganz schmucklos. Wenn heute jemand den sittlichen Ernst aufbringt, ein Haus zu bauen, das eine ganz glatte Fassade, ohne jedweden unnützen Zierrat besitzt, so würde man sich darüber entsetzen.“⁴² Dies schrieb Lux immerhin sechs Jahre, bevor Adolf Loos genau dieses Entsetzen durch den Bau des Michaelerhauses auslöste, und vier Jahre vor Paul Mebes bahnbrechender Publikation „Um 1800“⁴³.

Lux war im Wiener Kontext natürlich nicht der Erste, der das Biedermeier als Ideal für die neue Architektur zu preisen begann, man denke etwa an Ludwig Hefesi und Hermann Bahr. Bei Lux ist es aber besonders deutlich der Gedanke der „Einheitskultur“, der das Potential zur Erneuerung in sich trägt, einer Einheitskultur, wie sie etwa auch Hermann Muthesius in seinem Buch „Stilarchitektur und Baukunst“ von 1901 propagierte.⁴⁴ Es sind also nicht nur die formale Schlichtheit und Sachlichkeit der Architektur und der Handwerkserzeugnisse des Biedermeiers, sondern vor allem das Zusammenspiel der verschiedenen Kunstformen – Musik, Literatur, Tanz, Malerei, Theater etc. – mit Mode und Verhalten und die Einheitlichkeit der kulturellen Äußerungen über alle Schichten hinweg, die Lux am Biedermeier beeindruckten. Das war seine Vision für eine moderne Kultur. Eine deutliche Sprache sprach die Bebilderung des Artikels „Biedermeier als Erzieher“, in dem Ansichten vom einfachen Bürgerzimmer bis zum Arbeitszimmer

38 Ebenda, S. 9.

39 Julius Langbehn, *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, 23. Auflage, Leipzig, Hirschfeld, 1890.

40 Joseph August Lux, „Biedermeier als Erzieher“, in: *Hohe Warte*, 1. Jg., 1904/05, S. 145–155.

41 Ebenda, S. 149.

42 Ebenda, S. 153.

43 *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, hg. von Paul Mebes, München: Bruckmann, 1908.

44 Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*, Mühlheim an der Ruhr: Schimmelpfennig, 1901.

des Kaisers Franz zum Vergleich der Gestaltungsprinzipien aufriefen. Es sind zum größten Teil Reproduktionen von Aquarellen aus der Sammlung von Dr. August Heymann, dem wichtigsten Sammler von Viennensia der Jahrhundertwende.

„Volkstümliche Kunst“ (1904) und „Liebhaberphotograph“ (1908)

War also Lux' Biedermeierenthusiasmus durch das Studium Ruskins mit vorbereitet, so war es bemerkenswerterweise auch sein Engagement für den Heimatschutz. Die Lektüre von Ruskin und Morris hatten Lux' Sinn für die Qualitäten der regionalen vorindustriellen Vergangenheit Wiens geschärft, aber auch für den Literaten, der diese wohl am eindrucklichsten geschildert hat: „Zwischen dem Nachsommer Stifters und Ruskin, William Morris und Victor Hugos heimat-künstlerischem Manifest besteht eine innere Verwandtschaft so gut, wie sie zwischen der gepflegten malerischen Stilform der Stifter'schen Prosa und der gemeißelten Poesie der Prä-raffaeliten und Symbolisten besteht.“⁴⁵ Eine institutionelle Verbindung von Natur- und Denkmalschutz – wie sie der Heimatschutz auch propagierte – war in England schon früh gedacht und 1895 mit der Gründung des National Trust in die Realität überführt worden. Ruskin war zwar keines der Gründungsmitglieder des Trust, stand dem Unternehmen aber wohlwollend gegenüber und hatte auch zuvor erste Sozialprojekte der Mitgründerin Octavia Hill finanziert. Er setzte sich auch für die Erhaltung der Kulturlandschaft um seinen Landsitz Brantwood am Lake Coniston ein. Auch William Morris hat sich mit seinem „Manifesto of the Society for the Protection of Ancient Buildings“ von 1877 für die Erhaltung von historischen Bauten in den überlieferten Zuständen eingesetzt: Lux publizierte eine deutsche Übersetzung des „Manifesto“ im ersten Jahrgang der „Hohen Warte“ in der Kategorie „Volkskunst und Heimatschutz“.⁴⁶

Lux kann in Wien als Vorreiter der Heimatschutzbewegung angesehen werden, auch wenn er sich zu dem Zeitpunkt, als sich jene in Wien 1912 (und damit im deutschsprachigen Raum verspätet) als öffentlich-rechtliche Organisation mit der Gründung des Verbands österreichischer Heimatschutzvereine formierte, schon der Schriftstellerei zugewandt hatte.⁴⁷ Neben zahlreichen Artikeln in der „Hohen Warte“ zum „Heimatschutz“ verfasste er die kurzen Einleitungen zu den beiden

45 Joseph August Lux, *Wanderung zu Gott*, a. a. O., S. 58.

46 „Die Bestimmungen der englischen Gesellschaft zur Erhaltung alter Bauwerke“, in: *Hohe Warte*, Jg. 1904/05, S. 34, S. 62, S. 139, S. 206, S. 219, S. 347.

47 Wir wissen etwa auch, dass er an dem Heimatschutz-Kongress in München teilgenommen hat. Siehe: Joseph August Lux, *Der Städtebau und die Grundpfeiler der heimischen Bauweise*. Zum

Fotobänden „Volkstümliche Kunst“ I und II, die der Verleger Martin Gerlach sen. 1904 und 1911 mit ihm herausgegeben hatte.⁴⁸ Martin Gerlach der Ältere, zunächst Juwelier in Berlin, dann Verleger und Fotograf in Wien, hatte eine Vielzahl von fotografischen Aufnahmen von bäuerlichen und kleinbürgerlichen Häusern, aber auch Bauplastiken und Alltagsgegenständen hauptsächlich aus der Wiener Umgebung, aber etwa auch in Südtirol, Norditalien, Tschechien (vor allem Krummau/Český Krumlov) und Ungarn gemacht. Diese ordnete er nun mit Lux' Hilfe und publizierte sie in zwei Bänden, die als Band 6 und 12 der Serie „Die Quelle“ erschienen. Diese Serie war durchaus als Vorbildsammlung konzipiert, so erschien darin 1904 etwa auch der Band „Formenwelt aus dem Naturreich“ mit fotografischen und mikroskopischen Aufnahmen von Tieren und Pflanzen.⁴⁹

Eine bleibende Motivation für die Publikation der zwei Bände „Volkstümliche Kunst“ war sicherlich das beinahe jährliche Erscheinen von Paul Schultze-Naumburgs Bildbänden mit dem Übertitel „Kulturarbeiten“ ab 1901.⁵⁰ Der vom Maler zum Architekten mutierte Schultze-Naumburg war federführend beim 1904 gegründeten Deutschen Bund Heimatschutz und die Herausgabe der „Kulturarbeiten“ stand in unmittelbarem Zusammenhang mit der Idee des Heimatschutzes. Die unglaublich populären Bände hatten vielfältige Funktionen: Zunächst sollte dem interessierten Bildungsbürgertum der durch die Industrialisierung bedrohte Bestand an Bauten und Landschaften vorgestellt werden und durch die didaktische Gegenüberstellung von guten und schlechten Beispielen – sprich von Architektur vor dem Historismus und zeitgenössische Architektur – der „Kulturverfall“ der jüngeren Vergangenheit sinnfällig gemacht werden. Gleichzeitig aber sollte durch

Verständnis für die Gebildeten aller Stände namentlich aber für Stadtverordnete, Baumeister, Architekten, Bauherren, etc., Dresden: Gerhard Kühtmann, 1908, S. 151–152.

48 *Volkstümliche Kunst. Ansichten von alten heimatlichen Bauformen, Land- und Bauernhäusern, Höfen, Gärten, Wohnräumen, Hausrat etc.*, Photographisch aufgenommen von Martin Gerlach, Vorwort von Joseph August Lux, Die Quelle VI. herausgegeben von Martin Gerlach, Wien-Leipzig: Gerlach & Co, o. J. [1904]. *Volkstümliche Kunst. II. Österreich-Ungarn*, herausgegeben und photographisch aufgenommen von Martin Gerlach, Vorwort von Joseph August Lux, Wien-Leipzig: Gerlach & Wiedling, o. J. [1911]. In der Literatur wird allgemein 1911 als Publikationsdatum des zweiten Bandes angegeben, siehe: Astrid Mahler, „Der Beitrag der Fotografie zur Heimat(kunst)pflge. Gerlachs fotografische Bildatlanten *Volkstümliche Kunst I und II*“, in: Antia Aigner (Hg.), *Vernakulare Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900. Das Bauernhaus und seine Aneignung*, Bielefeld: transcript, 2010, S. 117–130.

49 Monika Faber und Astrid Lechner, „*Formenwelt aus dem Naturreiche*“. *Fotografien als Vorlage für Künstler um 1900*, Wien: Brandstätter, 2005.

50 In seinem autobiografischen Roman *Wanderung zu Gott. Die Geschichte einer Heimkehr*, Paderborn: Schöningh, 1926 beschreibt Lux eine gemeinsame Reise mit Schultze-Naumburg zur fotografischen Aufnahme von ländlicher Architektur, die etwa 1908 stattgefunden haben muss. Noch 1926 findet sich ein Eintrag in den Gästebüchern der Saalecker Werkstätten.

die fotografische Dokumentation der positiven Beispiele dem zeitgenössischen Architekten ein Weg aus der Krise aufgezeigt werden. Gerlachs Bände scheinen nun aus der Überlegung heraus entstanden zu sein, den auch in der Monarchie beliebten „Kulturarbeiten“ eine österreichische Variante mit Beispielen, die vorrangig aus der Doppelmonarchie stammten, an die Seite, wenn nicht entgegenzustellen. So ähnlich die Vorgehensweisen bei beiden Publikationsprojekten auch waren, bei genauerer Betrachtung gab es signifikante Unterschiede. Schon das grafische Konzept war grundlegend verschieden: Während Schultze-Naumburg in seinen kleinformatigen Bänden nur jeweils eine Abbildung pro Seite setzte, um die Paarung Beispiel-Gegenbeispiel auf gegenüberliegenden Seiten anordnen zu können, ordneten Lux und Gerlach zahlreiche Abbildungen auf einer Seite des querformatigen Bandes an und schlossen so an die Tradition privater Fotoalben an. Schultze-Naumburg gliederte sein Werk in Bände mit unterschiedlichen Themen, die sich nie weit von der Architektur entfernten, während die Wiener auf einer Seite Architekturen, Trachten und Alltagsgegenstände zusammenstellten (Abb. 46). Schultze-Naumburg versuchte durch Gegenüberstellung von positiven und negativen Beispielen ein Argument vorzuführen, Lux und Gerlach durch Fülle der verschiedenen Beispiele zu überzeugen. Schultze-Naumburg kommentierte seine Abbildungen minutiös in den Bildunterschriften und im Text, Lux ließ die Bilder sprechen. Der Sachse machte die Entfremdung von der heimischen Bautradition für den Verfall der baulichen Moral verantwortlich: „Ich hätte schönere, imposantere Beispiele für Fronthäuser bringen können; ich wähle dieses schlichte, um zu zeigen, wie sicher die einfachste Anlage auch dem bescheidensten Handwerker damals geriet, weil er innerhalb der fest gefügten Grenzen der Überlieferung schritt. Wohin der Architekt oder Bauunternehmer aber heute gerät, wenn ihm nicht die Tradition sagt: so machst du es und nicht anders, sondern Bauschulen und Bildung mit tausend Bauformen, die er nicht versteht und die er nicht braucht, ihn überschütten und verwirren, das sieht man an Abb. 22, dem Hause, wie es überall auf den Ruinen von Häusern wie auf Abb. 21 entsteht. Was ist da nicht alles zusammengestohlen, aus Florenz, Athen und Paris; nicht einmal aus innerem Drange, sondern rein aus Torheit; weil man dem armen Manne seine Tradition kurz und klein geschlagen und ihm dafür ein Ansichtsalbum fremder Länder in die Hand gedrückt hat.“⁵¹ Unausgesprochen sollte dies nun offenbar durch ein Ansichtsalbum des eigenen Landes korrigiert werden. Gerlach und Lux verzichteten auf die Negativbeispiele (wiewohl Lux in anderen Büchern auch zu diesem Mittel griff). Herausgeber und Autor wären lediglich von der Absicht geleitet gewesen, die bedrohten Denkmä-

51 Paul Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten*, Bd. 1: *Hausbau*, 1901, zit. nach der vierten Auflage: München Callway im Kunstwart-Verlage, 1912, S. 49.

ler zu dokumentieren und den Umgang damit anzuprangern: „Nun mag es schon hohe Zeit sein, die Allgemeinheit mit der Sache zu beschäftigen und ihr zu zeigen, was wir einst in den Landhäusern, Bauernhäusern, Höfen, Gärten, Gartenhöfen, Lusthäusern, Toren, Erkern, Schornsteinen, Dächern, Kirchen, Grabstätten, Stuben und im Hausrat für unerkannte Schätze besaßen, die, wenn sie einmal erkannt sind, uns mit tiefer Beschämung über die künstlerische Unkultur unserer Gegenwart erfüllen müssen.“⁵²

Mit Paul Schultze-Naumburg verband Lux eine lange Freundschaft, bis in die 1920er Jahre hinein scheinen er und seine Frau Irma in den Gästebüchern von Schultze-Naumburgs Anwesen in Saaleck auf.⁵³ Sie unternahmen gemeinsam Reisen mit dem Automobil, von Dresden nach Mannheim oder später durch Salzburg, dennoch war Lux Schultze-Naumburg gegenüber nicht unkritisch eingestellt, zumindest im Rückblick aus dem Jahre 1943: „Anders Schultze-Naumburg. Als er zum ersten Mal in unserem Wienerkreis erschien, kam er in eigenen Reformschuhen als näselnder sächsischer Schulmeister daher, als ich ihn später auf Saaleck, seinem Landsitz und Atelieranlagen, besuchte, hatte er sich zum englischen Lord gehäutet, freilich nur im Geist der damals herrschenden Anglomanie, die gar nichts mehr von der wirklichen englischen Unbefangenheit und beherrschten Natürlichkeit hatte. Er war Großindustrieller geworden, baute 50 Biedermeierhäuser im Jahr und hatte in Berlin ein grosses Kunstgewerbehaus, echt deutscher Unternehmergeist beseelte den Künstler, der sich ziemlich mechanisiert hatte.“⁵⁴

Gleichzeitig sind die Fotografien in den Bänden „Volkstümliche Kunst“, die wohl zum Großteil von Gerlach stammten, nicht objektiv, sondern spiegeln ein ganz modernes architektonisches Architekturverständnis wider, das nicht nur auf der Höhe des Zeitgeists, sondern diesem sogar voraus war (Abb. 47). Die Mehrzahl der Ansichten zeigen nämlich Innenhöfe von bäuerlichen oder kleinbürgerlichen Strukturen aus der Umgebung von Wien und Niederösterreich, aus Krems, aus Tulln etc. Auffallend oft steht der Schnittpunkt von flachgestreckten, ein- bis zweigeschossigen Wohntrakten im Zentrum der Aufnahme. Sie sind einfach weiß getüncht, haben eine unsymmetrische oder immerhin leicht unregelmäßige Fensterverteilung und tief herabgezogene Ziegeldächer. Der Außenraum ist intensiv genutzt und dementsprechend stark gegliedert mit außen liegenden Treppen, Absätzen oder Treppentürmen, Pawlatschen, Mauern, Zäunen, Durchgängen, Brunnen und vielem anderem mehr. Die Ästhetik dieser – wohl retouchierten –

52 Joseph August Lux, „Zur Einführung“, *Volkstümliche Kunst I*, a. a. O., o. S.

53 <http://www.saalecker-werkstaetten.de.vu> (Abruf 11/02/2016).

54 Joseph August Lux, *Vermächtnis*, a. a. O., 2. Buch, 3. Heft, S. 125–126.

fotografischen Aufnahmen, aber auch die Auswahl der Motive entsprachen einer neuen architektonischen Haltung, die ihre Ursprünge in der Arts-and-Crafts-Bewegung hatte⁵⁵ und die im gleichen Jahr durch die Publikation von Muthesius' „Das englische Haus“⁵⁶ im deutschsprachigen Raum verbreitet wurde. Dem ornamentierten, symmetrischen und blockhaften Wohnhaus des Historismus wurde die ungeschmückte Mehrflügelanlage mit einer am Innenraum orientierten Fensterverteilung entgegengehalten. Genau diese Merkmale wurden auch an den ausgewählten Objekten der Fotografien herausgestrichen (Abb. 48). Es ist die Unabhängigkeit von Prinzipien wie Proportionsregeln, Superposition, Symmetrie und gebundenem Grundriss, die man an den älteren anonymen Bauten entdeckte und die nun eine Erneuerung der Architektur auf einer völlig anderen Basis ermöglichen sollte. An anderer Stelle pries Lux an der lokalen älteren Architektur die „Freiheit ihrer Formen. Breit und behäbig liegen sie da, der Ausdruck eines inneren Wohlbehagens, einer gewissen Sorglosigkeit und trotzdem ein ganz organisches Wachstum, das von den Bedürfnissen bestimmt ist. Wie frei diese Fenster angeordnet sind! gar nicht symmetrisch. Und diese sanften aber ganz unregelmäßigen Ausladungen der Fenster & Erker.“⁵⁷

Ebenso konnte man neueste Entwicklungen der Gartengestaltung, wie sie vor allem von der Malerin, Schriftstellerin und Gärtnerin Gertrude Jekyll in Zusammenarbeit mit dem Architekten Edwin Lutyens entwickelt wurden, in diesen Ansichten anonymer ländlicher Architekturen des Donauraumes wiederfinden: die zweifache enge Verbindung von Haus und Garten etwa, in der durch Mauern, Treppen, Terrassen, Wasserbecken, Pergolen u. v. a. m. die Architektur in den Garten integriert wird, während durch die Bepflanzung all dieser architektonischen Elemente der Garten wiederum an das Haus herangeführt wird. Sogar für den Siedlungsbau konnten Erkenntnisse aus „Volkstümlicher Kunst“ gezogen werden, etwa aus den Abbildungen von Krummaw mit seinen Straßenfassaden, die den immer gleichen Haustypus leicht variieren.

Vieles davon sollte die spezifische regionale Ausprägung der modernen Architektur in Wien über den Ersten Weltkrieg hinaus prägen. Obwohl philologisch nicht nachgewiesen werden kann, dass die Architekten der Wiener Schule der Zwischenkriegszeit, allen voran Oskar Strnad und Josef Frank, Lux gelesen oder die

55 Das erste Mal bewusst als Reformarchitektur wurden diese Prinzipien in William Morris' eigenem Wohnhaus „Red House“ in Kent verwirklicht, das dieser mit dem Architekten Philip Webb 1860 fertiggestellt hatte.

56 Hermann Muthesius, *Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, 3 Bde., Berlin: Wasmuth, 1904–1905.

57 Joseph August Lux, „Wenn Du vom Kahlenberg...“, a. a. O., S. 7–8.

Bilder studiert haben, muss doch stark davon ausgegangen werden, immerhin war er während ihrer formativen Studienzeit einer der aktivsten Wiener Publizisten in Sachen Architektur. Jedenfalls echote viel an ihren ersten Bauten den Blick Lux' auf die vorhistoristische ländliche Architektur: Strnads Außentreppe am Haus Hock (mit Oskar Wlach und Viktor Lurje 1910–1912) (Abb. 54) oder der Wohnhof seines Hauses Wassermann (mit Oskar Wlach 1912/13) (Abb. 56), Franks Kamin am Sommerhaus für Hugo Bunzl in Ortman (1913/14) oder die freie Verteilung der Fenster bei seinen Häusern in der Wilbrandtgasse (1913/14).

Ab 1908 begann Lux sich intensiv mit Fotografie zu beschäftigen, besonders mit der Amateurfotografie⁵⁸ (Abb. 49). Neben der künstlerischen Bildung des Amateurfotografen durch die erzieherische Kraft der Kamera sah er in den fotografischen Landschafts- und Architekturaufnahmen auch ein Mittel des „Heimatschutzes“: Einerseits würde durch das Fotografieren in der Bevölkerung das Verständnis für die Heimatkunst geweckt und andererseits blieben wertvolle Landschaften und Stadtbilder so zumindest in der Fotografie erhalten. In ihrer Summe würden die privaten Fotoalben eine Art kollektives Archiv der von Zerstörung bedrohten heimatischen Kunst bilden.

„Wenn Du vom Kahlenberg...“ (1907) und „Der Städtebau und die Grundpfeiler der heimischen Bauweise“ (1908)

Im Buch „Wenn Du vom Kahlenberg...“ von 1907 brachte Lux seine literarischen Ambitionen und seine verschiedenen kunstreformatorischen Absichten zur Deckung. Es ist eine Schilderung seiner häufigen Wanderungen durch die Wiener Vorstädte, in die er die kunsttheoretischen Lehren aus seinen persönlichen Eindrücken einfließt, verbunden mit einem Ausblick auf eine wünschenswerte Entwicklung der Stadt. Als solches Hybrid entzieht sich das Buch der Kategorisierung: Es ist Stadtführer, Autobiografie und städtebauliches Traktat in einem. Ausgehend von einer Schilderung der Vorstadt Währing leitete er direkte Lehren ab, „die sich

58 Joseph August Lux, „Städtebaufragen und Amateurphotographie“, in: *Der Städtebau*, 5. Jg., Heft 12, 1908, S. 159–161; Joseph August Lux, *Die Kunst des Amateurphotographen*, aus der Serie *Kunst und Kultur*, hg. von Wolfgang von Oettingen, Stuttgart: Strecker & Schröder, 1910; ders., *Der Liebhaberphotograph*, Oelhagen & Klasings Volksbücher Nr. 98, Bielefeld-Leipzig: Velhagen & Klasing, o. J. [1908]. Dazu siehe: Mark Jarzombek: „Joseph August Lux: Fighting Fashion with the Kodak“, in: *Thresholds*, Nr. 22, Spring 2001, S. 54–63; ders., „Joseph August Lux: Theorizing Early Amateur Photography – in Search of a ‚Catholic Something.‘“, in: *Centropa, Journal of European Architecture and Art*, Jg. 4, Heft 1, Jänner 2004, S. 80–87.

bei der aufmerksamen Betrachtung früherer Bauwerke schier von selbst ergeben. Was immer für Beispiele man wählt, alle offenbaren dieselbe Forderung, dass sich die Natur des Materials nicht verleugne, daß der Zweckbegriff in der Konstruktion klar zum Ausdruck komme, und daß die Fassade, das Gesicht des Gebäudes, im organischen Zusammenhang mit der inneren Struktur bestehe.⁵⁹ Den Absatz „Wien, wie es war“ schloss Lux mit einem Plädoyer gegen die Nachahmung und der Erkenntnis ab, dass „wir uns dessen bewußt sein [müssen], daß wir, wenn auch das liebe Bild der alten Kultur im Herzen tragend, an wesentlich andere Ziele denken müssen, die wir nur in einer ungewöhnlich hohen Schule erreichen können“.⁶⁰ Diese wesentlich anderen Ziele erläuterte er im Teil „Wien, wie es wird“. Zunächst plädierte er für eine grundlegende administrative und politische Neuorganisation der Gemeinde Groß-Wien nach dem Vorbild des London County Council. Durch eine Aufwertung der Vorstädte und Bezirke mittels selbständiger Bezirksverwaltungen und eigener kultureller Einrichtungen sollte eine stärkere Dezentralisierung erreicht werden. Des Weiteren setzte er sich für die Anlage einer Gartenstadt im sich in Entwicklung befindlichen Wiener Nordosten ein. Dass Lux eine mehr als oberflächliche Kenntnis der englischen Reformbemühungen hatte, zeigt die wichtige Rolle, die er dem neu zu errichtenden Kaiser-Franz-Joseph-Stadtmuseum am Karlsplatz als Bildungsinstitution zuschrieb: Das Museum sollte dem Wiener nicht nur die Geschichte, sondern auch die zukünftige Entwicklung der Stadt und ihrer Kultur vorstellen. Darin schloss Lux an die vielfältigen Initiativen der englischen Sozialreformer zur Erwachsenen- und besonders der Arbeiterbildung an: „Wir wissen nur, daß das Fehlen einer solchen Bildungsstätte schwer empfunden wird, und daß sie sich nur aus dem musealen Bestand an lokalen künstlerischen und kulturellen Werten einer Stadt entwickeln muß, wenn die Museen aus dem fossilen Zustand von bloßen Kunstspeichern sich zu organischen Gliedern im Leben und Bildungsdrang der städtischen Kultur fortbilden würden. Sie könnten mehr leisten, als die Universitäten zu tun vermögen, sie könnten an der künstlerischen Erziehung des Volkes im weiten Umfang arbeiten. Diese Aufgabe bestimmt schon ihren inneren Organismus, in dem es an behaglichen Diskutier- und Vortragsälen möglichst in räumlicher Nachbarschaft mit dem betreffenden Sammelgebiet sowie im Zusammenhang mit einem kleinen Bibliotheksraum, der die Literatur des betreffenden Gebietes enthält, nicht fehlen dürfte. Hier müßte Rede- und Lehrfrei-

59 Joseph August Lux, „Wenn Du vom Kahlenberg...“. *Das künstlerische Stadtbild Wiens, wie es war und wird. Ein Buch für einheimische und auswärtige Fremde*, Wien-Leipzig: Akademischer Verlag, 1907, S. 15–16.

60 Ebenda, S. 68.

heit für jedermann ohne Ansehung der Person herrschen. Wer irgendein Gebiet des Sammelwesens studiert und darüber etwas zu sagen hat, sollte es auf bloße Anmeldung hin tun dürfen, seine Gemeinde findet er sicherlich, namentlich in den Abendstunden. Ein solches Volksmuseum muß des Abends geöffnet sein, der arbeitenden Bevölkerung sollte sein Segen zugute kommen.“⁶¹ Es ist nicht nachweisbar, aber hochwahrscheinlich, dass Lux in irgendeiner Form mit der Arbeit von Patrick Geddes in Berührung gekommen war, der seinem Stadtmuseum im Outlook Tower in Edinburgh eine ähnliche Bedeutung für die Bildung der Stadtbevölkerung zumaß, allerdings mit anderen Schwerpunkten in der Präsentation.⁶²

Im Zusammenhang mit dem Stadtmuseum kommt Lux auf Otto Wagner zu sprechen und nimmt hierbei eine im Wiener Kontext recht eigenständige Meinung ein: Er wirft ihm nämlich vor, letztendlich zu konservativ zu sein. Die englische Architektur- und Gewerbereform sei noch zukunftsweisender als die Tätigkeit Otto Wagners, dessen Modernität er in mehr als einer Hinsicht in Zweifel zieht, weil er noch zu sehr in den Repräsentationsformen des Absolutismus verhaftet sei, die für Lux letztlich mit einer sozialen und demokratischen Gesellschaft nicht vereinbar war: „Es ist also alles auf das Vollkommenste und Unübertrefflichste von dem Künstler gegeben, was diese mittelmäßige Menschheit heute verlangt, das moderne Auftreten, das Hervorkehren einer radikalen Gesinnung in Bezug auf die Mittel und auf die Modernität der Außenseite und zutiefst im Inneren die sorgfältig versteckte und dennoch nicht wegzudenkende Unmöglichkeit, das aristokratische Beispiel des alten Stils zu überwinden.“⁶³ Allerdings – und so nimmt er Wagner wiederum in Schutz – könne der Architekt auch nicht mehr leisten, als die Gesellschaft von ihm verlangt; Architektur soll die realen Gesellschaftsverhältnisse spiegeln und nicht die idealen.

Ebenfalls zur Erziehung des Publikums und der Verantwortlichen in den Städten reichte er 1908 eine weitere Publikation mit dem Titel „Der Städtebau und die Grundlage der heimischen Bauweise“ nach⁶⁴ (Abb. 50). Das Buch war bereits in Dresden entstanden und im dortigen Kühtmann Verlag publiziert. Lux vollzog hier seinen biografischen Schritt von Wien nach Dresden auf publizistischer Ebene nach: Nicht mehr lediglich auf Wien beschränkt sollte dieses Buch die grundlegende Basis für alle Heimatschutzbewegungen bilden. Dies spiegelte sich sowohl

61 Ebenda, S. 94–95.

62 Volker M. Welter, *Biopolis. Patrick Geddes and the City of Life*, Cambridge MA: MIT Press, 2005.

63 Joseph August Lux, „Wenn Du vom Kahlenberg...“, a. a. O., S. 118. Ein Urteil, das Lux übrigens in seiner Wagnermonografie von 1914 zurücknehmen wird.

64 Joseph August Lux, *Der Städtebau und die Grundlage der heimischen Bauweise*, a. a. O.

in der Bebilderung – mehr internationale, vor allem natürlich englische Beispiele – als auch in der Abstraktion seiner Forderungen wider. Auch dass auf die örtliche Bezeichnung der Bildbeispiele verzichtet wurde, deutet auf die auf Verallgemeinerung zielende Absicht des Bandes hin. Gleichzeitig bildete der Band eine Art erstes Resümee der Heimatschutzbewegung, in dem die wichtigsten Ziele und Mittel vorgestellt wurden: zunächst der Städtebau, dessen wichtigste Prämissen sein sollten: „I. Unveränderliche Erhaltung der bestehenden alten Stadteile und Innenstädte; II. Dezentralisierung der Städte, III. Trennung der Geschäftsstraßen von den Wohnstraßen, IV. Berücksichtigung des alten Lageplanes und des überlieferten Baucharakters“. Diesen überlieferten Baucharakter versuchte Lux in zwölf grundlegenden Kategorien zu fassen, die über alle regionalen Unterschiede hinweg bestehen sollten: „I. Die Fassade, II. Das Material, III. Zierraten, IV. Farbe, V. Türen und Fenster, VI. Grundriss, VII. Lage, VIII. Die Pflanze als Architektur, IX. Einfriedungen, X. Blick aufs Ganze, XI. Der Gesamtplan, XII. Erhaltung alter Häuser“. In gewisser Hinsicht war hier eine Entwicklung auch an ihr Ende gebracht, denn die Vielfalt regionaler Bauformen verweigerte sich einer zu starken Abstrahierung.

Loos versus Lux, alias: „Episodenerscheinung“ versus „Pseudofachmann“

Wie sehr der heute fast unbekanntere Lux vor dem Ersten Weltkrieg im Zentrum der Reformdebatten stand, geht daraus hervor, dass er über Jahre ein polemisches Duell mit Adolf Loos pflegte, in dem sich beide Parteien wenig versagten. Christopher Long vermutet, dass Loos' Vortrag „Ornament und Verbrechen“ von dem Beitrag Lux' „Erneuerung der Ornamentik“ in der Zeitschrift „Innendekoration“, Jahrgang 1907, ausgelöst worden sei.⁶⁵ Dort hatte Lux den Versuch unternommen, die verschiedensten historischen Ansätze der Ornamentlehre von Gottfried Semper, John Ruskin und aktuelle wie etwa Wilhelm Worringer zu bündeln und das Ornament als eigentliche Quelle der abstrahierenden Tendenzen in der neueren Kunst zu etablieren. „Die Ornamentik ist notwendig, um das Bedürfnis nach logischen, sichtbaren Zusammenhängen zu befriedigen. Sei es, daß sie die Gesetzmäßigkeit gewisser, konstruktiver Eigentümlichkeiten oder Zweckdienlichkeiten eines Gegenstandes suggeriert, sei es, daß sie die Fläche als Raumglied durch ein rhythmisi-

65 Christopher Long, „The Origins and Context of Adolf Loos's ‚Ornament and Crime‘, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 68, Nr. 7, Juni 2009, S. 201–223, speziell S. 210. Joseph August Lux, „Die Erneuerung der Ornamentik“, in: *Innen-Dekoration*, September, S. 286–292, Oktober S. 252–354, S. 291.

sches Spiel von Linien und Farben betont und die Architekturverhältnisse oder die Stimmung eines Raumes in der Flächenbehandlung fortschwingen lässt.“⁶⁶

Als großer Befreier des Ornamentes galt ihm Henry van de Velde: „Nach van de Velde hatte die ornamentale Linie die Freiheit nichts bedeuten zu dürfen, sondern nur auszudrücken, was nach des Künstlers individuellem Empfinden in den Dingen lebte und durch transcendente Linien-sprache einen vollends neuen und dennoch eingeborenen Sinn, der nur seelisch zu begreifen ist, gab.“⁶⁷ Sie wird nur zum Ausdruck der Stimmung des Künstlers und damit aber auch zum Stimmungsbildner für den Benutzer. Lux bezog sich anscheinend auf die ebenfalls 1907 erschienene Promotion von Wilhelm Worringer „Abstraktion und Einfühlung“,⁶⁸ um in vielem geradezu dagegen anzuschreiben: Bei Worringer spielte die Ornamentik ebenfalls eine entscheidende Rolle, weil sie sozusagen unmittelbar aus dem „Ornamental-abstrakten“ entstanden ist.⁶⁹ Beide Positionen unterscheiden sich aber in Entscheidendem, sei es bei der Beurteilung der sogenannten Kunst der Primitiven oder der Rolle der Gotik. Lux und Worringer wiesen wie später auch Loos auf die Ornamentik der sogenannten „Naturvölker“ hin. Während aber Worringer die Naturvölker – mit Verweis auf den Stand der Wissenschaft – nicht als am Anfang einer Kulturentwicklung stehend begriff, sondern als nicht entwicklungsfähigen Seitenzweig und ihre Ornamentik als reine Kunstfertigkeit abtat, verwies Lux auf die intrinsischen Qualitäten der primitiven Ornamentik. „Dazu kommt, daß dieser natürliche Mensch, der nur nach Notwendigkeiten und nicht nach Zwecken arbeitet, seine Ornamentik immer in organischer Abhängigkeit von dem Gebrauchszweck und von der Tektonik anbringt. Die ganze ethnographische Kunst ist technisch, konstruktiv, ornamental.“⁷⁰ Hier spricht deutlich einer, der durch die Schule Otto Wagners gegangen war. Dadurch sei die Ornamentik der „Naturvölker“ richtig und wegweisend für die moderne Kunst, da sich in ihr innere Zusammenhänge offenbarten. Das neue Ornament sei aber nicht nur technisch und konstruktiv „richtig“, sondern ebenso seelisch wirksam. Die diametrale Einschätzung der Gotik von Lux

66 Ebenda., S. 291.

67 Ebenda., S. 292.

68 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München: Piper, 1976. Worringer beschreibt selbst in dem Vorwort zur Neuausgabe 1948, dass seine Dissertation, noch bevor sie eigentlich verlegt war, weite Kreise gezogen hatte, weil er selbst die Schrift an verschiedene Kunstzeitschriften versendet hatte, so war sie etwa in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ von Paul Ernst extensiv besprochen worden. Es ist also durchaus vorstellbar, dass Lux die Schrift oder zumindest die Besprechung derselben bereits Ende 1907 gekannt hat. Siehe ebenda: Zur Entstehung. Vorwort zur Neuausgabe 1948, S. 11.

69 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, a. a. O., S. 92.

70 Joseph August Lux, „Die Erneuerung der Ornamentik“, a. a. O., S. 292.

und Worringer soll hier nicht weiter erläutert werden, da sich Loos damit wiederum nicht beschäftigte. Festzustellen ist lediglich, dass Lux an Ruskins Vorstellung des lebendigen gotischen Ornamentes, wie jener sie am prominentesten in „The Stones of Venice“ dargelegt hat, festhielt. „Es ist gar kein Zweifel, daß diese Zeit ihr Empfinden ornamental restlos zum Ausdruck gebracht hat.“⁷¹ Worringer hingegen subsumiert die Gotik in das Kapitel „Nordische Vorrenaissancekunst“, was durchaus als schlechtes Omen für die Beurteilung dieser Epoche gelten darf.

Die Frage der Rolle des Ornamentes in der Kulturentwicklung und auch in der Erneuerung der Architektur wurde also 1907 unter verschiedenen Vorzeichen lebhaft geführt. Auch Loos' Beschäftigung mit dem Ornamentalen entstand natürlich nicht erst 1910; schon 1907 schrieb er in dem Text „Wohnungswanderungen“ wesentliche Eckpunkte seiner Polemik fest: „Das Unvermögen unserer Kultur, ein neues Ornament zu schaffen, bedeutet ihre Größe. Evolution der Menschheit geht Hand in Hand mit dem Entfernen des Ornamentes aus dem Gebrauchsgegenstände.“⁷² Loos und Lux sind sich oft in ihren Analysen des Bestehenden ungeheuer ähnlich; lediglich, wenn es um die Einordnung in den weltanschaulichen Zusammenhang geht, trennen sich ihre Wege auf das Schärfste. So hatte Lux 1908 genau jene für Loos' Vortrag „Ornament und Verbrechen“ so typische Engführung von Geschlecht, „Naturvolk“ und Ornamentierung bereits vollzogen. Nur lobte Lux die verfeinerte Kultur der Verwendung von Farben, die er interessanterweise mit Ornamenten gleichsetzte – durch „Wilde“ explizit: „Haben die Männer Farbensinn? Der Wilde, der sich tätowiert, besitzt zweifellos eine entwickeltere Farbkultur, als die moderne Zivilisation im allgemeinen aufweist.“⁷³ Wie bei Loos steht die Frau dem ornamentierten „Wilden“ noch näher als der gemeine Mitteleuropäer: „Wenn auch nicht behauptet werden kann, daß der weibliche Farbensinn heutzutage immer einen untrüglichen Maßstab liefere, so ist er dennoch dem Farbensinn der heutigen durchschnittlichen Männerwelt unendlich überlegen.“⁷⁴ Bei Loos ist dagegen der Ornamentsinn der Frau kein Zeichen von kultureller Überlegenheit, in „Ornament und Erziehung“ 1924 schreibt er: „Das ornament der frau aber entspricht im grunde dem des wilden, es hat erotische bedeutung.“⁷⁵

71 Ebenda.

72 Adolf Loos, *Wohnungswanderungen*, Privatdruck, Wien 1907, in: *Adolf Loos, Die Potemkinische Stadt. Verschollene Schriften 1897–1933*, hg. v. Adolf Opel, Wien: Prachner, 1983, S. 107–115, Zitat S. 108.

73 Joseph August Lux, „Die Erneuerung der Ornamentik“, a. a. O., S. 274.

74 Ebenda, S. 274–275.

75 Adolf Loos, „Ornament und Erziehung (1924). Antwort auf eine rundfrage, in: *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, hg. von Franz Glück, Wien: Herold, 1962, S. 391–398, hier S. 396.

