



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Bauhaus und Architektur der Wiener Moderne.
Fragen zur Rezeption

verfasst von / submitted by

Wolfgang Hein, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Sabine Plakolm-Forsthuber

1	EINLEITUNG, FORSCHUNGSFRAGE.....	1
2	FORSCHUNGSSTAND	3
3	RAHMENBEDINGUNGEN	3
3.1	POLITISCHE UND WIRTSCHAFTLICHE SITUATION	3
3.2	KUNST	5
3.3	ARCHITEKTURSTRÖMUNGEN	8
4	BAUHAUS.....	11
4.1	RAHMENBEDINGUNGEN DEUTSCHLAND	11
4.1.1	GESELLSCHAFT UND KULTUR	11
4.1.2	ARCHITEKTUR.....	12
4.2	DAS STAATLICHE BAUHAUS.....	19
4.2.1	WALTER GROPIUS	28
4.2.2	PRINZIPIEN DES BAUHAUSES	30
4.2.2.1	GEGEN DIE DOMINANZ DER HISTORIE – NEUE KULTUR – EINHEITLICHER AUSDRUCK ...	30
4.2.2.2	KUNST UND TECHNIK	32
4.2.2.3	WESEN DER DINGE	33
4.2.2.4	SACHLICHKEIT, FUNKTIONALISMUS, RATIONALISMUS.....	33
4.2.2.5	GESELLSCHAFTSPOLITISCHE AUSRICHTUNG, ERZIEHUNG, FUNKTION DER KUNST	35
4.2.3	ARCHITEKTUR.....	37
5	DIE ARCHITEKTUR DER WIENER MODERNE.....	44
5.1	RAHMENBEDINGUNGEN IN GESELLSCHAFT UND KULTUR	45
5.2	ARCHITEKTUR	48
5.2.1	ÜBERWINDUNG DES HISTORISMUS.....	49
5.2.2	REDUKTION, TRADITION	51
5.2.3	NEUE SACHLICHKEIT, INTERNATIONALER STIL	54
5.2.4	SOZIALER WOHNBAU IM ROTEN WIEN	56
5.2.5	ANONYME ARCHITEKTUR, KONSERVATIVISMUS.....	57
5.2.6	WIENER WOHNKULTUR, WIENER SCHULE	59
5.2.7	KOMPROMISS ZWISCHEN ALT UND NEU	61
5.2.8	GANZ NEUE LÖSUNGEN, AVANTGARDE.....	63
5.3	GRUNDSÄTZLICHE EINORDNUNG	64
6	REZEPTION VON BAUHAUS-IDEEN IN DER ARCHITEKTUR DER WIENER MODERNE.....	65
6.1	EXEMPLARISCHE KOMMENTARE VON ARCHITEKTEN.....	66
6.1.1	JOSEF FRANK – 1885-1967	67
6.1.2	ADOLF LOOS – 1870-1933.....	70
6.1.3	HANS A. VETTER – 1897-1963.....	72
6.1.4	OSKAR WLACH – 1881-1963.....	72
6.1.5	HUGO GORGE – 1883-1934.....	73
6.1.6	ERNST A. PLISCHKE – 1903-1952	74

6.1.7	OSKAR STRNAD – 1879-1935	74
6.1.8	JOSEF HOFFMANN – 1870-1956.....	75
6.1.9	OTTO BREUER – 1897-1938	76
6.1.10	FRANZ SCHUSTER – 1892-1972	76
6.2	KOMMENTARE VON ZEITGENOSSEN IN WIEN	77
6.3	REZEPTION IN DEN BAUTEN DER ARCHITEKTEN.....	83
6.4	INNENRAUMGESTALTUNG, MÖBEL	98
6.5	VERGLEICH DER PRINZIPIEN.....	104
6.5.1	AUSBILDUNG UND BEDEUTUNG DES HANDWERKS	104
6.5.2	NEUBEGINN VERSUS KONTINUITÄT.....	106
6.5.3	GESELLSCHAFTSPOLITISCHE ZIELSETZUNG DER ARCHITEKTUR	108
6.5.4	INDIVIDUALITÄT VERSUS SACHLICHKEIT, FUNKTIONALISMUS, RATIONALISMUS.....	110
6.5.5	DER ARCHITEKT ALS ERZIEHER DER MENSCHEN.....	115
6.6	DER BAUHAUS-MYTHOS	116
7	CONCLUSIO	119
8	LITERATURVERZEICHNIS.....	122
9	ABBILDUNGEN	131

