institut für wohnbau

i_w



vorlesung wohnbau
sos 2014
11.06.2014 fassaden_textiles

TU Graz

KURZE VORBEMERKUNGEN ZUR BEKLEIDUNGSTHEMATIK

Bekleidung ist ein Thema, mit dem wir ständig konfrontiert sind. Die Bekleidung des menschlichen Körpers ist bestimmend für das äußere Erscheinungsbild sowie für das Wohlbefinden des Trägers/der Trägerin, da Kleider – aber auch gebaute Räume – Hüllen sind, die den Körper beinahe permanent umfangen.
Die Ausbildung und Variation sowohl der „zweiten" als auch der „dritten Haut" des menschlichen Körpers wird durch zwei Grundkomponenten – durch die *Schutz-* und die *Schmuckfunktion* – maßgeblich bestimmt. Als Hülle, Haut, Überzug, Verpackung fungiert die Bekleidung darüber hinaus als unmittelbarer Zeichenträger, als permanent präsentes Informationsmedium.

In der eigentlichen und ursprünglichen Bedeutung bezeichnet *Bekleidung* die *menschliche Körperbekleidung*. Der Ausdruck *Bekleidung* geht auf das mittelhochdeutsche Wort *kleit* („Tuch, Kleid[ung]") zurück, das sich wiederum von *klei* („fette Tonerde") ableitet und soviel wie „das mit klei Gewalkte" bedeutet.[4]

Bezogen auf die *Fassadenkleidung* verweist Wolfgang Pehnt auf ein Sprachbild, *„das Jacques-François Blondel schon in der Encyclopédie verwendete: ‚Man kann sagen, daß die Fassade für das Bauwerk ist, was die Physiognomie für den menschlichen Leib ist.' Die Etymologie des Wortes Fassade – von lateinisch facies, gleich Gestalt, Figur, Antlitz, und von italienisch faccia, gleich Gesicht – stützt diesen Gedankengang."*[5]

Wohl eine der grundsätzlichsten Parallelen in der Praxis des Bekleidens von menschlichen und architektonischen Körpern ist die Tatsache, daß jede Art der textilen Bekleidung eine Unterkonstruktion voraussetzt: in dem einen Fall bildet der menschliche Körper die Tragstruktur, in dem anderen Fall ist es der Archetyp des Gestells,[6] der die Bekleidung trägt.

Auf Parallelen der *Machart* von menschlicher und architektonischer Hülle (die in diesem speziellen Fall beinahe einer Umkehrung gleichkommen) nimmt der Anthropologe Claude Levi-Strauss Bezug; anläßlich eines Besuches in einem Kukidorf an der ehemals birmanischen Grenze stellte er fest, daß *„diese Wohnungen … weniger gebaut als geknüpft, geflochten, gewoben, gestickt … ⟨sind⟩; statt den Bewohner in einer Masse gleichgültiger Steine zu ersticken, passen sie sich seiner Anwesenheit und seinen Bewegungen an; … Wie eine leichte und elastische Rüstung umgibt das Dorf seine Bewohner, eher den Hüten unserer Frauen vergleichbar als unseren Städten … Die Nacktheit der Bewohner erscheint durch das samtene Gras der Wände und die Fasern der Palmblätter geschützt: sie schlüpfen aus ihren Wohnungen, als ob sie riesige Hausmäntel aus Straußenfedern ablegten."*[7]

In ähnlicher Weise bringt Wolfgang Andrae diese Imagination von *Architektur als Kleidung* zum Ausdruck. Er sieht im traditionellen Schilftonnenhaus der Sumpfgebiete des Zweistromlandes *„… ein Gehäuse, das den Menschen von der Welt abschloß, wie ein Kleid, das zuerst ebenfalls aus Schilfblättern gemacht war."*[8]

Hingegen meint der deutsche Hygieniker Max von Pettenkofer: *„Mantel und Zelt stehen sich sehr nahe. Den weiten schweren Radmantel, den man früher so häufig getragen hat, könnte man ein Zelt heißen, welches man mit sich herumträgt, und das Zelt einen feststehenden Mantel, mit welchem man sich einhüllt, in welchen man mit dem ganzen Leibe hineinschlieft, wie man etwa mit dem Arm in den Ärmel eines Rockes hineinschlieft. Der Hut ist das Dach der Kleidung, und das Dach die Kopfbedeckung des Hauses."*[9]

Wie Gottfried Semper betont, verweisen viele der einschlägigen, heute gebräuchlichen Architekturbegriffe auf sehr ursprüngliche Gemeinsamkeiten der am Körper getragenen und der gebauten Hüllen des Menschen: *„Der deutsche Ausdruck Wand, paries, giebt seinen Ursprung zu erkennen. Die Ausdrücke Wand und Gewand sind Einer Wurzel entsprossen. Sie bezeichnen den gewebten oder gewirkten Stoff, der die Wand bildet."*[10]

Es ließe sich eine lange Liste von Architekturbegriffen erstellen, die Termini der menschlichen Bekleidung direkt übernehmen bzw. beinhalten.

Das Verzeichnis der im Anhang von Hans Soeders „Urformen der abendländischen Baukunst …"[11] erläuterten Fachausdrücke verweist beispielsweise auf: *Blockschürze, Flechtgürtelhaus, Hängebinder, Haubenstirn, Kegelhut, Mantelbau, Schaubendeckung, Strohmantel.*

Im umgekehrten Sinn bezeichnet etwa der Ausdruck *Zeltlinie* eine bestimmte Mantel- bzw. Kleiderfasson.[12]

Die semantische, assoziative Verknüpfung von architektonischen Erscheinungsformen mit Elementen oder Charakteristika der menschlichen Bekleidung ist die – heutzutage wieder sehr gebräuchliche – Metaphorik der Sprache der Architekturtheorie und -kritik.[13]

Abul Fazls poetische Formulierung: *„Seine Majestät ⟨plant⟩ herrliche Bauwerke und kleidet seine Gedanken in ein Gewand aus Stein und Lehm",*[14] aber auch die alt bekannte Redewendung vom *„Haus im neuen Kleid"* oder die – einer Architekturkritik entnommene – Formulierung *„den ewig gleichen Schutzmantel überwerfen",*[15] stellen eindeutige Bezüge zwischen menschlicher und architektonischer Bekleidung auf semantischer Ebene her.

Selbst die Frage der *Angemessenheit* von Kleidung ist nicht nur auf die menschliche Garderobe zu beziehen, sondern wird ebenso als Kriterium der architektonischen Praxis herangezogen. Gustav A. Platz definiert die Grundregeln einer angemessenen Architekturbekleidung 1927 folgendermaßen: *„Insoweit der Nutzbau, der Standardtyp, in Frage kommt, ist jede hinzugetane Dekoration ein Übel. Aber schon beim Wohnhaus wird man ohne Muster in Stoff und Tapeten nicht auskommen. Dort jedoch, wo Symbolik und Repräsentation und damit die monumentale Architektur beginnt, wird wohl das Schweigen nicht die einzige Form des Ausdrucks sein."*[16]

4 Vgl. Loschek, Ingrid: Reclams Mode- und Kostümlexikon; Stuttgart 1987; S. 284
5 Pehnt, Wolfgang: Die Erfindung der Geschichte. Aufsätze und Gespräche zur Architektur unseres Jahrhunderts; München 1989; S. 16
6 Das Gestell kann als eine Urstruktur des Bauens bezeichnet werden; es besteht aus zwei senkrechten Strukturen – etwa Pfählen, Ständern, Säulen oder Pfeilern – und einem darauf ruhenden, waagrechten Element, das sie zu einem Joch verbindet.
7 Levi-Strauss, Claude: Traurige Tropen; Frankfurt/M. 1978; S. 207
8 Andrae, Wolfgang: Das Gotteshaus und die Urformen des Bauens im alten Orient; Berlin 1930; S. 47
9 Pettenkofer, Max von: Populäre Vorträge; Braunschweig 1876. Zitiert nach: Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert; Frankfurt/M. 1974; S. 159f.
10 Semper, Gottfried: Die Vier Elemente der Baukunst; Braunschweig 1851; S. 57
Nach Loschek leitet sich der Ausdruck *Gewand* vom althochdeutschen *giwant* („gewendet") ab, das das gefaltete oder in Falten gelegte, aufbewahrte Tuch bezeichnete. Vgl. Loschek, Ingrid: Reclams Mode- und Kostümlexikon; S. 213.
11 Vgl. Soeder, Hans: Urformen der abendländischen Baukunst; Köln 1964; S. 281ff.
12 Vgl. Loschek, Ingrid: Reclams Mode- und Kostümlexikon; S. 456
13 Zweifellos gibt es auch in diesem Bereich gewisse *Sprachmoden,* die zu untersuchen ein eigenes Thema wäre.
14 Fazl, Abul: Chronik „Ain-i-Akbari". Zitiert nach: Volwahsen, Andreas: Islamisches Indien; München 1969; S. 173
Abul Fazl war Hofhistoriker des Galal ad-Din Akbar (1556–1605).
15 Chramosta, Walter M.: Wie populär kann Avantgarde sein? In: Die Presse, Samstag/Sonntag, 4./5. August 1990; Beilage S. XIII
16 Platz, Gustav Adolf: Die Baukunst der neuesten Zeit; Berlin 1927; S. 159

harather, karin: haus- kleider: zum phänomen der bekleidung in der architektur, 1995

Werner Oechslin

ZWISCHEN AUSSEN UND INNEN: DIE WAND UND IHRE SCHAUSEITE, DIE FASSADE.

Was ist nicht alles an begrifflichem und denkerischem Aufwand betrieben worden, um das jederman von der Erfahrung her vertraute Phänomen des Innen und Aussen eines Gebäudes zu beschreiben! Dass dies nicht bloss eine mathematische Grenze sei, kein blosser Schnitt durch die Sehpyramide des aussen Stehenden, sondern eine irgendwie geartete «Dicke» mit meist unterschiedlicher Haut innen resp. aussen, das war einsichtig und geläufig, entzog sich aber sehr schnell einer allzu «einfachen» Erklärung. Daher rührt der mühsame Versuch, in den (Be-)Griff zu kriegen, was offensichtlich ein Hauptproblem jeglicher architektonischen Unternehmung darstellt. Unverzichtbar ist das Problem allemal. Der über dem Grundriss zu errichtende Bau besteht nun einmal – um es in den Begriffen L. B. Albertis zu sagen – aus Mauer, Dach und Öffnungen. Diese allgemeinste Definition von Architektur blieb auch nach den Umwälzungen der Moderne kaum angetastet. Hatte spätestens seit dem «Chicago-frame» und endgültig seit den «pilotis» und der davon abgeleiteten «façade libre» die Mauer ihre konstruktive Notwendigkeit scheinbar eingebüsst, so kehrte sie handkehrum als Raumbegrenzung, als «Fassade» im eigentlichsten Sinne zurück. Niemand mag heute so recht begreifen, weshalb die Welt – der ehrlichen Architekten – schockiert war, als Philip Johnson in den 70er Jahren die «bill-board» neu erfand und den postmodernen «Fassadismus» einleitete. So hat die Architektur eben bewiesen, dass sie auf die Wand, auf Raumbegrenzung oder Fassade nicht verzichten will, ebensowenig wie auf Material oder Baumasse. Man kommt, so das Fazit, ohne Mauer und Fassade, die jene bedingt, in der Architektur schlichtwegs nicht aus.

Wie also soll dieses Problem angegangen werden, wenn man nicht blosse Fassadenbeschreibung – die Analyse von Gliederungssystemen jeglicher Art und jedweden «Stils» – betreiben möchte? Wie, wenn das Problem jenseits «historistischer» Vorurteile grundsätzlich betrachtet werden sollte? In «strukturalistischer» Manier hatte Cesare Brandi 1967 für viele die plausible Lösung erbracht, indem er entwaffnend dem Innern sein Äusseres und umgekehrt dem Äussern sein Inneres zuwies. So erschien die «Dicke» der Fassade erklärt, die ja offensichtlich etwas mehr als ein blosses Skelett («qualcosa di più dello scheletro») darstellte. Die Raumerfahrung eines Innenraums ergab sich als die Perzeption eines Äusseren und so war alles miteinander verknüpft und liessen sich ganze Entwicklungslinien einer – vornehmlich barocken – Architektur (von Vignola zu Borromini und Juvarra) aufzeigen, der die Verbindung des Äusseren und Inneren gemäss diesen Vorgaben ein Hauptanliegen war .

Wie sehr diese elegante begriffliche Bewältigung einer Verschränkung von Innen und Aussen befriedigt, kann man getrost offenlassen. Wie sehr sie allenfalls das nicht nur moderne Credo erfüllt, wonach eine in irgendeiner Weise wesentliche Beziehung – und sei sie noch so undeutlich erkennbar – zwischen Innen und Aussen postuliert wird, mag man so oder anders beantworten. Fest steht, dass gerade diese Frage immer wieder besonderes Interesse beanspruchen konnte. Schnell ist man in seiner Vorstellung dort angelangt, wo man nach wiederholtem Betreten eines Gebäudes «durch das Äussere» – und auf Grund solcher vorausgegangener Erfahrung – das Innere antizipiert, weil man weiss oder wenigstens ahnt, was sich dahinter versteckt. Von diesem «Vorurteil» lässt sich auch die Frage von Innen und Aussen samt der sie trennenden Wand und ihrer Oberflächen kaum trennen .

So ist es mehr als verständlich, wenn manche grundsätzliche architekturtheoretische Erörterung generell vom perzeptionistischen Standpunkt ausging, um die Frage vorerst auf diesem Wege zu lösen. August Schmarsow hat 1903 diesen Zugang gewählt und im grösseren Rahmen einer Untersuchung zu «Unserem Verhältnis zu den Bildenden Künsten» das Problem als «das Raumgebilde und seine Grenze – die Wand» umschrieben. Schmarsow legte seinen



1837. 1964.

UNSER VERHÄLTNIS ZU DEN BILDENDEN KÜNSTEN

SECHS VORTRÄGE ÜBER KUNST UND ERZIEHUNG

GEHALTEN VON

DR. AUGUST SCHMARSOW

PROFESSOR DER KUNSTGESCHICHTE AN DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

LEIPZIG
VERLAG VON B. G. TEUBNER
1903

Überlegungen die «Auseinandersetzung zwischen Körper und Raum» zugrunde. Er ging vom menschlichen Bedürfnis der «Raumbildung» aus, um dann ebenso lakonisch beizufügen: «Die zweite Dimension ist sozusagen der selbstverständlichste, geläufigste Bestandteil der Aussenwelt für uns.» Die Frage entsteht also dort, wo Körper in den Raum gestellt sind und sich uns als Wandflächen in den Blick schieben. Folgerichtig verstrickt sich Schmarsow in den alten Streit des Vergleiches («paragone») verschiedener künstlerischer Gattungen, spricht von der Graphik als der «abgesagten Feindin des plastischen Ideals» und der «Gegenfüsslerin der Körperschönheit». Betroffen ist mittelbar das Problem der Fassade samt ihrer Ausgestaltung, der Ornamentik. Dazu weiss Schmarsow in seiner Zeit – man denke an die Wiener Sezession, an Otto Wagners und Adolf Loos' Position – zu berichten, dass die Dynamik des Auges, «das Linienziehen der Blicke» ein «fühlbares Erlebnis» auslösten, wogegen das Festhalten (oder Antizipieren) solcher Begegnung mit der Wand mittels «Pinsel und Farbstoff» eben doch «wieder eine Betätigung der Ornamentik» sei. Diese vermöge höchstens zu vermitteln und anzudeuten. Denn «Ornamentik und Dekoration bleiben überall auf der Oberfläche». So wird letztlich die tiefere Frage nach dem, was sich – in welchem Verhältnis auch immer – hinter der Fassade versteckt, nicht oder noch nicht – oder auch nicht mehr – zufriedenstellend beantwortet .

Zu Schmarsow's Zeiten war eine Theorie, die sich eben diesem tieferen Zusammenhang zuwandte, bis zum Überdruss bekannt, wenngleich kaum mehr wirklich verstanden. Zu einem Zeitpunkt, da es scheinbar ohnehin darum ging, den geistigen Übervater, Gottfried Semper, zu bekämpfen, gab man dessen «Bekleidungstheorie» wenig Kredit. Deren eigentlicher Auslöser – zeitlich noch mehr entrückt – blieb meist vergessen. 1844 hatte Karl Bötticher erstmals seine «Tektonik der Hellenen» publiziert,



Die

Tektonik der Hellenen.

Von

Karl Bötticher.

Einleitung und Dorika.

Potsdam 1844.

