

RUTH HANISCH

MODERNE VOR ORT

WIENER ARCHITEKTUR 1889–1938



böhlau

Ruth Hanisch, Moderne vor Ort

böhlau

Ruth Hanisch, Moderne vor Ort

Ruth Hanisch

Moderne vor Ort

Wiener Architektur 1889–1938



BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR | 2018

Das E-Book wurde publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.
Umschlagabbildung: WienMuseum

© 2018 by Böhlau Verlag GmbH & Co. KG, Wien
Kölblgasse 8–10, A-1030 Wien, www.boehlau-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Korrektorat: Patricia Simon, Langerwehe
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Bettina Waringer, Wien

ISBN 978-3-205-20208-0

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung: „Les extrêmes se touchent.“	
Wiener Architektur 1889–1938	21
„Irritierender Kompromiss“, „strange mixture“ oder „moderne Tradition“?	21
Heimatkunst – Heimatschutz	31
„Biedermeier als Erzieher“	37
Alt-Wien als „vermischteste aller Welten“	45
„Tradition“ versus „Traditionalismus“	50
Wiener „Dekorations-Rechte“	58
„... die nie ganz durchschaubare Verflechtung des Lebens“: die Wiener Funktionalismuskritik	65
„Die Extreme berühren sich“	70
Der Hase und der Igel:	
Otto Wagner und Camillo Sitte	79
„Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen“ (1889)	82
„Moderne Architektur“ (1896)	86
„Moderne Architektur. Prof. Otto Wagner und die Wahrheit über beide“ (1897)	93
Richard Streiter: „Architektonische Zeitfragen“ (1898)	99
Duell am Karlsplatz	105
Rationaler Archaist und romantischer Funktionalist?	129
Abbildungen	145
Eine Vorhangfassade: Otto Wagners Majolicahaus und die Projektion von Geschichte	177
Das Prinzip der Bekleidung der Bekleidung der Bekleidung	184
Zuschreibungsfragen	187

Die rückwärtsgewandte Kritik	191
Geschichte als Projektion	198
Der aufgeputzte Baukörper: Joseph Maria Olbrichs Secession und die Wiener Bautradition	209
Das „Grab des Mahdi“	213
„Schlicht aus dem schlichten Material“	218
Der Wiener „Baucharakter“	222
Der englische „Einfluss“	230
„Ein lebendiges Gehege wider das Profanum“	233
„Weder Glaspalast noch Akademie“	237
Eine Kippfigur: Joseph August Lux	245
Von der „Hohen Warte“ aus: 1904–1908	248
Und noch einmal: „Biedermeier als Erzieher“	253
„Volkstümliche Kunst“ (1904) und „Liebhaberphotograph“ (1908)	255
„Wenn Du vom Kahlenberg...“ (1907) und „Der Städtebau und die Grundpfeiler der heimischen Bauweise“ (1908)	260
Loos versus Lux, alias: „Episodenerscheinung“ versus „Pseudofachmann“	263
Dresden-Hellerau 1906–1909	274
München: „Ingenieur-Ästhetik“ (1910), „Otto Wagner“ (1914) und „Joseph Maria Olbrich“ (1919)	286
Resümee	291
„Der Geist wahrer Modernität“:	
Oskar Strnad und Felix Augenfeld	295
„Raum ist Schicksal“	307
„Möbel sind selbständige Wesen“	317
Von Adolf Loos zu Oskar Strnad: Felix Augenfeld	322
An Sigmund Freuds Schreibtisch	328
Epilog: anonyme Architektur als „wahre Modernität“	333
Schlussbemerkung	337
Personenregister	344

Vorwort

Wiener Architektur um die Jahrhundertwende: nicht neu, aber in dieser Weise noch nicht zusammen gesehen. Das vorliegende Buch soll eine komplementäre, wenn auch als solche inkomplette Geschichte der Wiener Architektur in einer ihrer bedeutendsten Phasen sein, insofern es Lücken füllt, aber auch parallele Entwicklungsstränge aufzuzeigen hilft, die so noch nicht beschrieben worden sind. Dies kann hier nicht vollständig geschehen, nicht nur, weil es das in idealer Weise ohnehin nie kann, sondern weil, auch um es unvollkommen zu versuchen, noch sehr viel Quellenforschung notwendig wäre. Hier soll nur der Nachweis erbracht werden, dass diese Ergänzung möglich ist und sich die Fehlstellen sinnvoll miteinander in Beziehung setzen lassen. Das ergibt keine klassische Meistererzählung und wird die existierenden Narrative der Entstehung der modernen Architektur nicht ersetzen, kann aber durchaus als Nachweis dafür dienen, dass es alternative Entwicklungen gab, die, wenn man sich die Mühe macht, sie zu rekonstruieren, unser Verständnis von moderner Architektur auf eine breitere Basis stellen könnten. Hält man mehrere dieser Stränge gegeneinander, erkennt man auch, wo die bekannte Geschichte verifiziert, ergänzt, korrigiert und verschoben werden muss.

Ausgehend von dem schon lange verspürten Unbehagen an einer bipolaren Kategorisierung von Architektur seit 1900 in eine „moderne“ und in eine „traditionalistische“ Richtung möchte ich aufzeigen, wie eng verwoben diese Positionen in Wien in einem großzügig bemessenen Zeitraum um die Jahrhundertwende waren. Dabei reicht es meiner Meinung nach nicht, Architekten im Niemandsland „zwischen Tradition und Moderne“ zu positionieren, wie in den vergangenen Jahrzehnten so oft geschehen, sondern dieses Dazwischen muss beschrieben werden. Ein Zustand „zwischen Tradition und Moderne“ ist zudem oft als verstecktes Werturteil, als nicht genügend modern, nicht konsequent genug zeitgenössisch eingesetzt worden. Gerade die Wiener Architektur der Zwischenkriegszeit kann dies aber widerlegen. Ein unbestimmbarer Zwischenzustand wird auch gerne als Spiegel der widersprüchlichen Emanationen der Moderne gesehen, die sich eben auch in einer in sich widersprüchlichen Architektur offenbarte. Beides wollte ich hier vermeiden, weil ich denke, dass das eher die Probleme der Historiografie der modernen Architektur reflektiert als die Probleme, die die Produzenten der Zeit hatten. Stattdessen wollte ich mit der Analyse der Bauten wie der zeitgenössischen Texte jene zeitgenössischen Strategien aufzeigen, die von Architekten entwickelt wurden, um sich in der über den Ersten Weltkrieg hinaus brisanten Gretchen-

