Adolf Loos

Autor(en): **Kaltenbrunner, Robert**

Objekttyp: **Obituary**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **85 (1998)**

Heft 7/8: **Oberflächen : zwischen Körperlichkeit und Entkörperlichung = Entre le corporel et l'incorporel = Between corporeality and decorporealisation**

PDF erstellt am: **28.03.2024**

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

Zeitlos Loos

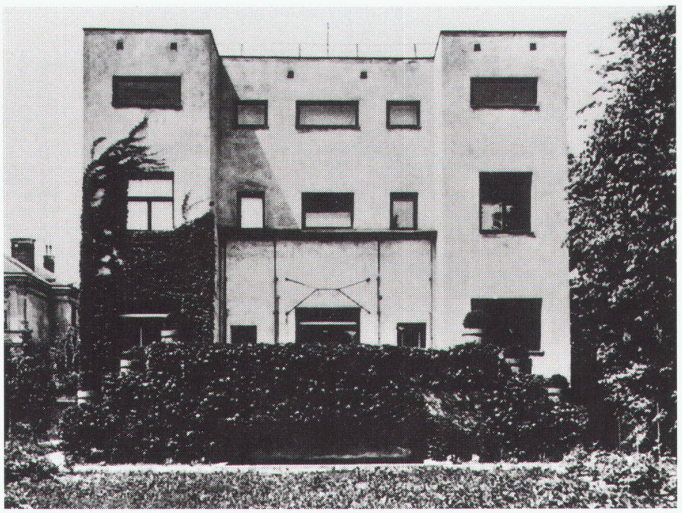
Werk und Wirkungen des Geschmacksdiktators Adolf Loos – Betrachtungen anlässlich seines 65. Todestages

Am 23. August, im deutschen Schicksalsjahr 1933, verstarb ein Weltbürger, dessen Grabstein die selbstgewählten Worte zieren: «Adolf Loos, der die Menschheit von unnützer Arbeit befreite.» Er versuchte nicht nur das, sondern lehrte sie auch das Wohnen. Allerdings zwang er sie damit zugleich, gehen, essen, sitzen, stehen und sich kleiden zu lernen. Und damit sind wir mitten in jenem Problemkreis, dessen Ausläufer noch immer Wirkung zeigen.

Gräbt man nach den Wurzeln unseres heutigen mitteleuropäischen Kulturverständnisses, dann stösst man unweigerlich auch auf den charismatischen Architekten und Schriftsteller, der nicht nur in zunehmendem Masse als Galionsfigur der Wiener Moderne von 1900 (und auch noch der Zwischenkriegszeit) erkannt wird, sondern auch – wie ihn Adolf Opel und Marino Valdez einmal charakterisiert haben – als «einer der besten, weitestblickenden und evolutionärsten Köpfe, die je in Österreich tätig gewesen sind». Armes Austria?

Wenn es nach Loos ginge: Genau das! Er glaubte, einen eklatanten Unterschied zwischen dem zivilisierten Westen Europas und der kulturell unterentwickelten Donaumonarchie wahrzunehmen. Zeitlebens hat er versucht, ihn auch für seine Mitmenschen offensichtlich zu machen, scheute dabei vor harten Bandagen nicht zurück. Seine Anekdote über das «Nachsalzen» ist diesbezüglich ein kleines Manifest: In Österreich schlecke man zu diesem Behufe das Messer ab und stosse damit in das gemeinsame Salzgefäss, während man dort naheliegenderweise einen Salzstreuer verwende. Kein Wunder, dass Loos nicht sonderlich beliebt war. Vielen galt er gar als ein selbstberufener Diktator des Geschmacks.

Berühmt-berüchtigt wurde er spätestens mit dem von ihm geplanten «Geschäfts- und Mietwohnhaus Goldman & Salatsch» (1909–1911) in Wien, besser bekannt als Michaelerhaus. Was damals im Herzen der Stadt entstand, war eine Provokation. Der ostentativen Prachtentfaltung der kaiserlichen Hofburg setzte Loos, nicht minder ostentativ, ein überaus nüchternes Gebilde entgegen, mit nackten Fenstern, die rahmenlos in der glatten Mauer sitzen. Als Kanalgitter wurden sie in den Zeitungen bezeichnet, wie man überhaupt den ganzen Bau seinerzeit als eine Art Publikumsbeschimpfung verstand. Einer ganz anderen Sprache dagegen bedient sich sein bekannter Wettbewerbsentwurf für das Redaktionsgebäude der «Chicago Tribune» (1922), eine überdimensionierte dorische Säule, die die gesamte Postmoderne vorwegzunehmen scheint. Stellt man dann noch die Villa Hans Moller (1927) mit ihrem ausgetüftelten Raumgefüge in diese Reihe, dann glaubt man in Loos ein baumeisterliches Chamäleon zu erkennen. Indes, man täuscht sich schnell.



