



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Martin Gerlach jun. fotografiert Adolf Loos“
Die Villa Moller zwischen Dokumentation und Interpretation

Verfasser

Walter Moser

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im November 2007

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte
Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal

Inhalt

<i>I. Einleitung</i>	2
<i>1. Architekturfotografie zwischen Dokumentation und Interpretation</i>	4
<i>2. Die Publikation</i>	8
<i>3. Villa Moller</i>	15
3.1. Der Raumplan.....	18
<i>4. Außenansichten</i>	24
4.1. Frontal vom Großen ins Kleine.....	24
4.2. Kubische Plastizität neu gesehen?.....	28
4. 3. Sachliche Würfel.....	33
4. 4. Industrielle Kunstwerke	37
4. 5. Massenverschränkung und Kubus.....	41
4. 6. Statischer Block und bewegte Kuben.....	43
<i>5. Innenansichten</i>	47
5. 1. Raum /- Körper.....	47
5. 2. Introvertierter Innenraum	50
5. 3. Guckkästen	53
5. 4. Weg-Bewegung.....	60
5. 5. Die Treppe als avantgardistisches Vexierspiel.....	64
<i>6. Das Konzept: Das Haus als Platz</i>	70
<i>7. Schlussbemerkung</i>	73
<i>II. Bibliographie</i>	76
<i>III. Abbildungsverzeichnis</i>	84

I. Einleitung

„Sie sehen also, die Photographie sagt nichts. Die Photographie zeichnet hübsche oder weniger hübsche Bildchen.“¹ Mit dieser für Adolf Loos typischen polemischen Ausdrucksweise charakterisiert er unumwunden seine Einstellung gegenüber der Architekturfotografie - diese sei nicht nur nichtssagend, sondern auch täuschend, wirkungslos und erziehe den Menschen gar falsch. Wenn auch überspitzt formuliert, ist diese Kritik bezeichnend für die Diskussion um jene fotografische Transformation, welche eine dreidimensionale Architektur in ein zweidimensionales Bild überträgt. Mit der Erörterung dieser transformatorischen Prozesse soll diese Arbeit begonnen werden - denn seiner ablehnenden Haltung gegenüber der Fotografie zum Trotz, ließ Loos seine Bauten für eine von seinem Schüler Heinrich Kulka 1931 herausgegebene und von ihm selbst autorisierte Monografie² über sein Oeuvre fotografisch dokumentieren. Der Wiener Architekturfotograf Martin Gerlach jun. erhielt den Auftrag, für die Monografie sämtliche Bauten des Architekten zu fotografieren. Vorliegende Arbeit wird sich jenen Bildern, welche die 1928 errichtete Villa Moller zum Gegenstand haben, widmen.

Das Bild eines Gebäudes ist nicht der Bau selbst – dies hat auch Adolf Loos erkannt: „Ich bin gegen das Photographieren von Interieurs. Es kommt dabei etwas ganz anderes heraus.“³ verkündete Loos 1924. Eine „objektive Sicht“ auf Dinge oder Architektur ist nur insofern vorhanden, als der Fotograf ein abzulichtendes Objekt durch sein Objektiv auf die Platte der Kamera überträgt. „Die Bilder können erst einem Blick Autorität verleihen, der von ihnen Bestätigung sucht“⁴ schreibt auch Hans Belting.

Vor diesem Hintergrund werde ich im Folgenden versuchen, sowohl den Blick des Architekten als auch des Fotografen selbst auf die Architektur sowie das komplexe Beziehungsgeflecht zwischen diese beiden zu analysieren.

Mit welchem - oft sehr widersprüchlichen - Blick hat Loos selbst seine Architektur betrachtet? Welche Aspekte seiner Architektur wollte er durch die Fotografie vermittelt wissen, welche ließ er lieber „unbelichtet“? In welchem Kontext stehen die angefertigten Bilder? Warum ließ er letztendlich überhaupt Fotografien seiner Bauten anfertigen?

¹ Adolf Loos: Von der Sparsamkeit, in: Adolf Opel (Hg.): Die Potemkinsche Stadt, Wien 1983, S. 211.

² Heinrich Kulka (Hg.): Adolf Loos – Das Werk des Architekten, Wien 1931.

³ Adolf Loos: Von der Sparsamkeit, in: Adolf Opel (Hg.): Die Potemkinsche Stadt, Wien 1983, S. 210.

⁴ Hans Belting: Bild-Anthropologie, München 2001, S. 227-228.

Konnte der Fotograf Martin Gerlach jun seine eigenen Vorstellungen fotografisch umsetzen?
Worauf hat Gerlach „fokussiert“? Bei welchen Bildern wurde ihm das Motiv von dem Architekten vorgegeben und bei welchen Fotografien konnte er sich emanzipieren?
Denn um Loos von vornherein zu widersprechen: Die Fotografie sagt viel.

1. Architekturfotografie zwischen Dokumentation und Interpretation

„Ich will Architektur zeigen, wie sie ist.“⁵ proklamierte der Architekturfotograf Klaus Kinold 1993 weniger naiv als vielmehr provokant in einem Gespräch und formulierte damit implizit eine Frage, welche die ganze Problematik der Architekturfotografie enthält: Wie zeigt man dreidimensionale Architektur adäquat in einem zweidimensionalen Bild?

Der Griff zum Fotoapparat anstatt zum Pinsel oder Bleistift scheint hierauf eine logische Antwort zu sein. So schreibt auch André Bazin: „Die Objektivität der Fotografie verleiht ihr eine Stärke und Glaubhaftigkeit, die jedem anderen Werk der bildenden Kunst fehlt.“⁶ Der Ruf von Authentizität und Wahrhaftigkeit, welcher der Fotografie seit ihrer Erfindung anhaftet, wird von Bazin folgendermaßen beschrieben: „Die Originalität der Photographie im Unterschied zur Malerei besteht also in ihrer Objektivität. So hieß die Kombination der Linsen, die das photographische Auge an die Stelle des menschlichen rückte, treffend ‚Objektiv‘. (...) Zum ersten Mal einem rigorosen Determinismus entsprechend entsteht ein Bild der Außenwelt ohne kreatives Eingreifen des Menschen“⁷. Es gibt also nach dieser Definition kein verfälschendes Eingreifen des Menschen und keine damit einhergehende Subjektivität, sondern ein Übertragen des „Sosein im Augenblick der Aufnahme auf das Abbild“⁸ und damit letztendlich ein scheinbar objektives Dokument; speziell im Bereich der Architekturdarstellung ist dies relevant, denn Architekturzeichnungen oder Veduten sind, wie Phyllis Lambert anführt, im Gegensatz dazu vielmehr eine private Informationsquelle, geben Einblick in die Denkweise des einzelnen Architekten und ermöglichen einen Blick über die Schulter des Architekten, während das Architekturfoto sich vor allem durch eine distanzierte Genauigkeit in der Wiedergabe auszeichnet.⁹

Es ist diese Genauigkeit, die Fritz Wentzel, der 1909 in seinem „Photographischen Reisehandbuch“ einen Text über Architekturfotografie verfasste, betont und hier auch hervorhebt, dass die Kamera gerade deswegen „ihre größten Triumphe feiern“ kann, „da sie vermöge ihrer Objektivität unanfechtbare Lebens- und Naturkunden zu schaffen vermag, und dadurch dem subjektiv nach individueller Veranlagung erzeugenden Künstler überlegen ist.“¹⁰ Dies verhält sich in Wahrheit natürlich komplizierter; das weiß auch André Bazin, der unmittelbar neben der oben zitierten Stelle darauf verweist, dass der Fotograf trotz aller Objektivität bei jeder Aufnahme seine Spuren im Bild hinterlässt.¹¹

⁵ Ulrich Weisner (Hg.): „Ich will Architektur zeigen, wie sie ist.“ Gespräche mit dem Fotografen Klaus Kinold, Bielefeld 1993, S. 11.

⁶ André Bazin: Was ist Kino, Köln 1975, S. 24.

⁷ Ebenda S. 24;

⁸ Klaus Honnef: Das subjektive Moment in der Dokumentarfotografie, in: Kunstforum 1980, S. 215.

⁹ Vgl. Phyllis Lambert, in: Richard Pare, Photography and architecture: 1839-1939, Montreal 1982, S. 7.

¹⁰ Fritz Wentzel: Photographisches Reisehandbuch, Berlin 1909, S. 2.

¹¹ André Bazin: Was ist Kino, Köln 1975, S. 24.

Gerade in der Architekturfotografie werden diese Spuren besonders ersichtlich. K. Dümpler verweist 1903 in einem Text über Architekturaufnahmen auf die Tatsache, dass sich der reale Bau ganz anders präsentiert als im fotografischen Bild, und dass speziell der Standpunkt des Fotografen und auch die Art der Beleuchtung für ein „gutes“ Bild relevant sind; hiermit relativiert er eindeutig die vermeintliche Objektivität der Fotografie.¹² Das objektive Registrieren mit der Kamera geht Hand in Hand mit einem Interpretieren, in diesem Sinn wird die Architekturfotografie auch heute noch vorwiegend als „vermittelnde Instanz“¹³, als „Übersetzung von Architektur in eine fotografische Realität“¹⁴ oder als „Interpretation“¹⁵ von Architektur verstanden.

Der Architekturfotograf ist also der Vermittler bzw. jene Person, die Standpunkt, Ausschnitt, Perspektive und Beleuchtung definiert und Architektur in ein Bild transformiert. Je nach künstlerischer Position ist er somit manchmal dominanter, manchmal auch zurückhaltender im vollendeten Bild spürbar, aber aufgrund seiner jeweils von ästhetischen Normen abhängigen Auswahl kompositorischer Mittel auf alle Fälle präsent.¹⁶

Demgemäß unterscheidet zum Beispiel der Architekturfotograf Reinhard Eisele zwischen einer dokumentarischen, einer interpretierenden und einer subjektiven Architekturfotografie.¹⁷ Unterscheidungen, die meiner Ansicht nach obsolet sind, denn jedes Foto ist objektive *Dokumentation* und subjektive *Interpretation* zugleich. Das Spannungsverhältnis zwischen diesen beiden Polen ist kennzeichnend für die Architekturfotografie, denn „Wie viele Arten zu sehen! Wie viele Varianten, Deutungsmöglichkeiten“¹⁸ merkt auch der deutsche Architekturkritiker Manfred Sack an. Tritt der Fotograf mit einer sehr subjektiven Sichtweise in den Vordergrund, wird die Architektur in den Hintergrund treten und umgekehrt. Die leichter lesbare Aufnahme wird hierbei als die dokumentarischere aufgefasst, während dem subjektiven, abstrakteren Abbild mehr der interpretierende Charakter inne wohnt, wobei die

¹² Vgl. K. Dümpler, Architekturaufnahmen, in: Das Atelier des Fotografen, 1903/04, S. 94.

¹³ Klaus Kinold, zit. nach Ulrich Weisner (Hg.): „Ich will Architektur zeigen, wie sie ist.“ Gespräche mit dem Fotografen Klaus Kinold, Bielefeld 1993, in: Daidalos, 66, 1996, S. 7.

¹⁴ Bart Lootsma: Das Bild und das Visuelle – ein Plädoyer für eine freie Architekturfotografie, in: Daidalos, 66, 1996, S. 22.

¹⁵ Michael Stöneberg: Das Bild vom Neuen Bauen in Berlin: Arbeiten des Berliner Architekturfotografen Arthur Köster (1926-33), in: Daidalos, 66, 1996, S. 98.

¹⁶ Vgl. Rolf Sachsse: Photographie als Medium der Architekturinterpretation, München u.a., 1984, S. 79; Vgl. auch Heinrich Dilly, Das Auge der Kamera und der kunsthistorische Blick, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 20, 1981, S. 81-89.

¹⁷ Die objektive Architekturfotografie bedeutet für ihn eine objektive, wertneutrale Betrachtung, bei der im Gegensatz zur interpretierenden Architekturfotografie die persönliche Auffassung des Fotografen unwichtig sei; hierbei sei jedoch die Architektur noch immer realistisch erkennbar, was in der subjektiven Architekturfotografie aufgrund eines freien, künstlerischen Ausdruckswert nicht mehr der Fall sei; Vgl. Reinhard Eisele: Architekturfotografie, Augsburg 1997, S. 10-11.

¹⁸ Manfred Sack: Die illustrierte Architekturkritik: Neugier wecken!, in: Archithese, 4, 1994, S. 58.

Grenze zwischen diesen beiden Polen schwer zu ziehen ist.¹⁹ Bei jeder Architekturaufnahme wird ein dreidimensionales Gebilde in eine zweidimensionale Fläche verwandelt, die anders aussehen könnte, würde sich der Fotograf nur einen Schritt nach links oder rechts bewegen. Von einer „visuellen Redigiermethode“ spricht John Szarkowski: *„Im Grund geht es darum, einen Ausschnitt aus dem eigenen Gesichtsfeld einzugrenzen, während man zur richtigen Zeit an der richtigen Stelle steht. Wie beim Schach oder bei Schreiben kommt es darauf an, aus vorgegebenen Möglichkeiten eine ganz bestimmte auszuwählen, aber beim Fotografieren ist die Zahl der Möglichkeiten nicht begrenzt, sondern unbegrenzt“*²⁰.

So dient die Architekturfotografie zur Vermittlung von Informationen. Von den vorgegebenen Möglichkeiten, welche die Komplexität einer Architektur bietet, können demnach durch die Fotografie viele Aspekte wiedergegeben werden, was für diese Arbeit die Frage aufwirft, welche Aspekte aus dem „Architekturganzen“ fotografisch selektiert werden, welcher „Schachzug“ getätigt wird, welche Architekturprinzipien damit vermittelt werden sollen, und in welchem Kontext diese Bilder zu sehen sind.

Der Fotograf befindet sich somit in einer sehr einflussreichen Position, die nicht immer hinterfragt oder reflektiert wurde bzw. wird. Seit ihrer Erfindung war Architektur ein zentrales Element in der Fotografie; so zeigt bekanntlich auch das erste Foto der Welt einen Blick aus einem Fenster auf ein gegenüberliegende Haus. Nachdem 1826 die lange Belichtungszeit von acht Stunden ein Architekturmotiv geradezu bedingte, veränderte sich der Umgang mit Architekturfotografie auch aufgrund neuer technischer Möglichkeiten bis 1930 radikal. Sahen frühe Architekturfotografen wie Ruskin oder auch Talbot ihre Fotografien als perfekte Wiedergabe des tatsächlichen Baues, als Ersatz für wirkliche Architektur, veränderten neue Strömungen in der Fotografie der Zwischenkriegszeit, wie etwa die sogenannte „Neue Sachlichkeit“ oder das „Neue Sehen“ gepaart mit der Architektur des 1932 von Henry-Russell Hitchcock und Philip C. Johnson definierten „Internationalen Stils“²¹, alte Sehgewohnheiten und den Umgang mit Architekturfotografie grundlegend.²²

Auch die stark zunehmende Architekturpublizistik war von großem Einfluss für die Verbreitung und Rezeption der Architekturbilder. Vergleicht man frühere Architekturzeitschriften vor der Jahrhundertwende mit Zeitschriften der Zwanziger und

¹⁹ Vgl dazu auch Marcel Meili, Interview mit Margherita Spiluttini und Heinrich Helfenstein, in: Daidalos, 66, 1997, S. 28.

²⁰ John Szarkowski, in: Susan Sontag, Über Fotografie, München Wien 1978, S. 181.

²¹ Dieser umstrittene und zum Beispiel auch von Walter Gropius abgelehnte Begriff wurde als Titel einer Publikation und gleichnamigen Ausstellung 1932 im MoMa eingeführt und umfasst nach verschiedenen formalen Kriterien zusammengefasste funktionalistische und rationalistische Architektur der 1920er Jahre;

²² Es sei hier vor allem auf zwei Bücher verwiesen: Richard Pare: Photography and architecture: 1839-1939, Montreal 1982; Cervin Robinson: Architecture transformed, New York 1987.

Dreißiger Jahre so ist trotz unterschiedlicher Bildformen zumindest eine Gemeinsamkeit ersichtlich: Das häufige Fehlen des Hinweises auf den Fotografen. Das Foto scheint bloßes Dokument, authentischer Beleg zu sein, geliefert von einem Handwerker, dessen Name nicht selten ungenannt bleibt.

Es wäre jedoch ein großer Fehler, den Architekten oder den Fotografen Naivität im Umgang mit den Bildern zu unterstellen. So lassen sich zeitgenössische Zitate finden, die vom genauem Gegenteil zeugen: Max Ermers rät zum Beispiel 1926 in seinem Aufsatz „Der Kampf um das flache Dach“ jenen Architekten, denen von der Baubehörde verboten wurde, ein Flachdach zu bauen, folgendes: *„Wo alles versagt, muß der Photograph nachhelfen, dessen Aufnahme der Gebäude man von einem so nahen Standpunkt verlangt, daß ein scheinbar völliger oder fast völliger Wegfall des Daches die Folge ist.“*²³ Der Fotograf soll also als letzte Instanz ein Bild von einem Bau schaffen, der in Wahrheit nicht so aussieht wie das Bild suggeriert, und mit Hilfe der Fotografie nach Belieben korrigiert und modifiziert werden kann – zumindest in der planen Fläche. Dass es sich in Wirklichkeit um einen ganz anderen Bau handelt, ist dabei nicht wichtig, der Schwerpunkt wird auf die mediale Rezeption gelegt.

Nicht mehr der Bau an sich, sondern das Bild muss beeindrucken - ein Umstand den neben Adolf Loos auch Bruno Taut 1929 in seinem Text „Krisis der Architektur“ kritisiert, indem er Architekten angreift, die ihr Interesse nicht mehr auf gut gebaute Architektur, sondern von vornherein auf ihre gute Fotografierbarkeit fokussieren: *„Die Photographie greift diesen Architekten [Taut meint im speziellen Le Corbusier] noch unter die Arme: sie freuen sich, wenn ein effektvolles Bild herauskommt, anstatt es zu bedauern; denn die beste Architektur lässt sich nicht photographieren. Sie ist und bleibt Raumbildung, und von einem Raum kann man höchstens Einzelheiten zeigen. Das was seinen eigenen Wert ausmacht entzieht sich jeder bildlichen Wiedergabe“*²⁴. Dieses Zitat zeugt neben dem hohen Stellenwert der Fotografie für Architekten auch von der Auseinandersetzung mit den Widersprüchen, welche die Architekturfotografie in sich birgt. Diese werden auch in dem berühmten Zitat von Adolf Loos, mit dessen Oeuvre ich mich im Folgenden ausführlicher auseinandersetzen werde, angesprochen: *„Ich aber sage: Ein rechtes bauwerk macht im bilde, auf die fläche gebracht, keinen eindruck. Es ist mein größter stolz, daß die innenräume, die ich geschaffen habe, in der photographie vollständig wirkungslos sind“*²⁵.

Die fotoimmanenten Widersprüche, die Loos anspricht, liegen klar und deutlich auf der Hand. Wie zeigt man Architektur, „wie sie ist“? Durch das Medium Fotografie, dessen dokumentarische Qualitäten trügerischer sind, als häufig angenommen wird, durch ein Medium das räumliche, dreidimensionale Gebilde in eine zweidimensionale Fläche

²³ Max Ermers: Der Kampf um das flache Dach, in: Zeitschrift der Baumeister, 24/25, 1926.

²⁴ Bruno Taut: Krisis der Architektur, in: Bruno Taut: Les Choses, Berlin 1989, S. 28.

²⁵ Adolf Loos: Architektur, in: Sämtliche Schriften, Erster Band, Wien 1962, S. 309f..

verwandelt, durch ein Medium, dem, wie die Architekturfotografin Margherita Spiluttini anmerkt, die Möglichkeit, wesentliche Elemente der Architektur wie „Geruch, Geräusche, Bewegung und das Erlebnis eines Raumes während 24 Stunden, während eines ganzen Jahres“²⁶ wiederzugeben völlig fehlt? So gesehen, erscheint auch das eingangs zitierte Ziel Klaus Kinolds, Architektur so zu zeigen, „wie sie ist“, unerfüllbar, denn diese Unstimmigkeiten zwischen Fotografie und architektonischer Realität sind bezeichnend, und ziehen sich daher durch sämtliche Diskurse über Architekturfotografie, um dennoch nur immer wieder neu definiert zu werden. Sie wurden von Richard Neutra auch als ein regelrechter „Kampf mit dem Motiv“²⁷ charakterisiert. Klaus Kinold selbst erläutert seinen Zugang zur Architekturfotografie übrigens folgendermaßen: „Bei der Architekturfotografie als Auftragsfotografie – als Auftrag von einem Architekten, von einer Zeitschrift oder einem Verlag – kann ich als Fotograf die Architektur nicht als Bühne betrachten, auf der ich mit abenteuerlichen Perspektiven, mit dramatischen Lichteffekten meine eigene Inszenierung betreibe.“²⁸

Der Berufsfotograf Martin Gerlach junior, der im Auftrag von Adolf Loos dessen Bauten fotografierte, hätte sich diese Worte wohl nur zum Teil zu Herzen genommen: Architektur als Bühne, abenteuerliche Perspektiven, dramatische Lichteffekte, eigene Inszenierungen beschreiben manche seiner Fotografien der Villa Moller. Dass jedoch genau jene als Negativbeispiel verwendete und beschriebene avantgardistischen Stilmittel paradoxerweise dazu dienen, die wichtigsten Elemente der Loos'schen Architektur zu vermitteln, scheint letztendlich nicht einmal Loos selbst erkannt zu haben.

2. Die Publikation

Loos Haltung gegenüber der Fotografie war seit jeher durch ihre radikale Ablehnung bestimmt, was 1924 in seinem Text „Von der Sparsamkeit“ ausführlich erläutert wird:

„Ich bin gegen das Photographieren von Interieurs. Es kommt dabei etwas ganz anderes heraus. Es gibt Architekten, die Einrichtungen machen, nicht damit der Mensch in ihnen gut wohne, sondern damit es beim Photographieren schön ausfalle. Das sind die sogenannten gezeichneten Architekturen, die durch ihre mechanische Zusammenstellung von Schatten- und Lichtlinien am besten wieder einem mechanischen Apparat entsprechen, hier also der Dunkelkammer. Nach Photographieren oder Reproduktion lassen sich meine Wohnungseinrichtungen überhaupt nicht beurteilen. Ich bin gewiß, daß es auf der Photographie elend, effektlos ausfällt. Die Photographie entstofflicht nämlich, aber ich will gerade, dass die Menschen in meinem Zimmer den Stoff um sich fühlen, dass er auf sie wirke, daß sie von dem geschlossenen Raum wissen, daß sie es mit ihrem

²⁶ Vgl. Marcel Meili: Interview mit Margherita Spiluttini und Heinrich Helfenstein, in: Daidalos, 66, 1997, S. 24.

²⁷ Richard Neutra: Photograph und Architekt, Camera 42, 1963, S. 16.

²⁸ Ulrich Weisner (Hg.): „Ich will Architektur zeigen, wie sie ist.“ Gespräche mit dem Fotografen Klaus Kinold, Bielefeld 1993, S. 14.

Gesicht und Tastsinn, überhaupt sinnlich wahrnehmen, daß sie sich bequem setzen dürfen und den Stuhl auf einer großen Fläche ihres peripheren Körpertastsinns fühlen und sagen: Hier sitzt es vollkommen. Wie soll ich auf der Photographie jemand beweisen, dem Menschen, der diese Photographie sieht, beweisen, damit er fühle, wie gut man auf diesem meinen noch so gut photographierten Stuhl sitzt?

Sie sehen also, die Photographie sagt nichts. Die Photographie zeichnet hübsche oder wenige hübsche Bildchen. Durch sie werden die Menschen von dem eigentlichen Ding abgeleitet. Falsch erzogen. Die Photographie hat es auf dem Gewissen, daß die Leute sich einrichten wollen, nicht um gut zu wohnen, sondern damit es hübsch aussehe. Die Photographie täuscht. Niemals wollte ich mit meinen Sachen jemanden täuschen. Eine solche Methode verwerfe ich. Aber unsere Architekten sind nur und nur in dieser Methode der Täuschung erzogen und wachsen aus ihr empor; ihren Ruf begründen sie auf hübschen Zeichnungen und schönen Photographien. Sie tun es bewusst, denn sie wissen, daß die Menschen derart ratlos sind, daß ihnen eine zeichnerische, photographische Illusion genügt, um darin zu wohnen und darauf stolz zu sein. Dabei sind die Kunden so wenig aufrichtig sich selbst gegenüber, daß sie es sich gar nicht gestehen wollen, wenn sie in all diesen Zeichnungen und Photographien mit Selbstverleugnung wohnen.“²⁹

Loos Kritik an der Fotografie richtet sich also gegen zwei Aspekte: Einerseits kritisiert er genau wie Bruno Taut den Missbrauch des Mediums durch Architekten, welche der medialen Rezeption größere Prioritäten einräumen als der tatsächlichen Realität von Architektur, andererseits prangert er den interpretierenden Charakter der Architekturfotografie an. Loos Kritik hat insofern seine Richtigkeit, als die Architekturfotografie verändert, abstrahiert und selektiert und ein Gefühl wie „*Hier sitzt es vollkommen.*“ nicht oder nur bedingt wiedergeben kann. Dies ist ein Umstand, den auch Walter Benjamin anspricht: „*Bauten werden auf doppelte Art rezipiert: durch Gebrauch und deren Wahrnehmung. Oder besser gesagt: taktil und optisch.*“³⁰ So ist auch gerade Gebrauch ein wesentlicher Bestandteil für die optische Rezeption von Architektur. In diesem Sinne bevorzugte es Loos, Besichtigungstouren durch seine Wohnungen anzubieten, anstatt Fotos einzelner Räume zu publizieren.³¹ Diese Wanderungen boten ihm die Möglichkeit, ein Raumgefühl real wiederzugeben, das „*Hier und Jetzt*“³² Walter Benjamins in seiner „*Echtheit*“ zu vermitteln und die „*Aura*“ der Bauten zu erhalten. Die Abneigung, die Loos gegenüber der Fotografie hegt, wird auch in seiner einzigen von ihm selbst autorisierten Publikation spürbar.

²⁹ Adolf Loos: Von der Sparsamkeit, in: Adolf Opel (Hg.): Die Potemkinsche Stadt, Wien 1983, S. 210-211.

³⁰ Benjamin zieht hier einen Vergleich zwischen Film und Architektur, wobei er auf die Kritik Duhamels eingeht, dass die Massen im Film nur Zerstreuung suchen, nicht jedoch die Kontemplation, die vor einem Kunstwerk stattfindet. Für Benjamin lässt sich diese Art der Zerstreuung auch in der taktilen Rezeption der Architektur wiederfinden, da diese nicht nur durch Aufmerksamkeit, sondern vor allem durch Gewohnheit wahrgenommen wird, welche wiederum auch die optische Rezeption bedingt; Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1977, S. 40.

³¹ Vgl. Adolf Loos: Wohnungswanderungen, in: Adolf Opel (Hg.): Die Potemkinsche Stadt, Wien 1983, S. 107-115.

³² Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1977, S. 12.

Es war Heinrich Kulka der gemeinsam mit Franz Glück und Ludwig Münz 1930 anlässlich des 60. Geburtstages von Adolf Loos den Versuch wagte, auf verhältnismäßig wenigen Seiten dessen Oeuvre zu dokumentieren und zu kommentieren. Es handelt sich hierbei um die einzige von Loos selbst autorisierte Publikation, welche 1931 vom Wiener Schroll Verlag in der Serie „Neues Bauen in der Welt“ verlegt wurde.³³ Neben Loos wurden hierbei nur die radikalsten Vertreter des „Neuen Bauens“ wie etwa El Lissitzky und Le Corbusier behandelt. Durch Burkhard Rukschcio wissen wir, dass der Schroll-Verlag vor der Veröffentlichung eine Rundfrage veranstaltete, um Bildmaterial von Loos' frühen Arbeiten zu erlangen, worauf bereits im Juni 1930 Antworten und Bildmaterial einlangten.³⁴ Hatte Loos 1907 noch behauptet, dass seine Zimmer nicht in Kunstzeitschriften publiziert würden³⁵, so finden sich in der Publikation unter den Abbildungen im Gegensatz dazu nicht nur bereits früher publizierte Fotografien, sondern auch ältere Grundrisse und Zeichnungen.

Nach einem einleitenden Vorwort und einem biografischen Abriss von Heinrich Kulka und einem Versuch Franz Glücks, die Persönlichkeit von Adolf Loos zu umreißen, werden die zwei wichtigsten Architekturaspekte Loos angesprochen, denen verhältnismäßig viel Platz eingeräumt wird: Der Raumplan, der an dieser Stelle zum ersten mal definiert wird, und der berühmte Kampf gegen das Ornament. Darüber hinaus wurden unter dem Kapitel „Grundsätzliches von Adolf Loos“ kurze Texte des Architekten zu Themen wie Architektur, Ornament, Kunst, Handwerk, Erziehung, Wohnungseinrichtung, sowie Sparsamkeit, Heimatkunst, Stil und Unsere Zeit abgedruckt. Den größten Teil der Publikation nimmt der Abbildungsteil ein, dessen Bilder werkchronologisch und pro Foto mit einer Abbildungsnummer abgedruckt wurde. Diese Nummern beziehen sich auf kurze Erklärungen zu der jeweiligen Architektur, die den Bildern vorangestellt sind. Interessant erweist sich hierbei der Text „Erläuterungen zu den Bildern“ von Heinrich Kulka, in dem das Misstrauen Loos' und seines Umkreises gegenüber der Architekturfotografie wieder ersichtlich wird: *„Zum Verständnis der Abbildungen ist es notwendig, folgendes zu wissen: Es gibt keine Möglichkeit, die Raumwirkung zu vermitteln. Weder Zeichnungen, noch Pläne, noch Photographien können da helfen. Auch ein Modell gibt die Raumwirkung nicht wieder, denn der Raum eines Hauses ist an menschliche Maße und – ideell – überhaupt untrennbar an den Menschen gebunden. Dies muß gesagt werden, weil es Architekten gibt, die Räume an und für sich, als Selbstzweck, schaffen wollten.“*³⁶

³³ Neben dem von Heinrich Kulka herausgegebenen Buch über Adolf Loos wurde folgende drei Bücher von Joesph Gantner im Schroll Verlag herausgegeben: Band 1: Russland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion, von El Lissitzky; Band 2: Amerika. Die Stilbildung des Neuen Bauens in den Vereinigten Staaten, von Richard J. Neutra; Band 3: Frankreich. Die Entwicklung der neuen Ideen nach Konstruktion und Form, von Roger Ginsburger;

³⁴ Vgl. Burkhard Rukschcio und Roland Schachtel: Adolf Loos, Salzburg und Wien 1982, S. 359.

³⁵ Vgl. Adolf Loos: Wohnungswanderungen, in: Adolf Opel (Hg.): Die Potemkinsche Stadt, Wien 1983, S. 115.

³⁶ Vgl. Heinrich Kulka (Hg.): Adolf Loos – Werk eines Architekten, Nachdruck von 1931, Wien 1979, S. 26.

Da die Autoren den Fotografien nicht vertrauen, ersetzen diese weder Erklärungstexte, Grundrisse oder Zeichnungen, sondern sind Bestandteil eines Konzeptes, das allumfassend ist, und das in seinem Versuch, eine möglichst vielfältige, lückenlose, komplette Bestandsaufnahme der Loos'schen Architektur wiederzugeben am ehesten mit einer Enzyklopädie verglichen werden kann. Der Anspruch der damit an die Fotografien gestellt wird, ist also ein völlig anderer, als ihn – wie ich später noch zeigen werde – zum Beispiel Lois Welzenbacher stellt. Die Fotografien dürfen nicht isoliert, sondern müssen in Zusammenhang mit dem Text, den es zu legitimieren gilt, gesehen werden.

Der Widerwillen, den Loos gegen die Fotografie hegte, lässt sich auch an seiner raren Publikationstätigkeit ablesen. Nur in den Zeitschriften „Das Interieur“ und „Der Architekt“ lassen sich Fotografien finden, welche jedoch für seine Architektur wenig repräsentativ sind. Bei den frühen Aufnahmen für die Interieurzeitschrift handelt es sich um eine Konzentration auf Möbel und Inneneinrichtungen, ein Raumeindruck oder ein Raumgefühl wird schon allein durch das Weglassen der Zimmerwände und Kanten nicht vermittelt. Interessanter sind die vier Fotos, die für einen Artikel von Franz Ottmann in „Der Architekt“ verwendet wurden. Hierbei handelt es sich um die berühmte Fotografie des Wohnzimmers des Architekten, eine Aufnahme der Villa Steiner und des Hauses Scheu, sowie einer Frontalaufnahme des Juweliergeschäfts Spitz. Das Foto der Villa Steiner wurde auch für die Publikation wiederverwendet, während das Wohnzimmer des Architekten für diese auf die exakt gleiche Art und Weise noch einmal abfotografiert wurde. Das Bild des Hauses Scheu wurde nicht für die Publikation verwendet.

Eine Antwort auf die Frage, warum Loos schlussendlich überhaupt Fotos für das Buch anfertigen ließ, lässt sich in einem kritischen Text über Fotografie von 1910 finden. Neben dem bereits angesprochenen widersprüchlichen Wesen der Architekturfotografie spricht Loos in diesem Text auch die Notwendigkeit bzw. den Zwang zur Herstellung von publizistisch wirksamen Fotografien an, die er folgendermaßen zu entkräften versucht: *„Auf die ehre, in den verschiedenen architektonischen zeitschriften veröffentlicht zu werden, muß ich leider verzichten. Die befriedigung meiner eitelkeit ist mir versagt. Und so ist mein wirken vielleicht wirkungslos. Man kennt nichts von mir. Da aber zeigte sich die kraft meiner ideen und die richtigkeit meiner lehre. Ich, der unveröffentlichte, ich, dessen wirken man nicht kennt, ich bin der einzige von tausenden, der wirklich einfluß besitzt.“*³⁷

So einfach gestaltete sich dies aber nicht: Die Veröffentlichung von Fotografien in Zeitschriften oder anderen Publikationsorganen erreichte in der Zwanziger Jahren einen Höhepunkt. Nie zuvor waren so viele Architektur- und Kunstzeitschriften publiziert worden. „Der Architekt“, „Die Baugilde“, „Moderne Bauformen“ oder die Werkbundzeitschrift „Die

³⁷ Adolf Loos: Architektur, in: Sämtliche Schriften, Erster Band, Wien 1962, S. 309f.

Form“ sind nur einige der vielen Zeitschriften, die in dieser Zeit entstanden sind, und sich durchaus bei einem interessierten Publikum durchaus gut verkauften. So erreichten zum Beispiel die vier berühmten Bücher von Walter Müller-Wulckow „Architektur der zwanziger Jahre“ Auflagen von zwischen 26.000 und 50.000 Exemplaren.³⁸ Auch Einzelmonografien über Architekten werden Ende der zwanziger Jahre vermehrt publiziert.³⁹ Die Verwendung von Architekturfotografie als Werbeträger für ein interessiertes Publikum oder für mögliche Bauherren bestimmten die Arbeit von Architekten und Fotografen maßgeblich.⁴⁰

Die Notwendigkeit guter Architekturfotografien wird auch im Vorwort zum 1925 erschienenen, einflussreichen Bildband „Moderne Villen und Landhäuser“ von Heinrich de Fries deutlich, der einen charakteristischen Querschnitt der zeitgenössischen Architekturszene bietet. In dem Buch verzichtet der Autor darauf Fotografien von der Architektur von Frank Lloyd Wright abzudrucken, und begründet dies mit dem Fehlen von repräsentativen Architekturfotografien: *„Leider war unmöglich, Wesentliches von Wright selbst zu zeigen, da erreichbare Bruchstücke und Photos fast immer nur sporadische Teile wiedergeben, nie die Geschlossenheit einer durchgeführten Bauschöpfung.“*⁴¹ Wollte man als Architekt seine Werke publizieren und einem breiterem Publikum vorstellen waren gute Architekturfotografien eine Notwendigkeit.

So hält auch Franz Ottmann 1919 in „Der Architekt“ fest, dass es sehr lange an „Propaganda“ der Ideen Adolf Loos gefehlt hat. In diesem Text wird auch die fehlende Werbung durch Fotografien angesprochen, wofür das scheinbare Unvermögen der Fotografie, die Räume des Architekten wiederzugeben, verantwortlich gemacht wird, das Ottmann interessanterweise aber gleichzeitig auch als Metapher für eine Charakterisierung der Persönlichkeit von Loos verwendet: So wenig die komplexe Architektur von Loos durch die Umwandlung in ein zweidimensionales Bild zu zeigen sei, so wenig sei es möglich Loos in einem Aufsatz zu beschreiben.⁴² Vor diesem Hintergrund erscheint es verständlich, warum Loos die Fotografie einerseits kritisierte, aber schlussendlich dennoch „seine Eitelkeit befriedigt“ und Fotos anfertigen ließ, die eine wichtige Basis für die gesamte Loos Forschung werden sollte. Loos, oder vielmehr Kulka, dürfte erkannt haben, dass, sollte er seine Architektur nicht durch Bilder

³⁸ Vgl. Rolf Sachsse: Photographie als Medium der Architekturinterpretation, München u.a., 1984, S. 186.

³⁹ Vgl. Ebenda, S. 184.

⁴⁰ Vgl. Ebenda, S. 167.

⁴¹ Heinrich de Fries: Moderne Villen und Landhäuser, Berlin 1925, S. 7.

⁴² „So muß man also sagen, daß Adolf Loos auch bei uns viel zu wenig durchgedrungen ist. Er ist eben ‚kaltgestellt‘ wie so viele Tüchtige hierzulande. Auch an einer Propaganda seiner Ideen durch andere hat es sehr gefehlt. (...) So wie seine Innenräume im Bild, d. i. in der Fläche, nicht wirken, weil sie eben in den Raum gedacht sind, so ist es auch kaum möglich, ihn in einen Aufsatz, auch so einem flächenhaften Bilde darzustellen, ihn, der so vielseitig empfindlich, ganz zuckender Nerv, dem Leben bloßliegt, so vielseitig wirkend, ganz ‚Aktivist‘ (wenn er auch von dem Worte nichts wissen will), ins Leben hinausgreift.“, Franz Ottmann: Adolf Loos, in: Der Architekt, 1919, S. 165.

vermitteln, sein „Wirken“ vielleicht wirklich „wirkungslos“ wäre. Wie wichtig diese Abbildungen für Loos waren, zeigt auch das bekannte Zitat von Claire Loos aus einem Brief an Franz Glück, in dem diese das wichtige Anliegen Loos’ den „Photomann“ nach Prag zu schicken, um die 1930 fertiggestellte Villa Müller in Prag zu fotografieren, anspricht.⁴³ Interessant ist dieses Zitat auch deshalb, weil es ebenso von den wirtschaftlichen Motivationen, die mit dem Erscheinen der Publikation verbunden waren, zeugt. Nicht nur, dass das Buch mit schöneren Fotografien teurer, aber auch mehr gekauft wird, vielmehr bedeutete ein größeres Publikum auch mehr potentielle Auftraggeber.

Eine Frontalansicht der Gartenseite der Villa Moller von einem anonymen Fotografen, die hinten den Stempel des Schroll Verlages trägt, zeigt Loos in der Gartentür und zeugt davon, dass er an den Aufnahmen teilnahm. Es war jedoch wahrscheinlich weniger der damals bereits schwerkranke Loos, sondern vielmehr Heinrich Kulka, der den Fotografen Gerlach begleitete und beaufsichtigte. Speziell bei Kulka bedankt sich Loos dann auch mit einer Danksagung zu Beginn des Buches und bezeichnet ihn als *„meinem treuen Schüler und Hüter des Loos-Gedankens, dem jahrelangen Mitarbeiter, der in meinem Geiste während meiner Krankheit in jeder Hinsicht meine Vertretung übernahm“*⁴⁴

Martin Gerlach jun. wird hingegen nur kurz im Impressum erwähnt. Das Coverfoto der Publikation, das von der Fotografin Trude Fleischmann⁴⁵ angefertigt wurde, ausgenommen, wird Gerlach unpräzise als Schöpfer der *„meisten übrigen Aufnahmen“* genannt. Hierbei handelt es sich um einen höchst ungenauen Nachweis, so stammen nicht wenige Fotografien von anderen Fotografen, was bis heute oftmals zu falschen Zuschreibungen führt.⁴⁶ So war zwar die Kreation eines interessanten Bildes von Bedeutung, der Urheber an sich spielte keine Rolle.⁴⁷

Mit Martin Gerlach junior wurde ein etablierter Wiener Berufsfotograf für die Architekturfotografien engagiert. Er entstammte einer bekannten Fotografenfamilie; so leitete der Vater Martin Gerlach senior den bekannten Verlag „Gerlach & Wiedling“. Neben den

⁴³ „...Kurz mein Mann wünscht sehr, daß der Photomann nach Prag kommt...Ich glaube, daß Sie schimpfen werden, aber es nützt nichts. Herr Loos wünscht es unbedingt. - Was das Buch teurer wird, wird es auch viel schöner und mehr gekauft...“, Claire Loos, in: Burkhard Rukschcio und Roland Schachtel: Adolf Loos, Salzburg und Wien 1982, S. 359.

⁴⁴ Heinrich Kulka (Hg.): Adolf Loos – Werk eines Architekten, Nachdruck von 1931, Wien 1979, o.S.

⁴⁵ zu Trude Fleischmann vgl. Hans Schreiber, Trude Fleischmann, Fotografin in Wien, Wien 1992.

⁴⁶ Rolf Sachsse beschreibt zum Beispiel die bekannte Fotografie der Gartenseite des Hauses Steiner als Werk von Martin Gerlach jun. obwohl dieses und ein weiteres abgedrucktes Bild des Hauses von dem Fotografen Bruno Reiffenstein stammen; vgl. Rolf Sachsse, Bild und Bau, Braunschweig/Wiesbaden 1997, S. 98.

⁴⁷ Von einem genaueren Zugang zeugt zum Beispiel das Impressum der 1932 von Josef Frank herausgegebenen Publikation über die Werkbundsiedlung in der jeder Fotograf und jedes Bild genau aufgelistet wurde; Vgl. Josef Frank, Die internationale Werkbundsiedlung Wien 1932, Wien 1932.

berühmten Vorlagenbüchern⁴⁸, zeigte sich dieser auch für viele Aufnahmen von Wiener Architektur der Jahrhundertwende verantwortlich. Dies gilt im gleichen Maße übrigens auch für Josef Löwy, bei dem Gerlach junior unter anderem lernte.⁴⁹ Bekannt ist Gerlach vor allem auch für seine Aufnahmen der Wiener Gemeindebauten, die er ab 1925 im Auftrag der Stadt Wien anfertigte, und für seine Bilder der Wiener Werkbundsiedlung, die Josef Frank 1931 publizierte. Neben Adolf Loos fotografierte er für eine Reihe weiterer Architekten wie Heinrich Kulka, Josef Frank, Erich Boltenstern und Josef Hoffmann. Geboren 1879 war Gerlach 51 Jahre alt, als er begann, die Loos Bauten zu fotografieren. Martin Gerlach junior dürfte in Wien einen guten Ruf genossen haben, wovon auch eine Ausstellungskritik in der Photographischen Korrespondenz im Januar 1930 zeugt, wo er neben anderen Fotografen lobend erwähnt wird.⁵⁰

Martin Gerlach junior war auf alle Fälle ein handwerklich perfekt ausgebildeter Fotograf, dessen Rolle bei den Aufnahmen für Loos schwierig zu bestimmen ist. Es kann davon ausgegangen werden, dass Kulka oder Loos vielfach den Blick auf die Architektur bestimmten, wobei Gerlach seine eigenen Visionen und Anschauungen wahrscheinlich nur in einem geringen Maße umsetzen konnte. Dies ist keine unübliche Vorgehensweise, so ist bekannt, dass sich Architekten, wie zum Beispiel auch Richard Neutra, die sich der hohen bildjournalistischen Wirksamkeit der Fotos bewusst waren, professionellen Architekturfotografen oftmals ihre eigenen Bildvorstellungen diktierten.⁵¹ Loos wusste ebenso wie Neutra von der enormen Bedeutung der Architekturfotografien Gerlachs. Nicht nur, dass Loos bei den Aufnahmen anwesend war, die Bilder wurden auch gemeinsam mit Kulka und Gerlach besprochen und für die Publikation bewusst ausgewählt. Loos, wie Rolf Sachsse schreibt, als Opfer einer medialen Rezeption zu sehen, kann von vornherein ausgeschlossen werden.⁵²

Von der Villa Moller existieren heute noch acht Fotografien, die Gerlach sicher zugeschrieben werden können. Diese Bilder tragen auf der Rückseite den Stempel Gerlachs ebenso wie den des Schroll Verlages, sind beschriftet und mit Notizen bzw. Anleitungen für die Retusche

⁴⁸ Vgl. Astrid Lechner, *Formenwelt aus dem Naturreiche*, Wien 2005.

⁴⁹ Vgl. Wolfgang Mayer, *Wien im Spiegel des Fotoarchivs Gerlach. Stadtbild und Baugeschehen 1925-1972*, Wien 1990.

⁵⁰ „Von hier ist es nur ein Schritt zu den Schätzen, die die IndustriephotoGRAPHIE vor unseren staunenden Augen ausbreitet. Interieur und Außenarchitektur, Reproduktion künstlerischer und gewerblicher Erzeugung wird von den Firmen Rudolf Bimberg (...) und Martin Gerlach so eindringlich vorgeführt, daß man die anderen Sujets der Photographie fast aus den Augen verliert.“, *Photographische Korrespondenz*, Januar 1930, S. 274.

⁵¹ Vgl. Rolf Sachsse: *Photographie als Medium der Architekturinterpretation*, München u.a., 1984, S. 152-153.

⁵² Vgl. Rolf Sachsse: *Bild und Bau*, Braunschweig/Wiesbaden 1997, S. 98.

versehen. In der Publikation wurden sechs Bilder abgedruckt, wobei eine Aufnahme von Bruno Reiffenstein stammt, der zweimal Bilder der Villa Moller gemacht hat.