frage „Wie hältst Du es mit der Geschichte?“ zu positionieren. Einen neuartigen Bezug zwischen der zeitgenössischen Architektur und der Baugeschichte herzustellen, war eines der wichtigsten intellektuellen architektonischen Projekte seit dem Späthistorismus, für das Architekten verschiedene Verfahren entwickelten: Kompromiss, Collage, Synthese, Kontrast, Hybrid, Überblendung, Kritik, Negation. Ferdinand von Feldegg, Herausgeber der Zeitschrift „Der Architekt“, bemitleidete bereits 1903 eine zukünftige Kunstgeschichtsschreibung, „die ihre ganze Besonnenheit und Objectivität nötig haben“ werde, um im Streit der Modernen und Historie zu entscheiden.¹ Unter dem signifikanten Titel „Historisch-Modern“ widmete er sich Bauaufnahmen aus Prag von Friedrich Ohmann: „Diese Blätter Ohmanns offenbaren in der Tat die ganze, und zwar höchst merkwürdige Künstlerindividualität ihres Schöpfers: Eine gleichsam zwei Glaubensbekenntnisse in sich vereinende, zur ausgeglichenen künstlerischen Einheit verschmolzene Doppelnatur. Ganz aufgewachsen in der historischen Schule, ganz erfüllt von den großen monumentalen Endergebnissen derselben, zumal wie solche, die das Barock in sich beschließt, fand Ohmann und findet er noch beständig einen subjektiven, ihm ganz eigentümlichen Übergang zur neuen Schule. Er ist Historiker und Moderner zugleich.“² (Die Wortwahl „ausgeglichene Doppelnatur“ ist durchaus als Anspielung auf die politische Situation der Doppelmonarchie nach dem Ausgleich mit Ungarn zu verstehen. Auf den Zusammenhang der geschichtsbewussten architektonischen Moderne mit der politischen Selbstwahrnehmung und -darstellung Österreichs und Wiens in den verschiedenen politischen Systemen wird noch eingegangen.) Aber nicht nur eine Synthese der Gegensätze war für Ohmann denkbar, sondern er erkannte auch deren gegenseitige Abhängigkeit, so ist es für ihn auch in dieser Sache gewiss, „[...] daß jede wahre Position nur im Gegensatz zur Negation sicher behauptet werden kann, diese also schlechterdings voraussetzt und ihrer nicht entraten darf“.³

Auch einem Otto Wagner ist seine Moderne eine weitere, wenn auch wesentliche Stufe der Entwicklung der Architektur, die sich auf affine historische Vorbilder – für ihn vor allem auf den Barock – beziehen darf und muss. Werner Oechslin hat für Wagner und Loos „den evolutionären Weg zur modernen Architektur“ beschrieben und darin auch Wagners Geschichtsverständnis präzisiert: „Er kann beides, Geschichte in ihrem unausweichlichen (stets gleichen) Gang akzeptieren und

1 Ferdinand von Feldegg, „Historisch-Modern“, in: Der Architekt, 9. Jg., 1903, S. 43–46, hier S. 43.

2 Ebenda.

3 Ebenda, S. 46.

„trotzdem“ den 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.“⁴ Wagner sprach – oft zitiert – von einer notwendigen Neugeburt der modernen Architektur; dass er das aber im Nebensatz relativierte, wird weniger oft beachtet: „So gewaltig aber wird die Umwälzung sein, dass wir kaum von einer Renaissance der Renaissance sprechen werden. Eine völlige Neugeburt, eine Naissance wird aus dieser Bewegung hervorgehen, stehen uns doch, nicht wie den früheren Fortbildern, nur wenige überlieferte Motive und der Verkehr mit einigen Nachbarvölkern zu Gebote, sondern, durch unsere sozialen Verhältnisse und durch die Macht unserer modernen Errungenschaften bedingt, alles Können, alles Wissen der Menschheit zur freien Verfügung.“⁵ Wagners „Neugeburt“ der Architektur basiert auf dem sprunghaft angewachsenen Wissen über die Architektur aller Zeiten und Orte. Dieses Bekenntnis zu einem umfassenden Geschichtsbild bestätigte sehr direkt dreißig Jahre später Josef Frank: „Der Wahn von der Gleichheit der Form, der unendlichen Garnitur, die Grundlage veralteten Kunstgewerbes als geschlossenes System ist noch immer derselbe, und er kann nicht begreifen, wie vielformiger unser Leben geworden ist, wie sich ihm alles Bestehende einfügen muß; unsere Zeit ist die ganze uns bekannte historische Zeit. Dieser Gedanke allein kann die Grundlage moderner Baukunst sein.“⁶ Das ist eine gedankliche Kontinuität über den Ersten Weltkrieg hinweg, die hier deutlich hervorgehoben werden muss und die man sogar über den Zweiten Weltkrieg hinaus verfolgen kann. In dieser Wiener Variante moderner Architektur – und das wird zu beweisen sein – bleiben die älteren Stile zudem in dem neuen Stil als Rudimente erhalten, sind also in diesem gleichsam aufgehoben.

1930 beschrieb Robert Musil das Domizil Ulrichs, des Mannes ohne Eigenschaften: „Das war ein teilweise noch erhalten gebliebener Garten aus dem achtzehnten oder gar aus dem siebzehnten Jahrhundert, und wenn man an seinem schmiedeeisernen Gitter vorbeikam, so erblickte man zwischen Bäumen, auf sorgfältig geschorenem Rasen etwas wie ein kurzflügeliges Schlößchen, ein Jagd- oder Liebeschlößchen vergangener Zeiten. Genau gesagt, seine Traggewölbe waren aus dem siebzehnten Jahrhundert, der Park und der Oberstock trugen das Ansehen des achtzehnten Jahrhunderts, die Fassade war im neunzehnten Jahrhundert er-

4 Werner Oechslin, *Stilhülse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*, Zürich-Berlin: gta Verlag/Ernst und Sohn, S. 30–31.

5 Otto Wagner, *Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete*, Wien: Schroll, 1896, S. 38.

6 Josef Frank, *Architektur als Symbol. Elemente Deutschen Neuen Bauens*, Wien 1932, hier zitiert nach der Neuausgabe hg. von Hermann Czech, Wien: Löcker, 1981, S. 166.

neuert und etwas verdorben worden, das Ganze hatte also einen etwas verwackelten Sinn, so wie übereinander photographierte Bilder; aber es war so, daß man unfehlbar stehen blieb und ‚Ah‘ sagte.“⁷ Für dieses Übereinanderprojizieren der Stile verwendete Musil die Metapher des modernsten aller bildenden Medien, nämlich der Fotografie. Eine andere große Figur der Wiener Moderne – Sigmund Freud – verwendete im selben Jahr, 1930, als Metapher für die Struktur der Psyche das Bild der Stadt Rom, in der alle baulichen Entwicklungen simultan vorhanden seien: „Nun machen wir die phantastische Annahme, Rom sei nicht eine menschliche Wohnstätte, sondern ein psychisches Wesen von ähnlich langer und reichhaltiger Vergangenheit, in dem also nichts, was einmal zustande gekommen war, untergegangen ist, in dem neben der letzten Entwicklungsphase auch alle früheren noch fortbestehen. Das würde für Rom also bedeuten, daß auf dem Palatin die Kaiserpaläste und das Septizonium des Septimius Severus sich noch zur alten Höhe erheben, daß die Engelsburg noch auf ihren Zinnen die schönen Statuen trägt, mit denen sie bis zur Gotenbelagerung geschmückt war, usw. Aber noch mehr: an der Stelle des Palazzo Caffarelli stünde wieder, ohne daß man dieses Gebäude abzutragen brauchte, der Tempel des Kapitolinischen Jupiter, und zwar dieser nicht nur in seiner letzten Gestalt, wie ihn die Römer der Kaiserzeit sahen, sondern auch in seiner frühesten, als er noch etruskische Formen zeigte und mit tönernen Antifixen geziert war.“⁸ In beiden Fällen wird von Nicht-Architekten eine Überlagerung von verschiedenen Zeitschichten an Bauwerken beschrieben, beide Autoren sind anerkanntermaßen wesentliche Protagonisten einer kulturellen Wiener Moderne. Nicht dass hier von einem direkten Zusammenhang ausgegangen werden soll, das wäre anachronistisch, aber das Moderneverständnis von Wagner und Frank ist in ähnlicher Weise nicht als „Gänsemarsch der Stile“ konzipiert, sondern als Akkumulation von Wissen, das es architektonisch umzusetzen galt.

