

Adolf Loos – wider den Zeitgeist

«Diese geistesgeschichtliche Einstellung versucht die entwicklungsgeschichtliche aus ihrer eigenen Wesenheit weiterzuführen und zu erweitern; diese hatte die Probleme zu erfassen getrachtet, die sich in den Kunstwerken zusammenfinden, hatte diese als Zeugnis für verschiedene autonome Entwicklungsreihen gewertet; die neue Auffassung möchte in denselben künstlerischen Tatsachen gleichzeitig den Ausfluss allgemein waltender geistiger Kräfte erkennen.»

«Die Kunst ist nicht eine Illustration der geistigen Entwicklung, sondern ein Teil dieser; die Art der Formgebung, wie sie uns die jüngste scharfe Isolierung dieses Gebietes tiefer zu erkennen gelehrt hat, ist ein geistiger Faktor von allergrösster Bedeutung.»

«Die Übereinstimmung der kunstgeschichtlichen Orientierung mit der künstlerischen ist einleuchtend ...»

«Form und Inhalt ... gewinnen ihre alte geschichtliche Einheit wieder, unzertrennbare Manifestation der gleichen Geistigkeit.»

Hans Tietze, «Geisteswissenschaftliche Kunstgeschichte», in: J. Jahn, *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Leipzig 1924, S.187 und 191.

«Unsere Erziehung beruht auf der klassischen Bildung. Ein Architekt ist ein Maurer, der Latein gelernt hat. Die modernen Architekten scheinen aber mehr Esperantisten zu sein.»

Adolf Loos, in: Heinrich Kulka, *Adolf Loos*, Wien 1930, S.17: «Grundsätzliches von Adolf Loos».

«Adolf Loos ist als Baumeister und als Mensch revolutionär gegenüber der Rückständigkeit und reaktionär gegenüber den Weltumstürzern.»

Franz Glück, in: Heinrich Kulka, *Adolf Loos*, Wien 1930, S.10.

«Die neue Form? Wie uninteressant ist das für den schöpferischen Menschen. Auf den neuen Geist kommt es an. Der macht selbst aus den alten Formen das, was wir neue Menschen notwendig brauchen.»

Heinrich Kulka, *Adolf Loos*, Wien 1930, S.15.

So scheint alles auf Adolf Loos hin zu konvergieren. Das Bild von Stilhölse und Kern kommt dort zum Stillstand, wo gleichsam mit Loos der Kern «in konzentrierter Wirkung» sichtbar wird, und wo man – ‘modern’ – von der «Erscheinungsform» der Architektur sprechen wird. Hans Tietzes Umschreibungen der Wagnerischen Entwicklung aus dem historistischen Gewande heraus wirkt wie eine Ankündigung des von Loos vollzogenen nächsten und letzten Schrittes. Dies ist um so augenscheinlicher, als Tietze dabei das Bild von Hölse und Kern moralisch unter-

legt: «... er streifte das Maskenkleid des historischen Stils ganz von sich, das ihm die Klarheit der eigenen Absichten nicht so sehr zu stören als zu verschleiern schien.»³¹² Dieser Schleier wird von Wagner aus einem «Bekennnisdrang» heraus als «unzulässig» empfunden. Denn, «das innerlich Erneute wollte auch nach aussen alle Konsequenzen zeigen».³¹³

Hier ist wieder jenes 'von Innen nach Aussen' mit allem Nachdruck betont, das schon in Schinkelschen Zeiten als sittliche Forderung gestellt, bei Bötticher dazu geführt hat, die äussere Kunstform aufs Engste an die innere Kernform zurückzubinden. Bezogen auf Semper beschreibt Tietze diesen Wagnerschen Drang als «Klärung des Tektonischen». Dem lag der «Wille zur Reinheit» – als ein «sittliches Moment» – und die Absicht, Kunst «rein» «zum Gefäss des Zeitbedürfnisses zu machen», zugrunde. Tietze liefert eine Variante zur Stilhülse-Kern-Metapher, bei der der Kern noch deutlicher als zuvor in den Mittelpunkt gerückt wird. Tietze argumentiert geschichtlich rückwärtsgewandt: «Den Baukörper als solchen als den gegebenen Kern der Architektur zu empfinden, war durch die Fassadenkunst der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts verloren gegangen.» «Das Wesen der Architektur war ihrem Schein geopfert.» Tietze sieht für Wagner in diesem kritischen Moment vorerst ein «Zurückgreifen auf eine gesündere Tradition», die ihn «von selbst» auf den Barockstil führt. Und so gewinnt er seine «eigene Kraft», die ihn jenen Schleier lüften lässt.