3. Villa Moller

„*Adolf Loos baut wieder in Wien*“ betitelte die Wiener allgemeine Zeitung 1927 einen Artikel über den Bau der Villa Moller in der Starkfriedgasse 19 im 18. Wiener Gemeindebezirk. Auftraggeber waren Hans und Anny Moller, mit den Planungen wurde im Frühjahr 1927 begonnen. Die Villa Moller wurde in der Spätphase von Loos Schaffen errichtet, zu einem Zeitpunkt, an dem sich Loos selbst die meiste Zeit bereits in Paris befand, weswegen nicht er die Planungszeichnungen für die Villa Moller anfertigte, sondern seine Schüler Zlatko Neumann und Jacques Groag. Letzterer leitete auch die Bauaufsicht in Wien.⁵³ Die Villa Moller präsentiert sich dem Betrachter von der Straßenseite her als abweisender, annähernd quadratischer Block, in dessen Mitte ein wuchtiger Erker mit horizontalem Fenster vorspringt (Abb. 1). Gerahmt wird dieser von symmetrisch angeordneten Fenstern und von der sich exakt in der Mittelachse befindlichen Eingangstür. Die dominante rechteckige Blockform des Erkers definiert einerseits die sich im Inneren des Hauses befindliche Sitzecke, fungiert andererseits außen auch als Balkon, auf den zwei Türen führen. Ein Vergleich mit einem zweiten Entwurf der Villa Moller, bei dem drei horizontale Fenster im oberen Bereich eingebaut werden sollten, zeigt die starke Konzentration auf die Mitte bei dem tatsächlich ausgeführten Bau (Abb. 2). Unterstrichen wird diese speziell von der über dem Balkon leicht eingezogene Mauer, die einen Kontrast zu dem ausragenden Block bildet. Es sind speziell die im Verhältnis zur Mauer kleinen, wie Einschnitte in die Mauer wirkenden Fenster, die den Bau so schroff wirken lassen. Die Gartenseite hingegen zeigt sich dem Betrachter nicht als eine geschlossene Fassade, sondern ist durch eine vorgebaute Terrasse und ein Dachgeschoss abgetreppt (Abb. 3). Den kleinen Öffnungen der Frontfassade setzt Loos hier große Glastüren und Fenster entgegen, die „fließend“ in die Umgebung des Gartens übergehen.

Die innere Struktur des Hauses ist von Außen kaum ablesbar. Beim Betreten des Hauses durch den Haupteingang befindet sich der Besucher in einem Eingangsbereich, der ihn vor die Wahl stellt, über den Flur im Uhrzeigersinn das Zimmer des Hausmeisters, die Küche, die Waschküche, die zwei Mädchenkammern und das Speisezimmer zu betreten, oder aber sich nach rechts zu drehen und über sechs Stufen zur Kleiderablage hinaufzusteigen (Abb. 4).

⁵³ Vgl. Max Risselada: Documentation of 16 houses, in: Max Risselada (Hg.): Raumplan versus Plan Libre, Delft 1988, S. 126.

Nach einer Drehung um 90 Grad gelangt der Besucher schließlich nach zehn weiteren Stufen in eine zentrale Halle, um die herum sich die folgenden Wohnräume auffächern: Musikzimmer, Speisezimmer, Küche, Sitzkerker und Bibliothek. Hier kommt die differenzierte Anordnung des Loos'schen Raumplans zum tragen. Nur das Musikzimmer schließt ohne Niveauunterschied an die Vorhalle an. Dieses Zimmer ist das größte, und mit zwei Fenstern und einer Tür, die zum Garten und zur Terrasse führt, gleichzeitig eines der hellsten. Das Speiszimmer liegt mit dem Musikzimmer zwar in einer Achse und ist von diesem aus sichtbar, liegt aber um 70 cm höher. Dieses Zimmer kann zur Terrasse hin geöffnet werden. Auf dem selbem Niveau befindet sich auch die dem Speisezimmer gegenüberliegende Küche. Auch der Sitzkerker, der den dominanten Block der Frontfassade formt, liegt höher als die Vorhalle, aber auf dem selben Niveau wie die Bibliothek. Zwischen Vorhalle und Küche liegt eine Treppe, welche in die Etage oberhalb der beschriebenen Räume führt. Hier können von einem zentralen Flur sämtliche Schlafzimmer und das Bad betreten werden. Eine letzte Wendeltreppe führt in das Dachgeschoss, welches wiederum zur Terrasse führt.

Die Schwierigkeit, die sich bei einer Beschreibung der Villa Moller stellt, liegt darin, dass der Bau zu den letzten Projekten von Adolf Loos zählt, und sich daher anhand dieses einen Objekts fast alle im Lauf der Zeit von ihm entwickelten Architekturprinzipien zusammenfassen lassen. Im folgenden sollen nur die wesentlichsten für die Fotografien notwendigen Aspekte dargelegt werden; ein besonders wichtiger ist der immer wieder anhand der Villa Moller erklärte Raumplan.

In einem der ersten Artikel über die Villa Moller in der „Wiener allgemeinen Zeitung“ wird neben dem Musiksalon über eine „ökonomische Bauweise“ berichtet, die Loos an dieser Bauaufgabe besonders gereizt habe.⁵⁴ Diese ist, wie Dietrich Worbs anführt, einer der wesentlichen Aspekte des von Loos immer nur angedeuteten und erst von Heinrich Kulka 1931 in der besprochenen Monografie theoretisch definierten Raumplans.⁵⁵ Die erste genauere und auch für die Gerlach Fotografien wesentliche Beschreibung der Villa Moller durch Heinrich Kulka bezieht sich daher auch vor allem auf das Wohngeschoss, welches

⁵⁴ Der Originalartikel lautet folgendermaßen: „*Es ist lange her, dass Loos in Wien nicht mehr tätig war. Und dieses kleine Haus eines Musikfreundes und Anhänger Schönbergs, in dessen Mitte ein Hauptraum als Musiksalon eingebaut werden soll, ist nach langem wieder die erste Arbeit Loos' in Wien. Ueber diesen Bau erzählt Adolf Loos, daß er an ihm eine ökonomische Bauweise zeigen will und daß ihm deshalb die Bauaufgabe besonders gereizt hat, so daß es ihm dafürsteht, in der nächsten Zeit zwischen Wien und Paris hin und her zu pendeln.*“, in: Wiener allgemeine Zeitung, 16. September 1927, S. 5.

⁵⁵ Dietrich Worbs bringt in seinem Aufsatz zwei Zitate Loos' in Bezug auf den Raumplan, von dem eines folgendermaßen lautet: „Die Grundrisse [der konkurrierenden Entwürfe für das Michaelerhaus] waren alle in der Fläche gelöst, während meiner Meinung nach der Architekt im Raume, im Kubus, zu Denken hat. [...] Gibt man jedem Raume nur die Höhe, die ihm seiner Natur nach zukommt, kann man ökonomischer bauen.“, in: Dietrich Worbs: Der Raumplan im Wohnungsbau von Adolf Loos, in: Dietrich Worbs (Hg.): Adolf Loos – Raumplan - Wohnungsbau, Berlin 1983, S. 65.

zwei, durch einige Stufen miteinander verbundene Niveaus hat. „Im tieferen liegen Halle und Musiksaal. Im höheren liegen die zur Halle gehörende Sitzecke, die abgeschlossene Bibliothek, das mit dem Musiksaal mittels einer Klapptreppe in Verbindung stehende Esszimmer, die Anrichte und die Küche, die elektrischen Betrieb hat. Das Esszimmer kann man gegen die Terrasse zu weit öffnen. Der Musiksaal kann gegen das Esszimmer mit einer Schiebetüre geschlossen werden, seine Außentüre führt direkt auf das Podest der Terrassentreppe. Die Zwischenwände des ersten Stockes sind durchwegs aus Holz, das heißt sie werden von Schränken gebildet. Das Dachgeschoss hat eine große Terrasse.“⁵⁶ In der diesem Text zugehörigen Überschrift wird neben der Adresse der Villa Moller das für ihre Architektur wesentliche Kriterium „Raumplan“ angemerkt.

Der wichtigste Teil der mittlerweile oft zitierten Raumplan-Definition Kulkas lautet folgendermaßen: „Durch Adolf Loos kam ein wesentlich neuer, höherer Raumgedanke zur Welt: Das freie Denken im Raum, das Planen von Räumen, die in verschiedenen Niveaus liegen und an kein durchgehendes Stockwerk gebunden sind, das Komponieren der miteinander in Beziehung stehenden Räume zu einem harmonischen, untrennbaren Ganzen und zu einem raumökonomischen Gebilde. Die Räume haben je nach ihrem Zweck und ihrer Bedeutung nicht nur verschiedene Größen, sondern auch verschiedene Höhen. (...) Der Architekt, der nur in der Fläche denkt, braucht einen größeren umbauten Raum, um dieselbe Wohnfläche zu schaffen. Dabei werden die Verkehrswege im Hause unnütz länger, die Bewirtschaftung unrentabler, die Wohnlichkeit geringer, und ein solcher Bau wird daher teurer sein und größere Instandhaltungskosten erfordern. (...) Was man allgemein als kubische Bauweise bezeichnet, ist aus einer anderen Gesinnung entstanden, dem Bestreben einer bloß äußerlich plastischen Maßengliederung. Es ist leere Fassadenarchitektur. Der Raumplan hat mit solcher äußerlichen Plastik nichts zu tun. Bei Loos ist das Innere das Primäre. Es bestimmt die äußere Form. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß Raumgestaltung mit äußerer Maßengliederung unvereinbar ist.“⁵⁷

Demgemäß definiert der Raumplan die Art und Weise, wie einzelne Räume angeordnet werden. Ausgegangen wird hierbei von einer einzelnen kubischen Raumbox oder Raumzelle, deren Größe ihrer Funktion entspricht. Hierbei kommt ein neuer Raumgedanke zum tragen, der nicht mehr an Repräsentation, sondern an menschlichen Tätigkeiten gemessen wird. So ordnen die unterschiedlichen Lebensfunktionen des Menschen die Räume, und nicht umgekehrt. Wesentlich ist, dass die Anordnung der singulären Raumkuben nicht additiv in einer horizontalen Ausdehnung erfolgt, wie zum Beispiel bei Frank Lloyd Wright in dessen „Präriephase“⁵⁸, sondern dass auch vertikal gedacht wird. Die einzelnen Raumkuben werden auch in der Höhe ineinander verschachtelt und ineinandergefügt. Diese Vorstellung von Architektur als „Raum im Raum“ ist das bezeichnende Element des Raumplans. Niveaudifferenzierungen erfolgen nicht mehr nach Geschossen, sondern nach den einzelnen unterschiedlichen Raumhöhen. Je nach dem, wie die Räume aneinander- und

⁵⁶ Heinrich Kulka (Hg.): Adolf Loos – Werk eines Architekten, Nachdruck von 1931, Wien 1979, S. 41.

⁵⁷ Ebenda, S. 14.

⁵⁸ Vgl. dazu Terence Riley: Frank Lloyd Wright - Architect, New York, 1994.

übereinandergefügt werden, definiert sich letztendlich das Äußere eines Hauses. Ausgangspunkt ist somit nicht die Fassade eines Hauses, vielmehr ist das Äußere die logische Schlussfolgerung der inneren Anordnung. Gebaut wird von Innen nach Außen, die Räume ergeben erst den Baukörper. So sind die Fenster in der Fassade nicht aufgrund von formalistischen Kriterien verteilt, sondern sind rein beliebige, ungeordnete Öffnungen, die der inneren Raumverteilung folgen.

Die Verwendung des Begriffs Raumplan bezieht sich in der einschlägigen Literatur vorwiegend auf die Beschreibung der formalen Anordnung der Räume, wird jedoch auch häufig summarisch für verschiedene Aspekte der Loos Architektur verwendet.⁵⁹ Die wesentlichsten Analysen des Raumplans sollen nun kurz erläutert werden.

3.1. Der Raumplan

Julius Posener analysiert den Raumplan anhand Josef Franks Aufsatz das „Das Haus als Weg und Platz“ von 1931. Frank beschrieb in diesem Aufsatz die Planung eines Hauses das seiner Meinung nach wie eine Stadt mit Straßen und Wegen die zu Plätzen führen, anzulegen sei.⁶⁰ Durch den Vergleich der Loos'schen Architektur mit der Theorie Franks verweist Posener vor allem auch auf die für Loos wichtige Treppenführung (der Weg), die als kontinuierliche Führung durch das Haus und nicht als Wegersparnis geplant, einen essentiellen Bestandteil seiner Architektur darstelle. „*Das Wohnen ist in Bewegung geraten*“⁶¹ konstatiert Posener und verweist darauf, dass Frank hierbei weiter als Loos gegangen sei, da er verschiedene Raumebenen in einen Gesamtraum integriert habe, Loos jedoch von einem Raum ausgehe und diese miteinander in Beziehung setze. Dass Loos mit seinem Raumkonzept keineswegs so singular dastand, wie dies gegenteilig des öfteren von Autoren angeführt wird⁶², betont im

⁵⁹ Friedrich Kurrent legt den Raumplan als „*das Verschachteln und Ineinanderfügen räumlicher Volumina, hoher und niedriger Räume, je nach Gebrauch und Bedeutung*“ aus, verweist aber gleichzeitig auch auf die wichtige Bedeutung der Treppenführung durch das Haus. Für Anders V. Munch bedeutete der Raumplan in einer der jüngsten Publikationen über Loos „*ein anspruchsvolles Puzzlespiel aus Schachteln, in dem Sinne, als die Räume in Niveau als auch Deckenhöhe verschieden sein können und dennoch ineinander passen und das gesamte Volumen des Hauses ausnutzen.*“; Friedrich Kurrent: 33 Wohnhäuser, in: Burkhardt Rukschcio: Adolf Loos, Wien 1989, S. 108-112; Anders V. Munch: Der Stillose Stil, München 1995, S. 188-191.

⁶⁰ „*Ein gut organisiertes Haus ist wie eine Stadt anzulegen mit Straßen und Wegen, die zwangsläufig zu Plätzen führen, welche vom Verkehr ausgeschaltet sind, so daß man auf ihnen ausruhen kann. Die Planung solcher Anlagen war früher – namentlich in England, dem wir die moderne Hausform verdanken – dem Menschen für die Stadt und Haus traditionell geläufig, diese Tradition ist aber größtenteils verloren gegangen.*“, Josef Frank, Das Haus als Weg und Platz, in: Julius Posener, Der Raumplan, Vorläufer und Zeitgenossen von Adolf Loos, in: Dierich Worbs (Hg.), Adolf Loos – Raumplan-Wohnungsbau, Berlin 1983, S. 52;

⁶¹ Julius Posener: Der Raumplan, Vorläufer und Zeitgenossen von Adolf Loos, in: Dietrich Worbs (Hg.), Adolf Loos – Raumplan-Wohnungsbau, Berlin 1983, S. 52.

⁶² So schreibt zum Beispiel auch Ludwig Münz: „*Loos, der Prophet, der immer bereit war, seiner Lehre zu verkünden, mußte sein Werk in völliger Einsamkeit schaffen.*“, Ludwig Münz: Adolf Loos, Wien 1989, S. 24.

Gegensatz dazu Julius Posener mit Nachdruck. Er führt an, dass bereits die englische Villenarchitektur des 19. Jahrhunderts durch die Einführung der zweigeschossigen Halle in den Wohnraum ein Vorläufer von Loos' Architekturprinzip gewesen sei. – ein Prinzip, das zeitgleich auch Wiener Zeitgenossen, wie die von Loos nicht besonders geschätzten Sezessionsmitglieder Josef Hoffmann oder Josef Olbrich, und, wenn auch auf andere Art und Weise, ebenso Le Corbusier durchaus umsetzten. Die Qualität der Loos'schen Architektur liegt für Posener vielmehr darin, dass Loos den Raumplan als Einziger zu Ende gedacht habe.⁶³

Dieser Meinung schließt sich auch Dietrich Worbs an, wobei er die Entwicklung des Raumplans beginnend mit den frühen Werken Loos' bis hin zu seinen letzten Bauten genau ausleuchtet. So kommt er zu dem Resultat, dass zwar einzelne Elemente des Raumplans Loos von Anfang an bekannt waren, er diesen jedoch nicht in einer systematischen Untersuchung methodisch entwickelte habe, sondern vielmehr anhand von praktischen Notwendigkeiten konzipierte. Drei wesentliche Elemente werden von Worbs für den Raumplan definiert: Die Bewegungsführung durch das Haus, die Niveaudifferenzierung, sowie die Terrassierung des Baukörpers.⁶⁴

Eine der komplexesten und genauesten Analysen des Raumplans anhand der Villa Moller liefert meiner Meinung nach Johan van de Beek, wenn er zwar den Begriff „Raumplan“ („*Space plan*“) für die Art und Weise, wie die Räume angeordnet sind, verwendet, diesem aber gleichzeitig einen „*Living plan*“, und einen „*Material plan*“ impliziert.⁶⁵ „*Living plan*“ bedeutet hierbei die Verteilung der einzelnen Raumfunktionen und die damit verbundene Bedeutung für die Aktivitäten der einzelnen Bewohner auf einem zweidimensionalen, horizontalen Grundriss. Diese Funktionen wie zum Beispiel Kochen, Heizen, Schlafen, Wohnen etc. werden jeweils durch dreidimensionale Räume definiert, die eine sinnvolle, ihrem Zweck entsprechende unterschiedliche Größe besitzen, wodurch sich der „*Space plan*“ (Raumplan) ergibt. Der „*material plan*“ hingegen beschäftigt sich nicht mit der Konstruktion des Baukörpers, sondern mit der Kreation der Raumwirkung. Mit Hilfe von verschiedenen speziellen Materialien wird nicht nur für jeden Raum eine eigene Atmosphäre bzw. ein eigener Effekt erzeugt, sondern auch ein durch Ausstattung differenziertes Gebäude geschaffen. Diese Unterscheidung zwischen Raum und Material, die bereits Dietrich Worbs in

⁶³ Julius Posener: Der Raumplan, Vorläufer und Zeitgenossen von Adolf Loos, in: Dietrich Worbs (Hg.): Adolf Loos – Raumplan – Wohnungsbau, Berlin 1983, S. 52-63.

⁶⁴ Vgl. Julius Posener: Wohnbauten: Villen- und Massenwohnbauten, in: Dietrich Worbs (Hg.): Adolf Loos – Raumplan – Wohnungsbau, Berlin 1983, S. 151.

⁶⁵ Vgl. Johan van de Beek: Adolf Loos – patterns of town houses, in: Max Risselada (Hg.): Raumplan versus Plan Libre, Delft 1988, S. 27-47.

Bezug auf Sempers Bekleidungstheorie als Unterscheidung zwischen konstruktivem Bau und Bekleidung aufgefasst hat⁶⁶, ist für van der Beek das Revolutionäre im Schaffen von Loos.⁶⁷

Die Qualität dieses Artikels liegt neben der umfassenden Analyse der Villa Moller auch darin, dass der Autor aufzeigt, dass Loos bei seinen Planungen trotz aller Innovationen teilweise sehr stark dem Schema einer traditionellen Villa folgte.

Der Raumplan ist auch in dem auf Untersuchungen von Ludwig Münz aufbauendem Buch von Gustav Künstler das bezeichnende Element der Villa Moller. In „Der Architekt Adolf Loos“ fassen sie neben der Villa Moller das Haus Rufer in Wien (1922) und die Villa Müller in Prag (1930) unter der Gruppe „Häuser nach dem ‚Raumplan‘“ zusammen.⁶⁸ Neben einer genauen Analyse der Raumverteilung der Villa Moller und der für ihre Ausstattung verwendeten Materialien räumen sie vor allem der Beschreibung ihres Musikzimmers mehr Platz ein, bei der sie sich besonders mit der Bedeutung der Akustik in diesem Raum auseinandersetzen, das sie mit einem Zitat Loos’ in Bezug auf Konzertsäle untermauern.⁶⁹ Dem Sitzkerker gestehen sie insofern eine andere Bedeutung zu, als sie ihn in Kombination mit der davor liegenden zentralen Halle als Pendant zu einer Loge in einem Theater sehen. Einen wesentlichen Aspekt stellt für die Autoren auch das Konzept der „Introduktion“ – „den *Erlebnisvorgang des gut geleiteten Eintretens*“⁷⁰ dar, das beginnend mit dem Betreten des kleinen Vorraums über das Hinaufsteigen der Treppe nach einem Zwischenstop in der Kleiderablage erst mit der Ankunft in der Halle abgeschlossen ist.

Pathetischer liest sich in ähnlichem Zusammenhang Benedetto Gravagnuolo, der sowohl auf die Wegführung durch das Haus als auch auf die Introduktion verweist und letztere als Übergang vom „profanen“ Äußeren Raum in die „heiligen“ Inneren Räumlichkeiten beschreibt. Bestechender als diese Aussage ist hingegen die Analyse der differenzierten

⁶⁶ Dietrich Worbs analysiert hier wie auch van der Beek Sempers Architekturprinzip der „Bekleidungstheorie“ das Loos für seine Architektur übernommen hat. Nach der Meinung des Autors geht Loos hierbei von dem Zweck des Baus und der Räume aus und überlegt sich dann die Wirkung der Räume. Die Wirkung der Räume, welche er mit der Raumform und verschiedenen Materialien strukturiert, ist das primäre Anliegen von Loos. Der konstruktive Bau spielt eine untergeordnete Rolle, wesentlich ist seine „Bekleidung“, die raumkonstituierenden Elemente mit der die Raumwirkung erzeugt wird; Vgl. Dietrich Worbs: Der Raumplan im Wohnungsbau von Adolf Loos, in: in: Burkhardt Rukschcio: Adolf Loos, Wien 1989, S. 64-65.

⁶⁷ Johan van de Beek: Adolf Loos – patterns of town houses, in: Max Risselada (Hg.): Raumplan versus Plan Libre, Delft 1988, S. 27-47.

⁶⁸ Als viertes Beispiel wurde auch das nicht realisierte Projekt einer Villa auf dem Lido in Venedig angeführt, das viele erhaltene Planzeichnungen und Modelle ein gute Vorstellung von diesem Haus ermöglichen; Vgl. Ludwig Münz und Gustav Künstler, Der Architekt Adolf Loos, Wien 1964, S. 123.

⁶⁹ „...die Akustik eines Saales ist nicht eine Frage der Raumlösung, sondern eine Frage des Materials. Einen akustisch schlechten Saal kann man durch weiche Stoffe, durch Vorhänge und Wandbespannungen verbessern...Das aber sind Surrogate. Denn diese weichen Stoffe saugen den Ton auf und nehmen ihm die Fülle. Da wußten die Griechen besser Bescheid. Unter den Sitzen ihrer Theater hatten sie in gleichen Abständen Kammern angebracht, in denen sich jeweils ein riesiges metallenes Becken befand, das mit Trommelfell bespannt war. Sie versuchten den Ton zu verstärken, nicht, ihn zu schwächen.“, Adolf Loos: Das Mysterium der Akustik, in: Ludwig Münz und Gustav Künstler: Der Architekt Adolf Loos, Wien 1964, S. 128-130.

⁷⁰ Vgl. Ludwig Münz und Gustav Künstler: Der Architekt Adolf Loos, Wien 1964, S. 133.

Formen der Villa Moller, die sowohl die äußeren Fassaden, als auch Äußeres und Inneres voneinander unterscheidet (die anonyme und abweisende Straßenfassade im Kontrast zum privaten Inneren).⁷¹ Der Autor spricht hierbei auch den sich durch die äußere schmucklose Form der Villa aufzwingenden Vergleich mit der ebenfalls ornamentfreien, kubischen Bauweise der Architekten des rationalistischen „Neuen Bauens“ an. Dass Loos hierbei eine Vorreiterrolle spielte und diese Bauweise den jüngeren Architekten vorwegnahm veranlasst ihn den Bau als „pre-rationalistisch“ zu bezeichnen, relativiert diese Aussage jedoch gleichzeitig. Während die „modernen“ Architekten seiner Meinung nach vielmehr auf der zwanghaften Suche nach einer neuen Architektursprache waren und radikal mit der Tradition brechen wollten, baute Loos seine Architektur vielmehr auf der „Tradition“ auf.⁷² Hierbei spricht Gravagnuolo einen wesentlichen Aspekt in der Architektur von Loos an, der seine modern wirkende Formensprache nicht als modern, sondern als logische Weiterentwicklung von sich bereits bewiesenen, traditionellen Architekturprinzipien verstanden haben wollte. Speziell der Bezug auf traditionelle Aspekte in der Loos'schen Architektur, wie sie zum Beispiel auch bei der Villa Moller in der Symmetrie der Frontfassade erkennbar sind, veranlasst Gravagnuolo dazu den Bau letztendlich als „post-rationalistisch“ zu bezeichnen und impliziert mit dieser Aussage die Annahme, dass Loos die Revolution der Moderne bereits hinter sich hatte – eine Theorie, die zum Beispiel auch Friedrich Achleitner in einem jüngeren Aufsatz wieder aufnimmt.⁷³ Als ein weiteres wichtiges Charakteristikum definiert Gravagnuolo den Wunsch nach „Leere“ in den Räumen in der Spätphase Loos' und bezeichnet damit eine Architektur die sich vorwiegend darauf beschränkt zu Bauen, und mit Hilfe von Einbaumöbel als „Container“ fungiert. Wohl in Bezug auf den Gesamtkunstwerkcharakter der Architektur vieler Kollegen von Loos, in der die Bewohner nichts hinzufügen oder

⁷¹ Vgl. Benedetto Gravagnuolo: Adolf Loos, Mailand 1982, S. 194-198.

⁷² Der Bezug auf die Tradition ist auch in der Publikation von Kulka ein wesentlicher Punkt: *„So wächst das Neue in einer organisch selbstverständlichen Weise, ohne daß ein Irrtum geschehen kann. Die Tradition ist ebenso wenig Feind der Entwicklung, wie die Mutter der Feind ihres Kindes. Die Tradition bedeutet das ungeheure Kräfte-reservoir von zahllosen Generationen. Wer mit ihr verbunden ist, verfügt über Energien, die ein einzelner, mag er noch so genial sein, niemals erlangen kann. Bei Adolf Loos ist selbst das Neue, das er der Architektur gebracht hat, ein Kind des Alten, dessen Züge es trägt. Da gibt es Familiengeschichte und Ähnlichkeit mit Vorfahren. Man kann Vater und Großvater aufzählen. Von Kornhäusel über Fischer von Erlach bis zur Antike. Das ist Uradel in der Architektur. Die Großen reichen einander die Hände über alle Zeiten hinweg.“*, Heinrich Kulka: Ornament und Ornamentlosigkeit, in Heinrich Kulka (Hg.): Adolf Loos – Werk eines Architekten, Nachdruck von 1931, Wien 1979, S. 16.

⁷³ Friedrich Achleitner stellt hierbei die Behauptung auf, dass *„spätestens ab 1918 die Wiener Architektur viel mehr als in anderen Ländern und Städten sich selbst rezipiert, reflektiert und auch reproduziert. (...) Aus diesen Gründen war es allein den Wiener Architekten, die ihre Moderne als ästhetische Revolution schon lange hinter sich hatten, in den zwanziger Jahren nicht mehr möglich, an den teils naiven, zumindest jedoch vieles ausschließenden und doktrinären Bewegungen, wie sie das Bauhaus, das Neue Bauen, die Neue Sachlichkeit oder der Funktionalismus insgesamt darstellten, bedingungslos und ohne Vorbehalte zu folgen.“*, Friedrich Achleitner, Wiener Architektur der Zwischenkriegszeit, Arch+, Wege in die Krise, Wege aus der Krise, 67, S. 51.

wegnehmen durften⁷⁴, beschreibt Gravagnuolo die Loos-Bauten als Behälter, die erst durch den Bewohner okkupiert und bewohnbar gemacht werden, und damit im positiven Sinn die anfängliche Einheit und Geschlossenheit der Architektur zerstört, die andere Architekten vielfach erhalten wollten.⁷⁵

Burkhardt Rukschcios umfangreiche Publikation über Adolf Loos enthält eine kurze informationsreiche Beschreibung der Villa Moller, in welcher nicht nur die Architektur, sondern auch die Bauplanung kurz erläutert wird.⁷⁶

Dietrich Worbs stellt die Villa Moller in seinem Aufsatz „Der Raumplan im Wohnungsbau“ den entwicklungsgeschichtlichen Kontext des Raumplans und rechnet die Villa Moller genauso wie Gravagnuolo zu den Häusern, mit denen Loos seine Entwurfsvorstellungen voll entfalten konnte.⁷⁷

Eine Entwicklung sieht auch Johannes Spalt nicht nur bei dem Konzept des Raumplans, sondern auch bei der Wohnungseinrichtung, wobei er aber festhält, dass Loos Strömungen wie dem Bauhaus und dem Jugendstil feindlich gegenüberstand und im Gegensatz zu diesen den traditionellen Klassizismus englischer Prägung weiterentwickelte, was seine Wohnungen als *„gehobene Interieurs für bürgerliche Auftraggeber mit aristokratischem Anspruch“*⁷⁸ auszeichnet.⁷⁹ Anhand einzelner Ausstattungselemente wie unter anderem anhand von Beleuchtung, Spiegel, Kamine, Öfen oder Tischen analysiert er die unterschiedlichen Wohnungseinrichtungen.

Auch Eva B. Ottillinger setzt sich mit dem Möbeldesign und der Formtheorie auseinander, wobei sie das Abrücken Loos vom Garnitur-Denken und Gesamtkunstwerk hin zu einer Verwendung von mobilen und variabel verwendbaren Einzelstücken betont.⁸⁰

Friedrich Kurrent wendet sich in seinem wesentlichen Aufsatz „33 Wohnhäuser“ wieder der Architektur zu, wobei er die schmucklose, ornamentlose Fassade in Kombination mit der

⁷⁴ Loos schreibt in Bezug auf die gestalterische Einheit bzw. Gesamtkunstwerkcharakter vieler Architektur: *„Wir wollen wieder in unseren vier wänden herren sein. Sind wir geschmacklos, gut, so werden wir uns geschmacklos einrichten. Haben wir geschmack, um so besser... Wir kaufen alles zusammen. Alles, wie wir es eben nach und nach brauchen können, wie uns gefällt. Das gleiche, gemeinsame band, das alle möbel im raum miteinander verbindet, bestände darin, dass sein besitzer die auswahl getroffen hat...“*, Adolf Loos: Interieurs in der Rotunde, in: Eva B. Ottillinger, Von der „Kunst im Haus“ zur Wohnkultur in: Burkhardt Rukschcio: Adolf Loos, Wien 1989, S. 90.

⁷⁵ Vgl. Benedetto Gravagnuolo: Adolf Loos, Mailand 1982, S. 80-82.

⁷⁶ Vgl. Burkhardt Rukschcio: Adolf Loos, Wien 1982, S. 600-603.

⁷⁷ Worbs zählt neben der Villa Moller auch das Haus Tzara in Paris und die Villa Müller in Prag zu dieser Gruppe; Vgl. Dietrich Worbs: Der Raumplan im Wohnungsbau von Adolf Loos, in: Dietrich Worbs (Hg.): Adolf Loos – Raumplan-Wohnungsbau, Berlin 1983, S. 64-65.

⁷⁸ Johannes Spalt: Wohnungseinrichtungen, in: Rukschcio, Burkhardt: Adolf Loos, Wien 1989, S. 57.

⁷⁹ Dass dies im gleichen Maße für seine Villen gilt hat Markus Kristan festgehalten; Vgl. Markus Kristan: Adolf Loos – Villen, Wien 2001, S. 7.

⁸⁰ Vgl. Eva B. Ottillinger: Von der „Kunst im Haus“ zur Wohnkultur, in: Burkhardt Rukschcio: Adolf Loos, Wien 1989, S. 81-105.

einfachen kubischen Form, die Loos selbst auf das Betrachten eines unverzierten Lederkoffers zurückführte, von der inselgriechische Wohnhausarchitektur ableitet. Diese Ähnlichkeit glaubt Kurrent nicht nur in der kubisch-gestaffelten terrassierten Bauweise mit den glatt eingeschnittenen Öffnungen, sondern auch in der Wegführung im Inneren der Häuser zu finden.⁸¹ Anhand kurzer weiterer Texte wie „Hauskubus und Terrassenhäuser“, „Klassizismus-Antike“ (Die Verwendung von klassischem Architekturvokabular), „Innen – Außen“ (Das Entwerfen des Hauses von Innen nach Außen, das Loos bei der Villa Moller zu einer souveränen Übereinstimmung brachte), „Symmetrie – Teilsymmetrie – Raumachsen“ (klassische symmetrische Fassade im Kontrast mit dem komplexen Bewegungsablauf im wohnlichen Inneren), „Raumplan“ (Verschachtelung und Ineinanderfügen räumlicher Volumina) wird von Kurrent eine Vielzahl von Aspekten abgedeckt, die in ihrer Kompaktheit eine Seltenheit in der Loos-Literatur ist.

Paul Wijdeveld erarbeitet in einer Publikation über das Wittgensteinhaus einen genauen Vergleich mit der Villa Moller. Die Symmetrie der Frontfassade der Villa Moller leitet er im Unterschied zu anderen Autoren nicht von einer klassizistischen Planung ab, sondern von Loos' Konzept der Moderne, das sich in extrem schlichten Fassadengestaltungen, in der Betonung der Volumen, und in großen Wandflächen in Kombination mit schmalen Fensteröffnungen äußere und sich als Resultat des Raumplans verstehe, wobei Wijdeveld aber als einer von wenigen meint, dass die Vorderansicht der Villa Moller kaum als das logische Resultat der Raumplanung gesehen werden kann.⁸² Im Vergleichen der Innenräume der Villa Moller und des Wittgensteinhauses betont Wijdeveld anhand einzelner Beispiele, wie etwa der Verwendung von Schiebetüren oder großer Glasflächen in der Außenfassade im Gegensatz zum Wittgensteinhaus (in dem er ein Festhalten an der aristokratischen Tradition sieht) die Modernität der Villa Moller.⁸³

Beatriz Colomina ist in breitem Umfang auf das Fotografeverständnis Adolf Loos' eingegangen. Eine genaue Untersuchung schenkt sie der wesentlichen Bedeutung der Fassade als Maske, abweisend zur Stadt hin und im Kontrast zum privaten Aspekt des inneren Rückzugsgebietes. Die Villa Moller dient ihr als Beispiel der Untersuchung von Öffentlichkeit und Privatheit (Publicity and Privacy) in der Architektur, wobei für Colomina

⁸¹ Friedrich Kurrent: 33 Wohnhäuser, in: Burkhardt Rukschcio: Adolf Loos, Wien 1989, S. 108-112.

⁸² Der Großteil der Autoren wie Giovanni Denti, Silvia Peirone, oder auch Friedrich Kurrent betonen, dass Loos bei diesem Bau den Raumplan und das damit verbundene Entwerfen eines Hauses von Innen nach Außen zu einer völlig souveränen Übereinstimmung brachte; Vgl. Giovanni Denti, Silvia Peirone: Adolf Loos – opera completa, Rom 1997; Friedrich Kurrent: 33 Wohnhäuser, in Rukschcio, Burkhardt: Adolf Loos, Wien 1989, S. 124.

⁸³ Vgl. Paul Wijdeveld: Ludwig Wittgenstein – Architekt, Cambridge 1994, S. 159-182.

bei diesem Bau die klassische Unterscheidung zwischen innen und außen, privat und öffentlich, aufhört zu existieren, speziell weil im Innenraum jeder Rückzugsbereich der Villa Moller (wie zum Beispiel der Sitzkerker) dazu dient, einen anderen Wohnbereich zu überblicken und zu kontrollieren. Bei der Raumanalyse verweist sie des weiteren auf das wesentliche Konzept, die Räume so anzuordnen, dass sowohl eine visuelle Verbindung und eine räumliche Trennung entsteht - so zum Beispiel beim Musik- und Speiszimmer: durch einen Höhenunterschied räumlich getrennt, durch eine Schiebetür visuell verbunden. Weitere wesentliche Aspekte von Colominas Analyse werden genauer im Kapitel über die Fotografien der Innenräume besprochen.

Anders V. Munch gelangt hingegen in einer der jüngsten Publikationen zum Thema, in „Der stilllose Stil“, durch eine exakte Beschreibung der Villa Moller zu einer Analyse des neuen Raumgefühls im 19. Jahrhundert, wobei er unter der Berücksichtigung der Studien von Alois Riegl einen Vergleich zwischen der spätrömischen Architektur und der Architektur von Loos zieht, deren Gemeinsamkeit er vor allem in einer neuen Freisetzung des Raumes sieht, da beide Bauarten den Raum und nicht die äußere Form als konstatierendes Element definierten.⁸⁴ Dieses neue Raumgefühl erzeugt bei Loos laut Munch dynamische und komplexe Raumverläufe, bei er vor allem die Bewegung und Wegführung durch das Haus zu den einzelnen Funktionen und Plätzen, von denen der Besucher wieder mehrere Wegmöglichkeiten wählen kann eine essentielle Rolle spielen. Sicherlich beeinflusst von dem Text von Julius Posener der Loos Raumgestaltung anhand von Franks Aufsatz „Das Haus als Weg und Platz“ analysiert, zieht Munch einen Vergleich zwischen der Musik Schönbergs und der Architektur von Loos.⁸⁵ Eine Gemeinsamkeit zwischen dem Musiker und dem Architekten sieht er zum Beispiel in einer ähnlichen Stilkritik, da sich beide gegen das bloße Nachahmen einer modernen Formsprache aussprechen, die genauso wenig effektiv sei wie das Kopieren eines historischen Stils.⁸⁶ Neben Paul Wijdeveld zieht Munch abschließend den differenziertesten Vergleich zwischen der Villa Moller und dem Haus Wittgenstein.

4. Außenansichten

4.1. Frontal vom Großen ins Kleine

⁸⁴ Vgl. Anders V. Munch: Der Stilllose Stil, München 1995, S. 188-191.

⁸⁵ Vgl. Ebenda, S. 191-196.

⁸⁶ Vgl. Ebenda, S. 196-198.

Zwei Außenansichten (Abb. 5, Abb. 6) der Villa Moller haben sich von Martin Gerlach jun. erhalten, wobei in der Publikation jedoch nur eine Fotografie abgedruckt wurde. Im Unterschied zu der abgedruckten Version zeigt die unpublizierte Frontalansicht nur die Straßenfassade der Villa Moller. Aufgenommen von der Straße, wählte Gerlach einen genügend großen Abstand zur Architektur um die komplette Fassade wiedergeben zu können. Der Standpunkt des Fotografen lag hierbei exakt auf einer Linie mit der sich in der Mittelachse der Fassade befindlichen Eingangstür, wodurch die perfekt ausgewogenen Symmetrie der Straßenfassade zum eigentlichen Motiv wird. Rund um die vertikale Mittelachse ordnen sich spiegelgleich die regelmäßig angebrachten Fenster an, deren fragiles Gitter (die Bedeutung der Fenstergitter für die Fotografie lässt sich auch daran messen, dass sie alle am Positiv noch einmal leicht nachgezogen wurden) gemeinsam mit den Baumästen einen Kontrast zu der blockhaft flächigen Fassade bilden. Die hohe Wertigkeit der Übertragung dieser symmetrischen Ausgewogenheit der Architektur ins Bild zeigt sich auch an den beiden Zaunpfosten, welche den genau gleichen Abstand zu den kleinen Fenstern links und rechts des Einganges aufweisen. Der Übertragung der architektonischen Symmetrie der Fassade in ein fotografisches Bild liegt ein paralleler Bildaufbau zugrunde. Aufgrund der fast perfekten Frontalität steht dem Betrachter eine architektonische Fassadenfläche gegenüber, die nichts mehr von der plastischen Wirkung des Gesamtbaus vermittelt, sondern zu einer einheitlich ausgeleuchteten Bildfläche geworden ist. Plastizität und Tiefenräumlichkeit werden nur durch den Erker vermittelt, dessen Unterseite sich schattig verjüngt. Die leichte Untersicht, mit der Gerlach den Bau abbildet, erklärt den Erker in der Fotografie zum Bildmittelpunkt, der sowohl zu den seitlichen Bildrändern, als auch zum oberen bzw. unteren Bildrand nahezu den selben Abstand beträgt.

So ist der Erker das zentrale Element im Blick des Betrachters, dessen Sicht einer sich der Fassade von der Straße her nähernden Person entspricht. Dadurch wird auch die Intention Loos', die weiß verputzte Fassade durch den formalen Trick des dunklen Bruchsteinsockel als Quadrat zu inszenieren, wieder umgekehrt.⁸⁷ Es ist ein Rechteck, das der Betrachter nun vor sich hat. Wie wesentlich für Gerlach diese geometrische Form war, zeigt auch ein Vergleich mit einer Fotografie von Roberto Schezen (Abb. 7). 1982 nahm Schezen von einem etwas größeren Abstand ebenfalls in einer symmetrischen Komposition die Villa Moller auf, wobei er das Bild nicht wie Gerlach entzerrte, und die Linien so leicht nach hinten „stürzen“. So entsteht der Eindruck, als würde die Fassade nach hinten kippen, und die Villa wirkt im

⁸⁷ Burkhard Rukschcio führt an, dass die Straßenfassade kein vollkommenes Quadrat ist, sondern erst durch einen formalen Trick, nämlich durch einen dunklen Bruchsteinsockel als solches wirksam ist; Vgl. Burkhard Rukschcio und Roland Schachtel: Adolf Loos, Salzburg und Wien 1982, S. 603.

Gesamten um einiges gedrungener. Die Untersicht der Gerlach'schen Fotografie definiert das einzig plastische Element der Fassade: Hierbei steht der dunkle Schatten der Unterseite des auskragenden Blocks im Kontrast zu der durch die gleichmäßige Ausleuchtung völlig flächig wahrgenommenen Fassade. Mittig im Foto abgebildet ist der Erker das plastische Zentrum einer ansonsten planen Bildfläche.

Dieses Bild wurde nicht abgedruckt, jedoch lassen Notizen auf der Rückseite Rückschlüsse auf die geplante Druckversion zu. Neben der Anweisung, das Nummernschild wegzuretuschieben (das tatsächlich auf dem Positiv weiß übermalt wurde) und starke Kontraste zu setzen, findet sich auch ein eingezeichneter Rahmen – ein durchaus übliches Mittel, um für einen weiteren Abzug oder die Druckversion einen neuen Bildausschnitt zu definieren, wie es speziell auch für den Verlag Gerlach & Wiedling typisch war. Durch einen engeren Bildausschnitt wäre das Wechselspiel Flächigkeit – Plastizität betont worden, da sich die Fassadenfläche der Bildfläche noch weiter angeglichen hätte. Letztendlich dürfte diese Idee verworfen worden sein, wovon die in der rechten oberen Ecke notierte Bitte, das ganze Foto 125 cm hoch und keinen Ausschnitt zu verwenden, zeugt.

Es war der Fotografenkollege von Gerlach junior, Bruno Reiffenstein, der einen besonders knappen Bildausschnitt wählte und damit einen interessanten Vergleich zu Gerlach liefert (Abb. 8). Reiffenstein wählte bei seiner Aufnahme wie Gerlach einen Standpunkt auf Augenhöhe in der Achse der Eingangstür, befand sich jedoch in geringerem Abstand zu der Fassade. So wird zwar auch hier durch einen bildparallelen Aufbau die Fassadensymmetrie betont, das eigentliche Motiv bildet jedoch die Plastizität des Erkers. Durch den geringeren Abstand des Fotografen zur Mauer wird die Unterseite des Erkers dermaßen betont, dass er in monumentaler Wuchtigkeit hervortritt. Die restliche Fassade wurde so eng beschnitten, dass sie keinen Ausgleich zu diesem Motiv bieten kann und die Fassadenfläche gleichsam zur Bildfläche wird. Wie exakt dieses formale Mittel forciert wurde, zeigen auch die beiden Fenster links und rechts des Erkers, deren Rand auch die seitliche Rahmung der Fotografie definieren. Monumental werden die kubischen Qualitäten eines Fassadendetails inszeniert, das aber trotz seiner Abstraktion wesentliche Aspekte der Villa vermittelt. Speziell aufgrund dieser Reduktion wird die Symmetrie der Fensteranordnung bzw. der Kontrast zwischen planer Fassade und plastischem Erker übertrieben akzentuiert.

So lässt das Bild zwar Rückschlüsse auf wesentliche architektonische Aspekte der Villa zu, deutet durchaus über den Bildrand hinaus Nichtgezeigtes an, aber das Aussehen der gesamten Fassade bleibt dennoch unklar. Aus dem architektonischen Kontext isoliert wird dem Betrachter vielmehr ein monumentales Stilleben präsentiert. Nicht mehr die Architektur ist

eigentlicher Bildinhalt, sondern der formale Aufbau des Bildes an sich, dessen Eigenwert wichtiger ist als die Vermittlung von architektonischen Informationen der Villa.

Es ist gerade diese sehr subjektive Sichtweise auf Architektur, in welcher der Fotograf stark in den Vordergrund tritt, vor der in den Zwanziger Jahren auch immer wieder gewarnt wird: *„Die Wirkung der Aufnahme als interessante Darstellung und interessanter Ausschnitt ist ihm wichtiger als eine klare und sachliche Darstellung des Objekts. Noch stärker tritt dieser künstlerische Ehrgeiz des Fotografen bei modernen Aufnahmen von Gegenständen zutage, bei denen das Bestreben zu erkennen ist, einen möglichst interessanten Blickpunkt zu wählen, um ein Stilleben, in etwas anderer Art als früher, aufzunehmen. So tritt auch in der Architekturfotografie, besonders bei Aufnahmen von Details, eine Art krampfhafter Monumentalisierung des Objekts zutage.“*⁸⁸ Ähnlich zeigt auch die Fotografie von Reiffenstein ein solches Stilleben, bei dem der interessante Ausschnitt augenscheinlich wichtiger war als die „klare“ und „sachliche“ Darstellung der Architektur.

Wie wenig diese Fotografie als adäquat repräsentative Quelle dienen kann, lässt sich auch daran erkennen, dass sie auch in der späteren Loos Literatur kaum verwendet wurde. Bloß einmal wurde das Foto 1959 als Cover der Architekturzeitschrift *„Casabella continua“* verwendet. Am Cover sicherlich als Blickfang abgedruckt, macht das Bild im Heft mit dem dazugehörigen Text, der sich auf das Musik- und Speisezimmer bezieht, wenig Sinn. Die Frontalansicht von Gerlach ist insofern *„klarer“* und *„sachlicher“*, weil sie nicht ein Detail, sondern den Bau als Ganzes zeigt, was aber keinesfalls impliziert, dass die Wirkung der Aufnahme oder eine interessante Inszenierung nicht berücksichtigt worden wären. Möglich ist, dass die Ansicht Reiffensteins in Bezug zu der Fotografie Gerlachs steht, und als Unterstützung hätte dienen sollen.