In der gängigen Verwendung von „moderne Architektur“ schwingt mit, dass damit die einzige mögliche, umfassende architektonische Reaktion auf die Veränderungen in der Moderne bezeichnet ist, die sich in allem von der Vergangenheit verabschiedet hat. So ist der Begriff aber nur auf einen sehr schmalen Teil der architektonischen Praxis und Theorie anwendbar, für den verbleibenden viel größeren Rest wurden deshalb in den letzten Jahrzehnten zunehmend Begriffe geprägt wie „andere Moderne“, „moderate Moderne“, „weiche Moderne“, „stille Moderne“

7 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Wien 1930, hier zitiert nach der Ausgabe: Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992, S. 11–12.

8 Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930; hier zitiert nach der Ausgabe: Frankfurt a. M.: Fischer, 1953, S. 69–70.

oder „steinerner Moderne“ oder gar Oxymora wie „konservative Moderne“, „reaktionäre Moderne“, wenn nicht gar „antimoderne Moderne“ bemüht. Ich möchte hier stattdessen eine breitere Interpretation von „moderner Architektur“ verwenden, wie sie auch Josef Frank – wohl nicht zufällig 1930 in seinem Vortrag auf der Tagung des Deutschen Werkbundes in Wien – unter dem Titel „Was ist modern?“ vorgeschlagen hat: „Nun ist das wesentliche Merkmal unserer Zeit nicht das technische Können, denn technisches Können hat jede Zeit gehabt. Aber unsere Zeit hat außerdem das historische Wissen; das unterscheidet uns wesentlich von allen früheren Zeiten. Es wird dies von vielen als unnötig oder gar als Übel angesehen; aber es liegt nun mal im Sinn unserer Bestrebungen, alles das, was wir haben können, vollständig auszunutzen, rückhaltlos jede Erkenntnis, die wir haben, zu verwenden und nichts unbeachtet zu lassen. Deswegen ist auch jeder Kampf gegen das historische Wissen unnötig und aussichtslos.“⁹ So werde ich historische Bezüge in Bauten und Texten nicht von vorneherein als antimodern oder gar historistisch vorverurteilen, sondern untersuchen, welche neuen Arten von architektonischem Geschichtsbezug die Moderne mit sich brachte. Eine Haltung, die sich absichtsvoll von jedem Geschichts- und Ortsbezug distanzieren wollte, möchte ich zur besseren Abgrenzung als „Modernismus“ bezeichnen. Diesem steht der architektonische Traditionalismus als Versuch der Erneuerung der Architektur aus dem Vernakulären als Gegenpol entgegen; modern als Teil einer kulturellen Bewegung, die so nur in der Epoche der Moderne möglich war, sind beide Extreme.

Wenn man nicht den Geschichtsbruch als entscheidendes Kriterium für Modernität ansetzt, dann erscheinen die Positionen von Camillo Sitte, Otto Wagner, Joseph August Lux, Joseph Maria Olbrich, Felix Augenfeld, Oskar Strnad und Josef Frank nicht als eigentümlich sich halb verweigernde Sonderwege, sondern als eigenständige Interpretationen einer zeitgenössischen Architektur. Dies soll nun nicht etwa heißen, dass es eine autochthone architektonische Entwicklung in Wien gegeben hätte, die sich sowohl von allen anderen Formen der Kunst wie auch vollkommen von den Entwicklungen anderswo unterschieden hätte. Es soll vielmehr heißen, dass Architekten, die wie Josef Frank und die Wiener Schule in den 1920er und 1930er Jahren Neuerungen gegenüber eine gewisse gepflegte und fundierte Skepsis an den Tag legten, sich in Wien auf bekannte Vorläufer berufen konnten und auch in anderen Bereichen, vor allem der Literatur, Verbündete fanden; und dass eben diese kritische Haltung als etwas genuin Wienerisches emp-

9 Josef Frank, „Was ist modern? Vortrag von Professor Frank, gehalten am 25. Juni 1930 auf der Öffentlichen Kundgebung des Deutschen Werkbundes in Wien“, in: Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit, Jg. 5, Heft 15, S. 399–406, hier S. 399.

funden wurde. Dabei, und das muss auch betont werden, war der Kontakt vor allem mit der deutschen, aber auch mit der tschechischen, ungarischen und der italienischen sowie der französischen und der schweizerischen Architekturszene durchaus zentral und vieles auch ohne das Vorbild des Deutschen Werkbundes, des Bauhauses, der CIAM, Le Corbusiers und des sich formierenden International Style nicht denkbar, trotzdem bleibt eine gewisse Zurückhaltung spürbar, sich den neuen Idealen rückhaltlos anzuschließen. Umgekehrt gestaltete sich auch das Verhältnis der europäischen zur Wiener Moderne kühl. Josef Frank wurde als einziger Österreicher eingeladen, 1927 einen Bau in der Stuttgarter Weissenhofsiedlung zu errichten. Frank war auch 1928 das einzige österreichische Gründungsmitglied der CIAM – aus der er allerdings bereits 1930 wieder austrat. In der Publikation zur Ausstellung „The International Style“ 1932 im New Yorker MoMA wurde gar kein Wiener Beispiel vorgestellt, der einzige österreichische Repräsentant war Lois Welzenbacher aus Innsbruck.

Um noch einmal zu Ulrich, dem Mann ohne Eigenschaften, zurückzukehren: „Als er dabei sein Haus bestellte, wie es die Bibel nennt, machte er eine Erfahrung, auf die er eigentlich nur gewartet hatte. Er hatte sich in die angenehme Lage versetzt, sein verwahrlostes kleines Besitztum nach Belieben vom Ei an neu herrichten zu müssen. Von der stilreinen Rekonstruktion bis zur vollkommenen Rücksichtslosigkeit standen ihm dafür alle Grundsätze zur Verfügung, und ebenso boten sich seinem Geist alle Stile, von den Assyrern bis zum Kubismus an. Was sollte er wählen? Der moderne Mensch wird in der Klinik geboren und stirbt in der Klinik: also soll er auch wie in einer Klinik wohnen! – Diese Forderung hatte soeben ein führender Baukünstler aufgestellt, und ein anderer Reformier der Inneneinrichtung verlangte verschiebbare Wände der Wohnungen, mit der Begründung, daß der Mensch dem Menschen zusammenlebend vertrauen lernen müsse und nicht sich separatistisch abschließen dürfe. Es hatte damals gerade eine neue Zeit begonnen (denn das tut sie in jedem Augenblick), und eine neue Zeit braucht einen neuen Stil. Zu Ulrichs Glück besaß das Schloßhäuschen, so wie er es vorfand, bereits drei Stile übereinander, so daß man wirklich nicht alles damit vornehmen konnte, was verlangt wurde; dennoch fühlte er sich von der Verantwortung, sich ein Haus einrichten zu dürfen, gewaltig aufgerüttelt, und die Drohung ‚Sage mir, wie Du wohnst, und ich sage dir, wer du bist‘, die er wiederholt in Kunstzeitschriften gelesen hatte, schwebte über seinen seinem Haupt.“¹⁰ Ulrich begann also, sich seine Möbel selbst zu entwerfen, kapitulierte aber über kurz oder lang, weil es zu viele Möglichkeiten gab, und er kam zu der Erkenntnis: „Sein Vater würde es unge-