Verlag von Ferdinand Riegel.

von der die Frage nach Hülle und Kern in all ihren Schattierungen letztlich ihren Ausgangspunkt nahm. Böttichers theoretische Anstrengungen richteten sich in der Tat u. a. genau darauf, wie sich im Sinne einer «Philosophie der tektonischen Form» – mitsamt ihren «ethischen» Ansprüchen – die «Körperbildung» zur «Kunstform» verhalte. Damit war die Frage im Hinblick auf unseren architektonischen Gegenstand deutlich genug auf das Verhältnis von Hülle und Kern bezogen. Die «totale Form» war Mittelpunkt der Betrachtung, zu der – auf zu analysierende Weise sämtliche Bedingungen von materiellen Voraussetzungen wie von «Zweckgebrauch», von Anordnung und von Funktion im weitesten Sinne gehörten. Wenn man denn einen solchen inneren Zusammenhang grundsätzlich postulierte, so war es nur folgerichtig anzunehmen, dass «durch die lebendige Funktion und innere Wesenheit» die äussere Form in irgendeiner Weise beeinflusst wurde. Und selbst wenn man sich vorstellte, dass in einem «Körperkern» die «tektonische Funktion» bereits erledigt wäre, so bliebe einer angefügten Hülle immer noch die Aufgabe «seinen innern Begriff in allen Beziehungen auf die prägnanteste Weise» zu erklären. Bötticher bezeichnete dementsprechend die Hülle grundsätzlich als «dekorative Karakteristik», verlangte ihr also letztlich eine charakterisierende Funktion ab. In der Verbindung von Strukturteil (Kern) und dessen «Begriff» (Hülle), dem was er auch «Junktur» nannte, lag deshalb das A und O. Ja, Bötticher folgerte konsequent weiter, dass diese «Junktur» selbst wiederum im Begriffe (der Ornamenthülle) enthalten sein konnte.

Was Bötticher in seiner Zeit – nicht gerade auf sehr einfache Weise – formulierte, ist nichts anderes als die konsequent gehandhabte Schlussfolgerung aus der Annahme, es könnte zwischen dem Innern eines Körpers und seiner äusseren Oberfläche irgendein sinnvoller Zusammenhang bestehen. Bejaht man diese grundsätzliche – letztlich in der Tat ethisch begründbare – Forderung, so wird man nicht umhin kommen, seinen Ausführungen zu folgen und sich die verschiedenen möglichen Zusammenhänge von Körper und Form, Kern und Hülle, Struktur und Dekoration zu überlegen. Das ist anforderungsreich genug – und kaum übertroffen bis in jüngste Zeit.

Bibliographischer Hinweis:
Karl Bötticher, Die Tektonik der Hellenen, I (Einleitung und Dorika), Potsdam, 1844.
August Schmarsow, Unser Verhältnis zu den Bildenden Künsten. Sechs Vorträge über Kunst und Erziehung, Leipzig, 1903.
Cesare Brandi, Struttura e architettura, Torino, 1967.

Eine ausführliche Studie des Autors («Der 'evolutionäre' Weg zur modernen Architektur: Otto Wagner und das Paradigma von 'Stilhülse und Kern'») soll im Rahmen der Akten des Otto-Wagner-Kolloquiums (The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1989) demnächst publiziert werden. Vgl. auch: W.Oechslin, Fassade – ein später Begriff, in: Daidalos, 6, 1982 S. 33 ff.

oechslin, werner: zwischen aussen und inen, die wand und ihre schauseite, die fassade,archithese, 1992

TU Graz
institut für wohnbau i_W

Editorial

Anna Teut

Daß die Fassade erst vergleichsweise spät in den Kokon des Begriffs geschlüpft und, dort angekommen, alsbald anrüchig geworden, schöner Augentäuschung verdächtigt, perfider Lügenhaftigkeit bezichtigt, zum bevorzugten Gegenstand emanzipatorischer Reflektionen, purifizierender Bilderstürmerei und usurpatischer Raubzüge geworden ist, hat diverse Gründe und auch, und nicht zuletzt, mit jener deformation professionelle zu tun, die die Fassade, la façade, la facciata – lexikalisch – *‚Frontispiz', ‚Gesicht', ‚Vorderseite', ‚Schauseite'* nennt, *„die in der Regel auch die Haupteingangsseite ist"*.

Dabei weiß jeder, daß die Fassade gleichbedeutend mit der äußersten Schicht eines Bauwerks, die einen Innenraum oder eine Agglomeration von Innenräumen gegen einen Außenraum abgrenzt, zugleich Begrenzung, innere Ansicht, Kulisse, *scenae frons* von Straßen- und Platzräumen ist, deren Vielgestalt, Bedeutungsgehalt und Wechselbeziehungen zu den hohen Festen und stündlich und täglich wechselnden Alltagsszenerien ungleich bedeutsamer und faszinierender sind als die noch so kunstvoll gefügte, dem Baukörper integrierte oder als nahezu autonomes Bauglied korrespondierende Einzelhausfassade.

Natürlich ist das auch eine Geschmacks- und Bildungsfrage und ebenso eine Frage der Lust oder Unlust, die sich mit der Wahrnehmung verbindet, der Gewöhnung an die sattsam bekannten zentralperspektivischen Ansichten und Einstellungen, die uns zumal das Foto oktroyiert. Man ist skeptisch geworden gegen einmalige und einseitige Stand- und Blickpunkte. Und neugierig auf Untersuchung der Frage, ob und inwieweit die weltweit zu beobachtende Zerstörung der innerstädtischen Räume mit der Blindheit kunsthistorischer, kunstwissenschaftlicher, architekturtheoretischer Gelehrsamkeit gegenüber den Wechselbeziehungen von Bauwerk und Raum, privater Nutzung und urbanem Leben zu tun hat.

Versuche, diese Fragen zu beantworten, wird der Leser jedoch erst in einer unserer nächsten Ausgaben finden. Das vorliegende Heft konzentriert sich, ohne das Thema auch nur andeutungsweise ausschöpfen zu können, auf die primären Aspekte: auf das seltene Glück und die häufigen Leiden der Häuser an ihren Fassaden und der Fassaden an ihren Häusern, die bekanntlich in dem Augenblick einsetzten und zum Problem wurden, in dem moralisierende Tatsächlichkeit sie ihrer historischen Bezüglichkeit und Bedeutungen entzog und als befreites, freies Ornament zur Verschönerung von Plätzen, Sichtachsen, Parlamenten, Banken, Bürgervillen und Massenmiethäusern verwendete oder – im Gegenzug – die „verborgene Vernunft" der neuen Konstruktionen zur „wahren" Zierde erhob.

Die geborgten Stile und Ordnungsmuster „großer Vergangenheit" haben, wie man weiß, keine wirkliche Revitalisierung erfahren. Aber auch die „reine" Schönheit der Neuen Sachlichkeit und die radikalen elementaristischen und konstruktivistischen Reduktionen und Neuanfänge zugunsten des „neuen Menschen" haben den alten Adam nicht befriedigt. Der Zwiespalt zwischen naivem Verlangen nach unvermittelter Anschauung von Schönheit und den professionellen Bildangeboten dauert an. Auch ein Ende der Dichotomie zwischen autonomem und partizipatorischem Bauen ist nicht abzusehen.

No sooner – and comparatively late – had the façade slipped into the cocoon of a concrete definition than it acquired an ill reputation, being suspected of beautiful illusionism, accused of treacherous mendacity, and turned into the favorite object of emancipatory reflection, purifying iconoclasm, and usurpatory raids. Many reasons can be found for this, not the least being that particular professional distortion which defines the façade, *die Fassade, la facciata,* as the *frontispiece,* the *face,* the *frontage* or the *display side* which *usually contains the entrance.*

Yet everyone knows that the façade is synonymous with the outermost layer of a building which separates an interior space (or an agglomeration of spaces) from an exterior space; simultaneously a boundary, an interior view, a backdrop, a *scenae frons* for the space of streets and piazzas; its multiformity, meaning, and correlation to the great festivities and the continously changing routines of everyday life bear far more significance and fascination than the isolated façade of a single building, however artfully it may be constructed, integrated into the building or functioning as an almost autonomous element.

To be sure, this is as much a matter of taste and education as of the pleasure or displeasure associated with our habitual perception of sufficiently familiar views and centralized perspectives imposed upon our senses by photography in particular. We have become quite suspicious of unique, and unilateral, standpoints and views, and increasingly curious to examine the question, if and to what extent the omnipresent destruction of inner urban space may be related to that peculiar blindness of art historians, aestheticians and architectural historians vis-à-vis the interrelation between building and space, between private use and urban life.

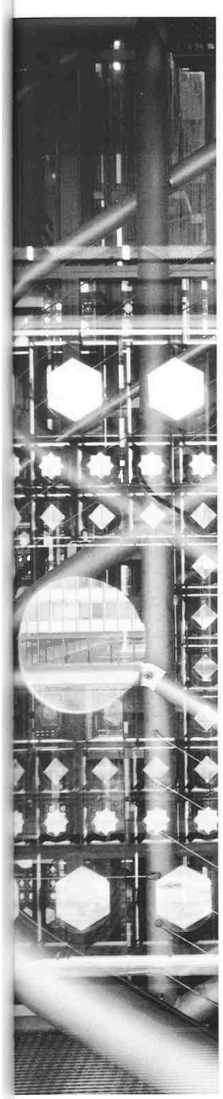
We shall attempt to answer some of these questions in our next issue, while in the issue at hand we tried to concentrate – barely skimming the surface of the problem – on the primary aspects, on the rare harmony and all too frequent disharmony between edifice and façade which became a problem only, as is well known, when a moralizing stance of factuality detached them from their historical systems of reference and hence their meaning, preferring to use them as liberated, independent ornamentation for the beautification of piazzas, prospects, parliaments, banks, private mansions and tenement houses or, in a kind of counter-move, celebrating the "hidden rationality" of the new structures as the only true adornment.

It is clear that the styles and configurations borrowed from a "great past" have not been revitalized in the true sense. But even the "pure" beauty of the *Neue Sachlichkeit* or the radical, elementarist or constructivist, reductions and fresh beginnings for the benefit of the "new man" could not satisfy the old Adam. The dilemma between the naive need for immediate beauty and the professionally offered images endures, and an end of the dichotomy between autonomous and participatory architecture is not in sight.

teut, anna: editorial in daidalos – berlin architectural journal, 1982

TU Graz

institut für wohnbau i_W



4

eigenständigen Zuwachs an Fassadenfaktur andeuten, weicht auch er als «construzione legittima» von der Empfindungsgrösse par excellence, nämlich dem menschlichen Körper und Organismus, kein Jota ab. Gesagt und gezeigt ist es bei Vitruv in einem Organon der gestaltgebenden Elemente, wobei – wie Michael Baxandall und andere unterstreichen – die architekturale Verkörperung den Aufbau der Sprache selbst als Kongruenz von Fläche – Glied – Körper – Gruppe spiegelt. Nichts dürfte wohl die missverstandene Entkörperung dieser Auffassung von Sprache und das Shiften der Empfindung nach aussen deutlicher illustrieren, als die aquarellierten Zeichnungen von Akademieabsolventen aus dem 19. Jahrhundert, die griechische Tempel und Gebäude als überwältigendes Fassadenereignis zu Papier bringen.

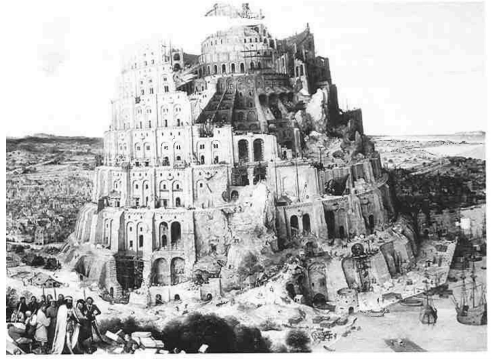
Kluft mal zwei

Wie ein Risalit sticht in der Sammlung der merkwürdigen Schriften des französischen Psychoanalytikers Jacques Lacan ein Vortrag hervor, den er ausgerechnet in Zürich – und zwar am 16. internationalen Kongress für Psychoanalyse gehalten hat. Darin umkreist er das seither in wechselnden Zusammenhängen wiederholt diskutierte Spiegelstadium des «Infans», jenen einschneidenden Augenblick nämlich, von dem an ein Kleinkind, sprachlos noch, sich im Spiegel offenbar als sich selbst erkennt. Nur sich selbst? Das Ereignis scheint sich für unsere äussere Anschauung und die mimetischen Aequivalenzen des Denkens in geradezu überwältigender Einfachheit zu vollziehen. Hier Körper, der ich bin und als den meinen erlebe, dort Bild, Aussehen, Ansehen, die sich mir als Factum vorspiegeln. Den gebräuchlichen Vorstellungen, den triebsamen Projektionen, die auf Deckungsgleichheit aus sind oder sich in Abspaltung verdrehen können, dem narzisstischen Einklang, den Adaptationsvorgängen und der Selbstverteidigung, die etwa bei Sigmund Freud und andern messerscharf den Konzepten der Moderne entsprechen – in ihrer beherrschenden Wehmut nach dem Einen und Ganzen –, hält Jacques Lacan mit postmodernem Impetus ausdrücklich die Irreversibilität der Zwei entgegen, eine dem Dasein immanente Beidheit, die nicht nur im Bewusstsein verankert ist (oder wird), sondern in existentia identitätsstiftend ist. Zum Körper in seinem Dasein kommt die Gestalt in ihrem So-Sein hinzu, ich darf mit einem meiner Standbegriffe sagen: dialogisch, weil sich Sinn und Funktion des einen nur durch die gegenseitige Bedingtheit des einen und andern ergeben können. Lacan selbst drückt es zwar nicht so drastisch aus: es gibt indes nach dem Spiegelstadium kein Zurück mehr, es gibt nur noch ein Von-nun-an, ein Damit, ein Da-durch. «Die Funktion des Spiegelstadiums erweist sich fürderhin als Spezialfall der Imagofunktion, die eine Beziehung zwischen dem Organismus und seiner Wirklichkeit herstellt – oder, wie man sagt, von 'Innenwelt' zur 'Umwelt'.» (Innenwelt und Umwelt stehen im französischen Original in deutscher Sprache; Ecrits I, Paris 1966, Seite 93). Der Text und seine epistemische Konsequenz bezeichnen ausdrücklich eine Wende in der Geschichte der Wahrnehmung und des Bewusstseins, da «das unterscheidende Moment das gesamte menschliche Wissen in der Vermittlung durch die Begierde des andern umkippen lässt» (Seite 95), wo eine «identité aliénante» ein Da-zwischen zum körperlichen Aufenthalt macht, als Ego zwischen Ich, Du und Es, dem andern schlechthin.

Was hier am psychologischen Grundriss ausgewiesen wird, gilt im Aufriss auch für die Ansichten einer Philosophie und Ästhetik der Kluft, die als seinskonstituierend angenommen wird, lange bevor es zur Sprache kommt. Und findet wohl in der postmodernen Vielfältigkeit, «Fassaden zu sehen», eine kongruente Entsprechung. Ich und das andere an mir und ausser mir, Baukörper und Fassade sind für diese Empfindung momentanen Zusammenklingens oder Auseinanderbrechens wohl immer «zwei» und darin als Ausdruck möglicher Kompatibilitäten oder Divergenzen vorläufig. Denn – wie behauptet – ist es der Fassade in ihrer Eigentlichkeit vorbehalten, die Kluft zu dramatisieren oder in ein versöhnliches Licht zu rücken. Was hier sozusagen «analytisch» oder «theoretisch» in der Ersprachlichung möglicher Versuche, Erkenntnisse auszumachen an der Oberfläche Farbe bekennen soll, ist nicht mehr als eine Formvariante; die mitschwingenden und betroffenen Kategorien der Inhaltssubstanz können indes auch anders Gestalt annehmen. Was nämlich als Kluft in der Tiefenstruktur angelegt ist, mithin Genese und Gestus der Empfindungen und Bedeutungen prägt, kann auf ganz verschiedene Arten Ausdruck werden. Sprachlich oder nicht – es lassen sich die Implikationen und Konsequenzen, damit und darin umzugehen, in ihrer Veräusserung als Konfigurationen entziffern, die symbolische und repräsentative Qualitäten bekleiden. Das «Symbolon», an sich zweischneidig genug, überwindet im unmittelbaren Akt des Zusammenfügens das vorübergehende Getrenntsein zweier Bruchstücke. Die Einheit macht augenblicklich Sinn, aber als übertragene, zusätzliche Bedeutung am Objekt, für die es bürgt. Das repräsentative Moment bildet dabei die referentielle Voraussetzung, darin und dahinter jenes Bindeglied zu vermuten, wodurch das Vereinzelte nur im Hinblick auf ein anderes etwas verkörpert – und vorab nicht mehr als «Zusammenhang». Der pragmatische Ursprung bleibt die Regel; das semantische Gewand des Symbols – wenn auch konventionalisiert – ist Zu-satz.