Zu dem Zeitpunkt, als Loos sich im Zuge der Diskussionen um das Michaelerhaus zunehmend publizistisch auf Lux einschoss, hatte sich dieser ebenfalls enttäuscht vom Ornament und dessen Erneuerungspotential und mit ihm von der modernen Kunst abgewandt. Mit dem Text „Kunst und Ethik“ verabschiedete sich Lux aufs Radikalste vom Ornament und mit ihm von der Kunst. Weil sie keine kultischen Ziele mehr verfolgen würde, wäre die Kunst verarmt. „Das Ornament ist heutzutage deshalb ein Verbrechen, weil es keinem Kultgedanken zum Ausdruck dient. Alte Volkskunst. Ethnographische Kunst, war Kultsache. Hohe Kunst konnte in früheren Jahrhunderten gedeihen und Anbetung finden, weil sie mit einem religiösen Moment verbunden war. [...] Die Demokratie, unser Ziel, ist nicht die Hüterin und Förderin der Künste. Auch der Kapitalismus, unsere Zeitverfassung, ist es nicht. Die bildenden Künste von heute siechen, weil sie nichts zu bilden haben. Keine große Idee, die Macht über die Seelen hat.“⁷⁶ Während Loos die Größe der Zeit gerade darin sah, nicht in der Lage zu sein, neue Ornamente zu entwickeln, sah Lux in dieser Unfähigkeit gleich den Untergang der gesamten Kunst: „Die Fähigkeit, neue Ornamente hervorzubringen, die zugleich für unsere Zeit und für das seelische Leben irgendwie bedeutsam sind, die also etwas ausdrücken, offenbaren, ist zweifelsohne erloschen. Ich frage allen Ernstes, ob nicht überhaupt das Kunstvermögen erloschen ist?“⁷⁷

In seinem Vortrag zur Verteidigung des Baus am Michaelerplatz mit dem Titel „Mein Haus am Michaelerplatz“ sah sich Loos genötigt, Joseph August Lux frontal und persönlich anzugreifen, um dessen Vorwurf, die nicht tragenden Säulen neben den Bay Windows des Mezzanins seien ja auch nichts anderes als Ornamente, zu parieren: „Ich würde über die Anklage hinweggehen, da sie von einem Nichtfachmanne, der sich aber gerne als Kunsthistoriker aufspielt, herstammten. Da aber das große Publikum hinter diesem Namen einen berufenen Fachmann vermutet, da er statische Betrachtungen anstellt, will ich ihm coram publico eine Lektion erteilen. Er hat ja so gerne und viel aus meinen Artikeln, die ich vor 13 Jahren in der Neuen Freien Presse schrieb, gelernt, daß ihm ganze Sätze daraus wieder in die Feder kamen, so daß ich allgemein gefragt wurde, ob ich jetzt unter dem Pseudonym Lux schreibe. Dieser Pseudofachmann schrieb, daß es gerade mir, dem Verfechter der Ornamentlosigkeit, passieren mußte, ornamentale Säulen hinzustellen. Also: Die Säule ist kein Ornament, sondern ein tragendes Architekturglied, und ich kämpfe dafür, daß es nicht ornamentiert wird. Ob das Haus auch stehen könnte, wenn die

76 Joseph August Lux, „Kunst und Ethik“; in: Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste, 1. Jg., Heft 2, 1910. Reprint, Nadeln: Kraus Reprint, S. 5 und S. 14, hier S. 14.

77 Ebenda, S. 5.

Säulen nicht da stehen würden, ist meine Sache.“⁷⁸ (Abb. 51). Der Loos-Freund Karl Kraus kreierte Lux zu zweifelhaften Ehren im Zusammenhang mit den Diskussionen um das Haus am Michaelerplatz sogar den Neologismus „luxen“, was so viel heißt wie verderben oder verdrehen: „Denn sein schöpferischer Mangel würde vergebens an den Zierraten stümpfern, während sie ihm vielleicht auch den Respekt vor der Notwendigkeit feuilletonistisch **luxen** könnten und dann soviel zustande brächten, als ein Gedicht von Heine ergibt, dem man die Reime ausgebrochen hat.“⁷⁹ Es ist eines dieser Details, das die publizistischen Verflechtungen der Positionen um 1910 so augenscheinlich macht, dass genau diese Kraus-Polemik gegen Lux von Herwarth Walden als *trust* in dem Text „Schönheit! Schönheit! Der Fall Adolf Loos“ im „Sturm“ reproduziert wurde; vier Nummern, nachdem Joseph August Lux dort den Text „Der Ingenieur“ publiziert hatte.⁸⁰

Dennoch, der Vorwurf des Plagiats durch Lux bleibt im Raum, wenn er auch vor allem die frühen Schriften betrifft. Wie viel hat Lux von Loos' Artikelserie in der „Neuen Freien Presse“ und aus den wenigen erschienenen Nummern von „Das Andere“ gekannt, und wie viel davon hat er in seinen eigenen Schriften verwendet? Loos bezog sich bei seinem Vorwurf des Plagiats vor allem auf die Bücher „Die moderne Wohnung und ihre Ausstattung“ (1905) und „Geschmack im Alltag“ (1908) sowie mehrere Texte aus der „Hohen Warte“. Vieles erscheint hier tatsächlich sehr ähnlich, wobei ganz zentrale Gedanken – gerade was die Stellung der Handarbeit, die Verbindung von Form, Ökonomie und Ethik sowie die Diversifizierung der besprochenen Alltagsgegenstände – bei beiden wohl eher auf die Lektüre von Ruskin zurückgehen. Es bleibt ein ungeklärter Rest, der vor allem bei Details durchbricht. Ganz deutlich ist etwa eine Anleihe von Lux bei Loos in Fragen der richtigen Handhabung von Krawatten festzumachen: Die Krawatte, Hemdbrust und abknöpfbaren Manschetten spielen bei Loos eine tatsächlich zentrale Rolle, da sie für ihn die Scheinkultur Österreichs und Deutschlands exemplarisch verkörpern. Auch Lux widmet dem männlichen Halsschmuck das Kapitel „Cravatiana“.

Auch in der polemischen Auseinandersetzung der beiden sind die Themen England und Tradition eng miteinander verwoben. Lux legt in seinen Erinnerungen

78 Adolf Loos, „Mein Haus am Michaelerplatz“, in: *Konfrontationen, Schriften von und über Adolf Loos*, Wien, 1988, S. 62.

79 Karl Kraus, „Das Haus am Michaelerplatz“, in: *Die Fackel*, 31. Dezember 1910, wiederabgedruckt in: *Kontroversen. Adolf Loos im Spiegel der Zeit*, hg. v. Adolf Opel, Wien 1985, S. 41.

80 Joseph August Lux, „Der Ingenieur“, in: „Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste“, Jahrgang 1911, Nr. 66, Reprint; Nedeln: Kraus Reprint S. 526–527. Trust (Herwarth Walden), „Schönheit! Schönheit! Der Fall Adolf Loos“, in: *Der Sturm*, Jahrgang 1911, Juli 1911, Nr. 70, Reprint; Nedeln: Kraus Reprint, 1970, S. 556.

und seinen publizierten Autobiografien den enormen Einfluss, den der einjährige Londonaufenthalt für ihn gebracht hatte, offen, während man über Loos' Eng-
landaufenthalte – im Gegensatz zu den häufig von ihm erwähnten Episoden aus
Amerika – wenig weiß. Ein Aufenthalt nach der Überquerung des Atlantiks ist
überliefert, allerdings keine Details darüber, was er dabei gesehen und mit wem
er eventuell Kontakt hatte. Wie gut kannte Loos also den englischen Lifestyle, den
er so vehement als Vorbild anpries, wirklich? Wichtig ist festzuhalten, dass Loos'
erster Londonaufenthalt noch vor dem von Lux stattfand und dass die berühmte
Artikelerie in der „Neuen Freien Presse“ 1898 – also während Lux in London
war – publiziert worden war. Als Lux 1899 nach einem weiteren Jahr in Paris wie-
der in Wien Fuß zu fassen versuchte, saß Loos publizistisch bereits fest im glatten
Ledersattel. Loos machte allerdings zwischen 1900 und 1903 eine publizistische
Verschnaufpause, während Lux begann, sich in verschiedenen Zeitschriften und
Tageszeitungen zu etablieren. Nachdem er zwei kleinere Gedichtbände vorgelegt
hatte, schrieb er regelmäßig ab 1902 in der Zeitschrift „Der Architekt“ sowie in den
Kunstzeitschriften „Die Zeit“ und „Das Interieur“. Etwa 1904 wurde er dann zum
Korrespondenten der Arbeiterzeitung.⁸¹ Somit avancierte er innerhalb kürzester
Zeit zu einem der meistgelesenen Kunstschriftsteller und Kritiker und geriet schon
als solcher ins Visier des Brünners.

Zusätzlich zur Konkurrenz in Sachen Anglophilie spielte auch die latente Span-
nung zwischen Architekt und Kritiker eine Rolle. Mehrfach sprach Loos Kunsthis-
torikern oder Kunstschriftstellern generell schlicht die Kompetenz in architekto-
nischen Fragen ab, so in dem Artikel „Mein Auftreten mit der Melba“: „Niemand
wird dem Kunstschriftsteller nachrechnen, ob das ‚sprengwerk‘ vielleicht ein ‚hän-
gewerk‘ ist. Materialgerechtigkeit, tischlerei, verzapfung, gehrung und ähnliche
werkstattworte kann er ganz nach freiem ermessen über sein referat austeilern. Er
kann ruhig behaupten, daß Ruskin bereits gestorben sei, wenn er auch glücklicher-
weise gerade in der nächsten woche, unter allgemeiner teilnahme der gebildeten
welt, seinen achtzigsten geburtstag feiert.“⁸² (Tatsächlich war Ruskin just am Er-
scheinungstag des Artikels am 20. Januar 1900 auf seinem Landsitz in Brantwood
am Lake Coniston im Lake District gestorben, und wenn er ihn noch erlebt hätte,
dann hätte er am 8. Februar 1900 seinen 81sten Geburtstag gefeiert.) Diese Stelle

81 Zu Lux' vielfältigen publizistischen Aktivitäten siehe auch generell: Helga Kusolitsch, Hohe
Warte, a. a. O.

82 Adolf Loos, „Mein Auftreten mit der Melba“ (20. April 1900), in: *Adolf Loos. Sämtliche Schrif-
ten 1*, hg. von Franz Glück, Wien-München: Herold, 1962, S. 194–200, hier S. 195–196; die An-
gabe in Glücks Buch ist falsch, tatsächlich erschien Loos' Artikel am 20. Januar 1900 im Neuen
Wiener Tagblatt.

ist wahrscheinlich nicht direkt auf Lux gemünzt, einige Jahre später sollte Loos Lux aber mit annähernd demselben Argument direkt angreifen. Loos wollte mit dieser Bemerkung wohl nicht nur einen tatsächlichen Fehler eines nicht näher genannten Kunstschriftstellers korrigieren, sondern wohl auch sein eigenes intellektuelles Näheverhältnis zum *old man of Coniston* ausdrücken, um einmal mehr klarzustellen, dass, wenn in Wien einer über die aktuellen englischen Entwicklungen berichten dürfe, das ja wohl immer noch er wäre.⁸³

Vieles und einige Forscher sprechen dafür, dass Loos seine Kenntnisse des englischen Lebens aus einer Vielzahl von schriftlichen Quellen neben literarischen – wie Dickens, Thackeray, Byron, Shaw – und kunst- bzw. gesellschaftstheoretischen – wie Ruskin und Morris – aus Gesellschaftszeitschriften bezog. Janet Stewart erwähnt den „Tatler“ als mögliche Quelle, Jules Lubock die eben erst 1897 gegründete Zeitschrift „Country Life“.⁸⁴ Dazu passt wunderbar, dass Loos in den erwähnten Jubiläumsartikeln mehrfach den damaligen Prince of Wales, Albert Eduard von Sachsen Coburg und Gotha, den späteren Eduard VII. für seine Kleidung und sein Auftreten lobte. Der Prince of Wales war ein europaweit agierender Dandy, der auch gelegentlich in Österreich zur Jagd weilte. Loos erwähnte ihn in seiner Artikelserie zur Jubiläumsausstellung gleich mehrfach als vollendetes Beispiel eines englischen *gentleman*; Franz Josef I. – zu dessen Regierungsjubiläum die Ausstellung im Prater ja veranstaltet wurde – kam dagegen als Person in der Artikelserie nicht vor. Noch 1919 beantwortete er die Frage eines Lesers, ob der kurze englische Rock in irgendeiner Beziehung zum englischen König (inzwischen George V.) stehe wie folgt: „Alles, was wir am Leibe haben, steht in Beziehung mit dem König von England. Oder besser gesagt: mit dem englischen Volk. Denn der englische König ist das sichtbare Symbol des englischen Volkscharakters. Er kann daher nichts tun, was diesem Charakter widerspricht.“⁸⁵

Loos wie Lux benutzen das englische Vorbild als Metapher; es gibt eben keinen absoluten kulturellen Hegemonismus, sie wollen die österreichischen Fehl-

83 Lux schrieb in einer (später erschienenen) autobiografischen Schrift, dass er nach Ruskins Tod in London ankam und dass Morris gerade im Sterben gelegen habe, was nicht gut stimmen kann, denn Morris war bereits 1896 gestorben, siehe: Joseph August Lux, *Wanderung zu Gott*, a. a. O., S. 52. Zu Ruskin siehe immer noch: Wolfgang Kemp, *John Ruskin. Leben und Werk 1819–1900*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1987.

84 Janet Stewart, *Fashioning Vienna. Adolf Loos's Cultural Criticism*, London-New York: Routledge, 2000, S. 51–55, speziell S. 52. Jules Lubbock, „Adolf Loos and the English Dandy“, in: *The Architectural Review*, August 1893, Vorl. 174, S. 43–50, speziell S. 45.

85 Adolf Loos, „4. Oktober 1919“, wiederabgedruckt in: *Adolf Loos, Warum ein Mann gut angezogen sein soll. Enthüllendes über offenbar Verhüllendes*, Wien: Metroverlag, 2007 (2. Auflage), S. 85.

entwicklungen anprangern und benutzen dazu den englischen Spiegel. Loos hält mit seiner proösterreichischen und gleichzeitig antireichsdeutschen Einschätzung der Lage nicht hinter dem Berg: Die abendländische Kultur hätte es in der K.-u.-k.-Monarchie schwer, England würde in vielen Bereichen der Lebenskultur Österreich übertreffen, viel schlimmer verhalte es sich aber im Bereich des Kunstgewerbes, des Essens und des Kleidens im Deutschen Reich. Schon in seinem ersten Artikel in der „Neuen Freien Presse“ stellt Loos über den österreichischen Beitrag auf der Weltausstellung in Chicago fest: „Zwei gewerbe waren es, die unser prestige retteten. Das österreichische prestige, nicht das deutsche, denn die deutschen hatten auch hier nichts gutes aufzuweisen.“⁸⁶ Die Österreicher – speziell die Wiener – hätten immerhin den Vorteil eines qualitätvollen Gewerbes, das man nur dem Einfluss der Kunstgewerbeschule und der Architekten entziehen müsse, und es würde wieder zurück zu seinen gesunden Wurzeln finden. So der Grundtenor der gesamten Artikelserie: Dies entspricht natürlich dem Anlass, aus dem heraus diese Texte verfasst wurden, nämlich der Jubiläumsausstellung in der Rotunde im Prater zum 50sten Regierungsjubiläum von Kaiser Franz Joseph I., die deutlich als Leistungsschau des Gewerbes und der Industrie der Doppelmonarchie angelegt war.

War es für Loos der Lifestyle der englischen Gentry, den er wohl eher durch Gesellschaftsmagazine wie eben „Country Life“ oder die Zeitungsberichterstattung über den Prince of Wales kannte denn aus eigener Anschauung, waren für Lux viel eindeutiger die Schriften von John Ruskin und William Morris die Quelle seiner englischen Inspiration. Lux war tatsächlich ein deutschsprachiger Ruskinianer – er bezeichnet in einem autobiografischen Manuskript Ruskin als Evangelisten und Morris als seinen Jünger⁸⁷ – mit allen Konsequenzen. Loos verdankte Ruskin zwar einige wesentliche Anregungen, die in der Loosliteratur auch noch nicht vollkommen ausgelotet sind, aber er legte nie in diesem Sinne ein Glaubensbekenntnis ab, wie Lux mit seinen Büchern „Volkswirtschaft des Talentes“ und „Kunst im Alltag“. Wenige auf dem Kontinent haben die Ideen Ruskins und Morris' so umfänglich übernommen wie Lux. Zum Beispiel hat Lux – wie eben Ruskin auch – Kinderbücher (Märchen) publiziert sowie generell Fiktion – etwas, das Loos nie getan hat, wenn man die Parabeln, die er benutzte, um seine ästhetischen Lehren zu transportieren, außer Acht lässt. Loos hatte zu Ruskin ein ambivalentes Verhältnis, in späteren Jahren distanzierte er sich deutlich von ihm und machte ihn für die von ihm so kritisierte Rezeption der Arts-and-Crafts-Bewegung in Mitteleuropa

86 Adolf Loos, „Lederwaren und Gold- und Silberschmiedekunst“ (15. Mai 1898), in: Adolf Loos. Sämtliche Schriften, hg. von Franz Glück, Wien-München: Herold, 1962, S. 15.

87 Joseph August Lux, „Mein Vermächtnis“, 1. Buch, a. a. O., S. 77.

verantwortlich. „Die Aristokraten achteten einzig auf das Material und die genaue vollkommene Arbeit. Es war dies ein schwerer Prozeß bei mir. Warum? Weil man es für eine Schmach hielt zu sagen, daß es das richtige ist. Übrigens hat dies alles Ruskin am Gewissen. Ich bin sein geschworener Feind. Irgendwann im Jahr 1895, als ich in Amerika war, begriff ich erst, daß ein Thonet-Stuhl der modernste Stuhl ist.“⁸⁸ Lux war zwar zunächst sehr von Ruskins Schriften beeindruckt gewesen, doch sein eigener Kunstbegriff war evolutionärer. Er sah in Ruskin eine tragische Figur, die der Entwicklung der Kunst letztlich in seinem Urteil nicht folgen konnte: „Der berufene ausgezeichnete Kunstapostel John Ruskin hat die ungewöhnliche impressionistische Kunst Whistlers nicht zu schätzen vermocht. Das ist das Seltsame und Befremdende and dem komischen Vorfall, in dem eine leise tragische Andeutung liegt. Das tragische Moment jeder schöpferischen Kunst, die immer das Neue, Ungewöhnliche ist, von der Gegenwart fast immer verkannt und verhöhnt, von der Nachwelt über die Maßen verherrlicht als das Klassische, mit dem jede kommende schöpferische und daher wieder neue und ungewöhnliche Kunst von neuem das tragische Moment bereitet wird, Verkennung und Verhöhnung nachmalige Überhebung und so fort ins Unendliche.“⁸⁹ Gänzlich unverständlich ist Lux Ruskins reservierte Haltung gegenüber dem Eisenbau: „Als der große Prophet, der die Vergangenheit durchleuchtete und die Gegenwart nur in Dunkel gehüllt sah, diese Worte verkündet hatte, war in seiner realen Umwelt der unwiderlegbare Gegenbeweis geliefert. Er hätte nur die Augen auf tun müssen, um zu bemerken, dass die Welt ein neues Kleid angelegt hat, das nicht weniger von dem göttlichen Funken des menschlichen Geistes verklärt war wie das Architekturkleid der guten alten Zeit.“⁹⁰

Gerade in der Frage nach den lokalen Bautraditionen konnten Loos und Lux sich nicht einigen, wiewohl sie doch beide einen Bezug auf dieselben sehr befürworteten. Adolf Loos, der sich ja selbst gerade bei dem Skandalhaus am Michaelerplatz auf die lokale Bautradition der Wiener Bürgerhäuser berief, ätzte 1912 über Lux in dem Text „Heimatkunst“: „Was aber ein echter heimatkünstler ist, der wird auch für das richtige grüne moos sorgen. Auch die hauswurz ist nicht zu vergessen. Und ich sehe schon die zeit kommen, wo unsere geschäfts- und mietshäuser, unsere theater- und konzert Häuser mit schindeln und stroh gedeckt werden. Nur

88 Adolf Loos, „Von der Sparsamkeit“, ursprünglich in: *Wohnungskultur*, Heft 2/3 1924, wiederabgedruckt in: *Die Potemkinsche Stadt. Verschollene Schriften 1897–1933*, hg. v. Adolf Opel, Wien: Prachner, 1983, S. 204–216, Zitat S. 215–216.

89 Joseph August Lux, „Kunst und Kunstkritiker: Whistler gegen Ruskin“, in: *Hohe Warte*, 2. Jg., 1905/06, S. 79.

90 Joseph August Lux, *Ingenieur-Aesthetik*, München: Lammers, 1910, S. 6–7.

immer ländlich-schändlich.“⁹¹ Loos bezog sich dabei auf die Bildunterschrift: „Alt-wiener Haustor in Sievering, mit steinerner Wappenkartusche über dem Torbogen, schier festlich und lieblich geschmückt durch das Grün der Hauswurz und der rankenden Weinrebe“ aus Lux' Kahlenberg-Buch.⁹² Dabei hatte sich Lux 1911 in der Einleitung zum zweiten Band zur „Volkstümlichen Kunst“ gegen „das berühmte hohe Dach, das Bauernhausdach auf sechsstöckigen Warenhäusern, Fabriken mit Maschinen, Dampf- und Elektrizitätsbetrieb in Form von vergrößerten Rittergütern, andere im Landhaus- oder Villencharakter, grüne Holzläden an städtischen Mietskasernen“ verwahrt.⁹³ Kern der wie immer spitzzüngig und scharfsinnigen Loos'schen Kritik war nicht, dass sich Lux auf die Tradition berief, sondern dass er sich angeblich auf eine falsche – nämlich die ländliche Tradition – berief, während Loos selbst sich auf die richtige, nämlich auf die Bautradition des 1. Wiener Gemeindebezirkes bezöge. Tatsächlich standen hinter den beiden Vorstellungen von Heimatkunst verschiedene stadträumliche und architektonische, wenn auch in beiden Fällen urwienerische Ideale. Lux fand seine idealen Vorstellungen von moderner Architektur und Städtebau – wie oben ausgeführt – in der Vorstadt verwirklicht, während Loos seine Architektur- und Stadtauffassung in der Architektur der Innenstadt wiederfand, so schrieb er wenige Absätze, bevor er anhob, die Lux'sche Hauswurz zu verunglimpfen: „Und hier erhebe ich die erste Anklage gegen die Heimatkünstler. Große Städte wollen sie zu Kleinstädten herabdrücken, Kleinstädte zu Dörfern. Aber unser Bestreben hat die umgekehrte Richtung zu nehmen. Geradeso wie sich der Raseurgehilfe bei der Auswahl seiner Kleidung von dem richtigen Bestreben leiten lässt, für einen Grafen gelten zu wollen, während es keinen Grafen gibt, der bei der Auswahl seiner Kleidungsstücke von dem Bestreben erfüllt wäre, für einen Raseurgehilfen gehalten zu werden. Dieses einfache Prinzip, dieses Streben nach Vornehmheit und daher Vollkommenheit, das die Menschheit seit Urbeginn erfüllt, hat den heutigen Stand unserer Kultur geschaffen. Aber die Heimatkünstler machen es umgekehrt.“⁹⁴ Für Loos gab es ein entwicklungsbedingtes Zivilisationsgefälle zwischen Stadt und Land, das unumkehrbar war. Für Lux als Vertreter der Gartenstadtidee war dies aber sogar in gewisser Hinsicht eine

91 Adolf Loos, „Heimatkunst“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, a. a. O., S. 331–341, hier S. 337–338.

92 Joseph August Lux, „Wenn du vom Kahlenberg...“, a. a. O., S. 65. Siehe dazu auch: Isabel Termini, „Von Verhunzungen und Entschandelungen.“ Alt-Wien als „geheiltes Bild“ der Heimatschützer, in: *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, hg. von Wolfgang Kos und Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag, 2004, S. 208.

93 Joseph August Lux, *Volkstümliche Kunst II. Österreich-Ungarn*, a. a. O., S. 4.

94 Adolf Loos, „Heimatkunst“, a. a. O., S. 332–333.

Voraussetzung für die Reformarchitektur. In Loos' Kritik an Lux gab es eine gewisse (möglicherweise absichtliche) Ungleichzeitigkeit. Lux hatte sich schon sehr viel früher als Loos explizit mit Heimatkunst beschäftigt. Er hatte schon 1902 die ersten Artikel in der Zeitschrift „Der Architekt“ über „Altwiener Höfen“ oder „Schornstein“ publiziert⁹⁵ und in der 1904 gegründeten „Hohen Warte“ gab es von Anfang an die Rubrik „Volkskunst und Heimatschutz“. Loos widmete sich erst ab 1910 kritisch dem Heimatschutz – zu einem Zeitpunkt, als sich auch Lux schon von den gebauten Ergebnissen zu distanzieren begann – zitierte aber ausschließlich die früheren enthusiastischen Schriften Lux'. Auch Lux sparte nicht an Polemik. In der umfangreichen Darstellung der Wiener Szene in seinem Buch „Das neue Kunstgewerbe in Deutschland“ von 1908 beschrieb Lux den Einfluss van de Veldes und setzte nach: „Keiner ist gänzlich frei gewesen von dieser Jüngerschaft. Doch einer vielleicht, Adolf Loos, ein junger Wiener Architekt, der in den Tagen der Linienphantasterei eine merkwürdig puritanische Gesinnung zur Schau trug. Er predigte mit fanatischem Eifer für werkmäßige Sachlichkeit und bekämpfte in großer Erbitterung alle künstlerischen Absichten. Seine Meinungen hatten einen guten Kern. Aber er war keine schöpferische Natur; zur Unfruchtbarkeit verurteilt, gewann sein Leben aus der schönen Wahrheit nichts als eine Seele voll Giftigkeit. Was war's? Er hatte um ein oder zwei Jahre früher als die anderen die englischen und amerikanischen Publikationen kennengelernt, und als auch die anderen dahinter kamen und aus denselben Quellen tranken mit reichlichem Nutzen für die Entwicklung der eigenen künstlerischen Instinkte, trat unter manchen erbitterten Protesten diese Episodenerscheinung, die durch ihre zerrüttete Begabung und ihre internationale Bohêménatur vorübergehend fesselte, in den Hintergrund.“⁹⁶ Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Schriften der beiden liegt im sprachlichen Duktus, der bei Lux sehr viel epischer und sentimentaler ist als bei dem notorisch kurz angebundenen, scharfzüngigen Loos. Die geradezu inflationäre Verwendung von Ausdrücken wie „lieblich“, „traut“, „anmutig“ und „ehrwürdig“ geben den Schriften von Lux tatsächlich eine unsachliche Note. So machte sich auch die Kritik Kraus' vorrangig an der blumigen Sprache Lux' fest, die für ihn gerade so aussagekräftig war wie ein Gedicht des von ihm ohnehin verachteten Heine, aber eben auch noch ohne Reime. In der Sache, einer notwendigen Vorbildwirkung der alten (vorhistoristischen) Wiener Architektur für die moderne unter Einbeziehung

95 Joseph August Lux, „Altwiener Häuser und Höfe“, in: *Der Architekt*, 8. Jg., 1902, S. 29–32 sowie „Der Schornstein“, ebenda, Tafel 81.

96 Joseph August Lux, *Das neue Kunstgewerbe in Deutschland*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1908, S. 97–98.

der neuesten technischen Errungenschaften, kamen sich Lux und Loos nämlich sehr nahe.

Dresden-Hellerau 1906–1909

Mit seiner Wiener Situation unzufrieden übersiedelte Lux im November 1906 nach Dresden,⁹⁷ um am Aufbau der Lehrlingsausbildung in den Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst Karl Schmidt (später Deutsche Werkstätten Hellerau) mitzuwirken. Lux war in den Dresdner Werkstätten für die Schulbildung der Lehrlinge zuständig; dies kam ihm insofern entgegen, als er ursprünglich Lehrer werden wollte. Zu seinen pädagogischen Einfällen gehörte etwa, dass er seine Schüler die Klassenzimmer in der alten Fabrik der Dresdner Werkstätten selbst gestalten ließ oder sie als erste Aufgabe ihr Elternhaus zeichnen ließ. Er erarbeitete ein breites Bildungsprogramm für die Auszubildenden, das neben der Fachausbildung auch auf Allgemeinbildung setzte. Museums- und Theaterbesuche sowie gemeinsame Lektüre sollten – in seinen Worten – beweisen, „dass jeder Handwerker oder Arbeiter von seinem Fach aus mit der ganzen Weltbildung in Beziehung stehen könne und müsse“.⁹⁸ In der „Hohen Warte“, die er von Dresden aus weiter herausgab, nun aber im Voigtländer-Verlag, veröffentlichte er als Teil einer Sondernummer über die Gartenstadt Hellerau seinen Lehrplan für „Lehrwerkstätten und Fachschule“ sowie positive Gutachten zu diesem Programm von Autoritäten wie Theodor Fischer, Hermann Muthesius, Richard Riemerschmid, Fritz Schumacher, Theodor Leipert, Ernst Deinhardt und Friedrich Naumann.⁹⁹ Lux' Bemühungen fügten sich in die verschiedenen Versuche der Reformpädagogik nach der Jahrhundertwende ein, am prominentesten und in Dresden auch am nächstliegenden vertreten durch Ferdinand Avenarius und dessen Zeitschrift „Kunstwart“, in der Lux ja auch publizierte.¹⁰⁰

In dem 1908 publizierten Buch „Das neue Kunstgewerbe in Deutschland“ fasste Lux als einer der Ersten die diversen Bewegungen zur Gewerbereform zusammen.¹⁰¹ Der Buchumschlag wurde vom Rundumgestalter Peter Behrens mit einem grafischen Aedikulamotiv versehen (Abb. 52). Lux präsentierte darin zunächst eine Geschichte der modernen Kunst in Deutschland seit 1897/98, wobei er

97 Joseph August Lux, *Mein Vermächtnis*, a. a. O., 2. Teil, III. Heft, S. 140.

98 Ebenda, S. 140 (Paginierung des Heftes ist teilweise doppelt, es handelt sich hierbei um die zweite S. 140).

99 „Hohe Warte“, 3. Jg., Nr. 6, S. 319–325.

100 Joseph August Lux, „Vom Spielzeug“, in: *Der Kunstwart*, XXI, Heft 6, S. 424–426.

101 Joseph August Lux, *Das neue Kunstgewerbe in Deutschland*, a. a. O.

die Rolle des Pan-Gründers Julius Meier-Graefe und des Direktors der Hamburger Kunsthalle Alfred Lichtwark hervorhob. Dort unterschied Lux pointiert, dass Ruskin die Produktionsverhältnisse bessern wolle und van de Velde die Produkte. Deutschland sei nun durch seine historische Stellung dazu prädestiniert, die Nutzanwendung aus beiden Ansätzen zu ziehen. Tatsächlich wollte Lux gerade hierbei die Richtung vorgeben, indem er versuchte, ein dialektisches Abhängigkeitsverhältnis zwischen Handwerk und Industrie zu konstruieren: „Wir dürfen getrost sagen, dass durch die Industrie das Handwerk notwendiger und unentbehrlicher geworden ist, als je zuvor, und dass die künstlerische Bildung als Gemeingut des Volkes, als Ausgleich der Differenzen zwischen der alten und der neuen Produktionsweise, zwischen der künstlerischen Idee und der Ausführung in Eintracht verwendet werde.“¹⁰² Diese dialektische Wende ist ein Grundmotiv in Lux' Modernebild, das ihn sehr stark von anderen Autoren unterschied: „Im Zeitalter der Eisenbahnen und des Weltverkehrs wird mehr gewandert als in früheren Jahrhunderten; im Zeitalter der Industrie und der Maschinenproduktion wird geistvollere Handarbeit in größerem Umfange nötig sein als je zuvor. Der größte Unternehmer der Zukunft ist der schöpferische Unternehmer, der es versteht, auf gemeinsamer kapitalistischer Grundlage hochqualifizierte Meisterkleinwerkstätten, wo künstlerische Handarbeit geleistet wird, mit persönlicher Selbständigkeit und Freiheit aufrecht zu erhalten, und ihnen nichts abzunehmen, als die Sorge der Verwaltung, des Verkaufes, der Beschaffung von Arbeit und Aufträgen und die kulturfördernde Erziehung eines weiten, das ganze Volk durchdringenden Interessentenkreises, wenn ihn nicht die Gewinnsucht zum rücksichtslosen Ausbeuter macht, was im kapitalistischen Zeitalter allerdings mit Recht zu befürchten ist.“¹⁰³

Als Mitarbeiter der Dresdner, später Deutschen Werkstätten war Lux auch in die Vorgeschichte der Werkbundgründung involviert. Seine genaue Rolle bei der Gründung des Verbandes ist aufgrund der Datenlage nicht mehr zu rekonstruieren, aber einige wenige Eckpunkte stehen fest.¹⁰⁴ Lux nahm am Kongress des „Fach-

102 Ebenda, S. 57.

103 Ebenda., S. 134–135.

104 Zur Werkbundgründung siehe u. a.: Joan Campbell, *The German Werkbund. Politics of Reform in the Applied Arts*, Princeton: Princeton University Press, 1978; Karl Junghanns, *Der Deutsche Werkbund. Sein erstes Jahrzehnt*, Berlin: Henschel, 1982; Hermann Muthesius im *Werkbund-Archiv. Eine Ausstellung des Werkbund-Archivs im Martin-Gropius-Bau*, hg. vom Werkbund-Archiv, Berlin: 1990; Frederic J. Schwartz, *The Werkbund. Design Theory and Mass Culture before the First World War*, New Haven-London: Yale University Press, 1996; John V. Maciuka, „Wilhelmine Precedents for the Bauhaus. Hermann Muthesius, the Prussian State, and the German Werkbund“, in: Kathleen James-Chakraborty (Hg.), *Bauhaus Culture. Form Weimar to the Cold War*, Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2006, S. 1–25; Frederic J.

verbandes für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes“ in Düsseldorf teil. Dort nahm er für die Veranstalter der Dresdner Ausstellung Stellung und stellte sich im „Fall Muthesius“ hinter Hermann Muthesius. Er kündigte, wie Wolf Dohrn den Austritt der Deutschen Werkstätten Hellerau, den Austritt der von ihm vertretenen Firmen („Nymphenburger Porzellan-Manufaktur, Dr. A. Bäuml“ und „Münchener Werkstätten für Wohnungseinrichtung, Karl Bertsch“) aus dem „Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes“ an und verließ aus Protest gemeinsam mit Wolf Dohrn und Peter Bruckmann die Sitzung, aber nicht, bevor er die Gründung eines neuen Verbandes angekündigt hatte. Die von ihm in der „Hohen Warte“ publizierten Beschreibungen der Ereignisse gehören mit den Erinnerungen von Peter Bruckmann¹⁰⁵ und Theodor Heuss¹⁰⁶ heute – nach den Verlusten von Material im Zweiten Weltkrieg – zu den wichtigsten Quellen der Werkbundgründung.

Lux widmet den Vorgängen um den Düsseldorfer Kongress ein ganzes Heft der „Hohen Warte“, woraus er offenbar auch einen Sonderdruck kursieren ließ: „Dieses Heft enthält gleichzeitig einen eingehenden Bericht über die am Düsseldorfer Kongress des Fachverbandes (14. Juni 1907) stattgefundenen Vorfälle. Voranzeige eines neuen Verbandes der auf künstlerischer Grundlage arbeitenden Betriebe. Verbandsorgan ist die ‚Hohe Warte.‘“¹⁰⁷ Lux publizierte zunächst den Eröffnungsvortrag von Hermann Muthesius an der Berliner Handelshochschule „Die Bedeutung des Kunstgewerbes“, der den Anlass für den Protest des Fachverbandes für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes geboten hatte, anschließend den Schriftverkehr zwischen dem Verband, dem preußischen Handelsministerium und den Dresdner Werkstätten sowie die Redebeiträge von Peter Bruckmann, Wolf Dohrn und ihm selbst auf dem Kongress in Düsseldorf am 14. Juni 1907. Am Ende seines eigenen zehnminütigen Statements, in dem er insofern eine vermittelnde Position einzunehmen versuchte, da er argumentierte, dass die künstlerischen Ziele und die wirtschaftlichen Interessen sich nicht widersprächen, erklärte er dennoch den Austritt der von ihm vertretenen Münchner Betriebe: „Ich bin

Schwartz, „Von der Gründung zum Typenstreit“, in: *100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007*, hg. v. Winfried Nerdinger, München et al.: Prestel, 2007, S. 48–50. Keine dieser Schriften geht in mehr als einer Bemerkung auf Joseph August Lux ein.

105 Peter Bruckmann, „Die Gründung des Deutschen Werkbundes am 6. Oktober 1907, in: *Die Form*, Heft 7, 1932, S. 297–299.

106 Theodor Heuss, *Friedrich Naumann. Der Mann, das Werk, die Zeit*, Stuttgart-Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1937, S. 297. Heuss nennt Lux namentlich als Vertreter der neuen Idee an der Düsseldorfer Konferenz.

107 Joseph August Lux, Redaktionelle Anmerkungen, „Der Fall Muthesius. Ein Vortrag mit Akten und Briefen“, in *Hohe Warte*, 3. Jahrgang, S. 232–248, hier S. 232.

daher ermächtigt, den Austritt der ‚Münchener Werkstätten für Wohnungseinrichtung‘ sowie den Austritt der ‚Nymphenburger Porzellan-Manufaktur, Dr. A. Bäuml‘ zu erklären und mitzuteilen, dass alle Betriebe und Künstler und Kunstfreunde, die in diesem Sinn mit uns einig sind, einen Verband gegründet haben, dem auch wir angehören und der sich die Aufgabe setzt, nicht nur die wirtschaftlichen, sondern die Grundlage der wirtschaftlichen Interessen, die künstlerischen und kulturellen Interessen im Kunstgewerbe zu schützen.“¹⁰⁸ Drei Kleinigkeiten sind daran bemerkenswert: erstens, dass Lux die bereits erfolgte Gründung des Verbandes ankündigte, obwohl bekannterweise der Werkbund unter diesem Namen erst im folgenden Oktober in München gegründet wurde, zweitens, dass er von den Firmen zum Austritt befugt worden war, also es keine spontane, sondern eine geplante Aktion war, und drittens, dass er als Vertreter der Münchner Werkstätten für Wohnungseinrichtung in Düsseldorf eingeladen war, jenem Betrieb, der kurz darauf am 1. Juli 1907 mit den Dresdner Werkstätten zu den Deutschen Werkstätten fusioniert wurde.¹⁰⁹

Lux war offenbar in alle Vorgänge, die zur Gründung des Werkbundes führen sollten, voll integriert, da er die „Hohe Warte“ als offizielles Verbandsorgan bezeichnete. Was in den folgenden Wochen passierte, ist unklar: Lux beschrieb sich selbst in seiner unpublizierten Autobiografie als eigentlicher *spiritus rector* der Gruppe in Dresden: „Die abendlichen Kolloquien wurden nun eine feste Einrichtung, die eine geistige Atmosphäre schufen, daraus sich die verschiedensten Organisationsglieder herausbildeten. Eine Arbeiterkommission, der ich als künstlerischer Beirat angehörte, ging aus dem Schmidtschen Fabrikkreis hervor, zur Vorbereitung der Hausbaupläne im Vereine mit den Entwurfskünstlern und Architekten; der Urgedanke des Werkbundes war damals eigentlich schon gegeben und gewann deutlichere Formen auf Grund des von mir gelieferten geistigen Grundrisses, der allerdings bei der Gründung des Bundes zum Schaden des Ganzen verändert wurde.“¹¹⁰ Zwischen Juni 1907 und der eigentlichen Gründungsversammlung im Oktober 1907 im Hotel „Vier Jahreszeiten“ in München musste sich das Zerwürfnis zwischen den Gründern und Lux abgespielt haben. Lux war nicht unter den Einladenden zur Gründungsversammlung: Er selbst gab an, dass er zu Gunsten von Joseph Maria Olbrich zurückgetreten war,¹¹¹ war aber an der

108 Ebenda, S. 248.

109 Hans Wichmann, *Aufbruch zum neuen Wohnen. Deutsche Werkstätten und WK-Verband 1898–1970*, Basel-Stuttgart: Birkhäuser, 1978, S. 20 und S. 358–359.

