Die Wohnkultur als Gegenstand der Soziologie

Autor(en): **Burckhardt, Lucius**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home : internationale Zeitschrift**

Band (Jahr): **15 (1961)**

Heft 12: **Einfamilienhäuser = Maisons familiales = One-family houses**

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-330948

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

In der Sekundar- und Haushaltschule Wankdorffeld in Bern wurden mit GOMASTIT sämtliche Fenster versiegelt, die Dilatations- und Dachfugen sowie die Isolationsarbeiten in der Turnhalle ausgeführt.

Gomastit: ein neuartiger Fugenkitt

Heute werden in den USA etwa 80% aller Neubauten, welche Metall- oder Glasfassaden aufweisen, mit Thiokolmassen abgedichtet. Als erste und einzige schweizerische Firma stellen wir unter dem Namen GOMASTIT solche Kittmassen her. Die überlegenen Vorteile des GOMASTIT sind: Große Elastizität, Haftfestigkeit auf allen Baustoffen, absolute Beständigkeit gegen Sonne, Ozon, Wasser und Rauchnebel, sowie hohe Temperaturfestigkeit.

Merz + Benteli AG
Bern 18 Telefon 031 / 66 19 66

Ausführung von GOMASTIT-Arbeiten durch:

Bau-Chemie Bern Telefon 031/37550
(Mittelland und Westschweiz)

Schneider-Semadeni Zürich Telefon 051/27 45 63
(Kanton Zürich und Ostschweiz)

Lucius Burckhardt

Die Wohnkultur als Gegenstand der Soziologie*

Wenn heute erneut versucht wird, nicht nur Fragen des Kunstpublikums, sondern künstlerische und kunstgewerbliche Ausdrucksweisen selbst zum Gegenstande einer Soziologie zu nehmen, so muß zunächst eine kleine methodische Abgrenzung gemacht werden, die uns praktischerweise auch gleich den Zeitraum ausscheidet, für welchen unsere Betrachtungsweise fruchtbar sein wird: wir meinen die Zeit der bürgerlichen Emanzipation von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ausgang des vorigen, oder vom Klassizismus des Louis XVI. bis zum Jugendstil. – Eine Soziologie des Möbelstils könnte in elementarer Weise so betrieben werden, daß man Objekte vornimmt: hier der Schreibtisch Augusts des Starken, dort der Schreibtisch eines unbekannten Schullehrers: das ergäbe ein Tatsachenmaterial, bei welchem man dann allenfalls noch Überlegungen anstellen könnte über Rangabzeichen, über den Ausdruck der gesellschaftlichen Hierarchie in den Kulturgütern früherer Zeiten, analog jener Soziologie des Protzentums, die an Hand von Automodellen und anderen Konsumgütern heute so populär geworden ist. Genau das wollen wir nicht, denn es ergäbe eine zeitlose und statische Schichtung, und wir sprechen ja von einem höchst dynamischen Zeitalter. Wir suchen einen Ausgangspunkt, der uns in den sozialen Prozeß führt, ein Modell, das uns erlaubt, gerade die Auflösung der alten Schichtungen, den Emanzipationsprozeß und schließlich auch den merkwürdigen Abbruch der Entwicklung, der dann allerhand politisch indifferente Gesellschaftstrümmer nebeneinander übrig ließ, am Abbild der Wohnkultur zu verfolgen.

In dem Augenblick, da das Bürgertum in kulturellen Wettbewerb tritt mit den Kreisen des ancien régime, stehen auch zwei Vorstellungen von Schönheit in kämpferischer Koexistenz. Das Vorhandensein der gegnerischen Auffassung ist nicht zu leugnen, und doch hält man die eigene für richtig. So entdeckt man das Wort «Geschmack», das friedfertig ist und aggressiv zugleich, das scheinbar Toleranz übt («de gustibus non est disputandum») und doch impliziert, der «gute Geschmack» sei etwas Feststehendes, Selbstverständliches. In diesem Worte «Geschmack» scheint mir etwas eingefangen von jener Epoche in ihrem Zwischenstadium zwischen Allgemeinverbindlichkeit und Auflösung der Normen, in ihrer gespielten Privatheit und wirklichen Politisierung aller Ausdrucksmittel.

Das Neue und Besondere im Begriff des Geschmacks war auch den Zeitgenossen um die Mitte des 18. Jahrhunderts bewußt, und je nach Einstellung bekämpften sie es oder machten es zur Basis ihrer Ästhetik. «Vom Geschmacke» schreibt Klopstock in seiner Gelehrtenrepublik: «Kommt da ein Wörtlein immer mehr und mehr auf, heißet: Geschmack; kann an sich selbsten weder frommen noch schaden, angesehen auf 'ne Gleichnisrede mehr oder weniger nichts ankommt; aber gleichwohl stehet zu fürchten, daß dieses Wörtlein allerhand, das nicht gut ist, anrichten werde. Denn solche Gleichnisreden werden gewöhnlich in einem Sinne gefaßt, der bald hierin schwankt, bald dorthin, so daß zuletzt Theorey daraus kommen, welche die Leut wie Irrwische herumnarren. Möcht man's doch brauchen wie's einem gut dünket' und lüstete, in gemeiner Rede; auch in allerley Zetteln, die umherfliegen, und an welcher Inhalt wenig liegt: aber in Büchern, die darthun sollen, was da sey die Ursach, die Weise, Gestalt und Gebehrde dessen, was uns behaget, oder nicht behaget, möcht genanntes Wörtlein vielleicht zu allerley Regulmäßigkeiten verleiten, mit denen, und mit derer Guburten einer's in die Läng nicht aushalten könnte.»