10 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, a. a. O., S. 19–20.

fähr so ausgedrückt haben: Wen man tun ließe, was er wolle, der könnte sich bald vor Verwirrung den Kopf einrennen. Oder auch so: Wer sich erfüllen kann, was er mag, weiß bald nicht mehr, was er wünschen soll. Ulrich wiederholte sich das mit großem Genuß. Diese Altvordenweisheit kam ihm als ein außerordentlich neuer Gedanke vor. Es muß der Mensch in seinen Möglichkeiten, Plänen und Gefühlen zuerst durch Vorurteile, Überlieferungen, Schwierigkeiten und Beschränkungen jeder Art eingeengt werden wie ein Narr in seiner Zwangsjacke, und erst dann hat, was er hervorzubringen vermag, vielleicht Wert, Gewachsenheit und Bestand; – es ist in der Tat kaum abzusehen, was dieser Gedanke bedeutet!“¹¹ Ulrich zog die Konsequenzen und überließ die Einrichtung dem „Genie seiner Lieferanten“, also der Konvention. Das Überangebot an Möglichkeiten der modernen Zeit lähmte Ulrich, erst durch die Beschränkung der Überlieferung wurde er wieder handlungsfähig. Musil hatte die zeitgenössischen Architekturzeitschriften offensichtlich genau gelesen und amüsierte sich ziemlich eindeutig über deren oft naive Rhetorik, dem Ruf nach einem notwendigen Zusammenhang zwischen „neuer Zeit“ und „neuem Stil“.

Die Darstellung von den Zusammenhängen zwischen Traditionalismus und Modernismus hilft, die verbreitete teleologische Sichtweise der Entstehung der modernen Architektur zu vermeiden. Vor allem muss die Deutung der Zeit um 1900 als „Vorbereitungsphase“ der echten „modernen“ Architektur hinterfragt werden. Selbst ausgefuchste Kulturhistoriker wie Allan Janik und Stephen Toulmin fallen hier in retrospektive Deutungsmuster: „Still, just as in painting a Klimt was required before a Kokoschka was even possible, and in architecture an Otto Wagner before a Loos – a transition figure, in whom ornamentation served the fantasy instead of stifling it – the Vienna which Schönberg made his home already contained just such a transitional composer, in the person of Gustav Mahler.“¹² Nicht einmal Adolf Loos selbst hätte den von ihm hoch verehrten Otto Wagner als seinen Steigbügelhalter bezeichnet. Es gilt also, die Architektur der Jahrhundertwende, in diesem Fall konkret die Camillo Sittes, Otto Wagners und Joseph Maria Olbrichs nicht als Vorstufe des architektonischen Modernismus der 1920er Jahre zu interpretieren, sondern als Ergebnis der Auseinandersetzung der Architekten mit dem „modernen Leben“ ihrer Zeit. Genau das hatten sie selbst immer gefordert: „Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit“, dieses Zitat von Ludwig Hevesi prangt über dem Eingang des Wiener Secessionsgebäudes. Die in dem Band vorgeschla-

11 Ebenda, S. 20–21.

12 Allan Janik und Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, New York: Simon and Schuster, 1973, hier zitiert nach der Ausgabe Chicago: Elephant Paperbacks, 1996, S. 108–109.

genen Analysen von Wagners „Majolicahaus“ und Olbrichs Secessionsgebäude können zeigen, wie sehr diese Architektur in der Lage war, neue inner- wie außerarchitektonische Bedeutungen in einer modernisierten architektonischen Sprache zu vermitteln. Eine Krise mit diesen Bauten hatte erst eine knapp darauf einsetzende teleologische Geschichtsschreibung der modernen Architektur, der es nicht in die Argumentation passen wollte, dass es nicht nur eine einzige notwendige stringente Entwicklung zur ornamentlosen und funktionalistischen Architektur gab. Deshalb sind diese Werke auch keine Irrläufer, Jugendsünden oder Ausdruck einer Midlife-Crisis, wie bei Otto Wagner oft konstatiert wurde, sondern die in der Zeit von ihren Produzenten wie auch einem Teil der Kritik und des Publikums anerkannten Lösungen für bestimmte Probleme, die aber eben die Probleme der Zeit um 1900 waren und nicht die der 1920er und 1930er Jahre. Es mag banal sein, aber es ist ungeheuer zentral, festzuhalten, dass es Olbrichs Aufgabe beim Bau des Secessionsgebäudes war, mit geringen Mitteln auf einem sehr beschränkten Bauplatz (der zudem damals die größte Baustelle Wiens war) in kurzer Zeit einen monumentalen Ort für die Versammlung von zeitgenössischen Künstlern und Publikum zu schaffen und nicht das Problem des Massenwohnbaus in serieller Bauweise zu lösen. Deshalb hat er auch andere Maßnahmen in Anschlag gebracht als die Architekten des Weissenhofs. Das kann man ihm im Nachhinein aber nicht zum Vorwurf machen. Gleichzeitig muss man die Architektur der 1920er und 1930er Jahre davon erlösen, die Vollendung eines Prozesses darstellen zu müssen, der vor dem Ersten Weltkrieg begonnen worden war. Dies bedeutet natürlich nicht, dass es nicht starke Kontinuitäten über den Ersten Weltkrieg hinweg gegeben und dass es keine Beziehungen im Sinne einer historischen Entwicklung gab. Es gab nur keine zwangsläufige Entwicklung zum Neuen Bauen hin, vielmehr gab es verschiedene parallele Entwicklungen, die sich berühren konnten oder nicht; und gelegentlich gab es auch die merkwürdigsten Kreuzbestäubungen und Bedeutungsinversionen.

Die hier behandelten Architekten und ein Kritiker sind nicht in einer Lehrer-Schüler-Genealogie oder einer wie auch immer gearteten Gruppenideologie oder Schule zusammenzufassen, es gibt einen Ferstel- und Eitelbergerschüler (Sitte), einen Sicardsburg- und Van-der-Nüll-Schüler (Wagner), einen Sitteschüler und Wagnermitarbeiter (Olbrich), einen Ohmannschüler (Strnad), einen zu Strnad konvertierten König- bzw. Looschüler (Augenfeld) und einen Königschüler (Frank) sowie einen völligen Autodidakten und Außenseiter (Lux). Dennoch gibt es auch – und ich finde das fast spannender als die Genealogie einer Richtung oder einer Schule – starke ideologische und biografische Zusammenhänge zwischen allen. Sitte und Wagner verbindet eine lebenslange Opposition, der beide viel verdankten. Dass Olbrich in jener Staatsgewerbeschule, der Camillo Sitte als Direktor