Bruno Taut verwendete zur Dokumentation eines seiner Wohnhäuser zum Beispiel eine ganze Fotoserie, wobei er in vier Schritten von einer umfangreichen Darstellung seines Hauses zur Inszenierung eines monumentalen Details kommt (Abb. 9). Diese Bilder setzen jedoch ein Konzept voraus, das, wie später ersichtlich werden wird, bei Loos Außenansichten nicht vorhanden ist: Bewegung.

Eine Kombination aus zwei Bildern findet sich aber dennoch in der Monographie Heinrich Kulka. Hier wurden von der Villa Müller in Prag zwei Außenfotografien von Gerlach abgebildet. Eine Gesamtdarstellung des Außenbaus wurde gemeinsam mit einem Fassadendetail des Eingangsbereichs abgebildet (Abb. 10). Wesentlich erweist sich in diesem Zusammenhang der zum Bild dazugehörige Text: Hier verweist Kulka dezidiert auf die Bedeutung der „Introduktion“, auf das Konzept, welches den Besucher mit dem Betreten des

⁸⁸ Lotz Wilhelm: Architekturfotos, in: Die Form, 4, 1929, H. 3, S. 69-70.

Haupteingangs bewusst auf eine spezielle Art und Weise durch die ersten Räume leitet. Dieses Prinzip ist, wie schon mehrfach angesprochen, auch in der Villa Moller ein essentieller Bestandteil der Architektur, soll aber erst bei der Analyse der Fotografien der Innenräume genauer besprochen werden. In diesem Zusammenhang erscheint jedoch die Frontalansicht Gerlachs durchaus in einer Kombination mit dem Foto von Reiffenstein schlüssig. So wird der Betrachter gewissermaßen frontal vom Grossen (der Gesamtansicht Gerlachs, der Gesamtbau) ins Detail (der Detailansicht Reiffensteins, die Introduction) geführt.

Gerlachs Frontalansicht der Villa Moller kann auch implizit mit einem Zitat von Walter Gropius sehr gut beschrieben werden, das folgendermaßen lautet: „*der typische bau der renaissance, des barock zeigt die symmetrische fassade, auf deren mittelachse der zugeweg führt. das bild, das sich dem nahende zuschauer bietet, ist flächig, zweidimensional.*“⁸⁹ Gropius bezieht sich hier natürlich nicht auf Loos, aber gerade der Vergleich mit Palaisfassaden des Barock oder der Renaissance offenbart die symmetrische Struktur der Villa Moller. Die Symmetrie, der auf der Mittelachse liegende Weg, die Flächigkeit und Zweidimensionalität sind Attribute, wie sie auch in dem Foto von Gerlach ihre Gültigkeit besitzen und speziell im Vergleich mit dem Raumkonzept von Gropius mit einem Wort zusammen gefasst werden können: statisch. Statisch, weil die Frontfassade vom Betrachter einen privilegierten Standpunkt verlangt, um sie zu erschließen, und es ist gerade dieser Standpunkt, den Gerlach junior mit der Fotokamera festhält. Dieser Blickpunkt negiert einen plastischen Eindruck des gesamten Baukörpers, aber es waren gerade diese für die Architektur Loos wesentlichen körperlichen Qualitäten, welche mit der zweiten abgedruckten Außenaufnahme festgehalten wurden.

4.2. Kubische Plastizität neu gesehen?

In einer leichten Schrägsicht, von der abfallenden Straße aus aufgenommen, präsentiert sich die links und rechts von Baumgruppen gerahmte Villa Moller hinter einem niedrigen Zaun. Der Standpunkt des Fotografen ist auch hier relativ niedrig auf Augenhöhe und wurde so gewählt, dass neben der Frontfassade noch die seitliche Hausmauer erkennbar ist. Während die Vorderseite der Villa durch Schatten verdunkelt wird, ist die Seitenwand bis auf einen Bauschatten hell ausgeleuchtet. Gerade der Kontrast zwischen der hellen, stark verkürzten und abgetreppten Mauer, die auf die breite dunklere Mauer trifft, betont die kubischen Qualitäten des Baus. Die scharf ausgeleuchtete Kante, welche durch diese beiden Mauern definiert wird, schiebt sich durch den Standpunkt des Fotografen dem Betrachter

⁸⁹ Walter Gropius: Bauhaus Bauten Dessau, 1930, Bauhausbücher Bd. 12, Reprint: Berlin 1997, S. 19.

gewissermaßen entgegen und trennt und verbindet die beiden Wandteile gleichermaßen. Hierbei kommt voll und ganz die dramatische Perspektive der Weitwinkelkamera zum tragen, bei der die Linien viel stärker nach hinten fluchten, als dies bei einer Standardlinse der Fall wäre, die ihrerseits dem menschlichen Auge angepasst ist und damit eine „natürlichere“ Perspektive aufweist.⁹⁰ Schon anhand dieses Aspekts wird die für Gerlach und Loos wesentliche formal-ästhetische Präsentation von Architektur ersichtlich. Interessant ist hier ein Vergleich mit der in der Publikation abgedruckten Fotografie Gerlachs vom 1912 gebauten Haus Scheu.

Das Haus Scheu, bei dem es sich ebenfalls wie bei der Villa Moller um einen terrassierten, gestuften und kubischen Haustyp handelt⁹¹ wurde trotz der ähnlichen Bauform völlig anders inszeniert (Abb. 11). Im Gegensatz zum Haus Scheu, wo der Blickpunkt so gewählt wurde, dass die verschiedenen abgetreppten Terrassen ein flächiges Bildmotiv bilden, liegt der Schwerpunkt bei der Villa Moller auf der dynamischen, plastischen Präsentation eines Kubus. Die stufenartige Form ist hier nur ansatzweise erkennbar und tritt auch aufgrund der Verschmelzung der weißen Seitenwand mit dem hellen Hintergrund zurück. Das Spiel zwischen heller Seitenwand und dunkler Frontseite wiederholt sich im vortretenden Erker der Vorderseite. Dieser gewinnt hier eine extrem stark plastische Form, die auch für den stärksten Schlagschatten im Bild verantwortlich ist. Dies gilt in gleichem Maße auch für die eingezogene Mauer des Balkons, die in der ansonsten planen Fassade ein weiteres plastisches Motiv bildet. Gerade durch die dunklen Kanten der zurückgesetzten Wand wird die Funktion des Rücksprungs als Gegengewicht zum auskragenden Erker betont. Die Verwendung eines Weitwinkelobjektivs und die damit verbundenen steilen Perspektivfluchten erzeugen hierbei eine sich verjüngende Dachkante, deren Neigung auf die Steigung der Straße reagiert. Es sind also die abfallende Straße und die sich entgegenschiebende Kante, die gepaart mit einem nach oben hin knappen Bildausschnitt die monumentale Wirkung der Villa erzeugen. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, dass trotz der Schrägsicht Wert auf die Vermittlung der symmetrischen Straßenfassadengestaltung gelegt wurde. Hätte sich Gerlach nur wenige Schritte nach links bewegt, wäre das Fenster rechts des Erkers völlig verschwunden, aber der Baukörper in seiner terrassierten Form an sich viel stärker betont worden. So gelingt es Gerlach dennoch, beides zu vermitteln: Sowohl die klassische Komposition der Straßenfassade, als auch das Volumen der Villa, wenn auch nur bedingt in seiner abgetreppten Form werden für den Betrachter lesbar.

⁹⁰ Über die Unterschiede der unterschiedlichen Auswirkungen der verschiedenen Linsen: Michael G. Harris: *Architectural Photography*, Oxford 1995, S. 47-49.

⁹¹ Vgl. Friedrich Kurrent: *33 Wohnhäuser*, in Burkhardt Rukschcio: *Adolf Loos*, Wien 1989, S. 116.

Vergleicht man Fotografien von Villen ab der Jahrhundertwende bis in die Zwanziger Jahre so kennzeichnen sich diese Aufnahmen durch einen völlig anderen Anspruch aus, als die Bilder von Gerlach: Villen werden hier in ein viel größeres Umfeld gebettet, die umgebende Park- oder Waldlandschaft spielt zum Beispiel eine wesentliche Rolle. Bäume, romantische Landschaften, gewundene Wege oder Blicke über Gärten deklarieren somit einen stimmungsvollen Inhalt, der seinen Fokus weniger auf die Architektur, als vielmehr auf die Demonstration von Natur und Häuslichkeit – Themen, wie sie vielfach in der romantischen Landschaftsmalerei oder in der „künstlerischen“, piktorialistische Fotografie zu finden sind – lenkt. Die Aufnahmen von Gerlach könnten nicht verschiedener von dieser Auffassung sein: ein engerer Ausschnitt, die Konzentration auf Formqualitäten, präzise Kanten, Flächigkeit und scharfe Oberflächenstrukturen lassen auf neue künstlerische Prinzipien schließen, die sich von dieser von der Malerei beeinflussten Architekturfotografie deutlich absetzen.

Diese stilistischen Neuerungen werden 1922 von Bruno Haldy in einem Text über Architekturfotografie angesprochen. In diesem führt er zwar an, dass in der Architekturfotografie malerische Mittel sehr häufig verwendet werden, formuliert aber gleichzeitig die Warnung, dass die Fotografie dadurch an Eigenwert einbüßt: *„Sie[die Fotografie] ist eine durchaus selbstständige Technik, die auf ihrem eigensten Gebiet als durchaus vollwertig anzusehen ist.“*⁹²

Damit spricht Haldy eine ästhetische Erneuerung und eine neues Selbstverständnis der Fotografie an, die sich fünf Jahre später in dem berühmten Buch des am Bauhaus tätigen Laszlo Moholy-Nagy „Malerei, Fotografie, Film“ wiederfinden. Auf Seite 47 wird hier eine Fotografie von Alfred Stieglitz abgedruckt, deren Ähnlichkeit mit Bildern des Impressionismus auch von Moholy-Nagy angesprochen wird: *„Der Sieg des Impressionismus oder die missverstandene Fotografie. Der Fotograf ist Maler geworden, anstatt seinen Apparat fotografisch zu benutzen.“*⁹³ schreibt er und charakterisiert damit neue Wertigkeiten in der Fotografie, die 1930 von W. Warstat in seinem Text „Neue Wege in der Fotografie“ erläutert werden.⁹⁴

⁹² Bruno Haldy: Architekturfotografie, Halle-Saale, 1922, S. 2.

⁹³ Laszlo Moholy-Nagy: Malerei, Fotografie, Film, Berlin 1927, Reprint 2000, S. 47.

⁹⁴ So schreibt W. Warstat hier: *„Wo die photographische Technik dem gewünschten malerischen Effekt Widerstand leistete, da arbeitete man Methoden und technische Verfahren aus, die es ermöglichten, den gewünschten Effekt auch in der Photographie herbeizuführen. Den besten Beweis liefert uns die Entwicklung des photographischen Impressionismus. Die absolute photographische Treue und Genauigkeit in der Wiedergabe geometrisch-gegenständlicher Einzelheiten, die starke Betonung der kleinsten Details in der Zeichnung und Linienführung, wurde besonders unter dem Einfluß des malerischen Impressionismus als störend und unkünstlerisch empfunden. Dieser lässt ja die Zeichnung, insbesondere die Kontur, zurücktreten zugunsten weich und schummrig umgrenzter toniger Flächen. Er schildert weniger die Dinge selbst, als vielmehr ihre Erscheinung in Licht und Schatten, Luft und Raum, in Farbe und Ton. (...) Erst in den letzten Jahren ist sich die Photographie der in ihr selbst liegenden technischen Möglichkeiten zur Bildgestaltung in größerem Umfang bewusst geworden, sodaß sich der Photographie unserer Tage neue Wege mit oft im wahrsten Sinne des Wortes*

Piktorialistische Fotografen und deren Edeldruckverfahren befinden sich in einem Abhängigkeitsverhältnis zur Malerei, welches den Versuch medienspezifische Qualitäten der Fotografie zu nutzen unterbindet⁹⁵ - ein Standpunkt, der betont einen neuen Realitätsbegriff definierte, welcher sich vor allem als das Resultat des mechanischen Prozesses der Kamera verstand und insofern als objektiv bezeichnet werden kann, als der Mensch nicht mehr durch subjektive, verfälschende Umdrucke Malerei erzeugte, sondern das Motiv gewissermaßen direkt, scharf und klar auf das Glasnegativ übertrug. Der Neutralität des Objektivs stand nun die technikfeindliche und malerische Ästhetik der „künstlerischen“ Fotografie gegenüber.

Blättert man im Buch von Laszlo Moholy-Nagy weiter, findet sich auf Seite 58 die erste Architekturfotografie. Die Balkone des Wohnhaustraktes des Bauhauses bilden hier das zentrale Motiv, das sämtliche Romantik der frühen Architekturfotografie verloren hat. Scharf, klar, präzise und klinisch weiß wird hier die unverzierten Fassade des Gropius Baus abgelichtet. Soweit die Ähnlichkeit zu Martin Gerlach. Der Unterschied zu seinen Bildern ist augenfällig: Die starke Untersicht auf das Gebäude, welche die Fassade in ein abstraktes Flächenspiel aus sich kontinuierlich verjüngenden dunklen Balkonunterseiten und diagonal verlaufenden Fensterbänder verwandelt, verlegt auch den Betrachterstandpunkt vom Boden in eine gleichsam schwebende Position. Es ist gerade die für das „Neue Sehen“ typische subjektive Sehweise Laszlo Moholy-Nagys, die hier der insofern objektiveren, da zurückhaltenderem Blick Gerlachs gegenübersteht. Der Betrachterstandpunkt befindet sich bei Gerlach immer auf dem Boden mit einer leicht seitlichen Perspektive in Augenhöhe – ein durchaus klassisches Prinzip, um die Sicht an den Betrachter anzupassen und die Lesbarkeit von Architektur zu erleichtern. Wolfgang Kemp hat für die neue Fotografie das Abweichen von der „Bauchnabelperspektive“ herausgearbeitet⁹⁶, einer Perspektive, die aber bei Gerlach fast immer bewahrt blieb. Für Moholy-Nagy haben aber gerade die „*fehlerhaften*“ *Fotoaufnahmen: Aufsicht, Untersicht, Schrägsicht, die schon heute als Zufallsaufnahmen oft verblüffen*“⁹⁷ Priorität. Diese formulierten Ansprüche haben nur sehr wenig mit Gerlach zu tun, und kennzeichnen trotz Überschneidungen zwei verschiedene Positionen, die auch anhand des Textes „Produktion – Reproduktion“ erklärt werden können.

Ebenfalls im Buch „Malerei, Fotografie, Film“ abgedruckt versteht Moholy-Nagy unter dem von ihm favorisierten Begriff „Produktion“ neue Gestaltungsversuche die nur dann wertvoll

überraschenden Perspektive erschlossen haben.“, W. Warstat: „Neue Wege in der Photographie“, in: Photographische Korrespondenz, 66. Band, 10, 1930, S. 265-266.

⁹⁵ Für Sasha Stone bedeutet dies „eine Verkenning der Mittel“ und gar „eine Materialvergewaltigung“, Sasha Stone: „Zurück zur Fotografie“, in: „Die Form“, 4. Jg., Heft 7, S. 168.

⁹⁶ Vgl. Wolfgang Kemp: Das Neue Sehen: Problemgeschichtliches zur fotografischen Perspektiven, in: Wolfgang Kemp: Foto – Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie, München 1978, S. 85.

⁹⁷ Laszlo Moholy-Nagy: Malerei, Fotografie, Film, Berlin 1927, Reprint 2000, S. 26.

sind „wenn sie neue, bisher unbekannte Relationen produzieren.“⁹⁸ Diese neuen Relationen findet er vor allem in der experimentellen Fotografie und deren Verfahren wie Fotogrammen, Röntgenaufnahmen oder Montagen und bindet daran den Anspruch, die Wahrnehmung des Menschen zu erweitern.⁹⁹ Die „Reproduktion“, „die Wiederholung bereits existierender Relationen“, ist jedoch nicht bereichernd und „im besten Fall nur als virtuose Angelegenheit zu betrachten.“¹⁰⁰ Sie begnügt sich mit dem Abbilden der Realität, mit der objektiven Wiedergabe, die im Kontrast zu der subjektiven Sehweise steht. Diese sieht ihre Essenz in der schweren Verständlichkeit der Bilder und ist gerade deswegen von Gerlach nur ganz punktuell übernommen worden.

Von Martin Gerlach findet sich in der Kulka-Monografie eine Aufnahme, die durchaus Stilmerkmale des „Neuen Sehens“ (der Produktion) aufweist: Der Blick vom Dachgeschoss auf die Terrasse des Landhauses Khuner in Payerbach (Abb. 13). Hierbei wurde die Kamera bewusst so steil und schräg gehalten, dass sich der darunter liegende Balkon und die Terrassen in bildparallele, grafische diagonal verlaufende Elemente auflösen, die sich kontrastierend zu den flächigen Formen der Terrasse oder des Dachvorsprungs verhalten. Der Blick von Balkone auf Terrassen lässt sich mannigfach in der Architekturfotografie der Zwanziger Jahre wiederfinden, speziell bei Le Corbusier oder Gropius. Es handelt sich aber im Schaffen Gerlachs um eine singuläre Aufnahme, welche speziell mit dem Anspruch des Landhauses Khuner konform geht. Kulka verweist auf die Tatsache, dass dieses Landhaus auf 900m Höhe liegt¹⁰¹, weswegen gerade die Aussicht und das steile Hanggefälle wesentlich für seine Gestaltung waren und sich einer Umsetzung in der Fotografie gewissermaßen aufdrängten. Würde man Gerlach als Fotograf des „Neuen Sehens“ bezeichnen, ginge man aber viel zu weit.

Prinzipien dieser Art des Sehens finden sich bei Gerlach nur einmal und wurden zum Beispiel von Lois Welzenbacher, auf den ich später noch eingehen werde, viel unmissverständlicher umgesetzt. Der Verzicht auf Verfremdung durch bizarre Perspektiven, ungewöhnliche Ausschnitte oder irritierende Überschneidungen, aber dennoch der Versuch ein präzises und scharfes Abbild der Form und Oberflächenstruktur von Architektur zu „reproduzieren“, muss - so glaube ich - bei Martin Gerlach von einer eher pragmatischen Seite her gesehen werden.

⁹⁸ Ebenda, S. 28.

⁹⁹ So schreibt Laszlo Moholy-Nagy: „Damit wird die seit Jahrhunderten unüberwundene Bild- und Vorstellungssuggestion aufgehoben, die unserem Sehen von einzelnen hervorragenden Malern aufgeprägt worden ist. Wir sind – durch hundert Jahre Fotografie und zwei Jahrzehnte Film – in dieser Hinsicht enorm bereichert worden. Man kann sagen, daß wir die Welt mit vollkommen anderen Augen sehen.“, Laszlo Moholy-Nagy: Malerei, Fotografie, Film, Berlin 1927, Reprint 2000, S. 26-27.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 28.

¹⁰¹ Heinrich Kulka (Hg.): Adolf Loos – Werk eines Architekten, Nachdruck von 1931, Wien 1979, S. 42.

Gerlach fotografierte für eine Publikation, seine Bilder sollten zwischen Architektur und Betrachter vermitteln und architektonische Zusammenhänge offen legen. Die Lesbarkeit, und leichte Verständlichkeit der Bilder waren somit eine Voraussetzung. Laszlo Moholy-Nagys „Produktions“ Ansprüche wären im Gegenzug dazu wenig dienlich gewesen. Diese bezogen sich auf eine innovative Bildgestaltung, weniger auf das Objekt. Ob nun die Bauhausfassade, oder ein Schornstein abgelichtet wird, ist letztendlich gleichgültig. Das wesentliche Element stellt die radikale Perspektive dar, an die auch ein betont „künstlerischer“ Anspruch geknüpft wurde, der in dieser Form nicht in den Bildern von Gerlach zu finden ist. Der Unterschied zwischen den beiden Fotografen kann implizit mit einem Zitat aus einem Text über Architekturfotografie von dem Hauptprotagonisten der „Neuen Sachlichkeit“, Albert Renger-Patzsch, beschrieben werden: *„Aufnahmen von Wolkenkratzern von sonderbarsten Standpunkten verlieren an überzeugender Anschaulichkeit, was sie an Originalität gewinnen. Auch ein verblüffender Ausschnitt ist nur dann berechtigt, wenn er den Blick auf wesentliches hinlenkt.“*¹⁰² Es ist genau jene überzeugende Anschaulichkeit, die in allen Fotografien Gerlachs von der Villa Moller bewahrt wird.

4. 3. Sachliche Würfel

Nun wäre man in Bezug auf Gerlach versucht, den bewusst künstlerischen, subjektiv-gestalterischen Anspruch Moholy-Nagys gegen die „antikünstlerischen“, objektiven Ambitionen von Albert Renger-Patzsch auszuspielen. Es sei jedoch von vornherein darauf verwiesen, dass die Grenze zwischen der Subjektivität des „Neuen Sehens“ von Moholy-Nagy und der Objektivität der „Neuen Sachlichkeit“ von Renger-Patzsch¹⁰³ oftmals fließend ist, was speziell auch in der Architekturfotografie deutlich wird.¹⁰⁴ Wie Moholy-Nagy sprach sich Renger-Patzsch für eine Erneuerung der Fotografie aus.¹⁰⁵ Den Subjektivismus der Kunstfotografie ablehnend, sah Renger-Patzsch den Sinn der Fotografie genau wie Moholy-Nagy in der Nutzung der spezifischen Eigenart des Mediums. Das Ergebnis dieser

¹⁰² Albert Renger-Patzsch: Die Welt ist schön, 1928, S. 12.

¹⁰³ Dass hierbei der Begriff der „Neuen Sachlichkeit“ den G. F. Hartlaub zusammenfassend für eine Ausstellung deutscher Malerei definierte, nicht identisch für die Fotografie übernommen werden kann, hat J. A. Schmoll gen. Eisenwerth bereits 1966 festgehalten., Vgl. J. A. Schmoll: Vom Sinn der Fotografie, München 1966, S. 160-164.

¹⁰⁴ Speziell die Architekturfotografien Renger-Patzschs kennzeichnen sich durch starke Nahansichten, Untersichten oder fragmentarische Ausschnitte aus. Dieser Widerspruch zwischen theoretischer Forderung und praktischer Ausführung wird aber von Sachsse darauf zurückgeführt, dass Renger-Patzsch bei den Architekturaufnahmen vielmehr den Wünschen seiner Auftraggeber, als seinen eigenen gefolgt ist., Vgl. Rolf Sachsse: Photographie als Medium der Architekturinterpretation, München u.a. 1984, S. 163.

¹⁰⁵ Eine Erneuerung dessen, „was ihre Anhänger – soweit sie dem malerischen Stil anhängen – der Photographie zur Last legen: die mechanische Wiedergabe der Form – macht sie hier allen anderen Ausdrucksmitteln überlegen. Die absolute Formwiedergabe, die Feinheit der Tonabstufung vom höchsten Spitzlicht bis zum tiefsten Kernsschatten gibt der technisch gekonnten photographischen Aufnahme den Zauber des Erlebnisses.“, Albert Renger-Patzsch: „Ziele“, in: Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie II. 1912-1945, München 1979, S. 74.

Bestrebungen ist wie bereits erläutert auch in den Fotos von Gerlach erkennbar: die Schärfe, die Präzision der Kanten oder die feinen Tonabstufungen sind Stilmittel wie sie von Renger-Patzsch und Moholy-Nagy geprägt wurden, wobei Gerlach jedoch ersterem näher zu stehen scheint.

Die Neue Sachlichkeit war vorwiegend eine ästhetische Strömung, in der - wie Ute Eskildsen festhält - versucht wurde, einen nach seiner Struktur definierten Gegenstand in seiner optimalen Erscheinungsweise darzustellen, und dabei scheinbar nicht an den „künstlerischen“ Perspektiven des Neuen Sehens interessiert war.¹⁰⁶ Ein Gegenstand wird so fotografiert, dass er je nach Beschaffenheit interessant präsentiert wird. Der Fotograf sollte bei der Aufnahme möglichst auf einen jeden Eingriff verzichten und die formale Bildgestaltung dem abzulichtenden Gegenstand, und nicht seinen eigenen Intentionen, unterordnen, wobei die Bildgestaltung letztendlich natürlich keineswegs aus den Augen verloren wurde.¹⁰⁷ Manifestiert und veranschaulicht wird dies zum Beispiel in dem Bildband „Die Welt ist schön“ von 1928, in welchem Bilder von Architektur, Pflanzen, Menschen, Tiere und Industrie ohne Text aneinandergereiht werden. Bekanntlich unter dem Titel „Die Dinge“ geplant, werden hier Objekte isoliert und durch einen engen Ausschnitt definiert präsentiert, wobei großer Wert auf die Wiedergabe der Struktur der Oberfläche und die adäquate Präsentation der Form gelegt wird. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Text den Renger-Patzsch über Architektur verfasste und in seinem Buch mit abdruckte: *„Architektur-Aufnahmen sind dienende Bemühungen um Darstellung und Interpretation von Bauwerken. Weit mehr noch als bei Photographien nach der Natur, nach Blume, Tier oder Landschaft, muß daher bei der Wiedergabe von Gebäuden die künstlerische Eigengesetzlichkeit des Gegenstandes für den Aufnehmenden verbindlich sein.“*¹⁰⁸

Die Konzentration auf die „künstlerisch eigengesetzlichen“ Formqualitäten der Villa Moller beinhaltet für die Fotografien Gerlachs den Verzicht auf zu subjektive Sichtweisen, aber auch die Umsetzung einer formalen Komposition, die von Gerlach genauestens durchdacht war.¹⁰⁹ So sind die Fotografien von Gerlach insofern „sachlich“, als sie die Villa Moller isoliert in einem engen Ausschnitt, ihre Wände der ornamentlosen Oberfläche entsprechend klinisch

¹⁰⁶ Ute Eskildsen: Fotokunst statt Kunstphotographie, in: Ute Eskildsen, Jan Horak (Hg.): Film und Foto der Zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werbundausstellung „Film und Foto“ 1929“, Stuttgart 1979, S. 15.

¹⁰⁷ Vgl. Ebenda, S. 16.

¹⁰⁸ Albert Renger-Patzsch: Die Welt ist schön, 1928, S. 12.

¹⁰⁹ Interessanterweise bedeutet der Verzicht auf die subjektive Sichtweisen bei Renger-Patzschs Architekturfotografien nicht gleichzeitig die Umsetzung von „objektiven“ und „sachlichen“ Architekturaufnahmen. Rolf Sachsse verweist darauf, dass zum Beispiel Walter Gropius von den Bildern die Renger-Patzsch von dem Fagus-Werk aufnahm wenig überzeugt war, da sie seiner Ansicht nach zu viel ästhetischen Eigensinn besaßen; Vgl. Rolf Sachsse: Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur, S. 140-141.

weiß, und ihren Baukörper ihrer kubischen Form gemäß in einen präzisen und scharfkantigen Würfel, in ein plastisches „Ding“, verwandeln. Die Villa wird aus ihrem Kontext gelöst und durch ihre Einzelpräsentation aufgewertet, sodass der Bau in der Fotografie eine monumentale Wirkung gewinnt, die über den realen Formcharakter der abgebildeten Villa hinausgeht. Neben der Villa Moller wird dies vor allem auch in den Fotografien der Villa Müller ersichtlich (Abb. 14). Speziell die Schrägsicht mit der Eingangsseite zeigt ein weißes, plastisches, scharfkantiges und kubisches Gebilde dessen Monumentalität genauso wie bei der Villa Moller ein wichtiger Aspekt der Inszenierung war. Die Kante, die sich hier dem Betrachter entgegenschiebt, wurde durch einen engeren Ausschnitt noch stärker als bei der Villa Moller betont, wodurch eine Wuchtigkeit entsteht, die speziell durch einen Vergleich mit einer Fotografie der Villa Müller von Walter Zednicek von 2005 „entmystifiziert“ werden kann (Abb. 15). Der Fotograf wählte im Gegensatz zu Gerlach eine Ansicht vom Garten her und legte Wert darauf, auch die umliegenden Häuser mit abzulichten. Durch den Vergleich mit den traditionell gebauten Häusern wird nun nicht nur die Radikalität der Ornamentlosigkeit ersichtlich, sondern auch die Größe der Villa, die um einiges kleiner als in der Aufnahme von Gerlach wirkt. Auch Giovanni Denti und Silvia Peirone druckten in ihrer Publikation über Adolf Loos von 1997 eine Frontalaufnahme der Villa Moller ab, bei der das Nachbarhaus im rechten Bildrand angeschnitten abgelichtet wurde, und die Größe der Villa durch diese Relation eine völlig andere Dimension bekommt (Abb. 16). Gerade die Isolierung aus dem Kontext ist aber bei Gerlach ein wesentliches Merkmal seiner Fotos von der Loos'schen Architektur.

Gerlach fotografierte nach 1933 auch das Haus Weissmann¹¹⁰ von Heinrich Kulka, dessen Architektur Loos nicht nur aufgrund des Raumplans, sondern auch aufgrund der kubischen ornamentlosen Bauform ähnlich ist.¹¹¹ Das Haus wird jedoch nicht isoliert, sondern bewusst in seiner Umgebung präsentiert, wodurch in diesem Bild nicht nur die Monumentalität, sondern auch die dynamisch-plastische Präsentation des Kubus nicht ersichtlich ist (Abb. 17). So kreiert Gerlach für Loos durchaus eine eigene Bildsprache. Die fotografische Umsetzung der kubischen Formqualitäten, Oberflächenstrukturen und Monumentalität durch eine durchdachte formale Bildkomposition ist vor allem das Resultat der sachlichen Bestrebungen in der Fotografie. Gerade der Vergleich mit den Fotografien der Kulka-Häuser offenbart für die Loos-Bilder ein Abrücken von der darzustellenden Architektur hin zu einem rein fotografischem Bild, wobei vor allem auch die für die Neue Sachlichkeit typische und

¹¹⁰ in der Königberggasse 55, 1130 Wien.

¹¹¹ Vgl. Vera J. Behalova: Beitrag zu einer Kulka-Forschung, in: *bauforum* 43, 7 Jg. 1974, S. 22-31.

widersprüchliche formal-ästhetische Umsetzung des Motivs wesentlich ist.¹¹² Isoliert von ihrer Umgebung begreift Gerlach mit seinen Bildern Architektur nicht mehr als bewohnbares „Gehäuse“¹¹³, als „Lebensform“¹¹⁴, sondern als Objekt, als formalistischen Würfel. Anstatt die Bilder als verfälschende ästhetische Formalismen aufzufassen, könnten sie aber auch als Parameter für einen tatsächlich vorhandenen und von Loos selbst immer abgestrittenen Formalismus seiner Architektur gesehen werden.

Gerade die Form des Würfels ist in den Zwanziger Jahren ein wesentlicher Aspekt in der Architektur. Der Würfel als Ausdruck einer einfachen stereometrischen Grundfigur, für Loos „die klarste Form“¹¹⁵ entspricht zum Beispiel gleichzeitig der ästhetischen Ideologie des Bauhauses¹¹⁶, was auch bei den Meisterhäusern von Walter Gropius in Dessau ersichtlich wird. Die Form wird hier nicht verschleiert, vielmehr wird sie auch in der Fotografie bewusst thematisiert.¹¹⁷ Loos hat diesen Formalismus erkannt, und in der Publikation versuchte Kulka, den sich aufzwingenden Vergleich folgendermaßen zu entkräften: „*Was man allgemein als kubische Bauweise bezeichnet, ist aus einer anderen Gesinnung entstanden, dem Bestreben einer bloß äußerlich plastischen Maßengliederung. Es ist leere Fassadenarchitektur. Der Raumplan hat mit solcher äußerlichen Plastik nichts zu tun.*“¹¹⁸ Loos argumentierte, wie im übrigen auch Gropius, die stereometrische Grundfigur als logische Schlussfolgerung des Inneren, keinesfalls beinhaltet die funktional gedachte Hülle eine formalistische Qualität.¹¹⁹ In der Fotografie ist von diesen Theorien nichts mehr erkennbar. Formqualitäten, optisch ansprechend inszeniert, werden dem Betrachter präsentiert.

¹¹² Die Forderung Renger-Patzschs nach dokumentarischer Objektivität ist, wie unter anderem auch Rolf Sachsse anführt, speziell aufgrund der stark formal-ästhetischen Bildkompositionen unerfüllbare Idealforderung geblieben., Vgl. Rolf Sachsse: *Photographie als Medium der Architekturinterpretation*, München u.a. 1984, S. 162.

¹¹³ Roland Günter: *Architekturfotografie im gesellschaftlichen Zusammenhang*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Band 20, 1981, S. 124.

¹¹⁴ Ebenda, S. 124.

¹¹⁵ Heinrich Kulka (Hg.): *Adolf Loos – Werk eines Architekten*, Nachdruck von 1931, Wien 1979, S. 14-15.

¹¹⁶ So bekennt auch ein Bauhaus-Schüler: „*Eigentlich bin ich Teig. Mein Kneten ist die Zeit. Als ich vor einem halben Jahr ans Bauhaus kam, war ich zu einer mit Motivchen verzierten Fassade geformt. Heute bin ich ein roter Würfel. Alles ist klar geworden, der Würfel ist doch verflucht einfach.*“, in: Andreas Vetter, *Die Befreiung des Wohnens*, Berlin 2000, S. 124. Auch ironische Stimmen reagieren auf dieses ästhetische Prinzip: „*Drei Tage am Bauhaus, und man kann auf Lebenszeit kein Quadrat mehr sehen. Malewitsch hat 1913 schon das Quadrat erfunden. Welch ein Glück, dass er sich's nicht hat patentieren lassen...*“, in: Ebenda, S. 126.

¹¹⁷ Den Formalismus den Gropius zum Beispiel bei dem Direktorenhaus der Meisterhäuser anwendet um den Bau kubisch und schwebend erscheinen zu lassen indem er eine störende, aber für die Statik notwendige Stütze mit Spiegelglas zu verbergen versuchte, zeigt sich auch in der Fotografie wieder. In einem der Fotos von Lucia Moholy wurde diese Stütze kurzerhand wegretuschiert – der kubische Bau scheint tatsächlich zu schweben.

¹¹⁸ Heinrich Kulka (Hg.): *Adolf Loos – Werk eines Architekten*, Nachdruck von 1931, Wien 1979, S. 14.

¹¹⁹ Es sei hier auf noch einmal auf Paul Wijdeveld verwiesen, welcher die symmetrische Außenfassade nicht als das Resultat des logischen Inneren auffasst; Vgl. Paul Wijdeveld: *Ludwig Wittgenstein – Architekt*, Cambridge 1994, S. 165.

Andreas Haus hat für die Architekturfotografie des „Neuen Bauens“ einen Wertewandel herausgearbeitet, der das mediale Bild der Bau- „Idee“ höher schätzt als die reale historische Nutzung der Architektur.¹²⁰ So wird auch die Architektur von Loos zu einem Bild: zu einer Skulptur, zu einem Kunstwerk, monumental und zeitenthoben, in der ein wesentliches Element vergessen wird: der Mensch. Die Bilder von Martin Gerlach zeigen eine architektonische Meisterleistung, ein formalistisches, hochstilisiertes Kunstwerk, in dem die Relation zu der Person, die sie benutzt, keine Relevanz mehr besitzt. Betrachtet man die erste Version von dem Bild, das von dem 1912 gebauten Haus Horner aufgenommen wurde, bemerkt der Betrachter ein vor dem Haus in der Wiese sitzendes Kind (Abb. 18). In der Druckversion wurde dieses Kind kurzerhand wegretuschiert (Abb. 19). Heinrich Klotz merkt an, dass gerade das Verhältnis des Menschen zur Architektur wesentlich ist: *„Dieses Verhältnis ist aber der oberste Begriff einer Architekturgeschichte, nicht die Ästhetisierung des Bauwerks zum reinen Kunstwerk, nicht seine Versachlichung zum Objekt, und auch nicht seine Inhaltlichkeit als Bedeutungsträger.“*¹²¹ Von dieser Vorstellung ist in Gerlachs Bildern nichts mehr zu finden. Selbstbezogen, versachlicht, kühl, konzentriert er sich „nur“ auf das schöne Architekturbild, der Mensch ist zu einem störenden Faktor geworden und dekonstruiert den sozialen Anspruch Loos', für den Menschen zu bauen. Das Kunstwerk verdrängt ihn.

So ist es gerade die Fotografie, an der die spannenden Widersprüche in den theoretischen Intentionen des Architekten und der tatsächlichen Ausführung abzulesen ist. *„Wenn ein Gebrauchsgegenstand in erster Linie nach ästhetischen Gesichtspunkten geschaffen wird, ist er Ornament, mag er auch noch so glatt sein“*¹²² schreibt Heinrich Kulka. In diesem Sinne wird in den Fotografien Gerlachs ein Ornament und kein Gebrauchsgegenstand präsentiert.

4. 4. Industrielle Kunstwerke

Speziell die Bedeutung der Industrie spielte auch für die sachliche Fotografie eine wesentliche Rolle.¹²³ *„Technische Schönheit, die neue Romantik“* erklärte Erich Medelsohn und verdeutlichte mit dieser Aussage die Bedeutung des Mythos Maschine. Die Technikbegeisterung, veranschaulicht und beschrieben in Photobänden der Zwanziger Jahre

¹²⁰ Andreas Haus: Fotogene Architektur, in: Daidalos, 66, 1997, S. 91.

¹²¹ Heinrich Klotz: Über das Abbilden von Bauwerken, in: Architectura, München 1971, S. 10.

¹²² Heinrich Kulka (Hg.): Adolf Loos – Werk eines Architekten, Nachdruck von 1931, Wien 1979, S. 15.

¹²³ Norbert M. Schmitz hält zum Beispiel fest, dass in der Neuen Sachlichkeit *„wird das rein objektive Konstatieren der Dinge, eine distanzierte, geradezu naturwissenschaftliche Haltung, geübt, die allerdings untergründig ein Einverständnis mit der industriellen Gegenwart voraussetzt.“*, Norbert M. Schmitz, in: Ingo F. Walther (Hg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 2000, S. 638.

mit Titeln wie „Technische Schönheit“¹²⁴, „Eisen und Stahl“¹²⁵ oder „Schönheit der Technik“¹²⁶, deren religiös, romantische Überhöhung auch im Futurismus deutlich wird, spielte speziell vor dem Wirtschaftsaufschwung der Weimarer Republik auch eine wichtige Rolle in der Fotografie.¹²⁷ Suchte die „sachliche“ Fotografie eine Abkehr von der „malerischen“ Fotografie, und fand ihre neuen formalen Prinzipien in ebenso neuen technischen, bisher belanglosen Motiven, so schuf sie damit letztendlich eine neue Ästhetik, welche vor allem in der Produktwerbung aufging. Klar, präzise und scharf fotografierte Industrieobjekte, seien es nun Riemenscheiben von Renger-Patzsch oder Zwirnrollen von Forence-Henri, waren Resultate einer neuen Bildstrategie, deren Gebrauchswert, wie Herbert Molderings anführt, *„Dinge, Ereignisse und Erlebnisse, die früher dem ästhetischen Genuß der Menschen sich entzogen, im Bilde ihnen zuzuführen.“*¹²⁸ Gerade die Architektur der Zwanziger Jahre fand ihre beste Wirkung in der sachlichen Fotografie, speziell auch deswegen, weil die industrielle Komponente besonders betont werden konnte.

Vergleicht man die Aufnahmen Gerlachs mit jenen von Lucia Moholy, die diese 1926 von den Meisterhäusern in Dessau gemacht hat (Abb. 20-23), so offenbaren sich trotz der unterschiedlichen Bauform der Architektur deutliche Gemeinsamkeiten: der leicht seitliche Standpunkt auf Augenhöhe, um die Bauvolumen zu erfassen, die Betonung der klaren ornamentlosen Oberflächenstruktur der Hausmauer, die Bedeutung der präzise festgehaltenen entzerrten Kanten, welche die extrem hellen und die verschatteten Mauerteilen zu Kuben verschmelzen, oder die eiserne Schärfe, mit welcher der kubische Bau von der Umgebung abgehoben wird, betonen die scheinbare Ähnlichkeit einer Architektur, deren größter Unterschied jedoch in der Bedeutung der Industrie lag.¹²⁹

Die 1922 getätigte Aussage „Kunst und Technik - eine neue Einheit“ ist die wohl meiststrapazierte Aussage Walter Gropius, beinhaltet sie doch die utopischen Ziele des Bauhauses. Es war vor allem die radikale Umsetzung einer klinischen, von allem Dekor gereinigten äußeren Fassade in Kombination mit einfachen kubischen Formen, die immer wieder zu einem Vergleich zwischen den beiden Architekten führt. Für Loos war es der glatte Lederkoffer, für Gropius waren es die amerikanischen Getreidesilos, welche als

¹²⁴ Hanns Günther: „Technische Schönheit“, Schaubücher 3, Leipzig, Zürich 1929.

¹²⁵ Albert Renger-Patzsch: „Eisen und Stahl“, Berlin 1931.

¹²⁶ Franz Kollmann: „Schönheit der Technik“, München 1928.

¹²⁷ Vgl. Herbert Molderings: Fotografie in der Weimarer Republik, Berlin 1988.

¹²⁸ Herbert Molderings: Überlegungen zur Fotografie der neuen Sachlichkeit und des Bauhauses, in: U. Keller, W. Ranke, H. Molderings, Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Giessen 1977, S. 67.

¹²⁹ Interessanterweise sind die Meisterhäuser von Gropius mit genauso traditionellen Baumitteln gebaut wie die Villa Moller von Loos; Gropius macht sich hier aber die Fotografie zu nutze, um, wie Sabine Kraft anmerkte, mit der Inszenierung der glatten Putzflächen eine Art Maschinenästhetik suggerieren, welche die Baumaterialien alleine nicht hervorgebracht hätten. Vgl. Sabine Kraft, Gropius baut privat, Marburg 1997.

„Schöpfungslegenden“ für diese neue Form von Architektur dienten. Es ist mittlerweile bekannt, dass diese Vergleiche nur von oberflächlicher Natur sind.¹³⁰ Für Loos war die Tradition ein wesentlicher Bestandteil, Gropius versuchte, radikal mit ihr zu brechen. Es war die Umarmung der Technik und das Hoffen auf die Industrie, welche bei Gropius eine neue Architektur schaffen sollten, die jedoch nicht auf diese beschränkt blieben, sondern auf einen sozialen Anspruch, den Menschen und die Gesellschaft insgesamt zu verbessern, ausgeweitet wurden. Der gleichermaßen utopische und soziale Gedanke einer Verbesserung der Gesellschaft mit schöneren Formen spielt dabei eine zentrale Rolle.¹³¹ Loos selbst betrachtete den Funktionalismus und den Gesamtkunstwerkscharakter des Bauhauses immer mit großem Misstrauen¹³², und setzte dem rationalistischen Planen, ein individualistisches Konzept entgegen.¹³³ In vielen Aspekten, wie zum Beispiel in der industriellen Vorproduktion von Bauteilen gelang es dem Bauhaus jedoch, Gebiete zu erreichen, die - wenn auch in problematischer Weise - sonst von wenigen Architekten derart forciert betrieben wurden.

Diese industrielle Komponente galt es in der Fotografie umzusetzen, die Schönheit der technischen Komponente ins Bild zu transportieren: Die Exaktheit der Bauweise, die Präzision der Konstruktion von Architektur wurde kongenial durch die Betonung der neuen Formqualitäten beschrieben. Speziell im Vergleich mit älteren Architektur Fotografien von traditionellen Villen wird deutlich, dass hier nicht mehr ein Arbeiter Stein auf Stein schlichtete, sondern dem Betrachter eine maschinelle „Schönheit“ präsentiert wird, vor der nicht selten auch ein Automobil geparkt steht.¹³⁴ Die unregelmäßigeren, in diesem Sinne natürlicheren, organischeren Formen früherer Villenarchitektur werden von präzisen, linearen, geometrischen Flächen abgelöst, die nicht selten maschinell produziert wurden.

Als Gerlach jun. 1930 seine Fotografien für Loos anfertigte, waren dies schon Stilkriterien, wie sie für den Großteil der Architektur des „Neuen Bauens“ gültig waren. Beim Durchblättern der Publikation über die Weißenhofsiedlung, an der sich so ziemlich alle prägenden Architekten des Neuen Bauens beteiligten, kann paradigmatisch für die

¹³⁰ Vgl. Benedetto Gravagnuolo: Adolf Loos, Mailand 1982, speziell S. 194-198; oder auch: Friedrich Achleitner, Wiener Architektur der Zwischenkriegszeit, Arch+ 67, Wege in die Krise, Wege aus der Krise, S. 51.

¹³¹ „In einem langen Leben ist mir immer stärker bewusst geworden, dass die Liebe zum Schönen für den Menschen nicht nur in hohem Maße glücksbereichernd ist, sondern auch ethische Kräfte in ihm hervorbringt“, Walter Gropius: Apollo in der Demokratie, Berlin 1967, S. 11.

¹³² Vgl. Heinrich Kulka (Hg.): Adolf Loos – Werk eines Architekten, Nachdruck von 1931, Wien 1979, S. 15-16.

¹³³ Zum Unterschied zwischen Bauhaus und Loos: Christian Kühn: Das Schöne, das Ware und das Richtige, Berlin 2001, S. 98-104.

¹³⁴ Le Corbusier ließ seine Architektur öfter mit einem Automobil abbilden, um die technische Komponente zu betonen; Interessant ist, dass von der Villa Müller ebenfalls ein Foto existiert, das eine solche Komposition zeigt. Dieses Foto stammt nicht von Gerlach, zeigt aber dennoch, dass die Architektur Loos' durchaus in diesem Zusammenhang gesehen wurde;

Architekturfotografie der Zwanziger Jahre zusammengefasst werden: Diagonale Sichtachsen finden sich ebenso wie axiale Blicke, die Isolierung aus dem Kontext tritt genauso häufig auf wie die starke Betonung der Bauvolumina durch helles Sonnenlicht und dunkle Schlagschatten. Gerlach kreiert mit seinen Architekturfotografien ähnliche Ikonen, die Bilder reihen sich perfekt in eine Bildtradition ein, die schon längst von den Architekten des „Neuen Bauens“ adaptiert worden waren.