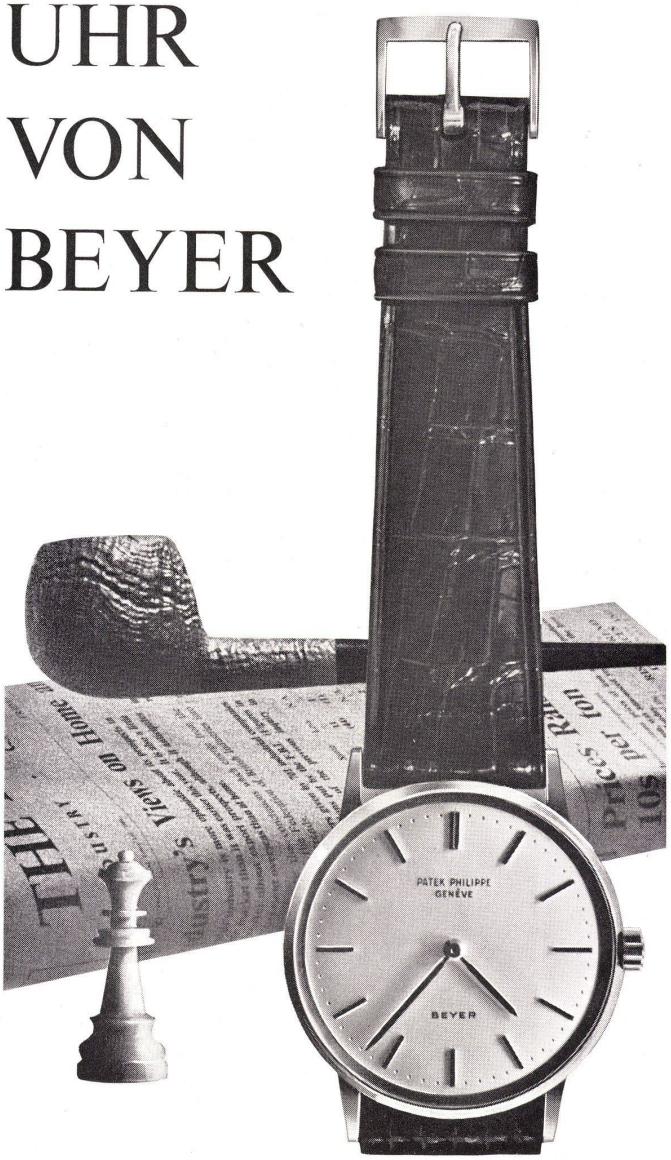
Der hier weitsichtig aufgerichtete Schutzwall ließ sich nicht halten; schon wenig später entstand ein Buch, das allerlei Regelmäßigkeiten enthält und mit dem Satze beginnt: «§ 1, das Geschmacksurteil ist ästhetisch», – Kants Kritik der Urteilskraft! Und obwohl dann einer, der's in die Läng nicht aushalten konnte, Herder, darauf verwies, daß es den guten Geschmack schon immer gegeben habe, ohne daß man vom andern zu vernehmen wünschte, wie es einem selber geschmeckt habe, scheinen doch im 18. Jahrhundert Entwicklungen abgelaufen zu sein, die dem Begriff des Geschmacks eine besondere Aktualität verliehen. Seit jenem Jahrhundert gibt es die von der Menge unverstandene Kunst; und infolgedessen auch Kunst für die Menge, die nicht technisch auf tieferer Ebene steht, sondern eben geschmacklich; – und seither gibt es also auch Talente, die keine Künstler sind, und auch ihren Widerpart, Genies ohne Talent; seither gibt es gebildete Menschen mit schlechtem Geschmack, seither gibt es hohe Kunst, die keinen Liebhaber findet, seither den hungernden Künstler, – kurz, damals bildete sich das System des bürgerlichen Kunstbetriebs, wie es sich in Ausläufern bis in die jüngste Zeit erhielt.

Heute hat sich selbst die hohe Kunst aufgespalten zur gleichzeitigen Mehrstimmigkeit der Stile. Wie zum Hohn auf die allgemeine Kommunikation und das dadurch bedingte Verschwinden aller regionalen Unterschiede gibt es heute nebeneinander Konkrete, Abstrakte, Realisten, Surrealisten, Expressionisten und Tachisten. Brachte die Verschiedenheit des Geschmacks zunächst eine soziologische Dimension in die Kunst und ihr Publikum, so ist diese heute wieder fast nivelliert; die neuen kulturellen Schichtungen dringen quer durch die ökonomischen und sozialen, und die Beliebtheit der Moden und «Ismen» entwickelt sich nach komplizierteren Gesetzen als damals im Reiche des Wörtleins Geschmack.

Die Zeit also, deren Wohnkultur wir hier behandeln wollen, ist begrenzt von zwei Auflösungsprozessen; sie beginnt mit der Auflösung der objektiven Kunstkriterien im 18. Jahr-

* Text eines Vortrages, gehalten im Rahmen eines ökonomisch-soziologischen Kolloquiums an der Universität Basel

EINE
UHR
VON
BEYER



Getreu unserer über 200jährigen Tradition finden Sie bei uns alles, was die schweizerische Uhrenindustrie an neuzeitlichen Formen und technischen Fortschritten hervorbringt. Eine reiche Auswahl in den berühmtesten Markenuhren hilft uns, Ihre Wünsche in ästhetischer und praktischer Hinsicht zu erfüllen.