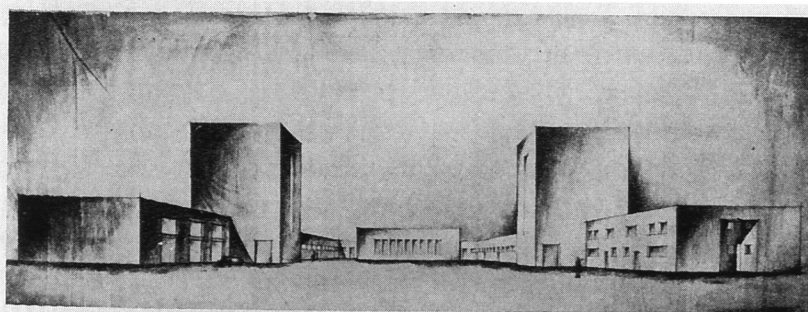
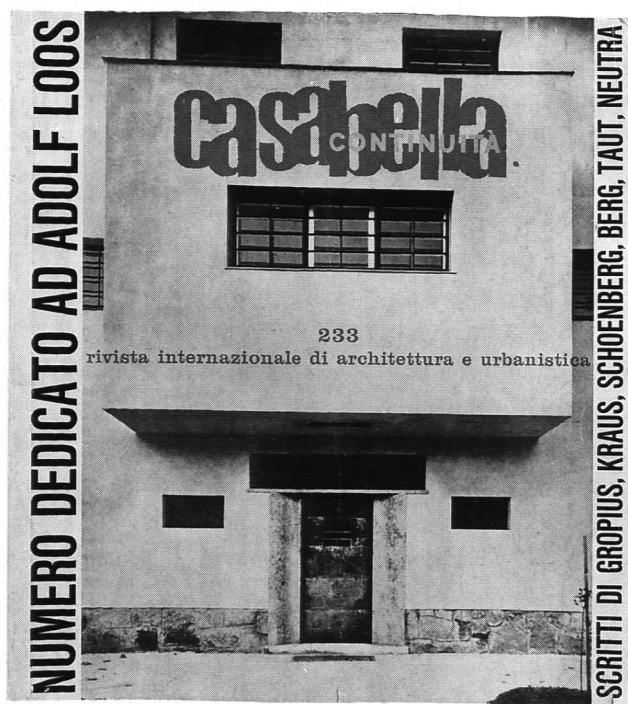
Diese Zeilen wurden 1922 verfasst. Das erklärt vielleicht, weshalb viele der auf Otto Wagner gemünzten Beobachtungen – die sittlichen Beweggründe wie auch der Hinweis auf Tradition – ebenso gut auf Loos passen. Erst recht gilt dies für jene Beschreibungen, mit denen sich Tietze die nicht bis ans letzte Ende geführte Weiterentwicklung Wagners ausmalt. Gegen die Kompromisse mit der Sezession und analogen «Zeitgebundenheiten» stellt Tietze jenes «Elementarereignis», das man sich am ehesten in Tauts Schauspiel vom «Weltbaumeister» integriert vorstellen könnte, um die provozierte eschatologische Stimmung auch richtig inszeniert vorgesetzt zu bekommen. Jenes Herabwaschen ist ja auch gegen das Böse gerichtet, gegen die «individualistische Dekoration», die «nicht dem Baukern entwächst». Und was nach abgeklungenem Gewitter im frischen Aufwind sichtbar wird, ist die Architektur in «konzentrierter Wirkung», «Wesentliches», eine neue «Einheit».³¹⁴