110 Joseph August Lux, *Ein Vermächtnis*, a. a. O., II. Buch, 2. Teil (III. Heft), S. 139.

111 Zu Olbrich und dem Werkbund siehe: Christina Wagner, „Impressario und Impulsgeber – Joseph Maria Olbrich und die Gründung des Deutschen Werkbundes“, in: *Joseph Maria Olbrich*

Gründungsversammlung anwesend.¹¹² Die präziseste Beschreibung des Beitrags von Lux lieferte Heinrich Waentig in „Wirtschaft und Kunst“ von 1909: „Gedanken wie diese waren es dann auch, die am 5. Okt. 1907 in der von etwa hundert Künstlern, Gewerbetreibenden und sachverständigen Kunstfreunden besuchten Gründungsversammlung von Schumacher und Bruckmann mit beredten Worten erörtert wurden. Die an jene Referate geknüpften Debatten endeten mit der Unterzeichnung einer Gründungsakte des ‚Deutschen Werkbundes‘, über deren Arbeitsprogramm und Satzungen am zweiten Tage verhandelt wurde. Die durch Scharvogel, Lux und Dohrn eingeleiteten Besprechungen führten zu keinem endgültigen Ergebnis. Sie schlossen mit der Wahl eines Vorbereitungsausschusses von siebzehn Personen, an dessen Spitze der Architekt Theodor Fischer und der Fabrikant Peter Bruckmann gestellt wurden. Auch Österreich und die Schweiz, als Länder deutscher Kultur, waren darin vertreten. Die auf Grund der Debatten auf der Gründungsversammlung von dem geschäftsführenden Ausschuss erarbeiteten Leitsätze bildeten den Kern der auf der ersten Jahresversammlung des Bundes vom 11. und 12. Juli 1908 vorgelegten Satzungen, die nach kurzer Diskussion einstimmig angenommen wurden.“¹¹³

1908 waren allerdings die Differenzen zwischen Lux und Wolf Dohrn, Hermann Muthesius sowie Friedrich Naumann offensichtlich unüberwindbar geworden und Lux zog sich aus dem Werkbund zurück. Im Werkbundarchiv – Museum der Dinge – in Berlin liegt ein Brief von Muthesius an die Redaktion der „Hohen Warte“ vom 10. Oktober 1908, in dem er sich aus dem Redaktionsteam zurückzog: „Auf den Titelblättern Ihrer bisherigen Jahrgänge sowie in den Annoncen, die Sie in Zeitschriften, beispielsweise der ‚Hohen Warte‘ verbreiten, befinden sich unter dem Titel Ihrer Zeitschrift die Bemerkung: Herausgegeben von Joseph Aug. Lux unter Mitwirkung von Cornelius Gurlitt, Josef Hoffmann, Alfred Lichtwark, Kolo Mosser, Hermann Muthesius, Schultze-Naumburg, Otto Wagner. Ich bitte Sie, für die

1867–1908. *Architektur und Gestalter der frühen Moderne*, hg. v. Ralf Beil und Regina Stephan, Ausstellungskatalog Mathildenhöhe Darmstadt und Leopold Museum Wien und der Kunstbibliothek – Staatliche Museen Berlin, Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, S. 329–333.

112 Hier gibt es aber einige Ungereimtheiten: Manche Quellen, etwa Helga Kusolitsch (a. a. O., S. 119), erwähnen eine Gründungsakte, die Lux mit unterzeichnet hatte, und außerdem, dass er einleitende Worte zur Verhandlung der Satzung gesprochen hätte. Es ist aber unklar, was mit der Gründungsakte gemeint ist. Die Denkschrift des Werkbundes ist nicht von Lux unterzeichnet, siehe: „Der Deutsche Werkbund, Denkschrift des Ausschusses des Deutschen Werkbundes“, 1907, abgedruckt in: Wend Fischer (Hg.), *Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund*, Stuttgart: DVA, 2. Auflage, 1987, S. 50–55.

113 Heinrich Waentig, *Wirtschaft und Kunst. Eine Untersuchung über Geschichte und Theorie der modernen Kunstgewerbebewegung*, Jena: Verlag von Gustav Fischer, 1909, S. 292.

Folge meinen Namen aus dieser Aufzählung zu streichen und mir die Zeitschrift in Zukunft nicht mehr zuzusenden.“¹¹⁴ Daraufhin erhielt Muthesius die Antwort des Voigtländer Verlages, in der es hieß: „Nach längeren Verhandlungen hat sich Herr Lux bereit erklärt, die Redaktion nieder zu legen. Die Zeitschrift, die wie bisher Verbandsorgan des Bundes Deutscher Architekten (B. D. A.) bleibt, wird nun vom 1. Januar 1909 an den Titel ‚Das Werk‘ führen und entsprechend den Eisenacher Beschlüssen nun auch die Funktion einer Correspondenz des Werkbundes übernehmen.“¹¹⁵ In einem Brief an den Wiener Kunsthistoriker Arthur Rössler schrieb Lux am 26. Oktober 1908 aus Dresden: „Gegen mich geht eine starke Hetze in Deutschland los, von dem Werkbund (:Muthesius clique) heimlich betrieben. Wie ich ihnen wohl erzählt habe, bin ich, und Obrist, vor einem halben Jahr aus dem Werkbund ausgetreten, dessen Ideenfundament ursprünglich von mir geschaffen wurde. Diese guten Freunde! Wer über diese kunstgewerbliche Heilsarmee hinaus will, hat die ganze Horde zum Feind!“¹¹⁶ 1909 verhandelten Lux und Muthesius dann nur noch kühl über die Rückgabe des durch Lux von Muthesius entliehenen Buches „Gartengestaltung der Neuzeit“ von Willy Lange.¹¹⁷

Von Lux gibt es verschiedene Quellen zur Werkbundgründung, vor allem den Roman „Auf deutscher Straße. Amsel Gabesams Wanderjahre“ (1919)¹¹⁸ und seine Bekenntnisschrift „Wanderung zu Gott. Die Geschichte einer Heimkehr“ (1926)¹¹⁹: Beide datieren aber weit nach den Ereignissen und sind durch eine gewisse Verbitterung gekennzeichnet. Deshalb muss man die Gründe für das Zerwürfnis vor allem in den Schriften Lux’ und der Werkbundler suchen: Lux hatte schon 1902 unmittelbar auf die Publikation von Hermann Muthesius „Stilarchitektur und Baukunst“ reagiert, indem er den Band unter demselben Titel noch im selben Jahr in der theoretischen Fragen aufgeschlossenen Wiener Zeitschrift „Der Architekt“ zusammenfasste und besprach.¹²⁰ Schon darin sind wesentliche Unterschiede un-

114 Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Nachlass Muthesius D 102-296. Ich danke Fabian Ludovico für den Hinweis auf diese Korrespondenz.

115 Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Nachlass Muthesius ohne Signatur, Schreiben vom 14. Dezember 1908 auf Hohe-Warte- und Voigtländer-Briefpapier.

116 Joseph August Lux an Arthur Rössler, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, I. N. 151.531, hier zitiert nach: Helga Kusolitsch, *Hohe Warte*, a. a. O., S. 120.

117 Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Nachlass Muthesius D 102-411.

118 Joseph August Lux, *Auf deutscher Straße. Amsel Gabesams Wanderjahre*, Leipzig: Grethlein, 1919.

119 Joseph August Lux, *Wanderung zu Gott*, a. a. O.

120 Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*, Mühlheim an der Ruhr: Schimmelpfennig, 1901 und Joseph August Lux, „Stilarchitektur und Baukunst“, in: *Der Architekt*, 8. Jg., 1902, S. 45–48.

übersehbar: Lux sprach etwa weder von nordisch noch von national und sieht nicht in der Gotik, sondern im Barock die letzte wahrhaft einheitliche Kultur. Er sagt es zwar nicht explizit, aber letztendlich versuchte er, Muthesius' national ausgerichtete Kulturreform auf die Verhältnisse eines Vielvölkerstaates umzulegen. Ein Jahr nach Muthesius' „Stilarchitektur und Baukunst“ erschien 1903 Lux' Buch „Das moderne Landhaus. Ein Beitrag zur neuen Baukunst“ 1903.¹²¹ Dem wiederum folgte 1904 Muthesius' Bildband „Das moderne Landhaus und seine innere Ausstattung“, in dem vor allem nord- und westeuropäische Beispiele gesammelt sind.¹²² Lux leitete das Landhaus direkt aus dem Bauernhaus ab, er sprach wiederholt vom „Volkslied der Architektur“, das, weil es immer stillos geblieben war, einzig den wahren neuen Stil verkörpern könnte. Wesentliche Elemente wie die Halle, für Muthesius bekanntermaßen ein zentrales Motiv des englischen Hauses, leitete Lux aus dem sächsischen Bauernhaus ab. Die Bildbeispiele bezog Lux zum überwiegenden Teil von den Hohe-Warte-Häusern von Josef Hoffmann, ergänzt durch einzelne Bauten des Wagnerschülers Leopold Bauer. Englische Beispiele integrierte Lux – trotz aller Hingabe an Ruskin und Morris – erst in sein späteres Buch „Schöne Gartenkunst“ von 1907.¹²³ Im Gegensatz zu Muthesius war Lux' Interesse an der Arts-and-Crafts-Bewegung zunächst rein literarisch gewesen, er war nicht wie Muthesius durchs Land gereist, um sich die tatsächliche Bauproduktion anzusehen, sondern hatte in der Bibliothek des British Museum gesessen und gelesen, daraus erklärt sich viel an den unterschiedlichen Interpretationen der beiden. Wie auch in seinen Auseinandersetzungen mit Loos fällt eben auf, dass Lux eine viel stärkere Abhängigkeit von den moralisch politischen Idealen der Arts-and-Crafts-Bewegung als Muthesius pflegte und weniger an den formalen Ergebnissen interessiert war. Was allerdings schon zur Zeit, als Ruskins Schriften zuerst erschienen waren, eine rückwärtsgewandte Utopie schien, nämlich die Rückkehr zur handwerklichen Produktionsweise, war im Deutschen Reich um 1910 erst recht unvorstellbar. Muthesius sah schon in „Stilarchitektur und Baukunst“ „Sachlichkeit“ der Form als Ziel der Reform, während bei Lux immer die „Persönlichkeit“ im Mittelpunkt stand. So stand die Förderung der Persönlichkeitsbildung auch im Zentrum seiner Reform der Lehrlingsausbildung in Hellerau und genau damit war

121 Joseph August Lux, *Das moderne Landhaus. Ein Beitrag zur neuen Baukunst*, Wien: Schroll, o. J. [1903]. Zum Verhältnis der beiden Schriften siehe: Laurent Stalder, *Hermann Muthesius 1861–1927. Das Landhaus als kulturgeschichtlicher Entwurf*, Zürich: gta Verlag, 2008.

122 Hermann Muthesius, *Das moderne Landhaus und seine innere Ausstattung*, 220 Abbildungen moderner Landhäuser aus Deutschland, Österreich, England und Finnland nebst Grundrissen und Innenräumen, München: F. Bruckmann A.-G., 1904.

123 Joseph August Lux, *Schöne Gartenkunst*, Esslingen: Paul Neff/Max Schreiber, 1907.

er innerhalb des sich formierenden Werkbundes gescheitert. Auch andere unterschiedliche Interpretationen mochten dazu beigetragen haben, etwa eine sehr viel sozialere Auslegung der Aufgaben eines Wirtschaftsunternehmens: So hatte Lux ja noch in Wien eine „Volkswirtschaft des Talentes“ gefordert. Dabei lagen die Ziele zunächst nicht so weit entfernt, denn dass das „Talent“ – also der Künstler – im industriellen Produktionsprozess mehr Anerkennung erhalten sollte, war ja der eigentliche Auslöser der Werkbundgründung gewesen. Innerhalb der Vereinigung sollte aber dieses den wirtschaftlichen Zwängen untergeordnet werden, zumindest machte das Fritz Schumacher in seiner Eröffnungsrede klar und Lux hatte das auch so verstanden: „Und so ist Kunst nicht nur eine *ästhetische*, sondern zugleich eine *sittliche* Kraft, beides zusammen aber führt in letzter Linie zur wichtigsten der Kräfte: der *wirtschaftlichen* Kraft.“¹²⁴ Dass Lux mit seiner moralischen und letztlich sozialutopischen Position im Werkbund gescheitert ist, sagt uns nicht nur etwas über Lux, sondern auch viel über die Haltung des Werkbundes in seiner frühen Zeit, in dem vor allem durch Friedrich Naumann, Wolf Dohrn und letztlich auch Hermann Muthesius ein wirtschaftsliberaler und nationaler Ton vorherrschte.¹²⁵

Der Werkbund war von Anfang an von starken Spannungen geprägt, die dann bekanntermaßen 1914 im sogenannten „Typenstreit“ kulminierten. Nun ist es aber auch nicht einfach so, dass Lux einem der beiden Lager zuzuordnen wäre, dazu sieht er einerseits das Verhältnis von Industrie und Kunstgewerbe zu dialektisch und räumt eben beidem eine Existenzberechtigung ein, während er andererseits beharrlich an der Verbesserung der Arbeitsbedingungen als dem Kern der ganzen Bewegung festhält. Bemerkenswert ist aber, dass er den Begriff des Typus in seiner Geschichte der modernen Kunstgewerbebewegung schon 1908 als wesentlichen Pluspunkt der industriellen Herstellung betonte: „In den industriell bestimmten Kunstgewerben, wie in der Holz-, Leder-, Glas-, Metallbearbeitung, in der Textilbranche und der technischen Installation, in allen diesen, einstens handwerklichen und heute industriellen Produktionsgebieten, die im Umkreis der Architektur liegen und von ihr bestimmt sind, betrifft das künstlerische Problem nicht die Schaffung von individuellen, interessanten und in der Massenherstellung niemals auf die Dauer erträglichen Künstlervisionen, sondern die Verbreitung der typischen Formen des guten Geschmacks, von Typen, die nicht stören, die als sachlich und anständig empfunden werden können, und in dieser Kultivierung nur von

124 Fritz Schumacher, „Rede auf der Gründungsversammlung des Deutschen Werkbundes“, abgedruckt in: Fritz Schumacher, „Die Wiedereroberung harmonischer Kultur“, in: Kunstwart, 21. Jg., Heft 8, 1908, S. 135–138, hier S. 138.

125 John V. Maciuka, *Before the Bauhaus. Architecture, Politics and the German State, 1890–1920*, Cambridge et al.: Cambridge University Press, 2005.

einem überlegenen, baukünstlerisch disziplinierten Geist geleitet werden können. Der Künstler verbindet sich nicht mit der Industrie, um Kunst hervorzubringen, sondern um die Kultur des guten Geschmacks zu verbreiten. Nochmals sei es gesagt, dass die Kunst mit der Industrie nichts zu tun hat.¹²⁶ Dies ist nicht unähnlich jener Stelle in dem Vortrag „Wo stehen wir?“, den Muthesius auf der Werkbundtagung von 1911 (also lange nach dem Austritt von Joseph August Lux) gehalten hatte, wo es heißt: „Der Zug der Unrast, der Nervosität, des flüchtigen Stimmungswechsels, der dem modernen Leben anhaftet, findet auch seinen Niederschlag in der Kunst. Es wird darauf ankommen, ob sich unsere kunstgewerblich-architektonische Bewegung von ihm infizieren läßt oder nicht. Sicherlich ist das Flüchtige mit dem innersten Wesen der Architektur unvereinbar. Sie hat das Stetige, Ruhige, Dauernde zu eigen. Repräsentiert sie doch in der durch Jahrtausende reichenden Tradition ihrer Ausdrucksformen selbst gleichsam das Ewige der Menschheitsgeschichte. In gewissem Sinne ist ihr daher auch die in den anderen Künsten heute herrschende impressionistische Auffassung ungünstig. In der Malerei, in der Literatur, zum Teil auch in der Bildhauerei, vielleicht selbst noch in der Musik ist der Impressionismus denkbar und hat sich Gebiete erobert. Der Gedanke an eine impressionistische Architektur aber wäre einfach furchtbar. Denken wir ihn nicht aus! Schon sind in der Architektur individualistische Versuche unternommen, die uns in Schrecken versetzt haben, wie sollten es erst impressionistische tun. Wenn irgendeine Kunst, so strebt die Architektur nach dem Typischen. Nur hierin kann sie ihre Vollendung finden.“¹²⁷ Frederic F. Schwartz hat auf die entscheidende Rolle von Muthesius' Rede in der weiteren Entwicklung des Werkbundes hingewiesen: „Muthesius führt einen Leitgedanken in die Werkbunddiskussion ein, indem er bemerkt, dass der Garant von ‚Form‘ in der Entwurfspraxis die ‚Entwicklung des Typischen‘ sei. Bis 1910 hatte Muthesius' Suche nach kultureller Erneuerung von der Hoffnung auf einen spontanen kollektiven Ausdruck zu einer Bereitschaft, die Wirksamkeit der Entwicklung feststehender Normen oder Typen zu erforschen, verschoben [...]. Und obwohl diese Botschaft offenbar gut ankam [...], drohte diese Verschiebung vom empirischen und kollektiven zum normativen und vielleicht sogar autoritären Denken die Organisation schließlich zu entzweien.“¹²⁸ Zumindest in dieser Hinsicht hätte Muthesius sich also auf Lux stützen können, wenn er das nicht sogar getan hat.

126 Joseph August Lux, *Das neue Kunstgewerbe*, a. a. O., S. 246.

127 Hermann Muthesius, „Wo stehen wir?“, in: *Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst*, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, Jena: Diederichs, 1912, S. 11–26, hier S. 24.

128 Siehe Frederic J. Schwartz, „Von der Gründung zum ‚Typenstreit‘“, a. a. O., S. 49.

Dass Lux „fundamental konservativere Absichten“ für den Werkbund hatte, wie es Joan Campbell in ihrer Geschichte des frühen Werkbundes deutet,¹²⁹ muss ebenso relativiert werden wie jene Suche nach einem „catholic something“, das Mark Jarzombek schon in den frühen Schriften Lux’ findet.¹³⁰ Sowohl Campbell als auch Jarzombek berücksichtigen zu wenig, wie buchstäblich Lux von Morris’ und noch mehr von Ruskins sozialpolitischen Schriften abhing. Man muss den Dresdner Lux nicht als Vertreter eines im Grunde wertkonservativen Katholizismus sehen, sondern als einen der wenigen gläubigen Ruskinianer auf dem Kontinent. Tatsächlich aber sah auch Lux selbst in seinen späteren autobiografischen Schriften seine frühe kunstreformatorische Tätigkeit sehr stark im Lichte seiner Rekatholisierung der 1920er Jahre. Lux bereitete es sichtbare Mühe, seine damaligen Positionen mit seinem neu erwachten christlichen Weltbild in Übereinstimmung zu bringen; so kritisierte er an Ruskin und Morris einen Mangel an Religiosität: „In England habe ich gefunden, was ich damals in Österreich und Deutschland vergebens gesucht hätte. Mit der neuen romantischen Kunst- und Literaturbewegung vertraut geworden, stand ich dem katholischen Prinzip der Romantik in unmittelbarer Nähe. Als reiner Tor wußte ich es damals nicht. Von Religion war nicht die Rede, trotz der religiösen Grundhaltung in diesen neuen Dingen. Denn auch die Häupter der Schule Ruskin und Morris waren denkbar weit vom Katholizismus. Sie sahen nur das Bruchstück der Kunst und der Ethik; etwas anderes sah auch der Schüler nicht.“¹³¹

Sein Scheitern im Werkbund schrieb er 1926 dem unausgesprochenen Misstrauen der norddeutschen Protestanten zu: „Ich fühlte damals als Moderner gewiß nicht katholisch, und es war mir gar nicht eingefallen, meine katholische Herkunft auch nur mit einem Wort oder in irgendeiner bestimmten Tendenz aufscheinen zu lassen. Trotzdem fühlten die anderen dieses ‚Katholische‘, und ohne daß ich es wußte oder wollte, war ich erkannt und verraten. Besonders Naumann, der ehemalige Pastor, hatte eine feine Witterung dafür. Der Unterschied liegt letzten Endes im Menschentum. Trotz allen guten Willens und trotz aller braven Grundsätze steckte in diesen Menschen, mit denen ich da zusammen arbeiten mußte, eine merkwürdige seelische Erfrorenheit und Unfruchtbarkeit, eine Gebundenheit, gegen die unser aufgeschlosseneres Wesen aus süddeutscher, österreichischer, katholischer Herkunft merklich abstach. Das war der letzte und tiefste Grund der

129 Joan Campbell, *The German Werkbund*, a. a. O., S. 11.

130 Mark Jarzombek, „Joseph August Lux: Theorizing Early Amateur Photography – in Search of a Catholic Something.“, a. a. O.

131 Joseph August Lux, *Wanderung zu Gott*, a. a. O., S. 53.

angedeuteten Entfremdung.“¹³² An anderer Stelle in diesem Buch distanzierte er sich energisch von seinen eigenen früheren Schriften: „Wo ist das moderne Elysium mit seinen künstlichen Gehegen, schönen Gärten, schönen Wohnungen, schönen Künsten, schönen Gedanken, diese Kultur der vier Wände, der Kult der freien Persönlichkeit und ihrer Selbstbestimmung? Ein bunt bemaltes Kartenhaus, an dem ich mitgebaut und das begründet war auf den Vorzug der ‚Bildung‘, des Vermögens, des Ehrgeizes, auf den allzu schmalen, schwankenden Grund des Ego, das Gegensätze schafft und Unfrieden sät.“¹³³ Die Religion hatte seinen älteren „Glauben“ an Ruskin und Morris erfolgreich verdrängt. Diese katholische Wende in den 1920er Jahren war eine intensive neue Erfahrung, die Konversion vom atheistischen zum gläubigen Katholiken beschäftigte ihn auch in mehreren Büchern. Daraus kann man aber nicht schließen, dass seine früheren Schriften von explizit katholischen Ideen durchzogen waren, dann wären ja eine derart umfängliche Selbstkritik und Rechtfertigung des Gesinnungswandels gar nicht nötig gewesen. Jedenfalls hatte er sich schon weit von der Architektur- und Kunstgewerbereform entfernt. In die Gründung des „Österreichischen Werkbundes“ anlässlich der in Wien stattfindenden 5. Jahrestagung des Deutschen Werkbundes 1912 war Lux nicht mehr involviert, die dominanten Figuren der Gründung waren Josef Hoffmann und Adolf Vetter.¹³⁴

Lux hat die Ereignisse rund um die Werkbundgründung und seine Tätigkeit in Hellerau auch in dem Roman „Auf deutscher Straße“ verarbeitet.¹³⁵ Das Buch erschien als Fortsetzung seines autobiografischen Entwicklungsromans „Amsel Gabesam“ und schilderte sehr polarisiert seine Erfahrungen beim Aufbau der Deutschen Werkstätten Hellerau und der Gründung des Deutschen Werkbundes. Als Quelle ist der Roman nur sehr bedingt verwendbar, er schildert die Vorgänge aus der Perspektive des persönlich tief Betroffenen, die jedoch geschickt genutzt wird, um den Handlungsbogen aufzuspannen und abzuschließen. Trotzdem wirft der Roman Blitzlichter auf Gespräche, die man sich gut so vorstellen kann, auch ist er in der Schilderung der beteiligten Personen oft sehr boshaft treffend. Lux tritt in

132 Ebenda, S. 81.

133 Ebenda, S. 120.

134 Astrid Gmeiner und Gottfried Pirhofer, *Der Österreichische Werkbund. Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung*, Salzburg und Wien: Residenz, 1985; Wilfried Posch, „Die Österreichische Werkbundbewegung 1907–1928“, in: *Geistiges Leben im Österreich der Ersten Republik. Auswahl der bei den Symposien in Wien vom 11. bis 13. November 1980 und am 27. und 28. Oktober gehaltenen Referate*, München: Oldenbourg, 1986, S. 279–312.

135 Joseph August Lux, *Auf deutscher Straße*, a. a. O.

Form des Wiener Schriftstellers Amsel Gabesam auf, der auf Reisen einen Tischler namens Schreiner kennenlernt, von dem er eingeladen wird, in seinem Betrieb die Stelle des Leiters der Lehrlingsschule zu übernehmen. Im Hause Schreiners lernt er dessen Mitstreiter bei der Erneuerung des Kunstgewerbes kennen: „Insbesondere waren es drei Menschen, die stark ins Relief traten, Richard Riemenschneider, Paul Nauendorf und Peter Boehler, junge Künstler, nicht viel älter als Amsel Gabesam, während aber bei diesem Sucher und Träumer alles problematisch lag, hatten diese drei festen Ankergrund und sahen ein gemeinsames Ziel, wie sehr sie auch innerlich verschieden waren. Sie waren alle drei von der Malerei gekommen und fanden kein Vergnügen daran; war es, weil ihnen die höheren Weihen zu dieser Kunst fehlten oder daß sie zum Aussprechen ihres Wesen vieler Stoffe und reicherer äußerer Möglichkeiten bedurften? Einerlei; sie waren Erleuchtete auf ihre Art und hatten sich gefunden, um die deutsche Erde zu verschönern und das Leben zu vergöttlichen.“¹³⁶

Gemeinsam war ihnen die Skepsis gegenüber anderen Reformatoren, vor allem: „Joseph Michael! Er war in aller Munde als einer jener Künstler, die Peter Boehler unter ihnen, auf den Ruf eines kleinen deutschen Fürsten in einer westlichen Residenz einen neuen Musenhof, ein Weimar der Kunst schaffen wollten. Seine erstaunliche Fruchtbarkeit und quellende Phantasie versetzte die Welt in Staunen und in Widerspruch. Also mußte er ein Großer sein. Auch hier viele scharfe Worte gegen ihn.“¹³⁷ Der Spiritus Rector der ganzen Versammlung aber war Pastor Strehle, ein „(...) Mann mit weitreichenden politischen und finanziellen Verbindungen, dem Karl Schreiner unbegrenzte Verehrung zollte. In allen wichtigen Schritten ließ er sich von ihm beraten. Er sah in Strehle etwas wie eine Wiedergeburt Martin Luthers. In der Tat glich der Mann mit dem großen, schwammigen Körper, dem unförmigen, dicken, fast ins Quadrat gezogenen Schädel, dem breit geschnittenen, allzeit redefertigen Mund, rein äußerlich einem ungefähren Abklatsch des großen Reformators.“¹³⁸

Die Protagonisten der Werkbundgründung lassen sich relativ einfach in Namen und Beschreibung dieser Figuren wiederfinden: Der Besitzer namens Schreiner ist Karl Schmidt, für ihn arbeiten die jungen deutschen Künstler Richard Riemenschneider (Richard Riemerschmid), Paul Nauendorf (Paul Schultze-Naumburg) und Peter Boehler (Peter Behrens) sowie Joseph Michael (Josef Maria Olbrich), die Philosophie der Unternehmung wird von einem Pastor Strehle (Friedrich Nau-

136 Ebenda, S. 55–56.

137 Ebenda, S. 59.

138 Ebenda, S. 60.

mann) getragen. Amsels eigentlicher Gegenspieler ist ein gewisser Dr. Wolfram, der Züge von Wolf Dohrn, aber auch von Hermann Muthesius trägt: „Wolfram, jener junge Mensch, der in der Gefolgschaft Strehles erschienen war, wollte den Begriff durch ein anderes Wort umschreiben und sagte im Grunde das selbe. Das Wichtigste sei das Programm, war sein Refrain. Programme sind alles. Es komme nur auf die Organisation an. Programm und Organisation, das sei das Wichtigste.“¹³⁹ Das Grundgerüst der Erzählung folgt den Ereignissen um die Werkbundgründung, die Künstler vereinen sich zu einem Bund, die Gartenstadt Hellerau wird geplant, eine Lehrlingsschule unter dem Vorstand Amsels wird gegründet. Dennoch ist es keine schlecht getarnte Autobiografie, einiges ist komplett hinzuerfunden: Die Beschreibung jenes Zufluchtsortes, an den sich Amsel nach seinem Scheitern mit der Lehrlingsschule und dem darauffolgenden Zusammenbruch zurückzieht, ist etwa eine Adaption von Adalbert Stifters Schilderung des Lebens im Rosenhaus in der Erzählung „Der Nachsommer“¹⁴⁰ oder die Schlusszene, in der ein Aufstand der Arbeiter in der Fabrik mit Militärgewalt auf Geheiß des Besitzers „Schreiner“ blutig niedergeschlagen wird und die Gartenstadt dabei abbrennt. Wenn der Roman also als Quelle für die Werkbundgründung nur mit allergrößter Vorsicht zu genießen ist, kann man ihn dennoch sehr gut als Quelle für Lux' geänderte Kunstauffassung nutzen: als Kritik am reichsdeutschen Nationalismus, Protestantismus und Kapitalismus, dem er 1919 bereits einen österreichisch-süddeutschen Katholizismus mit leicht mystischen Anklängen entgegenzusetzen begonnen hatte.

München: „Ingenieur-Ästhetik“ (1910), „Otto Wagner“ (1914) und „Joseph Maria Olbrich“ (1919)

Enttäuscht übersiedelte Lux von Dresden nach München, wo er zwischen 1910 und 1919 lebte. Dort änderten sich seine Interessen, einerseits wandte er sich zunehmend rein literarischer Arbeit und der Kulturtheorie zu, andererseits begann, er sich für technische Aspekte der Moderne wie Fotografie und Ingenieurbaukunst zu interessieren. Der Band über „Ingenieur-Ästhetik“¹⁴¹ ist wohl in großen Teilen

¹³⁹ Ebenda, S. 61.

¹⁴⁰ Zur Rezeption von Stifters Roman in der deutschen Architektur siehe: Uwe Bresan, „Stifters Rosenhaus“, in: Kai Krauskopf, Hans-Georg Lippert, Kerstin Zschke (Hg.), *Neue Tradition. Vorbilder, Mechanismen und Ideen*, Dresden: Thelem, 2012, S. 63–88.

¹⁴¹ Joseph August Lux, *Ingenieur-Ästhetik*, München: Lammers, 1910. Siehe dazu auch: Ákos Morvanszky, *Die Erneuerung der Baukunst. Wege der Moderne in Mitteleuropa 1900–1940*, Salzburg-Wien: Residenz, 1988, S. 70; Antje Senarclens de Grancy, „Ingenieur-Ästhetik. Technik

noch in Dresden entstanden; Lux bedankt sich jedenfalls im Vorwort bei Georg Christoph Mehrrens für das Illustrationsmaterial, man darf aber wohl annehmen, dass er sich auch in inhaltlichen Fragen bei dem Professor für Baustatik und Eisenbrückenbau an der Technischen Hochschule Dresden Rat geholt hatte. Ebenso bedankte er sich bei Peter Behrens für die Überlassung von Illustrationen, wobei man auch von einem zumindest gelegentlichen Gedankenaustausch ausgehen kann (Abb. 53). Lux stand dem modernen Eisenbau ausgesprochen positiv gegenüber. Er würde eine neue Ästhetik bringen, die allerdings noch nicht verbal zu erfassen wäre, weil die Begrifflichkeiten noch fehlten. Diese neue Form der Schönheit dürfe auch nicht mit der alten Monumentalität gleichgesetzt werden. Lux geht hier über Wagner hinaus, der immer noch im Architekten die Schöpferfigur sieht, die die Technik des Ingenieurs umsetzen muss, um sie für die Menschen verständlich zu machen. „Die Baukunst ist eine Welt für sich, die Eisenarchitektur die andere. Um die Ästhetik der Eisenarchitektur zu begreifen und ihre Wirkungen künstlerisch zu genießen, hüte man sich, begriffliche Anleihen bei der Steinarchitektur zu machen. Die Schönheit der Großkonstruktion will aus ihrem eigenen Wesen heraus verstanden und erklärt sein, aus ihrem Element, dem Profileisen, aus den Kraftlinien, an denen sich die lebendigen Energien fortpflanzen und eine formale Harmonie erzeugen, die aus den Bedingungen der Stabilität und aus den Bestimmungen der Konstruktion zu begreifen sind.“¹⁴² In der Suche nach einer eigenen Ästhetik des Eisen- sowie des Eisenbetonbaus stellt Lux' Buch tatsächlich einen Vorläufer von Sigfried Giedions später so einflussreicher Schrift „Bauen in Frankreich“ von 1928 dar,¹⁴³ vor allem wenn es um die Rolle der künstlerischen Intuition im Ingenieurbau geht, die beide der reinen rationalen Berechnung entgegensetzen. In dem geradezu metaphysischen Lob des Materials Glas steht das Buch stellenweise auch den Schriften der „gläsernen Kette“ wenig nach.¹⁴⁴ Das Buch war weit verbreitet: Wie Jean-Louis Cohen nachgewiesen hat, hat Le Corbusier Lux' Buch gekannt.¹⁴⁵

als Medium des Ästhetischen in der Architektur bei Joseph August Lux“, in: Wolkenkuckucksheim, Heft „Theorie der Technik in Architektur und Städtebau“, kuratiert von Ute Poerschke, Pennsylvania State University, und Oliver Schürer, TU Wien, Jg. 19, Heft 34, 2014.

142 Joseph August Lux, *Ingenieur-Ästhetik*, a. a. O., S. 29–30.

143 Sigfried Giedion, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-concrete, Introduction bei Sokratis Georgiadis*, Translation by J. Dunan Berry, Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995, Sokratis Georgiadis, Introduction, S. 30–32. Giedion macht keine Referenz auf Lux' Buch.

144 Iain Boyd Whyte (Hg.), *Die Briefe der gläsernen Kette*, Berlin: Ernst und Sohn, 1986.

145 Jean-Louis Cohen, Introduction, in: Le Corbusier, *Toward an architecture*, Los Angeles: Getty Research Institute, 2007, S. 1–78, hier S. 6 und S. 3–14. Ich danke Antje Senarclens de Grancy für diesen Hinweis.

In dem für diesen Text benutzten Exemplar der Ingenieur-Ästhetik klebt das Exlibris der Villa Hügel in Essen, es war also wohl zum Gebrauch von Bertha und Gustav Krupp von Bohlen Halbach angeschafft worden.

In München entstanden nun auch Künstlerromane und biografische Romane, mit denen Lux höchst erfolgreich wurde; „Lola Montez“¹⁴⁶ und „Grillparzers Liebesroman“¹⁴⁷ erreichten noch im Erscheinungsjahr 1912 spektakuläre Auflagenzahlen. Besonders das Grillparzerbuch benutzte Lux, um seine Vorstellungen von einer biedermeierlichen Wiener Kultur nun in literarischer Form wiederauferstehen zu lassen. Beschreibungen von den Wegen Grillparzers durch die Innere Stadt, den Wohnräumen der Schwestern Fröhlich und der Ausflüge in den Wiener Wald nehmen viel Raum in dem Buch ein. Wie in seinen früheren architektonischen Fachbüchern versorgte Lux sein Publikum mit fotografischen Ansichten der Handlungsorte, etwa von der „Haustreppe zu Beethovens Sommerwohnung“ und vom Hof in Franz Schuberts Geburtshaus. Ein Ausflug des jungen Schubert führt auch zur „Hohen Warte“: „Eilig trippelte der gottesgnadenselige Schulmeisterssohn die Gartensstraße der Hohen Warte hinauf, blickte vom Rande der Höhe verzückt in die duftig blau überhauchte Schale der Landschaft, die sich drüben wieder zum Kahlenberg erhob. Die sanft geschwungenen Linien der Bergkette, der schöne stolze Bogen der Donau, die lauschige, geduckte Heimlichkeit der Dörfer im Grünen mit den Himmelsweiten über sich, das alles war Musik, ungesungene Musik.“¹⁴⁸

Im großen Maßstab kehrte Lux nur noch zweimal mit den Monografien zu Joseph Maria Olbrich¹⁴⁹ und Otto Wagner¹⁵⁰ zur Architektur zurück, beide sind die ersten zusammenfassenden Darstellungen dieser Architekten in Buchform. Das Format der Monografie lag Lux besonders, da er sich dabei wie in den gleichzeitig entstandenen Romanen seiner Lieblingsidee der Persönlichkeitsbildung widmen konnte. So wird die persönliche und künstlerische Entwicklung in engem Zusammenhang geschildert, das Frühere immer stark im Lichte des Späteren gesehen. Besonders in Olbrichs Monografie fällt das auf. Jindrich Vybiral hat das sehr treffend anhand der Anekdote des jungen Joseph Maria, der sein dekoratives Talent

146 Joseph August Lux, *Lola Montez. Historischer Roman*, Berlin: Bong, 1912 (vierunddreißigstes bis achtunddreißigstes Tausend).

147 Joseph August Lux, *Grillparzers Liebesroman. Die Schwestern Fröhlich. Roman aus Wiens klassischer Zeit*, Berlin: Bong, 1912 (neunundvierzigstes bis dreiundfünfzigstes Tausend).

148 Ebenda, S. 138–139.

149 Joseph August Lux, *Joseph M. Olbrich. Eine Monographie*, Berlin: Wasmuth, 1919.

150 Joseph August Lux, *Otto Wagner. Eine Monographie*, München: Delphin, 1914.

in der väterlichen Zuckerbäckerei entwickelt haben soll, gezeigt.¹⁵¹ Die „Legende vom Künstler“¹⁵² ist hier als literarische Form gewählt, oder zumindest werden die Grenzen zwischen Biografie und Roman bewusst überspielt.