BEYER *Chronometrie*

BAHNHOFSTRASSE 31 ZÜRICH GEGR.1760

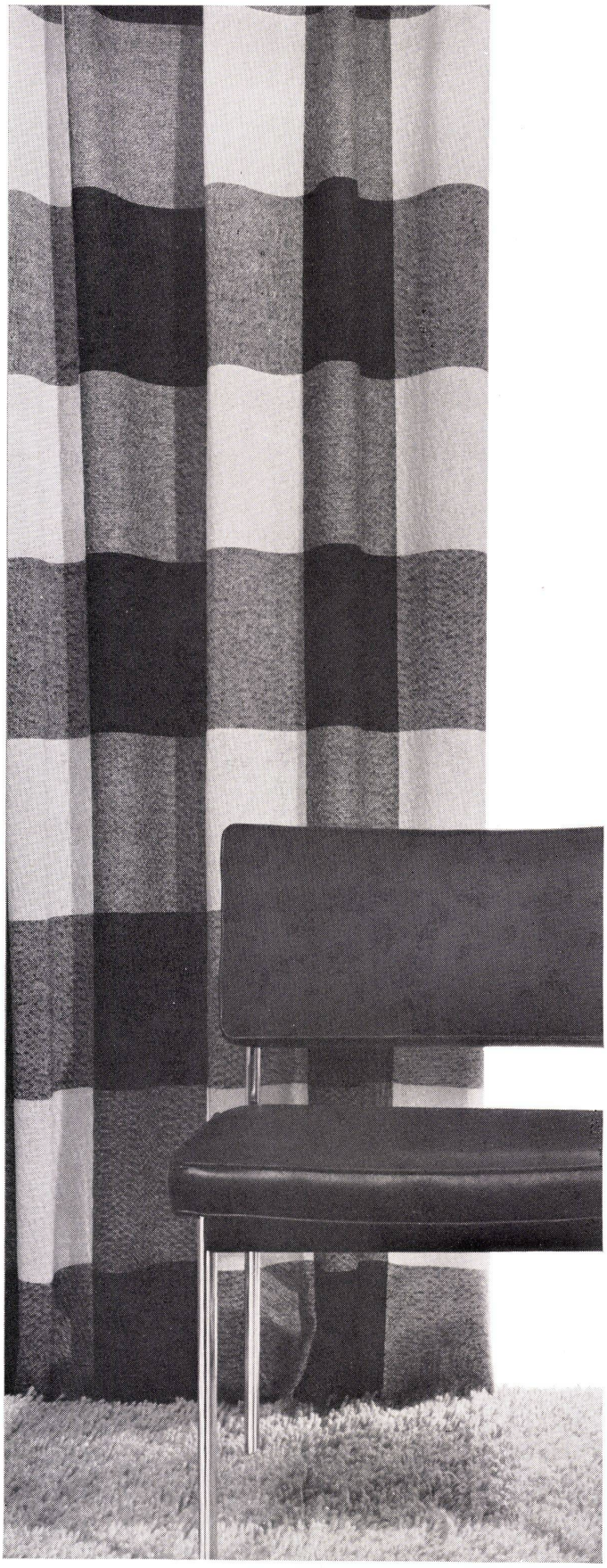
hundert und dauert bis zur Auflösung soziologisch lokalisierbarer Gruppen von Künstlern und Kunstanhängern in unserem Jahrhundert. Der Glaube an objektive Kunstnormen war in der Renaissance begründet worden; immer gab es seither eine Stilrichtung, die diese Tradition besonders gepflegt hat: die Klassizisten in der Nachfolge Palladios. Als der junge Goethe nach Italien zog, besuchte er in Vicenza die Palladiostätten. Dort traf er auch einen Hüter der Tradition, Bertotti, der, die Jahrhunderte überspringend, nochmals den Naman des Palladioschülers Scamozzi angenommen hatte. Dieser plante und baute noch nach den absoluten Proportionen und nannte sie «des principes beaucoup plus solides que ce qu'on appelle bon goût dans le sens vulgaire». Aber die Position der absoluten Maße war schon lange erschüttert: in Frankreich mit der Kontroverse von Perrault gegen Blondel, in welcher Perrault die Schönheit als relative Größe bezeichnet hatte. Und als um die Mitte des 18. Jahrhunderts Briseux nochmals Blondels ästhetischen Apriorismus verteidigte, war er schon unversehens psychologisiert: es sei doch klar, meint er, daß gleiche Proportionen beim Beschauer gleiche Effekte auslösen.

Diese scheinbare Niederlage der strengen Klassizisten in der Diskussion um die Kunsttheorie spielt sich nun paradoxerweise ab auf dem Hintergrunde des vollständigen Sieges eben dieser Klassizisten: denn schon naht der Augenblick, wo fortschrittlich gesinnte Menschen nur noch den klassischen Stil um sich dulden. Und je mehr Leute halfen, die Beweise zusammenzutragen, daß es in der Kunst keine Regeln gebe und daß die Zahl der schönen Proportionen unendlich sei, desto klassischer wurde indessen die Kunst; und gerade in dem Land, wo Hogarth, Hume, Edmund Burke, Lord Kames, Allison, Knight, Ruskin bemüht waren, gegen die Regeln zu eifern, erblühte die alte und neue Tradition klassischer Architektur: in England.

Offenbar lagen hier noch andere Gründe vor, die diesen scheinbaren Rückwärtstrend in Gang brachten. Kehren wir zurück zu unserem Wörtlein «Geschmack». Wir sagten, daß heute verschiedene Kunstrichtungen, wie Tachismus, Surrealismus, Expressionismus, neutral nebeneinander leben, ohne daß eine davon geschmacklos wäre. Wir behandeln aber hier jene Übergangszeit zwischen der einen, verbindlichen Kunstrichtung der Hofkunst und den heutigen vielen neutralen Richtungen: das eben ist die Zeit der politischen und gesellschaftlichen Bedeutung der Stile. Das Bemühen, der auseinanderfallenden Kunst doch noch eine Basis zu geben, ohne ihr aber die absoluten Normen des Klassizismus zum obersten Gesetz zu machen, die Suche also, um es kantisch auszudrücken, nach einem übermenschlichen Substrat als einem regulativen Prinzip, also nach einer Ordnung, die kein Gesetz ist, führte eben notgedrungen zu dem bequemen Begriff des Geschmacks: in ihm hatte man einen Grad der Verbindlichkeit, der nicht absolut war, sondern gesellschaftlich; wer sich den Regeln des Geschmacks nicht unterwirft, wer etwas Geschmackloses für schön hält, befindet sich nicht im Irrtum, sondern nur in schlechter Gesellschaft.