1 Einleitung, Forschungsfrage

1919 wurde in Weimar das Bauhaus von Walter Gropius gegründet, 1933 musste es unter dem Druck der Nationalsozialisten bereits wieder schließen. Dennoch erlangte das „Staatliche Bauhaus“ internationalen Weltruf. Sein Einfluss auf die Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts ist allgemein anerkannt. Sowohl in Deutschland als auch in zahlreichen anderen Ländern fanden und finden das Bauhaus und seine Werke große Beachtung.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass sich gerade in Wien, einer traditionell architekturaffinen Metropole, auf den ersten Blick keine nennenswerten Zeugnisse einer auf das Bauhaus zurückgehenden Bauweise finden. Weder haben Wiener Architekten in einem sogenannten "Bauhausstil" gebaut, noch realisierten ausländische Architekten derartige Projekte in Wien. Darüber hinaus gibt es Hinweise, dass auch die Theorien des Bauhauses in Wien keinen Anklang fanden und nicht einmal ernsthaft diskutiert wurden. So gibt Sabine Plakolm-Forsthuber die Erinnerungen der Zeitzeugin Trude Waehner wieder, wonach die Bauhaus-Ideen sogar in Architektenkreisen kaum rezipiert wurden und schließt daraus, dass Bauhaus in Wien „kaum Widerhall“ erzeugte. Eine Ausnahme bildete lediglich Josef Frank, der ein zunehmend kritisches Interesse am Bauhaus entwickelte.¹

Ging also eine so bedeutende internationale Entwicklung an Wien nahezu spurlos vorüber? Konnten sich die in Wien in den 1920er und 1930er Jahren tätigen Architekten trotz ihrer zahlreichen internationalen Vernetzungen diesen Umwälzungen in der Architekturszene tatsächlich völlig verschließen?

Die sich aus dieser eigenartigen Situation ergebenden und der nachstehenden Arbeit zugrunde liegenden Forschungsfragen lauten daher:

1. Findet sich in Wien tatsächlich keine durch das Bauhaus und dessen theoretische Grundlagen inspirierte Architektur?

¹ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1998, S. 126.

2. Welche Haltungen der Wiener Architekten der Zwischenkriegszeit zum Bauhaus sind in ihren Schriften zu finden, bzw. wie wurden in Wien die dem Bauhaus zugrunde liegenden Ideen grundsätzlich aufgenommen?

Um diese Fragen beantworten zu können, muss zuallererst geklärt werden, was unter „Bauhausarchitektur“ zu verstehen ist.

Am Beginn der Arbeit steht daher ein Überblick über die politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen sowie über die maßgeblichen Architekturströmungen in der Zeit nach 1900. Es folgt eine Auseinandersetzung mit dem Bauhaus selbst, seinen Voraussetzungen, seiner Entstehung, seiner Struktur und mit seiner Ideologie. Dabei wird vor allem darauf eingegangen, dass die Architektur im Bauhaus entgegen seiner bereits im Manifest formulierten Programmatik keineswegs im Zentrum der Aktivitäten stand.

Im Anschluss daran erfolgt die Darstellung der Grundlagen und Ausprägungen der Architektur der sogenannten „Wiener Moderne“.

Ein wesentlicher Unterschied besteht dabei im Umfang der Untersuchungsgegenstände. Während das Bauhaus eine einheitliche Institution mit einer begrenzten Anzahl von Personen war, die während eines genau abgrenzbaren Zeitraums arbeiteten, ist die Wiener Architektur der Zwischenkriegszeit mit einer nicht exakt zu erfassenden Menge an handelnden Personen weniger präzise zu erfassen.

Obwohl natürlich auch in anderen Teilen Österreichs gebaut wurde, erfolgt die Eingrenzung der Betrachtung auf die Architektur in Wien, weil die architektonischen Weiterentwicklungen bereits in der Monarchie schwerpunktmäßig hier stattfanden und sich diese Konzentration in der Zwischenkriegszeit fortsetzte.

Um die Forschungsfragen beantworten zu können, müssen also die Architektur der Wiener Moderne und die schriftlichen Kommentare der Wiener Architekten jener Zeit hinsichtlich der Bezüge zu den im Bauhaus entwickelten architektonischen Ideen, aber auch zu dessen gesellschaftspolitischen Gedanken und Theorien geprüft werden. Daraus können die Haltungen der Wiener Architekten zu Ideen und Theorien aus dem Umkreis des Bauhauses abgeleitet werden und mögliche strukturelle Gründe für die offenbar unterschiedlichen Einstellungen zum Bauhaus in Österreich und in Deutschland bzw. zahlreichen anderen Staaten sichtbar werden.