Andreas Haus verweist in seinem Artikel „Fotografische Polemik und Propaganda um das ‚Neue Bauen‘ der Zwanziger Jahre“ auf die Propagandawirkung der Fotografie, wie sie auch durch Lucia Moholy geprägt wurde. Speziell im Vergleich mit Schultze-Naumburg, welcher die ihm so verhasste Weißenhofsiedlung durch unvoreilhaftige Fotografie zu „entstellen“ versuchte, arbeitet Haus Kriterien, wie geometrische Flächigkeit, Linearität oder scharfe Kantung, heraus, wie sie typisch für die fotografische Darstellung der Architektur des „Neuen Bauens“ geworden seien.¹³⁵ Obwohl sich diese auch in der Fotografie von Gerlach wiederfinden, ist nicht anzunehmen, dass Loos Opfer dieser „Propaganda“ geworden war. Vielmehr wollte man wahrscheinlich bildlich auf die Vorreiterrolle Loos' für die moderne Architektur hinweisen.

Wie angeführt erschien die Monografie von Kulka in der Reihe „Neues Bauen in der Welt“. Nicht der Raumplan war das moderne Element, natürlich auch nicht das Bewusstsein der Tradition, sondern vielmehr die Ablehnung des Ornaments. Es war genau jener „Kampf“ gegen das Ornament, der von späteren Architekten reflektiert wurde. In Gropius' Buch „Architektur“ findet sich zum Beispiel Loos als Vorreiter der modernen Architektur mit einer Fotografie vom Haus am Michaelerplatz.¹³⁶ So ist vielleicht nicht die Frage, wie Loos seine Architektur selbst wahrgenommen hat, relevant, sondern wie sie durch spätere Architekten, die Loos vor allem als Vorreiter einer vom Ornament befreiten Architektur sahen, rezeptiert wurde. So spricht auch Heinrich Kulka in seinem Vorwort von Adolf Loos als „*Erwecker moderner Gesinnung im Bauen, (...) insgeheim nachgeahmt, richtunggebend für das gesamte Schaffen der modernen Architektur wurde*“¹³⁷ Ähnlich Franz Glück, der folgendes in der Monografie schreibt: „*‚Moderne‘ unter den Architekten sprechen heute von Adolf Loos als einem ‚Anreger und Vorgänger‘ – ein äußeres Zeichen für einen Sieg, aber zugleich auch ein Beweis dafür, dass er nicht gekannt und noch weniger begriffen wird.*“¹³⁸ Dieser von Glück angesprochene Sieg wird bildnerisch transportiert durch

¹³⁵ Andreas Haus: Fotografische Polemik und Propaganda um das Neue Bauen der 20er Jahre, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1981, 20. Band, S. 90-106.

¹³⁶ Vgl. Walter Gropius: Architektur, Frankfurt am Main 1956, Abb. 35.

¹³⁷ Vgl. Heinrich Kulka (Hg.): Adolf Loos – Werk eines Architekten, Nachdruck von 1931, Wien 1979, S. 6.

¹³⁸ Vgl. Heinrich Kulka (Hg.): Adolf Loos – Werk eines Architekten, Nachdruck von 1931, Wien 1979, S. 7.

eine Bildfalle, die wesentlich von der sachlichen Fotografie oder der Bauhaus Fotografie¹³⁹ beeinflusst war.

4. 5. Massenverschränkung und Kubus

Durch einen Vergleich der Gerlach Fotografien der Villa Moller mit den Bildern Lucia Moholys von den Meisterhäusern können auch zwei verschiedene fotografische Konzepte erläutert werden, wobei vorher die unterschiedlichen Auffassungen von Architektur von Gropius und Loos kurz erklärt werden muss: Die neue Raumlösung, die sich bei Loos in der Entwicklung des Raumplans zeigte, hat marginale Ähnlichkeiten zu Gropius' Vorstellung von Raumgestaltung, unterscheidet sich aber dennoch stark von ihr.

Wie weiter oben angeführt wurden bei Loos die einzelnen Räume, als „*räumliche Volumina*“¹⁴⁰, als „*Schachteln*“¹⁴¹, und als „*Prismenvolumen*“¹⁴² bezeichnet, die miteinander kombiniert werden. Das gilt im selben Maße für Gropius. Auch er geht von der einzelnen Wohnzelle aus, meint damit jedoch – und dies ist einer der wesentlichsten Unterschiede zu Loos – eine *standardisierte* räumliche Einheit, die beliebig variiert und mit anderen Einheiten zusammengesetzt werden.¹⁴³

Es war gerade die Rationalisierung bzw. Typisierung der Bauproduktion und die dadurch erreichbare Verbilligung des Bauwesens, mit welchen sich Gropius sein Leben lang auseinander setzte, und hier ganz andere Ziele als Loos verfolgte.¹⁴⁴ Gropius Raumplanung geht hierbei von standardisierten Einheiten aus, die Andreas K. Vetter treffenderweise als

¹³⁹ Willfried Baatz verweist auf die Tatsache, dass es sich bei der Bauhausfotografie keineswegs um einen einheitlichen und originären Stil handelt, sondern dass diese überaus vielfältig war, und in der auch Lucia Moholy einen Stellenwert inne hatte; Vgl. Willfried Baatz: Geschichte der Fotografie, Köln 1997, S. 107.

¹⁴⁰ Friedrich Kurrent: 33 Wohnhäuser, in Burkhardt Rukschcio: Adolf Loos, Wien 1989, S. 130.

¹⁴¹ Anders V. Munch: Der stillose Stil, München 2005.

¹⁴² Kenneth Frampton: Die Architektur der Moderne, Stuttgart 1995, S. 82.

¹⁴³ Vgl. Walter Gropius: Bauten und Projekte 1906 bis 1969, Berlin 1976, S. 10.

¹⁴⁴ Gropius hat sich wie kaum ein anderer Architekt mit der industriellen Vorfabrikierung von Häusern auseinandergesetzt. Bereits 1909 verfasst er das Memorandum „Programm zur Gründung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlichen Grundlagen“, in dem er die Industrialisierung des Hausbaus durch die Massenherstellung universell verwendbarer Bauteile propagiert. Diese typisierte Bauteile könnten auf verschiedenste Art und Weise zusammengesetzt werden, wodurch das Bedürfnis nach individueller und künstlerischer Gestaltung kaufmännisch und technisch vertretbar bleibt, ohne das Prinzip der Massenherstellung zu durchbrechen. In diesem Text sind bereits die wichtigsten Elemente enthalten, die Gropius auch in seinem späteren Schaffen umzusetzen versucht. Gropius formuliert hier erstmals die Idee eines „Standards“ oder eines „Typs“, die erst 1923 bei dem Konzept vom „Baukasten im Großen“ völlig ausgereift ist. Gropius hat die Gefahr der Monotonie, die durch die Massenproduktion entsteht erkannt, aber dennoch gemeint, dass typisierte bzw. standardisierte Bauteile nicht Eintönigkeit erzeugen, sondern im Gegenteil eine „Einheit in der Vielfalt“ darstellen. Vgl. dazu Sabine Kraft: Gropius baut privat, Marburg 1997; bzw. Andreas K. Vetter: Die Befreiung des Wohnens, Berlin 2000.

Module, als seriell produzierbare, unabhängig einzusetzende Baueinheiten bezeichnet.¹⁴⁵ Dieses modulare Prinzip wird auf das „Wohnen“ insofern umgesetzt, als Gropius jeder Wohnfunktion eine eigene Raumzelle zuordnet. Die räumliche Form dieser Funktionszellen sind einzelne Kuben. Ausgehend von einem „Grundmodul“, das die essentiellen Bereiche wie Wohnraum, Küche, Bad verkörpert, können je nach Belieben und finanzieller Lage einzelne Raumzellen angefügt werden.¹⁴⁶ Aufgrund der einfachen kubischen Form der Raummodule besitzen die geplanten Häuser einen einfachen Grundriss, der auf eine jede überflüssige Gliederung verzichtet. Der ganze Plan ist das Ergebnis der Addition von einzelnen Funktionszellen bzw. der einzelnen Raumkuben.¹⁴⁷ Wie bei Loos ergibt das Innere somit das Äußere.

Auch die berühmtesten Villen von Gropius, die Meisterhäuser in Dessau, sind nach diesem modularen Prinzip gebaut. Mit dem Umzug des Bauhauses nach Dessau plante Gropius drei Doppelhäuser und ein Direktorenhaus für sich selbst, bei denen es sich ebenfalls um eine Addition von Einzelkörpern, die zu einer kubischen Komposition verschmelzen, handelt. Die additive Körperüberlagerung ist auch am Außenbau nachvollziehbar, wo Gropius bei seinem Einzelhaus ein L – förmiges Obergeschoss auf das Erdgeschoss legt. Er ordnet hierbei die vereinfachten Blöcke asymmetrisch an, wodurch die Baukörper mehrfach gestuft und ineinander gestaffelt werden, die innere Raumstruktur aber auch von außen erkannt werden kann.

Der mathematische, auch funktionell rationale Aspekt dieser Architekturplanung ist der wesentliche Unterschied von der Loos': Hermann Czech verweist darauf, dass Loos' Planungen immer den Charakter eines „work in progress“ haben und gerade der Raumplan eine ständige Rückkoppelung von Geschoss zu Geschoss, von Längs zu Querschnitt erfordert.¹⁴⁸ Es ist bekannt, dass Loos viele seiner Planungen beim tatsächlichen Bau wieder umstieß, und vieles erst auf der Baustelle, wo sich der Entwurf bewähren musste, wieder änderte. Der Raumplan mit seinen verschiedenen Niveaudifferenzierungen, seiner Ignoranz

¹⁴⁵ Andreas K. Vetter: Die Befreiung des Wohnens, Berlin 2000, S. 109.

¹⁴⁶ So auch beim sogenannten „Baukasten im Großen“; hierbei handelt es sich um Häuser, die ebenfalls aus unterschiedlichen Raumeinheiten zusammengesetzt sind. Dabei definiert Gropius sein Ziel für den Wohnbau folgendermaßen: „Lösung der gegensätzlichen Forderungen nach größtmöglicher Typisierung (Wirtschaftlichkeit) und größtmöglicher Variabilität der Wohngebäude. Typisierung der Bauteile die zu verschiedenen Wohnorganismen zusammenmontiert werden können. Baukasten im Großen, aus dem sich je nach der Kopfzahl und Bedürfnis der Bewohner verschiedene Wohnmaschinen zusammenfügen lassen.“ So werden hierbei mindestens zwei der sechs Kuben gebraucht, um ein Haus zu kreieren. Durch ein einfaches Weglassen der einzelnen Raumzellen oder durch deren Addierung können die Häuser nun je nach Bedarf vergrößert oder verkleinert werden. Die einzelnen Module werden in der Fabrik massenproduziert und auf der Baustelle nur noch zusammengesetzt.

¹⁴⁷ Vgl. Giulio Carlo Argan: Gropius und das Bauhaus, Hamburg 1962, S. 65.

¹⁴⁸ Hermann Czech: Der Umbau, in: Burkhardt Rukschcio,; Adolf Loos, Wien 1989, S. 171.

gegenüber Geschossen, und Vorliebe für durch Durchbrüche gekennzeichnete Raumverschränkungen wäre durch eine standardisierte Addierung von Räumen nicht umsetzbar gewesen. Ein mathematisches Addieren oder Wegnehmen von Räumen wäre hier schon alleine deshalb nicht möglich gewesen, weil vielmehr als bei Gropius ein durchkomponiertes Ganzes angestrebt wird, bei dem nichts mehr weg- oder hinzugefügt werden kann¹⁴⁹, und das letztendlich seine innere Struktur nicht nach außen trägt. Gropius' Raumstruktur ist aufgrund der differenzierten Anordnung der Kuben auch von außen her ablesbar, Loos verschmilzt seine Räume hingegen in ein komplexes Raumgefüge, der er eine einfache Hülle „überstülpt“ (die nach der Meinung Loos' die einfache Hülle vielmehr bedingt).

4. 6. Statischer Block und bewegte Kuben

So unterschiedlich die Architektur ist, so verschieden sind auch die fotografischen Konzepte, mit welchen die Bauten festgehalten wurden: Lucia Moholy dokumentiert mit einer Serie von Außenaufnahmen die Meisterhäuser, während in der Kulka-Publikation die Villa Moller mit zwei Bildern verewigt wird. Hier wurde die Vorderansicht der Villa Moller von Gerlach gemeinsam mit einer Gartenansicht von Bruno Reiffenstein abgedruckt (Abb. 24).

Bruno Reiffenstein wählte hier wie Gerlach einen leicht seitlichen Standpunkt, um mit der Seitenwand auch die Plastizität des Baus zu zeigen. Insgesamt ist das Bild ähnlich wie Gerlachs Foto aufgebaut: Der leicht seitliche Standpunkt und ein annähernd gleich weiter Abstand des Fotografen zum Haus ergeben einen Bildaufbau, der auf das Gerlach Foto zu reagieren scheint. Alles, was die Aufnahme der flächigeren Vorderseite von der Villa Moller verbirgt, wird hier offenbart. Die seitliche Ansicht betont hier jedoch nicht die kompakte Form eines kubischen Würfels, was auch durch die unklarere Räumlichkeit der Gartenfassade nicht möglich wäre, sondern die terrassierte Abstufung. Während in der Vorderansicht der vertikale Zug eines geschlossenen Baus vermittelt wird, kennzeichnet sich das Bild Reiffensteins durch verschiedene horizontal gelagerte Terrassen aus, die auch als eine Kombination von verschiedenen aufeinandergesetzte Baublöcke gesehen werden kann. Reiffenstein betont besonders den großen mittleren Block, welcher den Wohn- und Schlafbereich enthält. Sowohl die exakt unter den Terrassentüren des Speisezimmers verlaufende Kante der Terrasse, als auch der abschließende Rücksprung mit der parallel

¹⁴⁹ Kenneth Frampton bezeichnet diese Planung auch als eine „angestrenzte Manipulation des verfügbaren Prismenvolumens, als handele es sich nur um Rohmaterial, aus dem im Schnitt eine dynamische Komposition geschaffen werden sollte.“, Kenneth Frampton: Die Architektur der Moderne, Stuttgart 1995, S. 82.

verlaufenden filigranen Regenrinne, unterstützt den Aspekt eines quergelagerten Blocks. Der horizontale Aufbau des Bildes wird nur durch wichtige Details, wie zum Beispiel die Schornsteine, die in ihrer Höhe an die seitlichen Wandteile anschließen, oder durch die filigranen Gitter der Balkone, deren Muster sich durch Schatten an der Hausmauer fortsetzen, durchbrochen. Es ist sicherlich kein Zufall, dass die Gartenfassade hell beleuchtet ist, während Gerlach die Frontfassade relativ dunkel hält. Dem zurückgezogen und abweisenden Charakter der Frontfassade wird hier eine helle, sonnenbestrahlte Fassade entgegengesetzt, die durchaus dem „Luft, Licht, Sonne“ - Motto der Zwanziger Jahre gerecht wird. Der private, offene Aspekt der Architektur wird noch mal durch ein größeres Umfeld betont. Zwar wurde die Druckversion im Gegensatz zum Original oben und unten beschnitten, dennoch wird auch durch den zur Terrasse führenden Weg der Garten betont.

Dies ist in einem ganz anderem Maße bei einer 1934 in der Kunstzeitschrift „Profil“ abgedruckten Fotografie umgesetzt worden. In Zusammenhang mit einem Artikel über Gärten bildet hier der reich bepflanzte Garten das eigentliche Motiv, die von Baumstäben verdeckte Architektur, spielt nur eine sekundäre Rolle (Abb. 25).

Während Gerlach mit seiner Aufnahme der Frontfassade den Würfel – „*die klarste Form*“¹⁵⁰ – festhält, betont Reiffenstein die abgetreppte Struktur¹⁵¹ der Gartenfassade. Die Kombination der beiden aufeinander abgestimmten Bilder geben den vollständigen Bau wieder. Um ein vollständiges Bild der Meisterhäuser vermitteln zu können, musste Lucia Moholy mehrere Bilder anfertigen, zwei Bilder wären für diese Architektur nicht ausreichend gewesen. Gropius setzte mit seiner Verschachtelung ein Konzept voraus, das typisch für die Architektur der Zwanziger Jahre ist und das Loos bis auf wenige Ausnahmen fremd ist, nämlich Bewegung.

„*Der Raum ist in Bewegung*“¹⁵² erklärt Gropius in Bezug auf seine Innenräume; diese Aussage lässt sich aber auch auf den Außenraum umlegen und beschreibt damit eine Architekturauffassung, die auch bei Sigfried Giedion als eine „dynamische“ beschrieben wird.¹⁵³ Die einzelnen Raumkuben werden bei den Meisterhäusern addiert, miteinander

¹⁵⁰ Heinrich Kulka (Hg.): Adolf Loos – Werk eines Architekten, Nachdruck von 1931, Wien 1979, S. 14.

¹⁵¹ Dessen Äquivalent Loos in dem „*vollkommensten Bauwerk der Welt, die Stufenpyramide*“ sah; Heinrich Kulka (Hg.): Adolf Loos – Werk eines Architekten, Nachdruck von 1931, Wien 1979, S. 15.

¹⁵² Walter Gropius, in: Sigfried Hauser: Idee, Skizze,...Foto, Wien 1990, S. 120.

¹⁵³ Speziell im Vergleich mit der Architektur des 19. Jahrhunderts wird von Giedion eine Abwendung von der Zentralperspektive herausgearbeitet, die vom Betrachter nun nicht mehr nur einen Standpunkt verlangt, sondern von verschiedenen Gesichtspunkten erschlossen werden muss. Diese neue „Simultaneität“, deren Ursprung er in der kubistischen Malerei sieht, bringe nun eine vierte Dimension – die Zeit – in die Architektur: „*Die Essenz des Raumes wie er in seiner Vielfalt erfasst wird, besteht in der unendlichen Möglichkeit seiner Beziehungen. Eine erschöpfende Beschreibung von einem einzigen Ausgangspunkt ist unmöglich. Sein Aussehen wechselt in dem Punkt, von dem aus er gesehen wird. Um die wahre Natur des Raumes zu erfassen, muss der Beschauer sich selbst in ihm bewegen.*“ Sigfried Giedion, Raum, Zeit, Architektur, Basel Berlin 2000, S. 279.

verschränkt und durchdringen einander. Um den ganzen Bau zu begreifen, muss der Betrachter um den Bau herumgehen, ihn umkreisen, wobei sich die Blickwinkel und die Präsentation des asymmetrischen Baus ständig verändern. In diesem Sinne umkreiste Lucia Moholy mit der Kamera den Bau, hält die sich ändernden Blickpunkte mit mehreren Aufnahmen fest, und erfasst ihn somit in seiner Ganzheit bzw. Allansichtigkeit.¹⁵⁴ Ein Bild befindet sich neben dem anderen, ohne einen bevorzugten Standpunkt zu definieren.

Die Fotos der Villa Moller könnten hier nicht unterschiedlicher sein. Loos ging es nicht darum seine Räume auch nach außen hin zu verschachteln, sondern er „verpackt“ sie gewissermaßen in einem terrassierten kubischen Block. Von Innen nach Außen gebaut, die äußere Fassade als Resultat der inneren Anordnung gedacht, könnte man annehmen, dass sich das Haus gegenüber einem sich von der Straße betrachtenden Besucher weitgehend gleichgültig verhält. Nun ist aber das Gegenteil der Fall: Die Frontfassade wurde auch nach außen hin konzipiert, sodass sie von einem speziellen Standpunkt erfasst werden kann. Suchte nun Lucia Moholy die Abkehr von einem definitiven Standpunkt, was konform mit der Intention des Bauherren ist, friert Gerlach im Gegensatz dazu mit seiner ersten Aufnahme vielmehr einen Blickpunkt ein, nämlich genau jenen frontalen Standpunkt, der nötig ist, um die klassisch konzipierte Fassade in ihrer vollen Symmetrie zu erfassen. Die Symmetrie setzt hier einen fixen Blickpunkt, eine Statik voraus, während gerade die Asymmetrie bei Gropius dazu veranlasst den Betrachterstandpunkt zu wechseln. Bei den Meisterhäusern lässt sich kaum ein fixer Standpunkt finden, sondern eine Sammlung von verschiedenen Blickpunkten. Jede Seite hat hier eine eigene Gestaltung, und lässt nicht auf die andere schließen. Um einen kohärenten Eindruck von dem Gesamtbau zu gewinnen muss man sich um ihn bewegen. Auch wenn sich die Villa Moller im Detail, durch vor und rückspringende Elemente kennzeichnet, weist der Bau in seiner Gesamtheit aufgrund seiner kompakteren Form Geschlossenheit auf. Im Gegensatz zu den Meisterhäusern hat die Villa Moller eindeutig ein vorne und ein hinten, eine linke und eine rechte Seitenfassade, eine eindeutige geometrische Ordnung, die auf Front- und Gartenseite ausgerichtet ist. Die Villa Moller wurde, wie Max Risselada aufzeigt hat, vor allem auf die Front- und auf die Gartenseite hin geplant, die seitlichen Wände spielen eine untergeordnete Rolle.¹⁵⁵

Sowohl Gerlach, als auch Reiffenstein legen in ihrer jeweiligen abgedruckten Fotografie die Priorität auf diese beiden Hauptfassaden, zeigen aber, wenn auch nur andeutungsweise, ebenfalls die untergeordneten Seitenwände. Somit reichen zwei Bilder völlig aus, um den Bau

¹⁵⁴ Vgl. Rolf Sachsse: Lucia Moholy, Berlin 1995, S. 17-18.

¹⁵⁵ Vgl. Max Risselada: Documentation of 16 houses, in: Max Risselada (Hg.): Raumplan versus Plan Libre, Delft 1988, S. 88.

in seiner Gesamtheit bzw. Allansichtigkeit zu dokumentieren. Lucia Moholys Aufnahmen hingegen müssen vielmehr als Sequenzen, als Nebeneinanderstellungen, die dem Auge des Betrachters in einer filmartigen Abfolge die verschiedenartigen Architekturformen der Meisterhäuser präsentieren, deren Ansichten sich je nach Blickpunkt wieder verändern, verstanden werden. Solche Sequenzen finden sich in der Publikation, wenn überhaupt, nur bei der Dokumentation von dem Haus Steiner (Abb. 26).

Das 1910 errichtete Haus Steiner kennzeichnet sich auch im Vergleich mit der Villa Moller durch ein auffälliges Element aus: Loos verlässt bei diesem Bau die rein kubische Form und kombiniert den rechteckigen Block mit einer zur Straßenseite geneigten Dachkrümmung.¹⁵⁶ Von dem Viertelkreisbogen des Daches ist bei der alleinigen Ansicht der Gartenseite nichts erkennbar, diese kennzeichnet sich durch eine symmetrische und kubische Struktur aus. Die Vorder- als auch die Gartenseite lassen keine Rückschlüsse aufeinander zu.¹⁵⁷ Um den vollständigen Bau und sein unterschiedliches Formvokabular zu erschließen, muss der Betrachter um den Bau herumgehen.

In diesem Sinne wurden in der Publikation drei Fotos abgedruckt, zwei Bilder stammen von Bruno Reiffenstein, nur das Bild von der Straßenfassade stammt von Gerlach. Das erste, von Gerlach von einem leicht seitlichen Standpunkt aufgenommene Foto, zeigt die niedrig wirkende Straßenseite, welche vor allem die Krümmung des Daches erkennbar macht. Das berühmte Foto der Gartenseite präsentiert die symmetrische Architektur der Gartenseite, die in der Fotografie eine monumentale Überhöhung erfährt. Die alleinige Ansicht dieser Fotografie lässt den Betrachter auf ein kubischen Gesamtbild des Baus schließen der so nicht existiert¹⁵⁸, weswegen das zweite Foto welches sowohl die Dachkrümmung, als auch die symmetrische Gartenseite offenbart, das aufschlussreichste ist. Je nach Blickpunkt verändern sich hier die unterschiedlichen Ansichten.

¹⁵⁶ Eine Lösung die sich aufgrund der Bauvorschriften ergeben hatte; Vgl. Werner Hoffmann: Die Emanzipation der Dissonanzen, in: Dietrich Worbs (Hg.): Adolf Loos – Raumplan-Wohnungsbau, Berlin 1983, S. 106.

¹⁵⁷ Werner Hoffmann bezeichnet diesen auffälligen und für Loos ganz und gar untypischen Kontrast in der Bauform als „Dissonanzen“. Diese meint er insofern in kubistischen Collagen verorten zu können, als auch dort „zwei oder drei Realitätsebenen konfrontiert werden: abstrakte, eigenmächtige Linien, die keine Sachinhalte bezeichnen, und einmontierte Bruchstücke von Fakten wie Buchstaben, Zeitungsausschnitte usw.“, Vgl. Werner Hoffmann: Die Emanzipation der Dissonanzen, in: Dietrich Worbs (Hg.): Adolf Loos – Raumplan-Wohnungsbau, Berlin 1983, S. 106.

¹⁵⁸ Rolf Sachsse wirft anhand dieser berühmten Fotografie, die er fälschlicherweise Gerlach zuschreibt die Frage auf ob der Bezug zur Architekturgeschichtsschreibung anhand von Fotografien zu einer bildlichen wie methodischen Einseitigkeit führt. Speziell im Vergleich mit dem dazugehörigen Text der Monographie der sich auf die die Architektur besser erläuternde, aber viel unbekanntere Fotografie von der Straßenseite bezieht erklärt er Loos als Opfer einer medialen Rezeption. Vgl. Rolf Sachsse: Bild und Bau, Braunschweig/Wiesbaden 1997, S. 98.

So können auch die drei Bilder des Hauses Steiner als Sequenzen und als serielle Nebeneinanderstellungen, die den Betrachter auf die unterschiedlichen Architekturformen des Hauses hinweisen, gesehen werden. Gerade das Konzept der Serie, die Modifikation des Gleichen um das Unterschiedliche hervorzuheben¹⁵⁹, ist hier ein wichtiges Konzept, um das Gesamtbild des Hauses Steiner zu vermitteln. Diesem synthetischen Verfahren¹⁶⁰ steht das analytische der Villa Moller gegenüber.

In der Monografie wird der Vorderseite von Gerlach nur eine Ansicht der Gartenseite gegenübergestellt. Hier geht es nicht um die serielle Addierung von Einzelbildern, sondern um die Kombination zweier singulärer Einzelstücke. Freilich: Begreift man die Villa Moller als eine Kombination aus vier Wänden, so braucht es nicht mehrere Bilder, um das Gesamtbild zu zeigen. Gerade weil die Villa Moller nicht die Verschiedenartigkeit in den Architekturformen wie das Haus Steiner aufweist, sondern viel einheitlicher konzipiert wurde, reicht die Konzentration auf die Vorder- und Gartenansicht aus. Die Konzeption der fotografischen Innenaufnahmen könnte nicht unterschiedlicher von den Außenaufnahmen sein.

5. Innenansichten

5. 1. Raum /- Körper

Der Vergleich der Fotografien Gerlachs mit den Außenaufnahmen von Lucia Moholy offenbart einen weiteren wesentlichen Unterschied in der Konzeption von Architektur und von Fotografie. Wie besprochen, war die Bewegung um die Gebäude für die Gestaltung von Moholys Bilder wichtig, für Gerlach war sie von unerheblicher Bedeutung. Lucia Moholy wählte bei ihren „Umrundungen“ den Standpunkt jeweils so, dass auf sämtlichen Bildern das durch schlanke Kiefern geprägte Umfeld mit abgelichtet wurde. Diese bilden einen Kontrast zu der kubischen Architektur – ähnlich dem, welchen Gerlach in seiner Frontalansicht der Villa Moller gesucht hat. Auch hier bilden die blattlosen Äste und die fragilen Fenstergitter eine Gegensätzlichkeit, deren Bedeutung jedoch in der Erzeugung eines ebenfalls für die „künstlerische“, piktorialistische Fotografie typischen stimmungsvollen romantischen Ausdruckswert liegt.

¹⁵⁹ Vgl. Ulrike Gehring, Das Prinzip der Serie in der zeitgenössischen Architekturfotografie, in: Adriani Götz (Hg.), Architektur in der Fotografie der Gegenwart, Ostfildern-Ruit, 2002, S. 49.

¹⁶⁰ Vgl. Ebenda, S. 49.

Völlig anders verhält es sich bei der bereits besprochenen Schrägsicht der Villa Moller. In diesem Bild verdeckt kein Blatt, kein Ast die Architektur. Es ist von dieser Fotografie kein Negativ erhalten, man kann aber trotzdem davon ausgehen, dass ein Teil der links abgebildeten Bäume aufgrund ihrer unklaren und „schwammigen“ Struktur retuschiert wurden. Die Architektur steht für sich, klar hebt sie sich von ihrem Umfeld ab. Martin Gerlach isoliert das Haus von seiner Umgebung, Lucia Moholy hingegen verschmilzt die Meisterhäuser bewusst mit ihrem Umfeld. Dies wird besonders bei den beiden abgedruckten Bildern in dem einflussreichen Buch von Walter Müller-Wulckow „Architektur der Zwanziger Jahre“ deutlich (Abb. 20-21). Hier verdecken die Bäume fast mehr von den Meisterhäusern als sie offenbaren, und verdeutlichen dadurch ein Architekturkonzept, das von Lyonel Feininger in einem Brief an Julia Feininger folgendermaßen beschrieben wurde: *„Ich sitze auf unserer Terrasse, die einfach wonnig ist. (...) Hier ist gerade Raum, und man hat das Gefühl, sich im Freien zu befinden.“*¹⁶¹

Gropius realisierte mit den Meisterhäusern eine für die Architektur der Zwanziger Jahre typische neue Raumplanung, die eine Trennung zwischen klassischem Innen- und Außenraum aufhebt. Die ausladenden Baublöcke erzeugen eine in das Umfeld ausgreifende Raumstruktur, und stellen durch mehrere Terrassen eine Überleitung vom Inneren ins Äußere dar, wobei nicht eindeutig geklärt werden kann, ob diese terrassierten Bereiche zum Innen- oder zum Außenraum gehören.¹⁶² Dieses von Andreas K. Vetter auch als *„Befreiung vom etablierten Typus ‚Haus‘ in seiner üblichen Gestalt ‚Vier Wände – Dach.“*¹⁶³ bezeichnete Architekturphänomen wird besonders in der Fotografie deutlich: Der ständige Wechsel zwischen dunklen Fensterflächen und hellen Wandteilen, zwischen schwebenden und statischen Kuben, zwischen geschlossener Blockstruktur und offener Zergliederung suggeriert ein fließendes Raumkontinuum, das nicht vor der Kiefernumgebung halt macht, sondern sich viel mehr darin ausdehnt und so verdeutlicht, dass Gropius den die Bauten umschließenden Raum als einen für die Architektur wesentlichen sozial erlebbaren Bereich definierte.

Lucia Moholy dokumentiert ein architektonisches Prinzip, welches den „Umraum“ nicht nur als Ursprung für Planungen, als Ansatzpunkt für Entwürfe, sondern als integralen Bestandteil des Baus versteht. Gleichermäßen wird auch in der Fotografie die Baumlandschaft zu einem

¹⁶¹ Lyonel Feininger, in: Hans M. Wingler, Das Bauhaus, Köln 1975, S. 130.

¹⁶² Andreas K. Vetter beschreibt diese Architekturbereiche als „Pseudoraum“: *„Der ‚Pseudoraum‘ – in seiner minimalsten Ausprägung – entsteht hierbei als ein über vorhandenen Grundlinien projiziertes Volumen: Durch die imaginative Ergänzung des aufgehenden Mauerwerks samt einer Dachabdeckung bildet sich ein dem ausgeführten Bau gleichgeordnetes Raumgefüge im Außenbereich.“* Gropius war hierbei natürlich nicht der einzige, der sich dieses Prinzip zu Nutze machte, neben dem Bauhaus-Direktor sind unter anderem auch Le Corbusier oder Mies van der Rohe berühmte Vertreter dieses Bauprinzips; in: Andreas K. Vetter, Die Befreiung des Wohnens, Tübingen u.a. 2000, S. 27-28.

¹⁶³ Andreas K. Vetter, Die Befreiung des Wohnens, Tübingen u.a. 2000, S. 14.

der Architektur gleichwertigen Element und zu einem Teil eines komplexen Raumkonzeptes, das Wände zwar als raumkonstituierende Elemente versteht, nicht aber als Grenzen.

Im Gegensatz dazu ist bei der Konzeption der Villa Moller eine eindeutige Trennung zwischen Innen und Außen ersichtlich. Die Vorstellung von Architektur als dem Aneinanderfügen von Wänden, die Begrenzungen zwischen dem Innenraum und dem Außenraum erzeugen, prägt diesen Bau. Der Bewohner des Hauses, welches laut Loos nach außen hin verschwiegen sein und nur im Inneren seinen Reichtum offenbaren sollte, wird durch die Außenmauern von der Umgebung völlig abgeschirmt. Eine Beziehung zwischen dem Äußeren und dem Inneren wird lediglich durch die kleinen Fenster und durch die Terrassentüren hergestellt, welche die innere Raumanordnung jedoch nicht erläutern, sondern letztendlich verrätseln.¹⁶⁴

In diesem Sinne dienen - so glaube ich - die Außenaufnahmen Gerlachs dazu, die äußere Form der Villa zu erfassen, welche einem Objekt bzw. einer Skulptur gleich von mehreren Seiten, wie oben beschrieben jedoch vorzugsweise von zwei Seiten abgelichtet werden kann. Die durch die Fassadenwände erzeugte Hülle definiert bei Loos den Innenraum, sie begrenzt diesen. Das komplexe Innere, die Verteilung der Räume und deren Beziehung zueinander, ihre unterschiedliche Größe oder Form kann Gerlach mit seinen Außenaufnahmen nicht erfassen, erst mit dem Durchschreiten der Eingangstür umgibt ihn der architektonisch definierte Raum. Lucia Moholy hingegen befindet sich bereits mit ihren vermeintlichen Außenansichten in diesem. Kategorische Unterscheidungen zwischen Innen- und Außenansichten hören hier auf zu existieren, für Gerlach hingegen markiert die Eingangstür immer noch eine eindeutige Grenze. Er fasst die Villa Moller als einen Körper, eine Schale auf, dessen Umfeld daher auch eine unbedeutende Rolle spielt, während Lucia Moholy die Meisterhäuser als ein Raumgefüge begreift, das erst durch die Umgebung vervollständigt wird. Im Zentrum von Gerlachs Bildern befindet sich so ein Objekt, dessen vier begrenzenden Seiten umkreist und fotografisch lesbar gemacht werden können – und zwar nur von einem Betrachter, der sich außerhalb des architektonischen Raumes befindet, während das Zentrum in den Fotos von Lucia Moholy – und dies ist einer der essentiellsten Unterschiede zwischen diesen beiden Konzepten – der Betrachter selbst ist, und zwar insofern, als dass er sich bereits im architektonisch konzipierten Raum befindet.

¹⁶⁴ Anders V. Munch schreibt in Bezug auf das Verhältnis zwischen dem Inneren und dem Äußeren der Villa Moller von einer sehr kontrollierten Beziehung, die das Innere nicht leichtfertig zur Schau stellt, sondern letztendlich als Rätsel inszeniert: „*So als würden wir vor dem Gesicht eines anderen stehen, unseres Nächsten, und müssten uns zu diesem Menschen verhalten, der sich mit diesem Gesicht zu erkennen gibt, ganz gleich was es verbergen könnte. Die Fassade ist unmittelbarer Appell und Rätsel zugleich – ganz so wie ein neues Gesicht auf der Straße.*“, Anders V. Munch, *der stillose Stil*, München 2005, S. 180-181.

5. 2. Introvertierter Innenraum

Die kategorische Unterscheidung zwischen Außenaufnahmen, die ein Objekt, eine Gebäudestruktur, nicht aber einen Raum, darstellen, und Innenaufnahmen, die den Betrachter zum eigentlichen Zentrum erklären, ist ein wesentliches Merkmal in den Fotografien von Gerlach. Die Schwierigkeiten, die sich Gerlach bei der Aufnahme von Innenräumen stellen, sind somit ganz andere als bei Außenaufnahmen, da bei der Darstellung von Innenräumen der abstrahierende Charakter der Architekturfotografie stärker ersichtlich werden muss. In der Villa Moller wird der Besucher völlig von dem durch Wandflächen definierten Raum umhüllt, es befindet sich Raum vor ihm, hinter ihm und über ihm. Sein Körper wird komplett von diesem umschlossen, die Größe eines Raumes, seine Ausdehnung, seine Distanzen werden im Verhältnis zu seinem Körper wahrgenommen und erst durch dessen Bewegung im Raum vollständig erschließbar.¹⁶⁵ „...denn der Raum eines Hauses ist an menschliche Maße – und ideell – überhaupt untrennbar an den Menschen gebunden.“¹⁶⁶ schrieb Heinrich Kulka zu Recht. Nur ausschnitthaft können daher in der Fotografie Wände Membranen gleich gezeigt werden, und das subjektive Raumerlebnis nur bedingt vermitteln können.¹⁶⁷ Wie kreierte Gerlach Raum im Bild?

Die von Loos intendierte und von Gerlach ins fotografische Bild transportierte Trennung von Außenbereich und Innenraum wird auch in jenen beiden Interieurfotografien ersichtlich, in welchen die Architektur ansatzweise auf diese Unterteilung verzichtet.

Im Wohngeschoss und an die zentrale Halle anschließend liegt das Musikzimmer, das größte und höchste Zimmer des Hauses (Abb. 27). Seine Bedeutung liegt nicht nur in der Tatsache, dass es sich hierbei um den repräsentativsten Raum handelt, sondern auch darin, dass es gemeinsam mit dem anschließenden Speisezimmer eine für die Villa Moller singuläre axial-

¹⁶⁵ Vgl. Marcel Meili, Interview mit Margherita Spiluttini und Heinrich Helfenstein, in: Daidalos, 66, 1997, S. 30.

¹⁶⁶ Heinrich Kulka (Hg.): Adolf Loos – Werk eines Architekten, Nachdruck von 1931, Wien 1979, S. 26.

¹⁶⁷ In diesem Sinne warnt Franz Mayer 1930 in einem Aufsatz über Interieuraufnahmen: „*Ein sehr beliebter Zweig der Photographie ist die Aufnahme von Innenräumen. Es ist dies ein Gebiet, welches jedem Photographen ganz besondere Freude macht, vor dem aber viele zurückschrecken, da wiederholte Versuche meist zu einem sehr traurigen, ich möchte sagen, in der Regel unterexponierten Resultat führen. Die Aufnahme des Innenraumes bietet eine dauernde Erinnerung und zwingt den Photographen, sein Kunstverständnis auszubilden und die Raumwirkung in das Eindimensionale der Photographie zu transportieren.*“; Infolge entwirft er eine Anleitung zur Dokumentation von Innenräumen, wobei er interessanterweise zwischen Aufnahmen für den Raumbewohner, der das Bild so haben möchte, wie er den Raum kennt und Aufnahmen für den Architekten, die einen ganz speziellen Zweck erfüllen sollen, unterscheidet; Franz Mayer: Interieuraufnahmen, in Photo Sport, September 1930, S. 193.

symmetrische Anordnung bildet (Abb. 28, Abb. 29). In dem ansonsten asymmetrisch angeordneten Raumgefüge des Wohngeschosses ordnet Loos diese beiden Räume anhand einer durchgehend verlaufenden Raumachse in einem symmetrischen Bezugssystem an. Obwohl ihre Decken auf dem selben Niveau verlaufen, unterscheiden sie sich dennoch in ihrer Raumhöhe, denn aufgrund der differenzierten Adaption des Raumplanes liegt das Speisezimmer um 70 cm tiefer als das Musikzimmer und wird durch wenige Stufen von diesem aus betretbar.¹⁶⁸ Zwar durch dieses unterschiedliche Fußbodenniveau räumlich voneinander getrennt, werden die Räume mittels einer quadratischen Öffnung optisch miteinander verbunden, die auch mit einer Schiebetüre verschlossen werden kann. Die Öffnung verbindet diese Räume visuell und verdeutlicht so auch ihren axialen Bezug zueinander; Dieser wird auch von der Raumausstattung beider Räume unterstützt. So findet die von den Türen der zwei Speisekammern gerahmte Kredenz ihre spiegelbildliche Antwort in dem Motiv des horizontalen Fensters im Musikzimmer, wodurch die Bedeutung der beiden Räume als symmetrischer Komposition in dem ansonsten differenziert asymmetrisch angeordneten Raumgefüge des Wohngeschosses nochmals betont wird.¹⁶⁹

Neben dieser für das Innere des Hauses wesentlichen Bewegungsachse hat Johan van de Beek auf die wesentlichen „sekundären“ Achsen der Villa Moller hingewiesen, die den Besucher vom Inneren des Hauses nach Außen in den Garten führen.¹⁷⁰ Sowohl vom Musik- als auch vom Speisezimmer können die Terrasse und der Garten direkt erreicht werden. Hier werden die kleinen Fensteröffnungen der Frontseite mit großen offenen Terrassentüren ersetzt, die einen „fließenden“ Übergang in den Garten der Villa ermöglichen. Speziell bei der Konzeption des Speisezimmers ist dies besonders auffallend: fast die gesamte Raumbreite wird durch eine gläserne Türwand definiert. Das Musikzimmer ist zwar dunkler und zum Garten hin geschlossener konzipiert, wie wichtig aber auch hier die Öffnung zum Garten hin ist, wird an der perfekt inszenierten Sichtachse erkennbar, die von der im Erker liegenden Sitzecke über die zentrale Halle und das Musikzimmer durch die Terrassentür hinaus direkt in den Garten führt (Abb. 30).¹⁷¹ Selbst Heinrich Kulka spricht in der besprochenen Loos-

¹⁶⁸ In Bezug auf einer Erläuterung von Heinrich Kulka bezeichnet Anders V. Munch diese beiden Räume treffend als „Parterre“ und „Loge“: durch einen Höhenunterschied räumliche getrennt, aber durch eine Öffnung visuell miteinander verbunden. Vgl. Anders V. Munch, *der stilllose Stil*, München 2005, S. 181.

¹⁶⁹ Friedrich Kurrent beschreibt dieses Planungsprinzip, das Loos bei all seinen späten Hausentwürfen anwendet als „Teilsymmetrie“; Vgl. Friedrich Kurrent: 33 Wohnhäuser, in: Burkhardt Rukschcio: *Adolf Loos*, Wien 1989, S. 129.

¹⁷⁰ Vgl. Johan van de Beek: *Adolf Loos – patterns of town houses*, in: Max Risselada (Hg.): *Raumplan versus Plan Libre*, Delft 1988, S. 36.

¹⁷¹ Vgl. Johan van de Beek: *Adolf Loos – patterns of town houses*, in: Max Risselada (Hg.): *Raumplan versus Plan Libre*, Delft 1988, S. 36..

Monografie diese Überleitung vom Inneren ins Äußere an.¹⁷² In den Fotografien von Gerlach ist davon nichts erkennbar, im Gegenteil, penibel wurde die Darstellung der Fenster vermieden, der Fokus liegt ganz auf der Wiedergabe der axial-symmetrischen Raumanordnung.

Bei der Aufnahme des Speisezimmers fotografiert Gerlach in einer strengen Frontalansicht, und zwar mit Standpunkt im Musikzimmer. Hierbei wählt er den Abstand so, dass er auch noch einen Teil des Musikzimmers mit abbilden kann, wodurch die Fotografie genau dem Blick eines Besuchers, der durch die schon erwähnte quadratische Öffnung in das Speisezimmer blickt, entspricht. Des weiteren wählt Gerlach seinen Standpunkt so, dass er sich genau in der Mittelachse der beide Räume befindet, wodurch er das Bild in einer fast vollkommen Symmetrie komponieren kann. Zentrales Element der Fotografie ist die quadratische Öffnung, welche das Speisezimmer vom Musikzimmer zwar räumlich trennt, aber auch visuell verbindet. Sie befindet sich genau in der Mitte des Bildes und fungiert als Rahmung für das dahinterliegende Speisezimmer. Genau an die Kanten der Öffnung schließen optisch die beiden Türen der Rückwand des Speisezimmers an. Sie wiederum rahmen die Tisch- und Sitzgruppe, die sich mit der kleinen Verbindungstreppe in der Mittelachse des Bildes befindet.

Von der Öffnung zum Außenraum, die auch Kulka anspricht, ist wie gesagt nichts zu bemerken. Während Gerlach im Musikzimmer darauf Wert gelegt hat, das Fenster ansatzweise abzulichten, ist es im Speisezimmer durch den axialen Blick des Fotografen völlig verborgen, spürbar ist es für den Betrachter nur aufgrund der hellen Beleuchtung rechts im Bild. Während der linke Teil relativ dunkel gehalten ist, kann man rechts eine helle Lichteinstrahlung erkennen. Die Bedeutung dieser Beleuchtung ist auch daran ersichtlich, dass sie auf dem Negativ durch Übermalungen noch einmal verstärkt wurde. So dient hier die Fensterwand zwar als Beleuchtungsquelle, nicht aber, um einen Bezug zum Außenraum herzustellen. Auch in dem Pendant zu dieser Fotografie, welches den Blick vom Speise- ins Musikzimmer darstellt, wird dies deutlich. In diesem Bild wählt Gerlach den Standpunkt so, dass der Bildrahmen exakt am Ende der Fensterwand des Speisezimmers liegt. Auch hier wird also die architektonische Öffnung zum Außenraum bildlich negiert. Der Blick richtet sich nicht nach Außen, sondern vielmehr in das Innere des Hauses, wobei die Wand als Grenze, welche den Bewohner einschließt bzw. in das Innere „verbannt“ definiert wird.

¹⁷² „Das Eßzimmer kann man gegen die Terrasse zu weit öffnen. Der Musiksaal kann gegen das Eßzimmer mit einer Schiebetür geschlossen werden, seine Außentüre führt direkt auf das Podest der Terrassentreppe.“, Heinrich Kulka (Hg.): Adolf Loos – Werk eines Architekten, Nachdruck von 1931, Wien 1979, S. 41.