vorstand, das Bauhandwerk von der Pike auf lernte, wird in der Beurteilung seiner Bauten viel zu wenig gesehen. Wagner sah in Olbrich so sehr seinen legitimen Nachfolger, dass er sogar seine Tochter mit ihm verheiraten wollte. Joseph August Lux stellte mit den beiden ersten Monografien zu Wagner und Olbrich nicht nur wichtige, bis heute unersetzliche Quellen für die Forschung bereit, sondern lieferte auch die erste Gesamteinordnung dieser beiden nicht nur für die österreichische Architektur wichtigen Protagonisten. Seine Tätigkeit im Deutschen Werkbund hat Olbrich und Josef Hoffmann den Weg dorthin geebnet. Sein früher Text „Biedermeier als Erzieher“ wird für die Wiener Schule prägend, deren wichtige Vertreter Oskar Strnad und Josef Frank den Biedermeierbezug in den 1920er Jahren ausbauen werden.¹³ Zudem war Joseph August Lux ein wichtiger früher Verbreiter der Ideen von John Ruskin und William Morris, die für die Wiener Innenraumausstattung der 1920er Jahre einmal mehr neu entdeckt wurden. Josef Frank war von Camillo Sittes „Städtebau“ stark beeinflusst und brachte dessen Grundlagen auch in der Anlage der Wiener Werkbundsiedlung in Anschlag. Strnads und Augenfelds Betonung der seelischen Bedürfnisse des Menschen entsprechen sehr gut den Forderungen von Joseph August Lux, wenn auch nicht nachgewiesen werden kann, dass sie sie gekannt haben, und es von Lux keine direkten Stellungnahmen mehr zu den Häusern dieser Architekten gibt, weil er zu dem Zeitpunkt, zu dem sie in Wien zu bauen anfangen, bereits in Dresden, München und später Salzburg war und sich der Schriftstellerei zugewandt hatte.

Wesentliche Protagonisten der österreichischen Moderne fehlen in dieser Zusammenstellung, die in diesem Sinne auch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt: allen voran natürlich Adolf Loos, dessen Ideen aber als Kontext für zentrale in diesem Buch angesprochene Themen allgegenwärtig sind. Eine Bemerkung dazu: Loos hat in den letzten Jahren sehr viel Aufmerksamkeit erfahren, nicht nur in der lokalen Forschungslandschaft, sondern vor allem in der international orientierten stark interdisziplinär ausgerichteten Kulturwissenschaft. Ich nenne hier exemplarisch für viele Ansätze Teile von Beatriz Columinas Buch „Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media“ (1994), Anders V. Munch, „Der stillose Stil – Adolf Loos“ (1999) und die Dissertation von Janet Stewart „Fashioning Vienna: Adolf Loos’s Cultural Criticism“ (2000). Mark Wigley, Ákos Moravánszky, Leslie Topp, Frederic Schwartz, John Maicuita und Christopher Long haben in den letzten Jahren über verschiedenste Aspekte von Loos’ Wirken geforscht. Verglichen damit entstand etwa zu Otto Wagner seit der Publikation von

13 Iris Meder, *Offene Welten. Die Wiener Schule des Einfamilienhausbaus 1910–1938*, Diss. Universität Stuttgart, 2003.

Harry Francis Mallgrave 1987 bis zum Katalog der Ausstellung anlässlich seines 100. Todestages 2018 keine substanzielle Publikation. Zu Joseph August Lux gibt es lediglich einige wenige Artikel unter anderem von Mark Jarzombek. Über den für die Wiener Szene so wichtigen Oskar Strnad liegen eine unpublizierte Dissertation und mehrere schmale Ausstellungskataloge vor. Josef Frank hat zwar in den letzten Jahren aufgeholt, aber auch hier reicht die Auseinandersetzung nicht annähernd an den *Hype* um Loos heran. Die Forschung zur Wiener architektonischen Moderne fokussiert sich also zunehmend auf immer diffizilere Interpretationen von Loos' Werk. Das spiegelt zwar einerseits den Einfluss Loos' auf die internationale Architektur korrekt wider, andererseits wird ihm aber dadurch sein unmittelbarer Kontext entzogen. Um seine Bedeutung einschätzen zu können, ist es eben auch wichtig zu wissen, wer seine Befürworter, Konkurrenten und vor allem seine Gegner waren. Die Gegner, darunter prominent Joseph August Lux, sind zum allergrößten Teil vergessen. Lux – das wird sich bei der Lektüre des vorliegenden Buches klären – war in den Zeitungen und Zeitschriften in den Jahren 1904 bis 1910 viel präsenter als Loos. Er hatte weitreichende Kontakte zur deutschen Reformbewegung und hat das Potenzial der Tradition zudem früher erkannt als Loos. Auch die unmittelbaren Reaktionen auf Loos' Texte wären mit Erkenntnisgewinn zu untersuchen; etwa bei dem Schriftsteller Richard von Schaukal, der das Wort von der „Geistigen Landschaft mit vereinzelter Figur im Vordergrund“ 1908 für Loos geprägt hat. Schaukal hat viel dazu beigetragen, dass Loos' provokante Forderungen von einem bildungsbürgerlichen Publikum positiv aufgenommen wurden. In diesem Sinne wäre der Loosforschung gerade damit gedient, dass man andere Protagonisten in den Fokus nimmt.

Hier auch nicht behandelt, aber sicherlich auch in diesem Rahmen sehr interessant wären unter anderen Josef Hoffmann und Clemens Holzmeister inklusive vieler ihrer Schüler. Beide haben sich intensiv mit dem Verhältnis von Moderne und Tradition beschäftigt und sind zu jeweils sehr signifikanten Lösungen gekommen: der „Quadrat-Hoffmann“, indem er den Entwurfsprozess in einer Weise entindividualisierte, die von Franks Akzidentismus so weit gar nicht entfernt war; Clemens Holzmeister, indem er aus ländlichen Architekturen jene Elemente isolierte und in seine Bauten integrierte, die seinen expressiven Absichten entweder ikonografisch oder konstruktiv entgegenkamen. Auch eine immer noch ausstehende Untersuchung über den Einfluss von Peter Behrens Bauten und seine Lehrtätigkeit an der Wiener Akademie wäre in diesem Zusammenhang fruchtbar. Weder Holzmeister noch Behrens haben sich allerdings intensiv mit der Wiener Bautradition auseinandergesetzt; ihr Traditionalismus ist so international wie ihre Bautätigkeit.

Zentral und darum auch in der Mitte des Buches platziert ist die Neubewertung des Autors und Kritikers Joseph August Lux, nicht nur, weil er in seinen Schriften zur Heimatkunst wichtige Charakterisierungen der Wiener Architektur geleistet hat, sondern auch, weil er durch seine Entdeckung und Eingliederung in eine Geschichtsschreibung der Wiener Architektur gleich ein paar Spielsteine verschiebt: die Vermittlung der Schriften von John Ruskin und William Morris etwa, die sonst gerne gänzlich auf Adolf Loos, die Secession und die Wiener Werkstätten abgewälzt wird, wurde wesentlich auch über die Bücher Lux' und vor allem seine Zeitschrift „Hohe Warte“ geleistet. Wie überhaupt Lux für ein bildungsbürgerliches Publikum neben Hermann Bahr, Ludwig Hevesi und Bertha Zuckerkanndl wohl einer der dominantesten Kritiker war. Auch für den Austausch mit deutschen Protagonisten der Reformbewegung war Lux enorm wichtig: Man muss nur das Herausgeberteam seiner Zeitschrift „Hohe Warte“ ansehen, um zu erkennen, dass hier ein früher Meister des *networking* am Werke war. Lux war also einer, der zumindest bis 1910 eine wichtige Scharnierstelle innehatte, als Vermittler der deutschen Entwicklung in Wien, aber auch als Vertreter der Wiener in Dresden und später in München. So soll er eben auch in diesem Buch eine Scharnierstellung innehaben und einen ersten roten Faden an die Hand geben.