Olbrich erscheint in Lux' Darstellung als Idealkünstler einer deutschen Arts-and-Crafts-Bewegung, in künstlerischer wie moralischer Hinsicht: „Absichtlich habe ich die schlichten Schöpfungen Olbrichs hervorgehoben, wie sich in ihnen die Herzenseinfachheit des Künstlers am besten offenbart. So war der höfisch gewandte, für äußere Ehren, für Aufwand und Luxus empfängliche Mann immer geblieben, naiv, kindlich, innerlich gesund, im besten Sinne ein Kind des Volkes. Der von Glück und Überfluß verwöhnte Künstler hatte trotzdem seine persönliche Bescheidenheit nicht eingebüßt und konnte jeden Augenblick in die puritanische Einfachheit eines Klausners zurückflüchten. So hat er es in den letzten zwei Jahren in Düsseldorf gehalten, als er an seinem größten Werk, dem Warenhausbau, arbeitete. Neben den großen Atelierräumen ein provisorisches, aufs dürftigste ausgestattetes Zimmerchen, wo er wohnte, aß und schlief. Er ließ sich die Teemaschine aus Darmstadt schicken, um zum Frühstück nicht mehr ausgehen zu müssen, und abends versorgte er sich mit Wurst, Brot und Eiern, um bei dieser frugalen Kost ungestört bis in die Nächte bei der Arbeit zu sitzen. Auf der Höhe seiner Schaffenskraft und seines Ruhmes lebte er plötzlich wieder spartanisch wie irgendein sparsamer Kunststudent, und fühlte sich wohl und glücklich dabei.“¹⁵³ Die Idylle des Düsseldorfer Ateliers Olbrichs ähnelt auch nicht zufällig den Schilderungen von „biedermeierlichen“ Interieurs in Lux' früheren Schriften oder auch den Beschreibungen im Grillparzerroman. Geschickt schilderte Lux die späten Bauten Olbrichs in Köln und Düsseldorf schon als von dem nahenden Ende des Künstlers überschattet. Gleichzeitig gab er zahlreiche Briefe von Olbrich in Ausschnitten wieder und schuf so eine Textcollage, die wiederum sehr eindrücklich die Originalstimme des Architekten in die dramaturgisch zugespitzte Schilderung des Lebenslaufes einbettet, ein durchaus sehr modernes literarisches Vorgehen.

Noch einmal legte Lux im Rahmen der Olbrichmonografie 1919 seine Meinungsverschiedenheiten mit Muthesius klar und gelangte darüber sogar zu einer Rehabilitierung des (Wiener) Historismus: „Wir möchten, um nur einige Beispiele zu nennen, Bauwerke wie das Parlamentsgebäude in Wien von Theophil Hansen, die Wiener Oper von van der Nüll und Sicartsburg nicht missen, ebenso wenig eine

151 Siehe dazu: Jindrich Vybiral, „Legende und Realität. Die Troppauer Jugendjahre“, in: Joseph Maria Olbrich 1867–1908. Architektur und Gestalter der frühen Moderne, a. a. O., S. 53–59.

152 Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien: Krystall Verlag, 1934.

153 Joseph August Lux, *Joseph M. Olbrich*, a. a. O., S. 114–115.

Reihe anderer Bauwerke, die Akademie auf dem Schillerplatz, den Heinrichshof und eine Anzahl Zinshäuser und öffentlicher Bauten aus jener Zeit und ihrem Architektenkreis; sie sind Zierden der Stadt und gereichen ihren Erbauern zur Ehre. Wenn ein so tüchtiger Architekturtheoretiker wie Muthesius an dem Parlamentsbau Hansens herumnörgelt und es als Schulbeispiel der Unzweckmäßigkeit und Stilmaskerade hinstellt, dass der Rauchfang dieses klassischen Gebäudes die Form einer jonischen Säule habe, so ist das wohl durch den jugendlichen Eifer, der von keiner Überlieferung wissen wollte, zu entschuldigen. Aber recht ist es nicht! Der Rauchfang endigt nämlich gar nicht in einem bloßen jonischen Kapitäl, sondern er endigt in einem antiken Rauchfaß: also ist auch in dieser Hinsicht das Bauwerk im Geist seiner Zeit und seiner Stilvoraussetzung geistvoll instrumentiert und geradezu vollendet. Von der höheren Warte unserer Erfahrungen können wir es ruhig anerkennen und der Wahrheit die Ehre geben, daß Meisterschaft und Tüchtigkeit zu allen Zeiten modern sein werden, weil sie außerhalb jeder Mode stehen. Was Otto Wagner so temperamentvoll vertrat, hat übrigens schon sechzig Jahre vorher Gottfried Semper aufgestellt; vor etwa vierzig Jahren, anfangs der siebziger Jahre, haben es jene Meister, Hansen usw., auf ihre Art verwirklicht. Die Alten waren damals die Jungen und haben eine neue Zeit heraufbeführt.¹⁵⁴ Dahinter steckt auch eine Kritik Lux' an der architektonischen Moderne insgesamt, deren „jugendlicher Eifer von keiner Überlieferung wissen wollte“, das wäre aber nun doch auch schon überholt.

Mit Wagner tat sich Lux sehr viel schwerer, das merkt man der Darstellung an: Wie bei so vielen Kritikern Wagners war es vor allem dessen lebhaft vertretener Rationalismus, das Primat der Konstruktion, das Lux zwar anerkannte, das er aber nur als einen Aspekt wahrhaben wollte und nicht als den ausschließlichen. Doch sah Lux in Wagners Werk auch, was viele Zeitgenossen nicht wahrhaben wollten, seinen engen Bezug zur Wiener Bautradition. Diesen fand Lux gerade in den umstrittensten Werken Wagners, wie etwa dem Entwurf für den Neubau der Akademie und ein Museum der Stadt Wien auf der Schmelz: „Wie vorauszusehen war, erhielt er den ersten Preis. Ein zweiter erster Preis fiel dem Projekt zweier junger Techniker zu, die durch verlogene Heimatkünstelei einen gewissen Teil der Preisrichter für sich gewannen, was man ebenso gut als heimlichen Protest gegen Wagner auffassen kann, wie als eine der heute so üblichen Oberflächlichkeiten, Architektur lediglich auf Fassadenmotive hin anzuschauen. Auch die anderen Projekte sind alle mehr oder weniger auf jene Fassadenlüge hin angelegt. Den übelsten Eindruck jedoch macht jenes mit dem ersten Preis ausgezeichnete Machwerk, das

154 Joseph August Lux, *Joseph Maria Olbrich*, a. a. O., S. 22.

einen halbländlichen, altertümlichen Provinzialcharakter vortäuscht, der oben-drein mit der Wiener Überlieferung gar nichts zu tun hat. Ich möchte nun die Herren Preisrichter fragen, wie sie das Wort Heimatkunst deuten. Ich verstehe darunter eine Form, die dort beheimatet sein muß, wo man sie wieder hinsetzt. [...] Obschon in seiner Außenerscheinung der klare und konsequente Ausdruck des inneren Gebäudezweckes, ist der Entwurf Wagners doch zugleich heimatlich, der einzige unter allen; er ist es, nicht weil Otto Wagner eine solche täuschende Heimatstil genannte Nebenwirkung gesucht, sondern weil sich der große, einfache, klassizistische und darin echt wienerische Zug seines Bauebildes unvermittelt aus der kompositionellen Verdichtung dieser Museums-idee ergibt. Hier haben wir die volle Einheit des Inneren mit dem Äußeren und zugleich in einer Form, die jedem unbefangenen Wiener als ein ihm elementar Verwandtes ansprechen muss.“¹⁵⁵

Resümee

Was den Theoretiker Joseph August Lux für eine graduelle Umwertung von unhaltbar gewordenen Modernebildern wichtig macht, ist, dass er bei aller Polarität und Polemik einer allzu schlichten Trennung der Modernen und der Konservativen skeptisch gegenüberstand, da er beobachtet hatte, wie leicht ein Extrem in das andere kippen konnte: „Es gibt einen Punkt, wo die höchste Lasterhaftigkeit und die höchste Tugendhaftigkeit einander zum Verwechseln ähnlich sehen.“¹⁵⁶ Als Beispiel, und damit in den Kern des Zwiespalts der Modernisierung treffend, nennt er den modernen Massentourismus. Natur und Technik, Handarbeit und Industrie widersprechen sich nicht, sondern sie bedingen sich: „Der moderne Naturkultus, wie er im Tourismuswesen zum Ausdruck kommt, ist ein Produkt der Großstädte. Les extremes se touchent. Die künstliche Steigerung des urbanen Lebens, die den Typus des Stadtmenschen verschärft, nährt zugleich den Sinn für das Primitive für das Ländlich-Einfache, für die Natur.“¹⁵⁷ Damit hat der Zeitgenosse Lux erkannt, was vielen Historikern immer noch Schwierigkeiten bereitet, dass nämlich die Heimatschutzbewegung der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg ein wesentlicher Teil der modernen Bewegung war. Heimatkunst und neue Bautechnik schlossen sich bei Lux nicht aus, sondern bedingten sich geradezu, denn durch die

155 Joseph August Lux, *Otto Wagner*, a. a. O., S. 106–107.

156 Joseph August Lux, *Das neue Kunstgewerbe in Deutschland*, a. a. O., S. 13.

157 Joseph August Lux, *Geschmack im Alltag*, a. a. O., S. 327. Louis-Sebastien Mercier, *Tableaux de Paris*, Nouvelle Édition, Amsterdam 1782, 4. Band, Kapitel 348, „Les extrêmes se touchent“, S. 265.

Technik – sei es den Eisenbahnbau oder die Fotografie – könnten die Natur und die heimatliche Kunst überhaupt erst erschlossen werden. In einem Reiseführer über die Tauernbahn, den er 1913 in der Serie Henschels Luginsland publizierte, beschrieb er eine Fahrt mit der Bahn von Salzburg über Bischofshofen, Badgastein, Villach, Görz nach Triest: „Die Salzburger Landesgrenze läuft über dem Tauern-tunnel; man befindet sich bereits im Kronland Kärnten, wo die Bahn über tief aufgerissene Schluchten und Wildbäche an der linken Talwand des Mallnitzbaches hinfährt, um dann in dem breiten, fruchtbaren Mölltal allmählich abzusteigen. Alle Schönheiten liegen nun an der rechten Fensterseite. Gleich nach der Ausfahrt aus dem Tauerntunnel erblickt man bei der Station Mallnitz das Elektrizitätswerk, das zur Entlüftung des langen Tunnels dient. Unausgesetzt haben die Reisenden zu tun, abwechselnd die landschaftlichen Schönheiten und die Wunder der technischen Leistungen zu ergreifen.“¹⁵⁸

Lux gehörte aber nicht nur zu den ersten Protagonisten der Heimatkunst, sondern auch zu ihren frühesten Kritikern, das darf man bei der Beurteilung seiner Schriften nicht übersehen. Als sich nämlich die Heimatkunst in gebauter Form zu verbreiten begann, wandte sich Lux sehr schnell enttäuscht von ihr ab, die Ergebnisse schienen ihm auch nur eine weitere Variante der Stilkopie zu sein. Als Otto Schönthal 1909 die Redaktion der Zeitschrift „Der Architekt“ übernahm, schrieb Lux einen Leitartikel „Über die Aufgaben und Ziele einer Architekturzeitschrift“, worin er sich von der Heimatkunst ganz direkt distanzierte: „Ich rechne mir immer noch zur Ehre an, dass ich in dieser Zeitschrift vor einer Reihe von Jahren der erste war, der in Wort und Bild auf die köstlichen Reste unserer alten Kultur, der ländlichen und der städtischen hinwies, unter dem Beifall der Architekten aller Richtungen.“¹⁵⁹ Die Heimatkunst wäre aber inzwischen selbst zum Dogma geworden und vor allem wäre sie wiederum in „Wiederholung“, also Kopie verfallen: „Das durchaus reaktionäre Prinzip dieser Richtung hat bereits einige Erfolge zu verzeichnen. Es hat den Erfolg, daß Warenhäuser, fünf bis sechs Stockwerke hoch, mit dem berühmten Bauernhausgiebel gekrönt werden, daß die sentimentale Großstadtmenschheit nach dem hohen Dache verlangt, ungeachtet der bewirkten Bauverteuerung, der Unzweckmäßigkeit und der vielfach erhärteten gänzlichen Unbrauchbarkeit [...]. Diese wenigen Hinweise genügen, um die Gefahr dieser einseitigen Richtung zu kennzeichnen. Ich muß dies ausdrücklich erklären, um nicht die irrige Meinung aufkommen zu lassen, daß ich selbst ein Anhänger dieser

158 Joseph August Lux, *Tauernbahn. Salzburg-Badgastein-Triest*, Henschels Luginsland, 2. Auflage, Frankfurt a. M.: Henschel, 1913, S. 22–23.

159 Joseph August Lux, „Über die Aufgaben und Ziele einer Architekturzeitschrift“, a. a. O., S. 2.

Richtung, wie sie nun geworden ist, sei. Die Heimatkunst wird kein baukünstlerisches Problem lösen. Sie ist ein Umweg und führt ins Krähwinkel.“¹⁶⁰ Wie etwa zeitgleich sein Mentor Otto Wagner kritisierte er vor allem die Münchner Bewegung: „Wenn in München, die aus allen Gegenden Deutschlands zusammenkommenden Hörer der Baugewerkschule nichts als bajuvarische Heimatkunst lernen, und dann in ihre Heimat zurückkehren, um nun in allen Gegenden Nord- und Mitteldeutschlands Stationsgebäude, Wächterhäuschen und Bedürfnisanstalten in Form des bajuvarischen Bauernhauses hinzustellen, so gibt es gewiss viele Leute, die sich über diesen Sieg der ‚Heimatkunst‘ freuen. Wir in Österreich sind glücklicherweise noch nicht so weit.“¹⁶¹

Die kulturelle Überlegenheit Österreichs gegenüber Deutschland wird in den folgenden Jahrzehnten immer mehr in den Fokus von Lux' literarischer und journalistischer Tätigkeit rücken. Suchte er während des Ersten Weltkriegs noch durch die korrespondierenden Bände „Deutschland als Welterzieher“¹⁶² und „Der österreichische Bruder“¹⁶³ das gegenseitige Verständnis der Mittelmächte auf kultureller Ebene zu fördern, wurde das 1934 erschienene „Goldene Buch der Vaterländischen Geschichte“¹⁶⁴ zum Manifest der moralischen und kulturellen Überlegenheit des katholischen Österreichs über das nationalsozialistische protestantische Deutschland. Nach Salzburg übersiedelt, fand er in einem Katholizismus franziskanischer Prägung wohl viele der sozialreformatorischen Überzeugungen wieder. Sein Eintreten für den Austrofaschismus entwickelte sich aus einer Überlagerung seines österreichischen Nationalismus, den er schon vor dem Ersten Weltkrieg vertrat, dem neu entdeckten Katholizismus und aus der Ablehnung des aufkommenden Nationalsozialismus. Kurz (vom 1. September bis 6. November 1933) übte er im Ständestaat eine offizielle Position als Landesleiter der Vaterländischen Front in Salzburg aus.¹⁶⁵ Lux distanzierte sich zwar 1921 von dem sich verschärfenden

160 Ebenda.

161 Ebenda.

162 Joseph August Lux, *Deutschland als Welterzieher. Ein Buch über deutsche Charakterkultur*, 3. Aufl., Stuttgart-Berlin-Leipzig: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1915.

163 Joseph August Lux, *Der österreichische Bruder. Ein Buch zum Verständnis Österreichs, seiner Menschen, Völker, Schicksale, Städte und Landschaften, als Grundlage der geistigen und wirtschaftlichen Annäherung*, Stuttgart-Berlin-Leipzig: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1915.

164 Joseph August Lux, *Das goldene Buch der vaterländischen Geschichte für Volk und Jugend Österreichs*. Mit einem Geleitwort von Unterrichtsminister Dr. Kurt Ritter von Schuschnigg, Wien: Gerlach & Wiedling, 1934 (mit einem Umschlag von Professor Schimkowitz und der Tafel „Zeichen der Stände“, Entwurf: Prof. Dr. Ing. Clemens Holzmeister).

165 Robert Kriechbaumer (Hg.), *Österreich! Und Front Heill. Aus den Akten des Generalsekretariats der Vaterländischen Front. Innenansichten eines Regimes*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau,

Antisemitismus: „Antisemitismus ist ein Uning und eines Menschen und eines Volkes, die ihrer selbst sicher sind, unwürdig.“¹⁶⁶ Allerdings schrieb er mehrfach die von ihm diagnostizierten kulturellen Auflösungserscheinungen dem Einfluss der jüdischen Mentalität zu. Gegen den „Anschluss“ Österreichs schrieb Lux energisch an; in dem Bändchen „Wie sieht Österreich in unseren Schulbüchern aus? Eine Revision“ machte er seine Sicht des Verhältnisses von Deutschland und Österreich unmissverständlich klar: „Wir wissen, daß die Geschichte unseres österreichischen Vaterlandes in großen Zeiträumen mit der Geschichte des Deutschen Reiches verbunden war, schon durch den maßgebenden Umstand, daß Österreich seit 650 Jahren mit kurzen Unterbrechungen die deutsche Vormacht bildete und Träger der römisch-deutschen Reichsidee war, auch dann noch, als das ‚Reich‘ infolge der Reformationen und der Napoleonischen Herrschaft säkularisiert und Österreich aus dem Reichsverband durch Preußen hausgedrängt und als Reichsträger geschlagen war. Die alte universelle Idee lebte als Erbgut in der österreichischen Idee fort, auch in der Föderativverfassung unseres Bundesstaates, und ist unlösbar mit der Bestimmung und Sendung Österreichs verbunden, die nur in der Selbstständigkeit und Unabhängigkeit erfüllt werden kann als eine Verheißung künftiger großer Möglichkeiten, denen mit der kurzsichtigen parteipolitischen und gänzlich unhaltbaren, aus geschichtlicher Unwissenheit und Halbbildung oder aus egoistischen Sonderinteressen entsprungenen Anschlußpolitik nicht vorgegriffen werden kann und darf.“¹⁶⁷ Durch sein Eintreten für die Unabhängigkeit Österreichs geriet er zunehmend in das Visier der illegalen Nationalsozialisten in Salzburg und wurde sogar Opfer eines Briefbombenanschlags. Seine Bücher wurden bei der einzigen Bücherverbrennung in Österreich 1938 auf dem Salzburger Domplatz verbrannt und er wurde im KZ Dachau interniert. Lux überlebte schwer erkrankt die Internierung, er starb 1947 in Salzburg.¹⁶⁸

2005, S. 74 u. S. 113.

166 Joseph August Lux, „Die jüdische Mentalität“, in: ders., *Meine Weltanschauung. Ein Jahrbuch über das neue geistige Deutschland*, Bayrisch Gmain: Die weißen Hefte, 1921, S. 147–148, hier S. 148.

167 Joseph August Lux, *Wie sieht Österreich in unseren Schulbüchern aus?! Eine Revision*, Graz: Styria, 1933, S. 13.

168 Die Aktivitäten Lux' nach seiner Übersiedlung nach Salzburg, sein Engagement im Verein katholischer Schriftsteller und in der Richard-von-Kralik-Gesellschaft sowie seine Beiträge zur Diskussion um den Bau des Salzburger Festspielhauses müssen noch genauer aufgearbeitet werden, ebenso wie seine Beziehungen zum austrofaschistischen Regime. Teilnachlässe von Joseph August Lux befinden sich in der Salzburger Universitätsbibliothek und der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, dort liegt auch eine maschinenschriftliche Autobiografie.

„Der Geist wahrer Modernität“: Oskar Strnad und Felix Augenfeld

Für das Thema der feingefühligen Balance zwischen Modernismus und Traditionalismus im Wiener Kontext ist neben Joseph August Lux und Josef Frank vor allem Oskar Strnad eine entscheidende Figur.¹ Geboren 1879 – also neun Jahre jünger als Loos, acht Jahre jünger als Lux und sechs Jahre älter als Josef Frank – studierte Strnad an der Technischen Hochschule in Wien bei Carl König, Karl Mayreder, Max von Ferstel und Ferdinand Fellner, der zweiten wichtigen Schule neben Otto Wagners Klassen an der Akademie der bildenden Künste, die sich aber in der Ausrichtung deutlich unterschied. In ihr sammelten sich die Architekturstudenten aus dem liberalen jüdischen Bürgertum, die sich vom teils antisemitischen Klima in der Wagnerklasse abgestoßen sahen.² Das Umfeld der Ausbildung an der Technischen Hochschule wies ein deutlich anderes Profil als das der Wagnerschule auf, vor allem war die stärkere Einbindung von Geschichte in den Unterricht entscheidend. Sowohl Strnad als auch der ebenfalls dort studierende jüngere Josef Frank verfassten Dissertationen über historische Themen, Strnad promovierte 1904 mit einer Arbeit über „Das Princip der Dekoration in der frühchristlichen Kunst“; Frank sollte einige Jahre später „Über die ursprüngliche Gestalt der kirchlichen Bauten des Leon Battista Alberti“ dissertieren.³ Nach Abschluss seiner Studien arbeitete Strnad im Atelier Friedrich Ohmanns, jenem anderen Vertreter der Wiener Frühmoderne, der sich im Gegensatz zu seinem Konkurrenten und Kollegen an

-
- 1 Ulla Weich, *Die theoretischen Ansichten des Architekten und Lehrers Oskar Strnad*, Wien, Univ., Dipl. Arb., 1995 und Iris Meder und Evi Fuks (Hg.), *Oskar Strnad 1879–1935*, Ausst. Kat. Jüdisches Museum Wien, Salzburg: Pustet, 2007.
 - 2 Markus Kristan, „Die Schule Carl Königs als Keimzelle der Moderne“, ebenda, S. 33–38; siehe auch: Ursula Prokop, „Josef Frank und der ‚kleine Kreis um Oskar Strnad und Viktor Lurje‘. Zur Problematik der jüdischen Identität von Josef Frank und seinem Kollegenkreis“, in: *Josef Frank. Against Design. Das anti-formalistische Werk des Architekten*, hg. Christoph Thun-Hohenstein, Hermann Czech, Sebastian Hackenschmidt, Basel: Birkhäuser, 2015, S. 48–57. Zur Frage eines Zusammenhanges zwischen der Wiener Schule und ihren jüdischen Auftraggebern siehe: Elana Schapira, „Sinn und Sinnlichkeit. Der Architekt Josef Frank und seine jüdische Klientel“, ebenda, S. 60–71.
 - 3 Caterina Cardamone, „Frank und Leon Battista Alberti. Die Rezeption von *De re aedificatoria* in Josef Frank's Schriften“, ebenda, S. 30–39.

der Akademie der bildenden Künste, Otto Wagner, nicht dem Rationalismus anschließen wollte, unter anderem an der Fertigstellung der Hofburg.⁴

Gemeinsam mit dem Technikabsolventen Oskar Wlach und Viktor Lurje errichtete Oskar Strnad im 19. Bezirk von 1910 bis 1912 das Haus Hock in der Cobenzlstrasse 71 (Abb. 54). Die Lage am Rande der Weinberge am Fuß des Kahlenberges lässt an das gleichnamige Buch von Joseph August Lux denken. Viele der von Lux beobachteten Merkmale einer „heimischen Bauweise“ der Wiener Vorstadt lassen sich an diesem finden, allerdings stark reduziert, mit einer gewissen Distanz und nie buchstäblich verwendet. Die ockergelbe Farbe, das Rot der Dachziegel und die weißen Fensterrahmen des Hauses wurden von Lux nur wenige Jahre zuvor explizit als heimische Bauelemente eingefordert: „Häuser mit Mörtelverputz werden in der Regel am besten weiß gestrichen oder in hellem Ockergelb. Im letzteren Fall mit weißen Lisenen belebt. [...] Das Dach ist rot, von den schönen alten gefleckten Ziegeln [...]“⁵ Die Anordnung des Baukörpers entlang zur Höhenlinie des Hügels bot die Möglichkeit, ihn mit mehreren abgestuften Terrassen zu umgeben, also eine stark gestaltete Übergangszone zwischen innen und außen einzuführen. Die Außentreppe windet sich in mehrfachen Richtungswechseln an der Längsseite des Hauses zum Haupteingang empor und umfängt dabei einen Baum. Camillo Sitte hatte schon 1889 auf die Bedeutung der Verschränkung von Außen- und Innenraum durch Treppen hingewiesen: „Die Treppe ist für uns moderne Stubenhocker eben ein Innenmotiv, und so sehr sind wir in dieser Beziehung schon empfindlich geworden, so sehr sind wir des öffentlichen Treibens auf Strassen und Plätzen entwöhnt, dass wir nicht arbeiten können, wenn Jemand zusieht, nicht speisen mögen bei offenem Fenster, weil da Jemand hereinsehen könnte, und die Balkone an den Häusern meist leer bleiben. Gerade die Verwendung architektonischer Innenmotive (Stiegen, Hallen etc.) auch bei der Aussenarchitektur ist, Alles in Eins zusammengefasst, eine der wesentlichen Ingredienzien des Reizes antiker und mittelalterlicher Anlagen. Das hochgradig Malerische z. B. von Amalfi beruht hauptsächlich auf einem oft geradezu grottesken Durcheinander von Innen- und Aussenmotiven, so dass man zu gleicher Zeit im Inneren eines Hauses oder auf der Strasse und an derselben Stelle noch zugleich ebenerdig oder auch in einem Ober-

4 Andreas Nierhaus, „Moderne aus dem Geist der Tradition. Friedrich Ohmann und der Burgbau zwischen 1899 und 1907“, in: Werner Telesko (Hg.), *Die Wiener Hofburg 1835–1918. Der Ausbau der Residenz vom Vormärz bis zum Ende des „Kaiserforums“*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2012, S. 299–301.

5 Joseph August Lux, *Der Städtebau und die Grundpfeiler der heimischen Bauweise. Zum Verständnis für die Gebildeten aller Stände namentlich aber für Stadtverordnete, Baumeister, Architekten, Bauherren etc.*, Dresden: Verlag von Gerhard Kühtmann, 1908, S. 119.

geschoss sich befindet, je nach der Auffassung, die man der sonderbaren Baukombination zu geben beliebt.“⁶ Die Integration von Pflanzen in die Architektur wurde ebenfalls von Lux explizit gefordert. „Hierin gibt die alte Bauweise die wertvollsten Aufschlüsse. Wir finden fast kein ansprechendes altes Haus, das nicht durch Pflanzenwuchs, der gleichsam als Architektur mitwirkt, ausgezeichnet wäre“, schrieb er unter der Überschrift „Die Pflanze als Architektur“.⁷

Und dennoch kann man Strnads Haus nicht als Traditionalismus im traditionellen Sinne bezeichnen, denn obwohl er Elemente der Wiener Bautradition verwendete wie die Ockerschlemme, Dachform und -deckung, ging er damit ganz neuartig um. Den Säulenportikus der Südfassade setzte er in der Vorzeichnung asymmetrisch vor die Gartenfassade, damit erweckte er gezielt den Eindruck, ein bestehender Bau wäre im Westen um eine Achse erweitert worden, und gab ihm so den Eindruck des über lange Zeit Gewachsenen. Der ausgeführte Bau ist dahin gehend zwar symmetrisiert, dennoch wirkt die Kombination von Fenstergaupen und Portikus wie zufällig, unkomponiert – auf den ersten Blick fast ein wenig unbeholfen, was noch durch die wie zufällige Verschiebung der Fensterachsen in Ober- und Untergeschoss verstärkt wird (Abb. 55). Strnad entwickelte den Bau von innen nach außen, die dadurch entstehenden Unregelmäßigkeiten in der Fassade nahm er aber nicht nur in Kauf, sondern verstärkte sie sogar: Er benutzte sie, um dem Bau eine historische Vielschichtigkeit zu verleihen. Max Eisler beschrieb die Vorgehensweise Strnads in den frühen Wohnhäusern als eine Rückbesinnung auf das Elementare: „Die Stadtvillen von Oskar Strnad, dem Josef Frank und Oskar Wlach zu gemeinsamer Arbeit verbunden sind, sind völlig anderer Art. Sie sind durchaus als Darstellung von Elementarbegriffen zu nehmen. Alles wird hier neu angefangen, als ob Lösungen dafür bisher nicht gegeben wurden. Das gegenwärtige Leben wird in seinen einfachen Wurzeln aufgespürt und abgefragt.“⁸ Hier wurde nicht an eine zunächst mit Fotobänden zu etablierte Bautradition angeschlossen, wie das die Traditionalisten praktizierten, sondern architektonische Elemente – auch traditionelle – wurden auf damals aktuelle Funktionsmöglichkeiten und Bedeutungen überprüft und dann – wenn nötig – an anderer Stelle und in anderer Weise eingesetzt, wie etwa ein Portikus ganz unmonumental als intime Gartenlaube. Das

6 Camillo Sitte, *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien*, Wien: Graeser, 1889, Reprint der Erstausgabe in: *Camillo Sitte. Gesamtausgabe*, Bd. 3, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2003, S. 116.

7 Joseph August Lux, *Der Städtebau*, a.a.o., S. 125.

8 Max Eisler, „Wiener Stadtvillen und Landhäuser. Die Stadtvilla“, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 2. Jg., 1915/16, Heft 12, S. 491–494, hier S. 493.

Verfahren ist aber nicht zwanghaft, Strnad interpretierte den Zusammenhang von Elementen nur dann neu, wenn es sein aus dem Grundriss entwickeltes Konzept erforderte. Es ging ihm nie darum, dem Kanon aus formalen Gründen zu widersprechen.

1912 erhielt das Gespann Strnad & Wlach den Auftrag für ein Wohnhaus für den deutschen Schriftsteller Jakob Wassermann und seine Frau Julie sowie die vier Kinder der Familie (Abb. 56). Das Grundstück liegt nicht weit vom Haus Hock in der Paul Ehrlich-Gasse 4 im 19. Bezirk. Auf dem schmalen, nach Süden hin abfallenden Hanggrundstück errichteten Strnad & Wlach einen L-förmigen Baukörper mit einem nach Südosten orientierten halb offenen Terrassenhof. Damit übernahmen sie eine für das englische Landhaus typische Grundrissdisposition. Ausgehend von William Morris' und Philip Webbs Red House war ein L-förmig um Garten oder Hof gelegter ein- bis zweigeschossiger Baukörper für die Architektur der Arts-and-Crafts-Bewegung üblich geworden.⁹ Für Wien war diese Bauform sehr untypisch, die traditionelle Bauernhaustypologie des Wienerwaldes waren schmale geschlossene Höfe begrenzt von eingeschossigen Wohn- und Wirtschaftstrakten, während die typische städtische Vorstadtvilla einen mehrstöckigen Kubus bildete. Durch Öffnung der Randbebauung machte Strnad die Innenfassade zur Außenfassade und den Hof zur Terrasse. Strnad interpretierte die umschlossene gepflasterte Fläche und die Außentreppe als Wohnhof, als direkten Teil des Wohnbereiches, der mit der L-förmigen Wohnhalle nach englischem Vorbild durch fünf große Fenstertüren direkt verbunden ist. Ebenfalls nach dem Vorbild des englischen Hauses – genau genommen am Vorbild der wichtigsten englischen Gärtnerin Gertrud Jekyll orientiert – ist die bewusste Einbeziehung der sich wie zufällig um die Außentreppe ansiedelnden Pflanzen, die Strnad sorgfältig in den Grundriss eingezeichnet hatte.¹⁰

Wie schon im Haus Hock erzeugen bewusst gesetzte Unregelmäßigkeiten den Eindruck einer längeren und nicht ganz bruchfreien Bauperiode bzw. einer längeren und sich ändernden Benutzung. Die Blendarkaden und die Fensteröffnungen im Hof sind nicht übereinander angeordnet, sondern so gegeneinander versetzt,

9 Zum Verhältnis Strnads zur englischen Architektur, siehe: Ulla Weich, a. a. O., Kapitel 4 und Maria Welzig, *Josef Frank (1885–1967). Das architektonische Werk*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 1998, speziell der Abschnitt „Mackay Hugh Baillie Scott und die angelsächsische Wohnhaustradition“, S. 67–69. Strnad hat in seinem Vortrag „Wohnung und Haus“ im Jänner 1913 im Neuen Wiener Frauenklub intensiv aus der 1912 erschienenen deutschen Übersetzung von „Houses and Gardens“ (1906) von Baillie Scott zitiert.

10 Zur Analyse des Hauses siehe: Iris Meder, „Oskar Strnad – immer bestimmend ist nur der Mensch“, in: dies. und Evi Fuks (Hg.), *Oskar Strnad*, a. a. O., S. 9–31, hier S. 15–23.

dass die Wandfläche des Obergeschosses über der Öffnung des Untergeschosses zu liegen kommt; ein konstruktives Sakrileg. Das oberste Geschoss mit dem Arbeitszimmer Wassermanns ist in Weiß gehalten und über dem stellenweise abbrechenden Gesims wie eine Aufstockung auf den Baukörper gesetzt. Der Farbwechsel an der Hoffassade lässt die Arkaden wie nachträglich zugemauert erscheinen. So wurde das Wohnhaus kunstvoll in die Landschaft gesetzt, als ob es schon immer da gewesen wäre. Die eigentliche Perfidie von Strnads Komposition erkennt man am Aufriss der Straßenfassade.¹¹ Der Haupteingang, markiert durch das darüberliegende Giebelfeld, ist schon beinahe prekär an den Rand der vorspringenden Straßenfassade geschoben, dadurch konnte Strnad die Brüstung des französischen Fensters links davon und die Brüstung der Außentreppe rechts sowie die beiden Nebeneingänge in eine symmetrische Komposition bringen, die nur dadurch unterbrochen wird, dass hinter der Treppenbrüstung kein entsprechendes französisches Fenster liegt, sondern die Wand hier zum Hof um die Ecke knickt. Ebenso sind auch die beiden Fenster des Mezzaningeschosses zum Schornstein symmetrisch angeordnet. So gibt es am Haus Wassermann nicht nur kunstvoll arrangierte Asymmetrien, sondern auch Symmetrien, die man erst auf den zweiten Blick erkennt.

Strnad hat wie auch Loos den Begriff und Inhalt der „Heimatkunst“ eigentlich verurteilt. Dennoch lässt sich das Haus Wassermann mit anonymen Bauten der näheren Umgebung in Beziehung bringen. Der eigentliche Schlüssel zu den möglichen Wiener Quellen des Hauses ist der Wohnhof, dessen intensive Nutzungsmöglichkeiten und Gestaltung sowie die enge Anbindung von Innenraum und Außenraum eben nicht nur den Prinzipien der Arts-and-Crafts-Bewegung entsprachen, sondern auch den anonymen am Gebrauch orientierten Wohn- und Bauernhöfen aus der näheren Wiener Umgebung, wie sie eben Martin Gerlach und Joseph August Lux in ihren Bänden „Volkstümliche Kunst“ gesammelt hatten. Nicht, dass es eine einzige Abbildung gäbe, der Strnad gefolgt wäre. Es ist auch nicht nachzuweisen, dass er den ersten zu diesem Zeitpunkt bereits erschienenen Band überhaupt gekannt hat. Aber die Regelwidrigkeiten der Fassaden, die Bepflanzung der Architektur, die Außentreppe als Nutzraum und alternativer Erschließungsweg, die Terrassierungen und Stützmauern, dies alles findet man in der einen oder anderen dieser Aufnahmen: etwa auf der Aufnahme eines Hofes im nahe gelegenen Heiligenstadt (Abb. 47), in deren Zentrum eine solche Außentreppe den ersten Stock erschließt, die von einem gepflasterten begrünten Innenhof ausgeht. Fenster und Türen sind ohne Rücksicht auf Formalitäten auf die beiden Geschosse verteilt. Die

11 Maria Welzig, *Josef Frank*, a. a. O., S. 77.

Dachlinie springt nach Bedarf vor und zurück. Wie im Haus Wassermann führen mehrere Türen aus diversen Nutzräumen direkt auf diesen Hof.¹² Man kann also zumindest annehmen, dass Strnad mit Gerlach und Lux das Interesse an den „modernen“ Qualitäten der lokalen Bauten in Kenntnis der englischen Reformarchitektur teilte.

Es ist auch ungeklärt, ob Strnad tatsächlich Texte von Lux gelesen hat, und wenn, wie er dazu gestanden hat. Die Frage, ob hier eine Beeinflussung vorliegt oder ob sich nicht doch beide auf die gleichen englischen und heimischen Quellen beziehen, ist auch nicht einwandfrei zu entscheiden, aber die Übereinstimmungen zwischen der folgenden Textstelle von Lux und dem Wohnraum im Haus Wassermann belegen in jedem Fall, wie eng sich das englische Vorbild und die Suche nach einem Wiener Stil in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg durchdrangen (Abb. 57). In der „Hohen Warte“ erschien in der Sondernummer „Die Heiligkeit des Heims“ im Jahrgang 1905/06 ein kurzer Text von Lux über „Das Wohnhaus“, illustriert mit Entwurfszeichnungen für die Innenräume der Hohe-Warte-Häuser von Josef Hoffmann. Lux beschrieb die Anforderungen an das moderne bürgerliche Familienwohnhaus: „Die großen Fensterblicke der Halle gehen in die Landschaft hinaus, anmutige Ecken und unterbrochene Wandflächen ergeben Nischen und Kojen, die auch den großen Raum intim erscheinen lassen. Verschiedene Sitzgelegenheiten in den Korner, am Kamin, in der Bücherecke geben alle Bequemlichkeit. Eine offene Stiege steigt in der Halle empor und führt zu den oberen Räumen, die den persönlichen Bedürfnissen der Familie dienen.“¹³ Der L-förmige Wohnraum des Hauses Wassermann ist eine solche *hall* im englischen Sinne (Abb. 57). Der Raum konnte durch zwei Vorhänge in verschiedene Bereiche abgetrennt werden, war aber ansonsten als offener Wohnraum konzipiert. Des Weiteren empfahl Lux 1905/06: „Auch von der Lage, Größe und Form der Fenster, als der natürlichen Luft- und Lichtquellen des Hauses, hängt die Wohnlichkeit wesentlich ab. Man tut gut, an Stelle der üblichen zwei Zimmerfenster ein einziges breites, quadratisches Fenster oder ein solches in Form eines liegenden Rechteckes in der Mitte der Fensterwand möglichst hoch anbringen zu lassen, um nicht nur eine ausgezeichnete Beleuchtung und Lüftung zu erzielen, sondern auch rechts und links tiefe Ecken zu gewinnen, die gut ausgebaut, geeignet sind, das Gefühl der Geschlossenheit und Geborgenheit zu erhöhen. Auch hierin ist die alte Volkskunst mit dem gu-

12 Die vernakuläre Architektur der Wiener Umgebung wurde dann ab 1925 von dem Technikabsolventen Adalbert Klaar aufgenommen und untersucht.