Nachdem nun in den zwei Jahrhunderten seit der Renaissance zwischen Klassizismus und Barock eine gewisse spielerische Polarität bestanden hatte, die ja so weit ging, daß ein Künstler am gleichen Bauwerk auf beiden Registern spielte – schon Michelangelo hatte das an der Sforza-Cesarini-Kapelle und an der Laurenziana vorgemacht –, bekamen die beiden Stile nun einen gesellschaftlich-politischen Sinn. Genau diese Situation nun charakterisiert unser Wort Geschmack, das ja einerseits anerkennt, daß es verschiedene «Geschmäcker» gibt, in dieser häßlichen Pluralbildung aber gerade auch den Tadel zeigt. «Er hat keinen Geschmack» – dieses Urteil ist verletzender, als wenn man zweihundert Jahre zuvor sagte, «er versteht nicht viel von Kunst», denn es ist deklassierend.

Nun verbündet sich aber das Wörtlein Geschmack noch mit einem anderen Wort und wird dadurch zur geschliffenen Waffe der geistigen Revolution: mit dem Begriff der Zweckmäßigkeit. Schon Hogarth hatte in seiner «Analyse der Schönheit» die Schönheit mit der Zweckmäßigkeit gleichgesetzt, und bei Hogarth haben Feder, Stift und Pinsel gleichermaßen gesellschaftspolitische Bedeutung. Kant übernahm den Begriff mit dem raffinierten, aber politisch entschärfenden Zusatz: ohne Zweck – «Zweckmäßigkeit ohne Zweck», diese Marke möchte man heute jenen Produkten ankleben, die aus den Händen industrieller Gestalter kommen... Aber damals galt es ernst: die Geschichte des Begriffs der Zweckmäßigkeit in der Ästhetik ist die Geschichte der bürgerlichen Emanzipation selbst; es ist, in der Sprache Hegels, die Erhebung des Knechtes über den Herrn. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts war es eindeutig, daß die Wohnräume des Adels eben schön, die der Bürger aber zweckmäßig zu sein haben. Verknüpft sich nun aber die Zweckmäßigkeit mit dem guten Geschmack, so entsteht daraus der Sprengstoff: der Gedanke, daß, wer zweckmäßig wohne, eben damit Geschmack zeige, erhebt den Bürger über den Adel ebenso, wie im gleichen Zeitalter die asketisch erworbene bürgerliche Bildung die Oberhand gewinnt gegenüber der Geistreichelei des spielend konversierenden Adels. «Die Leute», sagt Goethe, «mit denen ich umgeben war, hatten keine Ahnung von Wissenschaft. Es waren deutsche Hofleute, und diese Klasse hatte damals nicht die mindeste Kultur.» Der Adel liebt den Prunk, der Bürger die wahre Schönheit: wie nahe liegt da der Gedanke, daß all diese unverständig angehäufte Pracht aus dem Gelde und der Arbeitskraft der Bürger erpreßt sei. In Goethes «Aufgeregten» zeigt die Gräfin der Arzttochter ihren Landschaftsgarten. Louise bewundert die natürliche Wirkung der künstlichen Wildnis, doch fügt sie bei, daß ihr eine Obstkultur besser gefallen würde. «Der Gedanke des Nutzens führt mich aus mir selbst heraus» (man glaubt, Hegel zu lesen) «und gibt mir eine Fröhlichkeit, die ich sonst nicht empfinde...» Wohl etwas säuerlich bemerkt die Gräfin: «Ich schätze



der neue Vorhang
aus der internationalen Auswahl
exklusiver Stoffe

artiana

zürich 1 nüschelerstr. 31 tel. 051 27 56 66

Ihre guten häuslichen Gesinnungen» – und Louise: «die einzigen, die sich für den Stand schicken, der ans Notwendige zu denken hat, dem wenig Willkür erlaubt ist.» Wer hörte nicht, wie aus dem Wort «Notwendige» Bescheidung und Hochmut zugleich tönen; es ist die Sprache des Standes, der jetzt das Steuer übernehmen könnte. Deshalb maß Goethe dem «Unnötigen», wie dem Halsband-Kauf des Kardinals Rohan, so katastrophale Bedeutung bei.