Exakt das Gegenteil lässt sich in den zeitgleich aufgenommenen Bildern verschiedener Wohnräume diverser Architekten festhalten. Die für die Zwanziger Jahre typische Auflösung des klassischen geschlossenen Innenraums, wie es unter anderem auch für Mies van der Rohe oder Le Corbusier typisch war, zeigt sich zum Beispiel auch in den Bildern von Lois Welzenbacher (Abb. 31). Die Abkehr der Architekten von geschlossenen Mauerflächen, die einen Raum definieren, hin zu dessen Öffnung durch große Glasflächen, die den Außenraum gewissermaßen in das Innere der Häuser holen und dadurch die – wie am Beispiel Gropius besprochen – klassische Unterscheidung zwischen Innen- und Außenraum obsolet machen, wird hier in den Fotografien verdeutlicht, indem der Fotograf im Unterschied zu Gerlach darauf verzichtet, den Raum als einen von seiner Umgebung isolierten geschlossenen Behälter zu inszenieren und seine Linse vielmehr auch auf die Landschaft, welche die Architektur umgibt, richtet.

Interessant ist hier ein Vergleich mit zwei Bildern, die Gerlach von der Halle des Landhauses Khuner aufnahm (Abb. 32). Hierbei wählte er den Standpunkt jeweils so, dass die großen Fenster, welche einen Blick auf die umliegende Landschaft freigeben, mitabgelichtet wurden. Man würde über das Ziel hinaus schießen, würde man Loos bzw. Gerlach hier einen „fließenden“, mit der Umgebung verschmelzenden Raum im modernistischen Sinne unterstellen. Vielmehr weist auch Kulka darauf hin, dass die großen Herrenzimmerfenster ausdrücklich auf Wunsch des Bauherrn der Aussicht wegen gemacht wurden.¹⁷³

Andreas K. Vetter hat darauf hingewiesen, dass sich die Bewohner von Häusern, in denen sich der Wohnraum zum Außenraum hin öffnet, aussuchen können, ob sie sich wie in einer Schachtel fühlen, oder sich lediglich durch eine dünne Hülle membranhaft „vom Außen“ getrennt sehen.¹⁷⁴ Diese Wahl hat der Bewohner der Villa Moller in den Fotografien des Musik- und Speisezimmers nicht. Wände, Mauern und Decken setzen der Blickweite des Betrachters Grenzen, Fenster und Türen, die ihm einen eingeschränkten Ausblick gewähren würden, werden negiert. Gerade die Fotografien, die Gerlach von den Innenräumen der Villa Moller gemacht hat, verdeutlichen, dass Loos seine Räume als den Bewohner von der Umwelt isolierende Schachtelräume, als nach außen hin abgeschlossen Binnenräume, als „introvertierte“ Innenräume, vermittelt wissen wollte.

5. 3. Guckkästen

¹⁷³ Vgl. Heinrich Kulka (Hg.): Adolf Loos – Werk eines Architekten, Nachdruck von 1931, Wien 1979, S. 43.

¹⁷⁴ Vgl. Andreas K. Vetter: Die Befreiung des Wohnens, Berlin 2000, S. 43.

Der Durchbruch, den Gerlach zentral in den beiden Aufnahmen des Musik- und Speisezimmers abgelichtet hat, ist in der Loos'schen Architektur ein beliebtes Mittel, um einzelne Raumzellen miteinander zu verknüpfen. Es ist ein wesentliches Element des Raumplanes, dass Loos bei der Verschachtelung seiner Räume häufig darauf verzichtet, Wände als trennende Elemente zu etablieren. Vielmehr verbindet er die einzelnen Raumzellen mit Durchbrüchen zu einem räumlichen Kontinuum und wodurch es gelingt ihm gelingt einen „fließenden“ bzw. „freien“ Raum zu kreieren.¹⁷⁵

Genau diese Durchbrüche hält Gerlach häufig im Bild fest, um dem Betrachter den räumlichen Zusammenhang zu vermitteln. Dieses Verfahren, Türstöcke oder Durchbrüche für die visuelle Vermittlung von Raumabfolgen zu benutzen, lässt sich nicht nur bei Gerlach, sondern ist mannigfach in der Architekturfotografie der Zeit zu finden.¹⁷⁶

Ein Durchbruch macht nicht nur räumliche Zusammenhänge sichtbar, sondern wird im räumlichen Bezugssystem von Loos so angeordnet, dass er zum Beispiel in der Villa Moller die Wahrnehmung des axial-symmetrischen Raumarrangements von Musik- und Speisezimmer bedingt. Durch die zentrale Positionierung der Öffnung und der sich daraus ergebenden symmetrischen Wahrnehmung der Räume öffnet sich dem Betrachter der Raum einem Guckkasten gleich, dessen bühnenartige Wirkung häufig in der einschlägigen Literatur erwähnt wird.¹⁷⁷ Die Sicht des Betrachters entspricht hierbei der zentralperspektivischen Sicht wie sie seit der Renaissance ihre Gültigkeit hat. Es ist ein logischer Schritt, dass Gerlach genau den von Loos intendierten frontalen Standpunkt einnimmt, um die Räume zu

¹⁷⁵ Anders V. Munch weist zu Recht darauf hin, dass der Begriff „fließend“ hierbei nicht im modernistischen Sinne eines „fließenden“ Raumes, dessen Grenzen und Mauern aufgelöst werden um offene Ebenen zu bilden, verstanden werden darf, sondern, dass es Loos vielmehr einen differenzierten und dynamischen Raumverlauf bezweckte; Vgl. Anders V. Munch, *der stillose Stil*, München 2005, S. 188.

¹⁷⁶ So schreibt Franz Mayer 1930 in einer Anleitung zur richtigen Interieurfotografie: „*Will man in einer Wohnung mehrere Räume aufnehmen, so empfiehlt es sich, um auch im Bilde den Zusammenhang der Räume zu wahren, Durchblicke zu schaffen, und zwar derart, daß offene Türen oder natürliche Durchblicke die Sicht in den nächsten Raum gestatten, ohne mit einem Bild beide Räume erfassen zu wollen. Durch solche Durchblicke gewinnt das Bild an Tiefe und alle Bilder an Zusammengehörigkeit.*“, Franz Mayer: *Interieuraufnahmen*, in *Photo Sport*, September 1930, S. 193-194.

¹⁷⁷ Die frappierende Ähnlichkeit, die sich beim Vergleich dieser Bilder mit tatsächlichen „Bühnenfotos“ – wie zum Beispiel von dem zeitgleichen Fotografen Werner Mantz – offenbart, ist auch Beatriz Colomina aufgefallen: Anhand der erwähnten Interpretation von Ludwig Münz, der Loos' Innenräume als Theaterboxen schildert, beschreibt sie die Bühnenwirkung der Innenräume Loos in der Fotografie und Architektur, wobei sie die Loosräume als Bühne für das familiäre Leben darstellt. Diese Räume werden jedoch so zueinander angeordnet, dass sie von gewissen Stellen (wie zum Beispiel vom Erker der Villa Moller) aus überblickt und kontrolliert werden können. Ihrer Meinung nach sind Geborgenheit und Kontrolle die zwei wesentlichen Elemente in den Innenräumen Loos'. Dies wird auch in der Fotografie wiedergespiegelt, in welcher der Betrachter gleichsam zum Zuschauer des sich auf der Bühne abspielenden Privaten wird. Vgl. Beatriz Colomina: *Privacy and Publicity*, Massachusetts 1994, S. 234-255.

dokumentieren, denn bekanntlich perfektioniert die Kamera den zentralperspektivischen Repräsentationsmodus.¹⁷⁸

Dass die Durchbrüche in der Loos'schen Architektur in ihrer strengen Frontalansicht von Gerlach häufig als Rahmung für den dahinterliegenden Raum fungieren, hat Beatriz Colomina gezeigt. In ihrem Buch „Privacy and Publicity“ verweist sie darauf, dass die räumlichen Volumen der Loos'schen Architektur - durch Mauerdurchbrüche gerahmt - auch als „Bild im Bild“ aufgefasst werden können.¹⁷⁹ Dies ist ein Effekt der ihrer Meinung nach speziell auch daraus resultiert, dass der hinter der Rahmung bzw. dem Durchbruch liegende Raum im Bild verflacht wird, und somit selbst zu einer Fotografie wird.

Dieses Phänomen wird auch von Architekturfotografen immer wieder angesprochen: eine symmetrische Frontalansicht tendiert aufgrund des bildparallelen Bildaufbaus dazu, Räume im Bild zweidimensional erscheinen zu lassen, während die asymmetrische Schrägsicht, wie zum Beispiel der Blick in eine Zimmerecke, Tiefenräumlichkeit besser widerspiegelt.¹⁸⁰

Als Beispiel hierfür führt Colomina das Bild an, das Gerlach von Adolf Loos' Wohnzimmer aufgenommen hat (Abb. 33).¹⁸¹ Bei dieser Fotografie stimmt die These der Autorin: sie ist wie das Speisezimmer der Villa Moller in einer strengen Frontalansicht aufgenommen, und der Durchbruch bildet eine Rahmung für den dahinterliegenden Raum. Durch die fehlende Darstellung der oberen Zimmerkanten wird hier die zweidimensional wirkende Mauer selbst zum flachen Bild reduziert. Das dahinterliegende Kaminzimmer wird schon alleine deswegen als sehr flächig wahrgenommen, weil die massiven Deckenbalken durch den Standpunkt des Fotografen in der Fotografie so stark verkürzt werden, dass kaum mehr ein Tiefenzug entstehen kann.

Der These Colominas möchte ich dennoch widersprechen, und zwar am Beispiel der beiden Fotografien des Speise- und Musikzimmers der Villa Moller. Der Blick vom Musik- ins Speisezimmer bringt zwar eine ebenfalls eine Art Rahmung mit sich, von der Flächigkeit, die Colomina anspricht, lässt sich hier aber dennoch nichts finden. Im Gegenteil: jedes Detail im Bild scheint einen Tiefenzug zu suggerieren. Beginnend mit dem Sofa des Musikzimmers, welches einem Repoussoir gleich den Blick des Betrachter in eine scheinbare Tiefe zieht, bis hin zu den sich verjüngenden Fußboden- und Deckenkanten wird hier Tiefenräumlichkeit suggeriert; Wie wichtig diese Kanten für Gerlach waren, lässt sich auch daran erkennen, dass

¹⁷⁸ Vgl. Monika Steinhauser: Architekturphotographie als Bild, in: Monika Steinhauser (Hg.): Ansicht Aussicht Einsicht, Düsseldorf o.J., S. 10.

¹⁷⁹ Vgl. Beatriz Colomina: Privacy and Publicity, Massachusetts 1994, S. 271.

¹⁸⁰ Vgl. Franz Mayer: Interieuraufnahmen, in Photo Sport, September 1930, S. 194.

¹⁸¹ Vgl. Beatriz Colomina: Privacy and Publicity, Massachusetts 1994, S. 271.

diese am Negativ noch einmal eigens durch Übermalungen präzisiert wurden. So entsteht trotz der symmetrischen Projektion, die dreidimensionalen Raum flach erscheinen lässt, der Eindruck, dass die Decke abfällt, der Boden ansteigt und die Wände trapezförmig nach hinten zusammenlaufen. Durch die Rahmung wird dieses Prinzip der Verjüngung zwar unterbrochen, setzt sich aber auch im Speisezimmer weiter fort. Auch hier steigen die Boden- und fallen die Deckenkanten.

Zeichnet die Aufnahme der Kaminnische in erster Linie Flächigkeit aus, so ist hier genau das Gegenteil der Fall: In klassischer Art und Weise wird ein zentralperspektivischer Raum konstruiert, dessen Fluchtpunkt exakt in der zentral abgebildeten Blumenvase liegt. Die zweite Fotografie, der Blick vom Speise- ins Musikzimmer der Villa Moller charakterisieren genau die selben Merkmale, der einzige Unterschied liegt darin, dass der Betrachter in einen tiefer liegenden Raum blickt.

Für Colomina ist das Prinzip, durch beschriebene fotografische Rahmungen Räume zu verflachen und somit zu Bildern im Bild umzuwandeln, ein Trick, den Loos bewusst forciert habe, um das Medium Fotografie selbst zu kritisieren. Sie führt an, dass Loos selbst in seinen Villen optische Tricks einsetzt, wie zum Beispiel etwa Spiegel, die einen Raum größer wirken lassen als er tatsächlich ist, und welche der Besucher durchaus mit Öffnungen verwechseln kann.¹⁸² Diesen optischen Trick überträgt Loos nach Colominas Meinung insofern bewusst auf die Fotografie, als der Betrachter auch hier, bei den durch die Fotografie verflachten, gerahmten Räumen nicht weiß, ob es sich um Öffnungen, Durchblicke oder Spiegelbilder handelt.¹⁸³ So solle man die Kritik Loos' an der Architekturfotografie nicht mit einer Verteidigung des „realen“ Raumes verwechseln, sondern vielmehr sei es Loos mit optischen Effekten dieser Art darum gegangen, dem Betrachter zu verdeutlichen, dass der Anspruch der Fotografie, Architektur zu zeigen „wie sie ist“, nicht haltbar sei.

Diesem Ansatz Colominas möchte ich vehement widersprechen. Ich glaube, dass es sich bei den Gerlach-Fotos der Villa Moller um den Versuch handelt, Architektur zu zeigen „wie sie ist“. Reale Architektur soll dokumentiert werden, keinesfalls versucht Loos, durch das Ausloten der Grenzen des Mediums Fotografie dem Betrachter dessen trügerische Qualitäten

¹⁸² Zum Spiegel als wesentlichem Gestaltungselement in der Architektur von Loos siehe auch: Johannes Spalt: Wohnungseinrichtungen, in: Burkhardt Rukschcio: Adolf Loos, Wien 1989, S. 74.

¹⁸³ Colomina interpretiert auch die Ansicht vom Musik- ins Speisezimmer in diesem Sinn: Ihrer Meinung nach kann das Speisezimmer auch als Spiegelbild des Zimmers, von dem aus das Bild aufgenommen wurde (dem Musikzimmer) verstanden werden. Einer These, der ich widersprechen möchte, denn vielmehr handelt es sich bei diesem Bild meiner Meinung nach wie besprochen um den Versuch, ein Raumkontinuum zu suggerieren; Vgl. Beatriz Colomina: Privacy and Publicity, Massachusetts 1994, S. 373.

vor Augen zu führen.¹⁸⁴ Speziell die Zentralperspektive mit ihrer klaren Konstruktionsweise ist seit jeher durch eine wissenschaftlich ausgerichtete Vorliebe für das mechanische Reproduzieren von realem Raum und für geometrische Konstruktionen gekennzeichnet, auch auf Kosten schöpferischer Bildvorstellungen.¹⁸⁵ Dies werde ich an späterer Stelle durch die Erläuterung zweier abstrakterer Innenraumfotografien der Villa Moller von Martin Gerlach zu verdeutlichen versuchen.

Architekturfotografie nimmt immer den abzubildenden Gegenstand als Ausgangspunkt. Bei den beiden Aufnahmen des Musik- und Speisezimmers bilden Fotografie und Architektur eine perfekte Übereinstimmung. Mit der visuellen Rekonstruktion zweier zentralperspektivischer Räume bezieht Gerlach den Betrachter mit ein, indem er die Mittelachse des Bildes mit der Sehlinie des Betrachters zusammenfallen lässt und diesen somit auf genau jenen Standpunkt „festnagelt“, den er auch vor Ort einnehmen müsste, um das architektonische Konzept zu erschließen. Im Bild offenbart sich die von Loos intendierte Bühnenwirkung der Räume. Damit das Musik- und das Speisezimmer ihre Raumwirkung optisch entfalten können, muss sich der Besucher in der Villa nach einem genauen Standpunkt ausrichten, er muss den Augenpunkt der perspektivischen Konstruktion einnehmen, der exakt dort liegt, wo der Fotograf steht. So bedingt die Architektur wie schon bei der Wahrnehmung der Frontfassade einen statischen Standpunkt.

Das genaue Gegenteil lässt sich sowohl in der Architektur als auch in den Fotografien des Wohnraumes der von Mies van der Rohe zeitgleich mit der Villa Moller gebauten Villa Tugendhat in Brünn erkennen. Das Planungsprinzip, Innenräume nicht mehr aus vier Wänden zu bilden, sondern diesen durch das Weglassen von Mauerflächen aufzulösen, wird hier verdeutlicht. Der Raum als Schachtel mit vier Wänden, welcher Loos in der Villa Moller als zu kombinierender Planungseinheit gedient hat, hört bei Mies auf zu existieren. Vielmehr etabliert dieser ein Planungsprinzip, das einzelne Wandflächen zwar als Raumteiler vorsieht, sie aber nicht mehr als raumeinschließendes Element verwendet.

In einer der ersten publizierten Fotografien des Hauptraumes der Villa Tugendhat wird dies auf adäquate Weise vermittelt. Während Gerlach - der Loos'schen Architektur folgend - die Wände ihrer Funktion als Raumgrenze entsprechend in der Fotografie zur Bildgrenze umwandelt, die den Blick den Betrachters exakt begrenzt und einschränkt, lichtet der Fotograf

¹⁸⁴ Auch Hans Hollein verweist auf die Tatsache, dass die Zentralperspektive für den Laien am leichtesten zu lesen sei und insofern die beste Methode zur Veranschaulichung der räumlichen Wirklichkeit darstelle, weil sie auf realistische Art und Weise Räumliches wiedergeben kann; Vgl. Hans Hollein: Veranschaulichung der Wirklichkeit, in : Daidalos, 1, 1981, S. 26.

¹⁸⁵ Vgl. Rudolf Arnheim: Kunst und Sehen, Berlin, New York 2000, S. 280.

der Villa Tugendhat die den Wohnraum teilende Onyxwand in der Bildmitte ab, die sich zur Glasfront hin verjüngt. Aufgrund des Abstandes von Bildrand zu Marmorwand und des Freiraums im Bildvordergrund, wird die Wand als *raumteilendes* Element festgehalten, nicht aber als *raumbegrenzendes* Motiv aufgefasst (Abb. 34). Die für die Architektur Mies' wesentlichen, mannigfach möglichen Bewegungsrichtungen durch den Raum werden durch das Weglassen eines zentralen Fluchtpunkts in der Fotografie verdeutlicht. Ein privilegierter Standpunkt, der im Musik- bzw. Speisezimmer der Villa Moller nötig ist, um die Prospektwirkung der Architektur zu erschließen, findet sich hier nicht.

Auch das Foto der Bibliothek der Villa Moller entspricht der geschlossenen Raumkonzeption des Musik- und Speisezimmers (Abb. 35). Dieses an das Musikzimmer und die zentrale Halle angrenzende Zimmer, welches nur von dem Sitzkerker aus betreten werden kann, ist eines der kleinsten Zimmer des Wohngeschosses.

Auf der Höhe der Eingangstür stehend evoziert Gerlach auch hier einen schachtelartigen Raum in Frontalansicht. Räumliche Tiefe wird hier vor allem durch die Staffelung von Flächen und Öffnungen erzeugt. Ein Sofa führt den Blick des Betrachters in die Tiefe hin zu einem Schreibtisch, auf dem zwecks einer adäquaten Inszenierung des Raumes ein Heft aufgelegt wurde.¹⁸⁶ Wegen der Größe und Proportion des Raumes war der Standpunkt des Fotografen neben der Eingangstür die einzig mögliche Wahl um einen Großteil des Zimmers wiederzugeben. Dieser Standpunkt ist aufgrund des eingebauten Sofas leicht aus der Mittelachse gerückt, wodurch die perfekte Symmetrie der beiden anderen Bilder nicht erreicht wurde. Der Raum wird wieder durch drei Wände begrenzt, die in diesem Fall aus Bücherregalen bestehen. Durch seine geringe Größe, seine dunkle Ausstattung und mit bloß einem Fenster als Beleuchtungsquelle dürfte dieser Raum der am schwierigsten zu fotografierende Raum des gesamten Hauses gewesen sein.

Die Beleuchtung von dunklen Interieurs war eines der besonders schwer zu lösenden Probleme von Architekturfotografen, da neben natürlichen Beleuchtungsquellen auch auf künstliche Belichtungsapparate zurückgegriffen werden musste.¹⁸⁷ Gerlach hat bei dieser

¹⁸⁶ Nicht nur die Bibliothek wurde für den Fotografen eigens inszeniert. Auf der Rückseite der Fotografie des Speisezimmers wurde mit Bleistift die Notiz „mit provisorischen Möbel“ festgehalten. So wird deutlich, dass es sich hier keinesfalls um einen bewohnten Raum handelt, sondern, dass sämtliche Möbelstücke für die Fotografie eigens aufgestellt wurden.

¹⁸⁷ Fritz Wentzel bezeichnet Innenraumaufnahmen vor allem wegen der Beleuchtungssituation als die schwierigsten Aufgaben des Fotografen und setzt sich auf mehreren Seiten mit dem Beleuchtungsproblem auseinander; Vgl. Fritz Wentzel: Photographisches Reisehandbuch, Berlin 1909, S. 150-156. Auch für Bruno Haldy ist die Beleuchtung eines der am schwersten zu lösenden Probleme in der Architekturfotografie, Vgl. Bruno Haldy: Architekturfotografie, Halle-Saale 1922, S. 25-34; Franz Mayer verweist ebenfalls in seinem

Aufnahme zwei zusätzliche Lampen verwendet: Eine ist für den Schatten, welchen das Bücherregal links im Bild wirft, verantwortlich. Die zweite Beleuchtungsquelle erzeugt den starken Schlagschatten des Schreibtisches.

Das Erreichen einer adäquaten Beleuchtung geschieht hier auf Kosten der korrekten Darstellung des abzulichtenden Raumes, was speziell in der rechten hinteren Zimmerecke deutlich wird. Hier war das Bild so stark überbelichtet, dass Gerlach das Negativ durch Übermalungen retuschieren musste, was zur völligen Auflösung der durch das Aufeinandertreffen von Rückwand und rechter Seitenwand gebildeten Eckkante führte. Während Gerlach durch Retuschen fast sämtliche der restlichen raumbildenden Kanten - etwa an der Decke oder am Fußboden - betonte, löst er sie hier auf. Dies ist ein Effekt, der auch dem Fotografen selbst aufgefallen sein dürfte, da sich auf der Rückseite der Fotografie die Anweisung „reiner retuschieren“ befindet, welche durch eine Markierung eindeutig auf diese Bildstelle bezogen ist. Weitere Retuschen betreffen einzelne Bücher, welche in das Bild reinretuschiert wurden, oder tatsächlich vorhandene Bücher, die so bearbeitet wurden, dass sie im Foto nicht aus den Regalen vorstehen.

Während sich in der Bibliothek also die beinahe symmetrische Ansicht aus dem einzig möglichen Standpunkt für den Fotografen automatisch ergibt, wurde die Symmetrie in den Fotografien des Speise- und Musikzimmers bewusst gewählt. Vom zentralperspektivischen Aufbau wurde in zeitgenössischen Texten über Architekturfotografie immer wieder abgeraten, da er als langweilig bzw. unschön empfunden wurde. Stattdessen wurde eine asymmetrische Blickachse empfohlen, um mit einem schrägliegenden Raumsystem eine viel stärkere Raumwirkung zu erzeugen.¹⁸⁸

Dass der zentralperspektivisch-symmetrische Bildaufbau aber „maestà e grandezza“ verleiht, wusste nicht nur Andrea Palladio, sondern auch die Mehrheit der Architekturfotografen.¹⁸⁹ Speziell bei der fotografischen Dokumentation von Villenbauten wurden die repräsentativsten Zimmer daher dennoch immer wieder in dieser klassischen Komposition aufgenommen,

Aufsatz „Interieuraufnahmen“ auf das Problem der künstlichen Beleuchtung; Vgl. Franz Mayer: Interieuraufnahmen, in Photo Sport, September 1930, S. 193-194.

¹⁸⁸ Fritz Wentzel schreibt dazu folgendes: „*Da symmetrische Aufnahmen im allgemeinen unschön wirken und nur dann angebracht sind, wenn die detaillierte Wiedergabe besonderer Teile Selbstzweck ist, so nehme man in der Regel eine etwas seitliche Stellung ein, etwa in der Richtung der das Bauwerk durchschneidenden Diagonale.*“, vgl. Bruno Haldy: Architekturfotografie, Halle-Saale, 1922, S. 149; Auch Bruno Haldy rät von der symmetrischen Bildkomposition ab: „*Das Hauptgewicht ist auf die Wahl des für die Aufstellung der Kamera am besten geeigneten Platzes zu richten. Dieser ist stets derart zu wählen, daß die Objektivachse nicht mit der Längsachse des Raums zusammenfällt, damit nicht rechts und links von der Mitte des Bildes eine unschön wirkende Gleichmäßigkeit der Seitenwände entsteht.*“, Vgl. Bruno Haldy: Architekturfotografie, Halle-Saale, 1922, S. 31.

¹⁸⁹ Vgl. Rudolf Arnheim, Kunst und Sehen, Berlin, New York 2000, S. 288.

wovon auch eine Aufnahme von Hermann Stödtner vom Speisezimmer des Palais Stoclet in Brüssel zeugt, die ebenso symmetrisch wie die Bilder von Gerlach aufgebaut ist (Abb. 36). Gerade die Fluchtpunkt Perspektive verdeutlicht hier einen repräsentativen Anspruch, der konform mit der Bedeutung des Musik- und Speisezimmers der Villa Moller geht. Diese beiden Räume sind die größten und repräsentativsten der Villa Moller. Während alle anderen Zimmer des Wohngeschosses, wie etwa die Bibliothek, für private Zwecke geplant wurden, handelt es sich bei den beiden Haupträumen um die „öffentlichsten“ Räume¹⁹⁰, deren Funktion als repräsentative Gesellschafräume meiner Ansicht nach auch fotografisch vermittelt werden sollte.

Die Fixierung und Zentralisierung des Blicks, die Loos voraussetzt, und die von Gerlach adäquat umgesetzt wird, impliziert jedoch - wie bereits erklärt - eine Statik, die zwar der architektonischen Teilsymmetrie entsprechend die Durchgestaltung des Bildraums als Kontinuum evoziert, dem Raumplan und der damit einhergehenden Bewegung durch die differenzierte Raumanordnung aber nicht gerecht wird.

5. 4. Weg-Bewegung

„Das Wohnen ist in Bewegung geraten“ stellt Julius Posener in seiner Beschreibung des Raumplans fest, die er mit Franks Parabel eines Hauses als Weg und Platz untermauert¹⁹¹ – ein Erklärungsmodell das speziell auch für die Villa Moller Gültigkeit besitzt. In diesem Bau werden die einzelnen Räume bzw. Kuben durch ein differenziertes System von Wegen so miteinander verbunden, dass eine kompakte Einheit aus Plätzen und Wegen entsteht.¹⁹² Mit dem Durchschreiten der Eingangstür der Villa Moller wird der Besucher in ein komplexes Raumgefüge gezogen, das ihn durch versetzte Treppen in einer S-förmigen Bewegung zur zentralen Halle leitet, in welcher er vor eine Vielzahl von „Wegmöglichkeiten“ gestellt wird. Der Besucher kann von der Halle aus den Erker betreten, aber auch in die Bibliothek gelangen, er hat die Möglichkeit, direkt von der Halle das Musikzimmer zu betreten oder aber über einen schmalen Korridor in das Speisezimmer zu gelangen, welches ihm wiederum auch einen Weg in die Küche bietet.

¹⁹⁰ Vgl. Anders V. Munch, *der stilllose Stil*, München 2005, S. 181.

¹⁹¹ Julius Posener, *Der Raumplan*, Vorläufer und Zeitgenossen von Adolf Loos, in: Akademie der bildenden Künste (Hg.), *Adolf Loos – Raumplan-Wohnungsbau*, Berlin 1983, S. 52.

¹⁹² Christian Kühn führt an, dass Loos durch dieses System eine „abgeschlossene Ganzheit“ kreiert, welche ein Erlebnis im Kopf des sich durch das Haus bewegenden Betrachters ergibt. Dieser Erlebnisvorgang, der übrigens auch (wenn auch auf andere Art und Weise) für die Architekten des Neuen Bauens ein wesentliches Element ihrer Architektur darstellt, ist für Kühn der Grund, warum Loos seine Häuser für unfotografierbar hielt; Vgl. Christian Kühn: *Das Schöne, das Wahre und das Richtige*, Berlin 2001, S. 71.

Franks Konzept des Hauses als Weg und Platz entsprechend, ist die zentrale Halle der wichtigste „Verkehrsknotenpunkt“ der Villa Moller. Der Besucher kann Ortswechsel in mehrere Richtungen und über verschiedene Raumniveaus vollziehen.¹⁹³ So sehr die Teilsymmetrie des Musik- und Speisezimmers den Besucher zum Aufenthalt auffordert, so sehr bietet ihm die asymmetrische, durch mehrere Niveauunterschiede gekennzeichnete Architektur als Ganzes Richtungswechsel. In der zentralen Halle kulminiert die differenzierte Anordnung des Raumplans, was sich unter anderem in den unterschiedlichen Boden- und Deckenniveaus der anschließenden Räume äußert. So ist auch die Raumauffassung der Halle eine „dynamischere“ als die des Musik- und Speisezimmers – und zwar insofern, als sie dem Betrachter keinen bevorzugten Standpunkt vorgibt, sondern ihn dazu animiert, den Standort zu wechseln, so dass Raumveränderung und Bewegung die Folge sind.

Es ist die Bewegung durch die Villa Moller, welche ein wesentliches Element in der Architektur von Loos darstellt. Zwar geht Loos bei seinen Planungen immer von der einzelnen Raumzelle aus, kombiniert diese jedoch so, dass die Wege zwischen diesen verschieden großen und auf unterschiedlichen Niveaus liegenden Räumen dem Besucher ständig neue visuelle Bezüge bieten. Von Zimmer zu Zimmer werden die Überleitungen architektonisch gestaltet, indem Loos die Räume miteinander verschachtelt und speziell durch Treppen, Podeste oder Zwischenplätze wie etwa die hier besprochene Halle miteinander in Beziehung setzt. So wird ein Bewegungsablauf kreiert, der den Besucher ab dem Durchschreiten der Eingangstür durch das ganze Haus leitet und seine Ortsveränderungen im Haus als einen bewussten Prozess, welcher sich ständig verändernde architektonische Raumzusammenhänge verdeutlicht, auffasst.¹⁹⁴ Friedrich Kurrent hat angeführt, dass dieser Bewegungsablauf zeitliche Abfolge in die unbewegte räumliche Dimension bringt.¹⁹⁵ Die Entdeckung dieser zeitlichen Dimension in der Architektur, die durch die bewusste dynamische Wegführung des Besuchers durch das Haus hervorgerufen wird, ist ein wesentlicher Bestandteil des Raumplans der Villa Moller.

¹⁹³ Johan van de Beek liefert zwei Lesemöglichkeiten des Wohngeschosses: So kann man es als Kombination zweier miteinander verbundener Räume (Musik- und Speisezimmer) und einer Halle auffassen, oder aber, in einer meiner Ansicht nach schlüssigeren Interpretation, die auch in dieser Arbeit verwendet wurde, das Wohngeschoss als zentrale Halle auffassen, um die sich die diversen „Aktivitätsbereiche“ wie Erker, Bibliothek, Musik- und Speisesaal und Küche anordnen; Vgl. Johan van de Beek: Adolf Loos – patterns of town houses, in: Max Risselada (Hg.): Raumplan versus Plan Libre, Delft 1988, S. 37.

¹⁹⁴ Johannes Spalt wirft in diesem Zusammenhang die ohne Antwort gebliebene interessante Frage auf, ob Loos beim Planungsvorgang zuerst „nur“ die Raumanordnung und dann erst die Verbindungen bedacht hat, oder aber einem „Schachspiel mit Räumen“ gleich, beides gleichzeitig geplant hat; Johannes Spalt: Wohnungseinrichtungen, in: Burkhardt Rukschcio: Adolf Loos, Wien 1989, S. 60.

¹⁹⁵ Vgl. Friedrich Kurrent: 33 Wohnhäuser, in: Burkhardt Rukschcio: Adolf Loos, Wien 1989, S. 129.

Auch in der Fotografie der komplexen Architektur wurde entsprechend viel Wert darauf gelegt, die vielschichtige Räumlichkeit der zentralen Halle wiederzugeben (Abb. 37). In der Halle stehend richtete Gerlach, hier in einer Schrägsicht seine Linse auf die über fünf Stufen erreichbare Tür zur Bibliothek, welche in der zentralen Mittelachse des Bildes abgelichtet wurde. Die in die Tiefe führende Ecksituation, welche aus Bibliothekstür und anschließender Wandfläche gebildet wird und von den sich darüber kreuzenden Deckenbalken nochmals betont wird, wiederholt sich im Bildvordergrund, wo der Heizkörper und die Brüstung der Sitzecke den Blick des Betrachters ebenfalls in die Tiefe führen. Rechts von der Bibliothekstür ist der auf dem selben Niveau liegende Sitzkerker zu erkennen, der von einer geländerartigen niedrigen Wandplatte vom Fotografen getrennt ist. Der Raumplan wird hier ansatzweise, wie auch schon beim Musik- und Speisezimmer, durch einen Niveausprung vermittelt. Die unvollständig wiedergegebene Sitzecke endet im Bild exakt an der herunterhängenden Lampe sowie an einer am Tisch aufgestellten Blumenvase. Eines der interessantesten Motive des Bildes ist der Aufgang links im Bild. Von der vom Eingang heraufführenden Treppe selbst ist nichts zu sehen, sondern nur die Wandpaneele sind zu erkennen, welche einen schmalen Durchblick zu dem tiefer liegenden Garderobenraum zulassen.

Sigfried Hauser hat darauf hingewiesen, dass Architektur dem Betrachter erlaubt, sich Raum und Distanzen bzw. die daraus resultierende Bewegung und zeitliche Dimension vorzustellen.¹⁹⁶ Der Raum, an sich ein statischer, unbewegter Behälter, kann ihrer Meinung nach den Besucher allein durch sein Erscheinungsbild in eine bestimmte Richtung lenken, ihn animieren, sich durch Architektur zu bewegen - was in der Architektur Loos', wie oben besprochen, ein wesentliches Element darstellt. So ist es, um Räumliches erfassen zu können, nötig, Distanzen zu erkennen, denn erst dann erhält der Betrachter die Motivation diese Entfernung in einer gewissen Zeit zurückzulegen und dadurch den Raum körperlich zu erschließen. Hierfür sind jedoch, wie Hauser anführt, optische Anhaltspunkte und Orientierungspunkte, die zwingen, Bewegung auszuüben, Voraussetzung.¹⁹⁷ Ein solcher Orientierungspunkt wäre in unserem Falle zum Beispiel die im Fluchtpunkt liegende Blumenvase des Speisezimmers, die den Betrachter dazu animiert, sich der Teilsymmetrie entsprechend gedanklich auf einer Achse vom Musik- ins Speisezimmer zu bewegen.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Vgl. Sigfried Hauser: Idee, Skizze,...Foto, Wien 1990, S. 32.

¹⁹⁷ Vgl. Sigfried Hauser: Idee, Skizze,...Foto, Wien 1990, S. 32-33.

¹⁹⁸ Rudolf Arnheim hat bereits darauf verwiesen, dass die Zentralperspektive an sich den Raum als Bewegung darstellt, die zu einem bestimmten Punkt hinführt: „*Sie verwandelt damit die zeitlose Gleichzeitigkeit des herkömmlichen, unverformten Raumes in einen zeitlichen Vorgang.*“; Rudolf Arnheim: Kunst und Sehen, Berlin, New York 2000, S. 291.

Im Foto der Halle ist der schmale Lichtstreifen der Garderobe der wesentlichste Orientierungspunkt. Die Bedeutung dieses scheinbar unbedeutenden Details ist nicht zu unterschätzen: Nicht nur, dass Gerlach sein Foto so komponiert hat, dass dieser Streifen gerade noch erkennbar ist, sondern die Öffnung wurde auch am Negativ noch einmal aufgehellt. Die Bedeutung Lichtstreifens liegt vor allem darin, dass er auf einen Raum (die tieferliegende Garderobe) verweist, der außerhalb des begrenzten Bildfeldes liegt. So wird der Betrachter hier auf eine komplexer Art dazu animiert, den Weg, der nötig wäre um die tiefer liegende und nur durch Wendungen erreichbare Garderobe gedanklich zurückzulegen – hin zu einem Bereich, der nicht mehr im Bild dargestellt wird. Der Weg, die Distanz und die tieferführende Bewegung sowie deren wichtige Bedeutung für die fotografische Vermittlung sind auch daran erkennbar, dass zwischen der begrenzenden niedrigen Wandplatte und dem Bildrand ein schmaler Abstand gelassen wurde. Dadurch ist diese Platte keine unüberwindbare Grenze, sondern bildet ein für den Betrachter zu umrundendes Architekturelement.

So werden insgesamt nicht weniger als drei verschiedene Raumniveaus vermittelt: das der Garderobe, die Ebene, auf welcher der Fotograf steht, und die höher gelegene Sitzecke, wobei auch der Weg dorthin gezeigt wird: durch die fünf Stufen, und nicht zuletzt auch durch den schmalen Lichtstreifen, der als Informationsträger für die komplexe räumliche Verschachtelung des Raumplans dient.

Zeichnen sich die Fotografien des Musik- und Speisezimmer durch ein Raumgerüst aus, das durch eine Vielzahl von vertikalen und horizontalen Linien gebildet wird, so ist hier das Gegenteil der Fall: Dunkle Deckenbalken, die im Kontrast zu den hellen Wand- und Deckenflächen stehen, laufen einem abstrakten schrägen Linéament gleich aufeinander zu, treffen sich, um sich dann wieder voneinander zu trennen. Der Rest des Bildes wird durch Wandflächen gebildet, die speziell wegen ihrer unterschiedlichen Grauwerte in einzelne Teile zu zerfallen scheinen. Werden in den Fotografien des Musik- und Speisezimmers durch die Wandflächen ein Schachtelraum bzw. ein Raumbehälter gebildet sowie eine durch Symmetrie und Achse statische Ordnung evoziert, so wird der Raum in diesem Bild in seine Einzelteile zerlegt, was speziell bei dem links im Bild abgelichteten Treppenaufgang deutlich wird. Raum wird hier aus fragilen Platten gebildet, die speziell durch fehlende Schatten schwebend erscheinen, und dadurch die Stabilität und Statik des Raumes aufheben und diesen in eine abstrakte Flächenkomposition verwandeln – ein Effekt der zum Beispiel in zwei späteren Aufnahmen dieser Halle durch einen anderen Blickwinkel ins Gegenteil verwandelt wurde.

Die für ein Buch aufgenommenen Bilder Johann C. Bürkles zeigen eine Rückkehr zu einer klaren orthogonalen Ordnung, indem er in zwei Frontalansichten trennende Wände als Bildgrenzen in die Tiefe führt (Abb. 38). Es ist jedoch gerade die fotografische Abkehr vom geschlossenen, statischen Schachtelraum, die räumliche Zusammenhänge bzw. Bezüge, wie sie Gerlach durch das Weglassen der Öffnungen im Musik- und Speisezimmer negierte, herstellt. Nur lose miteinander verknüpft, bilden die Flächen hier ein sich überschneidendes fragiles Gerüst, das keine Raumzelle, sondern durch die zwischen den Platten liegenden Leerstellen ein Raumkontinuum, einen „fließenden“ Raum zeigt. Durch fehlende und wegretuschierte Schatten, wie zum Beispiel bei der Rückwand des Aufganges und bei der rechtwinkligen anschließenden Bibliothekswand, wird der Raum so sehr verrätselt, dass es unlogisch erscheint, dass die kürzere, in die Tiefe führende Wandfläche auf einer Ebene mit der Eingangstür zur Bibliothek liegen soll.

Die fotografische Abstraktion, die sich in diesem Bild andeutet, aber durch ihre Kombination mit einer leichter lesbaren und verständlichen Räumlichkeit wie dem Sitzkerker ausgeglichen wird, kulminiert in der Fotografie des Treppenaufgangs.

5. 5. Die Treppe als avantgardistisches Vexierspiel

Die Treppe ist eines der essentiellsten Gestaltungselemente der Loos'schen Architektur. Der „Weg“ zwischen den Räumen und die Verknüpfungen dieser Räume, erfolgten vielfach über eine große Anzahl von differenziert angeordneten Treppen, die den Raumverlauf durch das ganze Haus vorgeben, und sowohl Verbindungsglied als auch ein eigener Raumteil sind.¹⁹⁹ Nicht nur in funktioneller Hinsicht sind Treppen wesentlich, sondern sie sind auch für einen „Erlebnisvorgang“ beim Besucher verantwortlich, der letztendlich, wie auch Kulka in der Monografie schreibt, „überraschen“ soll.²⁰⁰ Dementsprechend beschreibt auch Friedrich Kurrent Loos als einen Meister der Treppenführung, in dessen Wohnhäusern das Treppensteigen nicht als notwendiges Übel, sondern als Vergnügen empfunden wird.²⁰¹

¹⁹⁹ Vgl. Johannes Spalt: Wohnungseinrichtungen, in: Burkhardt Rukschcio: Adolf Loos, Wien 1989, S. 60.

²⁰⁰ Vgl. Heinrich Kulka (Hg.): Adolf Loos – Werk eines Architekten, Nachdruck von 1931, Wien 1979, S. 37. Andreas K. Vetter erarbeitet dieses architektonische Prinzip, Raum bewusst als Erlebnis zu inszenieren, als eines der wesentlichsten Elemente nicht nur bei Loos, sondern auch bei Frank sowie den Architekten des „Neuen Bauens“. Vgl. Andreas K. Vetter, Die Befreiung des Wohnens, Tübingen u.a. 2000, o.S.

²⁰¹ Vgl. Friedrich Kurrent: 33 Wohnhäuser, in: Burkhardt Rukschcio: Adolf Loos, Wien 1989, S. 132. Auch Johannes Spalt bezeichnet die Treppenführung als überraschend und kompliziert und für das Erlebnis des Hauses oder der Wohnung wesentlich und eigentümlich; Vgl. Johannes Spalt: Wohnungseinrichtungen, in: Burkhardt Rukschcio: Adolf Loos, Wien 1989, S. 60.

Der Treppenaufgang, den Martin Gerlach in der Villa Moller fotografiert hat, ist hierfür ein paradigmatisches Beispiel, speziell weil mit dieser Treppengestaltung auch das bedeutsame Konzept der Introduction umgesetzt wurde (Abb. 39).

Bei der Introduction handelt es sich, wie Ludwig Münz und Gustav Künstler festgehalten haben, um „den Erlebnisvorgang des gut geleiteten Eintretens“²⁰². Der Besucher wird hierbei durch einen genauestens durchgedachten Wegverlauf vom Eingang her durch hierarchisch angeordnete Räume über versetzte Treppen in den Hauptraum geführt; dieser Wegverlauf soll beim Besucher einen Spannungsaufbau evozieren, der seine Auflösung mit dem Betreten des Hauptraums finden soll.²⁰³ Es ist die visuelle Vermittlung dieser Introduction, die Gerlach mit dem Treppenaufgang festhalten wollte.

Bei der Aufnahme dieser Fotografie befand sich Gerlach auf dem Zwischenpodest der Kleiderablage, die sich auf dem Niveau zwischen dem Parterre und dem Wohngeschoss befindet. Nach dem Durchschreiten des Haupteinganges der Villa wird der Besucher, so weit er nicht gerade aus in die Küchenregion gelangen will, durch den relativ kleinen, gedrungenen und dunklen Eingansbereich²⁰⁴ nach rechts geleitet, wo er auf eine Tür stößt. Mit dem Durchschreiten dieser Tür beginnt jener Bewegungsverlauf, der auch in der Fotografie dargestellt wurde. Der Gast durchschreitet die links unten im Foto angeschnittene Tür und gelangt über fünf Stufen zur Kleiderablage, wo Gerlach seinen Standpunkt hatte. Während die Tür ansatzweise wiedergegeben ist und sich auch in der anschließenden Wandfläche spiegelt, wurde die Treppe, die zur Kleiderablage führt, nicht abgelichtet. Von dem Niveau der Garderobe führen von durchbrochenen Mauerflächen gerahmte, versetzte Treppen, nach oben in die zentrale Halle, welche selbst nur durch eine helle Lichtquelle vermittelt wird. Diese Beleuchtung ist wesentlich für die Introduction. Sie führt den Betrachter von dem gezwängten und dunklen Vorraum über die Treppe zum heller werdenden Ziel, der zentralen Halle, die

²⁰² Vgl. Ludwig Münz und Gustav Künstler: Der Architekt Adolf Loos, Wien 1964, S. 133.

²⁰³ Heinrich Kulka erklärt die Introduction in der Monografie folgendermaßen: „Der Architekt hat die Möglichkeit, durch die Introduction den Eintretenden auf die Haupträume vorzubereiten: Er macht dies mit Hilfe von Vorräumen und Verkehrswegen, die durch ihre Proportionen und Materialien wirken. Von einem niedrigen Raum kommend, erscheint ein mittelhoher Raum hoch. Nichts ist groß oder klein, alles erhält seinen Sinn durch den Zusammenhang. Das Material kann, wie Loos sagt, Freude und Trauer, Furcht und Heiterkeit hervorrufen. (...) Die Verkehrswege im Hause sollen möglichst kurz sein, denn es soll an Grundfläche und an Weg gespart werden. Von einem längeren Introduktionsweg hat aber der Bewohner große Vorteile. Es ist auch gut, wenn er Wendungen hat. Über Treppen geht man leichter, wenn sie nicht in einem Stück führen, sondern wenn sie Wendungen haben. Dadurch wird einem die Angst vor dem langen Stiegen genommen. Im Raumplan liege die Treppe so, daß die Podeste gleichzeitig Zugänge zu den verschiedenen hoch liegenden Raumteilen bilden! Man soll nicht plötzlich in den Hauptraum kommen. Man soll langsam vorbereitet und dennoch überrascht werden. Der Hauptraum wäre ohne Vorräume undenkbar.“ Heinrich Kulka (Hg.): Adolf Loos – Werk eines Architekten, Nachdruck von 1931, Wien 1979, S. 36-37.

²⁰⁴ Van de Beek beschreibt diesen Bereich als den gezwängtesten Teil der Villa Moller, während sich das restliche Wohngeschoss großzügiger „entfalten“ kann. Vgl. Johan van de Beek: Adolf Loos – patterns of town houses, in: Max Risselada (Hg.): Raumplan versus Plan Libre, Delft 1988, S. 37.

nach der Bewältigung der dunkleren Treppe dem Erlebnisvorgang entsprechend als lichtdurchfluteter Raum präsentiert wird. Die Garderobe selbst wurde nur in einem schmalen Streifen am rechten Bildrand angedeutet.