An diesem Bild wird etwas besonders deutlich erkennbar, was auch die völlig unterschiedliche Rolle von Wagner und Loos in diesem zwischen Tauts «Weltbaumeister» und Karl Kraus' «Weltgericht» angesiedelten Schauspiel beleuchtet. Wagners Bewertung erfolgt nach Massgabe der von ihm getragenen und von seinem «geistigen Wollen» geprägten *Entwicklung*. Sie wird sich geschichtlich – «durch die grössere Fernsicht» – besser erkennen lassen. Loos dagegen erscheint – am Endpunkt und nach Abschluss dieser Entwicklung – als zeitlos entrückt, ein

Meteor, ein Phönix aus der Asche, um das von Semper in den Prolegomena zu seinem *Der Stil* benützte Bild zu bemühen. Die Entwicklung ist abgebrochen. Mit der gründlich abgewaschenen Dekoration ist jener von der Metapher suggerierte Prozess zu Ende gekommen. Der Veränderung als Ziel, der Überwindung – gemäss Lux – der Schinkelschen, Semperschen und der eigenen Phase durch Wagner, steht nun statisch eine festgefügte Position «in konzentrierter Wirkung» gegenüber. Statt der Entwicklung die Arbeit am Kern selbst. Und statt des Verhaftetseins in der Wienerischen «gesunden» barocken Tradition³¹⁵, «in dem seine [Wagners] stammesbestimmte Eigenart Boden unter den Füßen spürte»³¹⁶, gibt sich ein Wien – durch den absoluten Anspruch auf Allgemeingültigkeit – entfremdeter Loos zu erkennen: «Adolf Loos war ganz offenbar kein Wiener mehr. Er hatte nicht Gemüt, er verschlammte weder Grundsätze noch Zeit, er war unangenehm humorlos in ernsten Dingen.»³¹⁷

Deutlicher könnte man Loos nicht aus der bis dahin Schritt für Schritt nachvollziehbaren Wiener Entwicklung herausnehmen, als ihn als Verweigerer, als «Verneiner von Wien» zu bezeichnen.³¹⁸ Er steht in der Tat trotz seiner auf alle Alltäglichkeiten Bezug nehmenden Schriften weit über allem Tagesgeschäft. Ihn interessiert das Grundsätzliche und Gültige. «In Kleinigkeiten mag er [Loos] mitunter unrecht haben. Aber merkwürdig, in der Hauptsache hat er immer recht.»³¹⁹ Den «neuen Geist» der Wagner-Schule beschreibend, hatte Alois Ludwig 1896 noch verkündet: «Die Stetigkeit der Entwicklung ist das Kennzeichen aller Kultur.»³²⁰ Dem wird Loos gleichsam die alte Charakteristik der Kulturnationen entgegenhalten, die gerade an den sich nicht verändernden Faktoren, den gültigen Konstanten abzulesen ist.³²¹ Für Loos ist nicht mehr Geschichte entscheidend, sondern Tradition³²², das was sich nicht bloss im Laufe der Geschichte entwickelt, sondern was sich geläutert und als gültig erwiesen hat, die «Hauptsache» eben, «Selbstverständlichkeiten»³²³, das Gegenteil des Modischen, des vom Augenblick profitierenden Neuen. Kultur ist für ihn ohnehin nicht auf eine Tätigkeit reduzierbar, sie ist umfassend «abendländische Kultur».

Die Zeit ist gleichsam stehengeblieben. Im Prinzipiellen ist sie aufgehoben. Schon Semper hatte die «Zukünftler» kritisch apostrophiert. Und dort, wo Semper im Grundsätzlichen argumentierte, schliesst Loos in seinen vielfältigen Parabeln zu allem, was mit Bekleidung und Mode zu tun hat, an: 'Parabeln', weil es auch dort nicht um das Anekdotische, sondern um den Kern der Wahrheit, die Sache selbst geht. Münz schreibt später allgemein, Loos «hätte auf seine Art den grossen Theoretiker Gottfried Semper in der Modernität seiner Forderung besser zu verstehen vermocht als die anderen».³²⁴ Man muss dazu ergänzen, dass Loos gerade in seinen Erläuterungen «Das Prinzip der Bekleidung» (1898) konkreter als üblich eng an die Frage der Materialien – 'Semperisch' – heranführt. Und generell gilt, dass Loos nicht mehr von der Hülle, sondern wieder von der Bekleidung spricht, dem



1924 Progetto per le scuderie del Principe Sangusko.

Aldo Rossi

Adolf Loos, 1870 - 1933

Può anche darsi che dipenda da un mio stato d'animo, ma quando degli scritti, come delle sculture, non si parla con amorosa partecipazione e con un certo entusiasmo di padre, ne rimane tanto poco, che non merita conto di parlarne. Il piacere, la gioia, la simpatia che uno dimostra per le cose, sono l'unica realtà che faccia nascere le altre realtà.