13 Joseph August Lux, „Das Wohnhaus“, in: Hohe Warte, 2. Jg., 1905/06, S. 134–139, hier S. 135–136.

ten Beispiel vorangegangen und zeigt in vielen Gegenden an Bauernhäusern die quadratischen Fenster, die oft als Doppelquadrat nebeneinander gelegt sind und mit ihrer charakteristischen Sprossenteilung von innen nach außen entzückend aussehen. Fenster und Türen bilden die Angelpunkte, um die sich die neue, vernünftige Raumgestaltung dreht.¹⁴ Auch diese Beschreibung fand sich im Wohnraum des Hauses Wassermann mehr oder weniger umgesetzt. Um die Verbindung von Volkskunst und englischem Vorbild nochmals zu betonen, druckte Lux im Anschluss an seinen Beitrag eine Übersetzung von Ruskin mit dem Titel „Die Heiligkeit des Heims für gute Menschen: Bedingungen für die bürgerliche Baukunst“ und eine Besprechung von Hermann Muthesius’ „Das englische Haus“ ab. Wie die Vertreter der Arts-and-Crafts-Bewegung orientierte sich Strnad an lokalen Bauten, überblendete diese aber mit modernen englischen Errungenschaften (L-förmiger Grundriss), mediterranen Typologien (Dachterrasse) und klassizistischen Elementen (Giebel und Arkaden). Gerade die klassizistischen Elemente wiederum waren in der Wohnarchitektur des Klassizismus und Biedermeier in entsprechend vereinfachter Form bereits zur heimischen Form kondensiert worden, und zwar oft in den Sommervillen, die sich reiche Wiener im 18. und frühen 19. Jahrhundert in den Weinbauernorten am Fuße des Wiener Waldes errichtet hatten, wie etwa am prominentesten unweit des Kaasgrabens an der Döblinger Hauptstraße beim Umbau des sogenannten Tullnerhofes zur Villa für den Industriellen Rudolf von Arthaber 1834/35 durch Alois Pichl. Villa und Park wurden 1870 von dem Bankier Johann von Wertheimstein übernommen, dessen Frau Josephine und Tochter Franziska von Wertheimstein dort einen der führenden literarischen Salons der zweiten Jahrhunderthälfte etablierten. Ferdinand von Saar, Eduard von Bauernfeld und der junge Hofmannsthal verkehrten hier regelmäßig, nach dem Tod der Erbin wurden Haus und Garten 1907 von der Gemeinde der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Lux hatte 1907 in seinem Kahlenberg-Buch von der literarischen Tradition Döblings geschwärmt: „Es ist klassischer Wiener Boden. Wandert man nach Döbling hinaus, so kann man die Wahrzeichen hübsch beisammen finden. Der anmutige Vorort ist das Wiener Twickenham, das österreichische Poetenheim.“¹⁵ In seinem Buch ist auch der Hof der Villa Wertheimstein mit der Bildunterschrift publiziert: „Eines der vornehmsten, altbürgerlichen Hofgebilde, von Wein überwachsen, mit schönem Gitter nach dem weitläufigen Hausgarten geschmückt.“¹⁶ Sowohl der Architekt Strnad als auch der Bauherr des Hauses Wassermann waren

14 Ebenda, S. 137.

15 Joseph August Lux, „Wenn Du vom Kahlenberg...“: a.a.o., S. 20.

16 Ebenda, S. 23.

sich der baulichen wie literarischen Tradition der Gegend sicherlich bewusst, ohne von Lux darauf hingewiesen worden zu sein. So oder so, zumindest liegt ein gemeinsames Interesse an der Fortführung dieser Kultur der Vorstadt vor.

Die Wiener empfanden diese beiden ersten Häuser von Strnad und seinen Mitarbeitern zunächst nicht als heimisches Bauen, sondern im Gegenteil als „timbuktanischen Wohnhauswürfel“.¹⁷ Der Kunsthistoriker Arthur Roessler hingegen entdeckte schon bei der Besprechung des Hauses 1918 darin das Wiederaufleben eines generell verloren gegangenen „natürlichen“ Bauens: „Den meisten Menschen der Gegenwart ist eben leider das Bauen nicht mehr so natürlich wie irgend eine der vielen anderen natürlichen Tätigkeiten, die sich in ihrer ursprünglichen Einfachheit erhalten haben. Sie haben den Instinkt für das Bauen verloren oder ihn wenigstens doch so sehr verdorben, daß er als verloren bezeichnet werden kann, während es ihnen natürlich sein sollte, so selbstverständlich zu bauen, wie die Biene es tut, die durchaus nichts über das geometrische Verhältnis des Winkels lernte und dennoch mit unbeirrbarer Sicherheit in unabänderlichen Raumverhältnissen ihre zweckmäßige Zelle baut. Besäßen die Menschen noch diesen wertvollen Instinkt, würden sie auch das Verständnis für Strnads Hausbauten haben.“¹⁸ Max Eisler schrieb in seinem posthum 1936 erschienenen Strnadbuch im Rückblick über dieses Haus: „Unter den vielen köstlichen Stücken von Strnads Vermächtnis erscheint uns keines so köstlich und wichtig wie dieses kleine, gewichtslose und gelenkige Haus im Kaasgraben, das erste und letzte, in dem der Architekt als ein Mann von 35 Jahren sich rein, nach dem Wesen seiner Begabung, hat aussprechen können. Die Zeit wird kommen, die erkennen wird, daß die organisch sprießende Raumform dieses scheinbar beiläufigen Hauses – über Adolf Loos hinaus – einen wichtigen, wesentlichen und wirksamen, einen historischen Fortschritt in der Entwicklung der allgemeinen Architektur bedeutet.“¹⁹ Ein „beiläufiges“, „natürliches“ und „organisch sprießendes“ Bauen war als Gegensatz zu den als willkürlich empfundenen Wiederaufnahmen des Historismus und den als ebenso willkürlich empfundenen persönlichen Erfindungen des Jugendstils aber genau auch das zentrale Ideal der frühen Heimatschutzbewegung. Der Auftraggeber Jakob Wassermann war voll des Lobes für sein Haus und schrieb am 8. Februar 1915 in sein Tagebuch: „Vor drei Tagen sind wir in mein Haus im Kaasgraben übersiedelt. [...] Das Haus ist schön, heiter, wohnlich und könnte mich glücklich machen, wäre die Zeit nicht

17 Arthur Roessler, „Professor Dr. Oskar Strnad – Wien“, in: *Innen-Dekoration*, 29. Jg., Januar/Februar 1918, S. 5–13, hier S. 5.

18 Roessler, a. a. O., S. 6.

19 Max Eisler, *Oskar Strnad. Mit den ausgewählten Schriften des Künstlers*, Wien: Gerlach und Wiedling, 1936, S. 22–23.

so düster.²⁰ Der Dichter übersiedelte allerdings schon 1919 mit seiner Geliebten nach Altaussee, wo er sich ausgerechnet von Paul Schultze-Naumburg die ehemalige Villa Andrian-Deventer hatte umbauen lassen.²¹

Der einzige verwirklichte, aber nicht erhaltene öffentliche Bau Strnads war der Eingangshof des österreichischen Hauses auf der Werkbundausstellung 1914 in Köln²² (Abb. 58). Der Hof war als halböffentlicher Eingangsbereich des Österreichischen Hauses in die Propyläen von Josef Hoffmann integriert und bildete in vielerlei Hinsicht eine Antithese zu diesem: Auf einem äußerst taktilen Bodenbelag aus geprägten Grödiger Ziegeln begleiteten hell verputzte glatte Arkaden die Längsseiten des Hofes. In der längeren Symmetrieachse empfing die Ausstellungsbesucher zunächst eine Art Tisch, an den sich ein schmales langes Wasserbecken anschloss, das an der Stirnseite des Hofes von einer Brunnennische gespeist wurde. Im Zentrum der Anlage im Wasserbecken stand eine schwarze Bildsäule mit einer von Franz Barwig nach Oskar Strnads Entwurf geschnitzten vergoldeten Skulptur eines Herkules im Kampf mit der Hydra. Ein annähernd lebensgroßer weiblicher Bronzeakt von Jan Stursa bevölkerte beiläufig den Hof. Die eigentlichen Eingänge in die Ausstellungssäle befanden sich jeweils an den Seiten dieser Nische in den Arkadengängen.

Strnads Eingangshof ist in dieser Leistungsschau der deutschsprachigen Reformarchitektur tatsächlich ein sehr eigenartiges und selbständiges Gebilde. Zwischen den ikonischen Bauten von Walter Gropius & Adolf Meyer, Hermann Muthesius, Theodor Fischer, Peter Behrens und Henry van de Velde stand er merkwürdig isoliert da. Seine Hülle bildete Josef Hoffmanns „Österreichisches Haus“, zu dessen forcierter Relieffierung und Rektangularität Strnads Arkaden in starkem Kontrast standen. Strnad verwendete die historische Form der Arkade, ohne jedwede Profilierung oder weitere Gliederung, sodass sie nur durch die Proportionen wirkten. Weder suchte Strnad nach einem monumentalen Klassizismus mit einer veränderten

20 Jakob Wassermann, *Briefe an seine Braut und Gattin Julie 1900–1925*, Basel: Verlag der Bücherfreunde, 1940, S. 160.

21 Iris Meder und Evi Fuks (Hg.), *Oskar Strnad*, a. a. O., S. 137.

22 Astrid Gmeiner und Gottfried Pirhofer, *Der Österreichische Werkbund. Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung*, Salzburg-Wien: Residenz, 1985, S. 26–30. Eduard Sekler, *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis*, Salzburg-Wien: Residenz, 1982, S. 159–162; Astrid Gmeiner, „Kunst und Kunstgewerbe im Österreichischen Haus“, in: Wulf Herzogenrath, Dirk Teubner, Angelika Thiekötter (Hg.), *Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Kunst- und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Die Deutsche Werkbundausstellung in Köln 1914*, Köln: Kölnischer Kunstverein, 1984, S. 227–232; Sabine Forsthuber, *Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Wien: Picus, 1991, S. 164–169.

Syntax wie eben Hoffmann oder auch Peter Behrens in der Festhalle noch nach einer neuen ebenso monumentalen aus der Konstruktion abgeleiteten Ästhetik wie Gropius & Meyers Musterfabrik. Die Verwendung eines Arkadenganges rückte ihn zwar in die Nähe des architektonischen Traditionalismus, doch verglichen mit Theodor Fischers Haupthalle war Strnads Hof wiederum zu wenig detailliert, zu reduziert. Am ehesten wies der Hof in dieser Reduktion der historischen Formen Ähnlichkeit mit Heinrich Tessenows „Bildungsanstalt für rhythmische Gymnastik“ in Hellerau bei Dresden (1910/11) auf. Hier wie da wurde eine historische Typologie – bei Tessenow die Tempelfront, bei Strnad der Arkadenhof – auf ihre geometrische Form reduziert und nur mit den minimal denkbaren Details artikuliert. Strnad und Tessenow arbeiteten beide zum Zeitpunkt der Ausstellung an der Wiener Kunstgewerbeschule, Strnad sollte nach Tessenows Abgang 1919 dessen Architekturklasse an der Schule übernehmen.²³ Tessenow war von Alfred Roller als Professor 1913 an die Kunstgewerbeschule geholt worden. Er war dort eng mit Josef Hoffmann befreundet und auch mit Strnad scheint er einen gewissen Austausch gepflegt zu haben, denn auch in den Schriften der beiden gibt es Berührungspunkte. Auch in der Art, wie beide ihre Baukörper mit Hilfe von Sockel und Treppen in das Gelände einfügen, gibt es große Ähnlichkeiten etwa zwischen dem Haus Hock von Strnad und dem Entwurf eines „Ländlichen Einfamilienhaus für das Ruhrtal“ von Tessenow.²⁴

Obwohl es keine Quellen dazu gibt, waren die Wände des Strnad'schen Innenhofes wahrscheinlich aus denselben Surrogatmaterialien wie der Hoffmann'sche Pavillon – vornehmlich Rabitz. Beinahe alle Außenmauern der Kölner Schau bestanden aus den verschiedensten Surrogatmaterialien, was in der Presse sehr beangstigt wurde und dem „Glashaus“ von Bruno Taut und der „Musterfabrik“ von Walter Gropius & Adolf Meyer, beide aus echtem Glas und Stahl, eine ebenfalls mehrfach bemerkte größere Authentizität verlieh. Strnads Materialverwendung wurde in der Presse speziell hervorgehoben: „Die Anregungen, die er gibt, sind nicht auf die Ausstellungsarchitektur beschränkt, die geistreiche Verwendung des allereinfachsten Materials zu einer reichen und lebhaften Schmuckwirkung ist gewiß eine Neuheit, die gerade zur Lösung dieses Problems einen noch nicht begangenen Weg zeigt, aber auch für die bürgerliche Baukunst sehr fruchtbar werden kann. Die ganze Gliederung des Raumes ist mit Backstein und Mörtel bestritten.“

23 Tessenow hatte auch die Gestaltung des Raumes eben jener Kunstgewerbeschule im Inneren des Pavillons übernommen. Ob das in Wien auf Vermittlung von Josef Hoffmann geplante Haus Böhler in Oberalpina St. Moritz 1916/17 mit seinen unregelmäßigen Raumzuschnitten Josef Frank beeinflusst hat, wäre zu überlegen.

24 *Heinrich Tessenow 1876–1950*, hg. v. Johannes Spalt, Wien: Hochschule für angewandte Kunst, 1976, S. 17.

Die Blenden der Wände, der Zierbrunnen in all seinen Teilen, die Decken der Umgänge bestehen nur aus diesen beiden Stoffen, die eine schöpferische Phantasie in immer wechselndem Spiel zusammengeordnet hat. Das bezeichnendste Beispiel ist ja die Nische mit dem Brunnen. Sogar die Wasserführung in der Nischenwand sind nichts anderes als Dachtüllen. Und wieviel Bewegung ist in den ruhigen Aufbau nur durch die Führung der Fugen gebracht!²⁵ Besonders interessant ist, wie Strnad mit der Architektur Hoffmanns umging. Das Gesims des Hoffmann'schen Pavillons wurde nämlich um den Strnad'schen Hof herumgezogen und bildete den oberen Abschluss der Arkadenarchitektur. Der stark vorspringende und sich dann erst zurücktreppende Sims wurde von Strnad mit wenigen großen Balken gestützt. Diese Konsolen, die den Sims abstützen, sind so überdeutlich ausgefallen, dass man in Versuchung kommt, diese als augenzwinkernden Kommentar Strnads zu dem ästhetisch wie semantisch überbordenden Hoffmann'schen Architrav zu lesen. Der Dachgiebel des Hauptbaus ist dagegen völlig unverblendet belassen (ob von Hoffmann oder Strnad, ist unklar), was den Charakter eines städtischen Hofinneren betont. Bereits 1912 hatte Strnad in der „Neuen Freien Presse“ eine Besprechung der Bauaufnahme des Diokletianpalastes in Split durch den Akademieprofessor und Bauforscher George Niemann publiziert, in der er die Eingangssituation in diesen Baukomplex beschrieb: „Man erreicht eine Wegkreuzung senkrecht zur Hauptstraße. Wieder keine Tür, kein Fenster. Geradeaus ein an drei Seiten geschlossener Hof; das ist das Peristil zum Haus des Herrn. Als Seitenwände durch Bogen untereinander verbundene Säulen. Im unteren Teil durchbrochene Marmorschranken. Links schaut das Grabmal, rechts der Tempel durch. Als Querwand das Giebeldreieck auf vier Säulen [...]“²⁶ Man kann eine gewisse Verwandtschaft der Beschreibung und des Ausstellungsbaus feststellen; bei beiden handelt es sich um Eingangshöfe, beide eröffnen verschiedene Durchblicke und beide sind räumlich über mehrere Schichten verschränkt. Es ist jedoch keine Stilkopie im Sinne des 19. Jahrhunderts, sondern eine Allusion, eine vage Erinnerung an den zur Stadt verwandelten Bau in Split. Der Palast wurde ja – wie die Aufnahmen von Niemann und der Einsatz von Max Dvořák zu seiner Erhaltung zeigen – als wichtiger Teil der heimischen Baugeschichte gesehen.²⁷ Seine piranesische Geschich-

25 Fritz Stahl, „Die Architektur der Werkbundaussstellung“, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1. Jg., Heft 4, 1914, S. 153–160, hier S. 156.

26 Oskar Strnad, „Der Palast Diokletians. („Der Palast Diokletians.“ Im Auftrag des k. k. Ministeriums für Kunst und Unterricht herausgegeben von George Niemann, Wien 1910, Alfred Hödler.)“, in: Neue Freie Presse, 24. August 1912, S. 19–20, hier S. 19.

27 Max Dvořák, Schriften zur Denkmalpflege. Gesammelt und kommentiert von Sandro Scarroccia, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2012, besonders Kapitel II „Baustellen der Erhaltung und

tetheit und räumliche Komplexität hatte Architekten schon seit Robert Adam fasziniert.²⁸ Auch die szenografischen Möglichkeiten, die er im Diokletianpalast entdeckte, könnten Strnad beim Entwurf des Ausstellungshofes wieder interessiert haben, zugleich sind sie ein früher Beleg für sein Interesse an der Bühnenarbeit: „Man steht auf einem kleinen Platz. Menschen in lebhafter Art des Sprechens und Handelns kommen und gehen, ein Lachen und Schreien, ein Laufen und Fangen, als ob's vom Regisseur gleitet würde. Wie eine Bühne mit Abgängen für den Schauspieler in der Mitte und an den Seiten.“²⁹

Das Österreichische Haus auf der Werkbundaussstellung in Köln war durchaus als nationale Leistungsschau gedacht. Das verdeutlichen vor allem die Schriftbänder mit Zitaten aus Grillparzers „Ästhetischen Studien“ am Gesims – entworfen von Rudolf von Larisch. Sie alle betonten die autonome Stellung der Kunst gegenüber der Idee: „Nicht der Gedanke macht das Kunstwerk, sondern die Darstellung des Gedankens“, steht etwa über dem Eingang. Bei Grillparzer bildete dieser Satz den Ausgangspunkt zu einer Kritik am deutschen Idealismus; im Volltext lautete es nämlich bei dem nach seinem Tod zum österreichischen Nationaldichter avancierten Schriftsteller weiter: „Das bei den Deutschen so beliebte Vorherrschen der Idee hat den Nachteil, daß dabei leicht die Nachahmung der Natur als untergeordnet erscheint; ohne Naturgemäßheit aber gibt es in der Kunst keine Wahrheit, und ohne Wahrheit keinen Eindruck.“³⁰ Das wurde im Österreichischen Haus in Köln aus verständlichen Gründen nicht verwendet. Theodor Heuss, der spätere Geschäftsführer des Deutschen Werkbundes und erste Bundespräsident der Bundesrepublik Deutschland waren die Grillparzerzitate auch so suspekt genug, er sprach in seiner Kritik des Baus von einer „unleidlichen Rätselphilologie“ der Schriftbänder.³¹ Grillparzers Bekenntnis zum Naturalismus und seine daraus folgende Ablehnung des deutschen Idealismus aus dem Jahre 1821 hatte auch für die österreichische Architektur um 1914 ihre Gültigkeit und wurde als patriotisches Programm bei der Präsentation des Österreichischen Werkbundes im Rahmen der Leistungsschau des Deutschen Werkbundes eingesetzt, um die Eigenständigkeit

Restaurierung: Wien, Split, Krakau, Prag, Trient und Aquileia, S. 43–118.

28 Robert Adam, *Ruins of the palace of the Empreror of Spalatro Dalmatia*, Printed for the Author, 1764.

29 Strnad, „Der Palast Diokletians“, a. a. O., S. 20.

30 Franz Grillparzer, „Ästhetische Studien“, in: *Grillparzer's Sämtliche Werke*, Neunter Band, Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung, 1872, S. 73–74.

31 Theodor Heuss, „Der Werkbund in Cöln“, in: *Die Hilfe*, 8. Jg., 1914, S. 909, zitiert nach: „Drei Bauten im Spiegel der zeitgenössischen Presse“, in: *Der Westdeutsche Impuls*, a. a. O., S. 155–159, hier S. 158.

der österreichischen Haltung und des Österreichischen Werkbundes zu betonen. Es ging auch in der österreichischen Architektur 1914 nicht um abstrakte Ideen, sondern um die Autonomie von Einzelphänomenen; Ähnliches wird sich in späteren Aussagen Josef Franks wiederholen.

Die Reaktionen auf das Österreichische Haus von deutscher Seite waren generell positiv, wenn auch gelegentlich von einer Art des Lobes, die leicht ins Gegenteil umschlagen kann, wie etwa Theodor Heuss' abschließende Beurteilung: „Im übrigen aber macht jedermann vor Wien sein Kompliment: das Österreichische Haus ist der Clou der Ausstellung. Für den, der vor zwei Jahren die Wiener Werkbundtagung mitgemacht hatte und die Hoffmannschen Häuser gesehen, die Wirkung von Wagners Tradition erlebt, konnte das keine Überraschung sein: es arbeitet auf jenem alten Kulturboden eine Gruppe von Männern, denen der Geschmack eine Selbstverständlichkeit und Voraussetzung, Tüchtigkeit und Ernst aber Begabung. Nichts wäre so töricht, als nur auf das Kokette, das im feinsten Sinne Pikante der Wiener Kleinkunst hinzuweisen – sie können mehr als das. Sie haben die Sicherheit gefälliger Arrangeure, sie haben die Geste der liebenswürdigen Improvisation (wer liebt sie nicht deshalb!), aber sie haben das Ethos, das zur großen Form strebt. Josef Hoffmann gab ihm den Ausdruck monumentaler Sicherheit, die Logik einer klaren Ordnung, und seine Mitarbeiter schlossen sich dieser Gesinnung an.“³²

„Raum ist Schicksal“

Das Ziel der Architektur war für Strnad, Räume zu schaffen, die mit allen Sinnen erfasst werden können. Heute würde man das wohl „Erlebnisraum“ nennen. In diesem Sinne gibt es die größten Ähnlichkeiten des von Strnad in Köln gestalteten Hofs mit einem Gebäude auf ebendieser Werkbundaussstellung, das typologisch und materiell wohl das Unähnlichste war. Strnad versuchte nämlich, mit seiner Hofgestaltung Analoges zu erreichen wie Bruno Taut mit seinem ikonischen Glashaus, nur eben mit vollkommen anderen Mitteln: In beiden Ausstellungsinstallationen ging es um die Wahrnehmung des Raums mit allen Sinnen. Dass dies für Strnad die zentrale Aufgabe der Architektur war, erschließt sich allerdings erst, wenn man seine Texte gegen die Hofgestaltung hält: In „Einiges Theoretisches zur Raumgestaltung“, das Strnad 1913 als Vortrag im Wiener Ingenieur- und Architekten-Verein hielt und 1917 in der „Deutschen Kunst und Dekoration“ publizierte,

32 Theodor Heuss, „Von der Werkbundaussstellung II. Die Architektur“, in: Die Hilfe, 2. Juli 1914, hier zitiert nach: „Drei Bauten im Spiegel der zeitgenössischen Presse“, a. a. O., S. 159.

legte er seinen an alle Sinne gerichteten Raumbegriff offen: „Ob wir die Augen offen oder geschlossen halten, ob wir hören, sehen, riechen, tasten, der Raum ist da, wir können ihn aber mit keinem unserer Organe fassen. Es gibt für den Raum kein Ende, keinen Anfang. Die Schwierigkeit der Raumvorstellung an und für sich folgt daraus. Raumvorstellung gibt es erst durch eine vollständige Begrenzung des Raumes, durch ein Abschließen.“³³ Die eigentliche Aufgabe des Architekten wäre, in diesem Sinne klar erfassbare Räume zu schaffen durch die Klarlegung der Raumgrenzen und der sogenannten „Raumgelenke“, jener Stellen, an denen das Auge seine Richtung ändern müsse. „Um nun bewusst Raumbildungen zu schaffen, die ein einheitliches Erfassen ermöglichen, die also klares, ruhiges Raumgefühl erzeugen, müssen die Elemente, die mir die Möglichkeit bieten, Raum mit den Augen abzutasten, so gruppiert sein, daß das Auge in gleichmäßiger und einfacher Weise sie alle auf einmal erfassen kann. Nur wenn das gelingt, wird der Raumeindruck überzeugend und selbstverständlich sein. Diese Elemente [...] sind ja wieder Körper, die wir an gewissen charakteristischen Eigenschaften aus unserer Erfahrung kennen. Ob das nun Baum, Gartenzaun, ob das Säulen, Pfeiler, Sessel, Tische, Kästen oder ob das Plastiken oder sonst was sind, ist gleichgültig.“³⁴

In einem undatierten, aber wahrscheinlich späteren Manuskript schrieb er: „Architektur ist also keineswegs eine rein sichtbare Welt, sondern ist aus unendlich vielen Imponderabilien zusammengesetzt. Ein architektonisches Konzept entsteht durch die Konzentrationskraft der Vorstellung sowohl der Bewegungsmöglichkeit (als absolutes Raumgefühl) wie auch der Wirkungen des Lichtes (Farbe der Materie), des Geruchs, des Gehörs und des Tastsinns (Materie), es muß nicht nur die Oberfläche der Materie, sondern auch ihre Seele zur Wirkung kommen.“³⁵ Taut wollte die neue ganzheitliche Raumwirkung mit Hilfe von neuen Materialien und Technologien erreichen, während Strnad auf bekannte Materialien und bewährte Technologien setzte, die aber mit einer im modernen Sinn geschärften Sensorik zu erfassen sein sollten. Tauts Glashaus war durch das Aufsteigen und Absteigen der Treppenläufe, die Wasserkaskaden und die wechselnden Farbstimmungen auf eine

33 Oskar Strnad, „Einiges Theoretisches zur Raumgestaltung“, Vortrag gehalten am 17. Jänner 1913 im Wiener Ingenieur- und Architektenverein, aus: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Darmstadt, Oktober 1917, wiederabgedruckt in: Max Eisler, Oskar Strnad, a. a. O., S. 43–51, hier S. 43.

34 Ebenda, S. 44–45.

35 Oskar Strnad, „Gedanken beim Entwurf eines Grundrisses“, undatiertes Manuskript, abgedruckt in: Max Eisler, *Oskar Strnad*, Wien: Gerlach und Wiedling, 1936, S. 56–57 und Otto Niedermoser, *Oskar Strnad 1879–1935*, Wien: Bergland, 1965, S. 16–18, hier S. 17–18; siehe dazu: Ákos Moravanszky, „Der Wahrnehmung des Raumes“ in: ders. (Hg.), *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*, Wien-New York: Springer, 2003, S. 145.

dynamische atmosphärische Raumerfahrung angelegt.³⁶ Strnad wollte mit dem unebenen Ziegelboden, der klaren farblichen Abgrenzung von Boden und Wand, der Rhythmisierung von Boden und Wänden in unterschiedlichen Maßeinheiten und das Plätschern des Wassers alle Sinne ansprechen. Dort, wo Taut auf einen Farbenschauspiel setzte, legte sich Strnad äußerster Zurückhaltung auf, das Weiß der Wände, das Rot der Sichtziegel, das Schwarz der Säule und das Gold der Holzskulptur wirken in ihrer Eigenfarbigkeit. Dass das genau die vier Farben sind, die nach der antiken Farbtheorie ausreichen, um alle anderen Farben darzustellen, war vielleicht sogar Absicht des historisch gebildeten Strnad. Sogar der für Taut so zentrale Begriff der Transparenz war Strnad ebenso wichtig, in demselben oben zitierten undatierten Text setzte er fort: „In diesem Sinne wird die Materie transparent, denn nicht ihre Oberfläche entsendet die Wirkung, sondern ihr Eigenleben.“³⁷ Diese Transparenz der opaken Materie aus dem Inneren ihres Wesens heraus unterscheidet sich von der buchstäblichen Transparenz des Taut'schen Glashauses, aber auch von der „Gläsernen Kette“ wird dem Glas eine über seine materiellen Qualitäten hinausgehende metaphysische Wirkung zugeschrieben. Paul Scheerbart sah im Glas einen Stimmungsaufheller: „Glück ohne Glas, wie dumm ist das“, stand mit anderen Zitaten des „Glaspapas“ am Fries des Glashauses.³⁸ Den Bauten der Kölner Ausstellung war bekanntlich keine lange Existenz vergönnt: Als diese am 1. August 1914 wegen des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges vorzeitig geschlossen wurde, wurden die meisten Bauten für Kriegszwecke adaptiert und nach Ende des Krieges von den englischen Besatzungstruppen übernommen.

„Raum“ war in der deutschsprachigen Architekturtheorieschreibung schon seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als grundlegender architektonischer Wert – wenn nicht überhaupt als Ziel der Architektur – identifiziert worden, u. a. von den auch in den Wiener Diskussionen immer wieder präsenten Deutschen Heinrich Hübsch, Karl Bötticher und Gottfried Semper, aber auch von Richard Lucae und Hans Auer.³⁹ Mit hoher Wahrscheinlichkeit hat Strnad die zentrale Stelle in

36 Siehe: Angelika Thiekötter et al., *Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus*, Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser, 1993.

37 Strnad, „Gedanken beim Entwurf eines Grundrisses“, a. a. O., S. 18. Ob es sich bei diesem Manuskript um den Vortrag „Transparente Architektur“ handelt, an den sich Ernst A. Plischke noch 1979 in „tiefer Dankbarkeit“ erinnerte, ist nicht sicher, aber möglich. Ernst A. Plischke, „Erinnerungen“, in: *Der Architekt Oskar Strnad. Zum hundertsten Geburtstag am 26. Oktober 1979*, hg. von Johannes Spalt, Wien: Hochschule für angewandte Kunst, 1979, S. 31.

38 Matthias Schirren, „Ironie und Bewegung. Die Sprüche Paul Scheerbarts“, in: Angelika Thiekötter, *Kristallisationen*, a. a. O., S. 89–91.

39 Jindřich Vybíral, „The Architects have overslept? On the Concept of Space in 19th Century Architectural Theorie“, in: *Umění*, LII, 2004, S. 110–122.

§ 62 von „Der Stil“ gekannt, in der Semper schrieb: „Wie nun der allmähliche Entwicklungsgang dieser Erfindungen sein mochte, ob so oder anders, worauf es hier wenig ankommt, so bleibt gewiss, dass die Benützung grober Gewebe, vom Pferch ausgehend, als ein Mittel, das ‚home‘, das Innenleben, von dem Aussenleben zu trennen und als formale Gestaltung der Raumidee, sicher der noch so einfach konstruirten Wand aus Stein oder irgend einem anderen Stoff vorausging. Die Gerüste, welche dienen, diese Raumesabschlüsse zu halten, zu befestigen und zu tragen, sind Erfordernisse, die mit Raum und Raumesabtheilung unmittelbar nichts zu thun haben. Sie sind der ursprünglichen architektonischen Idee fremd und zunächst keine formbestimmenden Elemente.“⁴⁰ Mit Sicherheit gekannt hat er die Paraphrase dieser Stelle bei Adolf Loos: „Hier hat der Architekt etwa die Aufgabe, einen warmen, wohnlichen Raum herzustellen. Warm und wohnlich sind Teppiche. Er beschließt daher, einen solchen auf dem Fußboden auszubreiten und vier Teppiche aufzuhängen, welche die vier Wände bilden sollen. Aber aus Teppichen kann man kein Haus bauen. Sowohl der Fußteppich als auch die Wandteppiche erfordern ein konstruktives Gerüst, das sie in der richtigen Lage erhält. Dieses Gerüst zu erfinden, ist die erst zweite Aufgabe des Architekten.“⁴¹

In der zweiten Jahrhunderthälfte wurde die architektonische Raumdiskussion von der deutschen Ästhetik und der sich etablierenden Kunstgeschichte aufgenommen und intensiviert.⁴² Die dafür maßgeblichen Werke der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin und August Schmarsow und des Bildhauers Adolf von Hildebrand waren in Wien wahrscheinlich bekannt und könnten auf Oskar Strnad gewirkt haben.⁴³ In Strnads wenigen Schriften finden wir allerdings keinen der Namen direkt erwähnt und es gibt auch keine wörtlichen Übernahmen. So ist es nicht einfach zu entscheiden, ob es sich um Übernahmen aus eigener Kenntnis dieser Schriften handelt oder eventuell auch um Übernahmen aus zweiter Hand. August Schmar-

40 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik, Erster Band, Textile Kunst, Zweite durchgesehene Auflage*, München: Bruckmann's, 1878, S. 213–214.

41 Adolf Loos, „Das Prinzip der Bekleidung“, in: Neue Freie Presse, 4. September 1898, S. 6.

42 „II. Die Entdeckung des architektonischen Raumes“, in: Ákos Moravanszky (Hg.), *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert*, a. a. O., S. 121–146. Allgemein zum Raumbegriff in der deutschen Ästhetik: Harry Francis Mallgrave und Eleftherios Ikononou, *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics, 1873–1893*, Santa Monica: J. Paul Getty Trust Publications, 1994.

43 Iris Meder, „Oskar Strnad – Immer bestimmend ist nur der Mensch“, in: Meder/Fuks, a. a. O., S. 9–31, hier S. 22 und Christopher Long, *Josef Frank. Life and Work*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 2002, S. 44–46. Christopher Long, „Subjektive Wahrnehmung und dynamisches Erlebnis. Josef Franks Ideen zur Raumplanung“, in: *Josef Frank. Against Design*, a. a. O., S. 122–139.

sows Antrittsvorlesung „Das Wesen der architektonischen Schöpfung“ – gehalten 1893 in Leipzig, publiziert 1894 – richtete sich bei allem gebotenen Respekt gegen Gottfried Sempers „Bekleidungskunst“, die „praktisch nur Veräußerlichung zur Folge haben“ könne.⁴⁴ Um auf das eigentliche Wesen der Architektur zu kommen, löst Schmarsow den materiellen Bau von der Anschauung dieses Baus. Wie beim Hören eines Musikstückes entsteht das eigentliche Wesen der Architektur erst im Moment der Wahrnehmung: „Sowie wir in diesem schauenden Genuß die eigentliche Hauptsache erblicken, eine Aufführung, die gleich der musikalischen beliebig oft wiederholt werden kann, so sinkt das technische Gerüst, der ganze Aufwand an massigem Material zu einer sekundären Bedeutung herab, nämlich des Mittels zum ästhetischen Zweck, und die Kostbarkeit des Stoffes, der Schimmer polierter Säulen und vergoldeter Kapitelle, stellt sich auf eine Stufe mit der Qualität und dem Charakter beziehungsweise der Klangfarbe der Instrumente, die im Orchester zusammenwirken. Die ganze Konstruktion des Gebäudes erwiese sich ebenso als Herstellungsmittel, wie wir die Bekleidung des Gerüsts, die tektonische Gliederung und die Durchbildung der Kunstform als Darstellungsmittel betrachten.“⁴⁵ Zur Darstellung gebracht werden soll nach Schmarsow der gemeinsame Nenner aller Architektur jenseits des Materiellen, nämlich der Raum: „Raumgefühl und Raumphantasie drängen zur Raumgestaltung und suchen ihre Befriedigung in einer Kunst; wir nennen sie Architektur und können sie deutsch kurzweg als *Raumgestalterin* bezeichnen.“⁴⁶

Architektur ist also in erster Linie Raumgestaltung, das findet sich bei Strnad in ähnlichen Worten mehrfach. Interessanterweise übernahm Strnad den Schluss zwischen momentaner Raumwahrnehmung und einmaliger Aufführung von Musik und Theater nicht, sondern verlangte von der Architektur im Zusammenhang mit dem Theater im Gegenteil äußerste Zurückhaltung. Dass die Architektur sich zu sehr aufdränge und dem Stück Konkurrenz zu machen versuchte, kritisierte er an Poelzigs Berliner Schauspielhaus explizit, in dem er für Max Reinhardt die Bühne für „Hoffmanns Erzählungen“ gestaltete: „Hier in diesem Fall ist eine große Schwierigkeit, oder ist es mir nur schwer geworden? Das Haus bringt nichts mit, um die Wirklichkeit der Bühne glaubhaft zu machen. Je stärker die architektonische Wirkung eines Hauses ist, um so schwerer wird es, auf der Bühne wirklich

44 August Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung, Antrittsvorlesung*, Leipzig: Karl W. Hiersmemann, 1894, S. 3.

45 Ebenda, S. 8–9.

46 Ebenda, S. 11.

zu werden; immer wirklich im Sinne des Glaubhaften.“⁴⁷ Genauso müsse sich die Bühnenarchitektur in den Dienst des Stückes stellen und dürfe es nicht überstrahlen, der „Szeniker, Architekt, Maler oder Ausstatter“ soll „das, was zu sehen ist, die Vision des Dichters, Musikers und Regisseurs zur Wirklichkeit bringen. Er muß vollkommen untertauchen können; er ist nicht selbst, sondern er ist ein Teil des ganzen Werkes.“⁴⁸ Die Wirkung von Strnads Theaterinszenierungen ist heute anhand der kleinen Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die sich erhalten haben, nicht mehr nachzuvollziehen, offensichtlich waren sie aber so intensive räumliche Erfahrungen, dass Lux Freud noch 1939 aus dem evakuierten London an ihren Freund Felix Augenfeld in New York schrieb: „London ist unglaublich verödet. Es ist noch schöner dadurch. Besonders in den letzten Mondscheinnächten war es von einem unwahrscheinlichen Zauber. Unsere Strasse war schöner als jede Strnad Decoration, und sogar Buckland Crescent war nicht weniger eindrucksvoll als ein Crescent in Bath.“⁴⁹

Raum zum zentralen Begriff seiner Architektur zu machen, brachte für Strnad 1913 die Möglichkeit, die Architektur vom Primat der Konstruktion und Tektonik zu lösen, wie sie in Wien prominent durch Wagner und viele seiner Schüler vertreten wurde, und die architektonischen Elemente als „Raumwert“ neu zu definieren und zu verwenden. Im Kölner Hof benutzte Strnad die Arkaden wie das Wasserbecken, um die Ausdehnung des Raumes ablesbar zu machen: „Wenn beispielsweise Säulen in gleichen Intervallen stehen, so erhalten wir eine ruhige, gleichartige Anregung, machen förmlich eine gleichartige Bewegung durch den Raum. Es ist für uns etwas Selbstverständliches, Einheitliches, auf den ersten Blick Erkennbares. Eine Verstärkung dieses Eindruckes könnten wir erhalten, wenn wir nicht nur am Fußende, sondern auch über uns eine Möglichkeit des Ablesens einschalten, das heißt, wenn wir Raumwert mit Raumwert verbinden. Denken Sie sich von Raumwert zu Raumwert eine Verbindung im Bogen, so geht das Auge unwillkürlich den Raumwert im Bogen ab, es geht hinauf und herunter, noch einmal hinauf und herunter und so fort, bis es nach rückwärts kommt. Oder denken Sie sich diese Verbindung durch eine Horizontale, so geht das Auge ruhig die Länge durch und erhält immer nur dort, wo sich die Vertikale mit der Horizontalen berührt, einen Moment Stillstand.“⁵⁰ Kapitelle, Basis, Gesims versinnbildlichen für Strnad eben nicht mehr das Tragen und Lasten, sondern sie sind „Raumgelenke“, „[...]“

47 Oskar Strnad, „Hoffmanns Erzählungen‘ (Inszenierung für Max Reinhardt, Berlin 1932)“, in: Max Eisler, *Oskar Strnad*, a. a. O., S. 85–88, hier S. 85.