Gerade im Hinblick auf die Anatomie der Fassade scheint sich ein – ich gebe zu – archaisierendes Analogon anzubieten, das den Umgang mit der Kluft in praxi thematisiert, gemeint ist das Phänomen der Maske, in ihrem ethnisch-kulturellen Ursprung und nicht zuletzt als ein «faire-face» in Raum und Zeit. Sein und Schein spielen mit vertauschten Rollen; Masken sind: Annahme, Parallele unserer metaphysischen Bestrebungen, Hypothesen, denen durch entsprechende Rituale, vornehmlich Wiederholungen, Dauer und Stand eingehaucht werden sollen. Beides ist in der Interpretation möglich: Verlust der Einheit im unseligen Da,

oder aber Wiederherstellung eines Ganzen durch das Da, das als entsprechender Auftrag verstanden wird. Masken sind in extremis «gemacht» (wobei die Materialvorlieben für Holz, Rinde, Bambus, Federn, Muscheln, Zähne, Fell und Haar – um nur bei ausgewählten Einzelheiten zu verweilen – ein gewichtiges Wort mitreden); dass sie «gemacht» sind, wird jedoch im ritualistischen Akt ihrer Belebung, im Brauch augenblicklicher Verkörperung betulich übersehen und in die momentane Vergessenheit gedrängt. Was in der traditionellen Rhetorik der Fassade eine erwünschte Begleiterscheinung bleibt, wird hier an Leib und Seele zur Hauptsache: permovere – bewegen, erregen, beeindrucken. So sehr nun der künstlerische, künstli-



5

che Vorsatz symbolisch beschwörend, abschreckend, beschützend, tröstend, aufwiegelnd … auf die emotionalen Befindlichkeiten Einfluss nehmen soll, in der repräsentativen Funktion ist der Empfänger nicht der Mensch allein. Der Rollentypus und die erwünschte Wirkung auf Mitspieler und Betrachter spiegeln, was viele Fassaden – auch heute noch – zur Darstellung bringen: das «principium», das Ursprüngliche, Ausschliessliche, das Erste und Letzte, Ordnung, Gestus, Bild, Mimesis eines Gesamtzusammenhangs, dem im betonten Anschein gedient wird. Und darin, es versteht sich, strukturiert, gestaltet bis in die Binnenelemente der syntaktischen Faktur der Ausformungen, Vorsprünge und Vertiefungen, die in ihrer Dramaturgie, an einem bestimmten Ort in Erscheinung zu treten, Bedeutungsträger werden. Diese Stilmittel übernehmen als Maske oder als Fassade so und anders die repräsentative Funktion dessen, was die englische Sprache mit «second sight» ausdrücklich benennt und erlaubt im symbolischen Verweis, die Zusammenhänge dieser Welt anders zu sichten.

Das maskierte Ego bedient sich seines Körpers als Gefährt, als Instrument; im Spiegel des andern, selbst anders wird das Ich-Du-Gefälle durchbrochen, wodurch ein momentaner Einsitz im Es bezeichnet wird. Was in übertragener Bedeutung für das Ereignis der Fassade heissen könnte, dass sie sich selbst als Dilemma zwischen Körperlichkeit und Bedeutung, zwischen Anwesen und Erscheinung aufhält und in der vergegenwärtigten Ambiguität ihrer Öffnungen und Verschlossenheiten die physische und psychische Befindlichkeit in Mitleidenschaft zieht, als symbolische Offenkundigkeit einer Unheimlichkeit, die sie verharmlosend oder zugespitzt vor aller Augen zur Schau stellt.

Körper der Sprachen

In einer der ersten symbolischen, wenn nicht gar repäsentativen Legende urbanistischer Utopien, im Land Schinar, wie es heisst, fällt kein Wort über Fassaden und Ansichten. Keine Spuren, keine Pläne zur sachlichen Einsicht, nur Interpretationen und Illustrationen, wie etwa jene von Bruegel. Um den Turm nämlich, dessen Spitze bis in den Himmel reichen soll, «um Name zu werden», dreht sich alles und – um ein dramatisches Ende, die folgende Wirrsal und das Zerspringen vereinigender Sprache. Die religiös-moralische Verwendung der Episode braucht hier nicht zu interessieren; vielmehr ist die Frage nach der Rolle der Sprache im Dienste aller Verwirklichungen zu stellen, die sie als Korpus und Ort der gestalterischen Utopien schlechthin, in ihrer Wunschform als williger Hort aller Formwünsche einnimmt.

Die Auffassung der antiken und römischen, mithin auch der klassischen und klassizistischen Fassade, es ist versuchsweise gezeigt worden, ist eine «rhetorische»; sie spricht «an sich» und im Namen eines Gebäudes als Gesamterscheinung kanonischer Konfigurationen innerhalb eines übersichtlichen (und bekannten) Inventars von Gliedern. In unsern Augen lässt sich der Sachverhalt auch umdrehen: das Empfinden für die Sprache selbst lehnt sich an das vollendete Phänomen der Fassade an. Als geschlossene Statur gibt sie die organisierte Strukturiertheit eines Ganzen im eigentlichen Sinne des Wortes «kosmetisch» zu erkennen; als Epiderma gewährt sie in ihrer Durchlässigkeit aber auch, auf den Uranlass des Sprachkörpers vorzudringen. Die Reprāsentativität selbst bestätigt die nachempfindbare Tatsächlichkeit symbolischer Kongruenz. Solidität und Transparenz, Statik und Dynamik, organische Tiefe, konstruierte Einheit in der Erscheinung: die Sprache transportiert und spiegelt in schlüssiger Metaphorisierung, was metaphysisch schlicht vorausgesetzt ist: das Eine und Gute und Wahre.

In ihrer nachbabelschen Heteronymie lässt die Sprache das naive und sentimentalische Apriori einer analogen Geborgenheit immer wieder schmerzlich vermissen; sie wird problematisch und mit ihr: die Fassade an sich. Gewiss, die sogenannt «ästhetische» Laufbahn des Abendlandes lässt sich probat und banal als moralische Sehnsucht nach Einheit und Ganzheit darstellen; nichts scheint in der gegenwärtigen Lage unserer Weltsicht reaktionärer und redundanter als solche pfadfinderhafte Anstrengungen; sie kann nämlich auch als ein zunehmendes Aufbrechen entziffert werden, für das

5
Pieter Bruegel d.Ä., Der Turmbau zu Babel (die universelle Sprache zerbricht), 1563 ■ Pieter Bruegel l'Ancien, «La tour de Babel» (la langue universelle s'écroule), 1563

6
Architekturbüro Bonnema, Gebäude der «Nationale–Nederlanden RVS», Rotterdam 1992 ■ Bureau d'architecture Bonnema, bâtiments de la «Nationale Nederlanden RVS», Rotterdam 1992

heiz, andré vladimir: vorwand einer anatomie: die fassade in architese 3/92

TU Graz

institut für wohnbau i_W

Wörterbuch der Accademia della Crusca, ed. Neapel 1747, II, S. 201:
Fassade. Der Teil des Gebäudes, in dem sich meist der Eingang befindet. Lat. frons, facies. Griechisch: prosopon.

Jacques-François Blondel, in der *Encyclopédie, VI,* 1756, S. 355:
Façade. Sie ist das Frontispiz oder die äußere Gestalt eines Gebäudes. Man spricht vom Frontispiz einer Kirche, eines Tempels, eines öffentlichen Monuments, etc. Man sagt: die Fassade gegen die Gärten, zur Straße, zum Hof, zum Fahrweg, etc. Seitenfassade nennt man auch die Giebelwand oder die Rückseite eines alleinstehenden Gebäudes. Von der Dekoration der Fassade eines Gebäudes her muß man die Bedeutung desselben, das Motiv, aus dem heraus es gebaut ward, und die Würde seines Besitzers beurteilen; in ihrer Gliederung manifestiert sich die Fähigkeit eines Architekten, und aus ihr ersehen die intelligenten Menschen, welche Beziehung zwischen dem Äußeren und dem Inneren er gestiftet und wie er beides fest gefügt hat. Man kann sagen, die Fassade ist für ein Bauwerk das, was die Physiognomie für den Menschenleib ist: diese zeugt von der Beschaffenheit der Seele, jene erlaubt das Innere eines Baues zu beurteilen. Doch so wie ein Maler oder Bildhauer den Ausdruck seiner Figuren variieren muß, um nicht einem gemeinen Soldaten die Züge eines Heros zu verleihen, noch den Göttern der Fabel Züge, die zu menschlich anmuten, so ziemt es sich, daß ein Architekt eine Art von Dekoration wähle, welche die heiligen Monumente, die öffentlichen Bauten, die königlichen Häuser und die privaten Wohnstätten eindeutig als solche kenntlich macht; eine Pflicht, welche unsere Modernen bisher zu sehr mißachtet haben. All unsere Stirnwände, unsere Außenfassaden weisen dieselben Merkmale auf: die unserer Hotels tragen die gleichen Gliederungen und die gleichen Schmuckelemente, die den Palais vorbehalten sein sollten; eine Mißachtung, die nicht nur einen tadelnswerten Mangel an Schicklichkeit hervorruft, sondern ein Gewirr kleiner Teile, welche zumeist eine liederliche Architektur ausmachen, und endlich eine Unordnung, wie sie beinahe allen Erzeugnissen unserer Tage, bis hin zu den Gott geweihten Tempeln, anhaftet.

C. F. Roland de Virloys, *Dictionnaire d'Architecture I,* 1770, S. 565:
Façade oder *face,* s. f. Lat. *frons;* It. *facciata;* Span. *fachada;* Engl. *front;* Dt. *Vorderwand.* – Ist das Äußere eines bedeutenden Bauwerks, welches man mit einem Blick übersieht: so ist es mit der Fassade des Alten Louvre, der Tuilerien, des Schlosses zu Versailles, etc. – Es gibt einfache Fassaden & andere, die mehr oder weniger prunkvoll sind. – Man sagt einfach die Stirnwand des Hauses.

Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'Architecture,* Paris 1832, I, S. 613:
Façade, s. f. So bezeichnet man die dem Betrachter zugewandte Stirnfläche eines Gebäudes. In diesem Sinne kann ein Monument über mehrere Fassaden verfügen. So spricht man von der Fassade des Louvre gegen den Fluß, der Fassade gegen die Tuilerien, etc.
Die amphiprostylen Tempel der Griechen besaßen zwei ganz und gar gleiche Fassaden.
Gleichwohl wird das Wort Fassade in einer viel engeren Weise gebraucht und bezeichnet hier die vordere Seite eines Gebäudes, an welcher sich der Eingang befindet und welche die bedeutendste ist.
An der Fassade eines Gebäudes pflegt man den Prunk der Architektur zu entfalten und alles, was den Charakter des Gebäudes dartut. So haben die Fassaden von Wohnhäusern schlicht zu sein; die von Landhäusern dürfen elegant, aber nicht üppig sein. Die Fassaden von Palästen weisen je nach deren Bestimmung verschiedene Arten von Gediegenheit, Luxus und Gefälligkeit auf. Majestät aber gebührt allein den Fassaden von Tempeln.

Ernest Bosc, *Dictionnaire raisonné d'Architecture ... II,* 1878, S. 239:
Façade, s. f. Vertikale Wand oder Fläche, die dem Betrachter zugewandt ist. In diesem Sinne kann ein Monument mehrere Fassaden haben: im allgemeinen bezeichnet das Wort aber die Vorder- oder Hauptfront eines Monuments. An dieser befindet sich der Haupteingang, und an der Hauptfront entfaltet der Architekt den Prunk der Dekoration und alles das, was den Charakter des Monuments auszeichnet oder wenigstens seine Bestimmung kundtut. Darauf gründet sich die von vielen Autoren bemerkte Nähe zwischen der Fassade eines Gebäudes und der Stirn des Menschen, eine Nähe, um derentwillen man auch die Hauptseite der Gebäude ihr Frontispiz geheißen hat ...

Giovanni Lorenzo Bernini, *Discorso sópra il Disegno dell Facciata del Duomo di Milano, chè si và in questo tèmpo ergendo,* 1656:
Eurythmie und Dekor, die in der Kunst fast untrennbar miteinander verflochten sind – hier in diesem Fassadenentwurf finden sie keinen Platz. Jeder weiß, daß Schönheit (und das bedeutet Eurythmie) nichts anderes ist als das harmonische Konzept aller Proportionen und des Dekors, die zu einem Ganzen, einer eleganten Gestalt verschmelzen, wo man nichts hinzufügen, wegnehmen oder verändern darf, ohne ihre Harmonie zu verletzen. Architektur und Perspektive haben als Ziel diese Schönheit, die immer dann erreicht ist, wenn das Auge mit einem Blick eine solche Form wahrnimmt, die mit ihrer Anmut und den zarten Konturen die Seele mit Entzücken erfüllt. (So jedenfalls wird es von den Sachverständigen gelehrt und von jedermann in der Praxis versucht).

Laugier, Marc-Antoine, *Observations sur l'architecture,* Paris 1765, S. 34:
Es gibt zwei Arten von Fassaden: solche mit architektonischer Ordnung und solche ohne ...

Francesco Algarotti, *Lettere sópra l'architettura,* Opere, ed. Milano, 1823, III, S. 310–311:
Die meisten italienischen Paläste erschienen ihm (dem Reisenden) als eine schöne Maske ... Was mich betrifft, so würde ich es vorziehen, in einem französischen Haus gegenüber einem der Paläste des Palladio zu wohnen.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des Arts et des Métiers, Paris, I, 1751, Discours Préliminaires, S. XI–XIII:
Man kann hierzu diese aus der Notwendigkeit geborene und durch den Luxus perfektionierte Kunst zählen. Eine Architektur, die sich nach und nach von den Strohhütten zu Palästen emporgehoben hat, ist in den Augen der Philosophie, wenn man so sagen darf, nur die beschönigende Maske eines unserer größten Bedürfnisse.

Francesco Algarotti, *Saggio sópra l'architettura,* Opere, ed. Milano, 1923, I, S. 36–37:
... und weil sämtliche Nationen gleichsam in Übereinstimmung darauf bedacht waren, in ihren Bauwerken aus Stein, Ziegel oder aus irgendeinem anderen Material kein anderes Material als gerade Holz zu imitieren. Nur auf diese Weise gelang es den Architekten, ihren Bauwerken sowohl Einheitlichkeit als auch Mannigfaltigkeit zu verleihen, wie wir festhielten. Und ihr Bestreben war es, mit den Mitteln eines beständigeren Materials die vielfältigen Veränderungen und Reize des weniger Dauerhaften zu verewigen, nachdem jetzt die aus der Notwendigkeit hervorgegangene Kunst mit ihrer Entwicklung von der Hütte zum Palast endlich die Perfektion aus den Händen des Bauluxus empfangen konnte. Und wenn die Architekten uns auf diese Weise auch etwas vorgaukeln, so wie es der Philosoph behauptet,, so bleibt uns nur festzustellen: Um wieviel schöner als die Wahrheit ist die Lüge.

oechslin, werner: fassade – ein später begriff...in:daidalos, 1982

kehr vorbehalten und wird dann durch ein Gehtürl für den Fußgängerverkehr ergänzt und erhält beim Dreiseithof an der gegenüberliegenden Seite zur Aufrechterhaltung der Symmetrie ein blindes Pendant.
Der Aufwand in der Gestaltung des Portals ist durch seinen hohen Symbolcharakter gerechtfertigt. Als Verbindung zwischen innen und außen repräsentiert es gleichsam das ganze Gehöft, soll einladend wirken und den Passanten zum Eintreten animieren.
Diese reiche Ausschmückung besitzt einen Grund aber auch darin, daß die Öffnung, die für sich in keinem Verhältnis zur gesamten Fassadenfläche steht — sie ist viel zu groß —, einer Sensibilisierung durch besondere graphische und leicht plastische Gestaltungsmittel bedarf. Erst die reich dekorierten Tore sind in der Lage, das Loch auch optisch zu schließen.
Die Sitzgelegenheit, die bei der überbauten Einfahrt im Otter untergebracht wird, wandert beim Dreiseithof an die Straße. Eine kleine Bank aus Holz oder Stein bezieht auf diese Weise den Dorfraum ganz explizit in den Lebensraum des Bauern mit ein.
Das Tor ist nur ein Teil der gesamten Fassade, die das Erscheinungsbild des Gehöftes nach außen, zum Dorfraum hin prägt. Unendlich groß ist die Vielfalt der Gestaltungsmittel, die die Naive Architektur im Laufe der Zeit entwickelt hat.
Die Gehöfte eines Dorfes haben immer einige wenige Typen zum Vorbild, die dann von Fall zu Fall Veränderungen unterliegen, die sich zwar meist nur auf das kleine Detail beschränken, aber doch so groß sind, daß auch bei kilometerlanger Reihung dieser Typen niemals Monotonie aufkommt.
Bestimmend für die architektonische Wirkung und allen Bauten gemeinsam ist der klar definierte, mächtig wirkende Baukörper, der sich aus dem untenliegenden Teil mit den eingeschnittenen Tür- und Fensteröffnungen und dem darüberliegenden, am Erscheinungsbild wesentlich mitwirkenden Dachkörper zusammensetzt. So wie das Gesicht seinen deutlichsten und bestimmendsten Ausdruck durch seine Augen erhält, werden Charakter und Stimmung einer Fassade durch die Fensteröffnungen geprägt.
Sind sie sehr klein, sitzen sie in dunklen, tiefen Leibungen. Dies ist meist beim Vierkantgehöft der Fall, wo der Lochcharakter des Fensters noch durch die weißen, den Hell-Dunkel-Kontrast steigernden Fensterfaschen unterstrichen wird.
Werden die Fenster jedoch größer, wie das bei eigentlich allen Fassaden, die nach der