Und nun folgt die zweite schicksalhafte Verknüpfung, die das ausgehende 18. Jahrhundert aus seinem Schüttelbecher zieht. Was ist der Stil der Zweckmäßigkeit? Immer glaubt man, es müsse sich doch die Zweckmäßigkeit selber einfangen lassen, es müßte sich doch aus den bloßen Funktionen eine Form ergeben – lautet nicht so auch noch der modernste Aberglaube? Und immer landet man wieder in einem Stil, den uns das listige Zeitalter bereithält. Die bürgerliche Zweckmäßigkeit also verband sich mit dem antikischen Stil, wie er neu und alt aus den Äckern von Herculaneum und Pompeji hervorgepflügt wurde. Welche Chance für den Bildungsphilister: die Klassik ist die wahre Bildung seit je; und daß nun die edle Armut und Zweckmäßigkeit des bürgerlichen Lebensstils identisch sei mit dem Stil der verehrten Alten – das gibt erst die richtige Überlegenheit, das erst den Sieg der schwächeren Partei. Da half es nun nichts mehr, daß auch das Rokoko das einfache Leben entdeckt hatte, daß Prinzessinnen als Schäferinnen verkleidet gingen. Das wahre einfache Leben bedurfte der klassischen Attitüde: als Werther vom Grafen aus dem gräflichen Familienfest gewiesen wurde, zog er sich gekränkt zurück und las, wie Odysseus und der treffliche Schweinehirt zusammen tafelten – und er sah die Komik des Vergleichs wohl ebensowenig wie Boswell, der bei einem korsischen Rebellen als wie bei Cincinnatus zu Gast gewesen sein wollte. Goethe in seinem langen Leben geht durch die drei Stadien des Klassizismus. Seine Begegnung mit der Palladio-Nachfolge haben wir schon berührt. Den Louis XVI.-Stil spüren wir in seinen «Wahlverwandtschaften»; in diesem Roman geschieht kaum etwas anderes, als daß Haus, Garten und Kapelle nach der letzten Mode eingerichtet werden, und wohl jedem Leser gaukeln dauernd die anmutigsten Visionen im Louis XVI.-Stil vor. Dem Klassizismus der Revolutionszeit, vielleicht sogar in den visionären Ausformungen in der Art der Entwürfe von Ledoux, begegnen wir schließlich in der Pädagogischen Provinz – wie gut stünde in ihr Ledoux' «Haus der Flurwächter»! Scharf zeigt uns Goethe nochmals in der «Natürlichen Tochter» die Auseinandersetzung zwischen der adligen und der bürgerlichen Ästhetik: die Sätze, mit welchen die Haushofmeisterin davor warnt, sich der Schätze aus dem Schrank des Fürsten zu bedienen, sind dem Arsenal der bürgerlich-revolutionären Ästhetik entnommen. Und souverän weist die Prinzessin den Kern dieser Lehre, die Trennung in Schein und wahres Wesen, zurück:

«Der Schein, was ist er, dem das Wesen fehlt?
Das Wesen, wär es, wenn es nicht erschiene?»

Und nun kommt ein wunderliches Zitat über Goethe, es ist geradezu für mich fabriziert, um nun endlich das Gelenk zu finden, das mich vom geistesgeschichtlichen Hintergrund zu den häuslichen Geräten selber führt. Novalis schreibt:

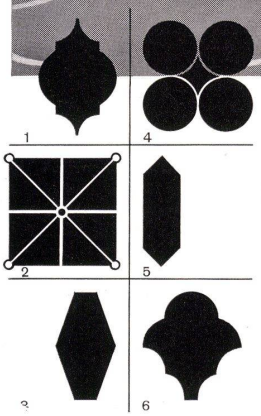
«Er (Goethe nämlich) hat in der deutschen Literatur das getan, was Wedgwood in der englischen Kunstwelt getan hat. Er hat, wie die Engländer, einen natürlich-ökonomischen, und einen durch Verstand erworbenen edlen Geschmack.»

Mit dem Geschirr von Josiah Wedgwood treffen wir auf das Musterbeispiel jenes Bündnisses zwischen Klassizismus und Zweckmäßigkeit, das die oberen Stände zwingt, sich dem Geschmack der Bürgerklasse zu beugen und anzupassen. Bekanntlich feierten wir im vergangenen Jahr das 200jährige Jubiläum der Wedwood-Manufaktur in Etruria. Vor Wedgwood aßen die Adligen auf Silber und Porzellan, wobei das Porzellan noch teurer war als das Silber, die Bürgerlichen von Zinn, Holz und irdenem Geschirr. Zu Ende des 18. Jahrhunderts aßen alle auf Wedgwood, vom russischen Zaren bis zum Basler Seidenhändler. Wedgwood hatte nicht nur seine Erden verbessert, so daß er mit Tonerde nahezu die Qualität von Porzellan erreichte, er hatte auch die Formen zweckmäßiger gestaltet, gesorgt, daß die Deckel nicht abgleiten, die Schnäbel nicht tropfen, die Griffe in der Hand liegen – alles Dinge, die heute neu entdeckt und als Vorzug der Moderne gepriesen werden. Und nicht anders als die Modernen hatte auch Wedgwood seinen Designer: Flaxman. Aber alles das, die Verfeinerung der Erde – insbesondere der schwarzen –, die Reform der Formen und die Reduktion des Dekors, fügte sich zusammen zu einer imitierenden Neuschöpfung des antiken Stils, wie ihn theoretisch Lord Burlington und Sir William Hamilton, praktisch die Brüder Adams und die Woods in England verbreiteten. Das Programmatische in Wedgwoods Werk sieht man schon an dem Namen Etruria, Etrurien, den er seiner Arbeitersiedlung gab. Schimmert darin nicht auch etwas durch von Pädagogischer Provinz?

Zweierlei ist aus diesem Beispiel zu lernen: 1. Man ist damals nicht, und ist im ganzen 19. Jahrhundert nicht, und, man lasse mich das Ketzerische aussprechen, auch heute noch nicht zu einem neuen Stil der reinen Formen sozusagen jenseits der Stile gekommen, sondern man war stets noch innerhalb der Ausläufer des Barock und Klassizismus. 2. Wo immer das Pendel in reformerischer, asketischer Richtung ausschlug, da verfiel man in die Traditionen des Klassizismus, und wo immer Reichtum und Vornehmheit demonstriert werden sollte, da bediente man sich des Barock.

Mit diesen Ausläufern des Barock beschäftigte sich ein Buch des Kunsthistorikers und -kritikers Karl Scheffler: «Wandlungen des Barock im 19. Jahrhundert» (1947 erschienen), der sie bis in den Jugendstil Endells und Van de Veldes hinein verfolgte. Würde man das Buch erst heute herausgeben, so könnte man auch Corbusiers Ronchamp

Bauen Sie auf Ganz



1 Kartäuser
2 Filigran
3 Suvretta
4 Rondelle
5 Burgunder
6 Florentiner

Handgeformte Bodenplatten

glasiert in persönlichen Farben oder unglasiert Klinker uni oder geflammt, gehören zum Schönsten, was man sich für ein gediegenes Privathaus oder einen repräsentativen Raum denken kann. Dazu so anspruchslos in der Pflege! Gerne senden wir Ihnen Muster.