Die einzelnen Kapitel dieses Buches wurden in Vorträgen erprobt, die ich in den letzten Jahr(zehnt)en bei verschiedenen Gelegenheiten halten durfte. Daher sind sie verschieden zugeschnitten: Das Erste ist eine Art Duell zwischen Camillo Sitte und Otto Wagner und ihrer Kritiker und Exegeten. Darauf folgen zwei Kapitel, die sich mit dem Majolicahaus und dem Secessionsgebäude jeweils einem Bau widmen, das eine ein in der Forschung bislang wenig behandelte Wohn- und Geschäftsbau, das andere ein in Forschung wie Tourismuswerbung omnipräsenter öffentlicher Kulturbau. Das vierte Kapitel ist eine biografische Darstellung des Kritikers Joseph August Lux. Im Zentrum des fünften Kapitels steht mit dem Schreibtischsessel Sigmund Freuds ein Alltagsgegenstand der besonderen Art. Dass sich die Extreme in all diesen Beispielen in irgendeiner Art berühren, deutet darauf hin, dass sich die Suche nach dem intelligenten Mittelweg auf unterschiedliche Weise manifestieren konnte: Die Austauschbarkeit der Zuweisung zum „modernen“ und „traditionellen“ Lager zeigt der Vergleich der städtebaulichen Theorien von Camillo Sitte und Otto Wagner; anhand des Majolicahauses kann man zeigen, wie ernsthaft Wagners Bemühen war, das moderne Leben und Bauen mit einer modernen und gleichzeitig konventionellen (also verständlichen) Ornamentik zu versehen und wie ihm genau dieses Bemühen von der Geschichtsschreibung angekreidet wurde; das Gebäude der Wiener Secession von Joseph Maria Olbrich hält einem den verwirrenden Umstand vor Augen, dass die moderne architektonische

Sprache ausgerechnet aus der traditionellen (handwerklichen) Bautechnologie entwickelt wurde; die Schriften und die Biografie von Joseph August Lux stehen in diesem Kontext einerseits dafür, wie sehr sich auch die Zeitgenossen bemühen mussten, im Streit der „Modernen“ und der „Alten“ zu vermitteln: „Les extrêmes se touchent“, wie er Louis-Sébastien Mercier zitiert.

Bei der Ausformulierung der Vorträge hat mich die Frage nie losgelassen, die mich schon bei meiner allerersten wissenschaftlichen Arbeit am Nachlass des Wiener Architekten Felix Augenfeld umgetrieben hat: Mit welchen Begriffen und mit welchen Konzepten moderner Architektur bekommen wir diese unspektakuläre und leise, aber doch in vielem so qualitätsvolle Wiener Architektur der 1920er und 1930er Jahre zu fassen, die doch im Lichte der Bauhausmoderne, des International Style oder Le Corbusiers fünf Punkten besehen so kompromisslerisch, inkonsequent und reaktionär erscheinen muss? Mit einem allzu direkten Vergleich tun wir beiden unrecht: Denn neben der konsequenten Umsetzung von wenigen aus dem modernen Leben abgeleiteten Prämissen sind auch jene hier beschriebenen Versuche, das Vielfältige, Widersprüchliche und die Zwischentöne eben dieses modernen Lebens in Innen- oder Außenräumen zu fassen, ernsthaft zu diskutieren. „Wenn wir uns auf dem Wiener Boden und im Zusammenhang mit Architektur vom kategorischen ‚Entweder-oder‘ abwenden und uns mehr auf ein ‚Sowohl – Als auch‘ einlassen, werden wir vielleicht zu einigen Antworten kommen“¹⁴, forderte Friedrich Achleitner bereits 1981.

Mein Dank gilt den Kolleginnen und Kollegen, die sich mit einer Diversifizierung des Modernebegriffes in der Architektur beschäftigen und die mich in Gesprächen mit Hinweisen oder generellen Überlegungen versorgt haben: Matthias Boeckl, Iain Boyd Whyte, Christiane Crasemann Collins, Ernst Hanisch, Sonja Hnilica, Christopher Long, Iris Meder, Kathleen James Chakraborty, Robert Proctor und Leslie Topp; den Mitorganisatoren des Arbeitskreises Wiener Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts Andreas Nierhaus, Richard Kurdiovsky, Bernadette Reinhold und Antje Senarclens de Grancy. Wesentliche Anregungen habe ich über Jahre hinweg durch Gespräche mit Vittorio Magnago Lampugnani, Ulrich Maximilian Schumann und Wolfgang Sonne erhalten. Fabian Ludovico (Werkbundarchiv, Museum der Dinge, Berlin), Otto Kapfinger, Jeanette Pacher und Astrid Steinbacher (Archiv der Secession), Elisabeth Hudritsch (Landeskonservatorat Wien), Ivo Hammer (Professor emeritus für Konservierung und Restaurierung

14 Friedrich Achleitner, „Wiener Architektur der Zwischenkriegszeit. Kontinuität, Irritation und Resignation“, in: Norbert Leser (Hg.), *Das geistige Leben Wiens in der Zwischenkriegszeit*, Wien: ÖBV, 1981, S. 277–298, hier S. 284.

von Wandmalerei/Architekturoberfläche an der HAWK Hochschule für Angewandte Wissenschaft und Kunst, Hildesheim, i. R.), Manfred Koller (Leiter der Restaurierwerkstätten des österreichischen Bundesdenkmalamtes i. R.), Hans Hoffmann (Restaurator in Wien), Ewald Koppensteiner (Salzburg Museum), Sylvia Mattl-Wurm (Direktorin der Wienbibliothek im Rathaus) und Ingeborg Schemper (Universität Wien) haben mich dankenswerterweise mit Materialien und wertvollen Informationen versorgt. Ákos Moravánszky und Iain Boyd Whyte haben die Begutachtung des als Habilitationsschrift an der ETH Zürich eingereichten Manuskriptes übernommen. Die Habilitation wurde durch Vittorio Magnago Lampugnani der Departementskonferenz vorgeschlagen und von dieser im Herbst 2015 angenommen. Ich danke allen dreien für ihre Unterstützung dabei. Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt. Mein Dank geht auch an Claudia Macho, Stefanie Kovacic, Patricia Simon, Lena Krämer-Eis und Bettina Waringer vom Böhlau Verlag für die sorgfältige Edition und Produktion. Zudem habe ich den Besitzern und Verwaltern des Majolicahauses für die Erteilung der Vollmacht zur Einsicht in die Planakten, Herbert Schuppich von der Gebäudeverwaltung Schwarz & Schuppich für seine Unterstützung und Friederike Jansen für das Scannen der Abbildungen zu danken.

Mehr, als sich mit Zitaten und Fußnoten ausdrücken lässt, ist dieses Buch Friedrich Achleitner verpflichtet.