Adolf Loos: Villa Hugo Steiner, 1910

Alle Kunst sei erotisch, hatte er in in einem Aufsatz notiert, aber das erotische Element in der Kunst musste sublimiert werden. Und das Vergnügen, das seine Architektur bietet, ist jedenfalls das der Berührung. In der Tat entspringt die Wirkung vieler seiner Bauten dem Spannungsfeld zwischen der oft provozierenden Kargheit der Fassade und dem taktil-sensualistischen Reichtum des Interieurs. Ähnliches gilt, wenngleich in einem weniger haptischen Sinne, auch für den Schriftsteller Adolf Loos. Ohnehin ging von dem neben Le Corbusier wohl grössten Literaten unter den «modernen» Architekten eine immense Wirkung aus.

Wie sein Zeitgenosse Karl Kraus führte auch er einen ständigen «Kulturkampf», und wie jener die «Fackel», benutzte auch Loos eine eigene Zeitschrift als Mittel dazu. Polemik war ihm alles andere als fremd, wie sein Periodikum «Das Andere» im Untertitel verdeutlicht: «Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich». Seine Schriften kennzeichnet das Gefühl, das in ihrem Titel zum Ausdruck kommt: «Ins Leere gesprochen» und «Trotzdem». Von Anfang an ist ihnen ein Widerspruchsgeist eigen, das halsstarrige Bekämpfen einer als gestrig, als falsch empfundenen Lebenskultur. Im berühmtesten seiner Aufsätze, dem über «Ornament und Verbrechen» (1908), stellt Loos das Axiom auf, dass Evolution gleichbedeutend sei mit dem «Entfernen» des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstand. Und nur um diesen ging es ihm – nicht um die Kunst. Diese seine Forderung ist bekannt. Sie ist bei dem, der sie erhoben hat, zum apodiktischen Dogma geworden, und diese Form ist es, die man heute Loos zum Vorwurf macht – so wie man ihm damals den Inhalt nicht verzieh.

Fraglos war Adolf Loos ein Moderner, ein Mann, der für eine bessere und lebensvollere, oder richtiger: gegen eine klaustrophobisch und kraftlos gewordene Gesellschaft arbeitete. Als Architekt war er in fast obsessiver Weise daran interessiert, wie ein Haus oder eine Wohnung benutzt wurde. Schon früh, um die Jahrhundertwende, wurde ihm offenbar, dass das Problem der baulichen Form nicht eines der Verpackung ist, und Probleme des Ornaments sich nicht dadurch lösen lassen, dass man eine neutrale Verpackung mit einem passenden Etikett versieht. Loos wandte sich gegen die «kunstfremde Verkunstung der praktischen Dinge» (Adorno) und folgte dem Ideal einer Architektur, die etwas auszusagen vermochte über den vollkommenen Lebensstil – und die imstande war, den Menschen mit seinem Schicksal zu versöhnen.

Immerhin: seine Architektur versöhnt gerade in ihrem mal subtil provozierenden, mal dezidiert avantgardistischen Umgang mit einer Zeit und Umgebung, die uns fremd, überladen und bigott erscheint. Zwar noch sichtbar dem Zeitgeist verpflichtet, aber funktional und klar erscheint das «Herrenmodegeschäft Knize & Comp.» (1909–1913). Erwähnt werden muss auch die janusköpfige Villa Hugo Steiner (1910), von der man nicht so recht weiss, ob sie nur zu jeder Fassadenseite ein anderes Bild zeigt oder eine Komposition ineinander verschränkter Fassadenfronten darstellt. Schliesslich das Haus Tristan Tzara (1925/26) und die Villa Josef Rufer (1922), die in ausgereifter Form sein Konzept vom «Raumplan» umsetzen. Loos hat auch versucht, seine Ideen auf den Massenwohnungsbau zu übertragen, was jedoch – etwa bei der Gemeindewohnhausanlage Wien oder dem Winarsky-Hof Wien (beide 1923) – Projekt und Papierarchitektur blieb. Einzig die Siedlung Heuberg «Wien-West» (1921–1924) vermochte er zu realisieren: einfach, minimalistisch und unprätentiös.