Ganz & Cie Embrach AG

Keramische Industrie Embrach
Telefon 051 / 962262
Techn. Büro Zürich Rennweg 35
Telefon 051 / 277414

G A N Z

Unser Fabrikationsprogramm umfasst:
Ornamentbodenplatten in div. Typen
glasierte Wandplatten
glasiertes Mosaik
Klinker-Sichtverblender
Steinzeug-Bodenbelags-Mosaik
Kachelöfen und Cheminées

Verlangen Sie Dokumentation

darin aufnehmen und ebenso die dänische Teakholzwelle mit ihren gedunsenen Salatbestecken. Mir scheint nun aber, daß ein spiegelbildliches Buch, oder besser ein Negativ dieses Buches mindestens so interessant sein müßte, und zudem eigentlich das Primäre; denn die Wandlungen des Klassizismus im 19. Jahrhundert, begonnen mit Empire, Biedermeier und Second-Empire und endend im säuberlichen Werkbundstil der Dresdener Kunstausstellung von 1906, sind so eng verbunden mit dem Geiste der bürgerlichen Emanzipation, daß die Gegenfigur, die Schefflerschen Wandlungen des Barock, doch auch eine Geschichte der Reaktion genannt werden kann, von gewissen Übertreibungen des Empire zum Stil Louis-Philippe und zum Wiener «Zweiten Rokoko», zu den neubarocken Moden der Gründerzeit und gewissen Seiten des Jugendstils, die ja auch den Hintergrund des Feudallebens einiger Wirtschaftskapitäne zu bilden hatten. Ist es eine zu direkte Interpretation, wenn wir die Epochen des romanischen Klassizismus der bürgerlichen Standes-Emanzipation zuordnen und die barocken, historisierenden Stile der Einzel-Emanzipation? – Wir denken bei diesen Ausdrücken an die «Rahel Varnhagen» von Hannah Arendt, denn die Situation der klugen Rahel war ja doch nicht so verschieden von der der schönen Pauline César; es waren «die fatalen bürgerlichen Verhältnisse» (Goethe).

Dieses Buch, dieser negative Scheffler, hat nicht mehr Platz in diesem Artikel. Wir können hier nur noch an einem Spezialkapitel desselben naschen, das mir besonders bedeutsam erscheint. Es ist die Frage nach der Mobilität des Möbels, und zwar im mechanischen wie im ästhetischen Sinne. Jeder weiß, wie häßlich es aussieht, wenn man zu viele Gäste hat und man Stühle aus dem Kinderzimmer oder aus dem Eßzimmer ins Wohnzimmer tragen muß. Und doch ist die Transportierbarkeit das Kennzeichen des Möbels, das sonst ja auch im Zimmer eingebaut sein könnte. Wie war es denn früher? In der Gotik hatte das Möbel keine Beziehung zum Zimmer, alles war auf Transport, ja auf Fluchtmöglichkeit eingestellt. Wir Basler bleiben immer unverständlich, weil wir noch Kasten sagen statt Schrank; der alte Kasten ist ein transportierbares Möbel und der Schrank der Schrecken aller Möbelträger. In der Renaissance und im Frühbarock – ich zeichne hier große Linien und klammere Einzelheiten aus – herrschte das Gegenteil, das unveränderliche Zimmer vor, in welchem das Möbel über das Getäfel mit dem Raum eins war und überdies mit Architekturmotiven verziert wurde. Die Lebenshaltung stilisierte sich ins Patriarchalische und ins Höfische; Höhepunkt und Ende war Ludwig XIV. Es ist schon öfter dargestellt worden, wie die Zeit der Unmündigkeit Ludwigs XV., die Régence, das Zeremoniell milderte, gesellschaftlichere Formen einführte und damit unsere heutige rang- und zwanglose Salonmöblierung entstehen ließ. Die Berater und Verwandten des unmündigen Königs begannen, in seiner Gegenwart zu sitzen, ja sich in zwangloser Zufälligkeit auf die vorhandenen Fauteuils und Sessel zu verteilen, wie wir es heute noch tun. Diese neue Gesellschaftsform der Konversation im Salon gab dem Möbel eine gewisse Beweglichkeit zurück, aber nur innerhalb des gleichen Raumes, der als Ganzes ein einheitliches Kunstwerk blieb. Die ganze Tendenz des Möbelbaus drängte auf Leichtigkeit; das Lackieren und Polieren, die dünnen, gebrechlichen Beine sollten die Schwere des Holzes verhüllen; aber es war nur ein Trug, diese Leichtigkeit war keineswegs eine Erleichterung des Ummöblierens und raschen Verschiebens von Möbeln. Für diese zweite Etappe bedurfte es einer nochmaligen Neuformung der Gesellschaft, der Abkehr vom Salon zu noch ortsunabhängigeren Formen gebildeter Konversation, im Arbeitszimmer der Gelehrten, im bürgerlichen Zirkel, im literarischen Café.

