

Einführung

Zu den Fragen der Erschliessung und Neubewertung der modernen Architektur im weiteren kulturgeschichtlichen Kontext.

Zum Internationalismus Otto Wagners und der Wagner-Schule. Wagners Identifizierung mit dem Zeitgeist und der Entwicklung hin zu einer modernen Baukunst. Wagners ausgeprägtes Bewusstsein für Zeit und für zeitliche Entwicklungsabläufe.

«Frey hat nicht nur den Vorentwurf vom Ausführungsentwurf getrennt, d.h. historische Arbeit getan, sondern mit dieser Trennung die Grenze zwischen Früh- und Hochrenaissance aufgedeckt, d.h. kunsthistorische Arbeit getan.»

Paul Frankl zu Dagobert Freys Analyse der Planung Bramantes für St. Peter (P. Frankl, Rez.: «Dagobert Frey, Bramantes St. Peter-Entwurf und seine Apokryphen» (Wien 1915), in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLII, 1920, S. 128/129.

«Überhaupt ist kaum eine andere Wissenschaft, welche so viele Nüchternheit in den Gründen, so viele Feinheit im Wahrnehmen und Vergleichen, und so mannichfaltige sachliche und geschichtliche Kenntnisse voraussetzte, als eine Kunsttheorie, besonders eine architektonische.»

Aloys Hirt, *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, Berlin 1809, S. ix.

Muss man es wiederholen? Die 'Ideologie der Moderne' befindet sich längst in Auflösung. Sie ist zeitlich derart entrückt, dass es mittlerweile absehbar ist, dass die architektonische Moderne demnächst – auf ihre spezifischen Leistungen und Qualitäten kritisch, neu und aus Distanz besehen – wiederentdeckt wird. Gerade das ist auch notwendig, um zu verhindern, dass sich unsere jüngere Architekturgeschichte in der allgemeinen Suppe endlos ausgebreiteter und gleichgeschalteter historischer Einzelphänomene auflöst und verliert. Denn vieles, was jetzt einem legitimen Bedürfnis folgend aufgearbeitet wird, präsentiert sich in den engen Gefässen bloss monographischer oder objektbezogener Einzelanalysen. Und nur wenig von dem, was dabei an grundsätzlichen Einsichten gewonnen wird, findet – zumindest in dieser Phase der Erforschung der Moderne – zurück zu Gesamtsicht und Synthese.

Vernachlässigt bleibt dabei von punktuellen Berührungspunkten abgesehen meist gerade das, was ehemals den ideellen und geistesgeschichtlichen Rahmen und Zusammenhalt abgab. Ja, die Gefahr besteht, dass die zunehmende Kenntnis differenzierter geschichtlicher Zusammenhänge *gegen* die naturgemäss vereinfachenden Programme der Zeit gerichtet wird, als ob dieser Massstab von Wahrheit – die Übereinstimmung von Theorie und Praxis – der einzig richtige oder zumindest der angemessene sei. Zugegeben, die 'Ideologie der Moderne' hat – durch mancherlei Umstände zusätzlich reduziert und zusammengestutzt – durch ihre Rhetorik und durch ihren Programmcharakter provoziert und sich als dankbare Angriffsfläche stets dargeboten. Allein, ob man dies nun mag oder nicht, die Übereinkunft einer architektonischen Moderne, des neuen «Stils» oder auch nur der festgestellten Gemeinsamkeit architektonischer Ziele ergab sich – trotz gegenteiliger Beteuerung – in erster Linie auf der Ebene der Programme, der zeitgenössischen Sichtweisen und Interpretationen.¹

Natürlich wird einem auch diese Einsicht erschwert. Denn allzuoft wurden die Objekte unter weitgehendem Verlust ihrer Eigenständigkeit den Programmen 'zwecks Demonstration der postulierten Gemeinsamkeiten' untergeordnet, um

nicht zu sagen dafür eingespannt: etwa in der Art der nicht gerade Bescheidenheit dokumentierenden Formulierung Walter Gropius' in der zweiten Auflage seiner *Internationalen Architektur* von 1927: «Seit dem Erscheinen der ersten Auflage ist die moderne Baukunst der verschiedenen Kulturländer in überraschend schnellem Tempo der Entwicklungslinie dieses Buches gefolgt.»²

Das hat schon damals schockiert – und schockiert offensichtlich weiterhin. Man mag nun diese Programmatik und Rhetorik 'enttarnen' und so letztlich den dadaistischen Ausspruch «Die Kunst ist tot, es lebe die Kunst» und die futuristischen Unkenrufe «distruggere il culto del passato» und «considerare i critici d'arte come inutili e dannosi» rächen.³ Aber weitaus wichtiger ist es, anstatt gemachte Ideologien in Bausch und Bogen zu verurteilen, diese im weiteren geistesgeschichtlichen Rahmen zu situieren und ihnen bis in ihre Verästelungen hinein nachzuspüren. Wer heute den «tabula rasa»-Ton der Manifeste bekämpft, statt ihn in seiner Zeitgebundenheit zu verstehen, hat (zwei bis drei Generationen später) die historische Distanz noch nicht gefunden und riskiert, eine offene Auseinandersetzung mit der Geschichte zu behindern.

Jene Geistesgeschichte ist in der Tat äusserst reich. Ihre Vielfalt und auch ihre Widersprüchlichkeit sind natürlich, wie bereits angesprochen, schon damals von einer zweifelsohne reduktiven Propaganda zurückgedrängt oder gar vertuscht worden – oder auch nur dem systematischen Verschweigen der Quellen (bei Le Corbusier beispielsweise) zum Opfer gefallen. Daraus ergibt sich für den Kritiker und Historiker um so mehr die Aufgabe, die 'Ideologie der Moderne' – oder einfacher und weniger verfänglich: die propagandistische Selbstdarstellung der modernen Architektur – nicht als 'nur' propagandistisch wegzulegen, sie natürlich auch nicht blindlings zum Nennwert – ob affirmativ oder als 'Feindbild' ist dabei unerheblich – zu nehmen, sondern sie im Zusammenhang der an Äusserungen und Schriften zu allen nur denkbaren Problemen so reichen Geistesgeschichte zu situieren.

Damit ist nicht der verallgemeinernde Bezug auf die grossen Linien und Ideen einer abgehobenen und losgelösten Kulturgeschichte gemeint. Die Verflechtungen – nicht die Übereinstimmungen! – von Theorie und Praxis sind sehr viel konkreter. Allein, Themen wie der Zusammenhang zwischen moderner Architektur und der damaligen Kunstgeschichte liegen weitgehend brach, obwohl jeder mann weiss, dass ohne Wölfflin, ohne die vereinfachenden Kategorien der *Grundbegriffe* oder ohne den – Bötticher und Riegl entlehnten – differenzierenden Umgang mit dem Begriff der «Kunstform» und seiner komplementären Entsprechungen von «Kernform» zu «Zweck-» und «Technikform» manches kaum vorstellbar ist.⁴ Und wer nicht begreift, dass zwischen der Industriearchitektur samt ihrer künstlerischen Bereicherung (gemäss einer noch zu Beginn des Jahrhunderts gängigen Zielsetzung⁵) und der Deklaration industriegefertigter Teile als archi-

tektonische, moderne Form (als «Kunstform» eben) ein qualitativer Unterschied besteht (*das* Thema von Giedions *Bauen in Frankreich*), wird das Wesentliche übersehen und muss sich damit begnügen, die Geschichte der Moderne mal auf 1851, mal auf den Industriaufschwung in England zurückzuführen, dabei aber immer bloss Einzelaspekten folgend.

Noch grösser sind die Mängel bei der Berücksichtigung der Architekturtheorie der damaligen Zeit, die es – ‘nebst den Manifesten’ auch in Diskursform – durchaus gibt. Auch Ostendorf ist ein Opfer speckmesserischen Moralismus’ geworden, weil man nicht sehen wollte und sehen will, dass jemand eine traditionell-klassizistische Architekturauffassung mit einer radikalen, modernen theoretischen Position («Entwerfen heisst, die einfachste Erscheinungsform zu finden») verbinden konnte.⁶ Und noch benachteiligter bleiben jene Theoretiker, die sich nicht durch hinterlassene architektonische Werke in Erinnerung rufen konnten. Wer kennt Hermann Sörgel oder Leo Adler, um damit nur zwei durchaus ernstzunehmende theoretische Positionen – von 1918 respektive 1926 – zu bezeichnen? Natürlich hat das Vergessen seinen unvermeidbaren Platz. Schon damals konnte man lesen, dass jedermann von ‘Raum’ spreche, aber kaum jemand den Vater dieses Gedankens, Schmarsow, geschweige denn sein Werk *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* (1894), kannte. Und Paul Frankl – auch eine bedeutende Figur der Theoriebildung zwischen Architektur und Kunstgeschichte – setzte 1920 in einer Rezension hinzu, dass Schmarsows Vorgänger Richard Lucae und dessen Vortrag von 1869 «Über die Macht des Raumes in der Baukunst» ‘nie zitiert’ werde! Selbst wenn solche Beiträge vergessen oder gar folgenlos – wie immer man das betrachten will – gewesen sein sollten, sie bleiben zur Erhellung der geistesgeschichtlichen Hintergründe von ausserordentlicher Bedeutung.