Seine Einrichtungs- und Möbelentwürfe dagegen erweisen sich als weniger unabhängig und als stärker zeitbedingt. Was damals die Zeitgenossen am Loos'schen Gegenkonzept «zum falschen Luxus der Parvenüs» überzeugt – oder ihren erbitterten Widerstand provoziert – haben mag, das erschliesst sich nicht unbedingt über seine Interieurs. Betrachtet man gediegene Einzelstücke wie den Haberfeld-Tisch (um 1900) oder das Buffet für Eugen Stössler (1899), so verwundert, ja betrübt der erdschwere, dunkle, fast grobschlächtige Gesamteindruck. Das soll ein Werk des scharfzüngigen Modernen sein? Jenes kämpferischen Neuerers, der mit dem Haus am Michaelerplatz in Wien einen Skandal auslöste und mit der Einrichtung des Hauses Dr. Frantisek Müller in Prag (1928–1930) eine Raumfolge von zeitlosem Wert schuf?

Offenbar war also auch ein Adolf Loos nicht ganz frei von Widersprüchen – wer kann von sich schon behaupten, es zu sein? –, doch sein Angriff auf das Kulturverständnis, das er mitsamt dem Ornament an den Pranger stellte bzw. in den Orkus wünschte, war symptomatisch und fand bei anderen Geistesgrössen Widerhall. Der Soziologe Georg Simmel beispielsweise schrieb 1908, im selben Jahr wie Loos, dass das Ornament, da es mit der Individualisierung von Gegenständen zu tun habe, im Handwerk überdauern könne, in der industriellen Produktion aber fehl am Platze sei und jedenfalls mit der grössten möglichen «Verallgemeine-

rung» gleichgesetzt werden müsse, da Stil und Eleganz auf dem Fehlen von Individualität beruhten.

Berühmt ob seiner gebauten wie seiner geschriebenen Werke, ist das Phänomen Loos von mehr als nur zeitgeschichtlichem Wert. Geprägt von angelsächsischen Wohnvorstellungen, die er in den Vereinigten Staaten kennengelernt hatte, vertrat Adolf Loos beim Einrichten die Forderung nach *privacy* und *comfort* in den eigenen vier Wänden. Primärer Auftrag des Architekten, so formulierte er bereits 1898, sei, «einen warmen, wohnlichen Raum herzustellen»; das Gerüst dafür wäre dann nachrangig. Weder «Kunst im Hause», wie von seinen Zeitgenossen um 1900 gefordert, noch die ultimative Ästhetik der Transparenz und der Typisierung, wie bei der Avantgarde der zwanziger Jahre, waren seine Sache. Als «Maurer, der Latein gelernt hat», definierte Loos den Architekten und machte sich damit nicht nur Freunde in der Zunft. So wandelte er auf einem schmalen Grat zwischen den Epochen, blieb unnachahmlich und umstritten – und Einzelgänger.

Loos steht in der Tradition einer Bewegung, die in Morris und Ruskin ihren Ausgang nahm und sich aufbäumte gegen die Ungestalt massenproduzierter und zugleich pseudoindividualisierter Formen. «Der Weg ist: Gott schuf den Künstler, der Künstler schafft die Zeit, die Zeit schafft den Handwerker, der Handwerker schafft den Knopf.» Das ist die grundlegende Erkenntnis von Loos über den Zusammenhang von Handwerk und Kunst. Die Pole des Widerspruchs, den er zu erkennen glaubt, sind zwei Begriffe, die sich gegenseitig auszuschliessen schienen: Handwerk und (künstlerische) Phantasie. Letztere lehnte Loos für die Gebrauchswelt kategorisch ab. Und doch muss es verwundern, wie sehr bei ihm, dem Erzfeind des Ornaments, der Sinn für die dekorative Wirkung des Gestalteten ausgeprägt ist, und wie sehr er sich in den Realisierungen seines «Raumplans» manifestiert. Genauso überraschen muss aber auch seine erklärte Gegnerschaft zu den Protagonisten des Neuen Bauens, vermieden diese doch das Ornament mit der grössten Entschiedenheit – verzichteten aber keineswegs auf das mehr oder weniger «dekorative» Kunstwerk.