Mitte des 19. Jahrhunderts errichtet wurden, der Fall ist, sitzen sie bündig oder sogar etwas vor der Fassadenfläche und schlagen nach außen auf. Ihre Unterteilung hing ursprünglich von den technischen Möglichkeiten der Glasindustrie ab, die nur kleine Scheiben wirtschaftlich vertretbar herstellen konnte.
Diese Kleinteiligkeit entspricht aber nicht bloß heute schon zu vergessenden ökonomischen, sondern auch den gleichgebliebenen ästhetischen Anforderungen. Erst durch die feine Unterteilung werden die, ähnlich wie bei den Hoftoren, im Verhältnis zur Mauerfläche großen Öffnungen optisch verkleinert und zerstören so nicht die Geschlossenheit des Baukörpers. Wie ein Filter oder Schleier, der die Öffnung, die Beziehung zwischen Innenraum und Außenraum, sensibilisiert, legt sich die Sprossenteilung zwischen diese beiden Bereiche. Dazu kommt, daß diese Sprossenteilung nicht nur in einer Ebene liegt, sondern sich zwei dieser Gitter hintereinander befinden. Auf diese Weise ergibt sich auf der einen Seite ein ständig veränderndes Bild von Überlagerungen, das dem Passanten den Einblick in den Innenraum erschwert, also optisch abschirmt. Auf der anderen Seite wird ein kleiner Pufferraum geschaffen, der gegen Schall und Kälte isoliert. Dieser Raum läßt zusätzlich die Mauerstärke zwar nicht ablesen, aber doch erahnen; die Mauer wird als Körper spürbar, das Haus erscheint nicht aus Karton gebaut.
Die Fenster sitzen meist auf einem freien Putzprofil, das die darunterliegende Parapettfläche ebenfalls häufig miteinschließt. Es entsteht eine fein abgestufte Schichtung verschiedener Ebenen, die mit der Nullfläche des Hauses beginnt, ihre Fortführung durch Putzfaschen und den Fensterrahmen erfährt und im am weitesten vorspringenden Teil, dem Flügelholz, endet. Erst nach dieser feingliedrigen Auftürmung kommt die Glasfläche, die den Blick nach innen öffnet. Auch dieser Effekt läßt die Fensterfläche wesentlich kleiner erscheinen, als dies den wirklichen Abmessungen entsprechen würde, engt sie also optisch ein.
Die Faschen und die Parapettflächen sind meist weiß gefärbelt. Das Fenster hängt dadurch nicht irgendwie in der Mauerfläche, sondern sitzt auf dem dunklen, oft sogar schwarzen Sockel auf, der den Übergang zum Boden bildet.
Die Proportion der Fenster entspricht bei den kleinen, hinten sitzenden Öffnungen meist dem Quadrat, die Fensterteilung ist kreuzförmig. Die späteren, bündig in der Fläche oder sogar über ihr liegenden Fenster sind wesentlich größer und bilden schlanke, stehende Rechtecke, die den Fassaden ihren Rhythmus geben. Sie drücken genau das ursprüngliche Verhältnis des Bewohners zu seiner Umwelt aus, vor der er

kräftner, johann: naive architektur in niederösterreich, 1977

sich nicht verschließen wollte. Wie man nämlich bei Proportionsuntersuchungen feststellen konnte, wirken liegende Fenster, wie sie ausschließlich bei Wirtschaftsgebäuden vorkommen, bedrückend, quadratische unentschieden und gleichgültig, stehende aber freundlich, offen und herausfordernd auf den Menschen.

Die Fassaden der Gehöfte sind, so wie wir sie heute vor uns haben, zum Großteil ein Produkt des 19. und 20. Jahrhunderts. In dieser Zeit wurden insbesondere im Weinviertel die bis dahin vorherrschenden Giebelhäuser durch das neu aufkommende Gassenfrontenhaus ersetzt. Die Einfahrt liegt meist an einem der Enden der Fassade, den Rest nimmt der gänzlich zur Straße gerichtete Wohntrakt mit dem mittleren Hauseingang ein.

Zum überkommenen Formenrepertoire Naiver Architektur kam der städtische Einfluß hinzu. Obwohl diese Entwicklung, die durch den Ausbau der Eisenbahnen und anderer Verkehrswege stark beschleunigt worden ist, damals das gesamte Dorfbild umkrempelte, erfolgte sie trotzdem so langsam, daß genug Zeit vorhanden war, die für den Gebrauch am Lande viel zu hochgestochenen städtischen Moden zu überformen und für den eigenen Gebrauch nutzbar zu machen.

So konnte die Architektur, anders als nach dem Zweiten Weltkrieg, die „Angriffe" der Stadt parieren. Es sind auch die unter diesem städtischen Einfluß entstandenen, manchmal etwas grobschlächtigen Bauten, die der Naiven Architektur einen ihrer Reize verleihen.

Eine besonders hübsche Gruppe dieser Bauten entstand in den zwanziger Jahren. Ihre Fassaden sind reich mit linearen, feingeschichteten Ornamenten gegliedert, die einerseits auf zeitgenössische städtische Moden, andererseits, wahrscheinlich unbewußt, auf spätbarocke Traditionen zurückgreifen.

Besondere Bedeutung für die Gestaltung der Fassaden besitzt die Farbe. Ursprünglich war ein Großteil der Fassaden bloß weiß getüncht, ohne dabei auf Fensterrahmungen oder andere gliedernde Elemente Rücksicht zu nehmen. Diese Art der Fassadenbehandlung wurde eigentlich nicht als Färbelung, sondern als Reinigung empfunden. So wie der Bauer noch heute, wenn eines seiner Tiere erkrankt war, nachher den Stall frisch kalkt, wurde auch die Fassade mindestens einmal im Jahr, vor Ostern oder Fronleichnam, häufig aber sogar öfter, dieser Reinigung unterzogen.

Voll wirksam werden die Reize dieser Fassaden, unter deren Tünche der freihändig aufgetragene Putz aus mit Häcksel versetztem Lehmmörtel liegt und menschliche Arbeit, Handarbeit, spüren läßt, erst im Spiel der Sonne, insbesondere im Streiflicht.

Jetzt erst beginnen sie wirklich zu leben, fängt das Material an, seine eigene Sprache zu reden. Die Schwundrisse der Oberfläche werfen leichte Schatten, kleine Unebenheiten und erhabene Stellen treten plastisch hervor und gestalten die Fassade. Geschlossene Fenster zeichnen auf der Mauer ihre zarten Schatten, im geöffneten Zustand überziehen sie die gesamte Fassadenfläche mit dem Raster ihrer Sprossen.

Le Corbusier faßt all diese Qualitäten in seinem „Gesetz der Kalkmilch" zusammen: „Die Kalkmilch gehört zur Behausung des Menschen seit der Geburt der Menschheit: man brennt Steine, gießt Wasser zu, tüncht, und die Wände erstrahlen in reinstem Weiß — einem unglaublich schönen Weiß!

Wenn das Haus ganz weiß ist, hebt sich der Umriß der Dinge ohne möglichen Übergang davon ab: das Volumen der Dinge erscheint in aller Deutlichkeit — die Farbe der Dinge ist kategorisch. Das Kalkweiß ist etwas Absolutes, alles hebt sich davon ab, schreibt sich absolut — schwarz auf weiß — darauf ein: es ist ehrlich und bieder. Stellen Sie schmutzige, geschmacklose Dinge hin: alles springt in die Augen: es ist ein wenig wie Röntgenstrahlen der Schönheit.

Es ist ein ständig tagender Gerichtshof, es ist das Auge der Wahrheit.

Das Kalkweiß ist etwas ungeheuer Moralisches. Die Kalkmilch ist der Reichtum von arm und reich, von aller Welt, wie Brot, Milch und Wasser der Reichtum des Sklaven und des Königs sind."

Ebensolche Reize bieten aber auch farbig gestaltete Fassaden. Der Träger der Farbe ist ebenfalls Kalkmilch, der dann Erdfarben zugegeben werden. Häufig wird bei vollkommen ungegliederten Fassaden der Fond farbig behandelt, die Fensterumrahmungen mit den Parapettflächen werden weiß hervorgehoben. Um so eindrucksvoller wirkt die zarte, die Fensteröffnung vernetzende dunkel lackierte Sprossenteilung des Fensters. Bei Fassaden mit plastisch hervortretenden Gliederungen werden Tektonik und Plastizität durch die Farbigkeit stärker hervorgehoben. Lisenen, Gesimse, Ortquaderungen, Flächenteilungen und ähnliche Elemente beginnen die Fassade zu dominieren.

Zur Lebendigkeit einer Straßenfront, die sich aus diesen Fassaden zusammensetzt, tragen nicht nur die bis jetzt erwähnten Gestaltungselemente bei, sondern wesentlich auch die lebendige Anordnung und Staffelung der Baukörper. Sie stehen nur selten in einer Flucht aneinandergereiht, fast immer sind sie aus der idealen Achse leicht verschoben oder geknickt. Teile springen zurück, andere vor, es entsteht der reich gegliederte Ortsraum. Die oft kilometerlangen Straßen- und Angerzüge werden

kräftner, johann: naive architektur in niederösterreich, 1977

Recht haben, wenn man die Lacher auf seiner Seite haben will; ein Körnchen Unrecht gehört sogar zum guten Geschmack.

222.

Wo heute Mitleiden gepredigt wird — und, recht gehört, wird jetzt keine andre Religion mehr gepredigt — möge der Psycholog seine Ohren aufmachen: durch alle Eitelkeit, durch allen Lärm hindurch, der diesen Predigern (wie allen Predigern) zu eigen ist, wird er einen heiseren, stöhnenden, ächten Laut von Selbst-Verachtung hören. Sie gehört zu jener Verdüsterung und Verhässlichung Europa's, welche jetzt ein Jahrhundert lang im Wachsen ist (und deren erste Symptome schon in einem nachdenklichen Briefe Galiani's an Madame d'Epinay urkundlich verzeichnet sind): wenn sie nicht deren Ursache ist! Der Mensch der „modernen Ideen", dieser stolze Affe, ist unbändig mit sich selbst unzufrieden: dies steht fest. Er leidet: und seine Eitelkeit will, dass er nur „mit leidet" . . . .

223.

Der europäische Mischmensch — ein leidlich hässlicher Plebejer, Alles in Allem — braucht schlechterdings ein Kostüm: er hat die Historie nöthig als die Vorrathskammer der Kostüme. Freilich bemerkt er dabei, dass ihm keines recht auf den Leib passt, — er wechselt und wechselt. Man sehe sich das neunzehnte Jahrhundert auf diese schnellen Vorlieben und Wechsel der Stil-Maskeraden an; auch auf die Augenblicke der Verzweiflung darüber, dass uns „nichts steht" —. Unnütz, sich romantisch oder klassisch oder christlich oder florentinisch oder barokko oder „national" vorzuführen, in moribus et artibus: es „kleidet nicht"! Aber der

„Geist", insbesondere der „historische Geist", ersieht sich auch noch an dieser Verzweiflung seinen Vortheil: immer wieder wird ein neues Stück Vorzeit und Ausland versucht, umgelegt, abgelegt, eingepackt, vor allem studirt: — wir sind das erste studirte Zeitalter in puncto der „Kostüme", ich meine der Moralen, Glaubensartikel, Kunstgeschmäcker und Religionen, vorbereitet wie noch keine Zeit es war, zum Karneval grossen Stils, zum geistigsten Fasching-Gelächter und Übermuth, zur transscendentalen Höhe des höchsten Blödsinns und der aristophanischen Welt-Verspottung. Vielleicht, dass wir hier gerade das Reich unsrer Erfindung noch entdecken, jenes Reich, wo auch wir noch original sein können, etwa als Parodisten der Weltgeschichte und Hanswürste Gottes, — vielleicht dass, wenn auch Nichts von heute sonst Zukunft hat, doch gerade unser Lachen noch Zukunft hat!

224.

Der historische Sinn (oder die Fähigkeit, die Rangordnung von Werthschätzungen schnell zu errathen, nach welchen ein Volk, eine Gesellschaft, ein Mensch gelebt hat, der „divinatorische Instinkt" für die Beziehungen dieser Werthschätzungen, für das Verhältniss der Autorität der Werthe zur Autorität der wirkenden Kräfte): dieser historische Sinn, auf welchen wir Europäer als auf unsre Besonderheit Anspruch machen, ist uns im Gefolge der bezaubernden und tollen Halbbarbarei gekommen, in welche Europa durch die demokratische Vermengung der Stände und Rassen gestürzt worden ist, — erst das neunzehnte Jahrhundert kennt diesen Sinn, als seinen sechsten Sinn. Die Vergangenheit von jeder Form und Lebensweise,

nietzsche, friedrich: jenseits von gut und böse, vorspiel einer philosophie der zukunft, 1886

Nachzüglern. Ich lebe vielleicht im Jahre 1912, mein Nachbar aber lebt um 1900, und der dort im Jahre 1880. Es ist ein Unglück für einen Staat, wenn sich die Kultur seiner Einwohner auf einen zu großen Zeitraum erstreckt. Der Kalser Bauer lebt im 12. Jahrhundert. Anläßlich des Jubiläumsfestzuges mußten wir mit Schaudern erfahren, daß wir in Oesterreich noch Volksstämme aus dem 4. Jahrhundert besitzen. Glücklich das Land, das diese Nachzügler und Marodeure nicht besitzt! Glückliches Amerika! Bei uns gibt es selbst in den Städten unmoderne Menschen, Nachzügler aus dem 18. Jahrhundert, die sich über ein Bild mit violetten Schatten entsetzen, weil sie das Violett noch nicht sehen können. Denen der Fasan besser schmeckt, an dem der Koch tagelang arbeitete, und die Zigarettendose mit Renaissance-Ornamenten besser gefällt als die glatte. Und wie steht's auf dem Lande? Kleider und Hausrat gehören durchaus früheren Jahrhunderten an. Der Bauer ist kein Christ, er ist noch Heide.

Diese Nachzügler verlangsamen die kulturelle Entwicklung der Völker und der Menschheit. In volkswirtschaftlicher Beziehung kann man, wenn zwei Menschen nebeneinander wohnen, die bei gleichen Bedürfnissen, bei denselben Ansprüchen an das Leben und demselben Einkommen, verschiedenen Kulturen angehören, den folgenden Vorgang wahrnehmen: Der Mann des 20. Jahrhunderts wird immer reicher, der Mensch des 18. Jahrhunderts immer ärmer. Ich nehme an, daß beide ihren Neigungen leben. Der Mann des zwanzigsten Jahrhunderts kann seine Bedürfnisse mit einem viel geringeren Kapital decken, und daher Ersparnisse machen. Das Gemüse, das ihm mundet, ist einfach in Wasser gekocht und mit etwas Butter übergossen. Dem anderen Mann schmeckt es erst dann so gut, wenn Honig und Nüsse dabei sind und wenn ein Mensch stundenlang daran gekocht hat. Ornamentierte Teller kosten mehr, während es dem anderen nur auf weißem Geschirr schmeckt. Der eine macht Ersparnisse, der andere Schulden. So ist es mit ganzen Nationen. Wehe, wenn ein Volk in der kulturellen Entwicklung zurückbleibt. Die Engländer werden reicher und wir ärmer …

Noch viel größer ist der Schaden, den das produzierende Volk durch das Ornament erleidet. Da das Ornament nicht mehr ein natürliches Produkt unserer Kultur ist, also entweder eine Rückständigkeit oder eine Degenerationserscheinung darstellt, so wird die Arbeit des Ornamentikers nicht mehr nach Gebühr bezahlt. Die Verhältnisse in den Gewerben der Holzbildhauer und Drechsler, die verbrecherisch niedrigen Preise, die den Stikkerinnen und Spitzenklöpplerinnen bezahlt werden, sind bekannt. Der Ornamentiker muß 20 Stunden arbeiten um das Einkommen eines modernen Arbeiters zu erreichen, der acht Stunden arbeitet. Das Ornament verteuert in der Regel den Gegenstand, trotzdem kommt es vor, daß ein ornamentierter Gegenstand bei gleichem Materialpreis und nachweislich dreimal längerer Arbeitszeit um den halben Preis angeboten wird, den ein glatter Gegenstand kostet. Das Fehlen des Ornamentes hat eine Verkürzung der Arbeitszeit und eine Erhöhung des Lohnes zur Folge. Der chinesische Schnitzer arbeitet 16 Stunden, der amerikanische Arbeiter acht Stunden. Wenn ich für eine glatte Vase so viel zahle wie für eine ornamentierte, gehört die Differenz an Arbeitszeit dem Arbeiter. Und gäbe es überhaupt kein Ornament – ein Zustand, der vielleicht in Jahrtausenden eintreten wird –, brauchte der Mensch statt acht Stunden nur vier Stunden zu arbeiten, denn die Hälfte der Arbeit entfällt heute noch auf Ornamente.

Ornament ist vergeudete Arbeitskraft und dadurch vergeudete Gesundheit. So war es immer. Heute bedeutet es aber auch vergeudetes Material und beides bedeutet vergeudetes Kapital.