Goethe, lettera a Schiller del 14 giugno 1796.

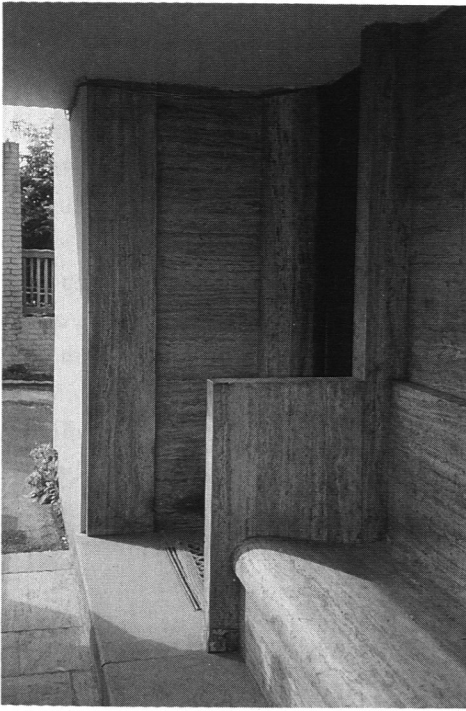
Neuentdeckung einer körperhaften modernen Architektur

«Numero dedicato ad Adolf Loos.» (aus: Casabella 233, 13. November 1959, hrsg. v. Aldo Rossi)

«Prinzip», als das es schon Semper wert sein wollte. Nicht mehr Dekoration ist das Thema, sondern die alte sittliche Forderung des 'decorum', der Angemessenheit.

Selbstverständlich hat auch Loos die Metapher von Hülle und Kern samt dem ihr eingegebenen Entwicklungsgedanken aufgenommen. In «Ornament und Verbrechen» (1908) umschreibt er die gewonnene und danach der Welt geschenkte Erkenntnis mit: «evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstande.»³²⁵ Selbst seine Wertschätzung Wagners wird mit dem Bild belegt, er hätte ihn als den grössten Baumeister des neuen Wien gepriesen, «weil der aus seiner Architektenhaut heraus- in eine beliebige Handwerkerhaut hineinschlüpfen konnte».³²⁶ Bemerkenswert ist jedoch, dass ihn die Metapher mit ihrem vereinfachenden entweder-oder selbst wieder einholt: spätestens beim Haus am Michaelerplatz. Karl Kraus wird zu jener gegen Loos inszenierten «Hetzarbeit» schreiben: «Schon von dem Aussehen, das die Planken boten, haben die Feuilletonisten auf das Werk geschlossen.»³²⁷ Es bedarf zuweilen auch noch heute grosser Überzeugungsarbeit, den Studenten dort nicht nur die nackte Wand, sondern auch den griechischen Marmor entdecken zu lassen. Sosehr hat sich das Ereignis – die skandalöse Schlagzeile vom nackten Kern – in den Köpfen festgemacht und der Geschichte eingeprägt.