Berücksichtigt man also nur Räume und Inneneinrichtung, ist das ein unzulässig verkürzter Betrachtungswinkel, denn was Loos bezweckte, stiess weit darüber hinaus, betraf – über das Wohnen – die kulturellen Wertvorstellungen der Gesellschaft. So beeindruckend die Serie der «ägyptischen» Hocker und der Kastenmöbel in den Wohnungen der Turnovskys und derer von Auspitz auch sein mögen, so sehr sie Tendenz und Potential des Adolf Loos illustrieren: Sie waren lediglich Bestandteil eines grösseren, umfassenderen Konzeptes. «Sie sind ich!» sagte Loos einmal zu Ludwig Wittgenstein und wollte damit eine nahe Verwandtschaft dem Tractatus gegenüber bekunden. Verwahrte sich Wittgenstein gegen das angebliche stufenweise Höherklettern der Philosophie durch Einschmuggeln von ausgesprochenem Unaussprechbaren, so lehnte Loos das «Kunstgewerbe» ab, durch das seit der Renaissance die wissenschaftliche (technisch-handwerkliche) Weltansicht idealer gestaltet werden soll. Beider Credo hätte demnach lauten können: Nicht neue Gegenstandsformen, nicht neue philosophische Systeme seien nötig, um einen wirklich neuen Geist, der zu tatsächlich neuen Lebensformen führen kann, auszudrücken.

Seine kulturphilosophischen Stellungnahmen sicherten dem Architekten ohnehin eine gewisse Attraktivität in der Disziplin. So berief sich Theodor W. Adorno in seinem Aufsatz «Funktionalismus heute» (1965) ausdrücklich auf die von Loos geäusserte Ansicht, ein Kunstwerk habe niemandem zu gefallen, das Haus aber sei einem jeden verantwortlich. «Was gestern funktional war, kann zum Gegenteil werden; diese geschichtliche Dynamik im Begriff des Ornaments hat Loos durchaus gewahrt. (...) Kritik des Ornaments ist soviel wie Kritik an dem, was seinen funktionalen und symbolischen Sinn verloren hat und als verwesend Organisches, Giftiges übrig ist.» Und weiter: «Sein Hass aufs Ornament wäre nicht verständlich, fühlte er nicht darin den der rationalen Vergegenständlichung konträren mimetischen Impuls.»

Eingebettet in einen Mahlstrom der geistigen und sozialen Strömungen, der seit 1933 über Mitteleuropa schwappte, wandelte sich auch die Einschätzung dieses Werkes und des Stellenwertes seines Schöpfers in der Geschichte der Architektur. Dass ausgerechnet ein Vetter, Victor Loos, 1942 in einem umfangreichen Beitrag Werk und Wirken Adolf Loos' als obsolet erklären wollte, lässt sich nur verstehen, weil «ein gewaltiger Baumeister, unser Führer, die Auffassung von Werten und dem veraltet Wertlosen geklärt und berichtigt hat». Noch heftigere Geschütze freilich fährt Friedensreich Hundertwasser auf, der 1968 eine polemische Abrechnung unter dem Titel «Los von Loos» veröffentlichte, in der er ihm vorwirft, die Ornamentlosigkeit als «Schandtat in die Welt gesetzt» zu haben. «Sicher hat er es gut gemeint. Auch Hitler hat es gut gemeint. Aber Adolf Loos war unfähig, fünfzig Jahre vorauszudenken. Den Teufel, den er rief, den wird die Welt nun nicht mehr los.»