Diese Andeutungen genügen, um einen Blickwinkel zu suggerieren, der nicht auf die anvisierten Objekte (welcher Art auch immer) beschränkt bleibt, sondern die jeweiligen Verästelungen von Theorie und Praxis, deren verschiedene kommunizierende oder nicht kommunizierende Ebenen mitberücksichtigt. Eine ‘hermeneutische’, leider nicht allzu häufig erfüllte Selbstverständlichkeit! Es würde sich lohnen, die postmoderne ‘Beliebigkeit’ und die damit einhergehende Angriffslust auf die – dazu komplementäre – ‘kompakte’ Moderne unter diesem Aspekt der Missachtung des damaligen Reichtums nicht nur an architektonischen Positionen, sondern auch an Erklärungsmodellen und Theorien zu überprüfen. Nicht alles, was man mit der Moderne verbindet, ist ‘monothetisch’ oder ‘monokausal’ oder auch nur geschlossen und kompakt. Man hat zu sehr Idee, Anspruch und Wirklichkeit und deren unterschiedliche Schattierungen vermengt. Und das ist genau der Punkt, an dem kritisch anzusetzen ist. Denn natürlich ist diesbezüglich die postmoderne Kritik an der Moderne in mancher Hinsicht einem Irrtum aufgesessen. Und dies gilt – stets bezogen auf das Thema ‘Postmoderne und Architektur’ – natürlich genauso

für jene, die wie Jürgen Habermas umgekehrt mit einer kompakten Ideologie der Moderne (auch in Sachen Architektur) der zerstörerischen Auflösung der Moderne einen Schutzschild entgegenhalten wollten.

Abb. 6

Hundertjahrfeier!

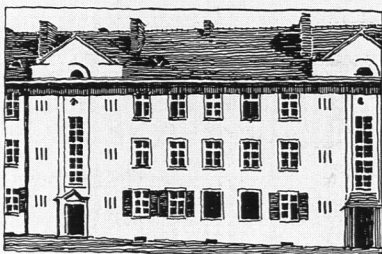


Abb. 7

RUMMELSBURG
WIRD HANSESTADT

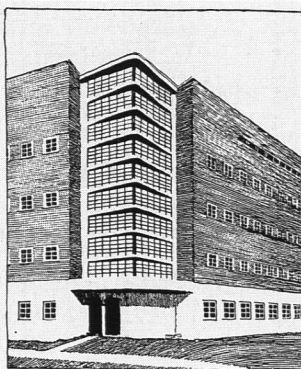


Abb. 9

TREPPENHAUS-
ARCHITEKTUR
daher
„NEUESACHLICHKEIT“

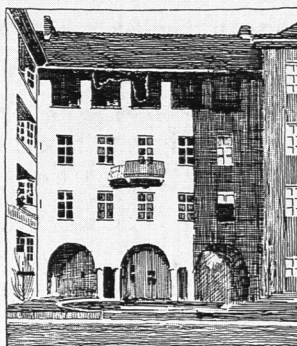


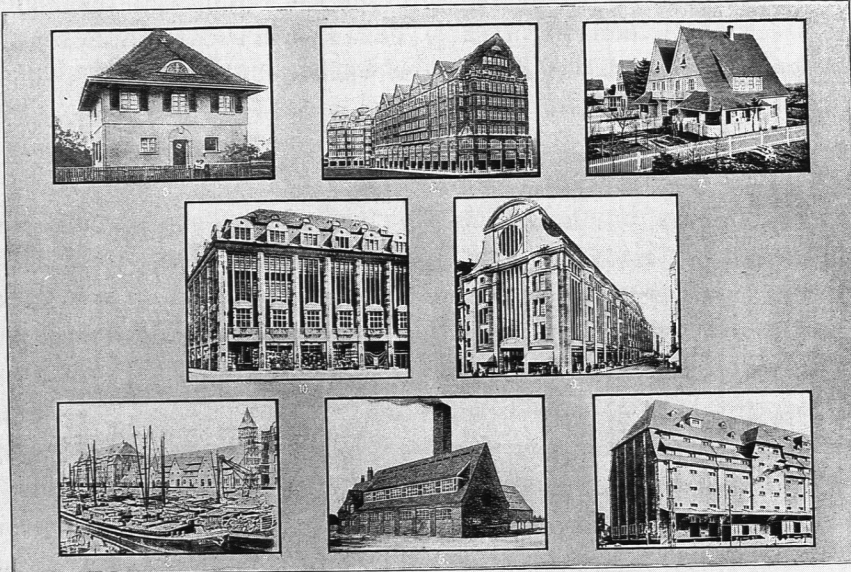
Abb. 8

EINFAHRT
IN DEN SCHLOSSHOF
Balkon für Ansprachen
„An mein Volk“
Wandelgalerie für den Hof

Die wahre Vielfalt der Architektur der zwanziger Jahre

(aus: Bruno Taut, Bauen. Der neue Wohnbau, Leipzig/Berlin 1927, «Bilanz», S. 5)

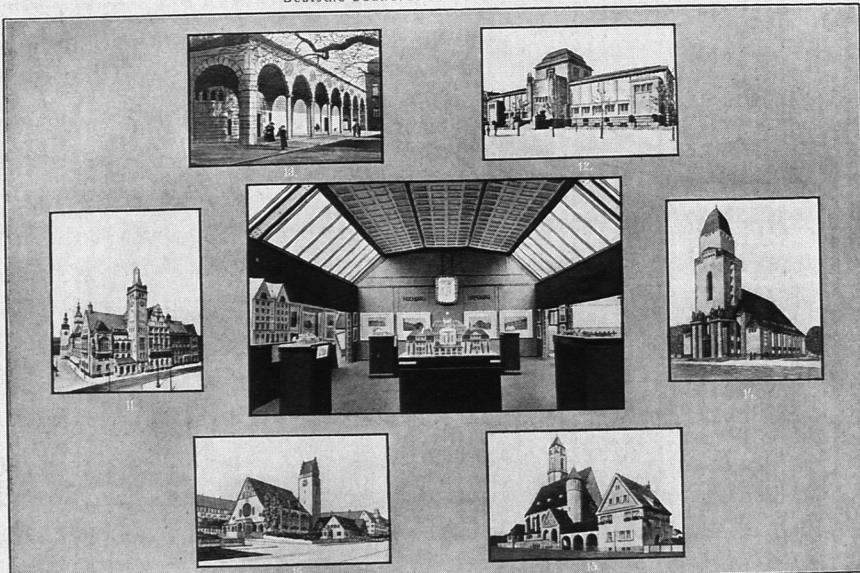
Deutsche Baukunst des XX. Jahrhunderts.



139

Abb. 3 u. 4: Zollhofanlage in Frankfurt a. M. Abb. 5: Maschinenhaus einer Werkanlage. Abb. 6: Landhaus Brückmann, Langen in Hessen. Abb. 7: Neuzzeitliche Arbeiterhäuser. Abb. 8: Rappothaus in Hamburg. Abb. 9: Warenhaus Tietz, Elberfeld. Abb. 10: Residenzkaufhaus in Dresden.

Deutsche Baukunst des XX. Jahrhunderts.



141

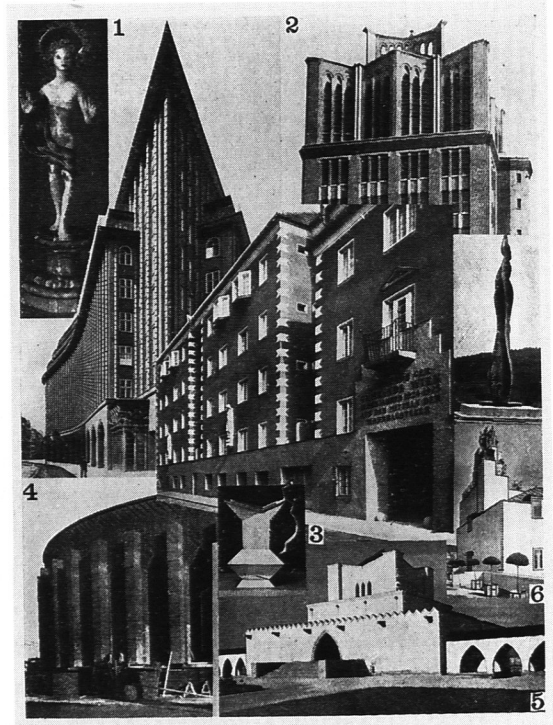
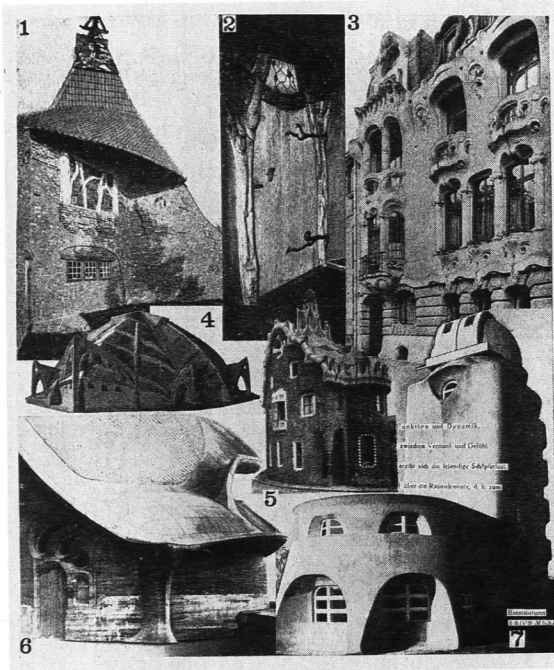
Mittelbild: Blick in die Ausstellung der Freien und Hansestadt Hamburg. Abb. 11: Neues Rathaus in Chemnitz. Abb. 12: Kunsthalle in Mannheim. Abb. 13: Vorhalle des Kunstgebäudes in Stuttgart. Abb. 14: Kirche für Cotta. Abb. 15: Pauluskirche in Darmstadt. Abb. 16: Kirche mit Pfarrhaus, Architekt Breuer, Charlottenburg.