Diese Fotografie ist unzweifelhaft die abstrakteste Komposition von Gerlach; ihre ursprüngliche architektonische Räumlichkeit ist selbst unter Zuhilfenahme einer Modellfotografie (Abb. 41) schwierig zu entschlüsseln. Es handelt sich bei dem Bild sicherlich nicht um den Versuch, eine klare, leichte Lesbarkeit des Motivs zu erzeugen, vielmehr sollte wohl der klassische Illusionismus der Zentralperspektive zugunsten eines Interesses an Strukturen und bewusst verrätselten Formen verfremdet werden, welches das Resultat fotografischer Bestrebungen der Zwanziger Jahre darstellt.

„Brutal direkt, sauber und ohne jede Betrügerei“²⁰⁵ bezeichnete Alfred Stieglitz jene Fotografien, ohne deren Einfluss Gerlachs Foto des Treppenaufgangs der Villa Moller in dieser Form nicht möglich gewesen wäre. Der Befreiungsschlag, mit dem sich die Fotografen des „Neuen Sehens“ oder der „Neuen Sachlichkeit“ von der piktorialistischen Fotografie lösten, wurde in den USA mit der sogenannten „Straight Photography“ vollzogen.²⁰⁶ Hier etablierte sich ein neuer Realismus, der nichts mehr von der betont malerisch-künstlerischen Auffassung vergangener Jahrzehnte wissen wollte, sondern seine Motive direkt und ohne verfälschende Retusche und Drucke auf das Negativ übertrug. Der Eigenwert des Mediums Fotografie, durch eine präzise und klare Umsetzung scheinbar banaler Motive betont, lag in seiner Objektivität, welche aus dem rein mechanischen, direkten und nicht verfälschenden Prozess resultierte, welcher der malerischen Bildbehandlung vorgezogen wurde.²⁰⁷

Umgesetzt wurden diese Forderungen neben Paul Strand auch von Charles Sheeler, der sich für mehrere Architektur-Aufnahmen verantwortlich zeigte. Das 1917 aufgenommene Architekturdetail eines Treppenaufgangs verkörpert paradigmatisch Merkmale, wie sie auch

²⁰⁵ Alfred Stieglitz, zit. nach Willfried Baatz: Geschichte der Fotografie, Köln 1997, S. 85.

²⁰⁶ Zum Unterschied dieser sich stilistisch überscheidenden Strömungen, der zum Beispiel auch in der unterschiedlichen Auffassung der romantischen Überhöhung der Maschine liegt, siehe: Christopher Phillips: Resurrecting Vision: The new photography in europe between the wars, in: The Metropolitan Museum of Art, The new vision, 1989, S. 65-68.

²⁰⁷ Einer der bedeutendsten Vertreter der „Straight Photography“, Paul Strand, formulierte dies 1917 folgendermaßen: „Die Fotografie, der einzige bedeutende Beitrag der Wissenschaft zu den Künsten, findet ihre Legitimation, wie alle Medien, in der vollkommen Einzigartigkeit ihrer Mittel. In diesem Fall heißt das: absolute und unbestimmte Objektivität. Während die anderen Künste in dieser Beziehung wirklich antifotografisch sind, macht diese Objektivität den wahren Wesengrund der Fotografie aus, ihre spezifischen Leistung und gleichzeitig ihre Beschränkung. (...) Die volle Wirkungsweise jedes Mediums hängt davon ab, wie rein es angewandt wird, und alle Versuche es, zu mischen, enden in so toten Dingen wie Farbdruck, Foto-Malerei, Gummidruck, Öldruck, etc., wo die Einführung von Handarbeit und Manipulation nur das hilflose Verlangen ausdrückt, zu malen.“ Paul Strand: Fotografie, in: Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie II. 1912-1945, München 1979, S. 59.

in Gerlachs Bild deutlich zu Tage treten - eine Treppe, deren fotografische Darstellung nicht auf eine verständlich lesbare Darstellung ihrer realen architektonischen Struktur abzielt, sondern das Motiv durch überhöhte Kontraste und flächige Bildelemente in eine abstrakte geometrische Komposition verwandelt wird (Abb. 40);

In beiden Fotos wird eine Anordnung von plastischen und architektonischen Elementen wie Stufen, Balken, Stützen oder Wandflächen so abgeleuchtet, dass sie sich in einem räumlich völlig unklaren Arrangement von sich überschneidenden und durchbrechenden Linien und Flächen auflöst. Raumtiefe wird bewusst dort zurückgedrängt, wo sie vorhanden wäre, andererseits wird Raumillusion suggeriert, wo sie nicht existent ist. So nutzt Gerlach Spiegel, um diesen Effekt zu erzeugen, wie zum Beispiel bei dem rechts im Bild abgeleuchteten Garderobenspiegel, wo aufgrund dessen Reflexion auf den ersten Blick völlig unklar ist, ob es sich um eine Wandfläche, einen Durchbruch oder um eine Vertiefung handelt - eine stilistische Eigentümlichkeit, die speziell auch bei dem Spiegel, der in dem durch die zentral abgeleuchtete Stütze und Wandflächen gebildeten Durchblick erkennbar ist. Hier wird mit dem Betrachter ein Vexierspiel getrieben; hier wird scheinbar ein Durchbruch bzw. eine beleuchtete räumliche Vertiefung vermittelt, obwohl es sich hierbei eigentlich um einen Spiegel, der ein, sich hinter dem Fotografen befindliches Fenster und einen Teil der gegenüberliegenden durchbrochenen Wandfläche reflektiert, handelt. Ein Resultat, das speziell auch durch die unterhalb des Spiegels befindliche Wandfläche erzeugt wird, die durch eine völlig unlogische und auch am Negativ nochmals retuschierte Schattenzeichnung mit der restlichen Architektur gleichsam unverankert im Raum schwebt.

Die Umwandlung einer architektonischen Struktur in abstrakte Formen, die bei Gerlach auch durch die mehrfach angeführte Anweisung auf der Fotorückseite, die Kanten zu schärfen, ersichtlich wird, war eines der bedeutsamsten Motive der Avantgarde Fotografie in den Zwanziger Jahren. Ob Tina Modotti oder auch Renger-Patzsch (Abb. 42, Abb. 43), speziell in der architektonischen Struktur der Treppe sahen die Fotografen eine willkommene Möglichkeit, die neuen Vorstellungen, welche die erneuerte ästhetische Richtung der Fotografie prägten, zu versinnbildlichen.

Zusammengefasst wurden diese fotografischen Tendenzen in jener berühmten Fotoausstellung, die als eine der erfolgreichsten und folgenreichsten Ausstellungen des Zwanzigsten Jahrhunderts bezeichnet wurde, nämlich der Ausstellung „Film und Foto“, kurz „Fifo“.²⁰⁸ Im Mai 1929 in Stuttgart eröffnet, fasste die von dem Deutschen Werkbund organisierte Ausstellung nicht weniger als rund 1200 Exponate, darunter auch Fotografien

²⁰⁸ Vgl. Tilman Osterwold, in: Ute Eskildsen, Jan Horak (Hg.): Film und Foto der Zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werbundausstellung ‚Film und Foto‘ 1929“, Stuttgart 1979, o.S.

von hier schon erwähnten Zeitgenossen Gerlachs wie etwa Charles Sheeler, Renger-Patzsch, Lucia Moholy und Laszlo Moholy-Nagy. Die Ausstellung stellte sich der Herausforderung in dreizehn Räumen einen systematischen Überblick über die zeitgenössische Fotografie zu geben.²⁰⁹ Die breite Resonanz, welche die Ausstellung in der deutschen Öffentlichkeit erhalten hatte,²¹⁰ wiederholte sich, als die Ausstellung zwischen 20. Februar und 31. März 1930 im Museum für Kunst und Gewerbe (heute Museum für angewandte Kunst) in Wien gezeigt wurde.²¹¹

Es kann davon ausgegangen werden, dass der Berufsfotograf Gerlach diese Ausstellung kannte und, wie das Bild des Treppenaufgangs belegt, nicht unwesentlich von den dort ausgestellten Exponaten beeinflusst wurde. Es handelt sich bei diesem Bild jedoch um eine singuläre Aufnahme, deren avantgardistische Stilmittel sich in den Aufnahmen der Loos-Bilder nicht wieder finden lassen; ein Großteil der Interieuraufnahmen, wie zum Beispiel Innenaufnahmen des Hauses Strasser (Abb. 44) oder des Hauses Brummel (Abb. 45), wird von der traditionellen Frontalansicht oder leichten Schrägsichten beherrscht.²¹²

Mit hoher Sicherheit hat sich Gerlach mit dem Bild des Treppenaufgangs am stärksten von den Vorstellungen Loos' oder Kulkas emanzipiert, versinnbildlicht diese Fotografie doch genau jene gestalterischen Überlegungen, die unter Begriffen wie „Neues Sehen“, „Neue Sachlichkeit“ oder „Straight Photography“ zusammengefasst wurden und - wenn auch in Österreich oft zwiespältig fotografisch umgesetzt²¹³ - sehr rege in einschlägigen Foto-Zeitschriften reflektiert wurden.²¹⁴

Diese Fotografie liefert geringe Informationen über die tatsächliche architektonische Struktur der Treppe, vielmehr handelt es sich um ein fotografisch transformiertes Objekt, dessen

²⁰⁹ Vgl. Berlinische Galerie (Hg.) Stationen der Moderne – Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, S. 237-244.

²¹⁰ Vgl. Pressestimmen zur „Film und Foto“-Ausstellung, in: Ute Eskildsen, Jan Horak (Hg.): Film und Foto der Zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werbundausstellung „Film und Foto“ 1929“, Stuttgart 1979, S. 167-170.

²¹¹ Was zum Beispiel auch dieses Zitat belegt: „Eine Schauausstellung, sie nannte sich „Film und Photo“, fand im März d. J. in den Räumen des Österreichischen Kunstgewerbemuseums statt und brachte durchaus umwälzende neue Ideen, voll Kraft und Wucht, durch und durch umstürzlerisch und reformierend. Es ist wie ein Frühlingssturm, der über die sonst so ruhigen Wiener Köpfe hinwegbraust.“, Robert A. Baller: Zwei photographische Frühjahrsausstellungen“, in: Photosport, 1930, S. 73; Vgl. auch Rudolf Junk: Film und Foto, in: in: Photographische Korrespondenz, 65. Band, 8, 1929, S. 229-233.

²¹² Es ist interessant, dass die wenigen Skizzen, die Loos für Wohnungseinrichtungen angefertigt hat, genau mit jenen Blickachsen übereinstimmen, die auch den Großteil von Gerlachs Bilder prägen: Leichte Schrägsichten lassen sich hierbei genauso wie Frontalansichten finden; eine Übereinstimmung, die wohl auch Marcel Meili dazu animiert hat, in einem Interview festzustellen, dass die Bebilderungen der Loos Monografie zwar den Innenausbau, nicht aber den Raum an sich festhalten. Vgl. Marcel Meili, Interview mit Margherita Spiluttini und Heinrich Helfenstein, in: Daidalos, 66, 1997, S. 32.

²¹³ Vgl. Timm Starl: Die neue Heimat, in: Monika Faber: Zeit ohne Zukunft, Wien 1999, S. 139-145.

²¹⁴ Vgl. hierzu die Zusammenstellung diverser Texte der „Photographischen Korrespondenz“ in: Otto Hochreiter und Timm Starl: Der zweite Eindruck, Wien 1984.

Qualitäten sicher mehr in der Wiedergabe einer abstrakten Struktur als in dem Versuch, den Betrachter über die tatsächliche räumliche Anordnung aufzuklären, liegt. Aber gerade aufgrund dieser Qualität gelingt Gerlach – so glaube ich – eine der überzeugendsten fotografischen Wiedergaben des Raumplans.

Eine der Richtlinien, die Franz Mayer für die Aufnahme von Interieuraufnahmen erarbeitete, ist die Anweisung, die Fußboden- und Deckenlinien im Bild abzubilden, so dass sich der Betrachter eine „richtige“ Vorstellung vom Raum machen kann²¹⁵: So geschehen bei den Aufnahmen des Musik- und Speisezimmers, sowie der Bibliothek der Villa Moller. Der Betrachter wird in ein Koordinatensystem gebeten, welches ihm erlaubt, sich genau zu orientieren und den gewünschten Standpunkt exakt zu eruieren. Yve-Alain Bois hat darauf hingewiesen, dass die Zentralperspektive die „Versteinerung“ vom Betrachter *„wie vorm Haupt der Medusa“* verlangt, denn sobald er den Ort, welchen die perspektivische Konstruktion erzwingt, verlässt, fällt der repräsentierte Raum wie ein Kartenhaus zusammen.²¹⁶ Dieser statischen Ansicht stellt Bois die axonometrische Perspektive gegenüber, die sich nicht umsonst die De Stijl-Architekten zu Nutze gemacht haben (Abb. 46).

Vergleicht man diesen Darstellungsmodus mit der Fotografie Gerlachs, so werden die Ähnlichkeiten im Bild, keinesfalls aber in der Architektur, klar: ein Raum wird hier in ein System aus schwebenden Platten und Wandflächen aufgelöst, welche sich sowohl parallel verkürzen als sich auch überschneiden und eine Vielzahl von räumlichen Deutungsmöglichkeiten zulassen – ein Effekt, der auch daran ersichtlich wird, dass, wenn die Fotografie der Treppe auf den Kopf gestellt wird (so wie das Foto übrigens von Gerlach auf der Rückseite der Plattenkamera wahrgenommen wurde), sie nicht unerheblich logischer oder unlogischer erscheint als zuvor. Es wird nicht deutlich vermittelt, ob es sich um eine Aufsicht oder eine Untersicht handelt, vielmehr wird – und dies ist einer der wesentlichsten Effekte – dem Betrachter der Boden förmlich unter den Füßen weggezogen, er schwebt orientierungslos im Raum, ohne sich in diesem in Flächen aufgelösten Bezugssystem zurecht zu finden. Es gibt keinen bevorzugten Blickpunkt wie im Musik- und im Speisezimmer, vielmehr werden dem Betrachter mehrere Lesemöglichkeiten, Richtungen, aus denen er kommen und in die er gehen könnte, geboten, und sein Auge wird der hohen Anzahl an Blickpunkten entsprechend,

²¹⁵ Vgl. Franz Mayer: Interieuraufnahmen, in Photo Sport, September 1930, S. 194.

²¹⁶ Vgl. Yve-Alain Bois: Metamorphosen der Axonometrie, in : Daidalos, 1, 1981, S. 46.

auf filmische Art und Weise in Bewegung gehalten. Um es mit den Worten Benjamins auszudrücken: „*Kaum hat er sie [die Szene] gefasst, so hat sie sich schon verändert.*“²¹⁷

Fasst man den Raumplan als räumliche Verschachtelung und als sich durch ändernde Richtungswechsel ergebende Bewegung durch Architektur auf, so vermittelt ihn Gerlach am Besten, wenn er wie im Falle der zentralen Halle und des Treppenaufgangs darauf verzichtet, einen klassischen Raumbehälter aus Seiten-, Boden- und Deckenflächen zu konstruieren, sondern diese vielmehr aufbricht, dadurch ein Raumensemble visuell miteinander verknüpft, und raumkonstituierende Elemente so abstrahiert, dass sie kaum mehr als ein logisches orthogonales System angesehen werden können, und dadurch ein größeres Interesse an der Vermittlung einer gestalterischen Idee, als an einer gegenständlich adäquaten Repräsentation erkennen lassen.

6. Das Konzept: Das Haus als Platz

Der Verzicht auf eine gegenständlich repräsentative und somit dokumentarische Bildsprache zugunsten einer subjektiven Bildsprache zur Vermittlung spezieller architektonischer Konzepte lässt sich in den Fotografien der Bauten des Tiroler Architekten Lois Welzenbacher ausmachen.²¹⁸

Geplant für eine Monografie, zeugt zum Beispiel die fotografische Dokumentation des 1928 in Zell am See gebauten Hauses Buchroithner von einem ansatzweise ähnlichen, größtenteils aber sehr unterschiedlichen Umgang mit Fotografie. Sigfried Hauser hat in ihrem Buch von Lois Welzenbacher als einem Erzähler geschrieben, der seine Architektur nicht mit Worten, sondern auf filmische Art und Weise mit Bildern erläutert.²¹⁹ Bei der Betrachtung der vier Bilder, die vom Haus Buchroithner unter der Aufsicht des Architekten aufgenommen wurden, wird sofort deutlich, was hiermit gemeint ist (Abb. 47). Welzenbacher kreiert mit der Kombination von vier Bildern einen Weg, der den Betrachter, beginnend mit dem Eingang des Hauses über eine Treppe in den zentralen Gang und von diesem in den Hauptraum, der sich durch einen Ausblick in die Landschaft kennzeichnet, leitet.

Welzenbacher, der einzige österreichische Architekt der von Henry-Russell Hitchcock und Philip C. Johnson bei deren Definition des „Internationalen Stils“ genannt wurde, verbindet mit den Architekten der klassischen Moderne unter anderem eine neue Bewegungsführung des Besuchers durch Architektur, welche eine sich ständig ändernde Wahrnehmung der

²¹⁷ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1977, S. 38.

²¹⁸ Zu Lois Welzenbacher siehe: Friedrich Achleitner, Ottokar Uhl: Lois Welzenbacher, Salzburg 1968.

²¹⁹ Vgl. Sigfried Hauser: Idee, Skizze, ... Foto, Wien 1990, S. 19.

Bauten zur Folge hatte. Die Abkehr von einem statischen Standpunkt, hin zu einer neuen Raumauffassung, die aufgrund neuer Grundrisse – wie bereits im Zusammenhang mit Walter Gropius erklärt – vom Besucher einen ständigen Standpunktwechsel fordert und eine sich verändernde Architekturszenerie bedingt, lässt sich auch am Beispiel des Hauses Buchroithner erkennen. Hier bemerkt Friedrich Achleitner eine „Hauptbewegung“ durch das Haus, die den Besucher vom Eingang zu dem Hauptraum leitet, dessen panoramaartige Aussicht in die umgebende Landschaft die gesamte Konzeption des Hauses bestimmte.²²⁰ Diese von Achleitner, als „Verkehrsfluss“ bezeichneten Bewegung durch das Haus, mit dem Ausblick in die Landschaft als Ziel, liegt der Architektur zu Grunde²²¹ und war auch für die Konzeption der Fotografie das wesentliche zu vermittelnde Element.

Einzeln betrachtet sind die Bilder die vom Haus Buchroithner gemacht wurden, wohl wenig gegenständlich repräsentativ, vielmehr wird auch hier auf eine charakteristische „wirklichkeitsnahe“ Darstellung verzichtet und das reale Objekt in seiner Darstellung so abstrahiert, dass der Fokus des Bildes auf der Beschreibung des Weges liegt, welcher den Betrachter vom dunklen Bildvordergrund über die steile Treppe ans Licht in die Halle führt. Es ist ein architektonisches Konzept, welches über Fotografie vermittelt wird, aber dies geschieht nicht auf eine dokumentarische Art und Weise, sondern vielmehr durch scheinbar beiläufige Aufnahmen, die nicht die „bauliche Realität“, sondern auf für den Architekten Wesentliches verweisen. Sie vermitteln einen deskriptiven Charakter, einen Entwurfsgedanken bzw. eine Architekturidee und somit eine durch bildliche Abstraktion erreichte architektonische Interpretation des Architekten selbst.²²²

Diese Vermittlung eines architektonischen Konzepts durch eine subjektive, sozusagen wenig repräsentative Bildsprache hat auch in Gerlachs Fotografie des Treppenaufgangs und ansatzweise auch in der Aufnahme der zentralen Halle ihre Gültigkeit. Während aber Welzenbacher die Vermittlung eines Weges, eines Raumkontinuums, das nicht einmal bei der letzten Fotografie, die einen panoramaartigen Ausblick in die Landschaft zeigt, ihr Ende findet, vermittelt Gerlach durch Vor- und Rückblicke klar definierte und begrenzte Distanzen: Der Besucher betritt das Haus, wendet sich nach rechts, und hier beginnt die fotografische Dokumentation. Der Betrachter wird von dem dunklen Eingangsbereich über das Zwischengeschoss der Garderobe entlang der Treppe zum Licht, zum Ziel der zentralen Treppe geleitet. Dort angekommen, wird dem Betrachter jedoch nicht eine Ansicht in einen weiterführenden Raum geboten, sondern Gerlach richtet seinen Blick auf den Erker und die

²²⁰ Vgl. Friedrich Achleitner, Ottokar Uhl: Lois Welzenbacher, Salzburg 1968, S. 67.

²²¹ Vgl. Ebenda, S. 67.

²²² Vgl. Sigfried Hauser: Idee, Skizze,...Foto, Wien 1990, S. 38-39.

Bibliothekstür, gleichzeitig aber auch zurück auf den Ursprung des Bewegungsverlaufs, auf das Garderobengeschoss, aus dem der Besucher gerade gekommen ist.

Interessanterweise weist auch Kulka in der Monografie auf das richtige Lesen des Raumplans hin, in der er dem Leser neben der Betrachtung des Grundrisses und des Schnitts vor allem die Betrachtung des Treppenlaufs nahe legt.²²³ Mit diesen beiden Fotografien sollte sicherlich das Konzept des Raumplans vermittelt werden.

Die vier besprochenen Bilder repräsentieren einen guten Querschnitt durch die wesentlichsten architektonischen Prinzipien der Villa Moller. So werden sowohl der Raumplan mit seiner differenzierten Bewegung und seinen unterschiedlichen Raumniveaus gezeigt, als auch der eine Villa kennzeichnende repräsentative Anspruch, welcher mit der zentralperspektivischen Ansicht der beiden größten und öffentlichsten Zimmer vermittelt wird. Die Planungseinheit, die Raumzelle, welche die Basis für Loos' Planungen war, wie auch die verknüpfenden Wege, vorwiegend Treppen, werden festgehalten. Die anfangs ausgeführte Interpretation der Villa Moller als Haus mit Weg und Platz wird vermittelt. Interessant ist jedoch, was letztendlich in der Monografie veröffentlicht wurde.

Nach der Gartenansicht von Bruno Reiffenstein und der Schrägsicht Gerlachs auf die Villa Moller wurden neben Schnitt und Grundriss die beiden Fotografien des Musik- und Speisezimmers auf einer Seite abgedruckt. Die folgende Seite ziert die Bibliothek, darunter die zentrale Halle, letztere jedoch durch einen verringerten Bildausschnitt ihrer Treppe beraubt. Auf die Fotografie des Treppenaufgangs wurde gänzlich verzichtet (Abb. 48).

Das Haus als Weg und Platz? Wohl kaum, die fotografische Dokumentation der Monografie lässt auf die Villa Moller als eines Hauses als Platz schließen. Ein solcher Platz sind das Musik- und das Speisezimmer, die Bibliothek und auch die abgedruckte Version der zentralen Halle. Es ist für die Architektur Loos bezeichnend, dass er ausgehend von einzelnen Räumen diese zwar miteinander in Beziehung setzt, aber vorwiegend die Aufenthaltsräume als symmetrisch-geschlossene Einheiten durchplant, die er in der ansonsten unruhigen, differenziert asymmetrischen Bewegung durch das Haus als Aufenthaltsplätze inszeniert.²²⁴ Speziell durch die aufeinander reagierende Ausstattung und die Klarheit der symmetrischen Wahrnehmung der Zimmer stellen sie eine geschlossene Einheit dar, die aber eigentlich auch

²²³ „Ein paar Worte über das Lesen des Raumplanes: Eine konsequente Stockwerksbezeichnung der Grundrisse ist hier oft nicht möglich. Am leichtesten liest man einen Raumplan, indem man Schnitt und Grundriss gleichzeitig betrachtet und dem Treppenlauf folgt.“ Heinrich Kulka (Hg.): Adolf Loos – Werk eines Architekten, Nachdruck von 1931, Wien 1979, S. 36.

²²⁴ Vgl. Anders V. Munch, *der stillose Stil*, München 2005, S. 221.

so offen sind, dass die Wege die hin- bzw. wegführen erkennbar sind. In der Fotografie sind diese Zuwege wie besprochen nicht erkennbar. Sämtliche Räume werden im Bild als isolierte Einheit präsentiert, bei der zwar der „Platz“ festgehalten wird, aber großer Wert darauf gelegt wurde die wesentlichen „Wege“ aus dem Blickfeld zu verbannen. Der durch Türen, Fenster oder Durchbrüche „offene“ Charakter der Räume, wird im Bild zu einer statischen Platzanlage transformiert, in der für den Weg wesentlichen Übergang von Raum zu Raum negiert wurde.

7. Schlussbemerkung

Beatriz Colomina hat wie ausgeführt die Behauptung aufgestellt, dass der Betrachter der Fotografien die Kritik Loos' an der Fotografie nicht als Nostalgie für das reale Objekt verwechseln dürfe.²²⁵ Die Autorin geht davon aus, dass Loos bewusst fotografische Tricks anwenden ließ, um den Betrachter auf den Verfremdungseffekt der Architektur im Bild hinzuweisen. Als solche Tricks führt sie die erwähnte Verflachung der Räume durch eine Rahmung an, die der Betrachter ihrer Meinung nach als ein Spiegelbild des jeweiligen Raumes, von dem die Sicht aus stattfindet, begreift.

Eine Ansicht, der ich hier widersprechen möchte²²⁶; räumliche Verfremdungseffekte sind nur in jenen Bildern festzustellen, die in der Publikation gar nicht oder in veränderter Form abgedruckt wurden, und speziell beim Treppenaufgang kann aufgrund der Themen, die diese Fotografien berührt, davon ausgegangen werden, dass es sich um eine individuelle Sichtweise Gerlachs handelt, die nicht von Loos oder Kulka diktiert wurde.²²⁷ Wenn nun die Autorin weiter anführt, dass Loos den Authentizitätscharakter und den Anspruch an die Fotografie, architektonische Realität „so wie sie ist“ bzw. „gegenständlich korrekt“ darzustellen, bewusst von vornherein untergraben wollte, so irrt sie sich meiner Meinung nach.

*„Die Kamera ist an das Gegebene gebunden, das von unserem Willen unabhängig ist. Und doch ist der Wille am Bildermachen beteiligt, weil er von einer persönlichen Aufmerksamkeit gesteuert ist.“*²²⁸

schreibt Hans Belting über das fotografische Bild. Dies ist im Zusammenhang mit den Architekturfotografien der Villa Moller deshalb so relevant, weil hier der Bau im Sinne als

²²⁵ Vgl. Beatriz Colomina: Privacy and Publicity, Massachusetts 1994, S. 271.

²²⁶ So ist speziell beim Musik- und Speisezimmer das Bild so komponiert, dass sämtliche Details darauf angelegt sind, die von Colomina angeführte Spiegelfläche zu durchbrechen und einen räumlichen Tiefenzug zu konstruieren.

²²⁷ Heinrich Kulka ließ seine Bauten ebenfalls von Martin Gerlach jun. dokumentieren. Interessanterweise sind einige Aufnahmen auf die selbe symmetrische Art und Weise komponiert wie die beiden Fotos des Musik- und Speisezimmers.

²²⁸ Hans Belting: Bild-Anthropologie, München 2001, S. 229.

„das Gegebene“ bzw. als „motivisches Fakt“ mit unterschiedlicher Aufmerksamkeit betrachtet worden ist.

Die Architekturfotografie ist - wie einleitend beschrieben - eine „vermittelnde Instanz“, die optisch Informationen eines Baus wiedergibt, die von dem Fotografen aus dem „Architekturganzen“ selektiert werden. Diese Selektion, also die Auswahl, welche der Fotograf trifft, muss immer auch im Sinne von Ausschluss gesehen werden. Je nach Bildausschnitt und Komposition der Fotografie wird eine bestimmte, oftmals fragmentarische Architekturinformation optisch vermittelt. Was außerhalb der fotografischen Bildgrenzen liegt, bleibt dem Betrachter verborgen. „Ausschluss“ ist im Zusammenhang mit der fotografischen Dokumentation der Villa Moller deshalb ein so wesentlicher Begriff, weil er für die Beschreibung zweier unterschiedlicher Strategien verwendet werden kann: Einerseits für das fotografische Konzept, welches Gerlach mit seinen Bildern umsetzte, andererseits für das Auswahlverfahren, über welches die letztendlich in der Monografie abgedruckten Motive ausgewählt wurden. Hierbei handelt es sich um zwei verschiedene Prozesse, wobei meiner Meinung nach der Prozess der Auswahl von Bildern für die Monographien das Gerlach'sche Gesamtkonzept aufbricht.

Beginnend mit den Außenansichten, die ohne dem „Feind“ Bauhaus nicht denkbar gewesen wären, wird der Betrachter in das Innere der Villa Moller geleitet. Hier wird er über das Foto der Treppe in die abgelichtete zentrale Halle geführt, von der er wiederum in die klassisch zentralperspektivisch-repräsentativ dargestellten Räume des Musik- und Speisezimmers gelangt. Die Bibliothek ist ebenfalls optisch mit der Abbildung der Halle verbunden. Diese „Wanderung“ des Betrachters durch ein Gebäude wurde von Lois Welzenbacher in seiner fotografischen Umsetzung des Hauses Buchroithner viel unmissverständlicher umgesetzt. Er kreiert durch eine Reihe von Bildern auf filmische Art und Weise eine virtuelle Bewegung des Betrachters durch das Haus. Dennoch lassen sich die Bilder, die Gerlach aufgenommen hat, meiner Ansicht nach ebenfalls als Bilderserie verstehen. Jedes Einzelfoto erhält seine volle Bedeutung erst über weitere Bilder. Nur durch den Vergleich mit dem Musikzimmer wird das Speisezimmer für den Betrachter erschließbar, genauso wie die Treppe ihre Antwort in dem Bild der zentralen Halle erhält. So „fokussiert“ jedes Einzelbild zwar auf individuell verständliche Aspekte, aber erst durch deren Kombination wird die dargestellte Architektur in ihrer ganzen Bandbreite preisgegeben.

Das Konzept, welches bei dem letztendlichen Auswahlverfahren verfolgt wurde, scheint hierauf jedoch keine Rücksicht genommen zu haben. Durch den „Ausschluss“ einzelner Bildmotive wie zum Beispiel des Treppenabgangs in der zentralen Halle oder gesamter Bilder

wie dem der Treppe, zerfällt die Bildfolge in Einzelbilder. Es ist evident, dass hierbei vor allem jene Motive „beseitigt“ wurden, die am dezidiertesten eine reale Architektur durch eine sehr subjektive Sichtweise in eine unabhängige fotografische Realität umwandelten. Die Feststellung, dass das Bild eines Gebäudes nicht gleichzeitig der Bau ist, mag vor diesem Hintergrund zwar banal erscheinen, wird aber besonders durch jene Bilder unmissverständlich gezeigt, auf welche letztendlich verzichtet wurde. Gerade diese zeigen aber am deutlichsten auf, dass Architektur mehr ist, als das was auf dem Bild zu erkennen ist.

So bleibt der Betrachter zwiespältig zurück, mit einer fotografisch unzureichenden Beschreibung der Villa Moller. „*Sie sehen also, die Photographie sagt nichts.*“²²⁹ meinte Loos – in seinem Falle zutreffend, weil er – provokant formuliert - mit seiner Kritik an der Fotografie zwar ihre Grenzen, nicht aber die Bandbreite ihrer Möglichkeiten erkannt hat.

²²⁹ Adolf Loos: Von der Sparsamkeit, in: Adolf Opel (Hg.): Die Potemkinsche Stadt, Wien 1983, S. 211.

II. Bibliographie

Achleitner, Friedrich: Wiener Architektur der Zwischenkriegszeit, in: Arch+ 67, Wege in der Krise, Wege aus der Krise;

Achleitner, Friedrich: Lois Welzenbacher, Salzburg 1968;

Adriani, Götz (Hg.): Architektur in der Fotografie der Gegenwart, Ostfildern-Ruit 2002;

von Ameluxen, Hubertus: Die Arkade der Fotografie. Zu einigen disparaten Momenten von Architektur und Fotografie, in: Daidalos 66, 1996;

Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen, Berlin New York 2000;

Argan, Giulio Carlo: Gropius und das Bauhaus, Hamburg 1962;

Batz, Willfried: Geschichte der Fotografie, Köln 1997;

Baller, Robert: Zwei photographische Frühjahrsausstellungen, in: Photo- und Kinosport 1930;

BauArt-Verein für die Förderung von Architektur, Städtebau und Kunst (Hg.): Bau Art 3, Wien 1992;

Bazin, André: Was ist Kino?, Köln 1975;

Van de Beek, Johan: Adolf Loos-patterns of town houses, in: Max Risselada (Hg.): Raumplan versus Plan Libre, Delft 1988;

Behal, Vera J.: Die Villa Karma und ihre Architekten, in: Burkhardt Rukschcio: Adolf Loos, Wien 1989;

Behalova, Vera J.: Beitrag zu einer Kulka-Forschung, in: bauforum 43, 7 Jg., 1974;

Belting, Hans: Bild-Anthropologie, München 2001;

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1977;

Bergius, Hanne: Die neue visuelle Realität: Das Fotobuch der 20er Jahre, in: Klaus Honnef (Hg.): Deutsche Fotografie – Macht eines Mediums 1870-1970;

Birgus, Vladimír: Tschechische Avantgarde-Kunst und die Welt, in: Vladimír Birgus (Hg.): Tschechische Avantgarde-Fotografie, München 1999;

Birgus, Vladimír: Vom Pictorialismus zur Avantgarde, in: Vladimír Birgus: (Hg.): Tschechische Avantgarde-Fotografie, München 1999;

Birgus, Vladimír: Die neue Fotografie, in: Vladimír Birgus: (Hg.): Tschechische Avantgarde-Fotografie, München 1999;

Blau, Eve; Troy, Nancy J.: Architecture and cubism, Canadian Centre for architecture 1997;

Bois, Yve-Alain: Metamorphosen der Axonometrie, in: Daidalos, 1, 1981;

Breuer, Gerda: Photographie und Architektur, in: Breuer, Gerda (Hg.): Außenhaut und Innenraum – Mutmaßungen zu einem gestörten Verhältnis zwischen Photographie und Architektur, Frankfurt 1997;

Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main, 1974;

Bürkle, Christoph J., Wohnhäuser der klassischen Moderne, Stuttgart 1994;

Burgin, Victor: In/Different Spaces, California 1996;

Coke, van Deren: Avantgarde-Fotografie in Deutschland: 1919-1938, München 1982;

Colomina, Beatriz: On Adolf Loos and Josef Hoffmann: Architecture in the Age of Mechanical Reproduction, in: Max Risselada (Hg.): Raumplan versus Plan Libre, Delft 1988;

Colomina, Beatriz: Privacy and Publicity, Massachusetts 1994;

Colomina, Beatriz: Where are we?, in: Eve Blau; Nancy J. Troy: Architecture and cubism, Canadian Centre for architecture 1997;

Confurius, Gerrit: Editorial, in: Daidalos 66, 1996;

Czech, Hermann: Umbau, in: Burkhardt Rukschcio: Adolf Loos, Wien 1989;

De Fries, Heinrich: Moderne Villen und Landhäuser, Berlin 1925;

Denti, Giovanni: Adolf Loos – opera completa, Rom 1997;

Derenthal, Ludger: Skeptische Architekturphotographie, in: Monika Steinhauser (Hg.): Ansicht Aussicht Einsicht, Düsseldorf, o.J.;

Dilly, Heinrich: Das Auge der Kamera und der kunsthistorische Blick, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 20, 1981;

Dück, Michael: Der Raum und seine Wahrnehmung, Würzburg 2001;

Dümppler, Karl: Architekturaufnahmen, in: Das Atelier des Photographen, H. 10, 1903/04;

Eder, Hans: Innenraum-Motive, in: Photosport 1929;

Eisele, Reinhard: Architekturfotografie, Augsburg 1997;

Elwall, Robert: Building with light, London 2004;

Ermers, Max: Der Kampf um das flache Dach, in: Zeitschrift der Baumeister, 24/25, 1926;

Eskildsen, Ute (Hg.): Film und Foto der zwanziger Jahre, Stuttgart 1979;

Faber, Monika (Hg.): Das Innere der Sicht, Wien 1989;

Faber, Monika: Zeit ohne Zukunft, Wien 1999;

Fausch, Deborah: Robert Venturis und Paolos Portoghesis Rom-Fotografien, in: Daidalos 66, 1996;

Frampton, Kenneth: Die Architektur der Moderne, Stuttgart 1995;

Frank, Josef: Die internationale Werkbundsiedlung Wien 1932, Wien 1932;

Gehring, Ulrike: Das Prinzip der Serie in der zeitgenössischen Architekturfotografie, in: Adriani Götz (Hg.), Architektur in der Fotografie der Gegenwart, Ostfildern-Ruit 2002;

Giedion, Sigfried: Raum, Zeit, Architektur, Ravensburg 1965;

Ginsburger, Roger: Frankreich, Wien 1930;

Gräff, Werner: Es kommt der neue Fotograf!, Köln 1978 (Nachdruck 1929);

Gräff, Werner: Kamera und Auge, Basel 1942;

Gravagnuolo, Benedetto: Adolf Loos, Mailand 1982;

Gropius, Walter: Architektur, Frankfurt am Main 1956;

Gropius, Walter: Bauhaus Bauten Dessau, Berlin 1997;

Gropius, Walter: Bauten und Projekte 1906 bis 1969, Berlin 1976;

Günter, Roland: Architektur-Fotografie im gesellschaftlichen Zusammenhang, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, zwanzigster Band, 1981;

Haldy, Bruno: Architekturfotografie, Halle-Saale 1922;

Hansen, Fritz: Götterdämmerung in der Photographie?, in Photo und Kinosport 1930;

Hagspiel, Wolfram: "Ein Hauch von Weltstadt" im Visier eines Fotografen, in: Reinhold Mißelbeck; Wolfram Hagspiel (Hg.), Werner Mantz – Vision vom neuen Köln, Köln 2000;

Haldy, Bruno: Architekturfotografie, Halle-Saale 1922;

Harris, Michael: G, Architectural Photography, Oxford, London, Boston 1995;

Haus, Andreas: Fotogene Architektur, in: Daidalos 66, 1996;

Haus, Andreas: Fotografische Polemik und Propaganda um das „Neue Bauen“ der 20er Jahre, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, zwanzigster Band, 1981;

Hauser, Sigrid: Idee, Skizze,...Foto, Wien 1990;

Hebly, Arjan: The 5 points and form, in: Risselada, Max (Hg.): Raumplan versus Plan Libre, Delft 1988;

Helfenstein, Heinrich: Einige Bemerkungen zur Arbeit des Architekturfotografen, in: Archithese, Juli/August 1994, Nr. 4;

Hellwag, Fritz: Warum nicht belebte Architekturphotographie?, in: Die Baugilde 1930;

Hight, Eleanor M.: Picturing modernism, Massachusetts 1995;

Hochreiter, Otto: Bauten Blicke, Wien 1988;

Hochreiter, Otto: Im Zeichen des Janus, Wien 1986;

- Hofer, Gabriele: Architektur im Bild, in: Uwe Schögl (Hg.): Im Blickpunkt, Innsbruck 2002;
- Hoffmann, Werner: Die Emanzipation der Dissonanzen, in: Dietrich Worbs (Hg.): Adolf Loos – Raumplan-Wohnungsbau, Berlin 1983;
- Hollein, Hans: Veranschaulichung der Wirklichkeit, in: Daidalos, 1, 1981;
- Honnef, Klaus: Das subjektive Moment in der Dokumentarfotografie, in: Kunstforum 1980;
- Honnef, Klaus: Eine deskriptive Kunst: Die Photographie, in: Gerda Breuer (Hg.): Außenhaut und Innenraum – Mutmaßungen zu einem gestörten Verhältnis zwischen Photographie und Architektur, Frankfurt 1997;
- Hope, Terry: Architektur Fotografie, München 2002;
- Jäger, Roland: Heinrich de Fries und sein Beitrag zur Architekturpublizistik der Zwanziger Jahre, Berlin 2001;
- Jäger, Roland: Neue Werkkunst, Berlin 1998;
- Johnson, Geraldine A.: Sculpture and Photography, Cambridge 1998;
- Junk, Rudolf: Film und Foto, in: Photographische Korrespondenz 1929;
- Kartitschnigg, Maximilian R.: Charakteristik von Baulichkeit in der Photographie, in: Photo- und Kinosport 1929;
- Keller, Molderings, Ranke: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Lahn-Gießen 1977;
- Kemp, Wolfgang: Architektur-Aufnahme am Übergang von der Zeichnung zur Fotografie – Das Beispiel Ruskin, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, zwanzigster Band, 1981;
- Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie II. 1912-1945, München 1979;
- Klotz, Heinrich: Über das Abbilden von Bauwerken, in: Architectura 1971;
- Kopelow, Gerry: How to photograph buildings and interiors, New York 1998;
- Kraan-Lang, Haus: Ein Haus, drei Fotografen, ein Gespräch, in: Archithese, Juli/August 1994, Nr. 4;
- Kraft, Sabine: Gropius baut privat, Marburg 1997;
- Kristan, Markus: Adolf Loos – Villen, Wien 2001;
- Kristan, Markus: Adolf Loos – Wohnungen, Wien 2001;
- Kühn, Christian: Adolf Loos, Wien 2005;
- Kühn, Christian: Das Schöne, das Wahre, das Richtige – Adolf Loos und das Haus Müller in Prag, Berlin 2001;
- Kühn, Heinrich: Einführung in die Technik der bildmäßigen Photographie, in: Photographische Rundschau und Mitteilungen 1919;
- Kulka, Heinrich: Adolf Loos, Wien 1979;

Kurrent, Friedrich: 33 Wohnhäuser, in Rukschcio, Burkhardt: Adolf Loos, Wien 1989;

Leisegang, Herbert: Der Siegeszug der technischen Künste, in: Photo- und Kinosport 1931;

Lechner, Astrid: Formenwelt aus dem Naturreiche, Wien 2005;

Leitner, Bernhard: Die Architektur von Ludwig Wittgenstein, London 1995;

Lindner, Ruth: Architekturfotografie – Julius Shulman & Margherita Spiluttini, Diplomarbeit, Wien o.J.;

El Lissitzky: Russland, Wien 1930;

Loos, Adolf: Architektur, in: Sämtliche Schriften, Erster Band, Wien 1962;

Loos, Adolf: Von der Sparsamkeit, in: Adolf Opel (Hg.): Die Potemkinsche Stadt, Wien 1983;

Loos, Adolf: Wohnungswanderungen, in: Adolf Opel (Hg.): Die Potemkinsche Stadt, Wien 1983;

Lootsma, Bart: Das Bild und das Visuelle, in: Daidalos 66, 1996;

Lotz, Wilhelm: Architekturfotos, in: Die Form, 4, 1929;

Mack, Michael: Reconstructing Space: Architecture in recent german history, London 1999;

Mand, Katja: Das offene Bild – auf der Suche nach dem *mehr* in der Architekturphotographie, Kassel 2001;

de Maré, Eric: Architectural Photography, London 1975;

Mayer, Franz: Interieuraufnahmen: Photo- und Kinosport 1930;

Mayer, Wolfgang: Wien im Spiegel des Fotoarchivs Gerlach, Wien 1990;

Maynard, Patrick: The engine of visualisation, New York 1997;

Meili, Marcel: Interview mit Margherita Spiluttini und Heinrich Helfenstein, in: Daidalos 66, 1996;

Mertins, Detlef: Anything but literal: Sigfried Giedon and the reception of cubism in germany, in: Eve Blau; Nancy J. Troy: Architecture and cubism, Canadian Centre for architecture 1997;

Mißelbeck, Reinhold: Dr. Franz Stödtner – Architekturphotographie im Umbruch, in: Sabine Röder (Hg.): Moderne Baukunst 1900-1914, Krefeld 1993;

Mißelbeck, Reinhold: Werner Mantz, Der Lichtbildner, in: Reinhold Mißelbeck; Wolfram Hagspiel (Hg.), Werner Mantz – Vision vom neuen Köln, Köln 2000;

Moholy-Nagy, Laszlo: Malerei, Fotografie, Film, Berlin 1927 (Reprint 2000);

Molitor, Joseph W.: Architectural Photography, New York, London, Sydney, Toronto 1976;

Von Moos, Stanislaus: Die Industriekultur und der “eilige Leser”, in: Hülle und Fülle, Bonn 1993;

Von Moos, Stanislaus: Le Corbusier and Adolf Loos, in: Max Risselada (Hg.): Raumplan versus Plan Libre, Delft 1988;

- Morris Hambourg, Maria: Photography in New York 1910-1937, in: Maria Morris Hambourg; Christopher Phillips (Hg.), The new Vision: Photography between the World Wars, Ford Motor Company Collection at The Metropolitan Museum of Art, New York 1989;
- Müller, Michael: Die Avantgarde zwischen Affirmation und Antizipation, in: Hülle und Fülle, Bonn 1993;
- Müller-Wulckow, Walter: Architektur der zwanziger Jahre in Deutschland (Neu-Ausgabe 1975 der vier Blauen Bücher), Köln 1925-1932, 1975;
- Munch, Anders V.: Der stillose Stil – Adolf Loos, München 2005;
- Münz, Ludwig: Adolf Loos, Wien 1989;
- Münz, Ludwig: Der Architekt Adolf Loos, Wien 1964;
- Neutra, Richard: Amerika, Wien 1930;
- Neutra, Richard: Photograph und Architekt, in: Camera 42, 1963;
- Osthaus, Karl Ernst: Moderne Baukunst (1912), in: Sabine Röder (Hg.): Moderne Baukunst 1900-1914, Krefeld 1993;
- Ottillinger, Eva B.: Von der “Kunst im Haus” zur Wohnkultur, in: Burkhardt Rukschcio: Adolf Loos, Wien 1989;
- Ottillinger, Eva B.: Adolf Loos, Salzburg 1994;
- Ottmann, Franz: Adolf Loos, in: Der Architekt 1919;
- Pare, Richard: Photography and architecture: 1839-1939, Montreal 1982;
- Pfingsten, Claus: Zur Geschichte der Dokumentarphotographie, in: Gerda Breuer (Hg.): Außenhaut und Innenraum – Mutmaßungen zu einem gestörten Verhältnis zwischen Photographie und Architektur, Frankfurt 1997;
- Phillips, Christopher: Resurrecting Vision: European Photography between the wars, in: Maria Morris Hambourg; Christopher Phillips (Hg.), The new Vision: Photography between the World Wars, Ford Motor Company Collection at The Metropolitan Museum of Art”, New York 1989;
- Posener, Julius: Der Raumplan – Vorläufer und Zeitgenossen von Adolf Loos, in: Dietrich Worbs (Hg.): Adolf Loos – Raumplan-Wohnungsbau, Berlin 1983;
- Posener, Julius: Wohnbauten: Villen- und Massenwohnbauten, in: Dietrich Worbs (Hg.): Adolf Loos – Raumplan-Wohnungsbau, Berlin 1983;
- Prigge, Walter: Urbane Photographie?, in: Gerda Breuer (Hg.): Außenhaut und Innenraum – Mutmaßungen zu einem gestörten Verhältnis zwischen Photographie und Architektur, Frankfurt 1997;
- Puchhammer, Hans: Adolf Loos als Konstrukteur, in: Rukschcio, Burkhardt: Adolf Loos, Wien 1989;
- Renger-Patzsch, Albert: Die Welt ist schön, 1928;
- Riley, Terence: Frank Lloyd Wright – Architect, New York 1994;