Die weit überwiegende Zahl der Zeitgenossen indes wusste zu würdigen, dass Loos ein eminent bedeutsamer Weichensteller war. Beispielsweise der Schweizer Avantgarde-Architekt Hans Schmidt (1941): «All jene Ideen, die darauf hinausgingen, die Architektur zu einem Stück des zweckerfüllten Lebens zu machen, sind im Grunde von Adolf Loos ausgegangen. Für ihn war die Architektur zuerst eine Frage der Kultur.» Oder Oskar Kokoschka (1933): «Vom Standpunkt des Künstlers ist aus dem Leben Adolf Loos' nur eine Konsequenz zu ziehen: Die Jugend von heute muss zu einem verantwortungsbewussteren Leben in künstlerischem Sinne herangezogen werden, als unsere Väter es führten, die das Erbe verbrauchten und das neue Schaffen gehasst haben.»

Vor nunmehr 65 Jahren starb der 1870 geborene Adolf Loos. Je länger es zurückliegt, dass er sein Schwert für die (Alltags-)Kultur geführt hat, desto mehr verliert es an Schärfe – und desto stärker scheint die Mystifikation voranzuschreiten. Dabei bleibt die Figur selbst so komplex wie bedeutsam. Biographisch deckte Loos, fast symmetrisch, die Zeitenwende des Fin de siècle ab. Vier Ehen und ebenso viele Scheidungen, ein aufsehenerregendes Gerichtsverfahren wegen der angeblichen Verführung Minderjähriger, der tragische Tod in der Nervenheilanstalt: all das passt in das mehrdeutige Bild, das man sich von ihm wird machen müssen. Dennoch erweisen sich seine Ideen als so beständig, dass es noch heute lohnt, sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Denn, um mit dem Meister zu sprechen, «es ist immer der Geist, der den Körper baut».

Robert Kaltenbrunner

Buchbesprechung

Nicht nur Funktionalismus

Herman van Bergeijek: «Willem Marinus Dudok. Architekt, Stadtplaner 1884–1974», Wiese Verlag, Basel 1996)

Voriges Jahr wurde die Restauration des Hilver-sumer Rathauses vollendet. Das Meisterwerk des Architekten Dudok wurde mit viel Mühe und noch mehr Geld in den ursprünglichen Zustand zurückgebracht, soweit dies der heutige Betrieb des Rathauses gestattete. Eine Dudok-Ausstellung, zwei kleine Publikationen, eine Wanderung durch die Stadt, wo der Architekt ausser dem Rathaus noch viele andere bauliche Spuren hinterlassen hat, haben dieses Ereignis begleitet. Selbst im Ausland ist im gleichen Jahr eine Dudok-Bibliografie erschienen (Donald Langmead: «Willem Marinus Dudok, A Dutch Modernist». A Bio-Bibliography, Greenwood Press, Westport-London 1996). Die wichtigste Arbeit über den Entwerfer des restaurierten Rathauses war schon 1995 geleistet worden: mit der umfangreichen Dissertation von Herman van Bergeijk, deren deutsche Übersetzung Ende des vorigen Jahres beim Wiese Verlag in Basel erschienen ist.

Das gut illustrierte Buch (450 Abb.) bietet eine chronologisch-thematische Übersicht über die breite architektonische und städtebauliche Tätigkeit Dudoks, ergänzt durch einen Werkkatalog, dem mehr als die Hälfte des Buches gewidmet ist. Der Leser kann die Laufbahn des Architekten von seinem noch suchenden Anfang (Amsterdamer Schule, Berlage, Wright) zum Höhepunkt seiner Karriere als Stadtarchitekt von Hilversum in der Nachkriegszeit, als Dudoks Arbeit immer weniger Widerhall bei den Auftraggebern gefunden hat, verfolgen. Die jetzt erschienene italienische Monografie über Dudok (Paola Japelli, Giovanni Menna: «Willem Marinus Dudok, Architettura e città 1884/1994», Neapel, 1997) stützt sich im wesentlichen auf die Arbeit Van Bergeijeks.

Wer war vor dem Kriege im Ausland der meistbekannte holländische Architekt? Man könnte J. J. P. Oud nennen, der mit seinen Wohnbauprojekten in Avantgardekreisen internationale Anerkennung gefunden hat, die jedoch in den dreissiger Jahren zusehends abnahm. Mindestens an zweiter Stelle steht Willem Marinus Dudok (1884–1974). Oud hatte sich am Anfang der zwanziger Jahre einen Namen gemacht durch die kompromisslose ästhetische und soziale Modernität seiner Architektur und auch den manifesten Charakter seiner Texte. Dudok, obwohl konsequent in seiner architek-