Ziehen wir noch einmal den Vergleich zwischen Goethes «Wahlverwandtschaften» und «Wilhelm Meister». Die Umformung, die im ersten Buch eine adlige Familie ihrem Schlosse angedeihen läßt, ist einmalig und soll Dauer haben. Die Dekoration und die Aufstellung der Möbel ergeben ein gültiges, unveränderliches Gesamtkunstwerk. In den «Wanderjahren» dagegen wird alles dauernde Bewegung, in einem eigenen Kapitel wird ein «Lob des Wanderns» (III/9, Abschnitt 18) angestimmt, es werden alle Berufe aufgezählt, die keine feste Heimstatt haben. Diese neue Unabhängigkeit vom Orte, diese gewollte Heimatlosigkeit entspricht nun einem neuen Stil, einem Stil von einer neuen Leichtigkeit und Beweglichkeit, die kein bloßes Augenfutter mehr ist, sondern die mechanisch eine Transporterleichterung, ästhetisch eine volle Vertauschbarkeit gewährleistet. Im Weimarer Goethehaus stört es nicht, wenn die Sessel von einem Zimmer ins andere getragen werden; auch größere Haushaltungen, ja Schlösser sind nun oft so einheitlich ausgestattet, daß jede Ummöblierung möglich ist.

Halten wir nun noch einen Augenblick neben das Louis XVI.-Schloß aus den «Wahlverwandtschaften» das Rosenhaus aus Stifters «Nachsommer», dessen Einrichtung wiederum der Hauptgegenstand des Romans ist. Obwohl hier wieder Ruhe eingekehrt ist – die trügerische Ruhe des Großrentnertums –, hat hier das Möbel von Anfang an den Charakter von etwas Fremdem, von etwas, das nicht just für dieses Haus gemacht wurde, sondern von einem geschmackvollen Sammler nun einmal so aufgestellt wird, später aber von anderen Besitzern anders. Der Warencharakter des Möbels wird spürbar; der bürgerliche Landsitz hat vom Schlosse nur den Anspruch geerbt, im Wesen steht er irgendwo zwischen Museum und Hotel.

Es wurde erwähnt, daß die Tradition des Klassizismus und des Barocks polyphon und antagonistisch das ganze 19. Jahrhundert durchziehen. Parallel damit ändern sich die gegensätzlichen Konzeptionen des voll auskomponierten und des veränderbaren Zimmers. Wo immer die barocke Tendenz nach oben kam, da entstanden wieder die fixierenden Bindungen der Möblierung an den Raum. Da war es nun der ent-

scheidende Fehler der Entwerfer der Jugendstilmöbel, daß auch sie wieder, und in so starkem Maße wie überhaupt nicht mehr seit den Getäfelstuben des Frühbarock, die Räume mit den Möbeln entwarfen. Denn dieses ist ja die vielbesprochene Scheußlichkeit der Jugendstilmöbel: daß sie heute im allgemeinen nicht mehr in dem Zimmer stehen, für welches sie geschaffen waren und welches die Dissonanzen, die überlangen Stuhllehnen, die Beingeschwulste der Tische, am Ende wieder auflöste. So beurteilen wir sie ungerecht, wenn wir die Musikzimmerstühle in der Art Van de Veldes heute im Wartezimmer eines Arztes stehen sehen – ungerecht in bezug auf ihre künstlerische Komposition, gerecht aber vielleicht doch insofern, als eben die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts nicht mehr die Zeit waren, wo man sich darauf verlassen durfte, daß das Musikzimmer durch alle die Fährnisse hindurch immer so bleiben werde.

Selbst die am Biedermeier orientierten Künstler des Jugendstils, wie Peter Behrens und Bruno Paul, beteiligten sich an dieser Mode des totalen Ensembles für Großindustrielle. Dabei war der Jugendstil, zumindest in dieser zweiten Phase, die in der Dresdener Kunstausstellung 1906 und in der Gründung des Werkbundes 1907 gipfelte, eine sozialreformerisch untermauerte Bewegung. Man kann das in den Quellen nachlesen, sowohl beim Erzvater der Bewegung, Ruskin, wie in der Rede Friedrich Naumanns zur Gründungsversammlung des Werkbundes. Und doch sage ich, daß wir mit dem Jugendstil an das Ende der politisch-soziologisch interpretierbaren Stilbewegung gekommen sind. Seine künstliche Gründung bereitete der Herrschaft des Wörtleins Geschmack ein Ende. War der Geschmack im 18. Jahrhundert verbindlich, so war er im 19. Jahrhundert ein Instrument des Kampfes; war er im 18. Jahrhundert ein Muß, so im 19. ein Soll. Im 20. ist er zersplittert zur reinen Privatsache. Man konnte den Jugendstil mitmachen oder nicht, man konnte ihn ignorieren und sich anno 1900 ein Barockpalästchen bauen, es mit Louis XV.-Möbeln einrichten – wer spräche da von schlechtem Geschmack? Wer spricht von Geschmack, wenn heute der eine sich nordisch mit Teakholz möbliert – meiner Meinung nach eine verborgen barockisierende Richtung mit gefährlicher Tendenz zum Ensemble –, während der zweite am Zusammensetzspiel zerlegbarer Kunststoffmöbelprogramme beteiligt, der extremsten Form der Vertauschbarkeit und Kombinierbarkeit mit Räumen und Einrichtungsgegenständen aller Art.

Frank Lloyd Wright

Vorfabriziertes Haus

Von unserem New Yorker Korrespondenten

Die langen horizontalen Linien des Baues und die eigenartige Ausnützung des hügeligen Terrains sind bezeichnend für die Bauweise, die Wright bei vielen Bauten angewandt und propagiert hatte. Von dem hier besprochenen vorfabrizierten Haus wurde das erste Exemplar auf Staten Island bei New York errichtet.

Die Firma, bei der das Haus vorfabriziert wurde, heißt Marshall Erdman Associates (Madison/Wisconsin). Außer den Grundbauten, dem Mauerwerk und dem Heiz- und Rohrleitungssystem wurden alle Teile in einer Fabrik in Madison hergestellt und mit dem Lastauto auf die Baustelle befördert.