- Risselada, Max: Documentation of 16 houses, in: Max Risselada (Hg.): Raumplan versus Plan Libre, Delft 1988;
- Risselada, Max: Free Plan versus Free Façade, in: Max Risselada (Hg.): Raumplan versus Plan Libre, Delft 1988;
- Robinson, Cervin: Architecture transformed, New York 1987;
- Röder, Sabine: Propaganda für ein neues Bauen, in: Sabine Röder (Hg.): Moderne Baukunst 1900-1914, Krefeld 1993;
- Roh, Franz: Foto-Auge, Stuttgart 1929;
- Rossi Aldo, Adolf Loos, in: Casabella continuà, 1959;
- Rotzler, W.: Photographie als künstlerisches Experiment, in: Romeo E. Martinez: Bibliothek der Photographie Band 5, Frankfurt am Main 1974;
- Rukschcio, Burkhard: Adolf Loos, Salzburg Wien 1982;
- Sachsse, Rolf: Archiv, Motivoschatz, Doppelcode, in: Archithese 4, Juli/August 1994;
- Sachsse, Rolf: Bild und Bau, Braunschweig, Wiesbaden 1997;
- Sachsse, Rolf: Hugo Schmölz – Versuch einer Werkbiografie, in: Karl-Hugo Schmölz und Rolf Sachsse (Hg.): Hugo Schmölz, München 1982;
- Sachsse, Rolf: Lucia Moholy, Berlin 1995;
- Sachsse, Rolf: Mappen, Muster und Motive, in: Sabine Röder (Hg.): Moderne Baukunst 1900-1914, Krefeld 1993;
- Sachsse, Rolf: Mensch – Maschine – Material – Bild, in: Lisa Kosok (Hg.): Industrie und Fotografie, Hamburg 1999;
- Sachsse, Rolf: Photographie als Medium der Architekturinterpretation, München u.a. 1984;
- Sack, Manfred: Die illustrierte Architekturkritik: Neugier wecken!, in: Archithese 4, Juli/August 1994;
- Schickel, Gabriele: Der Kampf um Stil, in: Sabine Röder (Hg.): Moderne Baukunst 1900-1914, Krefeld 1993;
- Schmoll, J. A.: Vom Sinn der Fotografie, München 1966;
- Schreiber, Hans: Trude Fleischmann – Fotografien in Wien, Wien 1992;
- Schroll, Anton: Der “75-Jahre”-Almanach des Verlages Anton Schroll & Co in Wien, Wien 1959;
- Sekler, Eduard F.: Adolf Loos, Josef Hoffmann und die Vereinigten Staaten, in: Burkhardt Rukschcio: Adolf Loos, Wien 1989;
- Sighart, Erich: Idee und Bild, in: Photo- und Kinosport 1930;
- Sontag, Susan: Über Fotografie, München Wien 1978;
- Spalt, Johannes: Wohnungseinrichtungen, in: Rukschcio, Burkhardt: Adolf Loos, Wien 1989;

- Starl, Timm: Die neue Heimat, in: Monika Faber: Zeit ohne Zukunft, Wien 1999;
- Steidle, Otto: Architectural, München 1993;
- Steinhauser, Monika: Architekturphotographie als Bild, in: Monika Steinhauser (Hg.): Ansicht Aussicht Einsicht, Düsseldorf, o.J.;
- Stemmrich, Gregor: Dan Grahams "Homes for America", in: Daidalos 66, 1996;
- Stolz, Gustaf: Film und Foto, in: Das Kunstblatt, Mai 1929;
- Stone, Sasha: Zurück zur Fotografie, in: Die Form 7, 4 Jg.;
- Stöneberg, Michael: Das Bild vom Neuen Bauen in Berlin: Arbeiten des Berliner Architekturfotografen Arthur Köster (1926-33), in: Daidalos 66, 1996;
- Suzuki, Hisao: Architekturfotografie als Handwerk, in: Archithese, Juli/August 1994, Nr. 4;
- Taut, Bruno: Les Choses, Berlin 1989;
- Veltri, John: Architectural Photography, New York 1974;
- Vetter, Andreas: Die Befreiung des Wohnens, Berlin 2000;
- Walther, Ingo F. (Hg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 2000;
- Warstat, W.: Neue Wege in der Photographie, in: Photographische Korrespondenz 1930;
- Wentzel, Fritz: Photographisches Reisehandbuch, Berlin 1909;
- Wijdeveld, Paul: Ludwig Wittgenstein – Architekt, London 1994;
- Weisner, Ulrich (Hg.): Klaus Kinold „Ich will Architektur zeigen wie sie ist“, Bielefeld 1993;
- Worbs, Dietrich: Der Raumplan im Wohnungsbau von Adolf Loos, in: Dietrich Worbs (Hg.): Adolf Loos – Raumplan – Wohnungsbau, Berlin 1983;
- Zugmann, G.: Zugmann: Schindler, Ausstellungskatalog Santa Monica 1996;

III. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Risselada, Max (Hg.): Raumplan versus Plan Libre, Delft 1988, S. 127;
- Abb. 2: Risselada, Max (Hg.): Raumplan versus Plan Libre, Delft 1988, S. 127;
- Abb. 3: Risselada, Max (Hg.): Raumplan versus Plan Libre, Delft 1988, S. 127;
- Abb. 4: Munch, Anders V.: Der stillose Stil – Adolf Loos, München 2005, S.187;
- Abb. 5: Kristan, Markus: Adolf Loos – Villen, Wien 2001, S. 76;
- Abb. 6: Kristan, Markus: Adolf Loos – Villen, Wien 2001, S. 75;
- Abb. 7: Gravagnuolo, Benedetto: Adolf Loos, Mailand 1982, S. 195;
- Abb. 8: Albertina, Wien, ALA Inv. 2446;
- Abb. 9: Die Form, 4, 1929, S. 69;
- Abb. 10: Kulka, Heinrich: Adolf Loos, Wien 1979, o.S.;
- Abb. 11: Kristan, Markus: Adolf Loos – Villen, Wien 2001, S. 37;
- Abb. 12: Moholy-Nagy, Laszlo: Malerei, Fotografie, Film, Berlin 1927 (Reprint 2000), S. 58;
- Abb. 13: Kulka, Heinrich: Adolf Loos, Wien 1979, o.S.;
- Abb. 14: Kristan, Markus: Adolf Loos – Villen, Wien 2001, S. 92;
- Abb. 15: Zednicek, Walter: Adolf Loos, Wien 1984, S.160;
- Abb. 16: Denti, Giovanni: Adolf Loos, Rom 1997, S. 230;
- Abb. 17: Wien Museum, Inv.Nr. 212.031;
- Abb. 18: Kristan, Markus: Adolf Loos – Villen, Wien 2001, S. 36;
- Abb. 19: Kulka, Heinrich: Adolf Loos, Wien 1979, o.S.;
- Abb. 20: Müller-Wulckow, Walter: Architektur der zwanziger Jahre in Deutschland (Neu-Ausgabe 1975 der vier Blauen Bücher), Köln 1925-1932, 1975, S. 58;
- Abb. 21: Abb. 18: Müller-Wulckow, Walter: Architektur der zwanziger Jahre in Deutschland (Neu-Ausgabe 1975 der vier Blauen Bücher), Köln 1925-1932, 1975, S. 82;
- Abb. 22: Bürkle, Christoph J., Wohnhäuser der klassischen Moderne, Stuttgart 1994, S. 60;
- Abb. 23: Bürkle, Christoph J., Wohnhäuser der klassischen Moderne, Stuttgart 1994, S. 62;
- Abb. 24: Kristan, Markus: Adolf Loos – Villen, Wien 2001, S. 77;
- Abb. 25: Profil, 2. Jg., 1934, 44, S. 116;
- Abb. 26: Kulka, Heinrich: Adolf Loos, Wien 1979, o.S.;

- Abb. 27: Kulka, Heinrich: Adolf Loos, Wien 1979, o.S.;
- Abb. 28: Munch, Anders V.: Der stillose Stil – Adolf Loos, München 2005, S.185;
- Abb. 29: Risselada, Max (Hg.): Raumplan versus Plan Libre, Delft 1988, S. 39;
- Abb. 30: Risselada, Max (Hg.): Raumplan versus Plan Libre, Delft 1988, S. 128;
- Abb. 31: Sarnitz, August: Lois Welzenbacher, Salzburg 1989, S. 55;
- Abb. 32: Kulka, Heinrich: Adolf Loos, Wien 1979, o.S.;
- Abb. 33: Colomina, Beatriz: Privacy and Publicity, Massachusetts 1994, S. 251;
- Abb. 34: Bau und Werkkunst, 8 Jg., 1932, S. 28;
- Abb. 35: Kristan, Markus: Adolf Loos – Villen, Wien 2001, S. 82;
- Abb. 36: Röder, Sabine (Hg.): Moderne Baukunst 1900-1914, Krefeld 1993, S. 137;
- Abb. 37: Kristan, Markus: Adolf Loos – Villen, Wien 2001, S. 78;
- Abb. 38: Bürkle, Christoph J., Wohnhäuser der klassischen Moderne, Stuttgart 1994, S. 95;
- Abb. 39: Kristan, Markus: Adolf Loos – Villen, Wien 2001, S. 79;
- Abb. 40: Hambourg, Maria Morris; Phillips Christopher (Hg.), The new Vision: Photography between the World Wars, Ford Motor Company Collection at The Metropolitan Museum of Art, New York 1989, S. 17;
- Abb. 41: Risselada, Max (Hg.): Raumplan versus Plan Libre, Delft 1988, S. 120;
- Abb. 42: Hambourg, Maria Morris; Phillips Christopher (Hg.), The new Vision: Photography between the World Wars, Ford Motor Company Collection at The Metropolitan Museum of Art, New York 1989, S. 92;
- Abb. 43: Hambourg, Maria Morris; Phillips Christopher (Hg.), The new Vision: Photography between the World Wars, Ford Motor Company Collection at The Metropolitan Museum of Art, New York 1989, S. 114;
- Abb. 44: Kristan, Markus: Adolf Loos – Villen, Wien 2001, S. 54;
- Abb. 45: Kristan, Markus: Adolf Loos – Villen, Wien 2001, S. 88;
- Abb. 46: Warncke, Carsten-Peter: De Stijl 1917-1931, Köln 1990, S. 167;
- Abb. 47: Hauser, Sigrid: Idee, Skizze,...Foto, Wien 1990, S. 48-49;
- Abb. 48: Kulka, Heinrich: Adolf Loos, Wien 1979, o.S.;

Abb. 1:
Villa Moller, Straßenseite, Zeichnung 1928

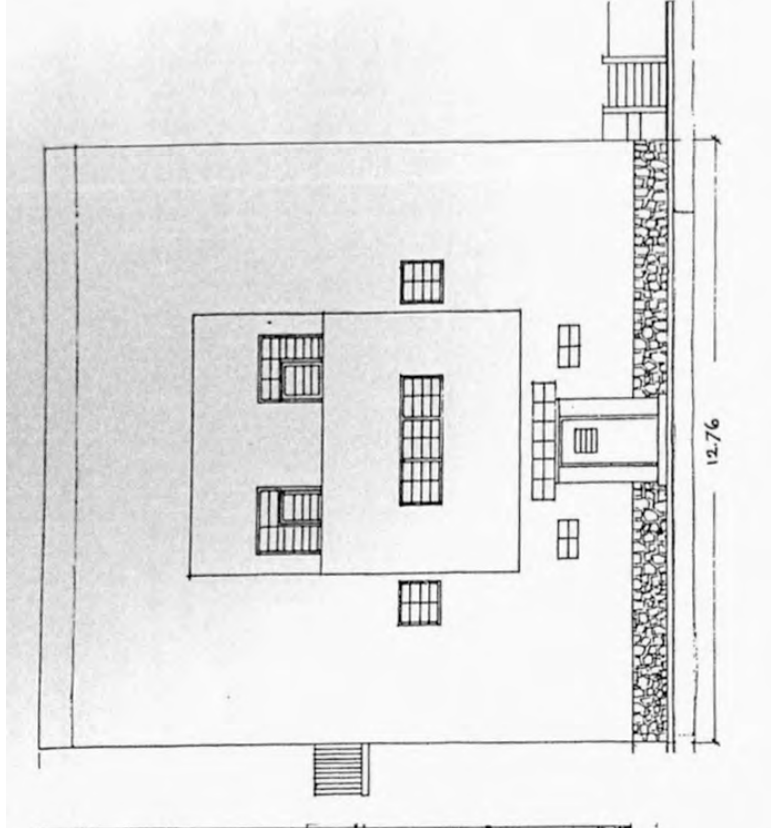


Abb. 2:
Villa Moller, unausgeführter Entwurf der Straßenseite, Zeichnung 1927

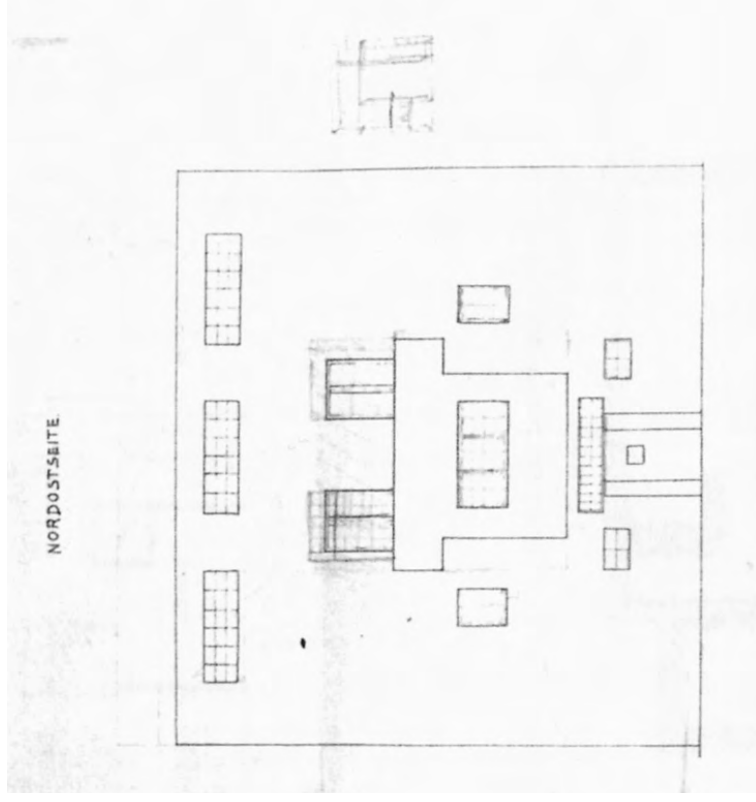


Abb. 3:
Villa Moller, Gartenseite, Zeichnung 1928

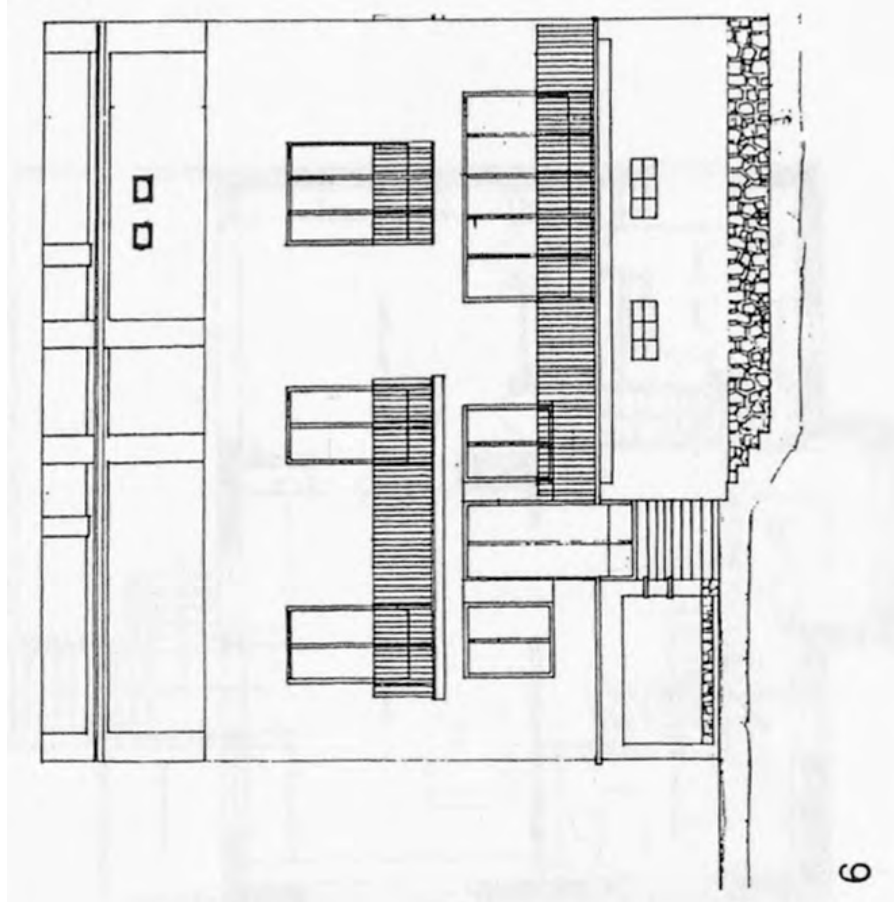


Abb. 4:
Villa Moller, Grundriss von Parterre und Hochparterre

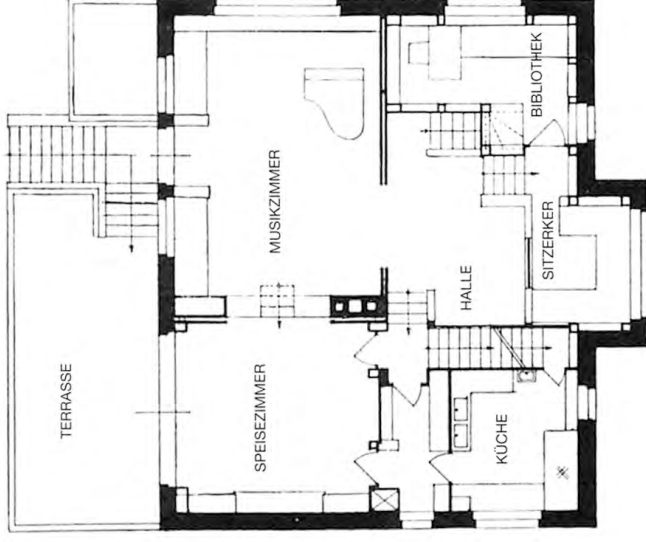
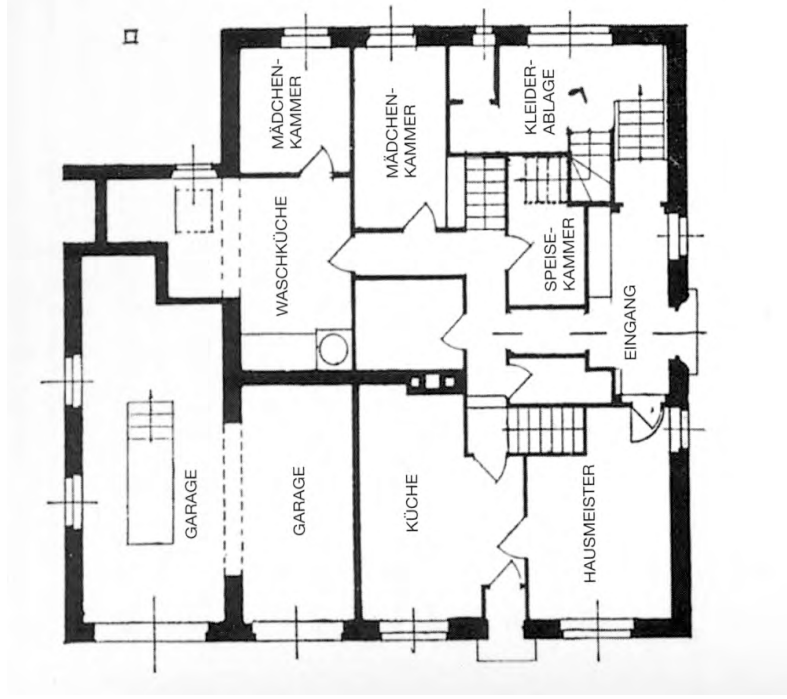


Abb. 5:
Foto: Martin Gerlach jun.: Villa Moller, Straßenseite, um 1930

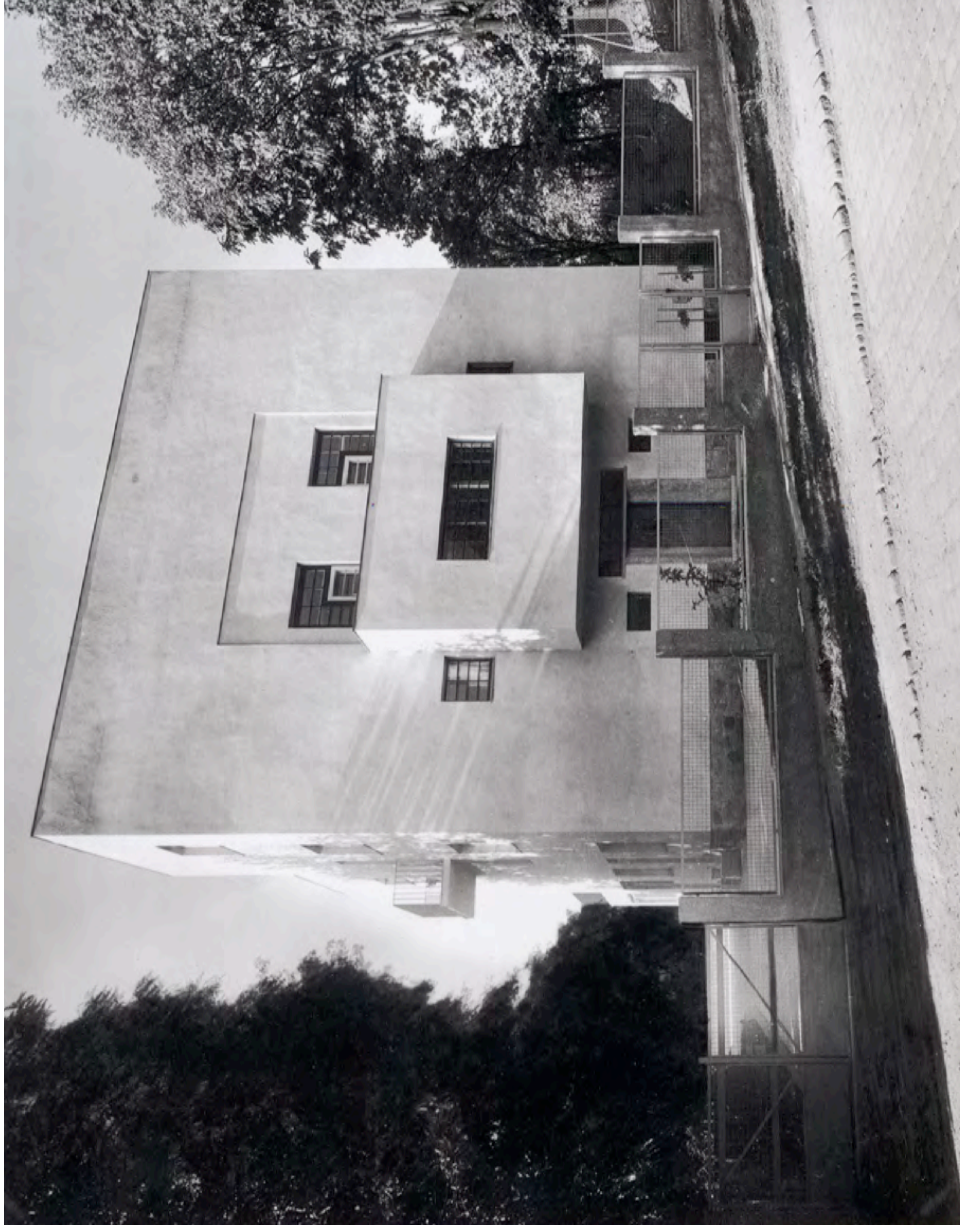


Abb. 6:

Foto: Martin Gerlach jun.: Villa Moller, Straßenseite, um 1930



Abb. 7:

Foto: Roberto Schezen: Villa Moller, Straßenseite, 1982



Abb. 8:

Foto: Bruno Reiffenstein: Villa Moller, Detail der Straßenseite, um 1930



Abb. 9:
Bruno Taut, Wohnhaus des Architekten

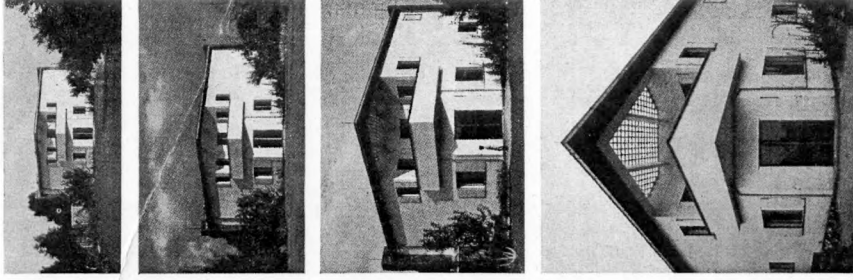


Abb. 10:

Fotos: Martin Gerlach jun: Villa Müller, um 1930

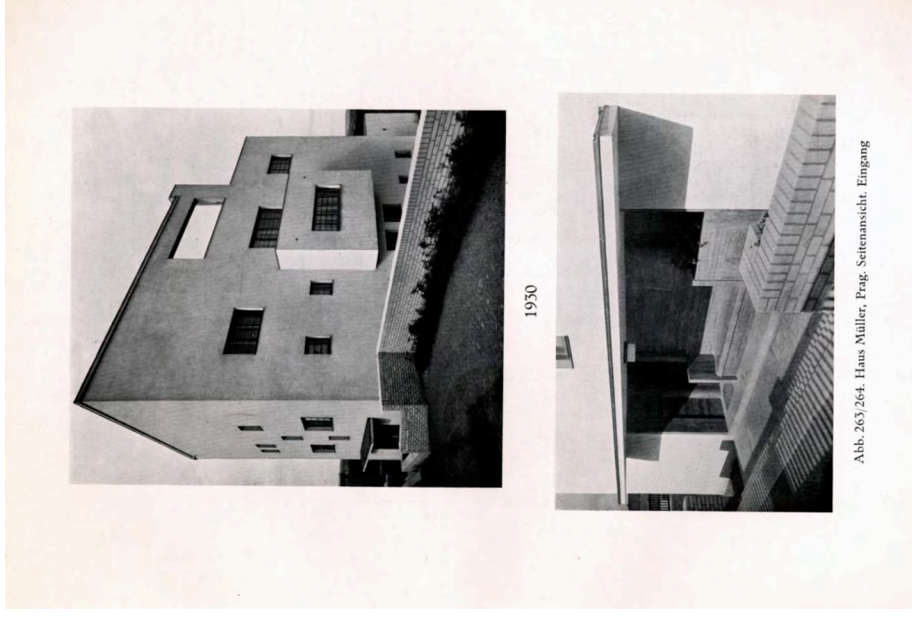
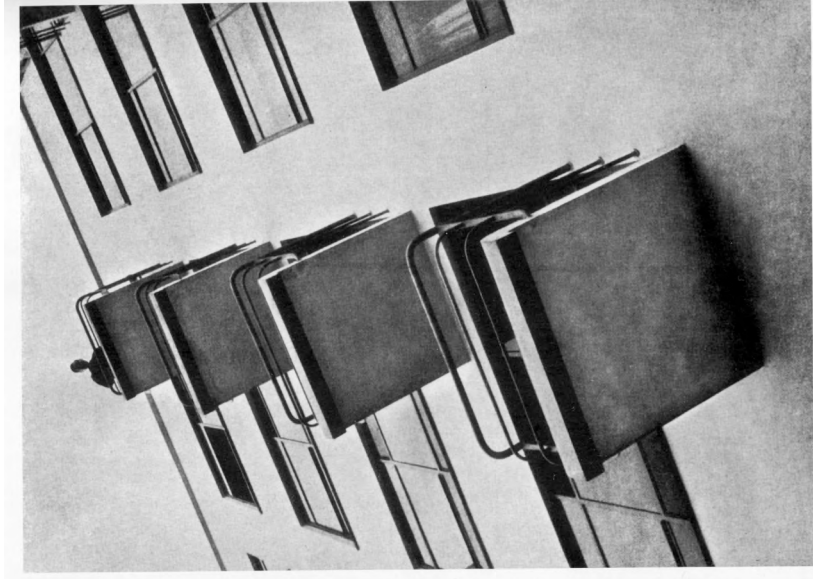


Abb. 11:

Foto: Martin Gerlach jun: Haus Scheu, um 1930



Abb. 12:
Foto: László Moholy-Nagy: Balkons, 1927



Balkons

Foto: **MOHOLY-NAGY**

Die optische Wahrheit des perspektivischen Aufbaus.

Abb. 13:

Foto: Martin Gerlach jun: Haus Khuner, um 1930



Abb. 14:

Foto: Martin Gerlach jun: Villa Müller, um 1930



Abb. 15:
Foto: Walter Zednicek: Villa Müller, 2005



Abb. 16:

Foto: Federico Brunetti: Villa Moller, 1995



Abb. 17:
Foto: Martin Gerlach jun.: Haus Weissmann, um 1935



Abb. 18 & 19:

Foto: Bruno Reiffenstein: Haus Horner, um 1930

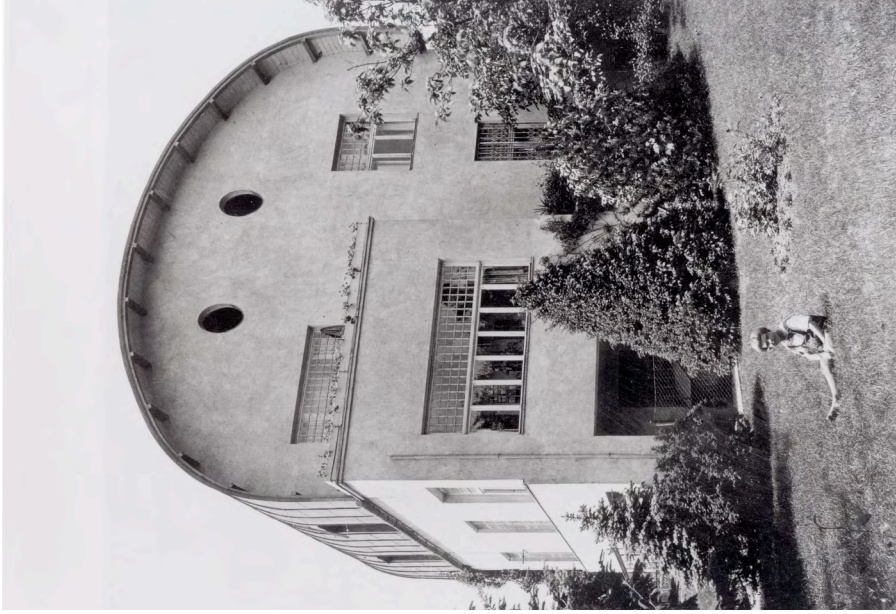


Abb. 20, 21:
Fotos: Lucia Moholy: Meisterhäuser in Dessaus, 1926

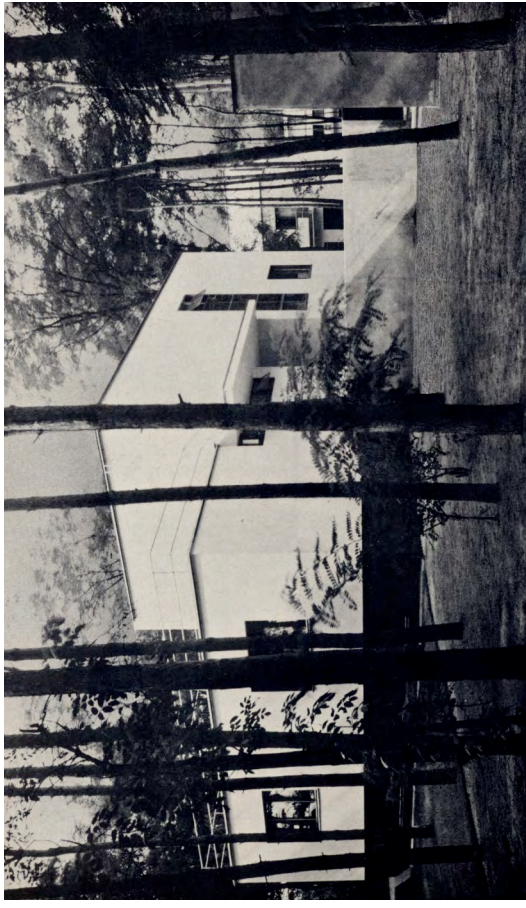
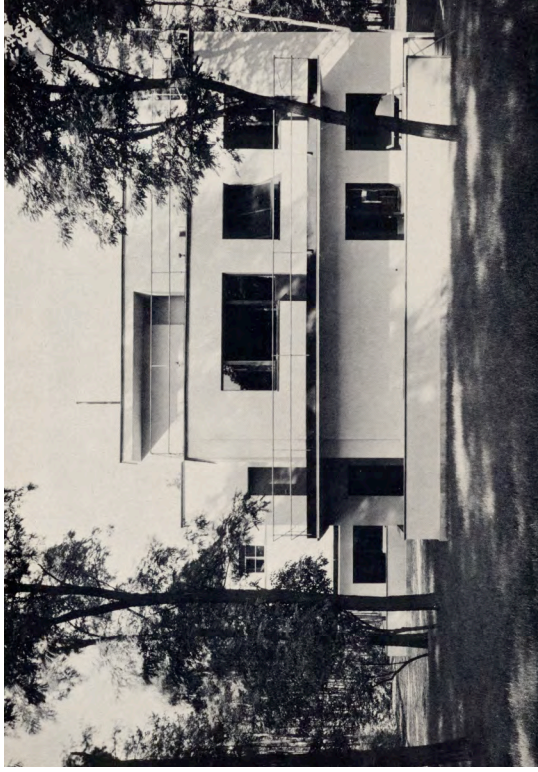


Abb. 22, 23:
Fotos: Lucia Moholy: Meisterhäuser in Dessaus, 1926

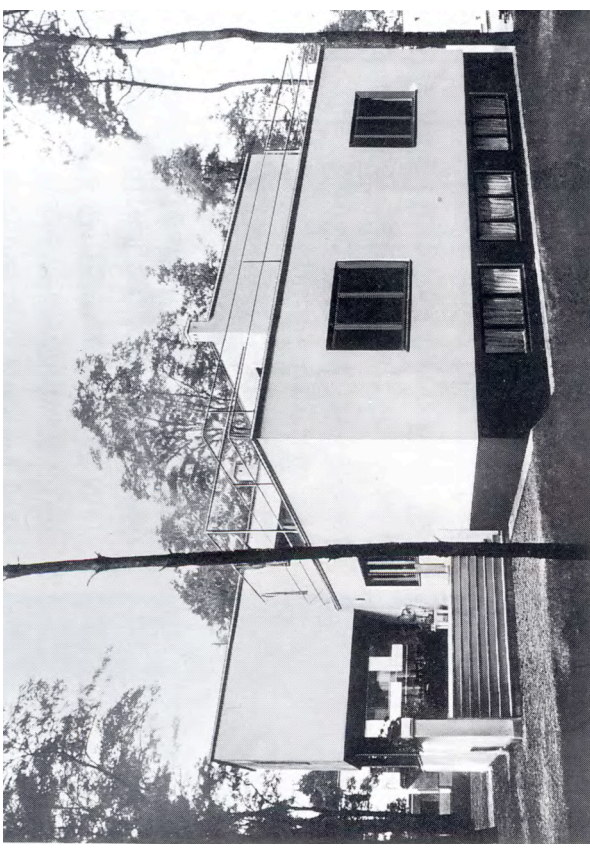


Abb. 24:

Foto: Bruno Reiffenstein, Villa Moller, Gartenseite, um 1930



Abb. 25:

Anonym: Villa Moller, Gartenseite, um 1934

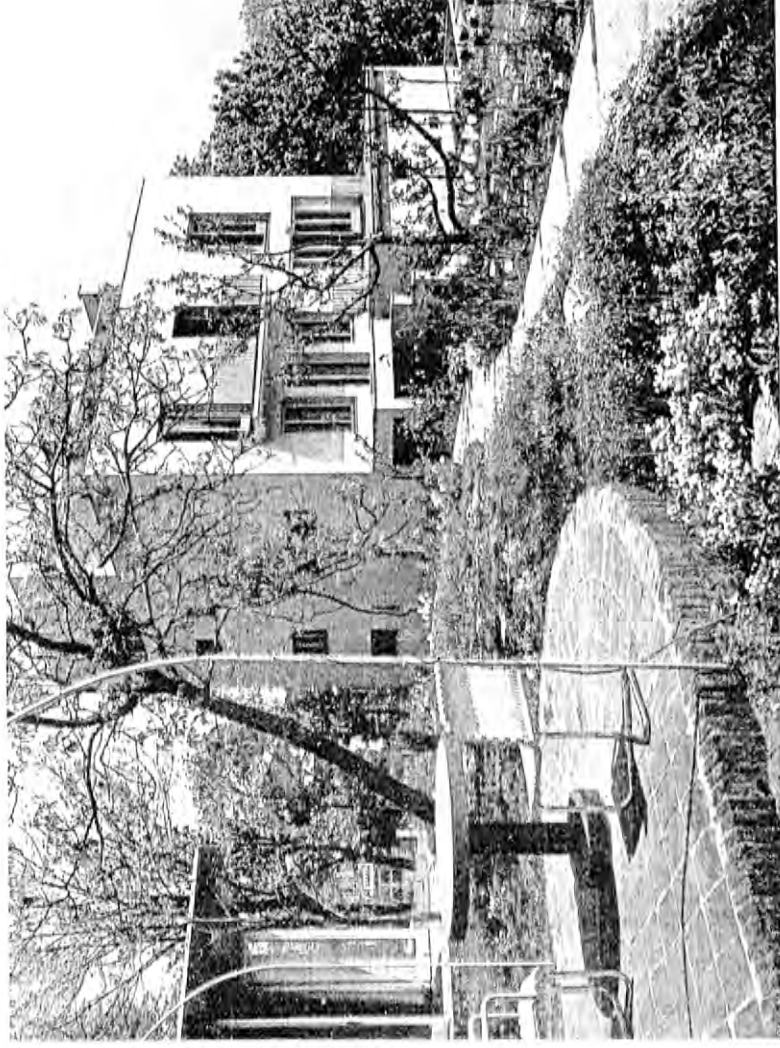


Abb. 26:
Foto: Martin Gerlach jun.: Haus Steiner, um 1930

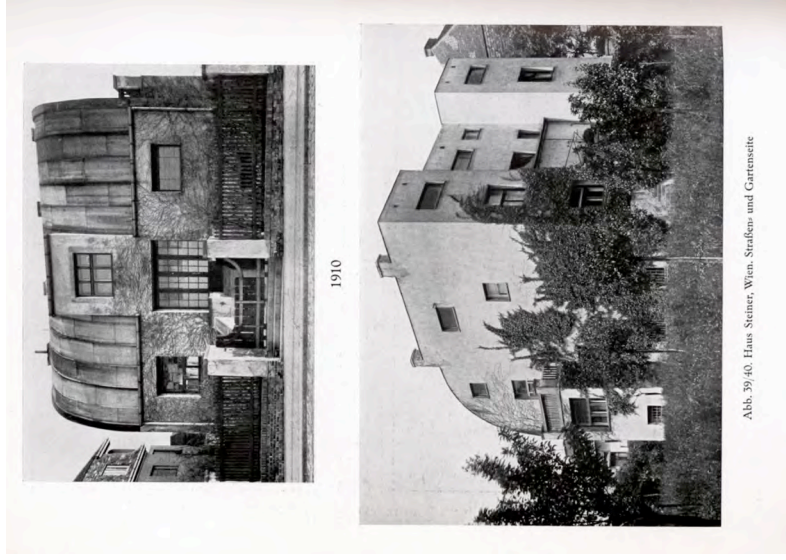


Abb. 27:

Foto: Martin Gerlach jun.: Villa Moller, Blick vom Speise- ins Musikzimmer, um 1930

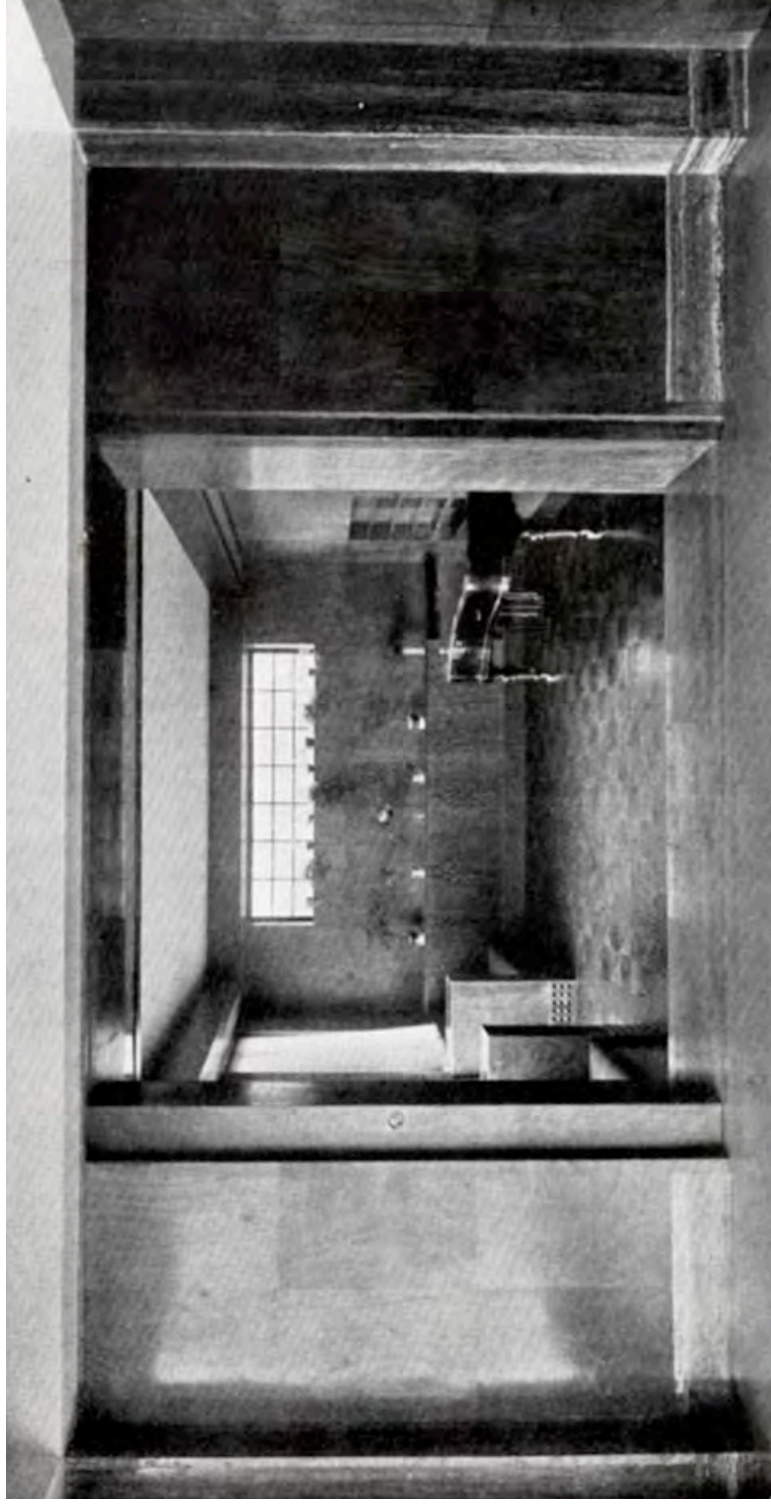


Abb. 28:

Foto: Martin Gerlach jun.: Villa Moller, Blick vom Musik- ins Speisezimmer, um 1930