Da das Ornament nicht mehr organisch mit unserer Kultur zusammenhängt, ist auch das Ornament nicht mehr der Ausdruck unserer Kultur. Das Ornament, das heute geschaffen wird, hat keinen Zusammenhang mit uns, hat keine menschlichen Zusammenhänge, keinen Zusammenhang mit der Weltordnung. Es ist nicht entwicklungsfähig. Was geschah mit der Ornamentik Otto Eckmanns, was mit der Van de Veldes? Stets war der Künst-

loos, adolf: ornament und verbrechen, 2000

Entwerfer, von denen jeder einzelne natürlich seine eigene künstlerische Auffassung hatte, entstand jedoch kein wüstes Stil- und Formenmischmasch. Zwar trägt jeder Gemeindebau die individuelle Handschrift seines Schöpfers, die ästhetischen „Besonderheiten" hielten sich aber absolut im Rahmen eines allgemeinen Baumusters, waren in ein großes, übergreifendes Konzept eingebettet. Die Gemeindebauten des Roten Wien wirken auf den Betrachter tatsächlich einheitlich. Nicht nur der Fachmann, auch der mit einer gewissen Sensibilität für künstlerische Formen ausgestattete Laie „erkennt" sie praktisch auf den ersten Blick, kann sie unschwer bezeichnen und von anderen Bauten unterscheiden.

Woher rührte nun das Faktum, daß sich bei den „Höfen" ein allgemeines Baumuster herausentwickelte, daß ein stilistisch *Kollektives* im Individuellen, ein *Gesetzmäßiges* im Zufälligen, ein *Wesen* in der konkreten Erscheinung so sichtbar zutage trat? Wohl daher, daß damals zwei einander gleichwertige Willensäußerungen zu einer Einheit zusammenflossen. Da war zunächst die Tatsache, daß eine Einzelpersönlichkeit – Hubert Gessner – die künstlerischen Formen zur Lösung dieses architektonischen Problems geschaffen hatte, und zweitens die Tatsache, daß das Gemeindebauvorhaben nicht nur von der sozialdemokratischen Politik sozialer Reformen, sondern auch von den sozialistischen Zielvorstellungen des einstigen Austromarxismus getragen war.

Die rote Stadtverwaltung hat am Höhepunkt ihres Wirkens, in den Jahren 1923 bis 1929, nichts weniger versucht, als im Gemeindewohnbau die ethisch-moralischen Normen der Arbeiterklasse – proletarische Solidarität, gegenseitige Hilfe und Unterstützung, Organisiertheit, Streben nach Übereinstimmung zwischen individuellen und kollektiven Interessen – zum Gradmesser der zwischenmenschlichen Beziehungen ihrer Einwohner zu machen. Die im „Volkswohnungspalast" gipfelnde Architektur der „Höfe" bedeutete daher eine Kampfansage an alle anderen Varianten des Wohnbaus, sei es die Siedlungsbewegung, die dem Persönlichkeitsideal der bürgerlichen Umwelt, die Einzelperson in den Mittelpunkt zu stellen, erlag, sei es der Massenwohnbau in Form eines bloß additiven Zusammenfügens von „Wohnmaschinen", was damals sowohl von der „Avantgarde" (Le Corbusier, Gropius, Kommunehäuser in der Sowjetunion der zwanziger Jahre usw.) gefordert wurde, als auch im kapitalistischen Wohnbau bis zum heutigen Tag vorherrscht.

Das gesellschaftlich Bedeutsame und überhaupt Entscheidende bei der Realisierung des Gemeindebauprogramms war nun, daß die Architekten – ihrer sozialen Herkunft nach durchwegs Angehörige des Bürgertums – sich dieser von den Austromarxisten vorgezeichneten Linie nicht nur nicht bloß freiwillig unterwarfen, sondern sie in Einzelfällen auf – man muß sagen – großartige Weise bis zu den grundsätzlichen Merkmalen eines „Sozialistischen Realismus" fortzuführen imstande waren.

Dies konnte gelingen, weil in Wien damals der Boden für eine derartige Architekturauffassung durch Otto Wagner und seine Schule optimal vorbereitet war.

Otto Wagner (1841–1918), ein Hauptrepräsentant der modernen Weltarchitektur, war zwar einige Monate vor dem Zusammenbruch der Habsburgermonarchie verstorben, sein Einfluß und die Nachwirkung seines Werks blieb jedoch auf die architektonische Konzeption der Wiener Gemeindebauten bestimmend. Dies nicht etwa nur deshalb, weil viele Objekte zwischen 1923 und 1934 von seinen Schülern ausgeführt wurden, sondern auch und vor allem deshalb, weil er selbst städtebauliche Ideen vertrat, an die das Rote Wien anknüpfen und unter den wesentlich günstigeren sozialökonomischen und politischen Umständen in der von einer Arbeiterpartei beherrschten Hauptstadt der Jahre nach der Novemberrevolution in die Tat umsetzen konnte.

Wagner lehnte das Einfamilienhaus mit Garten als Lösung der Arbeiterwohnungsfrage mit dem realistischen Argument ab, daß die objektiven Lebens- und Schaffensbedingungen der damaligen arbeitenden Massen (Unsicherheit des Arbeitsplatzes, Zwang zu hoher beruflicher Mobilität und damit auch zur „Leichtigkeit" der Übersiedlung bzw. des Wohnungstausches, Rücksichtnahme auf die Vermehrung und Verminderung der Familienmitglieder) durch Siedlungsanlagen an den Stadträndern weder quantitativ noch qualitativ adäquat befriedigt werden konnten. Er trat für den Massenwohnungsbau in Form von Miethäusern, für die „unbegrenzte Großstadt" ein. Seine berühmte Vision von der künftigen Ausgestaltung des 22. Bezirks, eines Arbeiterbezirks, ist dafür das Paradebeispiel. Wagner beschäftigte sich intensiv mit dem Problem des Baus von Massenwohnungen und schulte als Leiter einer Architekturklasse an der Akademie der bildenden Künste in Wien seine Studenten an umfassenden städtebaulichen und architektonischen Arbeiten, verlieh ihnen Verständnis für große bauliche Zusammenhänge und stattete sie mit der Fähigkeit zur Bewältigung großer Baumassen aus. Monumentalität, Axialität, Einfachheit, jedoch nicht nackte Funktionalität, sowie ein Stil des „expressionistischen Realismus" waren die Hauptprinzipien seiner Architektur, soweit sie sich auf den Massenwohnbau bezog. Wagner eignete sich auch im Alter, besonders unter dem Eindruck der Verelendung der Arbeitermassen im Ersten Weltkrieg, ein hohes Maß an sozialem Bewußtsein an und kritisierte die „Bedrängung und Ausbeutung" der arbeitenden Bevölkerung. Seine Architektur, an der sich der Wandel vom Historismus zur Moderne ablesen läßt, war trotz der unverwandt großbürgerlichen Grundhaltung ihres Schöpfers eine wirkliche Errungenschaft, eine positive Weiterentwicklung in Richtung einer realistischen und humanistischen Baukunst.

Einige (nicht alle) der Schüler Otto Wagners setzten diese Tradition nicht bloß in linear-evolutionärem Sinne fort, sondern hoben sie auf eine qualitativ neue und höhere Ebene. Sie vollzogen in den besten Beispielen der großen Gemeindebauten den Übergang von der bürgerlich-humanistischen zur sozialen Architektur.

Die führenden dieser in der Ära des Roten Wien vielbeschäftigten Wagner-Schüler seien mit ihren wichtigsten Werken genannt:

Hubert Gessner: Metzleinstaler Hof, Reumannhof, Heizmannhof, Gartenstadt

Karl Ehn: Lindenhof, Bebelhof, Karl-Marx-Hof
Heinrich Schmid/Hermann Aichinger: Fuchsenfeldhof, Reismannhof, Matteottihof, Julius-Popp-Hof, Rabenhof, Somogyihof, Wendlgasse 11–19
Heinrich Schopper/Alfred Chalousch: Gallhof, Hueberhof, Goethehof (mit Mayer, Fraß, Mittag, Hauschka, Rotmüller)
Camillo Discher: Pernerstorferhof (mit Paul Gütl), Wienerbergstraße 16–20 (mit Paul Gütl, Rudolf Fraß, Rudolf Perco, Karl Dorfmeister), Aichholzgasse 52 (mit Dirnhuber)
Franz Kaym/Alfons Hetmanek: Karl-Höger-Hof (mit Gorge), Friedrich-Engels-Hof (mit Gorge)
Emil Hoppe/Otto Schönthal: Sandleiten (mit Matuschek, Theiß, Jaksch, Krauß, Tölk), Zürcher Hof, Strindberghof
Ernst Lichtblau: Julius-Ofner-Hof, F. A. C.-Hof (mit Scheffel, Glaser, Bauer)
Engelbert Mang: Victor-Adler-Hof, Widholzhof, Fröhlichhof
Rudolf Perco: Prof.-Jodl-Hof (mit Fraß, Dorfmeister), Holyhof, Anlage Engelsplatz

HUBERT GESSNER – DER SCHÖPFER DER WIENER GEMEINDEBAU-ARCHITEKTUR

Dennoch war es nur *ein* Mann unter den Wagner-Schülern, dem das Verdienst zukommt, den Wiener Gemeindebaustil geradezu „erfunden" zu haben: Hubert Gessner. Jede Erscheinung im gesellschaftlichen Leben der Menschen – also auch Kunst und Architektur – war und ist ein Produkt, das aus dem Strome *allgemeiner* gesellschaftlicher Bedingungen von *individueller* Schöpferkraft hervorgebracht wird. In der Geschichte kann sich das Notwendige nur in Form einer unendlichen Zahl von wirklichen oder scheinbaren Zufällen durchsetzen. Daß gerade diese und keine andere Persönlichkeit durch ihre individuellen Taten eine neue Entwicklung einleitet, ein neues geschichtliches Phänomen begründet, ist Zufall. Zufälle haben jedoch auch ihre Ursache und sie können, sofern sie nicht gegen, sondern im Einklang mit dem Notwendigen wirken, in eine neue, auf höherer Ebene stehende Notwendigkeit umschlagen. Genauso verhielt sich die Beziehung zwischen der „zufälligen" Person des Hubert Gessner und dem Gemeindebauprogramm des Roten Wien. Da Hubert Gessner als Schüler Otto Wagners sich jene Architekturkonzeption zu eigen gemacht hatte, deren Realisierung nach der Machtübernahme der Sozialdemokratischen Partei in Wien gleichsam „in der Luft lag", verwirklichte sich die Idee des in mehrgeschossiger Blockbauweise ausgeführten hofartigen „Volkswohnungspalasts" dadurch, daß *Gessner* diesen Gedanken an die politisch Verantwortlichen der roten Stadtverwaltung *herantrug* und sein Konzept, von den Austromarxisten als notwendige und zugleich

beste Lösung erkannt, daraufhin zum architektonischen Grundmerkmal ihres Wohnbauprogramms und damit auch zum Faktum, zur historischen Tat wurde.

Hubert Gessner, geboren am 20. Oktober 1871 in Mähren und am 24. April 1943 in Wien gestorben, war außerdem jener Architekt, der von allen Wagner-Schülern die engste Verbindung zur Sozialdemokratie und ihrem Parteiapparat hatte. Schon viele Jahre vor dem November 1918, als die Bereitschaft politisch nicht gebundener Akademiker, mit dieser oppositionellen „Marxistenpartei" in irgendeiner Weise zusammenzuwirken, keineswegs ungefährlich oder selbstverständlich war, übernahm Gessner von ihr Aufträge. Er baute das am 7. September 1902 eröffnete Arbeiterheim in Favoriten (Laxenburger Straße 8–10), 1908 die Hammerbrotwerke in Schwechat (ein Unternehmen, das unter dem Titel „Hammerbrotwerke und Dampfmühle Skaret, Hanusch & Co." zu je einem Drittel der Partei, den Gewerkschaften und Genossenschaften gehörte), und 1910, gemeinsam mit seinem Bruder Franz Gessner, das Geschäftshaus des „Vorwärts-Verlages" in Wien V., Rechte Wienzeile 97, wo sich die Druckerei und Redaktion der „Arbeiter-Zeitung" befand. Besonders das letztere Gebäude ist in seiner äußeren Erscheinung schon eine Vorwegnahme des späteren Gemeindebaustils. Interessant ist nun, daß sich das im Juni 1907 eröffnete Ottakringer Arbeiterheim (im Februar 1934 schwer beschädigt und 1936 abgetragen) im Gegensatz zu den Gessner-Parteibauten ganz in den Bahnen der schlechten Architektur der späten Ringstraßenepoche (Stubenring!) bewegte, in einem Stil, den Adolf Loos einst spöttisch „fünfstöckiges Mährisch-Ostrau" nannte.

Hubert Gessners große Zeit kam aber erst nach der Novemberrevolution 1918. Unmittelbar nach der Machtübernahme der Sozialdemokratischen Partei in Wien übertrug ihm das Rathaus 1919 die planerische Ergänzung des Metzleinstaler Hofes, eines Wohnhauses, das während des Krieges vom Architekten Kalesa begonnen, aber durch Geldmangel unvollendet geblieben war und erst 1919–1920 als 1. Bauteil fertig wurde. Weitere Bauten Gessners waren: der Reumannhof (478 Wohnungen, Baubeginn 1924), der Lassallehof (294 Wohnungen, Baubeginn 1924, gemeinsam mit Schloßberg, Paar und Waage), der Heizmannhof (213 Wohnungen, Baubeginn 1924) und schließlich die monumentale, 1173 Wohnungen zählende Gartenstadt in Floridsdorf (Baubeginn 1926, heute „Karl-Seitz-Hof"). Der Reumannhof und die Gartenstadt zählen zu den besten und schönsten Beispielen der „Volkswohnungspaläste" des Roten Wien. Mit ihnen prägte Gessner das „Baumuster" der Gemeindebauten. Insbesondere beim Metzleinstaler Hof sind alle grundlegenden Merkmale der späteren „Höfe" bereits vorgezeichnet. Die Stiegeneingänge sind im Unterschied zum Bauteil, den Kalesa entwarf, nicht mehr von der Straßenseite, d.h. von „Außen", sondern nun vom Hofe her, von „Innen", vom Kommunikationszentrum aus, zugänglich. Ebenso ist der Grundriß aller späteren Anlagen und schließlich auch die künstlerische Form mit Hilfe von Fassadeneinzelteilen, im speziellen Fall von Keramik, vorgestaltet.





Genaue Rollenverteilung und Buchführung sollten dem Besitz-Individualismus entgegentreten: In vielen Fällen wurden fertige Siedlungshäuser per Losentscheid zugeordnet. Jedermann sollte die gleiche Möglichkeit zur Selbstversorgung bekommen. Oben: Arbeitskette in der Hoffingergasse; unten: Bauetappe auf dem Rosenhügel. An der bereits fertiggestellten Hauszeile sind die zugebauten Kleintierställe deutlich sichtbar

„Das einzelne Haus ist wie ein Ziegel in einem Gebäude"

Architektonische und städtebauliche Prinzipien. Der Vorrang des Gesamteindruckes; Loos: Patent des Hauses mit einer Mauer; Das „Kernhaus" und die neue Inneneinrichtung; Die Beratungsstelle für Wohnungsreform.

Da die Gemeinde Wien in Form von Krediten, Baurechtsvergabe, Materialbeschaffung etc. fast die gesamten Kosten des genossenschaftlichen Siedlungsbaues übernahm, konnte sie sich eine starke Einflußnahme auf die Gestaltung der Anlagen und Häusern sichern. Dies erklärt die Einheitlichkeit im Ausmaß und in der Ausstattung der einzelnen Objekte, besonders der Siedlungen nach 1923. Das städtebauliche Konzept war einfach: Fast durchwegs Reihenhausanlagen mit langen Häuserzeilen, lediglich die früheren Siedlungsanlagen sind — im Sinne ihrer Vorbilder in der deutschen Gartenstadtbewegung — „romantisch"-unregelmäßig angelegt. *Zwei Grundtypen* bestimmen die Größe der Häuser: eine mit rund 66 m² Wohnfläche auf 42 m² Grundfläche, die kleinere mit rund 50 m² Wohnfläche auf einer Grundfläche von 32 m². Beide verfügen über ein voll ausgebautes Obergeschoß, manchmal auch in Form einer Mansarde. Zusätzlich konnte noch oft das Dach ausgebaut werden. Fast alle Siedlungshäuser der ersten Bauperiode (bis 1923) verfügten außerdem über einen vom Garten aus zugänglichen Kleintierstall, der später meist zum Badezimmer ausgebaut wurde.

Wichtig für ein wirtschaftliches Bauen waren die von der Gemeinde Wien gewährten *Ausnahmebestimmungen von der Bauordnung:* Verzicht auf feuersichere Trennwände (also die rechtliche Behandlung der Reihenhauszeile als Mehrfamilienhaus), Treppenbreite 90 cm, Stufenhöhe 20 cm, Geschoßhöhe 2,60 m. Der Kamin nimmt im Grundriß meist eine zentrale Stelle ein, sodaß alle Feuerstellen an einen einzigen Kamin angeschlossen werden konnten.