Panorama der deutschen Architektur um 1913

«Deutsche Baukunst des XX. Jahrhunderts» an der Internationalen Baufach-Ausstellung, Leipzig 1913. (aus: Bericht über die Internationale Baufach-Ausstellung mit Sonderausstellungen, Leipzig 1913, Leipzig 1917, S.139/141)

Natürlich haben die Smithsons die Moderne auf kubisch weiss und autonom reduziert, und hat der «International Style» schon zuvor alle ausgewählten Bilder auf diese Kennzeichen getrimmt. Aber man muss nur die damaligen Bücher und Zeitschriften aufschlagen, um zu entdecken, dass die Vielfalt moderner architektonischer Erscheinungsformen genauso gross ist wie die der Zeit der sogenannten 'Beliebigkeit'. Wenn Bruno Taut in seiner vom «Ring» – als der in Deutschland vor Weissenhof 'modernsten' Architektenvereinigung – herausgegebenen Publikation *Bauen. Der neue Wohnbau* alle nur erdenklichen neuen Architekturformen seinem Spott unterzog, bezog er sich nicht auf Vergangenes, sondern auf Zeitgenössisches, das sich damals selbst mal mehr, mal weniger als modern empfand ... und jetzt mit Epiteta wie «Feld-, Wald- und Wiesenstil», «Herr Biedermeier ...», «Treppenhaus-Architektur daher 'Neue Sachlichkeit'», «Charlotte 1926», «Tante Meiers Ruh!» oder «nicht aus Pappe» bedacht wurde.⁷ So besehen steht die Heterogenität der Architektur der zwanziger Jahre derjenigen in nichts nach, welche beispielsweise das Panorama der «deutschen Baukunst des XX. Jahrhunderts» an der «Internationalen Baufach-Ausstellung» in Leipzig 1913 offiziell zur Schau trug, als die Form der modernen Architektur 'noch nicht gefunden' war.⁸ Ebenfalls in den zwanziger Jahren, 1927, unterschied Peter Meyer nicht nur «moderne» und «pseudomoderne» Bauten (der die moderne Formensprache dekorativ missbrauchenden Holländer von de Klerk bis Rietveld), sondern bemühte auch die Rubrik «Funktionalistischer Symbolismus» oder «Sakrale Faustik, Nordik, Wien», um seiner präzisen – und wie man sieht sehr selektiven, jedoch von derjenigen des «Ring» erheblich abweichenden – Auffassung der Moderne zu genügen.⁹ Und kurz nach dem Krieg, als die Moderne erst wirklich zu ihrem 'Siegeszug' ansetzte, geht Franz Schuster natürlich vom «Chaos der Formen und Meinungen» und nicht von einer einheitlichen modernen Architektur aus und subsumiert – im Kontrast zur «einheitlichen Welt der Grundformen» (denn hier sollte gleichsam die 'Wurzel des Stiles' gefunden werden) – Le Corbusier und F.L. Wrights Meisterwerke 'Falling Waters' und 'Johnson Wax' unter den Trugformen.¹⁰ Da bleibt (im Vergleich von nur drei unterschiedlichen Positionen) trotz Programm und Rhetorik vorerst wenig von der anvisierten Kompaktheit eines modernen Stils, auch wenn der kleinste gemeinsame Nenner immer noch interessant genug erscheint ... Denn die eher zufällig gewählten Beispiele beweisen keineswegs, dass es eine 'moderne Architektur' nicht gibt oder nicht geben könne. Alle zitierten Autoren sind sehr deutlich darum bemüht, dem Ziel der klaren Definition einer modernen Architektur zumindest näherzukommen.

All dies zeigt nicht zuletzt, wie einseitig und irreführend es ist, die 'Ideologie der Moderne' bloss an den gebauten Realitäten zu messen und umgekehrt, wo doch das Gefälle, die Nichtübereinstimmung von Theorie und Praxis und auch die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen – auch dies ein besonderer Blickwinkel der

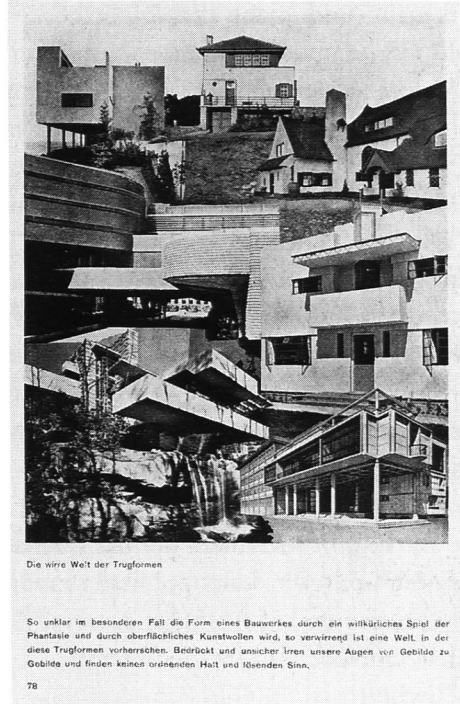
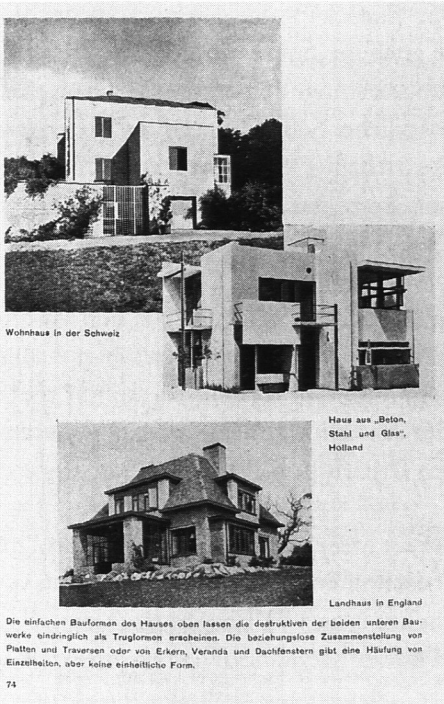


Spielarten der modernen Architektur in der Abweichung vom «mainstream»

Funktionalistischer Symbolismus. (aus: Peter Meyer, *Moderne Architektur und Tradition*, Zürich 1927, Taf.VIII)

Sakrale Faustik, Nordik, Wien. (aus: Meyer, op.cit., Taf.IX)

Kunstgeschichte der zwanziger Jahre¹¹ – oft sehr viel aussagekräftiger und seit jeher Ingredienz jeder lebendigen Kultur sind. Dies bedingt, dass bei aller Aufmerksamkeit gegenüber dem Verhältnis Theorie und Praxis auch die relative Autonomie des geistesgeschichtlichen Rahmens – gleichsam als Bedingung aller sich auf Vereinfachung und Typisierung stützender Begriffe – nicht ausser acht gelassen werden darf. Wenn denn die üblichen Modelle der Herleitung der Moderne aus Konstruktion und Industrie und aus der abstrakten künstlerischen Form für eine klare Ausscheidung des modernen ‘Stils’ doch nur zu Teillösungen führen, so ist der Einbezug von damaligen Absichtserklärungen, Programmen oder auch bloss ‘Ansichten’ um so bedeutender. Die Zielsetzung ‘Moderne’ – und *mittelbar* natürlich um so mehr die mitgeführten Begründungen und Legitimationen (als Begründungen und Legitimationen) – bleibt so der eigentliche Untersuchungsgegenstand, wenn denn von der Moderne und nicht bloss von einzelnen ihrer ‘Vertreter’ gesprochen werden soll. Nicht umsonst hat schon Hugo Häring – diesbezüglich in Übereinstimmung mit seinem ‘Widersacher’ Le Corbusier – aus der schnell aner-



Einfache Bauformen im Kontrast zu den Trugformen

«Trugformen und andere.» (aus: Franz Schuster, *Der Stil unserer Zeit*, Wien 1948, S.74)

«Die wirre Welt der Trugformen.» (aus: Schuster, op.cit., S.78)

kannten Vielzahl möglicher moderner Positionen auf das Primat des «geistigen Inhalts» geschlossen.¹² Das «architecture – pure création de l'esprit» erhält so eine zusätzliche Bedeutung.