Einleitung: „Les extrêmes se touchent.“ Wiener Architektur 1889–1938

*Die Kritiker, will sagen: die neuen,
Vergleich' ich den Papageien,
Sie haben drei oder vier Worte,
Die wiederholen sie an jedem Orte.
Romantisch, klassisch und modern
Scheint schon ein Urteil diesen Herrn,
Und sie übersehen in stolzem Mut,
Die wahren Gattungen: schlecht und gut.¹*
Franz Grillparzer

„Irritierender Kompromiss“, „strange mixture“ oder „moderne Tradition“?

Die Beobachtung, dass es in Wien keine der deutschen, der niederländischen, der schweizerischen oder französischen architektonischen Avantgarde vergleichbare Bewegung gab, ist schon oft gemacht worden. Ausnahmen wie Frederic Kiesler, Friedel Dicker, Franz Singer, Margarete Schütte-Lihotzky und Ernst A. Plischke scheinen diese Regel eher zu bestätigen als zu widerlegen. Sie hielten es aber in der Regel auch nicht lange in Wien aus oder wurden durch die Austrofaschisten und Nationalsozialisten vertrieben. Was aber bislang weniger Beachtung fand, ist die Tatsache, dass es in Wien auch keinen intellektuell untermauerten Traditionalismus, im Sinn etwa der „Stuttgarter Schule“, gab. Was nicht bedeuten soll, dass in Wien keine traditionalistischen Formen verwendet wurden oder die sogenannte Heimatkunst nicht ausgiebig diskutiert wurde, aber es kam ebenso wenig zur Ausbildung einer konsistenten Richtung oder Schule der Traditionalisten mit gemeinsamen Leitbildern und einer verbindlichen Theorie, wie es im Lager der Modernisten zu einer solchen kam. In Wien liefen die Markierungslinien eher durch einzelne Euvres, als dass sich klar abgegrenzte Gruppen wie der „Ring“ oder der „Block“

¹ Epigram, 1956, zit. nach: *Grillparzers Werke*, hg. von Rudolf Franz. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe in fünf Bänden, Erster Band, Leipzig-Wien: Bibliographisches Institut, o. J. [1903], S. 132.

finden ließen. Nur kurzfristig durch die Abspaltung des „Neuen Werkbundes“ vom Österreichischen Werkbund könnte man eindeutige Lager benennen, wobei aber die durch Josef Frank vertretene Richtung der Progressiven viel mehr an Konventionellem akzeptierte als etwa die progressiven Teile des Deutschen Werkbundes, das Bauhaus oder die CIAM. Den Streit der Modernen und der Traditionellen gab es seit der Renaissance immer und überall, prominent etwa im Streit der „anciens et modernes“ im 17. Jahrhundert, kaum je waren aber die Positionen so eng miteinander verwoben wie in der Wiener Architektur im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. In den wichtigsten Werken der wichtigsten Wiener Architekten aus dieser Periode gehen modernistische und traditionalistische Bestrebungen so enge Verbindungen ein, dass man sie nur mittels sehr genauer Analysen trennen kann, und gelegentlich kippt das eine auch ins andere: Die Extreme berühren sich. Diese Vermischung wurde nicht immer geschätzt: Leonardo Benevolo bezeichnete die Wiener Architektur der Zwischenkriegszeit etwa als einen „irritierenden Kompromiss“: „For this reason the Austrian school, while it was largely responsible for that irritating compromise between classicism and modernism – with its smooth elongated arches, columns without capitals, symmetrical, simplified masses, abuse of stone facing and so on – which is known as the ‚twentieth-century style‘ and which has influenced so much European building between the wars, did also avoid an early crystallization into a set decorative pattern and prepared the ground for the modern movement more directly than any other contemporary school.“² Dem entgegnet Friedrich Achleitner: „Durch die äußerlich fast gegensätzlichen architektonischen Tendenzen in Italien und Deutschland entstand in Österreich, speziell in Wien, eine Verunsicherung, die sich verständlicher Weise in Mischformen ausdrückte. Österreich hatte aber schon in diesem ‚irritierenden Kompromiß‘ (wie Leonardo Benevolo es ausdrückte) bereits eine moderne Tradition begründet.“³

Brian McLaren kündigt in seinem Beitrag „Die Konstruktion des mediterranen Mythos in der modernen italienischen Architektur: Bezüge zwischen Italien und Wien“ an: „Auch der belastete Prozess der Formation der architektonischen Moderne wird sichtbar werden, die – im italienischen und im Wiener Umfeld – nicht etwa der Volks- oder Regionalkultur entgegengesetzt, sondern von Beginn an untrennbar mit ihm verknüpft war. Tatsächlich soll hier vorgeschlagen werden, dass die Moderne als heterogen aufgefasst werden muss, als eine Spannung zwi-

2 Leonardo Benevolo, *History of modern architecture*, Volume 1. The tradition of modern architecture, Cambridge MA: The MIT Press, 1977³, S. 288–289.

3 Friedrich Achleitner, „Gibt es eine austrofaschistische Architektur? Bemerkungen Vermutungen und Fragen“, in: Franz Kadrnoska (Hg.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*, Wien et al.: Europaverlag, 1981, S. 587–592, hier S. 589.

schen der Berücksichtigung materialbezogener und technischer Realitäten und der Suche nach einer angemessenen kulturellen Identität, als ein Ausdruck neuer Ansprüche und gleichzeitig als Ort des Widerstands gegen diese Ansprüche – das heißt: als eine Moderne, geformt aus primitivistischen und sichtbar antimodernen Empfindsamkeiten.“⁴ Antje Senarclens de Grancy hält der spezifisch Wiener Entwicklung das Näheverhältnis von „Modernem Stil“ und „Heimischem Bauen“ in Graz als einer Stadt zweiter Größenordnung gegenüber. Senarclens de Grancy beschreibt den Gegensatz der Positionen der Modernisten und der Heimatschützer im Sinne von Ákos Moravánszky als „Competing Visions“, als verschiedene moderne Ansätze, die in teilweiser wechselseitiger Abhängigkeit koexistierten: „Beide Richtungen arbeiteten Strategien zur Überwindung der Folgen der Modernisierung und der Zersplitterung im Künstlerischen aus: Die Wiener Moderne um Otto Wagner und Josef Hoffmann suchte im Gesamtkunstwerk durch die Sublimierung der Technik, durch Stilisierung und Ästhetisierung das Problem in den Griff zu bekommen, die Heimatschützer und Traditionalisten durch einen Rückbezug auf Überliefertes, Überschaubares, auf das durch Vereinfachung und stilistische Homogenisierung Zugriff genommen werden konnte.“⁵ Beide Richtungen werden von ihr aber als Teile der modernen Architektur aufgefasst. Die Entwicklung der Architektur im 20. Jahrhundert ist durch widersprüchlich moderne und anti-moderne Tendenzen geprägt, weil „Ambivalenz und Pluralität der Moderne durchaus inhärent sind.“⁶

Ákos Moravánszky hat bereits 1988 auf einen Zusammenhang zwischen der „Randsituation“ Mitteleuropas und der dort herrschenden Vermischung der Positionen im Gegensatz zur westlichen Hälfte des Kontinentes hingewiesen: „Die kulturelle Bedeutung des Bodenständigen, Feudalen einerseits, und die Angst vor der Abnabelung von der gesellschaftlichen Entwicklung Westeuropas andererseits haben eine eindeutige Antwort unmöglich gemacht. Fortschritt hätte den Verlust der Identität der einzelnen Nationen im mitteleuropäischen Raum bedeuten können, Tradition wiederum die Verfestigung des Zustandes der Rückständigkeit in sozialer Hinsicht. Deshalb erwiesen sich jene Gedanken als besonders wichtig, denen es gelang, die zwei Pole dieses Antagonismus als Teile eines zusammenhängenden Systems miteinander zu verbinden. Das Biedermeier, anderswo ein kurzer

-
- 4 Brian McLaren, „Die Konstruktion des mediterranen Mythos in der modernen italienischen Architektur: Bezüge zwischen Italien und Wien“, in: Ákos Moravánszky (Hg.), *Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2002, S. 223–248, hier S. 224.
- 5 Antje Senarclens de Grancy, „*Moderner Stil“ und „Heimisches Bauen“*. *Architekturreform in Graz um 1900*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2001, S. 53.
- 6 Ebenda. S. 58.