Die Größe der *Siederstellen* spiegelt die wirtschaftliche Entwicklung wider: Sie wurde schrittweise von 400 m² (Nutzgarten zur teilweisen Selbstversorgung) auf etwa 100 m² (Ziergarten) herabgesetzt. Erst die „Nebenerwerbssiedlung", ein Produkt der Wirtschaftskrise ab 1930, kehrte diesen Trend um. Bei der Gartenplanung berief man sich ausdrücklich auf den deutschen Siedlungs- und Gartenarchitekten *LEBERECHT MIGGE* und dessen — heute wieder sehr aktuelle — Konzeption eines intensiven Gartenbaus.[1]

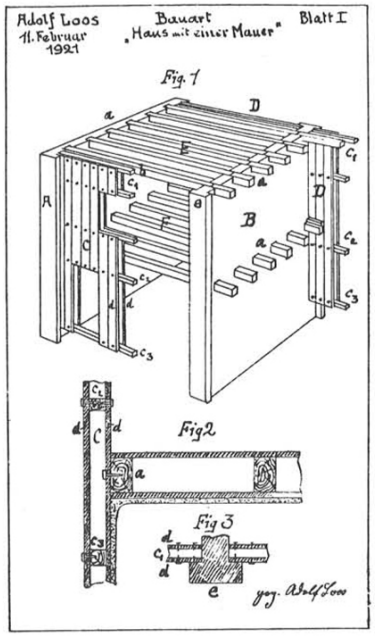
Migge hielt 1922 und 1923 auf Einladung des Österreichischen Verbandes für Siedlungs- und Kleingartenwesen Vorträge in Wien, u. a. im Schutzhaus „Zukunft" auf der Schmelz.[2] Auch andere Siedlungsplaner wurden eingeladen, so der englische Gartenstadtpionier *RAYMOND UNWIN*.[3]

Schon 1920 beschloß der Gemeinderat, einen *Generalsiedlungsplan* auszuarbeiten. Laut Stadtrat Scheu sollte ein Wettbewerb abgehalten und zu diesem bedeutende Architekten eingeladen werden, darunter Loos, Theiß, Jaksch, Tessenow und Oerley.[4] Die Planung kam in dieser Form nicht zustande, doch führten die Überlegungen schließlich 1921 zur Festlegung der verschiedenen *Siedlungsgebiete* in Wien.[5] Schon hier deutete sich eine räumliche Konzentration in hauptsächlich 3 Gebieten an (Nord/Nordost, Süd/Südost, West), der später auch

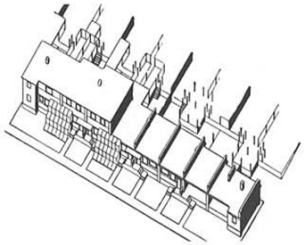
1) Leberecht Migge, 1981
2) AZ, 23. 9. 1922, 7. 10. 1922; Der Tag, 17. 6. 1923
3) AZ, 15. 7. 1921
4) AZ, 20. 2. 1920; GR-Sitzung 27. 2. 1920
5) Das Neue Wien, Bd. 1, 1926, 274 f.; GR-Sitzungen 4. 5. 1921, 15. 7. 1921



„Generalsiedlungsplan" 1920/21: Die dunklen Flächen weisen damals konzipierte Siedlungsgebiete aus



Nicht nur ökonomische, sondern auch ästhetische Erwägungen sind es, diesen unteren Teich, der mit einer Bruchsteinmauer eingefaßt ist, zum gesellschaftlichen Mittelpunkt der Siedlung zu machen. Das Gesellschaftsgebäude, an das Ufer dieses Bassins verlegt, den aufsteigenden Wald im Hintergrund, würde sich in der Wasserfläche spiegeln und ein reizendes Bild ergeben. Die Längsachse des Teiches liegt nicht parallel mit der Hermesstraße. Aber senkrecht auf die Querachse des Teiches befindet sich der höchste Punkt der Siedlung. Diese Erwägungen führten zu der Anordnung einer Schmuckstraße vom Gesellschaftshaus auf die Höhe, die mit einem Turm gekrönt werden soll. Die notwendige Neuanlage des kleinen Teiles der Hermesstraße von der Schule zur Wiese wird durch die Tatsache ökonomisch gerechtfertigt, daß dadurch Platz für 23 Häuser geschaffen wird. Überdies paßt sich dieser neue Straßenteil den Schichtenlinien besser an, wodurch die Hermesstraße sechs Meter höher in die große Wiese mündet.

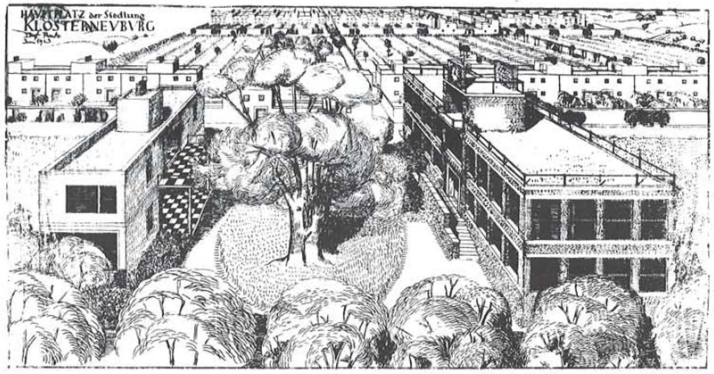


Die große Länge der Gärten wird beanstandet. Es wäre natürlich einfach gewesen, an Stelle der Reihenhäuser gekuppelte Häuser mit doppeltem Abstand zu machen und eine zweite solche Häuserreihe am südlichen bestehenden Fahrweg anzuordnen, wodurch jeder Garten noch einmal so breit und um die Hälfte kürzer würde. Aber die Folge wäre, daß sämtliche Zuleitungen (Gas, Wasser, Elektrizität) an zwei Häuserzeilen verlegt werden müßten, während beim langen Garten sich die Kosten der Zuleitung um die Hälfte verringern. Diese Erwägung gilt natürlich nicht nur für diese eine Straße, sondern für den ganzen Verbauungsplan. (. . .)

Es würde zu weit führen, wenn ich die Prinzipien des modernen Gartenbaues hier erörtern würde, um zu zeigen, warum ein Garten von Norden nach Süden liegen soll (Sonnenbestrahlung) und warum er möglichst langgestreckt sein soll (Windschutz). Wer sich darüber informieren will — und für die dem Ministerium für soziale Verwaltung zugeteilten Bausachverständigen wäre es sehr empfehlenswert — möge diese Forderungen bei Leberecht Migge nachlesen."[1]

Von der Frage des Gartens her nähert sich Loos der Gestaltung des Siedlerhauses. Aus der Forderung billigster Bauweise und möglichster Flexibilität entwickelte er sein Patent eines „Hauses mit einer Mauer", das in der Heubergsiedlung ansatzweise verwirklicht wurde. Die Einfachheit der äußeren Gestaltung (Wiens einzige Flachdachsiedlung!) war avantgardistisch, stand aber wohl zu sehr außerhalb der Wiener Siedlertraditionen, um auch von anderen Genossenschaften aufgenommen zu werden. Loos' puristische, prozeßhafte Architektur der Heubergsiedlung negierte den Willen zum „Stil" der Wiener Arbeiterbewegung. Gleichwohl könnte gerade sie heute — da dieser „Stil" verlorengegangen ist — als Ansatzpunkt einer Weiterentwicklung dienen . . .

1) Loos, 1921



Der zweite prominente Architekt der Wiener Siedlerbewegung war JOSEF FRANK.[1] Wie Loos kam er eher vom Villenbau, hatte aber schon lange vor der berühmten Werkbundsiedlung mit der Siedlung Ortmann bei Pernitz (1919/20) und der Genossenschaftssiedlung Hoffingergasse eine konsequent sachliche, auch heute noch überzeugend „modern" wirkende Anlage entworfen. Die Parzellierung folgt dem strengen Rastersystem der schmalen Wohnstraßen und Wirtschaftswege.

Frank ließ keine Zweifel daran, daß für ihn das einfache Siedlerhaus dem „Volkswohnungspalast" überlegen war:

„Der Versuch, eine für Wien typische Wohnungsform zu schaffen, ist eigentlich erst durch die Siedlerbewegung unternommen worden. Das Einfamilienhaus hat bei uns keinerlei Tradition; rationelle Bewirtschaftung einerseits und Raumwirkungen andererseits sind nicht angestrebt worden, und die Wohnung bestand aus aneinandergereihten Zimmern, die manchmal wie zufällig sich nicht im dritten Stock befanden, sondern in einen Garten versetzt waren. Dies war auch für die Einrichtung des Hauses nicht günstig, da gleichartige Räume dazu verleiten, mit Möbeln Architektur zu treiben, während das einheitlich konzipierte Haus sie in ihrer ursprünglichen, untergeordneten Funktion beläßt. Hier Wandel zu schaffen, ist bis heute noch nicht gelungen, da sehr selten jemand von seiner vorgefaßten Meinung von der Gestalt der Wohnung abgehen will, noch darauf verzichtet, die Vorteile der Mietwohnung ins Einzelwohnhaus mitzuschleppen, wo sie überflüssig und hinderlich sind und das Bauprogramm und den Kostenanschlag unnötig belasten.



Entwürfe geblieben:
J. Franks Projekt einer Reihenhaussiedlung in Klosterneuburg aus dem Jahre 1923 (oben),
J. Hoffmanns Projekt für die Siedlung Neustraßäcker, 1924 (links)

Es ist uns heute klar, daß eine durchgreifende Reform nur von der primitivsten Wohnungsform ausgehen kann und sich von dieser aus entwickeln muß, da es wesentlich auf die allgemeine Überzeugung ankommt, die dann ihrem Willen Ausdruck gibt. Das Siedlerhaus bildet den Anfang. Die Not der Zeit hat es aus der Schrebergartenlaube entwickelt und uns gleichzeitig eindringlichst vor die Aufgabe gestellt, den geringsten Wohnbedarf mit den geringsten Mitteln herzustellen. Die Häuser, die bisher entstanden und hier gezeigt sind, sind keine Ideale, aber wir wis-

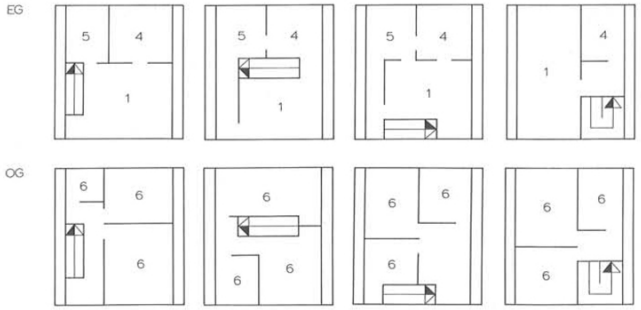
1) Spalt/Czech, 1981

novy: das einzelne haus ist wie ein zeigel in einem gebäude

Grundrißtypen der Wiener Siedler-Reihenhäuser 1919—1934
Variablen: Achsbreite, Balkenlage, Treppenanordnung, Raumaufteilung.

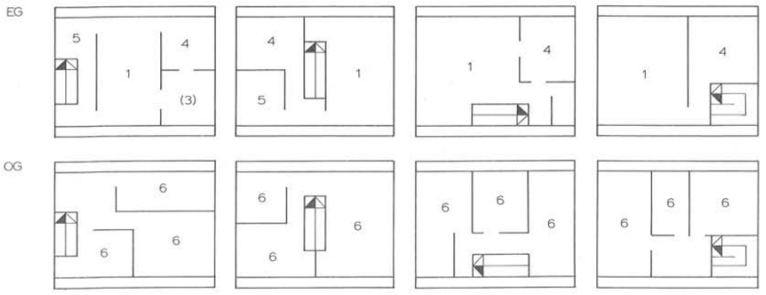
1. Reihenhäuser mit kleiner Achsbreite (4,50—5,50 m)

Balkenlage: von Trenn- zu Trennwand
Treppenanordnung: an Trennwand, an Außenwand, im Raum, im Eck



2. Reihenhäuser mit großer Achsbreite (6,00—9,00 m)

Balkenlage: von Außen- zu Außenwand
Treppenanordnung: an Trennwand, im Raum, an Außenwand, im Eck



1 Wohnküche, (2) Wohnzimmer, (3) Küche, 4 Spülküche, 5 Arbeitsraum, 6 Schlafzimmer

in zwei Raumbereiche teilt. Eine weitere, seltener genutzte Möglichkeit ist die, die Treppe (als gewendelte) in einer Ecke des Grundrisses anzulegen. Die eben genannten Anordnungsmöglichkeiten können mit der Balkenlage der Decke harmonieren oder auch nicht: Die Treppe kann mit ihrem Lauf genau zwischen zwei Deckenbalken emporführen, sie kann aber auch quer zur Balkenlage ansteigen, was zur Folge hat, daß die Balkenlage „ausgewechselt" werden muß, was konstruktiv nicht günstig ist.

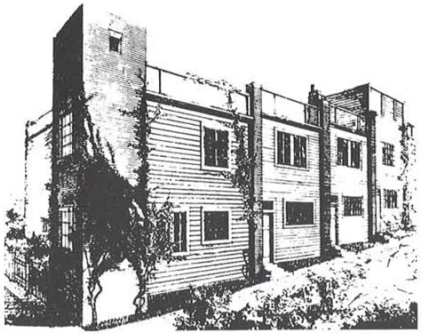
In den ersten genossenschaftlichen Siedlungen der Phase 1921—24 findet man zumeist die Wohnküche, oft von der Straßen- zur Gartenseite durch das ganze Reihenhaus sich erstreckend. Gelegentlich — so bei Schuster/Schacherl — wird eine Kochnische seitlich abgeteilt. In der Phase der Gemeindesiedlungen 1924—30 verschwindet die Wohnküche mehr und mehr zugunsten getrennter Räume für das Wohnzimmer und die Küche, die oft nicht mehr zum Garten, sondern häufig zur Straße hin liegt.

Die Grundrißorganisation des genossenschaftlichen Siedlerhauses stammt aus der langen Tradition des englischen Arbeiterwohnungsbaus, wie sie von Unternehmern im frühen Werkswohnungsbau und dann von der englischen Gartenstadtbewegung um 1900 weiterentwickelt worden ist. Auch in Holland hat der Arbeiterwohnungsbau in Reihenhäusern für Arbeiter eine lange Tradition. Daß die Wiener Architekten die englische Reihenhaus-Tradition genau kannten, drückt sich in ihren Grundrissen aus, aber auch darin, daß Adolf Loos im März 1922 zusammen mit Max Ermers, dem Leiter des Wiener Siedlungsamtes, am Londoner Kongreß der International Garden Cities and Town Planning Association teilnahm und dort seine Entwürfe für Typenhäuser als Chefarchitekt des Siedlungsamts darstellte.

Ist nun das Spiel mit dem Grundriß überflüssig gewesen? Nein, es ist notwendig gewesen; denn es sollten ja für die verschiedenen Anforderungen die jeweils besten Lösungen gefunden werden.

Das Bild der Siedlungen:
Ausdruck zweier Grundeinstellungen

Wenn man die Bauten betrachtet, dann fällt auf, daß es in der ersten Hälfte der 20er Jahre zwei unterschiedliche Lager in formaler Hinsicht unter den Architekten der Siedlerbewegung gegeben hat: Die einen — z. B. Loos, Frank, Schuster/Schacherl u. a. — entwerfen schmucklose, oft völlig ungegliederte Reihenhauszeilen, meist mit einfachen Satteldächern; die anderen — z. B. Schartelmüller, Kaym/Hetmanek, Ehn u. a. — neigen zu starker plastischer Differenzierung der Baukörper mit Vorsprüngen, Risaliten, Dachausbauten, Quergiebeln, Erkern; die Fassaden werden durch Gesimse, Fenster- und Türbekrönungen, Rundfenster und ähnliches mehr gegliedert.



Loos, Präsentationsblatt für die Ecktype eines Reihenhauses, 1920

Wenn man die Lagepläne und die baulichen Gesamtanlagen der Siedlungen auch nur flüchtig analysiert, dann fällt ein analoger Gegensatz ins Auge: Auf der einen Seite finden wir sehr streng und einfach angelegte Siedlungen, auf der anderen Seite formal sehr reich konzipierte Anlagen. Es gibt auf der einen Seite Siedlungen mit einem sehr einfachen, annähernd rechtwinkeligen Wege- und Straßennetz (z. B. in den Siedlungen Hoffingergasse, Hirschstetten, Friedensstadt, Süd-Ost u. a.), auf der anderen Siedlungen mit einem deutlich an der englischen Gartenstadt orientierten Erschließungssystem mit großen Plätzen, Wohnhöfen an Sackgassen, kurvenreich angelegten Straßen (z. B. in den Siedlungen Freihof, Lockerwiese, Glanzing, Flötzersteig u. a.). Häufig werden diese „reicheren" Siedlungsanlagen auch durch Torbauten erschlossen, auf denen dann auch ein Türmchen mit Uhr und Wetterhahn nicht fehlen darf.