Es braucht Zeit und Geduld, um zu solch differenzierten Ansichten zu gelangen – oder auch bloss sie neu zu entdecken! Und in jedem Fall braucht es vor allem genügend Distanz, um nicht den Wald vor lauter Bäumen zu übersehen. Denn es ist legitim und notwendig, sich trotz aller inneren Widersprüche weiterhin darum zu bemühen, den historischen Stellenwert der architektonischen Moderne zu bestimmen. Nun ist die Moderne einmal in die Geschichte entlassen. Sie bedarf wie ehemals Renaissance, Barock, Klassizismus und Historismus einer distanzierten neuen Bewertung. Auch damals ging es darum, dem Meer von Kenntnissen und Fakten wertend qualitative Massstäbe entgegenzusetzen. Und so wie man trotz aller Problematik solcher Begriffe weiterhin von Barock oder Renaissance – wegen oder dank des minimalen Konsenses, der immer noch in diesen Begriffen steckt – spricht, wird man *um so mehr* auch weiterhin von der Moderne sprechen, weil schon

damals (und nicht erst hinterher wie beim Barock¹³) die Diskussion um die Moderne und ihre Zielsetzung – und gerade auch diejenige um den «Stilbegriff» Moderne – einen wichtigen Teil der geführten Auseinandersetzungen ausmachte.

Gerade deshalb ist aber auch eine zusätzliche Schwierigkeit zu bedenken. Weil die Diskussion über die spezifische Ausrichtung oder Andersartigkeit der Moderne schon mit der Moderne einhergeht, ist es natürlich obsolet, unter den 'Quellen' lauter fertige, distanzierte, kohärente Theorien zu erwarten. Manches äussert sich 'auf die Schnelle' aphoristisch, in «Manifesten». Der «eilige Leser» wird zum Inbegriff und Massstab des stenographischen Stils auch bei der Mitteilung schwieriger theoretischer Sachverhalte.¹⁴ Der «Bilddiskurs» verdrängt – auch schon mal kritisiert¹⁵ – die ausführlichere Argumentation. Und so stehen mehr noch als zuvor unterschiedlichste Formen der Mitteilung mit durchaus theoretischem Anspruch zur Beurteilung an – mit allen Irritationen, die dieses Kaleidoskop nun einmal verursacht.

Es gibt auch nicht nur das Bild, das das Wort ersetzt. (Wieder Gropius: «Um einem breiteren Laienpublikum zu dienen, beschränkte sich der Herausgeber im wesentlichen auf Abbilder äusserer Bauerscheinungen.»¹⁶) Es gibt auch die bildliche Sprache. Es gibt die Metapher. Und eine dieser Metaphern halbtheoretischen Zuschnitts ist das Bild von «Stilhülse und Kern», das gerade deshalb auf so grosses Interesse stösst, weil es nicht nur jedermann verständlich 'bildhaft' ist, sondern weil es zudem die handfestesten Theorien – von Böttichers «Tektonik» zu Sempers «Bekleidungstheorie» – hinter sich weiss. Und niemand wird leugnen, dass sich gerade diese Metapher hervorragend dazu eignet, einen Entwicklungsvorgang plausibel erscheinen zu lassen, der sonst vielleicht gar nicht erst als solcher erkannt würde. Wieder kann man irritiert nach dem Zusammenspiel von Wirklichkeit und (theoretischer, hier jetzt besser: bildhafter) Erklärung fragen. Und dazu bedarf es vorerst im Sinne der obigen Ergänzungen zum – zeitgenössisch verankerten – Begriff der Moderne lediglich der Versicherung, dass dieses Bild die Phänomene, die es beschreibt, auch begleitet, also nicht der Hinterstube eines einfallreichen Historikers oder Theoretikers als afterthought entspringt.

¹ Anstelle unnötiger Wiederholungen verweise ich auf die Artikelserie: W. Oechslin, «A Cultural History of Modern Architecture»: 1 «'The 'Modern': Historical Event vs. Demand» (in: *a+u*, 1990/4, S. 50ff.); 2 «Modern Architecture and the Pitfalls of Codification. The Aesthetic View» (in: *a+u*, 1990/6, S. 29ff.); 3 «The 'Picture': the (superficial) consensus of modern architecture?» (in: *a+u*, 1991/2, S. 28ff.).

² W. Gropius, *Internationale Architektur*, Passau 1927, S. 9.

³ «Manifesto dei Pittori futuristi» (Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini) vom 11. Februar 1910: «Conclusioni» (hier zitiert Forderung Nr. 1 und 5).

⁴ Letzteres hat beispielsweise W. Nerdinger (Ausstellungskatalog *Walter Gropius*, Berlin 1985, S. 36) mit aller Deutlichkeit unterstrichen.

⁵ Dies äussert sich schon im Titel der Publikation von H. Jordan und E. Michel, *Die künstlerische Gestaltung von Eisenkonstruktionen* (Berlin 1913), die aus einem entsprechend formulierten Preisausschreiben der königlichen Akademie des Bauwesens in Berlin vom 15. Januar 1908 hervorgegangen ist. – Damit vergleiche man den völlig anderen Zugang in den Publikationen Werner Lindners, *Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung* (Berlin 1923) und *Bauten der Technik. Ihre Form und Wirkung* (Berlin 1927), der den Zusammen-

hang mit den «Kulturproblemen der Gegenwart» sucht, den «Formerscheinungen» zugewandt ist und – inspiriert von Wölfflins «die offenbarte Gesetzmässigkeit ist die höchste Form des Lebens» – eine «einheitliche Grundlage des baulichen Schaffens» anstrebt.

⁶ W. Oechslin, «'Entwerfen heisst, die einfachste Erscheinungsform zu finden'. Missverständnisse zum Zeitlosen, Historischen, Modernen und Klassischen bei Friedrich Ostendorf», in: (V. Magnago Lampugnani/R. Schneider) *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1930. Reform und Tradition*, Stuttgart 1992, S. 29ff.

⁷ B. Taut, *Bauen. Der neue Wohnbau*, Leipzig/Berlin 1927, S. 1ff.: «Bilanz».

⁸ (H. Herzog/H. Miederer) *Bericht über die Internationale Baufach-Ausstellung mit Sonderausstellungen, Leipzig 1913*, Leipzig 1917, S. 142ff. und Abb. S. 139ff. – Immerhin konnte man schon dort (S. 144) lesen, «dass der deutsche Baustil des XX. Jahrhunderts ernst genommen sein will und Ewigkeitswerte hat, wie die bekannten historischen Baustile früherer Zeiten».

⁹ P. Meyer, *Moderne Architektur und Tradition*, Zürich 1927 und (2. verbesserte Auflage) 1928.

¹⁰ F. Schuster, *Der Stil unserer Zeit. Die fünf Formen des Gestaltens der äusseren Welt des Menschen. Ein Beitrag zum kulturellen Wiederaufbau*, Wien 1948.

¹¹ Angesprochen ist Wilhelm Pinders 1926 und 1928 aufgelegtes Buch *Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas*, in dem der Autor sich seinem Lehrer Schmarsow und Wölfflins Diktum – auch dies ein Korrektiv der einheitlichen Stilbegriffe –, dass «nicht Alles zu allen Zeiten möglich ist», verpflichtet zeigt. (Vgl. Pinders Vorwort von 1926.)

¹² W. Oechslin, «'Das Neue' und die moderne Architektur», in: *Daidalos*, 1994/52, S. 114ff.: S. 125.

¹³ W. Oechslin, «'Barock': Zu den negativen Kriterien der Begriffsbestimmung in klassizistischer und späterer Zeit», in: (K. Garber) *Europäische Barock-Rezeption*, Wiesbaden 1991, S. 1225ff.

¹⁴ Anlässlich des vom Institut gta 1989 veranstalteten Giedion-Kolloquiums fand Giedions entsprechender Hinweis in seinem *Bauen in Frankreich* ganz besonderen Zuspruch und wurde verschiedentlich aufgegriffen. Vgl. u.a.: S. von Moos, «Kulturgeschichte für den 'eiligen Leser'», Giedion, Mumford und die Ikonographie des 'Machine Age'» (im Druck).

¹⁵ Vgl. dazu Karl Vosslers an Wölfflin und insbesondere an seine Adepten gerichtete Kritik «Über Vergleichung und Unvergleichlichkeit der Künste», in: (A. Weixlgärtner/L. Planiscig) *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag*, Zürich/Leipzig/Wien 1927, S. 25ff. (Vgl. dazu: W. Oechslin, «Fragen zu Sigfried Giedions kunsthistorischen Prämissen», in: (Kat.) *Sigfried Giedion 1888–1968. Der Entwerfer einer modernen Tradition*, Zürich 1989, S. 191ff.: S. 197.)

¹⁶ Wie Anm. 2, S. 5.

«Ohne Zweifel auch ist unsere Zeit eben für die genetische Behandlung der Architekturgeschichte nachgerade reif ...»

«Sie alle wollten doch auch nichts anderes, als eben dort neu anknüpfen, wo ihnen von ihrem jeweils eingenommenen Standpunkt aus der Höhepunkt baulichen Schaffens zu liegen schien.»

Leo Adler, «Zur Methodik der Architekturtheorie», in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 1920/21/V: Beilage (P.Zucker) «Archiv für Geschichte und Ästhetik der Architektur», S.45ff.

«Es ist bey unserer Kurzsichtigkeit, da wir kaum eine kleine Reihe der Dinge, geschweige denn den ganzen Zusammenhang derselbigen zu übersehen im Stande sind, nicht möglich, die Fälle dieser Neuheit zu bestimmen, welches nothwendig eine solche allgemeine Erkenntnis erfordern würde.»

F.L. von Hopffgarten, *Ueber das Besondere und die Neuheit*, Leipzig 1772, S.15.

«Modern is only a relative term.»