48 Ebenda.

49 Lucie Freud an Felix Augenfeld, 2. Oktober 1939, Sigmund Freud Museum, Wien.

50 Oskar Strnad, „Einiges Theoretisches zur Raumgestaltung“, a. a. O., S. 45–46.

Stellen, an welchen sich die Bewegung bricht, sich ändert, von einer Flächenvorstellung zu einer Tiefenanregung geht [...]“.⁵¹ Die Beherrschung dieser Umbrüche oder Gelenke im Raum ist die eigentliche Aufgabe des Architekten: „Das Formen dieser Gelenke, das Erkennen ihrer Wirkungsnotwendigkeit, ihrer Wirkungsmöglichkeit ist das persönliche, eigenartige Gebiet des Raumkünstlers, und es ist eine der schwierigsten und empfindlichsten Aufgaben.“ Die Wahl der Mittel, um diese Raumwirkung zu erzeugen, ist für Strnad sekundär, ob „Fenster, Pilaster, Kasten oder Bildwerke“, macht für ihn keinen wesentlichen Unterschied. Die Durchgestaltung der „Raumwerte“ und „Raumgelenke“ verbindet die wenigen architektonischen Arbeiten Strnads miteinander, schafft aber auch Kontinuität zwischen seiner Architektur und seinen zahlreichen Theaterarbeiten – und zwar vollkommen unabhängig von der Art der verwendeten Bauformen. Die Frage nach moderner, traditioneller oder klassischer Form wird dadurch geradezu ausgehebelt, da alles zu einem gleichberechtigten Mittel zum Zweck, der Raumgestaltung, wird. Hier berühren sich die Extreme nicht, sie werden aufgehoben. Strnads Texte sind lange Zeit von der Architekturtheorie ignoriert worden, erst in den letzten Jahren wurde ihre Bedeutung für die Übertragung des Raumbegriffes in die Architekturtheorie von Ákos Moravanszky und Wolfgang Kemp betont.⁵² Auch der eng mit dem Raum verbundene Begriff der Bewegung bei Strnad wurde in letzter Zeit wieder entdeckt: „Oskar Strnad legt den Wegraum wie ein Theaterregisseur fest, als Koordination von Figurenbewegung, Licht und Bühne: sein Entwurf verlangt nach einem architekturfremden Entwurfsmittel“, schrieb Joachim Krause 1999⁵³ (Abb. 59).

Während man über die Vermittlungswege der deutschen physiologischen und kunstphilosophischen Raumdebatten des späten 19. Jahrhunderts nach Wien noch nichts Abschließendes sagen kann, muss man aber auf eine andere Quelle für den Raumbegriff hinweisen, die Strnad mit Sicherheit gekannt hat und die sich ihrerseits intensiv mit den Versuchen von Gustav Theodor Fechner, Ernst Brücke und Hermann von Helmholtz, der Ästhetik eine naturwissenschaftliche Grundlage zu geben, befasst hatte: Es ist einmal mehr Camillo Sitte.⁵⁴ Dieser hatte sich nämlich, lange bevor sein schulbildendes Buch „Der Städtebau nach seinen künstlerischen

51 Ebenda, S. 46.

52 Wolfgang Kemp, *Architektur analysieren. Eine Einführung in acht Kapiteln*, München: Schirmer-Mosel, 2009, S. 152.

53 Joachim Krause, „Raum aus Zeit. Architektur aus Bewegung“, in: *arch+*, Nr. 148, 1999, S. 22–29, hier S. 24.

54 Gabriele Reiterer, *AugenSinn. Zur Raum und Wahrnehmung in Camillo Sittes Städtebau*, Salzburg: Anton Pustet, 2003 und Michael Mönninger, *Vom Ornament zum Nationalkunstwerk – Zur Kunst- und Architekturtheorie Camillo Sittes*, Braunschweig-Wiesbaden: Vieweg, 1998.

Grundsätzen“ 1889 erschien, mit dem räumlichen Sehen und vor allem der perspektivischen Darstellung und dem Erlernen derselben beschäftigt und daraus wesentlich Erkenntnisse für seine Vorstellung von malerischem Städtebau gezogen.⁵⁵ Da Sittes Schriften zur Raumwahrnehmung und -darstellung in der Forschung erst seit zehn Jahren wieder vermehrt beachtet werden, ist der Einfluss, den seine Schriften jenseits seiner städtebaulichen Schrift auf die Wiener Architekturtheorie gehabt haben, noch nicht erschöpfend ausgelotet. Eine von Sittes Leitideen – die Begründung des Zeichenunterrichts in der Natur des Auges – war wesentlich durch die Physiologie von Hermann von Helmholtz geprägt, auf dessen *Handbuch der physiologischen Optik* (1867) sich Sitte wiederholt explizit berief. Helmholtz’ Spielart der Physiologie des Auges kam ihm dabei nicht nur wegen ihrer unangefochtenen Prominenz entgegen, sondern auch, weil sie die Rolle der (nicht nur optischen) Erfahrung beim Prozess des räumlichen Sehens unterstrich: „Wir sehen also, wie hiebei die Erinnerungsbilder aus früheren Erfahrungen zusammenwirken, mit gegenwärtigen Sinnesempfindungen, um ein Anschauungsbild hervorzubringen, welches sich unserem Wahrnehmungsvermögen mit zwingender Kraft aufdrängt, ohne dass darin für das Bewusstsein sich trennt, was durch Erinnerung, was durch gegenwärtige Wahrnehmung gegeben ist.“⁵⁶

Zwei Faktoren sind nach Helmholtz für die Wahrnehmung des Raumes entscheidend: das binokulare Sehen, das uns zwei leicht unterschiedliche Ansichten eines Gegenstandes liefert, und die sogenannte Bewegungsparallaxe, bei der wir verschiedene Ansichten eines Objektes in zeitlicher Abfolge sehen. Gerade die Idee der Bewegungsparallaxe wird Sitte zur epochemachenden Prämisse im Städtebau führen, vor allem zu der essentiellen Annahme, dass man Städtebau nur in der dritten Dimension und nicht auf Basis von zweidimensionalen Stadtgrundrissen betreiben kann und dass diese Erkenntnis vor dem Historismus Teil einer anonymen Bautradition gewesen war: „Früher war der leere Raum (Strassen und Plätze) ein geschlossenes Ganzes von auf Wirkung berechneter Form; heute werden die Bauparcellen als regelmässig geschlossene Figuren ausgetheilt, was dazwischen übrig bleibt, ist Strasse oder Platz.“⁵⁷ Zwei essentielle räumliche Qualitäten fand Sitte in der Geschlossenheit und Unregelmäßigkeit der von ihm analysierten historischen Platzanlagen, beide sollten auf den Wohnbau übertragen eine erstaunliche Langlebigkeit im Wiener Diskurs der Zwischenkriegszeit entwickeln. Die Geschlossen-

55 Ruth Hanisch und Wolfgang Sonne, „Mit der eigenthümlichen Beweglichkeit seines Geistes“. Camillo Sittes Schriften zur Pädagogik“, in: *Camillo Sitte. Gesamtausgabe*, Bd. 4, *Schriften zu Pädagogik und Schulwesen*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2008, S. 7–49.

56 Hermann von Helmholtz: *Handbuch der physiologischen Optik*, Leipzig: Voss 1867, S. 430.

57 Camillo Sitte, *Der Städte-Bau*, a. a. O., S. 93.

heit von Räumen wurde wie erwähnt vor allem Strnads Anliegen, der Vorteil von unregelmäßigen Räumen gegenüber rechtwinkligen dasjenige von Josef Frank.

Eine bleibende Herausforderung für Strnad war seit dessen ersten Bauten von circa 1910 natürlich Adolf Loos' Raumplan: Loos hat aber im Gegensatz zu Strnad erstaunlicherweise von einigen verstreuten Bemerkungen abgesehen keine Theorie seines „Raumplanes“ hinterlassen, genau genommen hat er nicht einmal den Begriff geprägt, der von seinem Mitarbeiter Heinrich Kulka stammt. Strnad experimentierte schon in der Villa Wassermann mit abwechslungsreichen räumlichen Sequenzen, Richtungswechseln sowie „mobiler Möblierung“ und Raumbegrenzungen, die aber die Kompaktheit der reifen Loos'schen Raumpläne nicht anstrebten. Der Wiener Kunsthistoriker Max Eisler sah darin ganz unverblümt einen Fortschritt: „In der Architektur kam er über die planmäßig und proportional gebundene Raumbildung von Adolf Loos hinaus zu einer gewächshaften, landschaftlich aufgelockerten, in die Landschaft ausstrahlenden Raumform, auf der Bühne zu einer freien höchst dramatischen Raumdynamik.“⁵⁸

Im Mittelpunkt dieser Raumdebatte stand die Qualität des Raumes und nicht die Quantität. Dies hatte indirekt schon Camillo Sitte vorformuliert, indem er die Stadtplätze des 19. Jahrhunderts als Ursache einer neuen „nervösen Krankheit“ der „Platzscheu“ bezeichnete: „Die Platzscheu ist eine neueste, modernste Krankheit. Ganz natürlich, denn auf den kleinen alten Plätzen fühlt man sich sehr behaglich, und nur in der Erinnerung schweben sie uns riesengross vor, weil in der Phantasie die Grösse der künstlerischen Wirkung an die Stelle der wirklichen tritt.“⁵⁹ Josef Frank setzte die Tradition Sittes fort und griff die zahlenmäßige Rationalisierung des Raumes an: „Der in Quadratmetern gemessene größte Wohnraum ist nicht immer der brauchbarste, der kürzeste Weg ist nicht immer der angenehmste und die gerade Stiege ist nicht immer die beste, sogar fast niemals. Die Statistik der Größe von ‚Wohnflächen‘ eines Hauses tötet die Architektur, denn im guten Wohnhaus gibt es keine Stelle, die nicht Wohnfläche ist.“⁶⁰

Nach dem Ersten Weltkrieg hatte sich die Aufgabe der Architektur in den Augen vieler fundamental verändert. Doch wiewohl Wohnraum in Wien noch knapper war als anderswo, wurde auch die Frage des Massenwohnbaus im Umfeld der beiden Professoren der Kunstgewerbeschule, Strnad und Frank, von einem qualitativen Raumbegriff aus aufgerollt und nicht von der Forderung nach „Licht und

58 Max Eisler, *Oskar Strnad*, a. a. O., 1936, S. 39.

59 Camillo Sitte, *Der Städte-Bau*, a. a. O., S. 53.

60 Josef Frank, „Das Haus als Weg und Platz“, in: *Der Baumeister*, Jg. XXIX, 1931, Heft 8, S. 316–323, wiederabgedruckt in: Josef Frank, *Schriften*, hg. von Tanjo Bojankin, Christopher Lond, Iris Meder, Wien: Metroverlag, 2012, Bd. 2, S. 198–208.

Luft“ und dem Raumbedarf am „Existenzminimum“, oder wie es Walter Sobotka 1932 in der Begleitpublikation zur Werkbundsiedlung zusammenfasste: „Ich kann mir vorstellen, daß man z. B. den Wert eines Wohnzimmers, das ein ausgiebiges Auf- und Abgehen wenigstens in einer Richtung gestattet, vom Standpunkte des Wohnens für wichtiger erachtet, als z. B. die hygienische Forderung, daß die Bettstelle ein Optimum an Besonnung zulasse.“ Und er setzte fort: „Auch die Aufstellung von wissenschaftlichen Forderungen aus allen einschlägigen Wissensgebieten kann den Mangel einer aufs Ganze gerichteten Konzeption nie ersetzen. In der subtilen Abstimmung disparater Elemente innerhalb einer Gesamtidee liegen viele Möglichkeiten individueller Gestaltung, und darum wird die Aufgabe des Kleinhauses trotz ihrer engen Begrenztheit niemals monoton.“⁶¹ Der Titel dieses Textes „Mit geringstem Aufwand das Meiste leisten“ war wahrscheinlich eine Replik auf Walter Gropius, der zwei Jahre zuvor im Vorwort zu seiner Publikation der Bauhausbauten in Dessau den Anspruch des Bauhauses so formuliert hatte: „die Standardisierung der praktischen Lebensvorgänge, wie sie das Bauhaus anstrebt, bedeutet daher keine neue Versklavung und Mechanisierung des Individuums, sondern befreit das Leben von unnötigem Ballast, um es desto ungehemmter und reicher sich entfalten zu lassen. Um diese Forderungen zu erfüllen, muß ‚mit geringsten Mitteln größte Wirkung‘ erreicht werden.“⁶²

Das bürgerliche Wohnen bildete zwar die Grundlage und den Ausgangspunkt für die Architektur der Wiener Schule, allerdings war durch die große räumliche und soziale Flexibilität von Anfang an möglich: Margarete Schütte-Lihotzky erinnert sich 1979, dass es eben Strnad war, der sie in die Wiener Arbeiterbezirke geschickt hatte, um die Lebensverhältnisse der Menschen vor Ort zu analysieren, und wie sehr er damit ihre spätere Entwicklung beeinflusst hatte.⁶³ Und tatsächlich war das von Strnad verlangte „Klarlegen“ der Raumgrenzen, die schlichten, leichten und einfach konstruierten Möbelstücke, bunte Stoffe, weiße Wände, das aus dem Biedermeiersalon und der englischen Hall destillierte Konzept eines multifunktionalen Wohnens beinahe verlustfrei auch mit minimalen konventionellen

61 Walter Sobotka, „Mit geringstem Aufwand das Meiste leisten—“, in: Josef Frank (Hg.), *Die Internationale Werkbundsiedlung*, Wien: Anton Scholl, 1932, S. 18–19.

62 Walter Gropius, „das Bauhaus“, in: ders., *Bauhausbauten*, Dessau-München, 1930, Auszug aus dem Vorwort S. 7–11, wiederabgedruckt in: Hartmut Probst und Christian Schädlich (Hg.), *Walter Gropius*, Bd. 3, *Ausgewählte Schriften*, Berlin: Verlag für Bauwesen, 1987, S. 141–143, hier S. 141.

63 Margarete Schütte-Lihotzky, in: *Der Architekt. Oskar Strnad zum hundertsten Geburtstag am 26. Oktober 1979*, Bericht 20, Hochschule für angewandte Kunst in Wien, zusammengestellt von Johannes Spalt, Wien 1979, S. 32–35, hier S. 34.

Mitteln umsetzbar, wie die Publikation des Strnadassistenten Hans Adolf Vetter „Kleine Einfamilienhäuser“ beweist: „Heute schließlich müssen wir zunächst noch sparsamer sein, noch sorgfältiger, noch gewissenhafter die Gesetze der Baukunst befolgen und pflegen, denn wir wollen ja, daß nicht nur, wie einst, die Reichen und Begüterten, sondern daß alle Menschen zur Zeit der Muße: in Wohlbehagen, Gemütlichkeit und Gesundheit, zur Zeit der Arbeit: zu aller Nutz und Frommen, zu jeder Zeit aber: gefahrlos und würdevoll leben können.“⁶⁴

„Möbel sind selbständige Wesen“

Wenn der Raum die eine wesentliche Kategorie von Strnad ist, dann ist das Möbel als selbständiges vom Raum unabhängiges Element die zweite: Ein zentraler Gedanke der Strnad'schen Texte ist die grundsätzliche Verschiedenheit von Raum und Möbel. In dem Text „Neue Wege in der Wohnraum-Einrichtung“ von 1922 ging er auf die wesentlichen Eigenschaften des Möbels ein: „Das Möbel vom Raum unabhängig empfinden. Es steht in ihm; ist in ihm beweglich, mobil (Möbel), hat Füße ist Körper (nicht Raum!). Nie mit dem Fußboden in unmittelbarem Zusammenhang bauen! Es lebt sein Leben, hat seine Umwelt. Seine Körperlichkeit steht zu meiner Körperlichkeit in Beziehung, nicht zum Raum-Volumen. Meine Beziehung zum Raum ist auch die seine. Mein Verhältnis zum Raum spiegelt sich in ihm. Also nicht mit Möbeln ‚Architektur‘ machen wollen. (Nicht Möbel axial stellen, keine ‚Garnituren!‘) Möbel sind selbständige Wesen. Sonst entsteht Zwang, Knechtschaft. Das freie Nebeneinander-Leben begreifen (verschiedenes Holz, verschiedene Form im selben Raum). Das Organische, Lebendige, Tierhafte, das vom Fußboden sich Befreiende ausdrücken. Das Körperliche, von innen Gespannte empfinden, die Oberfläche als Haut erleben.“⁶⁵

Vieles klingt hier nach der Einfühlungstheorie von Theodor Lipps: „Schließlich ist aber auch der die Dinge umgebende Raum nicht leer, sondern von Leben erfüllt. Er ist eben doch die Fortsetzung des Raumes, den das Ding erfüllt, und geht in diesen stetig über; er ist also mit ihm ein und derselbe Raum. Zudem ist er der Raum, in welchen hinein der Mensch und die Dinge tätig sind, und aus dem heraus der Mensch die Lebensluft einatmet. Damit nimmt der Raum an der Leben-

64 Hans Adolf Vetter, „Was seit jeher zum Hausbau gehört“, in: *Kleine Einfamilienhäuser. Mit 50 bis 100 Quadratmeter Fläche*, hg. von ders., Wien: Scholl, 1932, S. X.

65 Oksar Strnad, „Neue Wege in der Wohnraum-Einrichtung“, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Oktober 1922, wiederabgedruckt in: Max Eisler, Oskar Strnad, a. a. O., S. 53.

digkeit des Menschen und der Dinge teil. Umgekehrt lebt das Ding im Raume. Es lebt sein eigenes Leben, lebt aber zugleich das allgemeine Leben des Raumes mit.“⁶⁶ Dass Strnad mit dem Prinzip der Lipps'schen „Einfühlung“ vertraut war, beweist auch seine Beschreibung seines Hauses in der Wiener Werkbundsiedlung: „Dieses kleine Haus [...] will ein wenig von all diesem Empfinden spüren lassen: wie der Baukörper als solcher sich gegen die Sonne streckt, sich gegen die Natur öffnet, wie er sich gegen Wind und Wetter abwehrt [...].“⁶⁷ Die Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung von Kunst und Architektur des Physikers Gustav Theodor Fechner und die Theorie der Einfühlung des Philosophen und Psychologen Theodor Lipps wurden in Wien in Architektenkreisen zwar rezipiert, etwa in der Zeitschrift „Der Architekt“, allerdings nicht besonders positiv: Der Autor – der Wiener Hochschulpädagoge Hans Schmidkunz – bemerkte zu Lipps „Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst“: „Es wird wahrscheinlich nicht vielen möglich sein, sich vollständig in diese Aneinanderreihung dogmatischer Sätze hineinzulesen. Aber selbst abgesehen davon: auch wiederum die Beschränkung auf psychologische Interpretationen der Einwirkung von Kunstwerken. Unsere Ästhetik leidet anscheinend unter einem steten Verlieren von Philosophie in einem energischeren Sinne des Wortes [...].“⁶⁸

Wie schon bei den zeitgenössischen Raumtheorien kann man nicht mit Sicherheit sagen, dass Strnad sie ausgiebig studiert hat. Manches scheint ähnlich, aber es gibt keine Stellen, die eine Rezeption zwingend erscheinen ließen. Die Einfühlungstheorie von Lipps überlagerte sich bei Strnad aber mit Sicherheit mit einer in Wien besonders aktuellen literarischen Tradition der Belebung des Gegenstandes. Hier kann mit größerer Sicherheit von einer direkten Beeinflussung Strnads durch seinen Freund und Auftraggeber Hugo von Hofmannsthal ausgegangen werden.⁶⁹ Seit Schülertagen beschäftigte den Dichter die Frage nach der Seele der Dinge: „Sunt animae rerum“ (Thomas von Aquino)⁷⁰ nannte er 1890 ein Gedicht, das allerdings erst 1934 posthum erschien, in dem es in der zweiten Strophe heißt: „Zuweilen gibt ein lichter Blick dir Kunde / Von Herzen, die in toten Dingen schlagen, / Und

66 Theodor Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Erster Teil. Grundlegungen der Ästhetik*, Hamburg-Leipzig: Verlag von Leopold Voss, 1903, S. 259.

67 Oskar Strnad, „Harmonie in der Baukunst“, in: Josef Frank (Hg.), *Die internationale Werkbundsiedlung Wien 1932*, a. a. O., S. 19 und in Max Eisler, *Oskar Strnad*, a. a. O., S. 58–59, hier S. 59.

68 Hans Schmidkunz, „Architektur als Ausdruck“, in: *Der Architekt*, 10. Jg., 1904, S. 17–21, hier S. 18.

69 Zur Rolle der Lebensorte Hofmannsthals in seinem Werk siehe: Wilhelm Hemecker und Konrad Heumann mit Claudia Bamberg (Hg.), *Hofmannsthal Orte. 20 biographische Erkundungen*, Wien: Zsolnay, 2014 und Katharina Schneider, *Wohnen in Wien. Räume bei Hugo von Hofmannsthal*, Dissertation Wien 2015.

wenn Du nur verstehst, recht zu fragen, / Erfährst Du manches auch aus stummen Munde.“⁷⁰ In der Ansprache an die Gäste des Grafen Karl Lanckoronski beschrieb Hofmannsthal 1902 den Prozess der „Einfühlung“ in die Dingwelt: „Aber manchmal gelingt es einer Stunde der Einsamkeit über uns und über die stummen Dinge um uns eine noch grössere Gewalt auszuüben. Es gibt Momente, und sie sind fast beängstigend, wo **Alles** rings um uns sein ganzes starkes Leben annehmen will. Wo wir sie alle, die stummen schönen Dinge, neben uns leben fühlen und unser Leben mehr in ihnen ist als in uns selber. Sie kennen ein jedes seinen Augenblick, sich auf uns zu werfen.“⁷¹ Hofmannsthal konnte sich bei seiner Faszination für die „lebendigen“ Dinge an einem Vorbild orientieren, das auch die Wiener Diskussionen um Architektur und Kunstgewerbe subkutan und offensichtlich stark geprägt hat: „Ruskin [...]“, schrieb Hofmannsthal im Swinburn-Aufsatz, „ein genialer Mensch, der malen gelernt hat, um zu verstehen, wie man Leben in farbige Flecken und verschwimmende Tinten übersetzt, um dann mit berauscher Beredsamkeit aus Bildern die lebendigen Seelen der Künstler und der Dinge herauszudeuten [...]“.⁷² Strnad und Hofmannsthal waren befreundet und Strnad hatte auch die Stadtwohnung seines Freundes Hofmannsthal in der Stallburggasse 2 eingerichtet, wahrscheinlich um 1917, mit Biedermeiermöbeln und einer losen Stoffverkleidung der Wände, ganz wie das Loos'sche Schlafzimmer für Gattin Lina.⁷³

Die literarische Tradition der Belebung des Gegenstandes durch das Wort hat Joseph von Eichendorff in dem Gedicht „Wünschelrute“ (1835) direkt angespro-

70 Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke, Bd. II, Aus dem Nachlass, Gedichte 2*, hg. von Andreas Thomasberger und Eugen Weber, Frankfurt a. M.: Fischer, 1988. Hofmannsthal zitierte im Titel einen Text von Thomas von Aquin, der nie existiert hat, und stellte sich so in eine fiktive literarische Tradition.

71 Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke XXXIII, Reden und Aufsätze 2*, hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2009, S. 8. Zu Hofmannsthals Verhältnis zu den Dingen siehe: Claudia Bamberg, *Hofmannsthal. Der Dichter und die Dinge*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011.

72 Zu Hofmannsthal und Ruskin siehe: Carlpeter Braegger, „Ruskin, dithyrambisch. Zur Ruskin-Rezeption bei Hugo von Hofmannsthal (1874–1929)“, in: *John Ruskin. Werk und Wirkung. Internationales Kolloquium Stiftung Bibliothek Werner Oechslin*, Einsiedeln 24.–27. August 2000, Zürich-Berlin: gta Verlag/Gebr. Mann Verlag, 2002, S. 170–201.

73 Meder/Fuks, a. a. O., S. 135. Interessanterweise wird diese Beziehung in der nächsten Generation Jahrzehnte später unter vollkommen anderen Vorzeichen erfolgreich erneuert werden, denn der Strnadmitarbeiter Felix Augenfeld wird ein Strandhaus für Hofmannsthals Tochter Christiane Zimmer auf Fire Island bei New York errichten, siehe: Ruth Hanisch, „Die unsichtbare Raumkunst des Felix Augenfeld“, in: Matthias Boeckl (Hg.), *Visionäre & Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur*, Berlin: Ernst & Sohn, 1995, S. 227–248.

chen: „Schläft ein Lied in allen Dingen / Die da träumen fort und fort / Und die Welt hebt an zu singen / Triffst Du nur das Zauberwort.“⁷⁴ Dass dieses Gedicht den Vertretern der Wiener Reformkultur bekannt gewesen ist, zeigt eine Stelle in der Olbrichmonografie von Joseph August Lux von 1919, an der dieser über Olbrichs Haus für Hermann Bahr in Ober-Sankt-Veit schrieb: „Diesen Märchenton, bald stärker, bald leiser, reden alle Werke Olbrichs. In allen seinen Dingen schlummern Lieder und machen heimliche Musik.“⁷⁵ Um 1900 begannen „lebendige Dinge“ eine wichtige Rolle in der Literatur und Kulturtheorie zu spielen, wie Dorothee Kimmich anhand von zentralen Texten von Walter Benjamin und Siegfried Kraucauer, aber eben auch von Literaten wie eben Stifter, Rilke und Hofmannsthal festgestellt hat. Allerdings ist laut Kimmichs Analyse das „Verhältnis zwischen Dingen und Menschen [...] gestört, verzerrt und verlogen“: „In den meisten Fällen werden Dinge allerdings nicht artgerecht gehalten, sind zum Symbol verkümmert und vertrocknen rettungslos. Benjamin zitiert Adorno und Simmel, um die Entfremdung zwischen den Dingen zu präzisieren. Adornos Kommentar ist der Hinweis darauf, dass der Innenraum als Reflexion des Außen nur Schein sei. Auch Adorno sieht in der Verwendung der Dinge als Zeichen ein grundlegendes Missverständnis: Gerade die entfremdeten Dinge werden eben zum Zeichen, die stummen Dinge reden als ‚Symbole‘. Die Blumenlampe steht für die Natur, der Teppich für den Ozean und die Weite. Das Interieur spiegelt den Scheincharakter der Dinge und dort hat sich der Mensch, den Dingen ganz fremd geworden, nun häuslich eingerichtet.“⁷⁶ Laut Walter Benjamin gibt es in diesen Zeiten nur noch wenige, die einen Zugang zu den Dingen bekommen, den Sammler, den Flaneur, den Dichter und das Kind.

Und eine Handvoll Wiener Architekten, möchte man hinzufügen. Es ist allerdings nicht so, dass Strnad sich einer Entfremdung von Menschen und Dingen nicht bewusst gewesen wäre (obwohl er es wohl nicht so genannt hätte), denn seine Artikel und Vorträge versuchen ja eben, Publikum und Kollegen die Dinge wieder nahezu bringen. In Wien war diese direkte Beeinflussung eines Architekten durch zeitgenössische Gedichte über lebendige Dinge kein Einzelfall. Volker M. Welter hat jüngst auf die Bedeutung der „Dinggedichte“ Rainer Maria Rilkes für den Architekten Ernst L. Freud, den jüngsten Sohn Sigmund Freuds, hingewiesen: „Ultimately, Rilke’s encounter with the world of things was dominated by the poet’s wistfulness for a bygone era. For a young man with an artistic sensibility like Freud, who was about to become an

74 *Joseph Freiherrn v. Eichendorffs Werke*, hg. von Rudolf von Gottschall, 1. Band, Gedichte, Leipzig: Max Hesses Verlag, o. J., S. 98.

75 Joseph August Lux, *Joseph Maria Olbrich. Eine Monographie*, Berlin: Wasmuth, 1919, S. 70.

76 Dorothee Kimmich, *Lebendige Dinge in der Moderne*, Konstanz: Konstanz University Press, 2011, S. 60–61, Zitat S. 60.

architect, the *New Poems* and *The Notebook of Malte Laurids Brigge* may have had the opposite effect. The focus on things in the poems may have taught Freud that objects were hardly ever mere commodities but could well be holders of memories. [...] By analogy, to create a home was not primarily about the fulfilment of minimum spatial requirements or about the creation of memorable nooks and corners. Instead it meant to conceive houses which the occupants and their animate objects could fill so that both together would create the home and thus would come alive.⁷⁷

In Strnads Fall schien es auch einen biografischen Zusammenhang zwischen einer kindlichen Tierliebe und dieser beinahe animistischen Belebung seiner Sitzmöbel gegeben zu haben. Max Eisler berichtete über den jungen Strnad und er bezog sich dabei wohl auf Erzählungen des Architekten: „Schon den Knirps trieb es zum Lebendigen, auf den Hof, in die Ställe, am liebsten zu den Pferden. Mit vier Jahren – denn er war ein früher Beobachter – zeichnete er, außer der Großmutter und anderen Leuten, besonders oft und gern das Geschirr der Pferde. Und bald darauf saß er selbst im Sattel. Die erste erhaltene Photographie zeigt ihn zu Pferd. Man merkt leicht das Zurechtgestellte, die Positur. Doch tatsächlich konnte er – von seinen Freunden, den sachkundigen Knechten unterrichtet – schon damals richtig reiten. Aus dem ungarischen Raab verzog man nach Saalfelden, der Knabe war im Alter vorgeschritten, aber er blieb zu Pferde, alle Bilder aus dieser Zeit zeigen ihn so, nur daß er jetzt immer leichter und sicherer im Sattel sitzt, immer besser vertraut mit dem Körper, den Bewegungen und Eigenwilligkeiten der Tiere. Das reicht bald so weit, daß er, nun schon ein Junge von zehn oder mehr Jahren, vom Inhaber einer Reitschule in Wien gelegentlich eingeladen wird, ein besonders störriges Pferd zurechtzureiten.“⁷⁸ Wenige Seiten später beschrieb der Kunsthistoriker die Möbel Strnads: „Die Eigentümlichkeit Strnads lag in der Mitte zwischen solchen Extremen, bei dem kultivierten Bürgermöbel, bereitet aus schönen, glatten und blanken Hölzern, in Formen, die durch die immer vorhandenen, klar entwickelten Füße das Aufwärtsstreben kenntlich machten, die die Glieder und Körper, aber auch die Teile der Körper klar unterscheiden und das Ganze dann doch wieder wohlproportioniert zusammenhielten.“⁷⁹ Und dieses „wohlproportionierte“ Möbelstück brauche, wie Eisler auch feststellte, seinen eigenen Raum, „damit es sich ausleben könne“.⁸⁰

77 Volker M. Welter, *Ernst L. Freud, Architect. The Case of the Modern Bourgeois Home*, New York-Oxford: Berghan Books, 2012, S. 40–41.

78 Eisler, Strnad, a. a. O., S. 7–8.

79 Ebenda, S. 17.

80 Ebenda, S. 19.

Aber auch in dieser „Belebung“ des Möbelstückes kann man einen Rückgriff auf das heimische Biedermeier und auf die englische Möbelbautradition sehen. Tische, Stühle und Schränke kamen nämlich schon in Antike und Renaissance auf Hufen oder Pranken daher, im England des 18. Jahrhunderts wurden der sogenannte „claw and ball foot“ und das „cabriole leg“ an Stühlen und Tischen wieder populär und gelangten von dort in die Wiener Möbelbaukunst. In der Vorstellung von den belebten Möbeln bei Strnad kollidierten heimische und englische Motive, traditionelles Handwerk und eine moderne literarische Sensibilität für die Dingwelt. Auch Max Eisler beschwor in der von dem Strnadassistenten Erich Boltenstern herausgegebenen großen internationalen Publikation über das „Wiener Möbel“ die Lebendigkeit der Wiener Szene und die lebendige Form der Möbelstücke, ging allerdings nicht so weit, ihnen tatsächlich ein Eigenleben zuzugestehen: „Es ist, als ob jenes englische und das Altwiener-Möbel mit ihren besten Eigenschaften zusammenfänden. Aber das Ergebnis ist durchaus neu, jedenfalls durchaus lebendig. Der Sinn der Zeit kam damit zu seinem Recht. Diese Zeit will nicht mehr den Luxus, die Ausschreitung des individuellen Beliebens und Vermögens, sondern sie will – in ihrer ganzen Lebenshaltung und eben deshalb vor allem in der Wohnung – die Übereinstimmung des Einzelnen mit seiner weniger begüterten Umwelt. Das mag anderwärts zu einer nüchternen und langweiligen Gleichmacherei geführt haben, in Wien hat es nur den Ordnungssinn in Gang gesetzt – eine typische, trotzdem belebte Formenordnung. Dem Willen zur zweckmäßigen Gemeinsamkeit, der der neuen Vernunft und Moral entsprach, stand hier, stärker und sicherer als anderswo, der Wille zum Formenleben entgegen.“⁸¹ Diese in vielerlei Hinsicht metaphorische Lebendigkeit des Wiener Möbels wurde aber auch dazu benutzt, um es von dem Maschinenmöbel – das von der Maschine produzierte Möbel, das selbst auch zur Maschine wird –, das in vielen Texten des Deutschen Werkbundes aber vor allem des Bauhauses gepriesen wurde, abzusetzen.

Von Adolf Loos zu Oskar Strnad: Felix Augenfeld

Der heute so vernachlässigte Strnad war in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg eine ernsthafte Alternative zu dem von vielen als zu doktrinär erlebten Adolf Loos: Nach seiner Rückkehr aus der italienischen Kriegsgefangenschaft wandte sich der junge Technikabsolvent Felix Augenfeld Oskar Strnad zu. Dabei war Augenfeld vor

81 Max Eisler, „Das Wiener Möbel gestern und heute“, in: Erich Boltenstern, *Wiener Möbel in Lichtbildern und maßstäblichen Rissen*, Stuttgart: Julius Hoffmann, 1935, S. VII.

dem Krieg ein Schüler in Adolf Loos' Bauschule gewesen. Der erste persönliche Kontakt Augenfelds zu Adolf Loos hatte kurz nach dessen erster Staatsprüfung an der Technischen Hochschule stattgefunden.⁸² Nachdem Augenfeld schon die Diskussion um den Loosbau am Michaelerplatz mit reger Anteilnahme verfolgt hatte (schon deshalb, weil sein Onkel Alois Augenfeld sich ebenfalls an dem Wettbewerb beteiligt hatte) und auch regelmäßig dessen Vorträge gehört hatte, besuchte er in den Jahren 1913 und 1914 die sogenannte „Bauschule“ Adolf Loos.⁸³ Gemeinsam mit Rudolph Schindler, Richard Neutra, Paul Engelmann, Giuseppe de Finetti und eventuell Ernst Freud bildete er so die erste Generation der Looschüler. Augenfeld erinnerte sich an lebhaftere Diskussionen und vor allem an Exkursionen in Nachtclubs, Theater und Kaffeehäuser.⁸⁴ Die Bauschule löste sich bei Kriegsbeginn auf, und nachdem Augenfeld aus der italienischen Kriegsgefangenschaft zurückgekehrt war, suchte er den Kontakt mit Loos nicht mehr: „Persönliche Umstände und Zufälle haben es bewirkt, daß ich nach meiner Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft, im Jahre 1919, und nach Beendigung der Hochschule in den Bannkreis Oskar Strnads geriet und mich in eine andere Richtung gezogen fühlte. Es war die Zeit, in der die beiden großen Talente Oskar Strnad und Josef Frank an der Wiener Kunstgewerbeschule als Lehrer tätig waren. Ich konnte nicht mehr recht an die marmorbedeckten und mahagonigetäfelten Wände der Loos'schen Bankier-Speisezimmer der Vorkriegszeit glauben. Ich verfolgte zwar seine Tätigkeit mit großem Interesse, ich traf ihn aber nicht mehr.“⁸⁵ In der Kargheit der unmittelbaren Nachkriegszeit erschien dem jungen Architekten die Loos'sche Materialästhetik nicht mehr angemessen.

Wie er sich überhaupt an der von Loos zentral diskutierten Materialgerechtigkeit rieb, zeigt seine direkte Kritik daran aus dem Jahr 1935: „Mit der Forderung nach Materialechtheit hat Adolf Loos eine fruchtbare Wahrheit ausgesprochen, die jedoch eine Wahrheit seiner Zeit war. Er ist durch diese Lehre unschuldigerweise

82 Augenfeld legte am 11. Juli 1912 die erste Staatsprüfung an der Technischen Hochschule ab. Er hatte bei folgenden Professoren Kurse belegt: Fabiani, Ferstl, Simony, Veith, Mayreder, Weyr, Krauß, Daub, Jodl, Saliger, Artmann, Holey, König. Angaben von DI Jiresch lt. Matrikelbüchern der TU Wien.

83 Zur Loos-Bauschule siehe: Dietrich Worbs, *Die Looschule*. Bauwelt 72/2 (Sonderheft), November 1981.

84 Volker M. Welter hat in seinem Buch über Ernst L. Freud darauf hingewiesen, dass sich Augenfeld in dieser Hinsicht wohl nicht korrekt erinnert hat und dass Loos seinen Schülern durchaus auch konventionelle Vorlesungen in den Räumen der Schwarzwald-Schule bot. Jedenfalls schienen diese Augenfeld weniger beeindruckt zu haben als die Besuche diverser Bars, siehe: Volker M. Welter, *Ernst L. Freud*, a. a. O., S. 43.