Abb. 29:
Villa Moller, Lage des Musik- und Speisezimmers

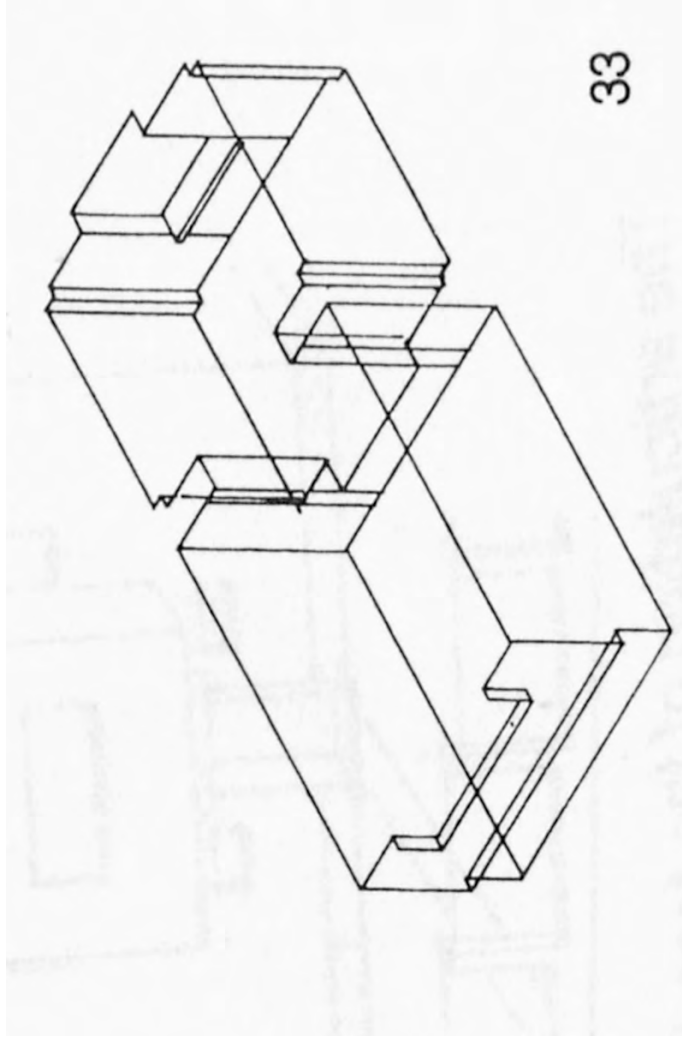


Abb. 30:
Modell, Villa Moller, Blick von der zentralen Halle in das Musikzimmer

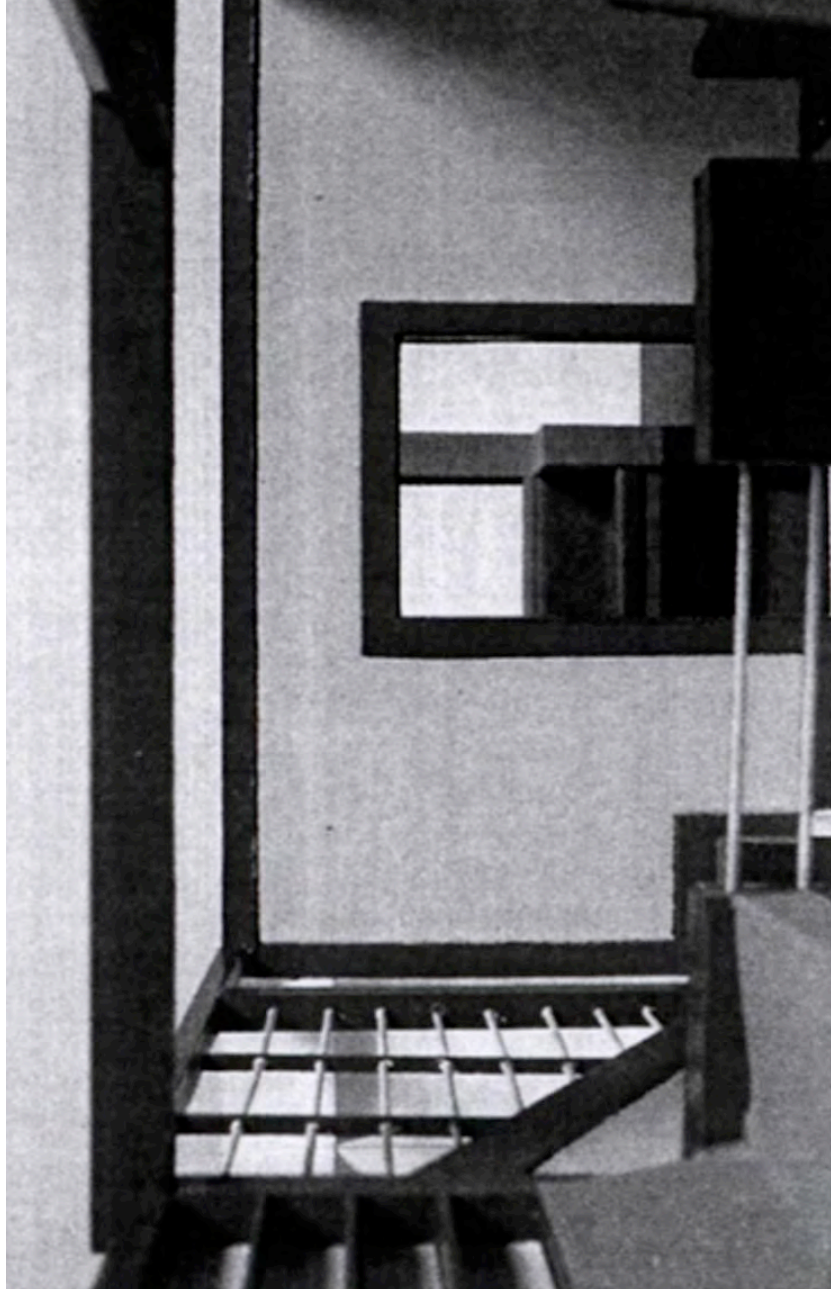


Abb. 31:
Lois Welzenbacher, Haus Schulz, Wohnraum, 1930, Foto um 1930

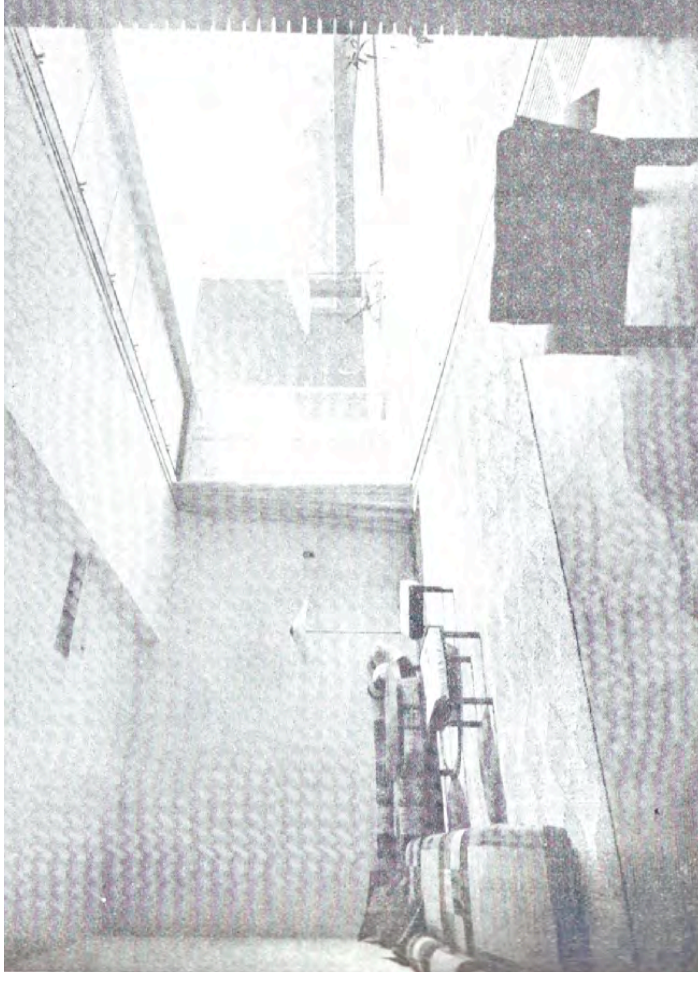


Abb. 32:

Fotos: Martin Gerlach jun.: Landhaus Khuner, um 1930



Abb. 33:
Wohnzimmer Adolf Loos, 1903

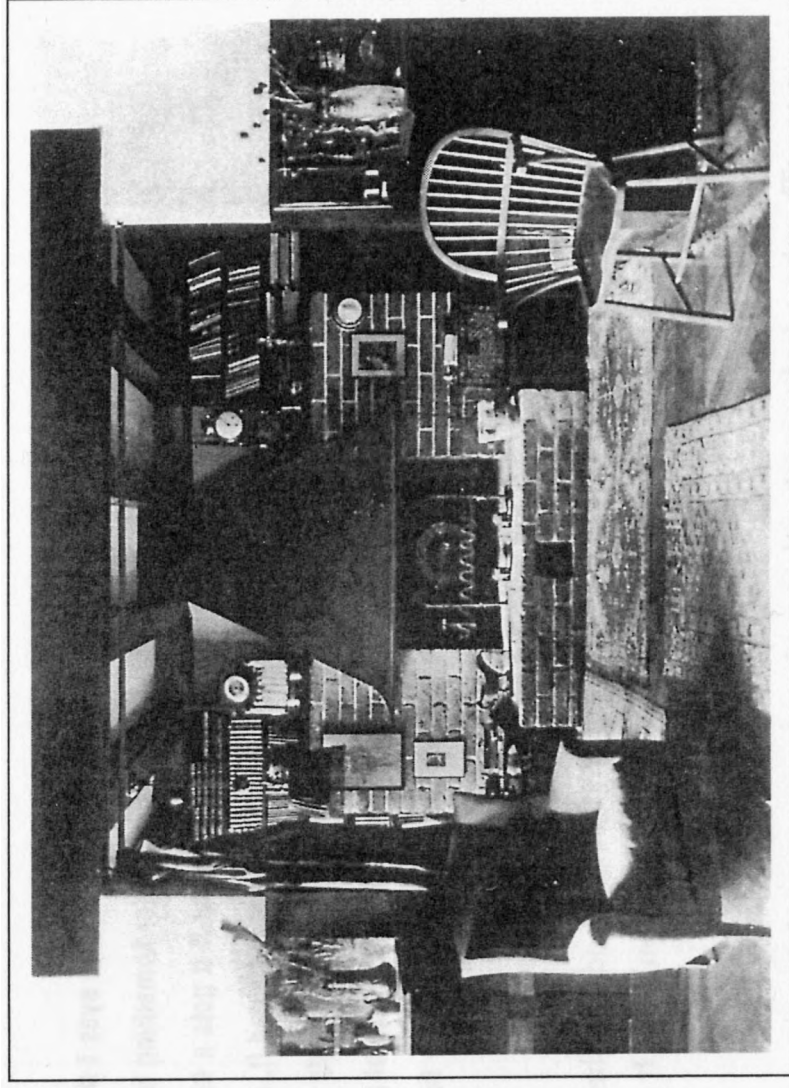


Abb. 34:
Mies van der Rohe, Villa Tugendhat, 1930



Abb. 35:

Foto: Martin Gerlach jun.: Villa Moller, Bibliothek, um 1930



Abb. 36:

Foto: Hermann Stödtner: Palais Stoclet Brüssel, Speisezimmer, 1905-1911

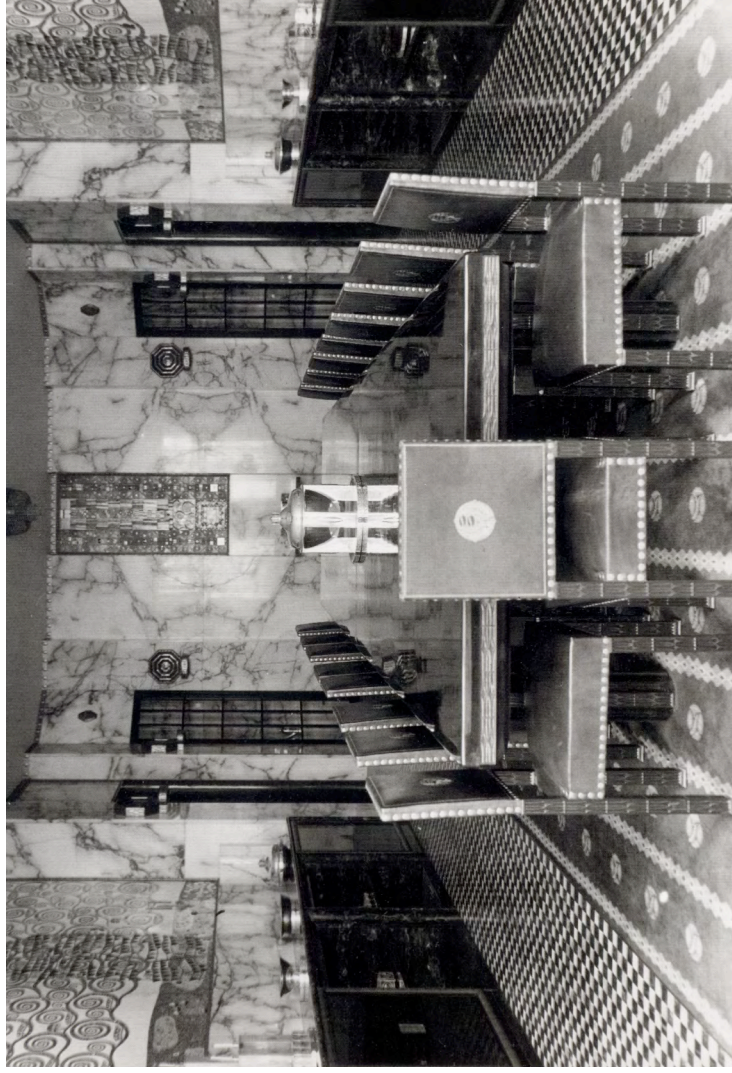


Abb. 37:

Foto: Martin Gerlach jun.: Villa Moller, Halle mit Aufgang, um 1930

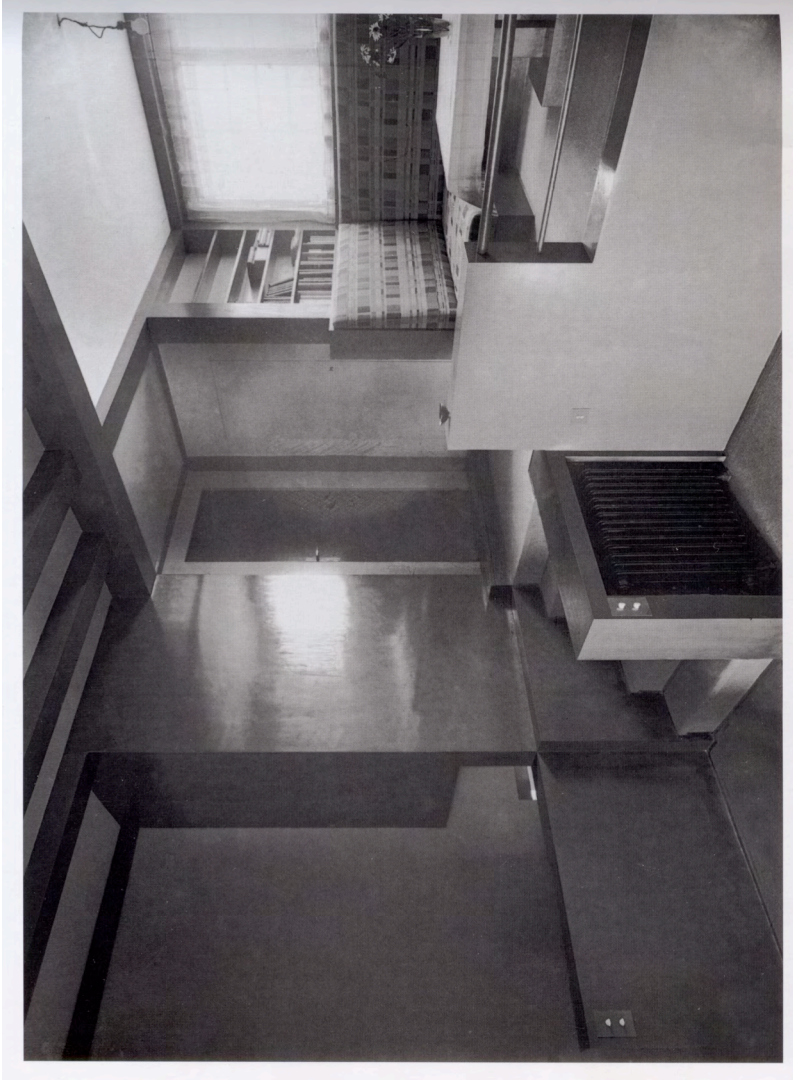


Abb. 38:

Fotos: Christoph Bürkle: Villa Moller, Halle, 1994

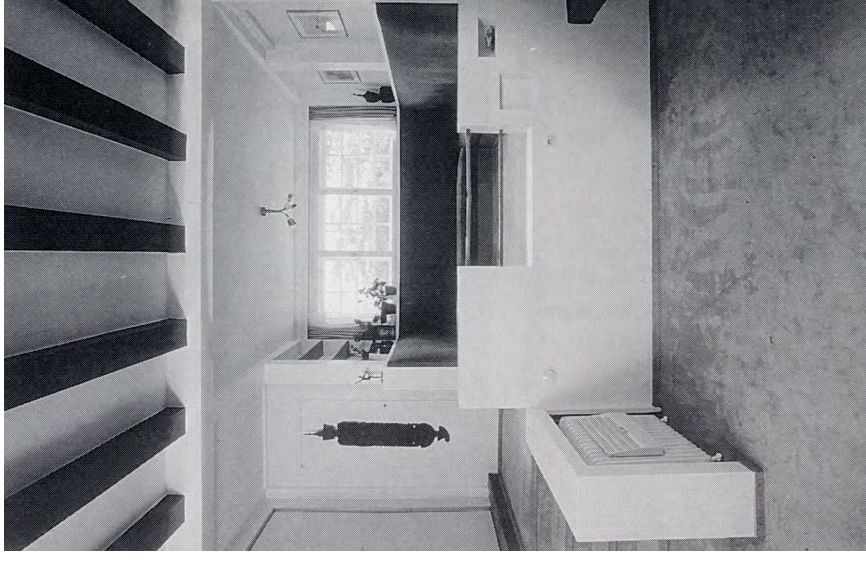
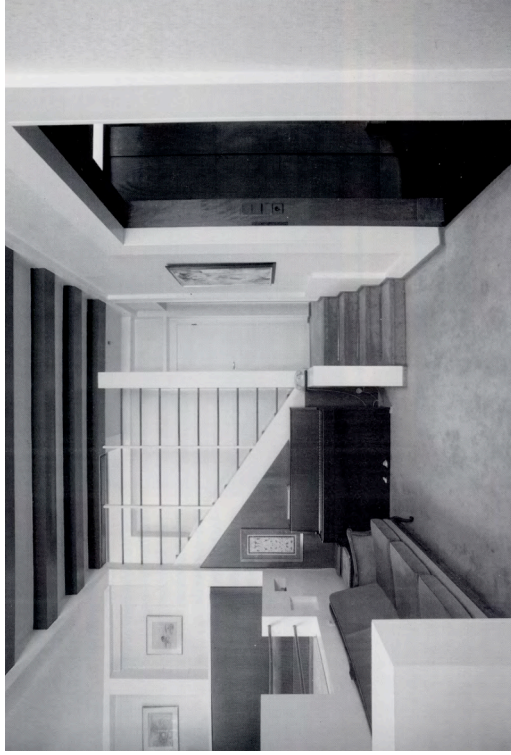


Abb. 39:

Foto: Martin Gerlach jun.: Villa Moller, Treppe, um 1930

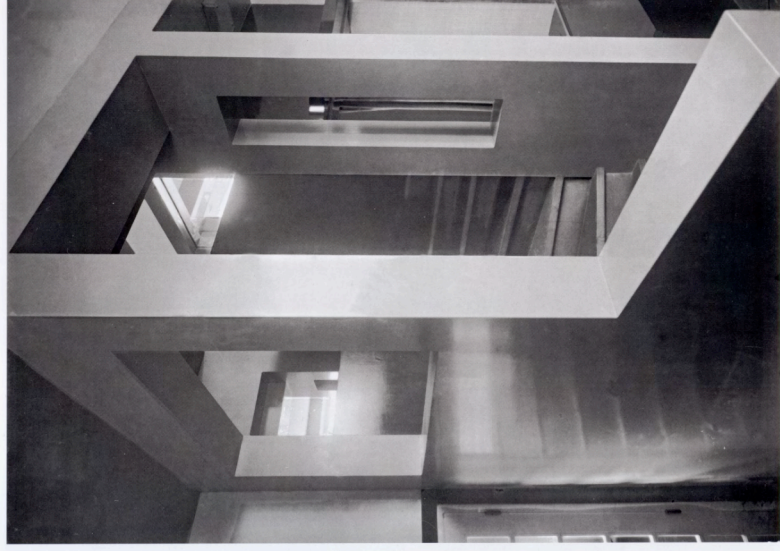


Abb. 40:
Foto: Charles Sheeler, Treppe, 1917

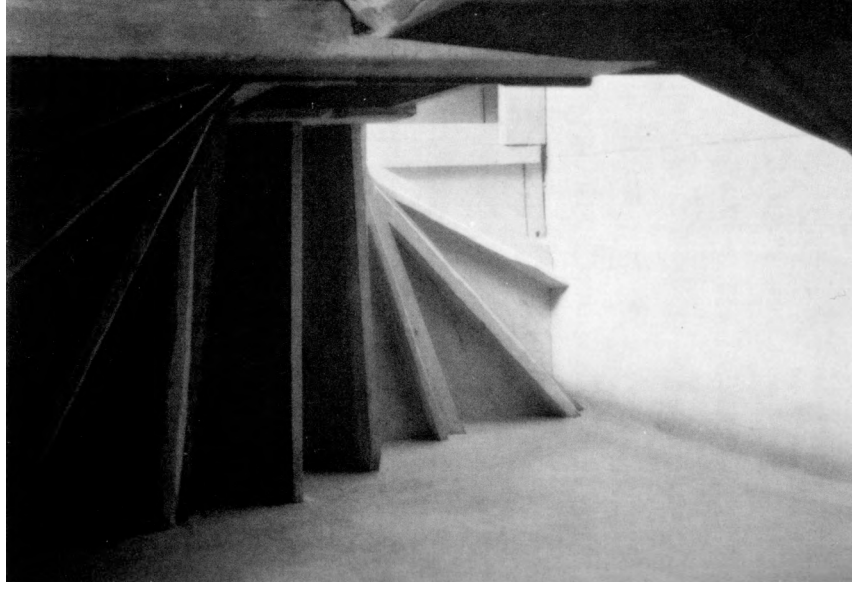


Abb. 41:
Modell Villa Moller, Aufgang mit Garderobe

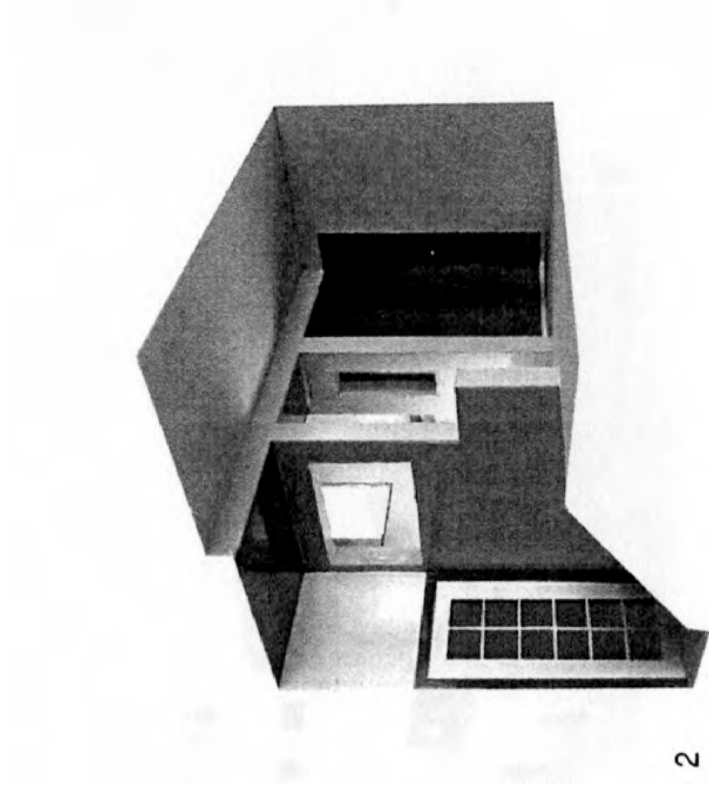


Abb. 42:
Foto: Tina Modotti, Treppe, 1925



Abb. 43:
Foto: Albert Renger-Patzsch, Treppe, 1929

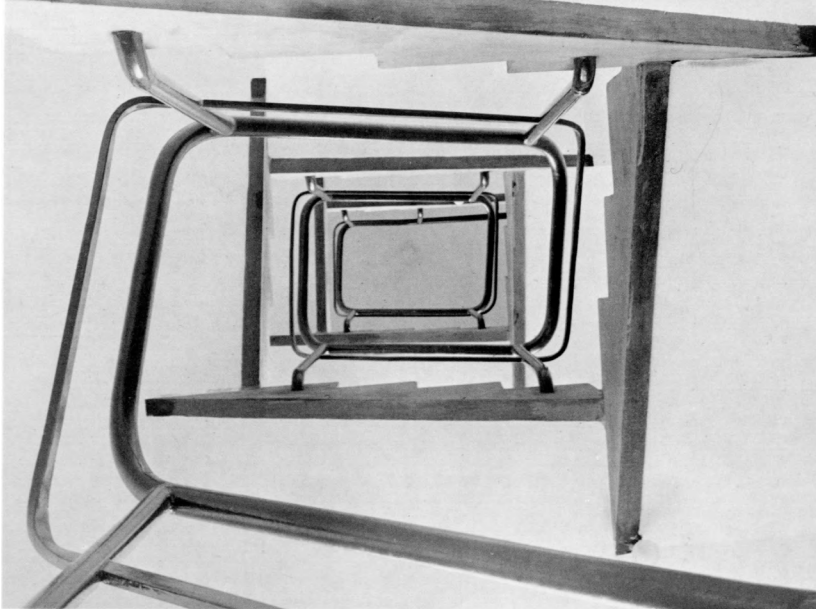


Abb. 44:

Foto: Martin Gerlach jun.: Haus Strasser, um 1930

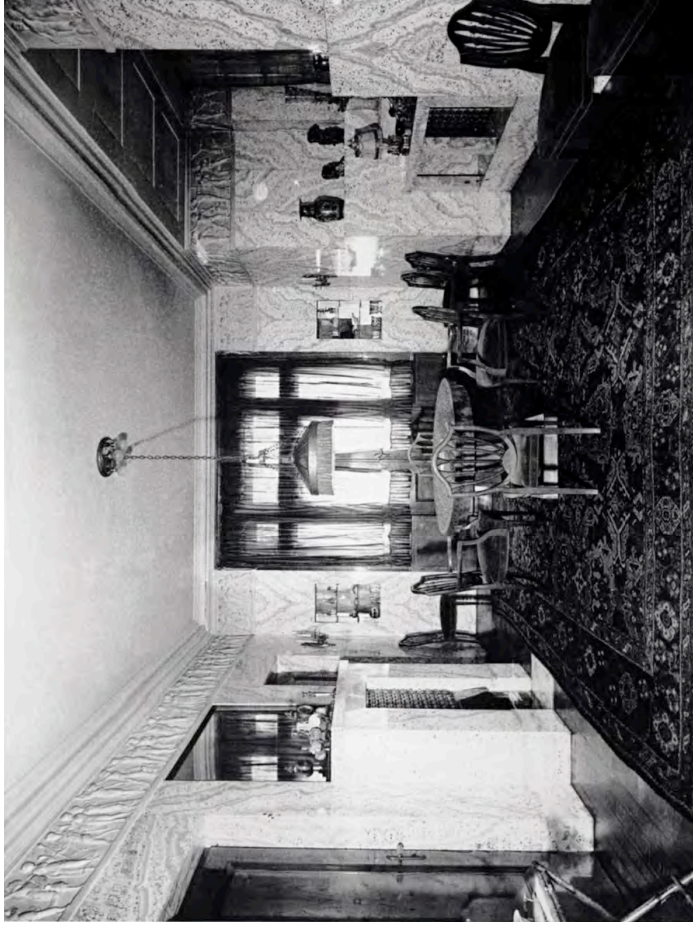


Abb. 45:

Foto: Martin Gerlach jun.: Haus Brummel, um 1930

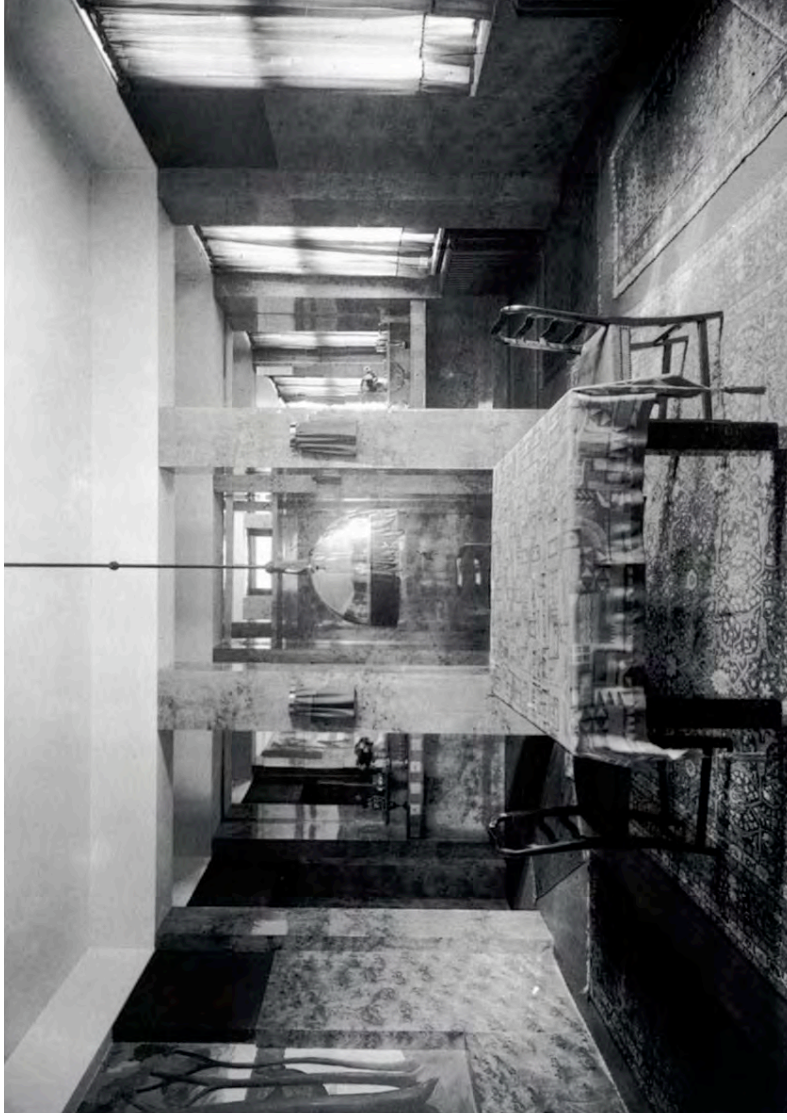


Abb. 46:
Theo von Doesburg, Kontra-Konstruktion der Maison Particulière, 1923

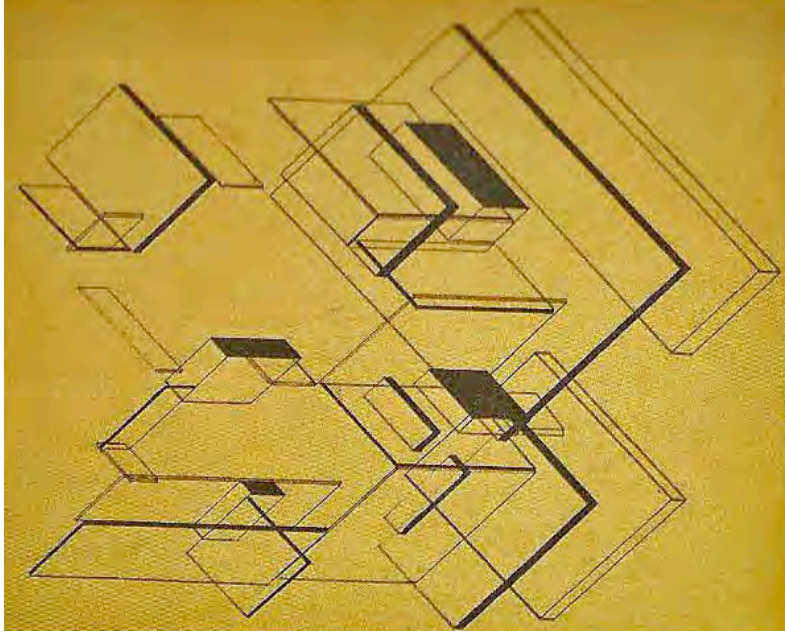


Abb. 47:
Lois Welzenbacher, Haus Buchroithner, Fotos um 1930

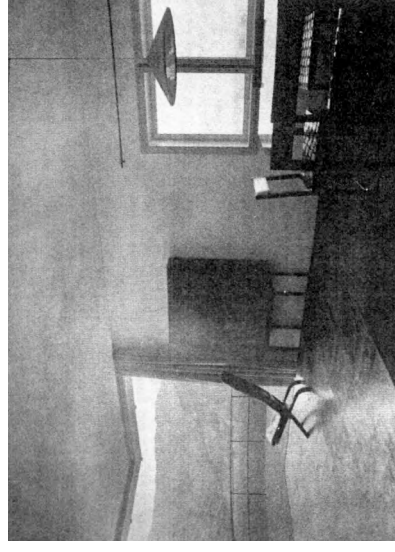
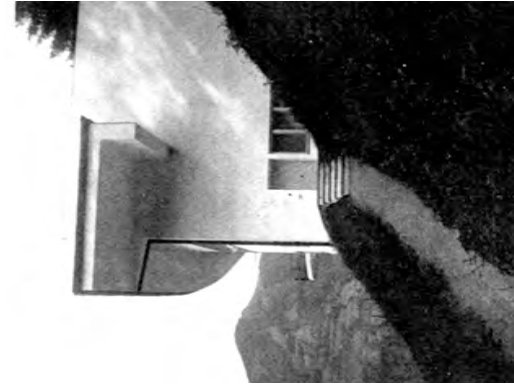
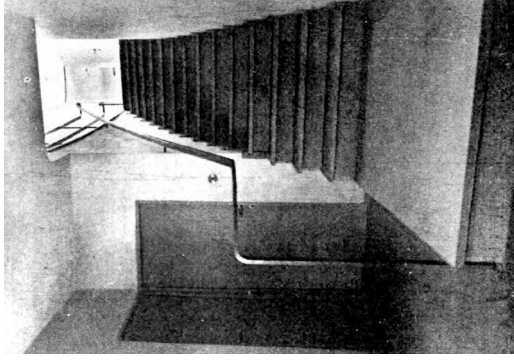
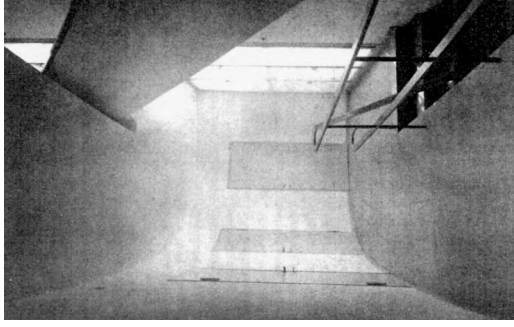


Abb. 48a: Villa Moller, abgedruckte Version

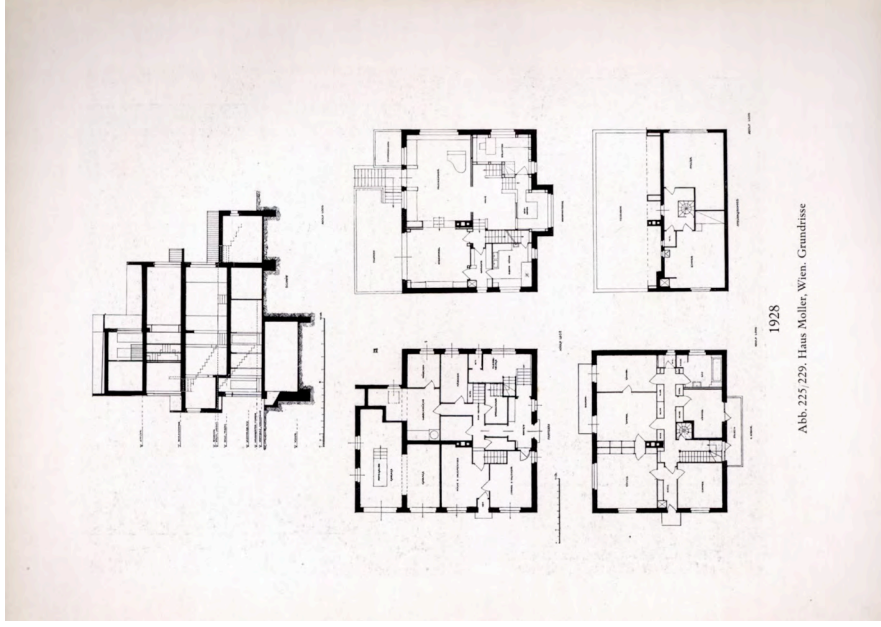
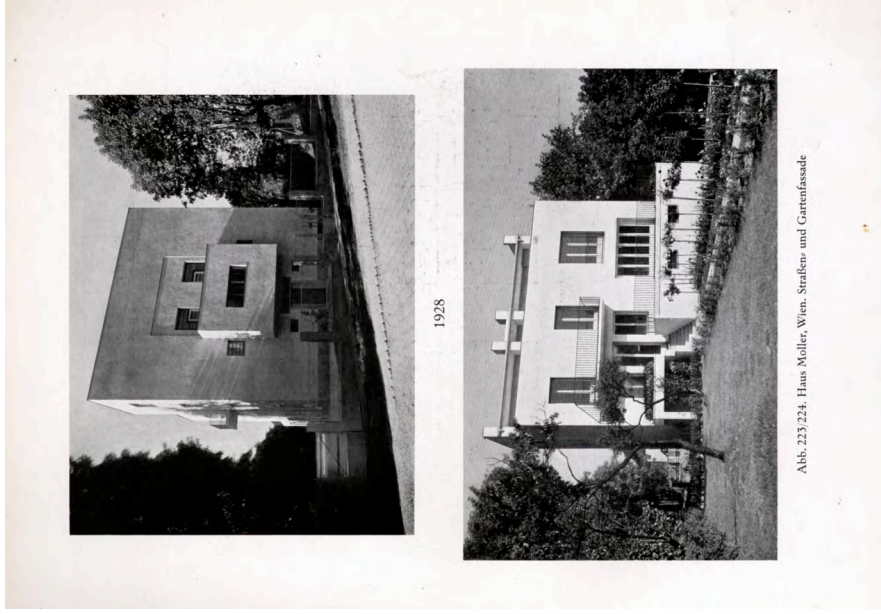
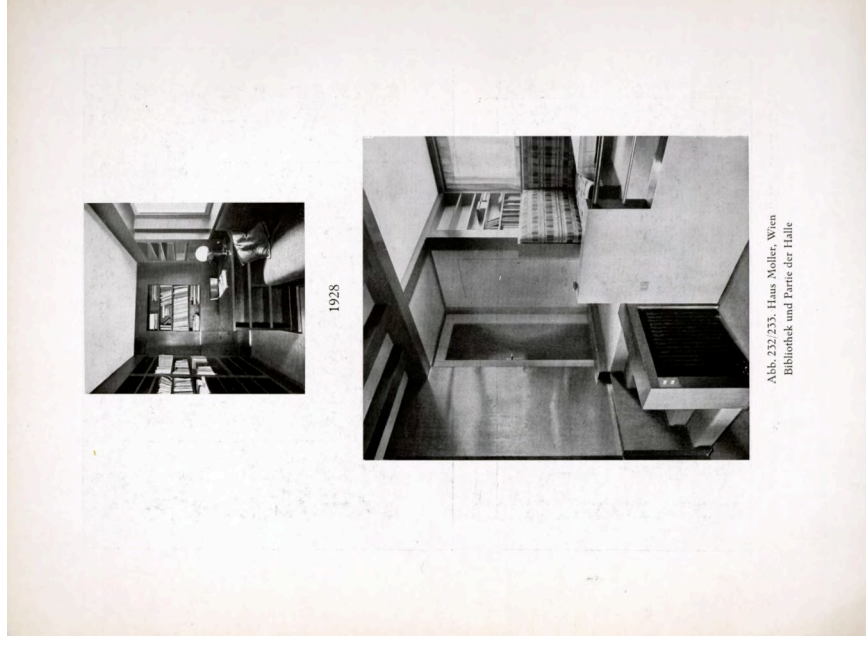
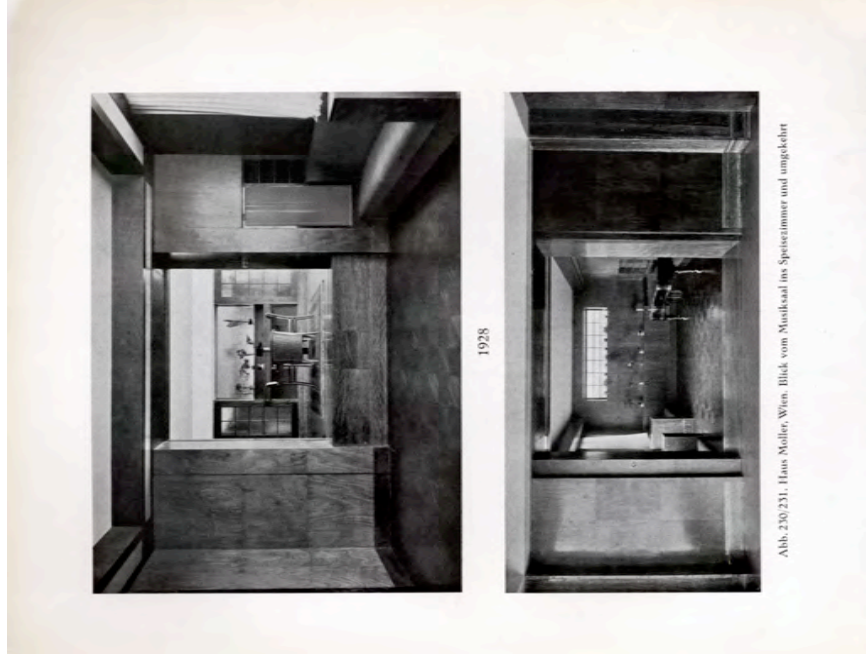


Abb. 48b:
Villa Moller, abgedruckte Version



Zusammenfassung

„Sie sehen also, die Photographie sagt nichts. Die Photographie zeichnet hübsche oder weniger hübsche Bildchen.“¹ Mit dieser für Adolf Loos typisch polemischen Ausdrucksweise charakterisiert er unumwunden seine Einstellung gegenüber der Architekturfotografie - diese sei nicht nur nichtssagend, sondern auch täuschend, wirkungslos und erziehe den Menschen gar falsch. Wenn auch überspitzt formuliert, ist diese Kritik bezeichnend für die Diskussion um jene fotografische Transformation, welche eine dreidimensionale Architektur in ein zweidimensionales Bild überträgt. Mit der Erörterung dieser transformatorischen Prozesse wird diese Arbeit begonnen - denn seiner ablehnenden Haltung gegenüber der Fotografie zum Trotz, ließ Loos seine Bauten für eine von seinem Schüler Heinrich Kulka 1931 herausgegebene und von ihm selbst autorisierte Monografie² über sein Oeuvre fotografisch dokumentieren.

Der Wiener Architekturfotograf Martin Gerlach jun. erhielt den Auftrag, für die Monografie sämtliche Bauten des Architekten zu fotografieren. Vorliegende Arbeit wird sich jenen Bildern, welche die 1928 errichtete Villa Moller zum Gegenstand haben, widmen.

Das Bild eines Gebäudes ist nicht der Bau selbst – dies hat auch Adolf Loos erkannt: „*Ich bin gegen das Photographieren von Interieurs. Es kommt dabei etwas ganz anderes heraus.*“³ verkündete Loos 1924. Eine „objektive Sicht“ auf Dinge oder Architektur ist nur insofern vorhanden, als der Fotograf ein abzulichtendes Objekt durch sein Objektiv auf die Platte der Kamera überträgt. „*Die Bilder können erst einem Blick Autorität verleihen, der von ihnen Bestätigung sucht*“⁴ schreibt auch Hans Belting.

Vor diesem Hintergrund wird in dieser Arbeit, sowohl der Blick des Architekten als auch des Fotografen selbst auf die Architektur sowie das komplexe Beziehungsgeflecht zwischen diesen beiden analysiert. Trotz seiner kritischen Haltung gegenüber der Fotografie begleitete Loos Gerlach jun. bei seinen Aufnahmen und ließ seine Bauten oft auf sehr widersprüchliche Art und Weise ablichten. So sind zum Beispiel die Außenaufnahmen der Villa Moller ohne der Bildtradition des von Loos so vehement abgelehnten „Feindes“ Bauhaus nicht denkbar.

Die fotografische Umsetzung des Raumplanes war sicher eine der am schwierigsten zu lösenden Aufgaben. Um dieses komplexe Architekturprinzip bildnerisch umsetzen zu können bediente sich der Fotograf eines stringenten fotografischen Konzeptes das auch zeitgenössische Strömungen wie etwa das „Neue Sehen“ reflektiert. Mit diesen Bildern

¹ Adolf Loos: Von der Sparsamkeit, in: Adolf Opel (Hg.): Die Potemkinsche Stadt, Wien 1983, S. 211.

² Heinrich Kulka (Hg.): Adolf Loos – Das Werk des Architekten, Wien 1931.

³ Adolf Loos: Von der Sparsamkeit, in: Adolf Opel (Hg.): Die Potemkinsche Stadt, Wien 1983, S. 210.

⁴ Hans Belting: Bild-Anthropologie, München 2001, S. 227-228.

emanzierte sich Gerlach am stärksten von den traditionellen Vorstellungen des Architekten. Obwohl diese Fotos am überzeugendsten den Raumplan repräsentieren sind sie entweder gar nicht oder nur in veränderter Form in der Monografie abgedruckt worden – mit einem zwiespältigen Resultat.

Lebenslauf

Walter Moser, geb. 1979, Studium der Kunstgeschichte in Wien und Rom.

Schwerpunkte: Fotografie und Architektur des 20. Jahrhunderts.

2005/06 freier Mitarbeiter der Albertina.

Seit 2006 freier Mitarbeiter im Wien Museum.

Tätigkeitsbereiche unter anderem Inventarisierung und wissenschaftliche Aufarbeitung von Originalen der Fotosammlung des Wien Museums, Archivierung, kuratorische Mitarbeit.