Paul T. Frankl, *New Dimensions*, New York 1928, S.15 («I. What is modern»).

«So war es, so wird es immer sein.»

Otto Wagner, *Moderne Architektur*, Wien 1898, S.115.

«In die speichen des rollenden rades der zeit hat noch niemand mit plumper hand einzugreifen versucht, ohne dass ihm die hand weggerissen wurde.»

Adolf Loos, «Kulturentartung» (1908), in: *Trotzdem*, Innsbruck 1931, S.76.

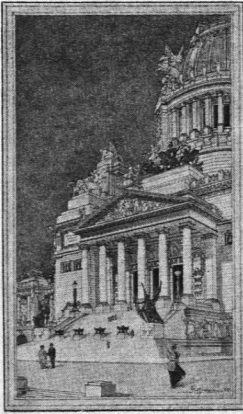
Eine der grössten Lebenslügen der Moderne ist ihre vermeintliche Geschichtslosigkeit. Das liesse sich in aller Breite – auch im Vergleich mit damaligen Modellen der Geschichtsbetrachtung – darstellen. Auch Heinrich Wölfflin und seinen *Grundbegriffen*, um nochmals die Parallele architektonische Moderne/Kunstgeschichte zu bemühen, hat man damals die Vernachlässigung der geschichtlichen Dimension, die a-historische Betrachtungsweise angelastet. Nun braucht man nicht weiter zu erläutern, dass die Proklamation des «Neuen» paradoxerweise der Folie der Geschichte dringend bedarf, um überzeugen zu können, und dass somit jede Begründung des «Neuen» letztlich irgendwo in der Geschichte endet.¹⁷ In Tat und Wahrheit ist der Anspruch des «Neuen» und «Geschichtslosen» in der Moderne natürlich mit etlichen Kompromissen versehen worden. Selbst das Manifest der «Architettura futurista» von Antonio Sant' Elia (1914) kommt nicht umhin, ausgerechnet mit einer geschichtsbezogenen Beobachtung anzusetzen: «Dopo il 700 non è più esistita nessuna architettura.» «Um 1800» ist also nicht bloss eine Finte zartbesaiteter Kompromissler im Umkreis von Paul Mebes. «Klassizisten» und «Futuristen» sind sich wenigstens über die Geschichte einig. Die Verlagerung des Anknüpfungspunktes rückwärts – über die vermeintlich abgerissene Geschichte

hinweg – sollte das Neuartige um so plausibler erscheinen lassen und den Aufbruch und Neuanfang als Gebot der Stunde einsichtig machen. Keine durchgehende Entwicklung also, aber um so mehr Reverenz an eine weiter zurückliegende Vergangenheit. Zurück zur Urhütte, zur Akropolis und zu den Primitiven.

Natürlich ist nicht einmal die Geschichtslosigkeit eine Erfindung der Moderne, sondern immer schon in sämtlichen Auflagen der «querelle des anciens et modernes» irgendwo postuliert. Umgekehrt ist die Beschwörung einer neuen Tradition – und damit der Anspruch wenigstens nach vorne geschichtsbildend zu wirken – so alt wie die Moderne selbst. Und das bisschen reklamierter Autonomie und Distanz zur mächtig einerschreitenden Geschichte wurde gelegentlich sehr kritisch vermerkt, so etwa von J.P. Mieras in seiner Darstellung der *Holländischen Baukunst von heute* (1937): «Die Gebärde des ‘Neuen Bauens’ ist sehr liebenswürdig, aber die Einsicht in den Verlauf der Kulturentwicklung muss doch wohl recht oberflächlich und der Dünkel ob der eigenen Meinung recht gross sein, wenn man dem evolutionistischen Wesenszug der Kultur solch ein revolutionäres Benehmen zuschreibt.»¹⁸

«Evolutionistischer Wesenszug der Kultur»? «Revolutionäres Benehmen»? Jemand, der glaubte, diese beiden Pole in seinem eigenen Wesen und Schaffen zu vereinen, war sicherlich Otto Wagner. Zumindest lässt eine geradezu auffällige Vielzahl von Äusserungen, die sich auf Zeit, Entwicklung, auf geschichtliche Abläufe und gewonnene und notwendige zeitliche Distanz beziehen, darauf schliessen. Natürlich spielt auch bei Wagner der Topos des vollständigen Bruches mit Tradition und Geschichte eine Rolle. Seine Biographen haben sämtliche Register der Bezeichnung des «Neuen» und des Herausstellens von «Epochenschwellen» gezogen. Nach Lux ist der durch Wagner verkörperte Paradigmenwechsel beispielsweise im Übergang von der Architektur zur Baukunst ersichtlich geworden, was der Autor in biblische Reminiszenzen hüllt: «Eine neue Zeit kam, die Moderne. Architektur wurde Baukunst. Otto Wagner hat sie herbeigeführt. Sein Wort zündete, es wurde Tat und ging in die Welt.»¹⁹ Otto Wagner selbst hat mit der Titelung seines Buches dieser Interpretation vorgegriffen. Aus der *Modernen Architektur* von 1896, 1898 und 1902 wurde 1914 *Die Baukunst unserer Zeit*.²⁰ Doch schon seit dem Vorwort zur ersten Auflage vom Oktober 1895 ist der Ruf nach dem «Modernen Leben» als dem «einzigem Ausgangspunkt» getan, ist der Appell eines «kräftigen ermunternden ‘Vorwärts’» in die Welt gesetzt. «Die Basis der Anschauungen über die Baukunst» müsse – durchaus zeitlich gesehen – «verschoben» werden.²¹ Und dementsprechend kann Wagner schon 1898 quittieren: «Kaum drei Jahre sind seit jener Zeit verflossen, und schneller, als selbst ich es dachte, haben sich meine Worte bewahrheitet; fast überall ist die ‘Moderne’ als Siegerin eingezogen.» Natürlich gehört diese Erfüllung eigener Prophezeiungen zu jenen rhetorischen Formulierungen, denen sich in gesteigerter Form später auch

Forum orbis, insula pacis.



Aussicht des Hauptportales in die Halle, Architekt Josef Hoffmann.

AUS DER WAGNER SCHULE

Wagner-Schule.

Realismus, Wahrheit, war das Feldgeschrei; schärfere Naturbeobachtung, tiefere Erkenntnis ihrer Gesetze, schuf die Grundlage — einer heute im Erwaehen begriffenen völlig neuen Kunst.

Dichter und Bildner, Maler und Musiker erkannten längst schon ihre neuen Ideale, fanden längst schon Föhrung mit dem Volke.

Die Kunst aber, die am tiefsten in das reelle Lebensbedürfnis hineingreift, die uns auf Schritt und Tritt begleitet sollte, suchte heute noch vergeblich nach Verhältnissen und Vollständigkeit.

Die Architektur.

Als zu Beginn unseres Jahrhunderts die rüden Formen der späten Barocke und Empirien nicht mehr genügen, griff manch und zwar überall, die Tendenz um sich diese Formen durch Studien der Antike, Renaissance, kurz vergangener Kunstepochen — zu verjüngen.

Ein halbes Jahrhundert verging darüber.

Die Formenwelt ganzer Zentraler (Schichtungen) wurde oft in wunder-voller Weise von Einzelnen beherrscht.

Es mag notwendig gewesen sein.

Unterliegt es doch keinem Zweifel, dass zwischen unserer Culturepoche und mancher vergangenen viele Berührungspunkte und Parallelen liegen; dass gar manches sich mit Vortheil beizubehalten liegt und verändlich sein muss.

Aber was dazwischen liegt, das sind die modernen Lebensbedürfnisse, die ganz höhere constructive Erkenntnis unseres Jahrhunderts, die Technologie ganz neuer Materialien.

Während der Studien und Stübenexperimente eilte die Naturwissenschaft, das Können des Ingenieurs mit Riesenschritt voraus, wo früher das Zusammengehen selbstverständlich war, entstand eine Kunst, ein Handwerk aus überblicken in der Zeit der Selbstfängerheit.

Der Architekt sah die Wahrheit der Form, der Realismus im Ausdruck des Materials und der Construction.

Das typographische Arrangement dieses Heftes besorgte Herr Architekt J. M. Olbrich. D. R.

Titelseite zu «Aus der Wagner Schule» mit der Kuppel von Josef Hoffmanns «Forum orbis, insula pacis». Gestaltung J. M. Olbrich. (aus: Der Architekt. Wiener Monatshefte für Bauwesen und decorative Kunst, I. Jg., 1895, S. 53)

ein Gropius bedient.²² Man stellt sich damit selbst in den Mittelpunkt einer Entwicklung. Wagner benützt zudem das Bild des aus der Asche steigenden Phönix, das wiederum schon Semper in den «Prolegomena» seines Werkes *Der Stil* bemüht und auf die Krise seiner eigenen Zeit bezogen hatte²³, und ruft jetzt: «Und dieser Sieg, er ist da.»²⁴

Otto Wagner gibt somit durchaus zu erkennen, dass die Moderne im Verlauf der 1890er Jahre Wirklichkeit wird.²⁵ Doch so sehr er sich nicht nur als Zeuge, sondern auch als Träger dieser Bewegung gibt, so sehr trifft es auch zu, dass sein Fall aus der Sicht der späteren Historiographie der Moderne meist eher als a-typisch eingestuft und zudem häufig vernachlässigt worden ist. Schon die äusseren Zeichen von Wagners Biographie lassen dies im nachhinein durchaus verständlich erscheinen.

Wagners Lebensdaten umfassen das Ringstrassenphänomen und enden mit der Donaumonarchie 1918. Auch wenn er als Vorkämpfer der «Modernen Architektur» auftrat und sich in jener Phase über seine frühere Zeit beharrlich ausschwig, blieb er dessen ungeachtet auch später integriert in die von Widersprüchen geprägte, komplexe Welt vor dem ersten Weltkrieg. Sein Kampf für die neue Sache hinderte ihn nicht daran, in späten Jahren seine Anerkennung in den etabliertesten, «beaux-arts-nahen» Kreisen zu suchen.²⁶ Als «Membre du Comité permanent» vertrat er Österreich am «Congrès international des Architectes», der anlässlich der Weltausstellung 1900 in Paris stattfand.²⁷ Und in der offiziellen Publikation zu jenem Ereignis erschien er seiner tatsächlichen Stellung gemäss als «architecte de S.M.I. et R. l'Empereur d'Autriche, professeur à l'Académie impériale et royale, correspondant de la Société centrale des architectes français».²⁸ Im übrigen genügt es, einen Blick auf die Projekte der «Wagnerschule» zu werfen, um sich zu vergewissern, in welcher Nähe zu den ambitionösen Wettbewerbsprojekten der Pariser Beaux-Arts sich jene Erzeugnisse – trotz des Secessionseinflusses – in mancher Hinsicht bewegten.²⁹ Deren «Internationalität» – besser «Internationalismus» – wird allein schon durch die Themen hochtrabender Idealprojekte von der «Nicaragua-Canal-Einfahrt» und dem «Entwurf für einen Friedenscongresspalast auf Lacroma» bis zum «Idealprojekt zur Verlegung der päpstlichen Residenz nach Jerusalem» illustriert.³⁰ Und es besteht kein Zweifel, dass inmitten dieses ambitionierten internationalistischen Aufschwungs in Wien Otto Wagner stand. Schliesslich hatte Wagner 1895 das Abschlussprojekt seines «Lieblingsschülers» an der Akademie, Josef Hoffmann, das ein «Forum orbis, insula pacis» vorstellte und in Aufwand und akademischer Fülle Wagners «Artibus» nacheiferte, als Meisterwerk bezeichnet.³¹ Es entsprach ja auch dem, was Wagner bei Antritt der Nachfolge Hasenauers seinen Schülern mit direktem Verweis auf die Pariser Ecole des Beaux-Arts als «eine Art Phantasietraining» durchaus empfahl.³² Als Max Fabiani 1895 im ersten Heft der Wiener Zeitschrift *Der Architekt* die Wagner-Schule vorstellte, die Verurteilung des «Durchpeitschens aller Stilrichtungen» des Meisters hervorhob und von «einer heute im Erwachen begriffenen völlig neuen Kunst» sprach, schmückte just Kuppel und Vorhalle des Hofmannschen Projektes den Titel.³³ Daran hat sich damals wohl kaum jemand gestossen.

Man tut also Wagner sicherlich unrecht, wenn man ihn auf modernistische Aspekte reduziert. Niemandem kann man es andererseits verdenken, dass gerade dies geschehen ist, und dass im Zuge üblicher Darstellungen der Moderne 'aus dem Blickwinkel der Entwicklung der zwanziger Jahre' alles Vorausgegangene – so eben auch Wagner – als «Vorstufe» relegiert worden ist.³⁴ Damit ist allerdings auch die tatsächliche Komplexität der Position Otto Wagners zurückgedrängt worden. Und nur so lässt sich erklären, dass Giedion – Opfer seiner eigenen engen Sichtweise – paradoxerweise von «Wagner's isolation» spricht.³⁵ Zusammen mit Berlage und –



Die architektonische Maximale in der akademischen Tradition der Bravourstücke

Otto Wagner, «Artibus», 1880. (aus: Otto-Antonia Graf, Otto Wagner, 2 Bde, Wien/Köln/Graz 1985, S. 37)

Antonio Canaletto (zugeschr.), Capriccio architettonico mit Hadriansmausoleum und Triumphalbrücke. (Parma, Galleria Nazionale)

in erster Linie – Victor Horta listet Giedion Wagner im übrigen auf der Zeitachse der Moderne als «Precursor of Contemporary Architecture» auf. Und dies erinnert wiederum an frühere Modelle ähnlicher, aus der Sicht der Moderne vorgenommener Einschätzung und Beurteilung etwa in Adolf Behnes Werk *Der moderne Zweckbau*. Dort besteht die Trias aus Berlage, Messel und Wagner. Bei Gropius findet sich 1934 die Liste der ‘Männer der ersten Stunde’ um weitere Namen – auch dem eigenen – erweitert.³⁶ Und so ist zumindest hinlänglich angedeutet, dass bei allen Unterschieden in der Beurteilung die Rolle Otto Wagners auf dem Weg hin zur Moderne grundsätzlich – das heisst vorgängig einer genaueren Begründung – stets gesichert war.

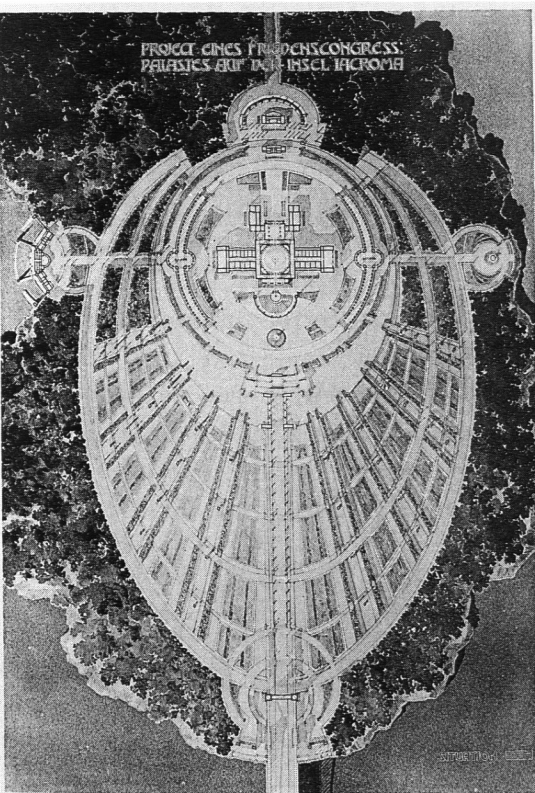
Aber seine Rolle bleibt dabei die eines am Übergang Tätigen. Revolution ja, aber in erster Linie Kontinuität und Vermittlung sind die angesagten Qualitäten. Und dazu muss man wieder Wagner selbst sprechen lassen, der neben seinem Bekenntnis zum «modernen Leben» eben auch rückwärts gewandt Entwicklung und Vorstufen ausmachen und so durchaus Sempers Verdienste würdigen kann. Im Gegensatz etwa zu Behrens, der hier in schroffer Ablehnung lediglich die zu überwindende «mechanistische Auffassung vom Wesen des Kunstwerks» feststellt. Für Wagner – bezogen auf den notwendigen Zusammenhang von Bedürfnis, Zweck und Konstruktion – jedoch gilt: «Kein Geringerer als Gottfried Semper hat zuerst unsere Aufmerksamkeit auf diese Wahrheit gelenkt (wenn er auch später leider davon abging) und dadurch allein schon ziemlich deutlich den Weg gewiesen, welchen wir zu wandeln haben.»³⁷ Wagner verhält sich also gerade auch gegenüber Fragen der Geschichte und der Entwicklung vorsichtig abwägend. Die auf Semper gemünzten Äusserungen sind zudem in den verschiedenen Ausgaben etwelchen Anpassungen und Veränderungen unterworfen.³⁸ Und in dem zitierten Zusammenhang wird Sempers Rolle nebst der bereits gemachten Einschränkung, «wenn er auch später leider davon abging», auch allgemein bekrittelt. Er habe nicht den Mut gehabt, «seine Theorien nach oben und unten zu vollenden».³⁹

Das alles bestätigt, dass sich Wagner der Tradition entsprechender Gedanken und Modelle und deren zeitlicher Stellung bewusst war. Nicht nur nach vorne gewandt soll der Architekt sein, sagt Wagner. Er soll auch – so eine andere Formulierung – «alles aufbieten, damit er jene Position zurückerobere und behaupte, welche ihm, seinem Können und Wissen nach, absolut gebührt».⁴⁰ Solch ausgewogenem Urteil entspricht schliesslich auch die Äusserung im Schlusswort: «Die grandiosen Fortschritte der Cultur werden uns deutlich weisen, was wir von den Alten lernen, was wir lassen sollen, und der eingeschlagene richtige Weg wird uns sicher zu dem Ziele führen, Neues, Schönes zu schaffen.»⁴¹ Und so wie er das Postulat der Moderne historisch verallgemeinern kann – «Die Aufgabe der Kunst, also auch der modernen, ist aber dieselbe geblieben, welche sie zu allen Zeiten war» –, so kann er auch als Verteidiger einer wahren Tradition auftreten: «Durch den Vorstoss der ‘Modernen’ hat die Tradition den wahren Werth erhalten und ihren Ueberwerth verloren, die Archäologie ist zu einer Hilfswissenschaft der Kunst herabgesunken und wird es hoffentlich immer bleiben.»⁴²

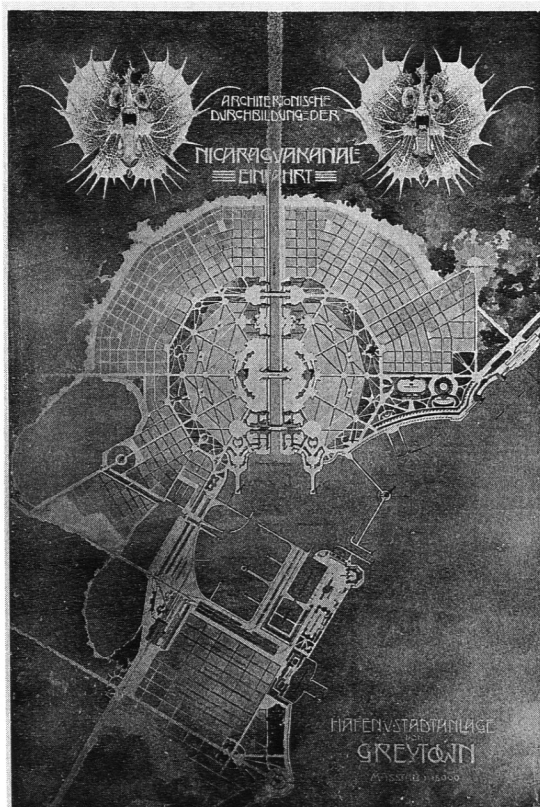
Ist es Zufall, dass jemand, der mitten in einer solchen Situation steckt, zeitlichen Abläufen gegenüber eine besondere Aufmerksamkeit entwickelt, ebenso gegenüber der – notwendigen – Veränderung des Blickwinkels je nach jeweiligem Standort? «Jede Kunstepoche hat sich ablehnend gegen die früheren verhalten und einem anderen Schönheitsideale gehuldigt.»⁴³ Das sind Aussagen, die das Einsehen in geschichtliche Abläufe – gleichsam aus der Distanz – erkennen lassen. Dem ging voraus, dass «nicht alles, was modern ist, schön» sei, dass aber «unser Empfinden

uns dahin weisen» müsse, «dass heute als wirklich schön nur Modernes gelten kann». Wagner identifiziert sich mit seiner Rolle, mag sich aber auch darüber hinaus vor dem Hintergrund einer ohnehin im Gange befindlichen Geschichte spiegeln. Er weiss auch Zeitläufe zu charakterisieren, unterscheidet «Perioden des Werdens» und «Gipfel» und kennt die jeweiligen Vor- und Nachteile.⁴⁴ Er schildert die Entstehung eines neuen Stils als «allmählich aus dem früheren ... entstanden» und kann das wiederum mit der selbstverständlichen Forderung verbinden, «dass Kunst und Künstler stets ihre eigene Epoche repräsentierten».⁴⁵ Und dies wird noch einmal verallgemeinernd zusammengefasst: «Die Aufgabe der Kunst, also auch der modernen, ist aber dieselbe geblieben, welche sie zu allen Zeiten war. Die Kunst unserer Zeit muss uns moderne, von uns geschaffene Formen bieten, die unserem Können, unserem Tun und Lassen entsprechen.»⁴⁶ Der – im Sinn der Moderne – geforderte unmittelbare Bezug zur eigenen Zeit wird also auch als allgemeingültige geschichtliche Wahrheit dargestellt. So fallen dann die üblichen Begriffe, die zur Bewertung und Unterscheidung notwendig sind. Das Modische wird genauso angeprangert wie Lethargie.⁴⁷ Geschichte im schlechten Sinn ist «nach alten Vorbildern Kopiertes und Imitiertes», im guten Tradition, auch wenn mal negativ vom «Bann der Tradition» die Rede ist.⁴⁸

Den sich mit dem Lauf der Zeit verändernden Blickwinkel charakterisiert Wagner mit der Feststellung, «dass zwischen der Moderne und der Renaissance heute schon eine grössere Kluft liegt als zwischen der Renaissance und der Antike».⁴⁹ Dieses Bild erscheint um so drastischer, wenn man sich vergegenwärtigt, dass in Wien jedermann die Renaissance mit Semper und seinem Erbe in Verbindung brachte. Es belegt, dass Wagner Zeit auch sehr konkret – in ganz bestimmten Zeitmassen – erfährt und beobachtet. In seinem Vortrag über «Die Qualität des Baukünstlers» (1912) kommt er über die Frage, «wie erkennt man, wie beurteilt man die Qualität des Künstlers», sehr schnell zur Feststellung, dass gerade dies, die richtige Beurteilung von Qualität, vom Faktor Zeit abhängig sei.⁵⁰ Dies demonstriert er am Beispiel des Wiener Opernhauses, gegen dessen Architekten die Presse nach Fertigstellung derart losgezogen sei, «dass sie freiwillig in den Tod gingen», das sich zur jetzigen Zeit jedoch grosser Beliebtheit erfreue: «Die Allgemeinheit hat also 20–40 Jahre gebraucht, um zu diesem Endurteile zu gelangen.»⁵¹ Beim Mailänder Dom gibt er die Zahl «23 Jahre», die zwischen Fassaden-Wettbewerb und dem «richtigen» Urteil, den unvollendeten Zustand – vorerst – zu belassen, lägen. Eine Generationsspanne ist so allemal ein gutes Mass, um Geschichte mit der notwendigen Distanz zu begreifen. Wagner, mit der Ringstrasse gross geworden, hat solches zur Genüge erfahren. Seine natürlich auch vom Aufbruch der Moderne bewegte Sprache fliesst ihm – nach 1896 und erst recht 1912 – als reifem Manne und nicht als aufbrausendem Jüngling aus der Feder. Er kann beides, Geschichte in ihrem unausweichlichen (stets gleichen) Gang akzeptieren und 'trotzdem' den



ALFRED FENZL. ENTWURF FÜR EINEN FRIEDENS-CONGRESS-PALAST AUF LACROMA. SPECIALAUFGABE. III. JAHRGANG. SITUATION.



OSKAR FELGEL. NICARAGUA-CANAL-EINFART. SITUATION.

Wagner-Schule: Internationalismus, Beaux-Arts-ismus

Alfred Fenzl, «Entwurf für einen Friedenscongresspalast auf Lacroma. Specialaufgabe. III. Jahrgang». (aus: Aus der Wagner Schule MCM, Wien 1901)

Oskar Felgel, «Nicaragua-Canal-Einfahrt». (aus: Aus der Wagner Schule MCM, Wien 1901)

eigenen Standpunkt als den gültigen propagieren. Ja, der Einsicht in den Ablauf und Mechanismus von Zeitläufen scheint die sehr bewusste Wahrnehmung der eigenen Zeit um so mehr zu entsprechen. Den zitierten Einsichten zu der eine Generation während der Sedimentierung von Geschmacksurteilen folgt in Wagners Vortrag von 1912 das Bekenntnis zu zeitgemässer Entscheidung auf dem Fuss. Den eingestürzten Campanile der Piazza di San Marco gedenkt er zwar in Umrissen der Geschichte, aber eben neu in den Materialien der Zeit zu bauen: «Dienen Bau- denkmale heute noch praktischen Zwecken und erfordern sie deshalb Zubauten oder Adaptierungen, so sind dieselben durch Künstler, also im Stile unserer Zeit durchzuführen.»⁵² Das 'also' meint hier einmal mehr – gemäss den in seinem Buch *Moderne Architektur* dargelegten Überzeugungen –, dass jeder wahre Künstler nur aus seiner eigenen Zeit heraus arbeiten könne. «Die Silhouette des alten Turmes

möglichst genau einhalten»: hier hat sich nebst 'Denkmalpflege' der Kompromiss mit der Geschichte eingeschlichen. Die jüngeren Kritiker Wagners werden ihm seine Sensibilität für geschichtliche Abläufe und Lagen mit dem Vorwurf der Zeitgebundenheit reichlich heimzahlen.

Nicht umsonst ist Wagner – als Zeuge veränderter Baugesinnung – so zeit- und geschichtsbewusst. Er selbst trägt und führt die Entwicklung. Ihm ist eine historische Rolle im wörtlichen Sinne zugesichert, so wie es sein erster Biograph Josef August Lux formuliert: «Schinkel und Semper sind abgelöst durch Wagner.»⁵³ Und (nochmals): «Eine neue Zeit kam, die Moderne. Architektur wurde Baukunst. Otto Wagner hat sie herbeigeführt. Sein Wort zündete, es wurde Tat und ging in die Welt. Überall, wo neue baukünstlerische Regungen zu spüren waren, wird man im tiefsten Grunde Wagner spüren, wolle man das nicht vergessen. Er schuf die Atmosphäre, in der die Keime neuer künftiger Grösse leben und wachsen konnten.» Fürwahr, in Wagner scheinen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in eins zusammengefloßen zu sein!

¹⁷ Vgl. zum «Neuen» die verschiedenen Darstellungen und Belege in: *Daidalos*, 1994/52.

¹⁸ Dabei handelt es sich immerhin um eine offizielle – und keineswegs antimoderne – Publikation des «B.N.A.» («Bond van Nederlandsche Architecten»), dessen Sekretär Mieras war! Cf. (Eibink u.a.) *Hedendaagsche Architectuur in Nederland*, Amsterdam 1937, S. 18.