Übergangszustand, erhielt in Mitteleuropa den Charakter einer dieser Situation vollkommen entsprechenden Weltanschauung: eine tugendhafte Verinnerlichung und Verharmlosung der Gegensätze (im Kontrast etwa zum Gefühl der Weltverlorenheit in der deutschen Romantik).⁷ Architektur musste dabei eine notwendige kulturelle Vermittlungsleistung erbringen. Dies ist sicherlich zutreffend, doch ich denke, dass es darüber hinausgehend speziell in Wien den Versuch gab, aus der „tugendhafte[n] Verinnerlichung und Harmonisierung von Gegensätzen“ eine beinahe unabhängig zu nennende architektonische Denkrichtung zu entwickeln, die von Anfang an eine kritische Distanz zu beiden extremen Modellen, dem architektonischen Modernismus wie dem architektonischen Traditionalismus, hielt und daraus bewusst etwas Eigenes spezifisch Wienerisches zu schaffen versuchte – durchaus in Abgrenzung zum Deutschen Reich wie den anderen Nationen im Habsburger Reich. Und dies über die Zäsur des Ersten Weltkriegs hinweg bis in die frühen dreißiger Jahre hinein, obwohl sich der Status der Stadt drastisch von der Hauptstadt eines Vielvölkerstaates zum Wasserkopf einer deutschsprachigen Rumpfnation gewandelt hatte. Nicht nur als „rückwärtsgewandte Utopie“⁸, sondern auch, weil man in Wien früher als anderswo erkannt hatte, dass auch der Modernismus ohne Geschichtsbezug nicht würde auskommen können. Selbst oder gerade den Zeitgenossen fiel es nicht immer leicht, diese Position zu beschreiben: „Leicht haben es nur diejenigen, die unbedingt alles Neue verwerfen oder es unbedingt hinnehmen“⁹, schrieb Ferdinand von Feldegg 1903. Dies bedeutet auf keinen Fall, dass sich die Wiener in diesen Fragen besonders einig gewesen waren, ganz im Gegenteil. Aber wie Jindřich Vybíral festgestellt hat, war etwa der Streit um die Nachbesetzung der Stelle Otto Wagners an der Akademie der bildenden Künste durch Leopold Bauer keine Konfrontation zweier unvereinbarer architektonischer Positionen, sondern vielmehr zweier Generationen um die Vorherrschaft im Kulturbetrieb: „Dass es eher um einen Konflikt zwischen verschiedenen Auffassungen moderner Kultur, ja sogar zwischen zwei miteinander rivalisierenden ‚Fraktionen‘ der architektonischen Avantgarde ging als um einen Kampf des Fortschrittes gegen die Reaktion“.¹⁰

7 Ákos Moravánszky, *Die Erneuerung der Baukunst. Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900–1940*, Salzburg-Wien: Residenz, 1988, S. 255.

8 Friedrich Achleitner, *Die rückwärtsgewandte Utopie. Motor des Fortschritts in der Wiener Architektur*, Wien: Picus Verlag, 1994, Wiener Vorlesungen im Rathaus, Bd. 29.

9 Ferdinand von Feldegg, „Historisch-Modern“, in: *Der Architekt*, 9. Jg., 1903, S. 43–46, hier S. 43.

10 Jindřich Vybíral, „Der Fall Bauer. Der Streit um die Nachfolge in der Schule Otto Wagners“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 76, 2013, S. 217–242, hier S. 217.

Bei diesem „Projekt“ der Aussöhnung der Gegensätze von Moderne und Geschichte kam der vielfach konstatierte Umstand zu Hilfe, dass die Tradition, an die die Traditionalisten anschließen wollten, ein Kunstprodukt der Moderne war – ganz im Sinne von Eric Hobsbawms „Invention of Tradition“.¹¹ Aber nicht nur war der Traditionalismus ein völlig neues Phänomen der Zeit um 1900, auch die Moderne eines Otto Wagners war im Kern antik. Das Motto von Otto Wagners Architekturreform „*artis sola domina necessitas*“, die Form ist von der Notwendigkeit abhängig, beruht auf Sempers Schlussatz in den „Vorläufigen Bemerkungen“. Dass der schlechte Lateinschüler des Kremser Gymnasiums sein persönliches Motto ausgerechnet ins Lateinische übersetzte, weist schon deutlich auf den überzeitlichen Anspruch dieser Aussage hin. Für Wagner war das eine überhistorische Tatsache: „Ein logisches Denken muss uns daher zur Ueberzeugung führen, dass der Satz: ‚Jede Bauform ist aus der Construction entstanden und successive zur Kunstform geworden, unerschütterlich ist.‘“¹² Jede, immer schon, nicht erst die Bauformen der „Modernen Architektur“. Dieser Verschneidung von modernem Vergangenheitsbezug und histor(ist)ischem Materialismus waren sich – wie zu zeigen sein wird – die Architekten und Kritiker in Wien sehr bewusst. Genau genommen wohnte ein Abhängigkeitsverhältnis von Veränderung und Beharrung der modernen Kunst von Anfang an inne, zumindest wenn man dem oft zitierten Kronzeugen Charles Baudelaire glauben will: „Modernität ist das Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unwandelbare ist.“¹³ Dennoch war man in Wien dafür anscheinend besonders empfänglich: Hermann Broch hat im New Yorker Exil einen zentralen Essay „Hofmannsthal und seine[r] Zeit“ gewidmet und darin der Frage, wie jede Kunst gleichzeitig alt und neu ist und wie zeitgebunden die Beurteilung der Modernität von Kunst ist: „Jedes echte Kunstwerk ist zugleich neu und traditionsgebunden: spätere Generationen sehen vor allem seine Traditionsgebundenheit (werden also in zunehmenden zunehmendem Maße revolutionsblind), während die Zeitgenossen (ihrerseits traditionsblind) nur das Ungewohnte und Neue in ihm sehen, eine strafwürdige Frechheit für das breite Publikum, eine revolutionäre Tat für den Künstler, um so

11 Eric Hobsbawm, Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

12 Otto Wagner, *Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete*, Wien: Schroll, 1896, S. 56.

13 Charles Baudelaire, „Le peintre de la vie moderne, IV. La modernité!“, dt. zit. nach: „Der Maler des modernen Lebens“, in: Charles Baudelaire. *Sämtliche Werke/Briefe*, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 5, Aufsätze zur Literatur und Kunst, 1857–1860, *Der Maler des modernen Lebens*, München: Hanser, 1989, S. 213–228, hier S. 226.