In Tat und Wahrheit folgte Loos' Haus am Michaelerplatz einer völlig andern Art von Architektur als derjenigen des Auftragens oder Weglassens mehr oder weniger dicker Dekorationshüllen. Jenes Gebäude war vielmehr in Konstruktion, in 'decorum', in Tradition, griechisch und zudem in Erinnerung an Chicago gedacht. Gegen das der Metapher von Hülle und Kern innewohnende Missverständnis, wonach in der Hülle auch wieder etwas Neues, Modisches zugelassen werden könnte oder gar müsste, ging Loos insbesondere in seiner Kritik gegen den deutschen Werkbund an. «Die Architektur nur in schön gestalteter Zweckerfüllung, in schmuckhafter Einkleidung dessen zu sehen, was man nun einmal notwendig braucht, also ihr die Rolle einer Art Kunstgewerbe zuzuweisen», war beispielsweise auch für Bruno Taut eine «allzu geringschätzige Auffassung» der Bedeutung von Architektur.³²⁸ Das Kunstgewerbe kann nur schlechter Ersatz für Wesentliches sein. Loos' Auffassung von Kultur ist an das Nicht-Auffallen in allen Scharifizierungen geknüpft, wie er sie in seinen Erläuterungen zu «Die kleidung» in «Das Andere» dargelegt hat.³²⁹ Seine Kritik am deutschen Werkbund ist demzufolge mit den unmissverständlichen Titeln «Die Überflüssigen» (1908) und «Kulturentartung» (1908) versehen. Die Abrechnung gilt dem Zeitgeist, den Wagner noch als willkommenen Ansporn für Modernität und als unabdingbaren Bezug und Gradmesser echten künstlerischen Schaffens gepriesen hatte. Wagners Satz, «Es ist wohl als erwiesen anzunehmen, dass Kunst und Künstler stets ihre eigene Epoche repräsentierten», ergänzt Loos jetzt mit der umgekehrten Feststellung, dass das 'aus der eigenen Zeit heraus' noch längst keinen Schutz gegen modische Stilformen



Adolf Loos, Haus Müller, Prag,
1928–1930.

böte. «Eine gemeinsame kultur – und es gibt nur *eine* solche – schafft gemeinsame formen. Und die formen der möbel von Van de Velde weichen ganz erheblich von den möbeln Josef Hoffmanns ab.»³³⁰ (Der einheitliche Stil der Moderne ist – zu diesem Zeitpunkt – noch längst nicht in Sicht.) Loos doppelt nach: «Für welche kultur sollte sich nun der deutsche entscheiden? Für die kultur Hoffmanns oder für die Van de Veldes? Für die Riemerschmieds oder für die Olbrichs?» Für keine natürlich. Loos: «Ich glaube mit der kultur ist es auch nichts?» Die Frage, «brauchen wir den ‘angewandten künstler’?», beantwortet er selbstverständlich mit «Nein.» Die Kultur, die er der angewandten Kunst gegenüberzustellen gedenkt, ist eine «tischlerkultur». Und entsprechend der Parabel vom Sattlermeister, der seine Sättel stets neu und modern macht, aber keinerlei Vorstellung von Modernität besitzt und diese auch gar nicht braucht, beurteilt Loos das Paradox der Werkbundüberzeugung, den Stil unserer Zeit – gemäss Programm und dem «Willen zur Kunst» – künstlich herbeiführen zu wollen. «Das ist unnötige arbeit. Den stil unserer zeit haben wir ja.» Loos’ Überlegungen sind in reichlich tendenziöser Art vorgetragen. Doch sie entsprechen seinem Anspruch, an die Stelle von Entwicklung und Zeitgeist Gültigkeit zu setzen. Die Ansicht, einen Stil nur im distanzierten Rückblick, wenn die gültigen Dinge sich als gültig erwiesen haben, fest-

stellen zu wollen, wird übrigens auch Le Corbusier durchaus in Loosschem Sinne mit dem Hinweis auf Stil als einer moralischen Einstellung formulieren.³³¹

Trotz solcher Parallelen ist Loos' Stellung die eines Entfremdeten, eines Einzelgängers. Er hat sich selber aus der – Wiener – Geschichte herausgenommen mit allen bekannten, von Marilaun als «Schicksal» gekennzeichneten Konsequenzen. Bruno Taut beschreibt später Otto Wagners Werk und seine Lehre – mitsamt den «Schülern» Hoffmann und Loos – als in Wien «abgerissen», «um sich statt dessen die Welt zu erobern und auf internationalem Boden auszuwirken».³³² Und gleichsam aus einer Wien völlig entgegengesetzten Ecke Europas wundert sich später in der Tat Maurice Casteels über das endlich international bemerkte Phänomen Loos. «Wie gross war doch das Erstaunen derer, der Architekten und Dekorateure des Westens, die da 1923 in den 'Cahiers d'aujourd'hui' die französischen Übersetzungen der Artikel von Adolf Loos lasen, die kurz vorher in der Wiener 'Neuen Freien Presse' erschienen waren. Da ist ein österreichischer Architekt, ein unversöhnlicher Moderner und ein Gestalter, der Führer einer Schule, der Schöpfer einer kühnen, sehr kühnen Architektur, der uns beibringt, dass er seine Ästhetik auf die griechisch-römische und auf die französische Tradition zurückführt! Er sagt es nicht nur, er beweist es.»³³³ Casteels schien vorerst eingesehen zu haben, dass – im Sinne Loos' – «Wahrheit in ihrer schlichtesten Form zuweilen die nachhaltigste ist». Hinterher predigt er allerdings die «normale Rückkehr» in Anpassung und «Empfänglichkeit» und nennt beinahe systematisch Loos und Hoffmann stets im gleichen Atemzug. Loos' Position blieb einmal mehr unverstanden und dem in der Entwicklung förmlich schwelgenden Zeitgeist ausgeliefert. Der Augenblicksvorzug, sich aufs hohe Ross des Zeitgeistes zu schwingen und sich selbst ein Häppchen aus der Geschichte herauszunehmen, wog mehr als das übergeordnete Interesse am Gültigen und Wahren: «Und lebt nun glücklich und zufrieden. Und macht sättel. Moderne? Er weiss es nicht. Sättel.»³³⁴

³³² Cf. Tietze, *Wagner*, op.cit., S.7.

³³³ Id., S.8.

³³⁴ Id., S.16.

³³⁵ Natürlich ist auch Loos ein Bewunderer der «stolzen Kraftnatur» eines Fischer von Erlach, den er auch einen «könig im reiche der materialien» nennt. Cf. A. Loos, «Die Baumaterialien» (1898), in: *Ins Leere gesprochen 1897–1900*, op.cit., S.104.

³³⁶ Cf. Tietze, *Wagner*, op.cit., S.7.

³³⁷ Cf. Marilaun, *Adolf Loos*, op.cit., S.10/11.

³³⁸ Id., S.32: «... Nämlich des Verneiners einer Fidelität, einer Backhendelbehaglichkeit, einer wienerischen Tapeziererei mit Ornamenten, die uns den österreichischen Weltuntergang beschert hat.»

³³⁹ Ibidem.

³²⁰ Cf. A. Ludwig, «Aus der Wagner-Schule an der Akademie der Bildenden Künste Wien», in: *Der Architekt*, 1896/II, S.45.

³²¹ Vgl. A. Loos, «Kultur» (1908), in: *Trotzdem*, op.cit., S.68ff.

³²² In «Meine Bauschule» (1907) formuliert Loos: «Im anfang des neunzehnten jahrhunderts haben wir die tradition verlassen. Dort will ich wieder anknüpfen.» Loos' Variante zum *Um 1800* nennt also Tradition als tieferen Grund dieses Rückgriffs.

³²³ Cf. Marilaun, *Loos*, op.cit., S.13.

³²⁴ Cf. Ludwig Münz/Gustav Künstler, *Der Architekt Adolf Loos*, Wien/München 1964, S.13.

³²⁵ Cf. Loos, *Trotzdem*, op.cit., S.82.

³²⁶ Cf. P. Westheim, «Loos. Unpraktisches kann nicht schön sein», in: *Die Form*, 1930, S.574.

³²⁷ Cf. K. Kraus, «Das Haus auf dem Michaelerplatz», in: *Adolf Loos. Zum 60. Geburtstag am 10. Dezember 1930*, Wien 1930, S.25.

³²⁸ Cf. Taut, *Die Stadtkrone*, op.cit., S.50.

³²⁹ Cf. A.Loos, «Die kleidung», in: *Trotzdem*, op.cit., S.34ff.

³³⁰ Cf. A.Loos, «Die Überflüssigen» (1908), in: *Trotzdem*, op.cit., S.72/73.

³³¹ «... Dans cent ans, nous pourrions parler d'un style. Il n'en faut pas aujourd'hui, mais seulement DU

STYLE, c'est à dire de la tenue morale dans toute œuvre créé, véritablement créé.» (1936). Vgl. oben.

³³² Cf. Taut, *Bauen.*, op.cit., S.50.

³³³ Cf. M. Casteels, *Die Sachlichkeit in der modernen Kunst*, Paris/Leipzig 1930, S.16.

³³⁴ Cf. A.Loos, «Der sattlermeister» (aus: «Das Andere»), in: *Trotzdem*, op.cit., S.16.