¹⁹ J. A. Lux, *Otto Wagner*, München 1914, S. 11.

²⁰ Allerdings wird gerade an diesem Beispiel des Wechsels in der Formulierung des Titels von Wagners Buch klar, dass solchen äusseren Zeichen eher bloss symptomatischer Wert zukommt. Wagner selbst benennt den Anlass der Umformulierung im Vorwort vom November 1913 mit dem Hinweis auf Muthesius' Buch *Stilarchitektur und Baukunst* (cf. *Die Baukunst unserer Zeit*, Wien 1914, S. 4. – Zur fehlerhaften Zitierung, cf. H. F. Mallgrave, *Otto Wagner, Modern Architecture*, Santa Monica 1988, S. 142). Andererseits wählt Lux (op.cit., S. 69) den Untertitel «Von der Architektur zur Baukunst» für das mit «Reifezeit» überschriebene Hauptkapitel seiner monographischen Darstellung. (Irrtümlicherweise erscheint derselbe Untertitel zusätzlich auch S. 61 zur «Kampfzeit», jedoch nicht im Inhaltsverzeichnis (S. 5).

²¹ «Ein Gedanke beseelt die ganze Schrift, nämlich der, dass die BASIS der ANSCHAUUNGEN ÜBER DIE BAUKUNST VERSCHOBEN WERDEN UND DIE ERKENNTNISS DURCHGREIFEN MUSS, DASS DER EINZIGE AUSGANGSPUNKT UNSERER KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENS NUR DAS MODERNE LEBEN SEIN KANN.» (Hier zitiert nach O. Wagner, *Moderne Architektur*, Wien 1898, 2, S. 12).

²² Vgl. oben und Anm. 2 sowie den Zusatz: «Damals erst Geahntes ist heute festumrissene Wirklichkeit.»

²³ G. Semper, *Der Stil*, I, Frankfurt a.M. 1860, S. v.

²⁴ Auch der «Sieg» wurde im Verlauf der Moderne mehrmals thematisiert (vgl. zum Beispiel: W. C. Behrendt, *Der Sieg des Neuen Baustils*, Stuttgart 1927).

²⁵ Bei aller Vorsicht gegenüber 'Epochengrenzen' – aber auch mit Rücksicht auf das einleitend Gesagte – darf man doch festhalten, dass sich 'um 1890' als Beginn der Moderne in letzter Zeit mehr als andere Modelle durchgesetzt hat: nicht zuletzt deshalb, weil sich hier die «Teleologie», die bewusste Ausrichtung auf einen kommenden neuen Baustil, zu verfestigen beginnt. – Vgl. für Österreich insbesondere: G. Dankl, *Die «Moderne» in Österreich. Zur Genese und Bestimmung eines Begriffes in der österreichischen Kunst um 1900*, Wien 1986, S. 55ff. und S. 56.

²⁶ Seit der Ernennung zum ordentlichen Professor in der Nachfolge K. von Hasenauers hat O. Wagner bekanntlich verschiedenste offizielle Funktionen wahrgenommen. Er ist Vertreter am internationalen Architektenkongress in Brüssel 1897, 1900 in Paris, 1906 in London, wird 1908 Präsident des in Wien stattfindenden entsprechenden Anlasses, an welchem man beispielsweise nach konventionellsten Mustern die Frage des «Eisenbetons in der Monumentalarchitektur» abhandelte (cf. *Bericht über den VIII. Internationalen Architekten-Kongress Wien 1908*, Wien 1909, S. 555ff.). Wagner wird damals mit dem «Jeton d'Or» der «Société centrale des architectes français» ausgezeichnet, deren Präsident Guadet, der Verfasser der *Beaux-Arts-Bibel*, der berühmten *Éléments et Théorie de l'Architecture*, war.

²⁷ Die deutschen Mitglieder des «Comité permanent» waren der Berliner Vertreter K. Hinkeldeyn sowie J. G. Stübben.

²⁸ Cf. *Exposition universelle internationale de 1900. Congrès international des Architectes ...*, Paris 1906, S. xix.

²⁹ Sowohl Otto-Antonia Graf (*Die vergessene Wagnerschule*, Wien 1969) als auch Marco Pozzetto (*La Scuola di Wagner 1894–1912*, Triest 1979; *Die Schule Otto Wagners 1894–1912*, Wien 1980) zeigen sich gegenüber einer solchen Sichtweise völlig uninteressiert, was zweifelsohne mit dem massiven Vorurteil gegenüber der französischen Beaux-Arts verknüpft ist! Natürlich gab es, übrigens auch im Umkreis der Beaux-Arts, vermittelnde Positionen, insbesondere dort, wo es darum ging, die gegebenen Möglichkeiten moderner Technik und Konstruktion aufzunehmen und umzusetzen. – Andererseits hat schon Dagobert Frey in seinem 'Epilog', den er Wagners Buch *Einige Skizzen ...* beifügte, der Beziehung zu Frankreich das notwendige Gewicht zugemessen: «So war es auch französischer Geist, der auf Wagners Entwicklung nachhaltig und entscheidend eingewirkt hat. Er selbst hat auf die Überlegenheit und Vorbildlichkeit der Franzosen hingewiesen und ist als Lehrer der Akademie der bildenden Künste in vielem den Traditionen der 'Ecole des Beaux Arts' gefolgt.»

³⁰ Vgl. *Aus der Wagnerschule*, MCM, Wien 1901, S. 33ff. (O. Felgel, «Nicaragua-Canal-Einfahrt»); S. 39ff. (A. Fenzl, «Friedenscongresspalast»). – (O. Schönthal) *Das Ehrenjahr Otto Wagners*, Wien 1912, S. 48ff. (J. Heinisch, «Päpstliche Residenz in Jerusalem»).

³¹ Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann*, Salzburg/Wien 1992, S. 13. (Vgl. unten im Zusammenhang mit Wagners «Artibus».)

³² Ibidem und Lux, *Wagner*, op.cit., S. 141.

³³ Cf. M. F., «Aus der Wagnerschule», in: *Der Architekt*, 1895/I, S. 53ff.

³⁴ S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, Cambridge 1941, S. 214ff.: «The Nineties: Precursors of Contemporary Architecture»; S. 238ff.: «Otto Wagner and the Viennese School».

³⁵ Ibid., S. 239: «Wagner's isolation»; «We miss the significance of Wagner's work if we do not realize what it is to work in complete isolation.» Bei dieser Feststellung wird die Situation in Wien mit derjenigen in Brüssel kontrastiert. – Giedion bezieht sich generell auf Wagner und sein architektonisches Schaffen, kann also nicht die «Tragik» gemeint haben, die Lux mit Bezug auf den Fall des Stadtmuseums anvisiert hatte. Schliesslich stand ja auch dort Wagner – trotz des Misserfolgs – durchaus im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses.

³⁶ A. Behne, *Der Moderne Zweckbau*, München/Wien/Berlin 1926, S. 12: «Fast genau gleichzeitig setzt sich in Holland, Deutschland und Österreich eine entscheidende Opposition durch, geknüpft an die Namen H.P. Berlage, Alfred Messel und Otto Wagner.» «Berlage (geb. 1856), Messel (geb. 1853) und Otto Wagner (geb. 1841) sind die erste Führergeneration in dem Kampfe um die Erneuerung der Baukunst.» In der Fussnote wird Sullivan als zur gleichen Generation gehörender «erster moderner Architekt Amerikas» erwähnt. – Gropius spricht von Wagner im Zusammenhang mit der Postsparkasse: «Today, it is almost impossible for us to imagine what a revolution such a step implied.»

Andererseits enthält seine Liste der Gründergeneration den Namen O. Wagners nicht, erwähnt jedoch Loos: «I will begin with the precursors of the prewar era, and confine myself to contrasting the actual founders of the new architecture up to 1914: Berlage, Behrens, myself, Poelzig, Loos, Perret, Sullivan and St. Elia.»: cf. W. Gropius, «The Formal and Technical Problems of Modern Architecture and Planning», in: *Journal of the Royal Institute of British Architects*, London, May 19, 1934: abgedruckt in: W. Gropius, *Scope of Total Architecture*, New York, 1955 (1943), S. 61ff.

³⁷ O. Wagner, *Moderne Architektur*, op.cit., S. 65ff.

³⁸ Vgl. unten.

³⁹ O. Wagner, *Moderne Architektur*, op.cit., S. 66.

⁴⁰ Ibid., S. 19.

⁴¹ Ibid., S. 120.

⁴² Ibid., S. 36 und S. 9 (Vorwort von 1898).

⁴³ O. Wagner, *Die Baukunst unserer Zeit*, Wien 1914, S. 8.

⁴⁴ Id., S. 23 (im Zusammenhang mit der Eignung des Künstlers als Kunstlehrkraft).

⁴⁵ Id., S. 31.

⁴⁶ Id., S. 33.

⁴⁷ Id., S. 17.

⁴⁸ Id., S. 17 und 36.

⁴⁹ Id., S. 42.

⁵⁰ O. Wagner, *Die Qualität des Baukünstlers*, Leipzig/Wien 1912, S. 6ff.

⁵¹ Id., S. 10.

⁵² Id., S. 18.

⁵³ Lux, *Wagner*, op.cit., S. 11.