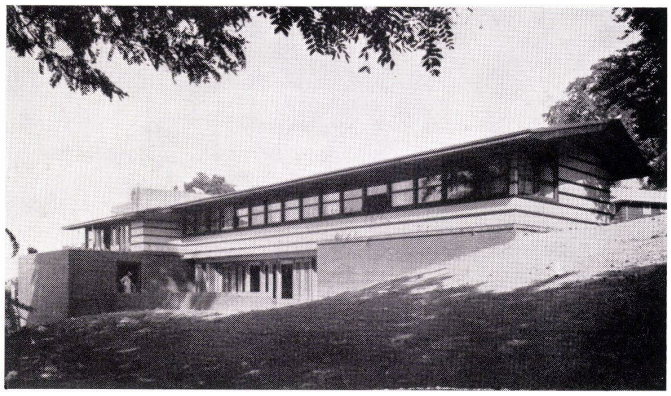
Errichtet wurde das Haus von einer lokalen Baufirma unter der Oberaufsicht von Morton Delson. Delson ist ein Schüler Wrights und ein Mitglied der «Frank Lloyd Wright Foundation», die nach Wrights Tod gegründet wurde und das Lebenswerk und die architektonischen Gedanken Wrights fortführen will. Die Foundation stellt den Firmen, die vorfabrizierte Wright-Häuser errichten, einen sachkundigen Berater gratis zur Verfügung.

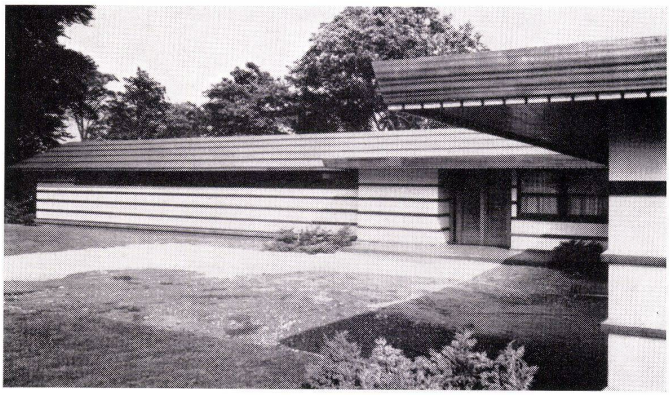
Charakteristisch für das vorfabrizierte Wright-Haus ist eine lange Galerie auf der einen Seite des Hauses. Sie ist über 13 m lang und besitzt kleine, aneinandergereihte Fenster und Wände aus Mahagoniholz. Das auf einem Hügel gebaute Haus hat zwei Stockwerke. Die bewohnbare Fläche des Hauptgeschosses mißt 232,5 m². Dieses Geschoß enthält vier Schlafzimmer, zwei Badezimmer, eine Toilette, ein kombiniertes Wohn-Eß-Zimmer, ein «Mailienzimmer» und eine Küche. Das große Schlafzimmer mißt 5,3 x 6,6 m, die kleineren Schlafzimmer 4 x 4,6 m und 4 x 5,3 m, das Wohnzimmer 8,6 x 6,6 Meter, der Eßraum 3,3 x 4 m, das Familienzimmer 4 x 5,3 m, die Küche 5 x 4,6 m.

Das Untergeschoß enthält 116,25 m² unausgebautes Souterrain, das in eine geräumige Terrasse (8,3 x 3,3 Meter) mündet. Die Garage mißt 8 x 6,6 m.

Das Haus ist 34 m lang. Die Außenwände bestehen aus Holz und Masonit. Als Mauerwerk wurden rote Ziegelsteine verwendet, die außen und innen sichtbar sind. Im Wohnzimmer befindet sich ein Feuerplatz, der den architektonischen Kern des Raumes bildet.

Die vorfabrizierten Teile kosten 18 500 Dollar. Dazu kommen 1500 Dollar Versandkosten. Weitere 35 000 Dollar waren zu bezahlen für die Fundierungsbauten, die Montage des Hauses und den Einbau des Rohrleitungssystems sowie der kombinierten Heiz- und Luftkühlungsanlage. Das Grundstück kostete 7500 Dollar. Insgesamt kam das Haus mit dem Bauplatz auf etwa 62 500 Dollar zu stehen.





1
Frontansicht des Hauses
2
Rückansicht des Hauses
3
Wohnzimmer mit Mahagonitäfelung

Walter Manser

Finanzierung von Einfamilienhäusern

Der vorliegende Artikel behandelt im ersten Teil die technische Abwicklung der Bankgeschäfte (die Gewährung des Baukredites und der Hypotheken) und erläutert im zweiten Teil die für die Belehnung maßgebenden Grundsätze.

Hat jemand die Absicht, ein Haus bauen zu lassen, so macht er sich gewisse Vorstellungen über die Lage und den Ausbau des künftigen Objektes, dessen Rahmen sich in den meisten Fällen aus den finanziellen Möglichkeiten ergibt. Darum ist es wichtig, daß Unklarheiten schon vor oder spätestens bei der Planung mit der Bank besprochen werden. Hat sich der Bauherr den Rahmen gesetzt, wird er je nach Budget das Land in dieser oder jener Lage erwerben, damit ihm für den Bau noch genügende Mittel verbleiben. Der erste Vertrauensmann, der Architekt, wird nach eingehenden Besprechungen die Pläne und Kostenberechnungen ausarbeiten, sie dann der Bank als Grundlage für die Gewährung des Baukredites vorlegen.

Die Höhe des Baukredites richtet sich nach den Anlagekosten und den benötigten fremden Mitteln. In der Regel sollte der Bauherr mindestens das Bauland bezahlen können und noch einiges Geld zur Verfügung haben. Die normalen Belehnungsgrenzen für Einfamilienhäuser erklärt das folgende Beispiel: