

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 84 (1997)
Heft: 4: Stadtinterieur = L'intérieur urbain = City interior

Artikel: Nuancen des Privaten
Autor: Colomina, Beatriz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-63574>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Nuancen des Privaten

Die Autorin ist Assistenzprofessorin an der Princeton University, Organisatorin eines Symposiums unter dem Titel «Sexuality and Space» und Herausgeberin der gleichnamigen Publikation mit einem eigenen Beitrag über die Interieurs von Loos und Le Corbusier, von dem wir hier den Teil über Loos veröffentlichen. Sie analysiert Loos' entwerferische Strategie, die im Interieur Räume ausspielt – der Bewohner als Zuschauer und Schauspieler, Trennung von Innen und Aussen, Öffentlich und Privat, Subjekt und Objekt – und räumliche Abstufungen der Übergänge von innen nach aussen.

«Wohnen heisst Spuren hinterlassen», schreibt Walter Benjamin, wenn er von der Geburt des Interieurs spricht. «Im Interieur werden sie betont. Man ersinnt Überzüge und Schoner, Futterale und Etuis in Fülle, in denen die Spuren der alltäglichsten Gebrauchsgegenstände sich abdrücken. Auch die Spuren des Wohnenden drücken sich im Interieur ab. Es entsteht die Detektivgeschichte, die diesen Spuren nachgeht. (...) Die Verbrecher der ersten Detektivromane sind weder Gentlemen noch Apachen, sondern bürgerliche Privatleute.»¹

In den Detektivgeschichten gibt es das Interieur. Aber gibt es eine Detektivgeschichte, die sich um das Interieur dreht, um die verborgenen Mechanismen, die einen Raum zum Interieur machen? Das heisst, eine Detektivgeschichte des Aufdeckens, des kontrollierenden Blickes, des Kontrollblicks, des kontrollierten Blicks? Wo würde denn der Blick seine Spuren hinterlassen? Auf welche Hinweise müssten wir uns stützen?

In einem berühmten Buch, Le Corbusiers *Urbanisme*, gibt es eine wenig bekannte Passage, die folgendermassen lautet: «Loos sagte einmal zu mir: «Ein kultivierter Mensch schaut nicht aus dem Fenster; seine Scheiben sind aus Mattglas, und sein Fenster ist da, um Licht hereinzulassen, nicht um den Blick nach aussen freizugeben.»² Dies verweist auf ein augenfälliges, aber auffällig missachtetes Merkmal von Loos' Häusern: nicht nur sind die Scheiben entweder opak oder mit Vorhängen verhängt, die Räume sind zudem so organisiert und die Einbaumöbel derart plziert, dass die Fenster gar nicht zugänglich sind. Oft wird ein Sofa unter ein Fenster gestellt, so dass, wer sich draufsetzt, dem Fenster den Rücken zuwendet. Dies kann sogar der Fall sein bei Fenstern, die auf einen anderen Innenraum gerichtet sind (z.B. erhöhter Sitzbereich im *Zimmer der Dame* mit Öffnung gegen den Wohnbereich, Haus Müller, Prag, 1930). Überdies wird man, wenn man ein Interieur von Loos be-

tritt, so geführt, dass man immer wieder in den eben durchschrittenen Raum schaut, viel häufiger als in den, der vor einem liegt, oder nach draussen. Bei jeder Drehung, bei jedem Blick zurück, wird der Besucher aufgehalten. Wenn man sich die Fotos ansieht, kann man sich gut vorstellen, wie man an diesen präzisen,



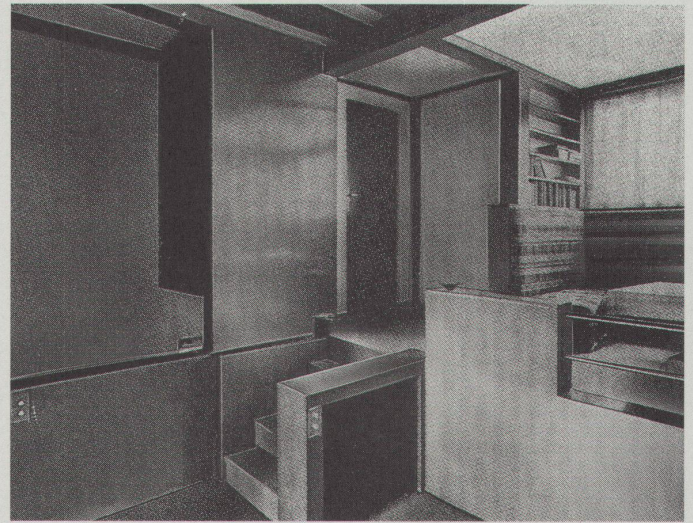
Haus Müller, Prag, 1930. Erhöhter Sitzbereich im *Zimmer der Dame* mit Öffnung gegen den Wohnraum

1 Walter Benjamin, «Gesammelte Schriften», Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1982, S. 53

2 «Loos m'affirmait un jour: «Un homme cultivé ne regarde pas par la fenêtre; sa fenêtre est en verre dépoli; elle n'est là que pour donner de la lumière, non pour laisser passer le regard.» Le Corbusier, «Urbanisme», Paris 1925, S. 174

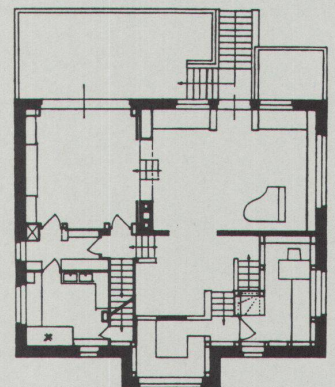
statischen Positionen, die meist durch – im Moment nicht benützte – Möbel gekennzeichnet sind, innehält. Die Fotografien legen einem nahe, die Räume wahrzunehmen, indem man sie sich aneignet, die Möbel benützt; die Fotografien wollen «betreten», «bewohnt» werden.³

Im Haus Moller (Wien, 1928) gibt es, an den Wohnraum angrenzend, einen erhöhten Sitzbereich mit einem Sofa unter dem Fenster. Obschon man nicht aus dem Fenster sieht, ist seine Präsenz stark spürbar. Die das Sofa umgebenden Büchergestelle und das von hinten einfallende Licht schaffen eine gemütliche Lesecke. Aber das Wohlbefinden in diesem Raum hat nicht nur einen sinnlich-physischen, sondern auch einen psychologischen Hintergrund. Ein Gefühl der Sicherheit und Geborgenheit wird hervorgerufen durch die Stellung des Sofas, das den, der darauf sitzt, im Gegenlicht präsentiert. Denn jemand, der, vom Eingang her kommend, die ziemlich dunkle Treppe hinaufsteigt und den Wohnraum betritt, braucht einige Augenblicke, bis er eine im Sofa sitzende Person ausgemacht hat. Das bedeutet umgekehrt, dass diese Person einen Hereinkommenden sofort wahrnimmt, wie ein Zuschauer von seiner Loge aus einen Schauspieler, der die Bühne betritt.



Loos bezieht sich auf die Vorstellung der Zuschauerloge, wenn er notiert, dass die Enge einer Loge unerträglich wäre, wenn man nicht den grossen Theaterraum vor sich hätte.⁴ Wenn Heinrich Kulka und später Ludwig Münz diese Bemerkung im Zusammenhang mit der vom *Raumplan* geforderten Raumeinsparung deuten, übersehen sie ihre psychologische Dimension. Für Loos befindet sich die Loge an der Schnittstelle zwischen Klaustrophobie und Agoraphobie (Angst, über einen freien Platz zu gehen).⁵ Diese raumpychologische Devise kann auch in Hinblick auf die Ausübung von Macht und Kontrolle innerhalb eines Hauses angewendet werden. Der erhöhte Sitzbereich des Hauses Moller verschafft dem Benutzer eine Position, aus der er den Raum überblicken kann. Das Wohlbefinden, das sich hier einstellt, ist eine Mischung aus einem Gefühl von Intimität und der Möglichkeit einer Übersicht.

Dieser Bereich, der intimste innerhalb der Abfolge der Wohnräume, befindet sich aber paradoxerweise nicht in der Mitte des Hauses, sondern in einem aus der Strassenfassade ausgestülpten Volumen über dem Haupteingang, und hat das grösste Fenster (fast ein Bandfenster) auf dieser Hausseite. Wer dort sitzt, kann also durch die Vorhänge abgeschirmt sowohl jeden gewahren, der das Haus betritt, als



Haus Moller, Wien, 1928. Erhöhter Sitzbereich im Wohnzimmer

Haus Moller. Erdgeschoss mit Alkoven (auf dem Plan schmaler als ausgeführt)

³ Die Wahrnehmung des Raums beruht nicht auf dem, was er ist, sondern auf dem, was er darstellt; so gesehen hat gebauter Raum nicht mehr Gewicht als gezeichneter, fotografierter, beschriebener Raum.

⁴ Ludwig Münz, Gustav Künstler, «Der Architekt Adolf Loos», Wien und München 1964, S. 130–131

⁵ Georges Teyssot schrieb, dass «die Bergsonsche Auffassung eines Raumes als Refugium vor der Welt als das «Nebeneinander» von Klaustrophobie und Agoraphobie» verstanden werden müsse. «Diese Dialektik findet sich schon bei Rilke.» (Teyssot, «The Disease of the Domicile», Assemblage 6, 1988)

auch durch das Rückenlicht «abgeschirmt» jede Bewegung im Innenraum überwachen. In diesem Raum ist das Fenster lediglich Lichtquelle (nicht Rahmen für einen Ausblick). Das Gesicht ist dem Innenraum zugewandt. Will man von hier aus jedoch nach draussen sehen, muss der Blick das ganze Haus durchqueren, vom Alkoven über den Wohnbereich zum Musikzimmer, dessen Fenster rückseitig auf den Garten gehen. Die Aussicht auf den Aussenraum bedingt also einen Blick durch den Innenraum.

Der nach innen gewandte Ausblick kann auch bei anderen Loos-Interieurs beobachtet werden. Beim Haus Müller zum Beispiel verstärkt sich die Privatheit der um die Treppe herum organisierten Raumfolge vom Salon über das Speisezimmer und das Studio zum *Zimmer der Dame* mit seinem erhöhten Sitzbereich, das im Zentrum – oder «Herzen» – des Hauses liegt. Aber dieser Raum hat eine Öffnung zum Wohnbereich hin. Auch hier ist der privateste Raum wie eine Zuschauerloge, die genau über dem Eingang zu den Gesellschaftsräumen des Hauses liegt, so dass jeder «Eindringling» mit Leichtigkeit entdeckt werden kann. Ebenso ist die Aussicht von dieser «Loge» aus auf die Stadt mit einem Blick durchs Interieur verkoppelt. In der Mitte des Hauses schwebend, ist dieser Raum sowohl «Heiligtum» als auch Kontrollposten. Die Behaglichkeit resultiert auch hier aus zwei offenbar gegensätzlichen Bedingungen: Intimität und Übersicht.

Dies deckt sich kaum mit dem Begriff von Wohnlichkeit, der sich mit dem von Walter Benjamin in *Louis-Philippe oder das Interieur*⁶ beschriebenen Interieur des 19. Jahrhunderts verbindet. In den Interieurs von Loos wird das Gefühl der Geborgenheit nicht dadurch erreicht, dass man einfach der Aussenwelt den Rücken kehrt und in ein privates Universum – «eine Loge im Welttheater», um Benjamins Metapher zu verwenden – eintaucht. Nicht das Haus wird als Loge begriffen, sondern es gibt eine Loge im Innern des Hauses, die den gesellschaftlich genutzten Innenraum überblickt. Die Bewohner der Loosschen Häuser sind Schauspieler und Zuschauer auf der Familienbühne, sowohl eingebunden in ihre eigenen Räume wie auch von ihnen losgelöst. Die klassische Unterscheidung zwischen Innen und Aussen, Privat und Öffentlich, Objekt und Subjekt wird verwischt.

Die Loge in den Häusern Moller und Müller ist als «weiblich» gekennzeichnet, insofern als der häusliche Charakter der Ausstattung mit jener des danebenliegenden «männlichen» Raumes, der Bibliothek, kontrastiert. Hier zeigen Ledersofa, Schreibtisch, Kamin und Spiegel einen

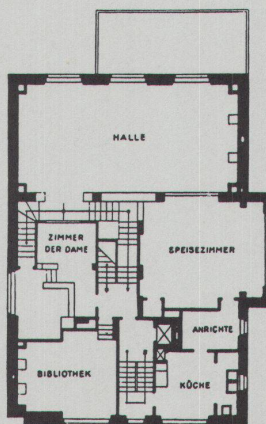
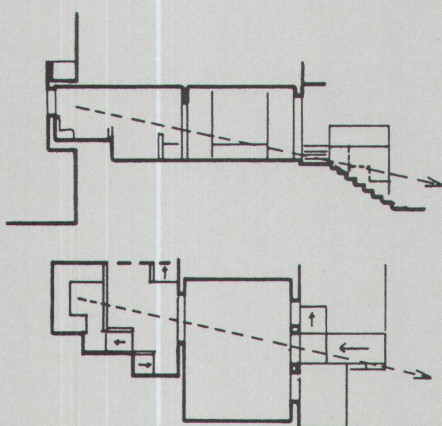
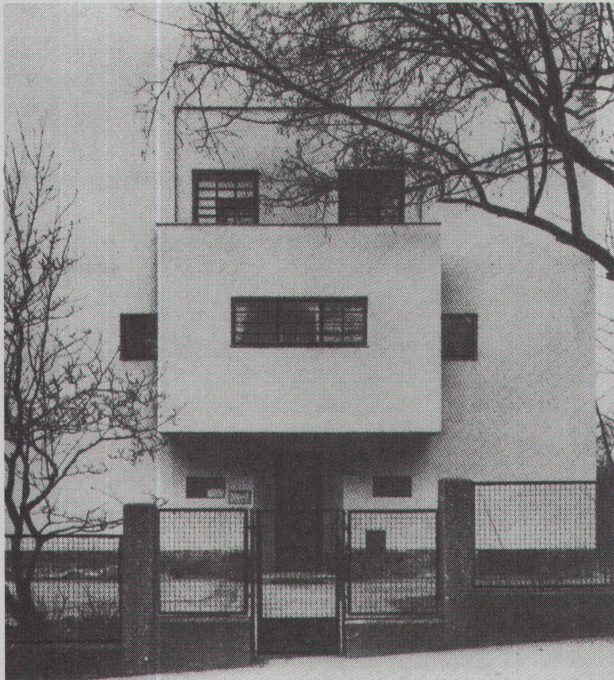
6 «Unter Louis-Philippe betritt der Privatmann den geschichtlichen Schauplatz. (...) Für den Privatmann tritt erstmals der Lebensraum in Gegensatz zu der Arbeitsstätte. Der erste konstituiert sich im Interieur. Das Kontor ist sein Komplement. Der Privatmann, der im Kontor der Realität Rechnung trägt, verlangt vom Interieur in seinen Illusionen unterhalten zu werden. Diese Notwendigkeit ist um so dringlicher, als er seine ge-

schäftlichen Überlegungen nicht zu gesellschaftlichen zu erweitern gedenkt. In der Gestaltung seiner privaten Umwelt verdrängt er beide. Dem entspringen die Phantasmagorien des Interieurs. Es stellt für den Privatmann das Universum dar. In ihm versammelt er die Ferne und die Vergangenheit. Sein Salon ist eine Loge im Welttheater.» Walter Benjamin op.cit. S. 52

Haus Moller. Ansicht von der Strasse

Haus Moller. Grundriss und Schnitt mit Verlauf der Blickrichtung vom erhöhten Sitzbereich zum rückwärtigen Garten

Haus Müller, Hauptgeschoss



«öffentlichen Raum» innerhalb des Hauses an – das Büro und der Klub halten Einzug. Aber dieses Eindringen des Öffentlichen ist auf einen geschlossenen Raum beschränkt, einen Raum, der zwar zur Sequenz der Gesellschaftsräume gehört, aber nicht mit ihnen verbunden ist. Wie Münz festhält, ist die Bibliothek eine «Oase der Ruhe, abseits vom Verkehr des Haushalts». Der erhöhte Alkoven des Hauses Moller und das *Zimmer der Dame* im Haus Müller andererseits überblicken die Gesellschaftsräume nicht nur, sondern sind genau am Ende dieser Raumfolge positioniert, an der Schwelle zur Intimität, zum Geheimnis, zu den oberen Räumen, wo die Sexualität vor der Welt versteckt wird. An der Schnittstelle zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren wird den Frauen als den Wächterinnen über das Unausprechliche ihr Platz zugewiesen.⁷

Um die Wohnung derart zu inszenieren, stösst Loos die Auffassung des Hauses als Objekt um, indem er das Verhältnis zwischen Innen und Aussen radikal verunklärt. Er verwendet zum Beispiel Spiegel, die – wie Kenneth Frampton bemerkte – wie Öffnungen aussehen, und Öffnungen, die man für Spiegel halten könnte.⁸ Noch verblüffender ist die Positionierung eines Spiegels unmittelbar unter einem Milchglasfenster im Speisezimmer des Hauses Steiner (Wien, 1910). Hier ist das Fenster wieder lediglich Lichtquelle. Der auf Augenhöhe angebrachte Spiegel wirft den Blick auf das Interieur – die Lampe über dem Tisch und die Gegenstände auf dem Buffet – zurück. Er erinnert an Freuds Arbeitszimmer in der Berggasse 19, wo ein ins Fenster gehängter kleiner gerahmter Spiegel die Lampe auf dem Arbeitstisch reflektiert. In Freuds Theorie repräsentiert der Spiegel die Psyche. Das Abbild im Spiegel ist ein in die Aussenwelt projiziertes Selbstporträt. Das Anbringen von Freuds Spiegel auf der Grenze zwischen Innen und Aussen unterläuft den Status der Grenze als fixe Demarkationslinie: Innen und Aussen können nicht einfach voneinander getrennt werden. In ähnlicher Weise begünstigen Loos' Spiegel die Wechselwirkung zwischen Wirklichkeit und Illusion, zwischen Realem und Virtuellem, indem sie die Grenze zwischen Innen und Aussen fließend werden lassen.

Diese Ambiguität zwischen Innen und Aussen wird durch die Trennung des Sehens von den anderen Sinneswahrnehmungen noch verstärkt. Physisch vollziehbare und visuelle Verbindungen zwischen den Räumen in Loos' Häusern sind oft voneinander unabhängig. Im Haus Rufer besteht über eine weite Öffnung zwischen dem erhöhten Speisezimmer und dem Musikzimmer eine Sichtverbindung, die nicht der Wegverbindung entspricht. Ebenso scheint es im Haus Moller nicht möglich, vom Speise- direkt in das 70cm tiefer gelegene Musikzimmer zu gelangen, denn dies



Haus Müller, Bibliothek

Haus Moller. Blick vom Musik- ins Speisezimmer



⁷ In einer Kritik an Benjamins Darstellung des bürgerlichen Interieurs schreibt Laura Mulvey: «Benjamin erwähnt nicht, dass die private Sphäre, der Haushalt, eine wesentliche Begleiterscheinung der bürgerlichen Ehe und demnach mit der Frau verbunden ist, der Frau nicht nur als das weibliche Element schlechthin, sondern als Gattin und Mutter. Die Mutter gewährleistet die Intimität des Heims, indem sie seine Respektabilität aufrechterhält, eine ebenso wichtige Verteidigung gegen fremde Eingriffe oder Neugierde wie die vier Wände selbst.» Laura Mulvey, «Melodrama Inside and Outside the Home, Visual and Other Pleasures», London 1989

⁸ Kenneth Frampton, unveröffentlichte Vorlesung, Columbia University, Herbst 1986

geschieht über herabklappbare Stufen, die im Holzboden des Speisezimmers eingelassen sind.⁹ Diese Strategie der Trennung von Weg- und Sichtverbindung, des «Rahmens» auch, ist in den Interieurs von Loos immer wieder anzutreffen. Oft sind Öffnungen mit Vorhängen verdeckt, was die bühnenartige Wirkung erhöht. Beachtenswert ist daran, dass in der Regel das Speisezimmer als Bühne fungiert und das Musikzimmer als Zuschauerraum. Gerahmt wird der traditionelle Schauplatz des häuslichen Alltags.

Die Trennung des Sehens von den anderen Sinneswahrnehmungen bei Loos erklärt sich aus seiner Definition von Architektur. In *Das Prinzip der Bekleidung* hält er fest:

«Der Künstler aber, der *Architekt*, fühlt zuerst die Wirkung, die er hervorzubringen gedenkt, und sieht dann mit seinem geistigen Auge die Räume, die er schaffen will. [Er fühlt] die Wirkung, die er auf den Beschauer ausüben will, (...) (z.B.) Heimgefühl wie beim Wohnhaus.»¹⁰

Für Loos ist das Interieur vor-ödpaler Raum, Raum vor der analytischen Distanzierung, welche durch Sprache bewirkt wird, Raum, den man erfühlt, Raum als Bekleidung, und zwar bevor es konfektionierte Kleidung gab, als man zuerst selbst den Stoff auswählte (um das Gewebe zu befühlen, musste man, wie ich mich zu erinnern glaube, ganz bewusst wegschauen, so als ob der Anblick des Stoffes dem Tastsinn hinderlich wäre).

Loos scheint die cartesianische Spaltung von Wahrnehmen und Verstehen umgedreht zu haben. Während Descartes, wie Franco Rella schreibt, dem Körper seine Funktion als «Sitz gültiger übertragbarer Erkenntnis» («die Sinneswahrnehmung, die Erfahrung, die daraus hervorgeht, birgt den Irrtum»)¹¹ abspricht, stellt Loos das physische Erfahren des Raums über dessen mental vollzogene Konstruktion: der Architekt erfühlt die Räume, bevor er sie visualisiert. Für Loos ist Architektur eine Form der Bekleidung, aber es werden nicht Wände «bekleidet». Das konstruktive Gerüst spielt eine untergeordnete Rolle, seine Hauptaufgabe besteht darin, als Befestigung für die Bekleidung zu dienen:

«Hier hat der Architekt die Aufgabe, einen warmen, wohnlichen Raum herzustellen. Warm und wohnlich sind Teppiche. Er beschliesst daher, einen solchen auf den Fussboden auszubreiten und vier Teppiche aufzuhängen, welche die vier Wände bilden sollen. Aber aus Teppichen kann man kein Haus bauen. Sowohl der Fussteppich als auch der Wandteppich erfordern ein konstruktives Gerüst, das sie in der richtigen Lage erhält. Dieses Gerüst zu erfinden ist erst die zweite Aufgabe des Architekten.»¹²

⁹ Die reflektierende Fläche in der hinteren Wand des Esszimmers und das Fenster in der rückwärtigen Wand des Musikzimmers «spiegeln» einander, nicht nur durch ihre Lage und Ausmasse, ja sogar in der Art, wie die Zimmerpflanzen davor aufgereiht sind. All dies schafft auf dem Foto die Illusion, dass die Schwelle zwischen den beiden Räumen virtuell – unpassierbar – ist.

¹⁰ Adolf Loos: «Ins Leere gesprochen», Georg Prachner Verlag, Wien 1981, S. 140

¹¹ Franco Rella, «Miti e figure del moderno», Pratiche Ed., Parma 1981, S. 13 und Anm. 1 René Descartes, «Correspondance avec Arnould et Morus», Verlag G. Lewis, Paris 1933: Brief an Hyperaspistes, August 1641

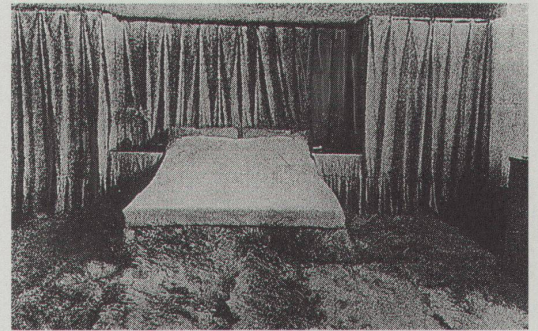
¹² op.cit. Anm. 10, S. 139

Loos' Interieurs hüllen die Bewohner wie Kleider ein und bieten für jede Gelegenheit den passenden «Outfit» an. José Quetglas schreibt: «Erwartet man denn von einem Regenmantel denselben Druck auf den Körper wie von einem Damenkleid, denselben von einer Reit- wie von einer Pyjamahose? (...) Alle Architektur von Loos ist Verpackung für einen Körper.» Handle es sich nun um Lina Loos' Schlafzimmer (ein «Futteral aus Pelz und Stoff») oder um Josephine Bakers Schwimmbad (eine «durchsichtige Schale voll Wasser»), die Interieurs enthalten immer eine «warme Tasche, in die man schlüpfen kann». Es ist eine «Architektur des Wohlbefindens», eine «Architektur des Mutter-schosses».¹³

Aber der Raum in Loos' Architektur wird nicht nur erfüllt. Bezeichnenderweise sieht Loos im obigen Zitat den Bewohner als «Beschauer», denn Loos' Definition von Architektur ist faktisch diejenige einer Theaterarchitektur. Die «Bekleidung» ist so weit vom Körper abgerückt, dass sie ein von ihm unabhängiges bauliches Gerüst braucht. Sie wird zum Bühnenbild. Der Bewohner ist vom Raum sowohl «eingehüllt» wie auch von ihm «losgelöst». Die Spannung zwischen dem Gefühl von Behaglichkeit und der Behaglichkeit, die von der Überblickbarkeit herrührt, sprengt die Rolle des Hauses als eine traditionelle Form des Ausdrucks. Oder genauer: das traditionelle Repräsentationssystem, innerhalb dessen das Gebäude nur einen von vielen sich gegenseitig überschneidenden Mechanismen darstellt, hat sich verlagert.