85 Felix Augenfeld, „Erinnerungen an Adolf Loos“, in: Dietrich Worbs (Hg.), *Die Looschule*. Bauwelt 72/2 (Sonderheft), November 1981, S. 1907.

für den verbreiteten Irrtum verantwortlich geworden, daß es, um etwas Brauchbares zu machen, genüge, echtes Material zu verwenden. Die Materialechtheit ist ein Freibrief für jede Form- und Gefühllosigkeit geworden, wie wir trauernd vor jenen Orgien von gemaserten und gefladerten Holzfurnieren erkennen, die uns die Schaufenster der Möbelhändler darbieten. Fast wäre man versucht, sich in das unechte Material zu flüchten, nur um zu beweisen, auf was es außer der Materialechtheit noch ankommt, und daß es leichter ist, auf diese zu verzichten, als auf gesunde Konstruktion, richtiges Maß, harmonische Proportion.– Eine Papiertapete, die Stoff imitiert, kann unter Umständen richtiger am Platz sein, als eine gefühllos verwendete, kostbare Marmor- oder Holzfläche.“⁸⁶ Dies war 1935 eine äußerst ungewöhnliche Aussage, denn das Verdikt der Materialgerechtigkeit hatte sich von Ruskin und Semper über Sitte und Wagner bis Loos zu einem Dogma der Moderne verselbständigt, das wie jenes eng damit zusammenhängende der Ornamentlosigkeit vor dem Zweiten Weltkrieg kaum mehr hinterfragt wurde. 1935 hatte diese Ablehnung der Materialgerechtigkeit beinahe schon einen visionären Charakter, da es erst lange nach dem Zweiten Weltkrieg vorsichtige Versuche gab, diesen Zwang aufzulösen. Statt dieser forderte Augenfeld gesunde Konstruktion und harmonische Proportion ein, also Elemente der klassischen Architekturtheorie. Diese kritische Distanz zu Loos und einem der grundlegenden Prinzipien moderner Gestaltung verdankte Augenfeld vor allem dem engen Austausch mit Oskar Strnad, aber auch seiner eigenen immer sehr reflektiert betriebenen architektonischen Praxis.

Augenfeld gehörte allerdings nicht zu Strnads Schülern im engeren Sinne, da er nie eine seiner Klassen besucht hatte. Es war mehr eine intellektuelle und persönliche Freundschaft mit dem älteren Oskar Strnad, die sicherlich auch auf einer ähnlichen familiären wie beruflichen Herkunft der beiden basierte. Strnad jedenfalls scheint Augenfeld ebenfalls geschätzt zu haben. Er bot ihm nicht nur die Mitarbeit an dem Wettbewerbsprojekt für die Errichtung des Völkerbundpalastes an, sondern zog ihn auch mehrmals als Assistenten bei Theaterinszenierungen, vor allem für die Ausstattung der Neuinszenierung von Carl Gustav Vollmoellers wortlosem Stück „The Miracle“ durch Max Reinhardt in London, heran⁸⁷ (Abb. 60). Schlussendlich blieb es auch Augenfeld überlassen, die Strnad-Gedächtnis-Ausstellung im Hagenbund 1936 zu konzipieren.⁸⁸

86 Felix Augenfeld, „Der Wohnraum, jenseits von Mode. Gedanken über Raumgestaltung“, in: Die Bühne, Nr. 395, März 1935, S. 34–36, S. 60, hier S. 34.

87 Theaterprogramm, The Miracle, Pressemappen Felix Augenfeld, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

88 Zu den Wiener Arbeiten von Hofmann & Augenfeld, siehe: Ruth Hanisch, „Die unsichtbare Raumkunst des Felix Augenfeld“, in: Matthias Boeckl (Hg.), Visionäre & Vertriebene, a. a. O.,

Augenfeld war in keinem Sinn ein eigenständiger Theoretiker, aber ein sehr reflektierter Praktiker und versierter Schreiber, wie es seine wenigen publizierten Texte, vor allem aber seine zahlreichen unpublizierten Briefe verraten. Darin übernimmt er Wesentliches von Strnad, wobei er einen Gedanken besonders ausbaut, das Ideal einer völligen Zurücknahme der künstlerischen Individualität des Architekten zu Gunsten einer möglichst tief gehenden Einfühlung in die individuellen Bedürfnisse des Auftraggebers. Im Gegensatz zu zentralen Teilen der internationalen modernen Bewegung war er wie andere Vertreter der Wiener Schule nicht an einer Generalisierung durch Normierung der Bedürfnisse interessiert; an die Stelle eines mehr oder weniger abstrakten Funktions- und Rationalisierungsbegriffs trat der einzelne Mensch mit seiner Geschichte und seinen Sentimentalitäten als Grundlage der modernen Architektur, oder wie Oskar Strnad es ausdrückte: „Nun fragen Sie mich, wie sollen den eigentlich Möbel aussehen? Wie soll ich mein Zimmer einrichten? Für diese Frage gibt es so viele Antworten, als es verschiedene Räume, verschiedene Menschen, verschiedene Architekten und verschiedene künstlerische Einfälle gibt.“⁸⁹

Konsequenterweise rückte damit die Beziehung von Architekt und Bewohner in den Mittelpunkt und auch das hatte eine Wiener Vorgeschichte: Hermann Bahr beschrieb 1898 eine fiktive Kaffeehausdiskussion zwischen dem „modernen“ Architekten und einem Herausforderer: „Ein Vermittler erlaubte sich nun anzufragen, wie sich denn das mit dem Bedürfnisse des Publicums vertragen könne, das doch auch seinen Geschmack habe und nicht aufgeben wolle: ‚Ich will doch in meiner Wohnung wohnen. In meiner Wohnung, das heisst, sie soll so sein, wie ich es als schön empfinde. Sie aber, Herr Architekt, wollen nur etwas schaffen, das Sie als schön empfinden. Das wird dann eben Ihre Wohnung sein. Wenn sie mir aber statt meiner Wohnung Ihre Wohnung geben, so werde ich nicht zufrieden sein.‘ Der Architekt replizierte: ‚Dann gehören wir zwei eben nicht zusammen, wenn das, was ich als schön empfinde, von Ihnen nicht als schön empfunden wird. Dann bin ich nicht der Architekt für Sie und Sie sind nicht mein Publicum. Jeder Künstler kann nur für das Publicum schaffen, das ihm conform ist.‘“⁹⁰ Architekt und Klient müssen sich also finden. 1900 sprach Adolf Loos in seiner Parabel vom „Von einem armen, reichen Manne“ das Problem des überdominanten Architekten satirisch an: „Einen großen teil seiner zeit widmete er von nun an dem studium

S. 227–247. Ruth Hanisch, *Felix Augenfeld. Architektur und Inneneinrichtung. Wien 1920–New York 1960*, Diplomarbeit Universität Wien 1995.

89 Strnad, „Einiges Theoretisches zur Raumgestaltung“, a. a. O., S. 49.

90 Hermann Bahr, „Der englische Stil“, in: *Ver Sacrum*, Juli 1898, Heft 7, o. S.

seiner wohnung. Denn das muß gelernt sein; das sah er wohl bald. Da gab es gar viel zu merken. Jedes gerät hatte einen bestimmten platz. Der architekt hatte es gut mit ihm gemeint. An alles hatte er schon vorher gedacht.“⁹¹

Wenig später übertrug Loos die Verantwortung für die Wohnungseinrichtung direkt an die Klienten. „Für eure wohnung habt ihr immer recht, niemand anderer.“⁹² Oder, wie Loos' Widersacher Joseph August Lux über einen Bau von Leopold Bauer schrieb, Architekt und Bewohner müssten in einen intensiven Dialog treten: „Es dürfte in diesem Zusammenhang interessieren, wie der Architekt beim Entwurf der hier abgebildeten Villa Hoffmann auf die persönliche Art des Bestellers Bedacht genommen hat. Nach einer längeren Unterredung mit dem Manne erklärte der Künstler, daß es nicht wahrscheinlich sei, daß sie auf die begonnene Weise das Rechte treffen werden, und er bat ihn, zu erzählen, welches Haus auf ihn in seiner Jugend den stärksten Eindruck gemacht habe. Nun erzählte der Mann von seinen Jugenderinnerungen, die er im geheimen hege, von einem Haus, das nicht einen engen und wenig ansprechenden Eingang, sondern einen sehr weiten hellen Flur hatte, der ein gar lieber Aufenthalt für die Kinder war. Und mancher poesievoller Gedanke kam dabei zum Ausdruck, daran der Mann in der langen Zeit nüchterner Berufsgeschäfte vergessen hatte, und der nun von dem Architekten aus dem Schutt der Jahre zutage gefördert wurde, und jeder solche Gedanke war für den Architekten ein Baustein zu dem neuen Hause. Nun da der Bau vollendet ist, findet der Mensch sein frisches, jugendliches Empfinden, das ihm längst abhanden gekommen war, oder das vielmehr geschlummert hatte, in seinem Hause verkörpert, und darin den Ausdruck seines eigensten ihm selbst verborgenen Wesens, und nun erschließen sich die Möglichkeiten eines wahrhaft glücklichen und erquicklichen Daseins, daran derselbe früher vielleicht nie gedacht hatte.“⁹³

Durch intensive Gespräche sollten also nicht nur die körperlichen, sondern auch die seelischen Bedürfnisse der Menschen geklärt werden, dabei spielt die Biografie der Bauherrin oder des Bauherren eine entscheidende Rolle, bis hin zu den frühesten Kindheitserinnerungen. Wer dabei an das Verfahren der Psychoanalyse

91 Adolf Loos, „Von einem armen, reichen Manne“, in: Neues Wiener Tagblatt, 26. April 1900, abgedruckt in: *Ins Leere gesprochen 1897–1900*, Paris-Zürich: George Crès et Cie, 1921, hier zitiert nach dem Neudruck hg. von Adolf Opel, Wien: Prachner, 1981, S. 198–203, hier S. 200.

92 Adolf Loos, „Wie wir leben“ (1903), in: *Sämtliche Schriften Bd. 1*, hg. von Franz Glück, Wien-München: Herold, 1962, S. 235–243, hier S. 239. Siehe dazu auch: Ralf Bock, „Die Wohnung darf niemals fertig sein.“ Bemerkungen zum emanzipierten Einrichten und Wohnen von Adolf Loos, in: Sylvia Mattl-Wurm, „Jeder sei sein eigener Dekorateur“. Zur Geschichte der Loos-Räume in Wien I., Bartensteingasse 9, Wien: Metro, 2013, S. 87–95.

93 Joseph August Lux, *Das moderne Landhaus*, Wien (Friedrich Jaspers) o. J. [1903], S. 24–25.

denkt, hat wahrscheinlich nicht ganz unrecht, wenngleich gerade bei Lux keinerlei Interesse an der Arbeit Sigmund Freuds festgestellt werden kann. Oskar Strnad spricht dann 1932 ganz ähnlich vom Architekten als „gutem Arzt“ oder Seelenarzt: „Es ist, wenn man den Dingen auf den letzten Grund geht – und das muss man in den Dingen des künstlerischen Schaffens immer tun – viel eher eine Angelegenheit rein seelischer Natur, eine Aufgabe, die der eines guten Arztes gleicht.“⁹⁴ Für seinen Mitarbeiter Felix Augenfeld wird dieser Gedanke überhaupt zum Angelpunkt von Modernität, und wie Bahr griff er dabei zur naheliegenden rhetorischen Form des Dialoges, lässt also den Auftraggeber direkt zu Wort kommen: „Was hat man jetzt für Vorhänge, Herr Architekt?“, ist eine der schwer zu beantwortenden Fragen aus dieser Welt des Zweifels. ‚Ist es richtig, daß man jetzt gar keine Bilder an der Wand hat?‘, ist eine ähnliche Frage [...]. Wie stark das vermeintliche Diktat der Mode auf Gebieten wirkt, die ihr gar nicht unterstehen, beweist die folgende keineswegs erfundene Frage: ‚Herr Architekt, hat man jetzt mehr getrennte oder mehr gemeinsame Schlafzimmer?‘ Es war ein Brautpaar, das so fragte.“⁹⁵

Die eigentliche Aufgabe des Architekten sei es, die heimlichen („unbewussten“) Bedürfnisse des Auftraggebers aufzudecken und seine eigene Persönlichkeit, Geschichte und ästhetischen Präferenzen dem völlig unterzuordnen. Und so schrieb Augenfeld an anderer Stelle: „Was müßte das höchste Ziel des wohnungschaffenden Architekten sein? Wenn der Wohnungs-Inhaber erklärt: ‚Meine Wohnung ist für mich, wie auch für meine Freunde und Gäste, der Inbegriff modernen Wohnkomforts: eine Stätte der Lebensfreude, unbegreiflichen Behagens. Der Name des Schöpfers? Man hat ihn weder erkannt, noch hat man nach ihm gefragt.‘ Soweit sind wir noch lange nicht! Die ‚originelle Schöpfung‘ steht noch hoch im Wert. Die Möbel, denen Autorschaft und Jahreszahl im Gesicht geschrieben steht, sind Ziel des staunend betrachtenden Auges, – statt schweigende Zeugen der unabgelenkt an ihnen vorbeistreifenden, befreiten Blicke zu sein.“⁹⁶ Der Architekt (tatsächlich ähnlich dem Psychoanalytiker) muss sich also selbst marginalisieren, sich selbst „überflüssig“ machen, wie es angeblich Heinrich Tessenow 1930 sagte: „Wenn’s fertig ist, und man den Architekten gar nicht merkt, dann ist’s richtig. Ziel eigentlich: Architekten überflüssig machen.“⁹⁷ Auch damit positionierte man sich gegen-

94 Oskar Strnad, „Mit Freude wohnen“, 1932, posthum veröffentlicht in: *Der Architekt*. Oskar Strnad zum 100. Geburtstag, hg. von Johannes Spalt, Wien: 1979, wiederabgedruckt in: Iris Meder/Evi Fuks, *Oskar Strnad*, a. a. O., S. 127.

95 Felix Augenfeld, „Der Wohnraum, jenseits von Mode“, a. a. O., S. 34.

96 Felix Augenfeld, „Wahre Modernität“, in: *Innen-Dekoration*, Mai 1929, S. 216.

97 Aufzeichnung von Wolfgang Jungermann von Korrekturen von Heinrich Tessenow an der Technischen Hochschule Charlottenburg aus dem Jahre 1930, in: *Heinrich Tessenow 1876–*

über der Bauhausmoderne, die dem „Künstler kraft seines totaleren Geistes“⁹⁸, wie Walter Gropius das nannte, die volle Kontrolle über seine Produkte einräumte, dem einzelnen Benutzer hingegen gar keinen Einfluss jenseits eines allgemeinen Funktions- und Typusbegriffes gewährte.

An Sigmund Freuds Schreibtisch

Diese stark von Strnad geprägte Tendenz zur genauen Erforschung der individuellen – eventuell auch unbewussten – Bedürfnisse des Auftraggebers und der „Beseelung des Interieurs“ kulminierten wohl nicht ganz zufällig in einem an sich unspektakulären Möbelentwurf von Felix Augenfeld und seines Büropartners Karl Hofmann für das Arbeitszimmer des Entdeckers der Psychoanalyse. „It was about 1930, maybe earlier, that I was approached by Mrs. Mathilde Hollitscher, Freud’s oldest daughter, with the request to make a special design for a desk chair that would fill her father’s special requirements“ – erinnerte sich Felix Augenfeld in einem Brief aus dem New Yorker Exil an den Leiter der Wiener Sigmund Freud Gesellschaft 1970. Mathilde hätte ihm die Sitzposition ihres Vaters genau geschildert, setzt er fort: „He was leaning in this chair, in some sort of diagonal position, one of his legs slung over the arm of the chair, the book kept high and his head unsupported. The rather bizarre form of the chair I designed is to be explained as attempt to maintain this habitual posture and make it more comfortable. The arms are upholstered in leather and the back rest, also upholstered is made high enough to furnish a support for the head, possibly for several different diagonal positions. The chair, given to S. F. by Mathilde H., is now in London. I was told that it fulfilled its function and that the Professor liked to use it.“⁹⁹ (Abb. 61)

Augenfeld war zum Zeitpunkt des Entwurfs schon lange mit der Großfamilie Freud befreundet. Er hatte im Studium an der Technischen Hochschule vor dem Ersten Weltkrieg Ernst Freud¹⁰⁰ – den jüngsten Sohn des Ehepaars Sigmund und Martha Freud – kennengelernt. Mit ihm und seiner Frau, Lux Freud (geborene Lu-

1950, a. a. O., S. 10.

98 Walter Gropius, „Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und Künstlers?“, in: *Die Form*, 1, März 1926, S. 117–122, wiederabgedruckt in: Hartmut Probst und Christian Schädlich (Hg.), *Walter Gropius*, Bd. 3, a. a. O., S. 101–102, hier S. 101.

99 Augenfeld, Felix to Lobner, Hans, October, 1974, Leo Baeck Institut, New York. *Papers of the Trudy Jeremias Family, 1857–2008. Series III: Extended Family, 1857–1984, Box 2, Folder 5.*

100 Zu Ernst Ludwig Freud siehe: Volker M. Welter, *Ernst L. Freud, Architect. The Case of the Modern Bourgeois Home*, a. a. O.

cie Brasch), blieb er über die Emigration hinaus in Kontakt. Lucie/Lux war es auch, die Augenfeld in einem Brief nach New York vom Tod Sigmund Freuds berichtete: „Er hat 40 Stunden ruhig atmend geschlafen. Das Herz wollte immer weiter schlagen. Endlich ist es still geworden, kurz vor Mitternacht. Wir haben das Bett wieder hinaufgetragen und sein Zimmer mit Deinem Stuhl, in dem ich manchmal in diesen Nächten gesessen bin, ist wieder wie früher, nur furchtbar leer.“¹⁰¹ Wie eng er mit der Familie befreundet war und wie gut er auch Sigmund Freud gekannt haben muss, geht aus einer kurzen Bemerkung in Lux' Brief hervor: „Mein Lieber, ich kann Dir nicht alle Einzelheiten berichten, es würde Dir zu weh tun.“ Augenfeld kannte das singuläre Wohn- und Arbeitsumfeld Freuds in der Berggasse 19 also aus eigener Anschauung. Wir sind auf die Aufnahmen des jungen Fotografen Edmund Engelman angewiesen, der die Wohnung und Praxis nur wenige Wochen, bevor die Familie nach London emigrierte, dokumentierte.¹⁰²

Wie diese Fotografien zeigen, war der Entwurf eines Schreibtischsessels für Freud kein ganz unbelastetes Unterfangen, nicht nur wegen der zu beachtenden speziellen Sitzgewohnheiten. Denn das Arbeitszimmer Freuds war kein neutrales Arbeitsumfeld, sondern ein mit Assoziationen hoch aufgeladenes Arbeitsinstrument, in dem jedes Bild, jedes Foto, jede der zahllosen Statuen, der Spiegel etc. seine Bedeutung in einem komplexen stets wechselnden Beziehungsnetz hatte. Als solches war es nicht nur ein „poetic home“, wie Stefan Muthesius die emotional besetzten Wohnumfelder des 19. Jahrhunderts nennt,¹⁰³ und auch nicht nur ein „Futteral“ oder „Gehäuse“ – wie Walter Benjamin dieselben umschrieb¹⁰⁴ –, sondern eine Art dreidimensionaler Arbeitsbehelf: Freuds Assoziationen sind in diesem Raum veräußerlicht, daher auch die zentrale Positionierung des Spiegels am Fenster, so konnte sich der Professor in seinem Beziehungsrahmen aus antiken Gottheiten und den Weggefährtinnen Marie Bonaparte und Lou Andreas Salome stets selbst verorten. Freud selbst hatte durchaus ein Sensorium für die „lebendigen Dinge“, so wird überliefert, dass er seine Statuen morgens begrüßt hat: „These hundreds of human and animal figures all faced him like a huge audience – from

101 Lux Freud an Felix Augenfeld, 2. Oktober 1939, Sigmund Freud Museum, Wien.

102 Edmund Engelman, „Rückblick“, in: *Sigmund Freud, Wien IX. Berggasse 19*, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum der Stadt Wien, Wien 1993, S. 89–105.

103 Stefan Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-Century Domestic Interior*, London 2009. Zur literarischen Wiener Innenraumkultur siehe auch: Paul Jandl, „In the *Chambre Séparée* of the Soul. On the Mental Interior of Viennese Moderne“, in: Christian Witt-Dörning (Hg.), Josef Hoffmann. *Interiors 1902–1913*, München et al., 2006, S. 16–27.

104 Rolf Tiedemann (Hg.): *Walter Benjamin: Passagenwerk. Gesammelte Schriften V.I*, Frankfurt a. M., 1982, S. 291–292 und S. 298.

his desk, from cabinets, from across the room. Freud chose in particular to confront many figures of scholars, wise men, and scribes; some were always on his desk. He wrote thousands of manuscript pages facing Imhotep, the Egyptian architect who, in late antiquity, was revered as a healer. Freud's desk was also the home of the baboon of Thoth, the Egyptian god of the moon, wisdom, and learning, and of a Chinese sage. Several accounts reveal that Freud treated these figures as his companions. He was in the habit of stroking the marble baboon, as he did his pet chows, and of greeting the Chinese sage every morning.¹⁰⁵

Der Stuhl, den Augenfeld entwarf, war nicht einfach nur „bizarr“, er hatte vielmehr deutliche anthropomorphe Formen – echote gewissermaßen die Umrissse seines Besitzers und dessen geschätzter Sammlung – und konnte dadurch – zumindest auf den Aufnahmen Engelmans – die Stellvertreterrolle für diesen temporär übernehmen. Es lässt sich chronologisch schwer klären, da die Datierung des Sesselentwurfes für Sigmund Freud sehr unsicher ist, aber es ist zumindest nicht ausgeschlossen, dass Freud Teile seiner Spätschrift *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) eben in diesem maßgeschneiderten Sitzmöbel geschrieben oder redigiert hat. Bernard Rudofsky wird sich 1987 anlässlich der Ausstellung *Sparta/Sybaris* auf genau diesen Text beziehen, wenn er den westlichen Bequemlichkeiten, die so sehr auf die Unterstützung des Sitzens durch Möbelstücke vertrauten, vorwirft, dass sie damit das „Unbehagen in der Kultur mit dem Behagen in der Unkultur vertauschten“.¹⁰⁶

Mathilde H. hätte übrigens problemlos einen Sessel aus einem der damals auch schon verbreiteten Möbelkataloge bestellen können, denn, wie Sigfried Giedion in „Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History“ in einem ganzen Kapitel festgehalten hat, war Sigmund Freuds bevorzugte schräge Sitzhaltung die typische Sitzhaltung des 19. Jahrhunderts: „The posture of the nineteenth century – this too, in full contrast to the ruling taste – is based on relaxation. This relaxation is found in a free, unposed attitude that can be called neither sitting nor lying.“¹⁰⁷ Die vollkommene Bequemlichkeit konnte allerdings nur durch Bewe-

105 Lynn Gamwell, „The Origins of Freud's Antiques Collection“, in: dies. und Richard Wells (Hg.), *Sigmund Freud and Art. His Personal Collection of Antiquities*, Ausst. Kat. State University of New York, Freud Museum London-New York: Harry N. Abrams 1989, S. 21–32, hier S. 27 und FN 36.

106 Bernard Rudofsky, *Sparta/Sybaris. Keine neue Bauweise, eine neue Lebensweise tut not*, Salzburg: Residenz 1987, S. 9.

107 Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*, Oxford: Oxford University Press, 1948, hier zitiert nach der Ausgabe: New York 1969, S. 396–404. Giedion hatte im Übrigen wie Felix Augenfeld an der Technischen Hochschule in Wien studiert, allerdings Maschinenbau.

glichkeit erreicht werden: „The new tasks, demanding near-absolute solutions, are those in which mobility is made to serve our physiological requirements. A mode of sitting develops that aims at complete body relaxation. As we shall see, it is often achieved through conscious interplay of the body with the mechanism of the chair. Lying too, and the many positions between sitting and lying – arm support, relaxation of the head – are met in a wide variety of constructional solutions.“¹⁰⁸ Diese Mechanisierung des Möbels fand in Wien keine besondere Resonanz, an ihre Stelle tritt – wie ein Gegenmanifest – das Möbel als lebendiges Wesen.

Es ist kennzeichnend für weite Teile des Wiener Bildungsbürgertums, und für das ist die Familie Freud nicht untypisch, dass man sich lieber von einem befreundeten Architekten einen Stuhl entwerfen ließ, als ein vorgefertigtes anonymes Produkt zu bestellen. Auf dieser Basis konnten die Architekten der Wiener Schule wirtschaftlich überleben. Denn die Großaufträge waren nach dem Krieg rar und wurden in den 1930er Jahren immer rarer: So konnten Hofmann & Augenfeld neben einer Handvoll privater Wohnbauten und zahlreichen Wohnungseinrichtungen nur einen Gemeindebau in der Prager Straße und einen Assanierungsbau in der Singerstraße verwirklichen (Abb. 62 und 63). Das dezente Wohn- und Geschäftshaus Soffer in der Singerstraße, 1935 bis 1936 errichtet, ist ein gutes Beispiel für die Leistung des Büros. Das Sockelgeschoss enthält im Erdgeschoss und einem Mezzanin den Geschäftsbereich und ist entsprechend mit Steinplatten ausgezeichnet. Die Wohngeschosse darüber sind glatt verputzt und mit einem vollkommen gleichförmigen Fensterraster durchbrochen.

Das Vorbild des Michaelerhauses von Adolf Loos ist sehr deutlich zu sehen. Aber in der Singerstraße bleibt die große Oper aus, der dramatische Kontrast zwischen dem Geschäftsbereich und dem Wohnbereich entfällt ebenso wie ungewöhnlich luxuriöse Materialverwendung. Dagegen tritt die Unaufgeregtheit eines „normalen“ Stadthauses, das keinen Konflikt mit seiner historischen Umgebung sucht, allerdings auch keine direkten Anleihen bei dieser nimmt. Auch wenn das Sofferhaus keine traditionalistische Architektur im eigentlichen Sinne ist, hält es sich an die „Spielregeln“ für Wohn- und Geschäftshäuser in der Wiener Innenstadt: Geschosshöhen, Fenstergrößen, Anschluss an die Nachbarbauten, alles ist im besten Sinne konventionell. Einzig das zweistöckige Schaufenster sprengt den Rahmen des Gewöhnlichen. Skandal hat dieses unscheinbare Haus natürlich keinen ausgelöst. Auch hier haben sich die beiden Architekten zurückgenommen, zwar nicht gegenüber dem Auftraggeber und seinen persönlichen Bedürfnissen, wohl aber gegenüber dem historischen Kontext der Inneren Stadt.

108 Ebenda, S. 398.

Genützt hat ihnen der Respekt vor der Wiener Baukultur nichts: 1938 wurden das Büro Hofmann & Augenfeld aufgelöst und die jüdischen Eigentümer zur Emigration gezwungen.¹⁰⁹ Im April 1938 erschien Augenfelds Beitrag „Modern Austria. Personalities and Style“ in der englischen Zeitschrift *The Architectural Review*, in dem er präzise und kurzweilig die Entstehung der spezifischen Wiener Variante des Modernismus beschrieb, just in dem Moment, in dem sie im Begriff war, sich durch Emigration und Vernichtung aufzulösen: „It is rather in the small dwelling, the country house, and in the middle-class living-room, that we at present find the practical and active Austrian contributions to the problems, which, at the opposite end of the scale from monumental architecture, lie within the scope of simple daily life. Within this sphere, and combined with the great skill in craftsmanship belonging to an older and greater culture, we find a mass of talent directing its best efforts towards the completion and improvement of what we could call the ‚Viennese style of living‘. The fine quality of small house building and interior design have already attained a world reputation, particularly in its cultivated dislike of any constructional excess, and in its qualities of refinement and elegance.“¹¹⁰ Er schließt diesen Artikel, dessen Aufgabe es wohl gewesen war, die englischen Architekturinteressierten auf die bevorstehende Ankunft der Wiener Emigranten vorzubereiten, tragischerweise mit einem Bekenntnis zu einer unabhängigen österreichischen Richtung in der Architektur: „However, the fundamental substance is Austrian, and it is due to the ideas of Wagner, Hoffmann, Loos and Strnad, which were all blended to produce an essentially independent character, which has thoroughly demonstrated its vitality and its permanent value.“¹¹¹ Augenfeld ging über London nach New York, wo es ihm im bescheidenen Maßstab gelang, an die Wiener Tätigkeit anzuschließen. Sein größter Bauauftrag in New York kam von Muriel Gardiner, die er im Umkreis der Freudfamilie in Wien kennengelernt hatte. Für sie und ihren Mann, den Sozialisten Joseph Buttinger, errichtete er in der Nähe des Central Parks ein Wohnhaus mit öffentlicher Bibliothek¹¹² (Abb. 64).

109 Karl Hofmann emigrierte nach Australien, von seiner dortigen Karriere ist wenig bekannt, er hat aber nichts mehr gebaut.

110 Felix Augenfeld, „Modern Austria. Personalities and Style“, in: *The Architectural Review*, Vol. LXXXIII, April 1938, S. 165–174, hier S. 168.

111 Ebenda, S. 174.

112 Zu Augenfelds weiteren Aufträgen aus dem Freud-Kreis und seiner Beziehung zu Muriel Gardiner siehe: Ruth Hanisch, „Psychoanalytische Verbindungen und kunstgewerbliche Verwicklungen. Das ‚Wiener Wohnen‘ im New Yorker Exil“, in: Burcu Dogramaci und Karin Wimmer (Hg.), *Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933*, Berlin: Mann, 2011, S. 203–221.

Epilog: anonyme Architektur als „wahre Modernität“

1929 schrieb Augenfeld in einem Artikel in der Zeitschrift *Innen-Dekoration*: „Wie in eine offene Landschaft blickt der moderne Mensch, – nicht gestört, noch beengt durch Ausstrahlungen individuellen ‚Gestaltungs-Willens‘ – in den Hohlraum der Wohnung als in einen offenen und aufnahmebereiten Behälter für jegliche Art seelischen Erlebnis-Inhaltes. Aus dem Leben verwirklicht sich das Individuelle von selbst. ‚Unpersönlichkeit der Gebrauchsdinge‘ ist der Untergrund, auf dem der Geist wahrer Modernität erstehen kann.“¹¹³ Dass man in anonymen Architekturen nicht nur viele formale Grundsätze des Modernismus entdecken konnte, sondern auch Lösungen, die dieser eben noch schuldig geblieben war, war eine wesentliche Erkenntnis des Wiener Technikabsolventen Bernard Rudofsky, als er 1964 die Ausstellung „Architecture without Architects. A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture“¹¹⁴ im New Yorker Museum of Modern Architecture kuratierte: „We learn that many audacious ‚primitive‘ solutions anticipate our cumbersome technology; that many a feature invented in recent years is old hat in vernacular architecture – prefabrication, standardization of building components, flexible and moveable structures, and, more specially, floor-heating, air-conditioning, light control, even elevators.“¹¹⁵ Er schloss sein Vorwort mit der Erkenntnis, dass die anonyme Architektur der Welt einen großen Vorrat an Inspirationen für die moderne Architektur bereithalte: „The present exhibition is a preview of a book on the subject, the vehicle of the idea that the philosophy and know-how of the anonymous builders presents the largest untapped source of architectural inspiration for industrial man.“¹¹⁶ Rudofskys Interesse an vernakulärer Architektur war schon in Wien entstanden, wo er 1931 an der Technischen Hochschule über „Eine primitive Betonbauweise auf den Kykladen“ promoviert hatte.¹¹⁷ Ähnlich wie Josef Hoffmann, der schon sehr früh 1895 und 1897 mit den Artikeln „Architektonisches aus der Österreichischen Riviera“¹¹⁸ und „Architektonisches von der Insel

113 Felix Augenfeld, „Wahre Modernität“, in: *Innen-Dekoration*, Mai, 1929, S. 216.

114 Zu Rudofsky siehe: *Lessons from Bernard Rudofsky. Das Leben eine Reise*, hg. vom Architekturzentrum Wien-Basel-Boston-Berlin: Birkhäuser, 2007.

115 Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects. A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, London: Academy Editions, 1964, S. 5.

116 Ebenda, S. 6.

117 Rudofsky kannte zumindest einige Schriften von Paul Schultze-Naumburg, in seinem Ausstellungskatalog *Are Clothes Modern?* von 1944 bezog er sich explizit auf dessen Schrift *Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung*, Leipzig: Diederichs 1902.

118 Josef Hoffmann, „Architektonisches aus der österreichischen Riviera“, in: *Der Architekt. Wiener Monatshefte für Bauwesen und decorative Kunst*, 1. Jg., 1895, S. 37–39.

Capri. Ein Beitrag für malerische Architekturempfindungen“¹¹⁹ in „Der Architekt“ hervorgetreten war, interessierte sich Rudofsky aber sehr viel mehr für die Bauweise des Mittelmeerraums und später Japans als für die des Alpenraumes; mit ihren begehbaren Dächern und Wohnhöfen schien sie ihm für die „neue Lebensweise“, die ihm vorschwebte, adaptierbarer zu sein.

Dagegen scheint es noch einen anderen Zusammenhang zwischen der Wiener Schule und einem Interesse an anonymer amerikanischer Architektur gegeben zu haben: Felix Augenfeld war nach Erzählungen des Wiener Kunsthistorikers, Emigranten und späteren Leiters der Avery Library an der Columbia University Adolf Placzek im New Yorker Exil mit Sibyl Moholy-Nagy befreundet gewesen. Die 1903 in Dresden-Loschwitz (nicht unweit des späteren Wohnsitzes von Joseph August Lux in Blasewitz) geborene Dorothea Maria Pauline Alice Sybille Pietzsch wurde nach dem Tod ihres Mannes László Moholy-Nagy nach wechselvollen Karriereschritten und ohne eigentliche akademische Ausbildung 1951 Professorin für Architekturgeschichte am Pratt Institute in New York. Sie war es, die schon 1957 – also lange vor Rudofsky – ein umfassendes Buch über anonyme amerikanische Architektur publiziert hatte: „Native Genius in Anonymous Architecture“.¹²⁰ Sibyl Moholy-Nagy führte die anonyme Architektur als Gegenstück zur hochgezüchteten Künstlerarchitektur ein: „But beyond this pedigree ‚history in stone‘ exists an architecture that transmits a different aspect of life. It testifies to the aspirations of the group. Its buildings tell not the official but the private history of a culture – the unending struggle for physical and spiritual survival of anonymous men. Indigenous buildings speak the vernacular of the people.“¹²¹ In der Anonymität dieser Architekturen lag für sie der Garant für ihre Qualitäten: „It is the very anonymity that gives special weight to their work because it was preserved for no other reason than its adequacy beyond the life of the builder. It fulfilled an *ideal standard*.“¹²² Dass die anonymen Architekturen bislang unentdeckt geblieben waren, führte die deutsche Emigrantin und Wahl-New Yorkerin auf einen amerikanischen „traditional inferiority complex“ zurück, der immer noch nach Europa und Asien blicken ließ. Generell sind sowohl die von ihr ausgewählten Beispiele einfacher ländlicher Wohnhäuser und landwirtschaftlicher Nutzgebäude als auch die Kategorien ihrer Analyse („site and climate“, „form and function“, „material and skill“, „a sense of

119 Josef Hoffmann, „Architektonisches von der Insel Capri. Ein Beitrag für malerische Architekturempfindungen“, in: *Der Architekt*, 3. Jg., 1897, S. 13–14.

120 Sibyl Moholy-Nagy, *Native Genius in Anonymous Architecture*, New York: Horizon Press, 1957.

121 Ebenda, S. 19.

122 Ebenda, S. 20.

quality“) mit denen des deutschen Heimatschutzes um 1900 frappant verwandt. Die Tochter des Dresdner Architekten Martin Pietzsch hatte in Dresden sicherlich Zugang zu der einen oder anderen Schrift von Paul Schultze-Naumburg, Paul Schmitthenner oder vielleicht sogar zu den diversen Büchern von Joseph August Lux.

Die wortgewaltige Moholy-Nagy stellte vor allem die Bauten der Siedler vor, die ihre unterschiedlichen heimischen Bauweisen – sie benennt sie auch im Englischen mit dem deutschen Wort „brauch“ als Abgrenzung von „tradition“ – an die amerikanischen Verhältnisse angepasst hatten: „The tyranny of traditional ideas was to a great extent cast off by the migrants who left Europe for the New World. They carried with them no desire to perpetuate traditions which had failed to provide the good life. Their most valuable import was *brauch*. This is a German word which can be translated approximately with the English words ‚usage‘ and ‚observance‘. In connection with building it signifies the memory of the best past performances applied to new environmental demands.“¹²³ Es fand also im anonymen Bauen ein konstanter, beinahe evolutionärer Auslese- und Adaptionsprozess statt, der den „brauch“ nach Moholy-Nagy von der Tradition als nicht hinterfragtem Weitertragen unterschied. Die Vielfalt des Vorgefundenen wurde von Moholy-Nagy in voller Fülle mittels hervorragender eigener Schwarz-Weiß-Fotografien ausgebreitet.

Wie in den beiden Bänden „Volkstümliche Kunst“ von Martin Gerlach und Joseph August Lux wurde allerdings keine stringente Pädagogik einer Gegenüberstellung von gut und schlecht damit verbunden, sondern die Vielfalt der dargestellten Beispiele sollte vor allem zeigen, wie perfekt die anonyme Architektur auf eine Vielfalt von verschiedenen klimatischen, geografischen und kulturellen Situationen reagieren konnte. Wie im Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn gegen Ende der Monarchie schien es auch im „Melting Pot“ der Vereinigten Staaten der 1950er Jahre angebracht, die Vielfalt und die verschiedenen kulturellen Einflüsse, die zu dieser Vielfalt geführt hatten, herauszustreichen und nicht, wie etwa Schmitthenner, einen Grundtypus eines „deutschen Hauses“ zu destillieren. So, wie um 1910 schon einmal der Willkür des einzelnen „Stilarchitekten“ mit Hilfe der endogenen Baukultur der Kampf angesagt worden war, so zielte auch Sibyl Moholy-Nagy mit „Native Genius“ auf den auch in der Nachkriegsmoderne noch aktiven Typ des virilen Künstlerarchitekten: „The folklore of building will be meaningless to those who define architecture either as pure esthetics, expressed in Le Corbusier’s poetic exclamation: ‚Architecture is the play of light – supreme and magnificent – on significant form‘ [...]“; im selben Atemzug distanzierte sie sich aber auch von

123 Ebenda, S. 29–31.

den Technokraten und setzte fort: „[...] or those who consider it predominantly a branch of technology, believing that ‚engineering will absorb architecture‘ [Joseph Hudnut] and that the architect’s function can only be defined in the turgid phraseology of the technocrat: ‚catalyzing cooperative and potential resources into realigned and realizable technology and management strategy, providing demonstrable increase in performance increments per units of invested resources‘ [Buckminster Fuller]”.¹²⁴

In den 1950er und 1960er Jahren etablierte sich in New York eine lose zusammenhängende Gruppe von Intellektuellen und Architekten (die überwiegende Mehrzahl europäische Emigranten), die begannen, eine Kritik an der Architektur der Nachkriegszeit zu formulieren, indem sie vor allem an dem immanenten Widerspruch zwischen dem monomanen Architektenego und der verwissenschaftlichten und maschinellen – also entpersonalisierten – Formfindung ansetzten: prominent darunter Sibyl Moholy-Nagy, Bernard Rudofsky, Felix Augenfeld, aber auch der Karikaturist (und Absolvent des Politecnico in Mailand) Saul Steinberg. Sie alle setzten eine „fortschrittliche Kritik“ an der Architektur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fort, die unter anderem im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts begonnen worden war.