Man kann also zwei Grundeinstellungen unter den am Siedlungsbau beteiligten Architekten der 20er Jahre in Wien erkennen: Die eher pragmatisch orientierten Architekten wollten eine „gewöhnliche", schlichte Siedlungsarchitektur schaffen, die ihre Würde in der Einfachheit und Nützlichkeit ohne geborgte Formen zeigt; die eher formalistisch orientierten Architekten wollten ihre durchaus ebenso praktische Siedlungsarchitektur durch eine formal reichere architektonische Gestaltung bewußt aufwerten und anheben, was ihren strengeren Kollegen überflüssig erschien.

novy: das einzelne haus ist wie ein zeigel in einem gebäude

gendsten Forderungen gewissenhaft und einigermaßen haltbar zu erfüllen und wird alle Buntheiten als oberflächlich, dilettantisch oder unzünftig ablehnen.
Wir wollen es so ungefähr weder gerade noch krumm, weder klug noch dumm, wollen es weder grob noch fein, es soll uns alles zusammen sein; so können wir von allem aber nur das ganz knapp Wesentliche oder das ganz eigentlich Wichtige haben, um das möglichst richtig zu finden, werden wir uns genötigt sehen, überall sehr gründlich zu sein; nichts wird uns so sehr entgegen sein als Oberflächliches, wir werden uns immer wieder sagen: Wenn es sein muß, dann wenig, aber unter allen Umständen gründlich.

*

Die weitverbreitete und meistens gern geglaubte Behauptung, die Architektur sei im Verlaufe der jüngsten Geschichte besser, edler, zielsicherer oder so ähnlich geworden, ist ebenso haltlos wie etwa die Behauptung, daß inzwischen überhaupt alles viel besser und zukunftsreicher geworden sei. Es ist alles zwar viel anders, aber gleichzeitig auch viel problematischer geworden.

Kleinwohnungsbau

Der Kleinwohnungsbau, so wie er mit der jüngeren Baugeschichte mehr und mehr verstanden wird, steckt noch durchaus in den Kinderschuhen, er ist – soweit wir mit ihm zunehmend eine besondere Wohnungsart begreifen – etwas völlig Neues, bezieht sich auf wichtigste Angelegenheiten größter Menschenmassen und hat damit auch eine mächtigste Stoßkraft und – sehr wahrscheinlich – eine ,,größte Zukunft" in sich.
Es ist so gut wie sicher, daß er zukünftig die Musik oder – wenn man so will – den Spektakel des gesamten Baulebens entscheidend beeinflussen wird und daß mehr und mehr alle gewichtigen Bauprobleme sehr offensichtlich mit den Fragen des Kleinwohnungsbaues unmittelbar zusammenhängen werden.
Aber die Wichtigkeit des Interesses, das wir neugeschichtlich für den Kleinwohnungsbau haben, greift weit über das Nur-Baufachliche hinaus. Eine Entwicklung des Kleinwohnungsbaues, die den bisherigen beispiellosen Anfängen ungefähr entsprechen wird, wird ohne weiteres auch eine größte Veränderung der bisherigen großgesellschaftlichen Lebens- und Arbeitsformen bedeuten.
Die sogenannten einfachen Arbeiter, zu denen in aller Welt die weitaus meisten Menschen gehören und auf deren Wohnlichkeit oder Unwohnlichkeit die modernen Kleinwohnungsfragen sich in erster Linie beziehen, waren bisher zum weitaus größten Teil ohne jeden nennenswerten materiellen Besitz und waren ebenso größtenteils ohne eine nennenswerte Wohnlichkeit.

Und es ist nur nötig, dies zu bedenken und es mit den Willensrichtungen zu vergleichen, die in dem neugeschichtlichen Kleinwohnungsbau stecken oder durch ihn lebendig werden, dann begreifen wir hier das Werden einer sozialen Veränderung größten Stils.
Wir sehen dann, daß allergrößte Menschenmassen (...), wie mit amtlichen Berechtigungsscheinen in den Händen, mehr Raum mit mehr Wohnlichkeit fordern; und wenn solche Forderungen zunächst auch nur sehr schrittweise erfüllt werden oder erfüllt werden können, so sind sie doch bereits unabweislich geworden, so daß ihnen vernünftigerweise gar nicht mehr anders begegnet werden kann als mit dem bestimmten Willen für weitestgehende Erfüllung.
In solchen Hinsichten sind die bisherigen rein baufachlichen Leistungen des neueren Kleinwohnungsbaues nur nebenbei interessant; unvergleichlich viel beachtlicher, als sie hier sind, ist dies, daß durch die neueren und immer planvolleren Bemühungen um den Kleinwohnungsbau dieser sozusagen aus dem Hintergelände oder aus den Schlupfwinkeln baulicher Interessen hervorgeholt und mitten in den Kreis vornehmster Bauaufgaben gestellt wurde.
Im übrigen ist auch mit dem neueren Kleinwohnungsbau mehr und mehr für sämtliche vorhandenen Kleinwohnungen ein ganz allgemein anerkannter Maßstab geschaffen worden, dem gegenüber die älteren Kleinwohnungen sich größtenteils nicht mehr als vollgültige Wohnungen behaupten können.
Und so drängt hier überhaupt alles auf gewichtigste Veränderungen hin, und so harmlos-kindlich der Kleinhausbau uns gelegentlich auch noch ansehen mag, mit ihm oder mit der großgesellschaftlichen Einstellung auf ihn handelt es sich sehr wahrscheinlich um ein allerwichtigstes, entwicklungsreichstes Ergebnis der gesamten neueren Geschichte.
Wenn man sucht, die neuere Geschichte der letzten 50 oder 100 Jahre kurz zu charakterisieren, so kann man am besten wohl sagen, sie sei betontermaßen eine Geschichte harter und intensiver Arbeit.
Und soweit wir für die Entwicklung dieser Geschichte nicht mit allerlei Wundern rechnen wollen, ist wohl leicht herauszubuchstabieren, daß die nähere Zukunft sehr viel mit der Herrschaft schwieliger Hände, einfacher, unkomplizierter Gedanken und ungeschnörkelter, kurzbündiger und auch wohl grober Formen zu tun haben wird; oder die allgemeine, d. h. besonders auch die *bauliche* Formensprache, die in der neueren Geschichte wurzelt, wird wahrscheinlich sehr so sein, als sei sie in erster Linie von sehr einfach arbeitlichen oder für sehr einfach arbeitliche Menschen gebildet.
Soweit es uns überhaupt interessiert, über den Stumpfsinn alltäglichster Stundenpläne hinaus, nachforschend die Formen zu finden, die der Eigenart der neueren Geschichte sehr entsprechen, werden wir hier in der Nähe sogenannt einfachster Arbeiter allermeistens das Allerbeste finden.
Wir können als sehr zuverlässig damit rechnen, daß eine starke Entwicklung unseres neugeschichtlichen Kleinwohnungs- oder Arbeiterwohnungsbaues oder daß unsere andächtige Beschäftigung mit ihm in einem höchsten Maße fruchtbar sein wird, soweit es uns auf die Bildung wirklich überzeugender Bauformen ankommt.

tessenow, heinrich: geschriebenes – gedanken eines baumeisters, 1982

Formwandlungen

Die Formen und ihre Wandlungen bilden wohl eigentlich das Thema aller Weltbetrachtung. Wir können der Welt gegenüber kaum einigermaßen andächtig sein, ohne sie überall in ununterbrochener Wandlung oder in ununterbrochener Veränderung oder Entwicklung zu sehen. Wir wissen, daß jede Form, jedes Ding, jede Erscheinung oder daß überhaupt alles und jedes sich ununterbrochen wandelt, verändert oder entwickelt und wir wissen auch, daß es vor allem die aufmerksame Betrachtung dieser Wandlungen ist, die uns Menschen befähigt, die Welt einigermaßen gut zu verstehen und ihre Entwicklungen oder ihren zukünftigen Verlauf einigermaßen im voraus schon erkennen zu können. Diese Tatsache nun hat für uns heute eine um so größere Bedeutung, als wir heute ganz allgemein der Welt und besonders auch der Zukunft gegenüber immer wieder voller unruhigster, ernstester und auch wohl quälendster Fragen sind.
Die ununterbrochenen Formwandlungen oder überhaupt die ununterbrochenen Veränderungen der Welt – so wichtig es für uns Menschen auch sein mag, sie immer aufmerksam zu betrachten – interessieren uns im allgemeinen immer nur dann besonders, wenn sie, so wie wir das heute überall erleben, sehr heftig sind. Ruhige, stetige Formwandlungen oder überhaupt weltliche Veränderungen interessieren uns Menschen im allgemeinen so wenig wie etwa das lebendige gesunde Herz in unserer Brust; erst wo es erkrankt oder wo es sich betont – also wo es nicht mehr ist, wie es eigentlich sein soll –, beginnt es, uns auch betont zu interessieren. Das besondere oder betonte Interesse für die Dinge oder Formen und ihre Veränderungen ist an und für sich meistens schon ein bester Beweis dafür, daß sie anders sind, als sie eigentlich sein sollen.
Praktisch genommen haben wir Menschen zwar fast immer nicht mit den Formwandlungen überhaupt, sondern in reichem Maße immer auch mit deren Betonungen zu tun. Aber das ändert nichts daran, daß alle Betonungen der Dinge wie alle ihre betonten Veränderungen immer so etwas wie Krankheitsäußerungen unserer Welt sind. Der Hinweis auf diese Tatsache berührt uns gerade heute meistens sehr befremdend. Und doch wird sie gerade durch unsere heutigen großweltlichen Lebenszustände besonders eindringlich bewiesen.
Soweit wir unsere allgemeinen Lebenswelten überhaupt als kranke und gesunde Welten unterscheiden dürfen – und das dürfen wir gewiß tun –, dürfen wir unsere heutigen modernen Lebenswelten dem großen Ganzen nach als todkranke bezeichnen. Dieses Kranksein ist als solches auch seit langer Zeit schon dermaßen eindeutig, daß alle Entwicklungen unserer modernen Welt seit langer Zeit schon im Grunde genommen, ob bewußt oder nicht, nur noch dahin zielen, daß sie gesunden möge. Für die moderne Kultur geht es seit langer Zeit schon nicht mehr eigentlich darum, daß sie eine ,,höhere" sondern eine gesundere Kulturwelt werde.

*

Wir sind heute in allem Arbeiten, in allem werklichen Gestalten außerordentlich übel dran, wir sehen uns heute überall, soweit wir es mit unserem Arbeiten einigermaßen ernst nehmen, endlosen Fragen gegenüber, die uns eigentlich so recht überzeugend niemand beantworten kann.
Wo wir einmal glauben, es richtig gemacht zu haben und uns freuen, endlich den Weg gefunden zu haben, der uns verspricht, glatt voranzukommen, erweist sich nach wenigen Schritten schon wieder, daß wir uns irrten.
Was uns heute als etwas hell Strahlendes begeistert, scheint uns morgen schon wieder sehr fragwürdig und übermorgen schon ausgemacht ,,dummes Zeug" zu sein. Dieser Zustand ist in der Welt nicht neu. Wir haben in der Menschheitsgeschichte viele Beispiele dafür, daß die Menschen mit ähnlichen oder gleichen Zuständen zu kämpfen hatten.

Bauelemente und Bauformen

Wenn man so will, dann kann man mit vielem Recht behaupten, daß alle Haus- oder Architekturbilder nur sehr ausdrucksarm seien. Zum Beispiel sind etwa der Ziegelstein oder die Senkrechte und die Horizontale oder die rechteckig begrenzte ebene Fläche usw. so ohne weiteres jedenfalls nicht gerade vielsagender Art, und doch bilden sie fast in jeder Bauwelt die weitaus vorherrschenden Formenelemente, so daß etwa schon der einfachste Zirkelbogen oder etwa ein nur ungefähr eigenwilliger Türenholm oder Ähnliches meistens schon weit aus dem Rahmen des allgemein Üblichen herausfallen.
Man kann hier einwenden, daß auch das Abc an und für sich sehr ausdrucksarm sei, aber doch reichste Ausdrucksmöglichkeiten biete und daß überhaupt auf *allen* Gebieten menschlichen Gestaltens die Gestaltungs*elemente* ohne weiteres immer nur wenig oder nichts ausdrücken könnten. Aber die Architektur ist hier doch insofern besonders eigenartig, als sozusagen ihr Abc außerordentlich wenig Buchstaben hat und zwar – und das ist hier das Entscheidende – immer um so weniger, je großartiger sie ist. Zwar ein Haus kann sehr formenarm und kann gerade seiner Formenarmut wegen ein niedrigstes Bauwerk sein; aber dies ändert nichts an der Tatsache, daß höchste Architektur notwendig sehr formenarm sein muß, um höchster Art sein zu können. Und darum tendieren auch ihre zukunftsreichsten Entwicklungen immer, ganz gleich, inwieweit dies den einzelnen Kulturwelten bewußt ist oder nicht, geradenwegs nach simpelsten oder – richtiger vielleicht – nach einer höchsten Kultivierung simpelster Bauformen hin.
Alle ausgesprochen reichen Bauformen haben eine nur kurze Entwicklungsbahn und zwar nicht, weil sie so etwas wie letzte Möglichkeiten architektonischen Gestaltens sind, sondern weil reiche Bauformen zutiefst der Baukunst widersprechen. Sie hat mit ihnen *zutiefst* oder im Grunde genommen wenig oder nichts zu tun.

tessenow, heinrich: geschriebenes – gedanken eines baumeisters, 1982

TU Graz
institut für wohnbau i_W

ten für soziale und politische Kontinuität stand. Besonders in seiner für die Wiener Schule noch aktuellen Spätform stellte er sich jedoch als Kakophonie aus hilflosen phrasenhaften Gesten dar, innerhalb derer alle nur mehr 'durcheinanderschrien', um sich Gehör zu verschaffen. Den historistischen Formenkanon der Ringstraßenarchitektur konnte Adolf Loos nur als erbärmliches 'fünfstöckiges Mährisch Ostrau' sehen.

Zentral für Loos' architektonisch-ethische Grundprinzipien ist die Dialektik von Sprechen und Schweigen: Wo alle durcheinanderreden, versteht man niemanden mehr. Aus der Weigerung, mitzuschreien und Monumente wie die Wiener Hofburg mit architektonischen Motiven übertrumpfen zu wollen, erwächst die Unterordnung des Goldman-&-Salatsch-Hauses, die seit seiner Planung immer wieder falsch verstanden wurde: Gerade 'die mühle, die nicht klappert, weckt den müller'.

Mit dem Rüstzeug der für den Semper-Verehrer Loos verbindlichen Formen der klassischen Antike, der 'lateinischen grammatik' der Baukunst, arbeitet der Architekt als 'maurer, der latein gelernt hat', das heißt primär als Handwerker, für den die Kenntnis seines Metiers das Entscheidende ist. Im 'latein' besteht dabei eben das Mehr, das den Architekten vom Maurer unterscheidet. Das architektonische Latein impliziert auch die von Loos erstrebte Zivilisiertheit, die sich wiederum in der Angemessenheit an Mittel und Umgebung äußert: Wie sich der moderne Mensch, um nicht aufzufallen, der Situation entsprechend kleidet und benimmt, passt sich das Haus an seine Situation an; das Landhaus z. B. versucht weder vorzugeben, ein Bauernhaus zu sein, noch brüskiert es seine Umgebung durch arrogante Gestik. Es trägt weder Lederhosen noch einen Frack, sondern ein praktisches, der Situation angemessenes zeitgenössisches Gewand.

Seiner sozialethischen, evolutionären Grundhaltung entsprechend setzt Loos den Schwund des Ornaments dem Vokalschwund in der Sprache gleich und begreift ihn so als unumkehrbaren evolutionären Prozess. Entsprechend hat Architektur für Loos keinen Kunstcharakter. Der Architekt ist eher Dienstleister an der Menschheit als lebensferner Künstler.[258] Originalität ist für Loos daher kein Kriterium; er erstrebt vielmehr eine als zeitlos und absolut begriffene Wahrheit, der sogar das Geschmackvolle geopfert wird:

"Ich liebe es [...], wenn die Menschen ihre Möbel so umstellen, wie sie (nicht ich!) es brauchen, und es ist durchaus natürlich und ich billige es, wenn sie ihre alten Bilder, ihre Erinnerungen hineinbringen, die sie lieb haben, mögen die Sachen geschmackvoll oder geschmacklos sein. Darauf kommt es mir doch wenig an. Für sie aber ist es ein Stück empfindsamen Lebens und vertraulicher Intimität."[259]

Das Haus hat sich dabei anständig zu benehmen und 'nach außen verschwiegen' zu sein, während es innen seinen Reichtum zeigen darf, ebenso wie ein anständiger Mensch auf der Straße nicht jedem das Innerste seiner Psyche offenbart. Ästhetik wird dabei mit Ethik gleichgesetzt. Loos' Historismuskritik ist folglich im Gegensatz zur ästhetischen der Secession eine ethische. Sie ist im Grunde der Kampf gegen das als unwahr begriffene Ornament im Sinne einer Form, die nicht Gedanke ist. Der Ästhetik als dem Wahren kommt dabei eine große moralische, beinahe religiöse Funktion zu: "Die Materie muß wieder vergöttlicht werden. Die Stoffe sind geradezu mysteriöse Substanzen."[260]

In diesem Zusammenhang des ästhetisch Richtigen als Wahrem und daher Anbetungswürdigem sind auch die psychologischen Interpretationen von Loos' Werk[261] zu verstehen, die beispielsweise das Goldman-&-Salatsch-Haus mit seiner 'nackten' Fassade als nackten weiblichen Körper im unschuldigen präpubertären (nämlich unbehaarten) Stadium sehen. Bei ei-

[258] "Die Architekten sind dazu da, um die Tiefe des Lebens zu erfassen, das Bedürfnis bis in die äußersten Konsequenzen durchzudenken, den sozial Schwächeren zu helfen, eine tunlichst große Anzahl von Haushaltungen mit vollkommenen Nutzgegenständen auszustatten, und niemals sind die Architekten dazu da, um neue Formen zu erfinden." (Von der Sparsamkeit, in: Baugilde 1925, S. 385.)
[259] Von der Sparsamkeit, in: Baugilde 1925, S. 385.
[260] Von der Sparsamkeit, in: Baugilde 1925, S. 384.
[261] s. z. B. Peter Haiko, Mara Reissberger, Ornamentlosigkeit als neuer Zwang, in: Alfred Pfabigan (Hg.), Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien: Brandstätter, 1981, S. 110-119.

Armand Weiser, ein weiterer Protagonist der Wiener Schule, verfasste an der Wiener TH 1916 seine Dissertation mit dem Titel "Der Masstab in der Architektur". Auch hier ist das Thema die raumzeitliche Wahrnehmung:

"Wir erkennen die Zeitempfindungen zumeist nicht aus den großen Massen und Umrissen, sondern aus den Relationen der Bauteile zueinander. [...] Die inneren Relationen im Gegenstand ohne Rücksicht auf dessen Umgebung stellen die reinste Objektivation des Masstabsempfindens dar, sind das Ergebnis sorgfältigster Abwägung der im Gegenstand wirkenden Kräfte und geben aus sich heraus demselben Grösse oder Kleinheit."[281]

Die im Begriffspaar "Weg und Platz" umgesetzte Dualität von Ruhe und Bewegung, Statik und Dynamik prägt besonders Franks Entwurfsprozess entscheidend. Ähnliches gilt für das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft mit der architektonischen Entsprechung von Innen und Außen, das sprachlich in der Kombination der Begriffe "Fassade und Intérieur"[282] oder auch "Haus und Garten" zum Ausdruck kommt.[283] Franks Sprache ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich: Der Artikel "Das neuzeitliche Landhaus" erstrebt 1919, gegen kunstgewerblichen Individualismus, die Herausbildung eines TYPUS von Vorstadthäusern. Das von Hans Adolf Vetter mit Frank 1932 herausgegebene Buch "Kleine Einfamilienhäuser" thematisiert dagegen durch den Plural bereits im Titel, nunmehr gegen dogmatische rationalistische Typisierung gewandt, gewollte Vielfalt.[284] Auch Franks Prinzip der mehrseitigen Belichtung von Wohnräumen ist ein Ausruck seines undogmatischen dialektischen Weltbilds:

"Ich würde wohl Wert darauf legen, daß ein jeder Wohnraum womöglich Fenster nach allen Weltgegenden hat, um in ihm immer das Gefühl der Einsperrung zu mindern. Dies ist fast immer zu erreichen, und wenn nicht, so läßt es sich durch kleine Ausbauten symbolisch andeuten; das war der Sinn des bay-windows; wie bereits gesagt, jedes Element hat nicht nur eine praktische, sondern auch eine symbolische Bedeutung."[285]

[281] Armand Weiser, Der Masstab in der Architektur, Diss. TH Wien 1916, S. 13.
[282] Titel eines Artikels von Frank aus dem Jahr 1928.
[283] s. dazu auch Astrid Gmeiner, Gottfried Pirhofer, Der österreichische Werkbund, Wien/ Salzburg: Residenz, 1985, S. 129. Im Gegensatz zur Wiener Schule strebte die funktionalistische Avantgarde danach,Privatheit und Öffentlichkeit in eins zu setzen (s.Kap. 9.2).
[284] Zum sprachlichen Aspekt von Franks Architektur vgl. auch Hermann Czechs Charakterisierung als "Architektur, die nur spricht, wenn sie gefragt wird" (Mehrschichtigkeit, in: Zur Abwechslung, Wien: Löcker, 1978, S. 79).
[285] How to Plan a House (Anfang vierziger Jahre), zit. nach: Möbel & Geräte & Theoretisches, Wien: Löcker/HAK, 1981, S. 163.

Strnad und Frank haben nicht mehr die secessionistische Illusion einer Einigung der fragmentierten Welt im Kunstwerk, aber auch nicht das Loos'sche Ideal des absolut Wahren. Ihre Architektur präsentiert sich folglich als gewollt Unfertiges, Unvollkommenes, in ständigem Veränderungsprozess Begriffenes und im Grunde nur als Annäherung an etwas nicht Erreichbares, weil nicht eindeutig Definierbares. Ihre Häuser sind demnach nicht gebaute Manifeste einer vorgefassten Idee, sondern Variationen zu einem nicht Festgelegten. Als Vertreter der nächsten Generation konnte Frank auch dem bereits historischen Historismus unverkrampfter gegenübertreten als die Secession, aber auch Loos; nicht umsonst verteidigte er 1937 in einem polemischen Vortrag mit dem irreführenden Titel "Das Haus am Michaelerplatz" nachdrücklich Carl Königs Palais Herberstein.

Frank geht auch in seiner Beurteilung der Architektur an sich über Loos hinaus. Seine Forderung nach unpersönlicher Gestaltung im Straßenbild ist der Auffassung von Loos ("Nur unter narren verlangt jeder nach seiner eigenen kappe"[286]) verwandt. Von dieser unterscheidet Frank jedoch seine konsequent nicht-metaphysische Grundhaltung. Franks Architektur weist nicht über sich selbst hinaus. Ein Haus soll nicht nur aussehen "wie ein Haus", es soll auch nichts anderes sein wollen. Die moralische Funktion, die das Haus auch nach Strnad besitzt[287], weicht bei Frank einer gemäßigteren, evolutionären Sicht: "Das Haus wird wohl durch seine Form keine neue Gesellschaft erzeugen; aber es kann sicher dazu beitragen, den Menschen zu freierem Denken anzuregen".[288]

Das Prinzip der – auch moralischen – Reinheit war, wie bereits dargelegt wurde, für die Wiener Moderne der Jahrhundertwende, sowohl der Seces-

[286] Josef Veillich (1929), in: Trotzdem (1931), Reprint Wien: Prachner, 1982, S. 216.
[287] "Alle jene Räume, welche das Zusammenleben der Familie erfordern, müssen eins sein. [...] Es wird das 'sich Aussprechen', das 'sich gegenseitig Verstehen' dadurch angeregt. Es wird auch das gegenseitige 'sich Anpassen' und 'sich Respektieren' zur Gewohnheit" (Vortrag "Wohnung und Haus" (1913), S. 18).
[288] How to Plan a House (Anfang vierziger Jahre), zit. nach: Möbel & Geräte & Theoretisches, Wien: Löcker/HAK, 1981, S. 162.

Armand Weiser, ein weiterer Protagonist der Wiener Schule, verfasste an der Wiener TH 1916 seine Dissertation mit dem Titel "Der Masstab in der Architektur". Auch hier ist das Thema die raumzeitliche Wahrnehmung:

"Wir erkennen die Zeitempfindungen zumeist nicht aus den großen Massen und Umrissen, sondern aus den Relationen der Bauteile zueinander. [...] Die inneren Relationen im Gegenstand ohne Rücksicht auf dessen Umgebung stellen die reinste Objektivation des Masstabsempfindens dar, sind das Ergebnis sorgfältigster Abwägung der im Gegenstand wirkenden Kräfte und geben aus sich heraus demselben Grösse oder Kleinheit."[281]

Die im Begriffspaar "Weg und Platz" umgesetzte Dualität von Ruhe und Bewegung, Statik und Dynamik prägt besonders Franks Entwurfsprozess entscheidend. Ähnliches gilt für das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft mit der architektonischen Entsprechung von Innen und Außen, das sprachlich in der Kombination der Begriffe "Fassade und Intérieur"[282] oder auch "Haus und Garten" zum Ausdruck kommt.[283] Franks Sprache ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich: Der Artikel "Das neuzeitliche Landhaus" erstrebt 1919, gegen kunstgewerblichen Individualismus, die Herausbildung eines TYPUS von Vorstadthäusern. Das von Hans Adolf Vetter mit Frank 1932 herausgegebene Buch "Kleine Einfamilienhäuser" thematisiert dagegen durch den Plural bereits im Titel, nunmehr gegen dogmatische rationalistische Typisierung gewandt, gewollte Vielfalt.[284] Auch Franks Prinzip der mehrseitigen Belichtung von Wohnräumen ist ein Ausruck seines undogmatischen dialektischen Weltbilds:

"Ich würde wohl Wert darauf legen, daß ein jeder Wohnraum womöglich Fenster nach allen Weltgegenden hat, um in ihm immer das Gefühl der Einsperrung zu mindern. Dies ist fast immer zu erreichen, und wenn nicht, so läßt es sich durch kleine Ausbauten symbolisch andeuten; das war der Sinn des bay-windows; wie bereits gesagt, jedes Element hat nicht nur eine praktische, sondern auch eine symbolische Bedeutung."[285]

[281] Armand Weiser, Der Masstab in der Architektur, Diss. TH Wien 1916, S. 13.
[282] Titel eines Artikels von Frank aus dem Jahr 1928.
[283] s. dazu auch Astrid Gmeiner, Gottfried Pirhofer, Der österreichische Werkbund, Wien/ Salzburg: Residenz, 1985, S. 129. Im Gegensatz zur Wiener Schule strebte die funktionalistische Avantgarde danach,Privatheit und Öffentlichkeit in eins zu setzen (s.Kap. 9.2).
[284] Zum sprachlichen Aspekt von Franks Architektur vgl. auch Hermann Czechs Charakterisierung als "Architektur, die nur spricht, wenn sie gefragt wird" (Mehrschichtigkeit, in: Zur Abwechslung, Wien: Löcker, 1978, S. 79).
[285] How to Plan a House (Anfang vierziger Jahre), zit. nach: Möbel & Geräte & Theoretisches, Wien: Löcker/HAK, 1981, S. 163.

Strnad und Frank haben nicht mehr die secessionistische Illusion einer Einigung der fragmentierten Welt im Kunstwerk, aber auch nicht das Loos'sche Ideal des absolut Wahren. Ihre Architektur präsentiert sich folglich als gewollt Unfertiges, Unvollkommenes, in ständigem Veränderungsprozess Begriffenes und im Grunde nur als Annäherung an etwas nicht Erreichbares, weil nicht eindeutig Definierbares. Ihre Häuser sind demnach nicht gebaute Manifeste einer vorgefassten Idee, sondern Variationen zu einem nicht Festgelegten. Als Vertreter der nächsten Generation konnte Frank auch dem bereits historischen Historismus unverkrampfter gegenübertreten als die Secession, aber auch Loos; nicht umsonst verteidigte er 1937 in einem polemischen Vortrag mit dem irreführenden Titel "Das Haus am Michaelerplatz" nachdrücklich Carl Königs Palais Herberstein.

Frank geht auch in seiner Beurteilung der Architektur an sich über Loos hinaus. Seine Forderung nach unpersönlicher Gestaltung im Straßenbild ist der Auffassung von Loos ("Nur unter narren verlangt jeder nach seiner eigenen kappe"[286]) verwandt. Von dieser unterscheidet Frank jedoch seine konsequent nicht-metaphysische Grundhaltung. Franks Architektur weist nicht über sich selbst hinaus. Ein Haus soll nicht nur aussehen "wie ein Haus", es soll auch nichts anderes sein wollen. Die moralische Funktion, die das Haus auch nach Strnad besitzt[287], weicht bei Frank einer gemäßigteren, evolutionären Sicht: "Das Haus wird wohl durch seine Form keine neue Gesellschaft erzeugen; aber es kann sicher dazu beitragen, den Menschen zu freierem Denken anzuregen".[288]

Das Prinzip der – auch moralischen – Reinheit war, wie bereits dargelegt wurde, für die Wiener Moderne der Jahrhundertwende, sowohl der Seces-

[286] Josef Veillich (1929), in: Trotzdem (1931), Reprint Wien: Prachner, 1982, S. 216.
[287] "Alle jene Räume, welche das Zusammenleben der Familie erfordern, müssen eins sein. [...] Es wird das 'sich Aussprechen', das 'sich gegenseitig Verstehen' dadurch angeregt. Es wird auch das gegenseitige 'sich Anpassen' und 'sich Respektieren' zur Gewohnheit" (Vortrag "Wohnung und Haus" (1913), S. 18).
[288] How to Plan a House (Anfang vierziger Jahre), zit. nach: Möbel & Geräte & Theoretisches, Wien: Löcker/HAK, 1981, S. 162.

PROLETARISCHER STIL

Die natürliche Entwicklung der Baukunst ist niemals abgebrochen worden, wenn dies auch so scheinen mag. Die Architektur ist heute das Symbol sozialen Kampfes und Machtbesitzes und war dies zweifellos zu jeder Zeit. Erst nachdem die ganze Symbolik des Feudalismus durch deren Banalisierung vernichtet worden ist, ist überhaupt, gesättigt durch den Besitz, der Willen nach eigener Audrucksweise wieder frei geworden; das war zu einer Zeit, als dem Bürgertum bereits ein neuer Feind drohte und seine Zusamenschließung und deren Symbol zur Verteidigung wieder notwendig machte. Es ist dies die Grundlage der Formen des modernen Stils, der dieser Zusammenschließung seine größten Fortschritte in den letzten Jahren verdankt. Der moderne Stil am Ende des bürgerlichen Zeitalters gleicht wieder dem zu Zeiten seines Beginns, dem Klassizismus. Es ist deutlich zu erkennen, daß seine ersten Fortschritte eben in jenen Ländern gemacht wurden, in denen die bürgerliche Macht erschüttert war. Wer sicher, zufrieden und reich ist, der braucht nichts Neues. Der neue Stil ist aber auch ein Beruhigungsmittel für das Proletariat, ihm scheinbar als Geschenk dargebracht, samt dem Willen, sich anzugleichen. Dieses Geschenk wird aber abgelehnt. Die Betonung des Modern-Formalen ist immer dort, wo sie betont als Zweck auftritt, verdächtig,

in ihrem Kern asozial zu sein, um mit ihrer Symbolik abspeisen zu wollen.

Die Frage ist oft genug erörtert worden, warum der moderne Stil, der angeblich für die untersten Klassen erfunden worden ist, von diesen nicht mit Begeisterung begrüßt wird. Das Proletariat ist nicht geistig führend wie das revolutionäre Bürgertum des 18. Jahrhunderts, das ja die ganze geistige Kultur trug und sie auch jetzt noch trägt. Und das Proletariat führt heute den Kampf um dieselben Symbole, die im 19. Jahrhundert das Bürgertum erobert und in diesem Kampf die schwersten Opfer für seine Behaglichkeit gebracht hat. Machtbesitz und Repräsentation hängen innig miteinander zusammen. Und der Arbeiter mißtraut den ihm geschenkten Symbolen, so lang auch noch andere existieren und die neuen im Grund nur außerhalb der Gesellschaft lebenden Künstler angehören, die auf beiden Seiten für Narren angesehen werden. „Warum", frägt sich der Schneeschaufler, „soll ich anders wohnen wie Rockefeller, da wir doch beide gleichberechtigte Bürger sind? Warum soll ich ehrlich sein, wenn er es nicht sein muß? Das wäre ein ungleicher Kampf, in dem ich auf Mittel verzichte, die mir zu Gebote stehen, auf die zu verzichten mir von meinen Gegnern nahegelegt wird?" Es wiederholt sich also in unserer Zeit wieder der Kampf, den wir überwunden zu haben hofften, da wir seine Resultate erkannt haben. Und es ist mehr

als wahrscheinlich, daß nach Beendigung dieses Kampfes ein neuer gegen bisher unbekannte Gegner entstehen wird, der den jetzigen Zustand in einen dauernden verwandeln wird. Aber man kann nicht in die Zukunft schauen.

ZUM ZWEITEN MAL

Die literarisch-wissenschaftliche Methode, Kunst zu erforschen und zu erklären, hatte entdeckt, daß es Vollendungen gegeben hat. Die Kunsthistoriker, die, besonders seit sie auch Journalisten sind, von dem Versuch nicht ablassen, ihnen unerklärliche Vorgänge, nämlich Kunstschaffen, beeinflussen und leiten zu wollen, brachten hiefür Beweise auf. Das wirkte zerstörend auf alle modernen Absichten ein (und hätte doch eigentlich anders wirken müssen), denn ein jeder, der für irgendeine Zeit besondere Vorliebe hatte, hielt diese mit seiner für verwandt und knüpfte nun lustig an. Die nationale Begeisterung, die dem geeinten Deutschland voranging und seiner Gründung folgte, mußte notwendigerweise zu einem Kampf gegen alles Welsche führen, worunter sich auch, da man zuerst Fassaden und Ornamente, nämlich die Symbole, sah, der in Deutschland längst heimische klassische Stil befand. Man griff also zu dem naheliegendsten, dem des Mittelalters, das manchesmal mit Gotik für identisch gehalten wird, jedenfalls aber für deutsch

frank, josef: architektur als symbol: elemente deutschen neuen bauens, s115-117