Loos' Kritik an der traditionellen architektonischen Darstellung geht einher mit dem neu auftauchenden Phänomen einer metropolitanen Kultur. Loos' Architektur ist auf ein grossstädtisches Individuum ausgerichtet, das, eingetaucht ins abstrakte Beziehungsfeld der Grossstadt, darum bemüht ist, die Unabhängigkeit und Individualität seiner Existenz gegenüber der gleichschaltenden Macht der Gesellschaft zu behaupten. Dieser Kampf ist nach Georg Simmel das moderne Äquivalent zum Kampf des primitiven Menschen gegen die Naturkräfte, die Kleidung ist eines der Schlachtfelder, die Mode eine der Strategien.¹⁴ Er weist darauf hin, dass der Gemeinplatz in der Gesellschaft zum guten Ton gehöre und es sich nicht zieme, durch eigenwillige Bemerkungen aufzufallen. Anpassung an die Richtlinien der Allgemeinheit, was das Äussere anbelangt, sei bewusst eingesetztes Mittel, die persönlichen Gefühle und den eigenen Geschmack zu wahren.¹⁵ Mit anderen Worten: Mode ist eine Maske, die die Intimität des Grossstädtlers schützt. Loos äussert sich ganz ähnlich über die Mode:

«Wir sind feiner, subtiler geworden. Die Herdenmenschen mussten sich durch verschiedene Farben unterscheiden, der moderne Mensch



Lina Loos' Schlafzimmer, 1903

¹³ José Quetglas, «Lo Placentero», in «Carrer de la Ciutat» Nr. 9–10, Spezialnummer über Loos, Januar 1980

¹⁴ Georg Simmel: «Die Grossstadt und das Geistesleben», 1903

¹⁵ Georg Simmel: «Mode», 1904

braucht sein Kleid als Maske. So ungeheuer stark ist seine Individualität, dass sie sich nicht mehr in Kleidungsstücken ausdrücken lässt. (...) Seine eigene Erfindung konzentriert er auf andere Dinge.»¹⁶

Und charakteristischerweise redet er über das Äussere eines Hauses, wie wenn er von Mode spricht:

«Als mir nun endlich die Aufgabe zuteil wurde, ein Haus zu bauen, sagte ich mir: Ein Haus kann sich in der äusseren Erscheinung höchstens wie der Frack verändert haben. Also nicht viel. (...) Ich musste (...) noch bedeutend einfacher werden. Die goldenen Knöpfe musste ich durch schwarze ersetzen. Unauffällig muss das Haus aussehen.»¹⁷

«Das Haus sei nach aussen verschwiegen, im Inneren offenbare es seinen ganzen Reichtum.»¹⁸

Loos scheint zwischen Innen und Aussen einen radikalen Unterschied herauszubilden, der die Spaltung zwischen dem Privat- und dem Gesellschaftsleben des Grossstädtlers widerspiegelt: aussen die Welt des Austauschs, des Geldes und der Maskierung, innen jene des Unveräusserlichen, Unaustauschbaren und Unausprechlichen. Zudem ist die Trennung von Innen und Aussen geschlechterspezifisch. Die äussere Erscheinung eines Hauses sollte einem Frack vergleichbar sein, einer Maske des Mannes. Als vereinheitlichtes Selbst, geschützt durch ein nahtlos glattes Gesicht, ist das Äussere männlich. Das Innere ist Bühne für die Sexualität und die Fortpflanzung. Allerdings wird diese dogmatische Unterscheidung von Innen und Aussen durch Loos' Architektur unterlaufen.

Die Vorstellung, das Äussere sei lediglich eine Maske, die einem vorgängig existierenden Interieur vorgesetzt wird, ist irreführend, denn Interieur und Gerüst werden gleichzeitig gebaut. Als er beispielsweise das Haus Rufer baute, verwendete er ein zerlegbares Modell, das ihm erlaubte, die innere und äussere Einteilung gleichzeitig auszuarbeiten. Das Interieur ist nicht einfach von Fassaden umschlossener Raum. Eine Vielzahl von Abgrenzungen wird festgelegt, und die Spannung zwischen Innen und Aussen entsteht durch die trennenden Wände, deren Funktion durch Loos' Manipulation der traditionellen architektonischen Darstellungsweise gestört wird. Vom Interieur sprechen heisst somit von der Aufsplitterung der Wand reden.

Betrachten wir zum Beispiel, wie Loos in seinen vier mit Bleistift gezeichneten Ansichten des Hauses Rufer mit der Konvention bricht: Es werden nicht nur die Umrisse der vier Fassaden gezeigt, sondern in gepunkteten Linien auch die Unterteilung des Innenraums, die Lage der Zimmer, die Stärke der Böden und Wände.

¹⁶ Adolf Loos: «Ornament und Verbrechen», in: «Trotzdem», Georg Prachner Verlag, Wien 1982, S. 88

¹⁷ Adolf Loos: «Architektur», ebd. S. 99

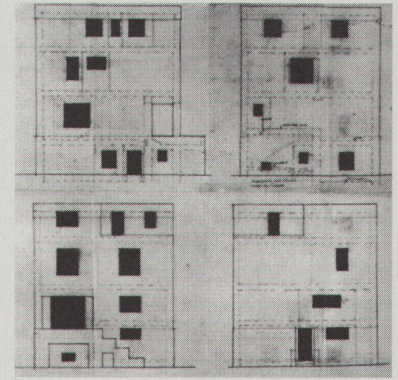
¹⁸ Adolf Loos: «Heimatkunst», ebd. S. 129

Die Fenster erscheinen als rahmenlose schwarze Rechtecke. Diese Zeichnungen stellen weder das Innere noch das Äussere des Hauses dar, sondern eine Schicht dazwischen: zwischen der Darstellung der eigentlichen Wohnung und ihrer Maske befindet sich die Wand. Loos' Subjekt bewohnt diese Wand. Ihr Bewohntwerden schafft die Spannung an dieser Grenze, funkt sozusagen dazwischen.

Das ist nicht einfach eine Metapher. In jedem Loos-Haus gibt es einen Punkt der maximalen Spannung, und er fällt immer mit einer Schwelle oder Grenze zusammen. Im Haus Moller ist es der aus der Strassenfassade vorspringende Alkoven, in dem der Bewohner in der Sicherheit des Interieurs geborgen und trotzdem von ihm distanziert ist. Das Subjekt von Loos' Häusern ist ein Fremdling, ein Eindringling in seinen eigenen Räumen. Im Haus von Josephine Baker ist die Wand des Hallenbades von Fenstern durchbrochen. Die Wand ist raumhaltig, so dass eine schmale Passage den Pool umgibt und jedes Fenster in ein inneres und ein äusseres aufgeteilt wird. Ein Besucher begeht diese Wand, von der aus er sowohl nach innen auf das Schwimmbad wie auch nach aussen auf die Stadt blicken kann, während er sich weder innerhalb noch ausserhalb des Hauses befindet. Im Speisezimmer des Hauses Steiner wird der zum Fenster gerichtete Blick durch den Spiegel darunter zurückgeworfen; dadurch verwandelt sich das Interieur in eine Aussicht, eine Szenerie. Das Subjekt wird verschoben: es kann das Innere des Hauses nicht mehr sicher bewohnen, sondern lediglich eine unsichtbare Grenze zwischen Fenster und Spiegel.

Loos' Misstrauen der architektonischen Zeichnung gegenüber bewog ihn zur Entwicklung des Raumplans, als ein Mittel, Raum so zu konzipieren, wie er ihn empfand, aber er lieferte verräterischerweise keine theoretische Definition dazu. Kulka schreibt: «Er machte viele Zeichnungen während des Bauens. Er ging durch einen Raum und sagte: «Die Höhe dieser Decke missfällt mir. Ändert sie!»» Die Idee des Raumplans machte es schwierig, einen Entwurf zu beenden, bevor die eigentliche Bautätigkeit den Raum als das, was er war, visualisierte.

Wie der Bewohner seines Hauses befindet sich Loos gleichzeitig innerhalb und ausserhalb seines Objekts. Unglaublich erscheint Loos' Auffassung, er habe als ungeteiltes Subjekt sein eigenes Werk unter Kontrolle. In Tat und Wahrheit wird dieser Architekt von seinem Werk konstruiert, kontrolliert, entzweit. Im Raumplan baut Loos einen Raum (ohne die Werkzeichnungen vollendet zu haben) und lässt sich dann durch sein eigenes Gebäude manipulieren. Das Objekt hat ebensoviel Macht über ihn wie er über das Objekt. Er ist nicht einfach nur Autor. B.C.



Haus Rufer, Wien, 1922, Ansichten

(Übersetzung aus dem Englischen: Christa Zeller)

(Auszüge aus dem Aufsatz: «The Split Wall: Domestic Voyeurism», erschienen in «Sexuality & Space», Princeton Architectural Press, New York 1992)