124 Ebenda, S. 36.

Schlussbemerkung

Ist die moderne Architektur in Wien tatsächlich weniger modern ausgefallen als andernorts, oder positiv formuliert, ist sie stärker traditionsverhaftet als etwa das Bauhaus oder Le Corbusier, und wenn ja, warum? Tatsächlich wird der österreichischen Kultur auf vielen Gebieten eine gewisse Trägheit nachgesagt, die dann wiederum oft reflexartig mit bestimmten Charakterzügen des österreichischen Wesens gleichgesetzt wird. Auf dieses dünne Eis wollte ich mich nicht begeben. Aber auch unabhängig von ominösen Volks- oder Nationalcharakteren lassen sich Geschichtsbezüge ausmachen, die den architektonischen Diskurs der Wiener Moderne von den 1890er Jahren an geprägt haben und die ganz entscheidend – und das ist der wesentliche Punkt meiner Unternehmung – zur Ausprägung dieser Moderne beigetragen haben. Sie war gerade nicht trotz der Geschichtsbezüge modern, sondern wegen eben dieser. Das ist der rote Faden, der sich durch die Einzelstudien zieht: In allen diesen Fällen sind die Geschichtsbezüge in verschiedener Weise Katalysator der Modernisierung und nicht Hindernis. Was uns oft als eine Art Urkonflikt von Tradition und Moderne bei Camillo Sitte und Otto Wagner präsentiert wird, ist tatsächlich ein Konflikt darüber, welches historische Modell in Wien passend zu adaptieren wäre, welches mehr lokales modernes Potential hat. Beide kommen zu unterschiedlichen Ergebnissen, die durchaus miteinander im Konflikt stehen, aber keines der Modelle kommt ohne Geschichte aus. Sitte und Wagner suchen keinen Bruch mit der Geschichte, sie sind beide gleichermaßen einem evolutionären Weg verpflichtet. Beide sehen eine beinahe naturhafte Entwicklung der Architektur durch den Historismus künstlich unterbrochen und ihre jeweiligen Modelle als Beitrag, die Entwicklung wieder in Gang zu bringen, sie aber nicht abzuschließen – das verbot sich für beide. Wagner ging beim Majolicahaus sogar soweit, diese Entwicklung an der Fassade ablesbar zu machen. Er bot verschiedene Lesarten seines Blumendekors an, die ältere konventionelle Wandpilastergliederung ist im modernen Allover wie eine Spolie enthalten. Ähnliche Verwendungen von älteren Formen in Wagners Bauten sind nicht Widersprüche zu seinem modernen Duktus, sondern ähnliche Darstellungen eines Fortschritts.

Wagner war es auch, der den traditionellen Wiener Kalkputz „wiederentdeckte“ und an seinen modernen Schöpfungen der Stadtbahnstationen im großen Maßstab anwandte, worin ihm dann zunächst Olbrich und dann Loos an prominenten Stellen folgten. Geschichtsbezug muss nicht motivisch sein, das war eine der großen Entdeckungen um 1900, es ist auch die Verwendung eines in der Geschichte

der Stadt üblichen und in diesem Fall etwas in Vergessenheit geratenen Baustoffs ein Geschichtsbezug. Das war allerdings um 1900 nicht selbstverständlich oder überhaupt nur verständlich. Die neuen Formen überdeckten in der Wahrnehmung der Öffentlichkeit das gewöhnliche Material und machten das Secessionsgebäude zum Skandalon. Die leichte Formbarkeit des Materials bot sich für formale Experimente direkt an, wie auch die lokale Baugeschichte zahllose Beispiele von ungewöhnlichen, absurden, fremdartigen, verspielten Stuckformen bot, die zudem auch gerade in Publikationen wiederentdeckt wurden. Zusammen mit der „Befreiung der Form“, die der Stuck erlaubte, war es die Spontaneität des Arbeitsprozesses im Material Stuck, die im modernen Gesamtkunstwerk eine besondere Rolle einnahm. Wie in der zeitgenössischen Malerei wird der Gestus des Auftragenden im Werk konserviert. Das ist in der Architektur selten der Fall und wird sich so auch nicht weiter durchsetzen, entsprach aber vollkommen der aktuellen Vorstellung vom Zusammenspiel der Künste und der Künstler.

Olbrichs Vergangenheitsbezug ist tatsächlich in allem ein vollkommen moderner. Es scheint fast, als hätte er sich genau das zur Aufgabe gemacht, nicht sich von der Vergangenheit zu lösen, sondern neue, nichthistoristische Geschichtsbezüge zu erfinden. Dabei geht er extrem individualistisch und programmatisch beliebig vor. Zwar bezieht er sich mit dem Secessionsgebäude – wie er selbst schreibt – auf den Tempel von Segesta, aber eben nicht formal, sondern er will mit der Secession dasselbe Gefühl heraufbeschwören, das er beim Anblick des dorischen Baus empfunden hatte. Tatsächlich ist das Secessionsgebäude typologisch recht weit von diesem Tempel entfernt. Dieses Vorgehen ist ein völlig anderer Geschichtsbezug als das des Historismus, von dem sich ja alle Modernen abgrenzen wollen. Olbrich hält sich zwar mit der Referenz von Segesta an den Kanon der verbindlich anerkannten großen Bauten der Vergangenheit; er lässt aber gar nicht Segesta in Wien wiederauferstehen, sondern er begnügt sich damit, seine eigene emotionale Reaktion auf die unmittelbare Wahrnehmung des Baus in Sizilien in Wien neu heraufbeschwören zu wollen. Die Secession bezieht sich also nicht auf Segesta als historisches Faktum, sondern auf Olbrichs Perzeption des Baus in der Gegenwart. Damit bricht er auf zweifache Weise mit dem historistischen Vergangenheitsbezug: Er verzichtet auf die visuelle Ähnlichkeit und führt dafür eine rein emotionale Referenz ein, die außer ihm auch gar niemand überprüfen kann. Jede Verbindlichkeit des historischen Vorbilds ist damit suspendiert. Gleichzeitig betont er dadurch aber auch eine oft ignorierte Qualität historischer Bausubstanz, denn wenn sie noch vorhanden ist, ist sie ja unweigerlich auch Teil der unmittelbaren Gegenwart und wird subjektiv gegenwärtig rezipiert.

Wiederum anders legt der Schriftsteller Joseph August Lux den Einfluss der Geschichte auf die Architektur der Gegenwart aus. Er hat sicherlich das differenzierteste Geschichtsverständnis der hier behandelten Akteure, als Autodidakt hatte Lux sich intensiv mit Philosophie, Literatur und Geschichte beschäftigt. Lux war in erster Linie ein Sozialreformer und kein Architekturreformer: Er strebt zunächst gesellschaftliche Veränderungen an, die dann eine neue Architektur nach sich ziehen werden. Andererseits ist diese neue Architektur auch als Katalysator für die angestrebte neue Gesellschaftsordnung gedacht. Lux sucht seine modernen sozialen und moralischen Ideale von Bürgerlichkeit und Brüderlichkeit in der Vergangenheit und wird im Vormärz auf fündig. Durch die Parallelsetzung von moralischem Leben und schlichter Architektur im Vormärz können Architektur und Gebrauchsgegenstände dieser Zeit für ihn, aber auch für viele andere, zum Ausgangspunkt einer ästhetischen Erneuerung werden. In seinem vielleicht wichtigsten Buch „Wenn Du vom Kahlenberg...“ von 1907 erscheint die Gegend um die Hohe Warte wie ein Wiener Hampstead: eine ideale Verbindung von Stadt und Land, von Kunst und Natur, eine Künstlerkolonie mit sozialen Idealen. Er begreift schnell, dass sich die sozialen und ästhetischen Ideale des Arts and Crafts mit der Wiener Vergangenheit verbinden müssen, um wirksam werden zu können, wie das bei Ruskin und Morris ebenfalls angelegt ist. Lux ist eine Schlüsselfigur der Wiener Moderne, weil er früh das Potential der lokalen anonymen Architektur begreift. Damit setzt er dem Historismus, der sich ja meist auf historisch und geografisch weit Entferntes bezog, ein neues Vorbild entgegen.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts begann der historistische Usus der Motivübernahmen zunehmend beliebt zu wirken und die Frage wurde laut, wie das weitergehen könnte. Ein Bezug auf das Biedermeier erschien gegenüber der späthistoristischen Praxis frisch und unverbraucht. Für Lux war die Antwort, die Epoche und Reichweite des historischen Bezugspunktes radikal zu verengen, dafür aber die Art und Weise des Bezugs ebenso radikal zu erweitern. Wie das halbbäuerliche Vorstadthaus des Biedermeiers sollte Lux' modernes Haus eine multifunktionale Wohnstube haben, am Inneren orientierte Fenster, eine asymmetrische Anlage und einen begrünten Innenhof. Dies waren aber vergleichsweise abstrakte Kategorien und keine Übernahmen von Formen oder ganzer Bauten: „Biedermeier als Erzieher“, nicht Neobiedermeier. Der Bezug auf anonyme Bautraditionen um 1800 hatte um 1900 zudem auch den entscheidenden Vorteil, überindividuell zu sein. Nicht eine mehr oder weniger willkürliche Setzung eines historistischen Starchitekten, vielleicht noch im kaiserlichen Auftrag, sondern ein anonymes, also aus dem Volk kommendes Bauen bot sich als Erneuerungsmythos an. Hilfreich war natürlich auch, dass man über die anonyme Architektur des Vormärzes in

Stadt und Umgebung nicht nur wenig wusste – die volkskundliche Hausforschung entstand nicht zufällig gerade gleichzeitig –, diese Bauten waren auch gerade in erschreckendem Ausmaß im Verschwinden begriffen: Gerade dadurch eignete sie sich aber umso besser als Erneuerungssymbol. Lux und sein Partner Martin Gerlach gehen in der Auswahl der Bauten für ihre Bildbände zur „Volkstümlichen Kunst“ mit einem auf moderne ästhetische Kriterien fokussierten Blick an die vernakuläre Architektur heran. Ähnlich wie Sitte wollen sie ihre modernen Prinzipien in der Vergangenheit finden und sie wollen sie vor allem im anonymen Bauen und im ebenso anonymen Städtebau finden. Aus der zu dieser Zeit noch vorrangig auf Künstlerbiografie basierenden Geschichtsschreibung fielen das vernakuläre Bauen sowie der Städtebau heraus, beides kam in der klassischen Architekturgeschichte bis dato nicht vor. Es war kein Teil des Kanons zitierbarer Bauwerke, somit war es aber auch geschichtslos und als moderner Bezugspunkt einer gegen den Historismus gerichteten Erneuerung bestens geeignet.

In gewisser Hinsicht vollendete die Wiener Schule in den 1920er Jahren, was von Lux angefangen worden war, ohne sich je tatsächlich auf ihn zu beziehen. Oskar Strnad als zentrale Figur der Wiener Schule war neben Josef Frank federführend bei der Erneuerung dieses Traditionsbezugs. Strnads Verhältnis zur Tradition setzte sich wie das von Loos ganz explizit vom Traditionalismus deutscher Prägung ab. Unter den Vorzeichen des sich durchsetzenden Funktionalismus wird für Strnad und auch für Frank der Geschichtsbezug zum Ort des Widerstandes und der Freiheit. Die Mitglieder der Wiener Schule haben den Funktionalismus schnell als Einschränkung empfunden und sich gegen eine allzu deterministische Ableitung der Form von der Funktion gestellt. Während Josef Frank den Funktionalismus mit Unterstützung von Otto Neurath als Metaphysik zu entlarven versucht, geht Strnad die Sache rezeptionsästhetisch an. Er stellt sich nicht gegen Industrialisierung, Typisierung und Ornamentfreiheit, er interessiert sich einfach nicht besonders dafür. Das war für ihn nicht das Wesentliche der modernen Architektur; das Wesentliche war, was man mit Architektur und Interieur im einzelnen Betrachter bewirken konnte. Nicht zufällig wurde er mit seinen Theaterdekorationen am bekanntesten. Dafür war es aber nicht entscheidend, ob eine Form schon früher verwendet oder wie sie produziert worden war. Wenn ein Möbelstück dem Auftraggeber viel bedeutete und im Raum die gewünschte Wirkung erzielte, dann war das Strnad wichtiger als die moderne oder traditionelle äußere Erscheinung. Diese „Befindlichkeitsarchitektur“ war kein architektonischer Traditionalismus: Im Unterschied zu diesem ging es nicht darum, eine architektonische Tradition als solche weiterzuführen oder wieder an sie anzuknüpfen, sondern es ging darum, bestimmte Emotionen zu erwecken, und dafür war gegebenenfalls der Wieder-

erkenntnisfaktor wichtig. So kann die individuelle, persönliche Erinnerung des Auftraggebers innerhalb einer explizit als modern gesehenen Architektur weiter eine wichtige Rolle spielen. Damit in Verbindung steht aber noch ein weiterer Aspekt: Strnad sieht die Tradition ganz allgemein als eine verbindliche Kultur, der sowohl Auftraggeber wie Architekt angehören. Der Architekt kann sich entspannt dieser allgemeinen Kultur einordnen; er ist nicht nur auf seinen individuellen Gestaltungswillen zurückgeworfen. Auch hier wirkt die Tradition befreiend.

Strnads Schüler Felix Augenfeld folgt ihm darin und wird damit im New Yorker Exil auf Gleichgesinnte treffen. Ab den 1960er Jahren wird die Bauhauslehre zunehmend in die Kritik geraten, und ein zentraler Punkt wird die Selbsttäuschung des modernen Architekten sein. Die aus Deutschland stammende Architekturtheoretikerin und Freundin Augenfelds Sibyl Moholy-Nagy hat in ihrem 1968 erschienen Buch „The Matrix of Man“ genau diesen Größenwahn des Architekten angeprangert: „Der Mensch des 20. Jahrhunderts ist völlig behext von einer einzigen Errungenschaft: der angewandten Wissenschaft. In maßloser Selbstverehrung glaubt er sich für immer von der Kontinuität der Geschichte befreit zu haben, wie etwa ein Halbwüchsiger glaubt, daß die ersten Anzeichen der Männlichkeit individuell und nicht generisch sind. Der technologisch-industrielle Produzent glaubt sich sein eigener Anfang.“¹ Die hier besprochenen Protagonisten glaubten eben nicht, sich von der „Kontinuität der Geschichte befreit zu haben“, oder auch nur, dies zu müssen.

Die hier angestrebte Genauigkeit bei der Betrachtung und die Vielfältigkeit der zusammengetragenen Quellen erlaubt eine alternative Lesart dessen, was wir als kanonische Geschichtsschreibung bei aller Kritik immer noch akzeptieren. Mein Vorgehen ist inspiriert von der Stoßrichtung, entspricht aber nicht wirklich dem der Mikrogeschichte, die sich ja auf die Beschreibung und Analyse abgelegener Details und Protagonisten im Schatten der großen Geschichte stützt und daraus neue Zusammenhänge eröffnet. Keiner der hier vorgestellten Protagonisten war in diesem Sinne peripher zu den architektonischen Debatten der Zeit, im Gegenteil, sie beherrschten sie zu guten Teilen. Was angestrebt wurde, war eine stärkere Kontextualisierung der Debatten um die moderne Stadt und Architektur in Wien in erster Linie innerhalb der Wiener Architekturdiskurse der Zeit. Diese Fokussierung wurde bewusst vollzogen, um Fehler zu vermeiden, die ein breiterer Zuschnitt des Kontextes oft hervorbringt. Obwohl das späte 19. Jahrhundert schon eine Art von

1 Sibyl Moholy-Nagy, *Die Stadt als Schicksal. Geschichte der urbanen Welt*, München: Georg D. W. Callwey, 1970, S. 10. Englische Erstausgabe als: *Matrix of Man – An Illustrated History of Urban Environment*, New York: Frederick A. Praeger, 1968.

Informationszeitalter war und Wien natürlich ein kulturelles Zentrum von großer Vielfalt, hängt doch nicht immer alles mit allem zusammen. Manchmal ist es sinnvoll, den Blick auf die Diskussionen und Vorgänge im unmittelbaren Umfeld der Protagonisten nicht zu vernachlässigen. Die Forschung geht zu oft von ihrem eigenen Kenntnisstand aus und projiziert ihn auf ihre Gegenstände.

Ein gutes Beispiel ist Camillo Sitte selbst, der sicherlich sehr belesen und interessiert war, aber garantiert nicht in dem Maße naturwissenschaftlich gebildet, das ihm heute gerne untergeschoben wird. Das mindert seine Verdienste keineswegs. Für Sitte waren die Schriften eines Mentors Rudolf von Eitelberger und seines lokalen Helden Gottfried Semper letztendlich wichtiger als Ernst Haeckels Theorien. Sein Gegenspieler Otto Wagner war überhaupt kein Büchermensch, wohl aber ein geschickter Lokalpolitiker; seine Schriften beschäftigen sich in überwiegendem Maße mit Fragen der lokalen Kunstpolitik, zitiert werden meist nur wenige Absätze allgemeinerer Natur aus „Moderne Architektur“. Beiden war intellektuell das Hemd näher als die Jacke, sie interessierten sich hauptsächlich dafür, was ihre Tätigkeit unmittelbar beeinflussen konnte. Genau über diesen Hintergrund wissen wir aber wenig, etwa über die Debatten, die regelmäßig in der Zentralvereinigung der Architekten oder im Stadtrat geführt wurden. Eine Fokussierung der Forschung auf den unmittelbaren Wiener Kontext wird für die Epoche um 1900 umso wichtiger, als zu dieser Zeit der lokale Kontext von den Architekten selbst neu definiert wird. Selbstverständlich bleibt eine überregionale Zusammenschau wichtig, und natürlich wurden Ideen von außerhalb rezipiert, aber sie wurden an bereits geführte Debatten angepasst. Das gilt natürlich auch für Budapest, Zürich, München und für Berlin. Wenn Karl Scheffler schreibt, Berlin sei „dazu verdammt, immerfort zu werden und niemals zu sein“, beschreibt er damit auch eine ins 18. Jahrhundert hineinreichende lokale Tradition, der sich immer neue Generationen von Architekten gerne angeschlossen haben. Moderne Architektur ist in Wien vor Ort entstanden und anderswo auch.

Abbildungen

Die Autorin hat sich bemüht, alle Rechteinhaber ausfindig zu machen.
In Fällen, wo dies nicht gelungen ist, bitten wir um Mitteilung.

Personenregister

- Friedrich Achleitner 18, 19, 22, 24, 28, 29,
34, 35, 47, 77, 186, 190
Robert Adam 306
Theodor W. Adorno 320
Hermann Aichinger 52
Anita Aigner 34, 41, 49, 256
Anni Albers 72
Leon Battista Alberti 153, 293, 295
Rudolf von Alt 166, 251
Lou Andreas Salome 329
Charles Robert Ashbee 246
Eduard Ast 251
Hans Auer 309
Felix Augenfeld 11, 14, 15, 18, 30, 61, 68,
69, 174, 175, 176, 295–206, 308, 310,
312, 314, 316, 318, 319, 322, 323–325,
327–334, 336, 341
Ferdinand Avenarius 249, 274
- Johann Backhausen 158, 180
Albert Bäuml 276, 277
Hermann Bahr 17, 30, 31, 38, 39, 45, 46,
211, 240, 254, 320, 325, 327
Claudia Bamberger 47
G. Bamberger 114
Charles Baudelaire 25
Leopold Bauer 24, 50, 52, 136, 137, 138,
143, 181, 200, 280, 326
Ludwig Baumann 49
August Bartel 228
Franz Barwig 308
Josef Bayer 39, 202, 216,
Peter Behrens 16, 59, 121, 170, 171, 274,
285, 287, 303, 304
Sándor Békési 31, 32, 35, 37, 107, 236,
Leonardo Benevolo 22
Walter Benjamin 320, 329
Ferry Beraton 218
Franz Berger 114
Hendrik P. Berlage 121
Karl Bertsch 276
Karl Augustinus Bieber 54
Hermann Billing 125
Robert Blakewell 165, 233
Eve Blau 67, 207
Ernst Bloch 59
Karola Bloch (geb. Piotrkowska) 59, 60
Matthias Boeckl 18, 77, 319, 324
Adolf Böhm 179
Karl Bötticher 309
Dieter Bogner 221
Charles C. Bohl 33
Marie Bonaparte 329
Paul Bonatz 50
Donato Bramante 119
Irma Braun 247
Uwe Bresan 18, 50, 286
Hermann Broch 25, 26, 60
Peter Bruckmann 276, 278
Ernst Brücke 313
Theodor Brückler 37
Richard Buckminster Fuller 336
Michelangelo Buonarroti 119, 215
Joseph Buttinger 176, 332
George Gordon Byron 269
- Joan Campbell 275, 283
Vincent B. Canizaro 35
Rudolf Carnap 67, 68
Jonathan Carr 231

- Michel de Certeau 129, 131
 William Chambers 232
 Jean Louis Cohen 287
 Beatriz Columina 15
 Moritz Czáky 48,
 Hermann Czech 10, 29, 55, 70, 295
- Joseph Freiherr von Dahlen 136
 Ernst Deinhardt 274
 Julius Deininger 114, 126, 209
 Charles Dickens 269
 Friedel Dicker 21
 Wolf Dohrn 276, 278, 281, 286
 Martin Dülfer 125
 Mariano Durán de los Rios y Castillo 184
 Max Dvořák 36, 65, 125, 305, 306
- Eduard VII. (Kronprinz Albert Eudard von
 Sachsen-Coburg und Gotha) 269
 Max Eisler 54, 66, 68, 69, 72, 148, 171, 172,
 173, 174, 194, 195, 297, 302, 308, 312,
 315, 318, 321, 322
 Joseph von Eichendorff 319, 320
 Rudolf von Eitelberger 14, 245, 342
 Max Emer 251
 August Endell 196, 229
 Paul Engelmann 323
 Edmund Engelman 175, 329
- Max Fabiani 111, 136
 Jakob von Falke 121,
 Gustav Theodor Fechner 313, 318
 Ferdinand Fellner von Feldegg 8, 24, 50, 94,
 104, 112, 114, 136, 238, 239, 248, 297
 Heinrich von Ferstel 201, 245, 249
 Max von Ferstel 160, 199, 295
 Ernst von Feuchtersleben 251
 Giuseppe de Finetti 323
 Johann Fischer 160, 199
- Johann Bernhard Fischer von Erlach 49,
 107, 109, 110, 113, 114, 116, 119, 120,
 122–124, 127, 152, 154, 227
 Theodor Fischer 205, 274, 278, 303, 304
 Ludwig von Förster 225
 Emil von Förster 247
 Josef Frank 9, 11, 12, 15, 16, 22, 29, 30, 33,
 42, 43, 52, 53, 55, 61, 62, 66, 67, 68, 70,
 72, 73, 74, 76, 77, 148, 172, 259, 295, 297,
 298, 299, 304, 307, 310, 315, 316, 318,
 323, 340
 Philipp Frank 67
 Franz Ferdinand von Habsburg 36, 119
 Joseph Wilson Forster 225, 231
 Kaiser Franz Josef I. 127, 150, 212, 269
 Rudolf Frass 52
 Ernst Freud 323, 328
 Lux Freud (geb. Lucie Brasch) 312, 328, 329
 Sigmund Freud 10, 17, 175, 312, 320, 327,
 328, 329, 330
 David Frisby 56, 86, 130, 131
- Muriel Gardiner Buttinger 176, 332
 Patrick Geddes 262
 Georg Gerlach 247
 Martin Gerlach 46, 152, 163, 168, 230, 256,
 299, 335, 340
 Hubert Gessner 52
 Franz Gessner 52
 James Gibbs 232
 Sigfried Giedion 32, 86, 287, 330
 Karl Glossy 114
 Joseph Goebbels 75
 Theodor Goecke 35
 Heinrich Goldemund 128
 Otto Antonia Graf 33, 80, 87, 106, 109, 110,
 123, 124, 133, 177, 182, 187, 188, 190,
 203, 211
 Hans Grasberger 213

- Franz Grillparzer 21, 253, 288, 289, 306
Jacques Groag 59
Alma (Mahler) Gropius 68
Manon Gropius 68
Walter Gropius 68, 70, 71, 72, 149, 195, 196,
275, 303, 304, 316, 328
Stephan Grossmann 249
G. Gugitz 43
Cornelius Gurlitt 35, 248, 278
- Ernst Haeckel 68, 138, 210, 342
Hugo Häring 61, 62
Peter Haiko 33, 36, 111, 114, 118, 122, 142,
179, 182, 189, 190, 199, 236, 241
Ivo Hammer 226
Thophil von Hansen 95, 289, 290
Carl von Hasenauer 107, 118, 211
Heinrich Heine 267
Edmund Hellmer 114
Hermann von Helmholtz 138, 210, 313, 314
Hugo Henneberg 248
Karl Henrici 102, 130, 136, 141, 205
Theodor Heuss 276, 306, 307
Ludwig Hevesi 13, 17, 102, 163, 191, 195,
209, 213, 218, 220, 221, 225, 227, 231,
234, 235, 240, 242, 243, 254
Thomas Heyden 34
August Heymann 255
Adolf von Hildebrand 310
Johann Lukas von Hildebrandt 48, 114, 121,
164
Octavia Hill 255
Adolf Hitler 75
Eric Hobsbawm 25, 38
Hans Hoffmann 225
Josef Hoffmann 15, 16, 23, 35, 41, 46, 52, 64,
75, 76, 111, 114, 146, 173, 187, 198, 221,
246, 248, 250, 251, 278, 280, 284, 300,
303, 304, 305, 307, 332, 333
- Else Hofmann 69
Karl Hofmann 69, 175, 176, 324, 328, 332
Werner Hofmann 221
Hugo von Hofmannsthal 25, 26, 46, 47, 48,
50, 53, 57, 58, 60, 61, 69, 301, 318–320
Karl Holey 37, 52, 75, 76
Mathilde Hollitscher (geb. Freud) 328
Clemens Holzmeister 16, 52, 293
Fred Hood 250
Emil Hoppe 62
Ebenezer Howard 40
Johann Hrdlicka 178, 179
Mathilde Hrdlicka 178, 179
Joseph Hudnut 336
Heinrich Hübsch 309
Bernd Hüppauf 39
Victor Hugo 255
- Albert Ilg 69, 70, 116, 118, 119, 164, 228,
229, 243
- Hans Jaksch 52, 59
Allan Janik 13
Mark Jarzombek 16, 58, 283
Gertrude Jekyll 259
Detlef Jessen-Klingenberg 33, 142
Rudolf Jettmar 179
William M. Johnston 69
Robert Judson Clark 188, 209, 210, 212,
219, 231, 232, 312
Marcel Kammerer 62
Otto Kapfinger 77, 78, 218, 220, 221, 237,
238
Kaiser Karl VI. 109, 127
Arnold Klaffenböck 34, 40
Wolfgang Kemp 71, 269, 313
William Kent 232
Friedrich (Frederic) Kiesler 21
Dorothee Kimmich 320

- Leopold Kleiner 52, 232
 Gustav Klimt 13
 Hubert Kmentt 219
 Karl König 49, 153
 Oskar Kokoschka 13
 Manfred Koller 218, 219, 225, 227
 Siegfried Kracauer 320
 Richard von Kralik 294
 Karl Kraus 46, 267, 273
 Joachim Krausse 313
 Adolf Krischanitz 218, 220, 221
 Bertha Krupp von Bohlen und Halbach 288
 Gustav Krupp von Bohlen und Halbach 288
 Heinrich Kulka 145, 315
- Karl Lanckoroński-Brzezic 36, 124, 319
 Julius Langbehn 254, 319
 Willy Lange 279
 Joseph Lanner 200, 201
 Austin Henry Layard 213
 Rudolf von Larisch 251, 306
 Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret)
 12, 18, 86, 195, 287, 335, 337
 Andreas Lehne 34
 Theodor Leipert 274
 Jean-François Lejeune 33
 Henri Lefebvre 131
 Amelia Sarah Levetus 178, 246, 247
 Ernst Lichtblau 61
 Alfred Lichtwark 35, 206, 224, 248, 275, 278
 Camillo Linderhaus 188
 Prinz Franz Liechtenstein 124
 Theodor Lipps 317, 318
 Christopher Long 15, 33, 67, 74, 76, 193,
 225, 263, 310
 Adolf Loos 13, 15, 17, 27, 30, 33, 37, 39, 52,
 58, 59, 65, 66, 136, 137, 142, 145, 161,
 167, 170, 192, 193, 220, 225, 226, 228,
 243, 245, 250, 254, 263, 265, 267–273,
 302, 310, 315, 322, 323, 325, 326, 331
- Lina Loos 319
 Jules Lubock 269, 319
 Richard Lucae 309
 Aloys Ludwig 187, 188
 Karl Lueger 103, 127
 Viktor Lurje 171, 260, 295, 296
 Martin Luther 285
 Edwin Lutyens 259
 Joseph August Lux 11, 14–18, 26, 30,
 35, 36, 38, 40–45, 49, 52, 64, 75, 119,
 120, 128, 140, 141, 146, 157, 158, 160,
 166–171, 192, 193, 194, 207, 223, 224,
 245–297, 299, 300, 301, 302, 320, 322,
 326, 327, 334, 335, 339, 340
- John Henry Mackay 253
 Charles Rennie Mackintosh 231, 246
 Margaret Mackintosh Macdonald 246
 Fiona Macleod (William Sharp) 250
 Vittorio Magnago Lampugnani 50, 88
 Gustav Mahler 13
 John Maicuita 15
 Harry Francis Mallgrave 16, 65, 86, 87, 99,
 184, 199, 224, 310
 Karl Mayreder 152, 163, 295, 323
 Brian McLaren 22, 23
 Paul Mebes 29, 52, 254
 Iris Meder 15, 33, 55, 64, 74, 295, 298, 303,
 310, 315, 327
 Georg Christoph Mehtens 287
 Julius Meier-Graefe 275
 Paul Meller 62
 Louis-Sébastien Mercier 18, 30, 291
 Fürstin Pauline von Metternich Sándor 124
 Adolf Meyer 303
 Hannes Meyer 66
 Peter Meyer 37, 56

- König Milan I. von Serbien 211
 Sibyl Moholy-Nagy 334–336, 341
 Carl Moll 258
Ákos Moravánszky 15, 23, 24, 43, 47, 48, 62,
 63, 85, 177, 308, 310, 313
 William Morris 15, 17, 42, 221, 232, 246,
 248, 250, 253, 255, 259, 270, 298
 Kolo Moser 35, 220, 246, 248, 334
 Anders V. Munch 15
 Robert Musil 9, 10, 12, 76, 77
 Hermann Muthesius 35, 42, 49, 119, 207,
 248, 254, 259, 274–276, 278–282, 286,
 289, 301
 Stefan Muthesius 329
- Friedrich Naumann 274, 276, 281, 283
 Franz von Neumann 117, 213, 214, 243
 Otto Neurath 67, 340
 Richard Neutra 323
 Georg(e) Niemann 305
- Werner Oechslin 8, 9, 39, 134, 184, 185, 319
 Rudolf Oerley 52
 Friedrich Ohmann 8, 14, 49, 295, 296,
 Joseph Maria Olbrich 11, 13–15, 17, 30, 48,
 59, 160–163, 165, 187, 189, 192, 196, 207,
 209–244, 277, 285, 286, 288–290, 320,
 337, 338
 Michel Onfray 241
 Jules Oppert 213
 J. J. P. Oud 62, 148
- Hans Albert Pecha 112
 Nikolaus Pevsner 26
 Sabine Plakolm-Forsthuber 68, 222, 236,
 303
 Josef Plečnik 26, 188
 Ernst A. Plischke 70, 309, 344
 Martin Pietzsch 334
- Adolf Pittel 251
 Hans Poelzig 311
 Julius Posener 196, 197
 Marco Pozzetto 33
 Walter Prigge 129, 131
 Ursula Prokop 59, 241, 295
 Heinrich Pudor 75, 248
- Gustav Ratzenhofer 115
 Henry Rawlinson 213
 James Reidel 68
 Max Reinhardt 174, 311, 312, 324
 Alois Riegl 65, 96
 Richard Riemerschmid 274, 285
 Rainer Maria Rilke 320
 Max Roden 195
 Arthur Roessler 251, 302
 William H. Rollins 39
 Gustav Rossmann 187, 188
 Ladislaus J. Roth 251
 Bernard Rudofsky 330, 333, 334
 Kronprinz Rudolf von Österreich-Ungarn
 182
 Ernst Rudorff 34
 John Ruskin 15, 17, 42, 46, 74, 178, 193,
 221, 228, 232, 246–248, 250–252, 255,
 263, 265, 267–271, 275, 280, 283, 284,
 301, 319, 324, 339
- Arthur von Scala 102, 245
 Friedrich Schachner 49, 112–116, 119, 121,
 122, 124, 127, 133, 153, 154, 216
 Jakob Scharvogel 278
 Richard von Schaukal 16, 46
 Paul Scheerbart 309
 Karl Scheffler 342
 Viktor Schembera 33, 103
 Othmar Schimkowitz 221, 293
 Rudolph Schindler 323

- Friedrich Schlögl 33
 August Schmarsow 310, 311
 Paul Schmitthenner 29, 50, 51, 51, 55, 73, 147, 335
 Heinrich Schmid 227
 Hans Schmidkunz 318
 Karl Schmidt 81, 274, 285
 Romana Schneider 50
 Graf Friedrich Schönborn 124
 Otto Schönthal 62, 292
 Carl Schorske 26, 79
 Eberhard Schrader 213
 Alois Hans Schramm 127
 Franz Schubert 43, 253, 288
 Margarete Schütte-Lihotzky 21, 316
 Paul Schultze-Naumburg 29, 34, 35, 47, 52, 55, 169, 248, 256–258, 278, 385, 303, 335
 Fritz Schumacher 224, 274, 278, 281
 Anton von Schurda 115
 Franz Schuster 52
 Ernst Schwadron 61
 Frederic Schwartz 15, 275, 276, 282
 Moritz von Schwind 253
 Mackay Hugh Baillie Scott 298, 231
 Eduard F. Sekler 52, 70, 74, 75, 76, 303
 Gottfried Semper 25, 31, 65, 81, 82, 88, 89, 93, 94–97, 108, 131, 136–138, 139, 184–188, 190, 193, 203, 215, 226, 263, 290, 309–311, 324, 342
 Antje Senarclens de Grancy 23, 29, 35, 286, 287
 Richard Norman Shaw 231
 George Bernard Shaw 269
 August Sicard von Sicardsburg 14, 212
 Georg Simmel 130, 320
 Franz Singer 21
 Camillo Sitte 11, 13–15, 17, 30, 32, 33, 35, 43, 44, 65, 73, 74, 79–86, 91, 93, 97, 98, 102, 103, 104–107, 109–120, 123, 124, 126, 127, 128–133, 138, 139–143, 150, 151, 153–155, 178, 179, 205, 209–211, 214, 215, 230, 239, 249, 296, 297, 313, 314, 315, 324, 337, 340, 342
 Franz Sitte 102, 123, 155, 214
 George Smith 213
 John Soane 232, 233, 236, 165
 Walter Sobotka 68, 316
 Werner Sombart 56
 Johannes Spalt 54, 70, 174, 304, 309, 316, 327
 Friedrich Spitzer 248
 Paul Sprenger 214, 215
 Peter Stachel 69, 70
 Saul Steinberg 336
 Rudolph Steiner 253
 Stephanie von Belgien 182
 Janet Stewart 15, 269
 Louise Stiffel 182
 Adalbert Stifter 47, 50, 51, 73, 147, 149, 247, 255, 286, 320
 Josef Storck 178
 Andreas Streit 111, 114
 Richard Streiter 40, 93, 99–104
 Oskar Strnad 42, 52, 53–57, 61, 62, 64, 66, 69–72, 75, 77, 148, 149, 153, 171, 172, 173, 174, 259, 260, 295–325, 327, 328, 332, 340, 341
 Josef Strzygowski 191, 192
 Josef Stübben 106, 107, 130
 John Summerson 165, 232, 233, 236
 Manfredo Tafuri 26, 27, 135, 142, 180, 197, 198
 Friedrich Tamms 51
 Bruno Taut 304, 307–309
 Heinrich Tessenow 29, 52, 54, 63, 147, 304, 327
 William Makepeace Thackeray 269

- Siegfried Theiss 52, 59
Volker Thurm-Nemeth 67, 68
Hans Tietze 31, 39, 40, 48, 49, 56, 59, 120, 194
Leslie Topp 15, 18, 237
Jan Turnovsky 72, 73
Stephen Toulmin 13
Charles Harrison Townsend 231
- Heidemarie Uhl 29, 32, 35, 40
Maiken Umbach 39
- John Vanbrugh 232
Eduard Van der Nüll 14, 95, 178, 187, 212, 289
Henry van de Velde 264, 273, 275, 303
Peter Vergo 27, 246
Adolf Vetter 284
Hans Adolf Vetter 33, 52, 317
Wolfgang Voigt 92
Carl Gustav Vollmoeller 174, 324
Nader Vossoughian 67
- Charles F. A. Voysey 164, 218, 231, 246
Jindrich Vybíral 24, 107, 143, 202, 219, 288, 289, 309
- Otto Wagner 8–15, 17, 23–28, 30–33, 35, 36, 39, 53, 59, 65, 79–129, 145, 150–154, 157–160, 177–209, 211–213, 216, 217, 218, 219, 224–226, 230, 235, 238, 239, 240, 243, 247, 248, 262, 264, 278, 280, 287, 288, 290, 291, 293, 295, 296, 307, 312, 324, 332, 337, 342
Richard Wagner 201, 209
Renate Wagner-Rieger 122, 218
Herwarth Walden 183, 267
Martin Warnke 120, 121
Jakob Wassermann 57, 298, 302, 303
- Trude Waehner 68
Heinrich Waentig 278
Fritz Wärndorfer 246
Ulla Weich 55, 295, 298
Richard Weiskirchner 128
Karl Weiss 243
Christian Weller 51
Volker M. Welter 262, 320, 321, 328
Lois Welzenbacher 12
James McNeill Whistler 271
Iain Boyd Whyte 86, 207, 287
Mark Wigley 15, 243
Georg Wilbertz 43, 45, 49
Graf Johann Wilczek 124
Anton Wildgans 57
Karin Wilhelm 33, 142
Max Winter 249
Oskar Wlach 43, 61, 62, 171, 172, 280, 296–298
Heinrich Wölfflin 120, 121, 310
William Wordsworth 247
Wilhelm Worringer 193, 263–265
Christopher Wren 232
- Thomas Zaunschirm 221
Émile Zola 141
Bertha Zuckerkandl 17