2 Forschungsstand

In der Literatur finden sich nur wenige dezidierte Hinweise auf Einflüsse des Bauhauses auf die Architektur der Wiener Moderne. Einen direkten Bezug zwischen Bauhaus und österreichischen Architekten stellt Katharina Hövelmann in ihrer Dissertation mit dem Titel "Bauhaus in Wien?..." her, allerdings beschränkt auf die beiden ehemaligen BauhausschülerInnen Friedl Dicker und Franz Singer aus Wien.² Mit den dem Bauhaus zugrundeliegenden theoretischen Ansätzen beschäftigt sich der Sammelband „Konstruktion zwischen Werkbund und Bauhaus“ von Herausgeber Volker Thurm-Nemeth. Sabine Plakolm-Forsthuber arbeitet darin die Haltung Josef Franks zum Bauhaus anhand seines Briefwechsels mit der Malerin Trude Waehner heraus.³ Rainer K. Wick weist auf die - chronologisch logischere - umgekehrte Ausstrahlung der Wiener Moderne auf das Ausbildungskonzept des Bauhauses hin.⁴ Diverse Texte befassen sich mit den Äußerungen von Architekten der Wiener Moderne zu unterschiedlichsten Themen. Hier wird nebenbei auch die Haltung der Architekten zu modernen Strömungen, u.a. auch zum Bauhaus erwähnt. Wenn Wiener Architekten in ihren raren Stellungnahmen überhaupt Bezug zum Bauhaus nehmen, beziehen sie sich überwiegend auf Arbeiten und Ideen des ersten Direktors des Bauhauses, Walter Gropius.

3 Rahmenbedingungen

3.1 Politische und wirtschaftliche Situation

Die Zeit vor und während des Ersten Weltkrieges sowie die Zwischenkriegszeit sind geprägt von einem extremen Wandel in politischer, wirtschaftlicher, gesellschaftlicher und kultureller Hinsicht. Das gilt sowohl für das Deutsche Reich, das sich zum demokratischen Staat Deutschland wandelte, als auch für die Habsburgermonarchie, die von der europäischen Großmacht zum von vielen als nicht lebensfähig betrachteten Kleinstaat Österreich schrumpfte.

² Vgl. Hövelmann 2018.

³ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1998, S.126.

⁴ Wick 1994, S. 10f.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts verlor die Habsburgermonarchie, besonders seit den militärischen Niederlagen um die Mitte des Jahrhunderts, die mit Gebiets- und Bevölkerungsverlusten einhergingen, im Vergleich zu den anderen europäischen Großmächten schrittweise sowohl machtpolitisch als auch wirtschaftlich an Bedeutung. Dazu kam, dass die Idee des Vielvölkerstaates nicht dem Zeitgeist des 19. Jahrhunderts entsprach, der den ethnisch homogenen Nationalstaat im Aufwind sah. In den 1890er Jahren kam es zu einer wirtschaftlichen Aufschwung, der bis zum Ersten Weltkrieg anhielt. Fahrzeugbau, Chemieproduktion und Elektroindustrie waren Treiber dieser Entwicklung. Die damit verbundene Verbesserung der Lebensbedingungen für die Menschen⁵ bildete dennoch nur einen geringen Gegenpol zum Elend eines großen Teils der Wiener Bevölkerung. Die rasante Industrialisierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts führte zu extremer Landflucht und die EinwohnerInnenzahl Wiens stieg bis zum Jahr 1914 auf über 2 Millionen. Viele der im Zuge des Baubooms der Gründerzeit Zugewanderten lebten in extrem ärmlichen Verhältnissen. Intensive Bautätigkeit sollte den gestiegenen Wohnraumbedarf decken. Innenpolitisch war die Habsburgermonarchie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geprägt von der Ablöse der liberalen Kräfte, durch die Massenbewegungen der kleinbürgerlichen und proletarischen Bevölkerung. In langwierigem Streit um das Wahlrecht verloren Adel und Großbürgertum nach und nach ihre beherrschende Stellung. Ebenso emotional und aggressiv wurde um Einfluss und Macht der einzelnen Volksgruppen gerungen. Das in Rückblicken als Modell für übernationale Gemeinschaft gelobte Vielvölkergemisch konnte nur mit Mühe zusammengehalten werden und fand sein Ende mit der Niederlage im Ersten Weltkrieg und der Ablöse der Monarchie durch nationale Einzelstaaten. Die völlig neue politische Situation nach dem Verlust des Krieges und die durch Territorial- und damit verbundene Ressourcenverluste stark eingeschränkten wirtschaftlichen Möglichkeiten mussten von durch den Krieg traumatisierten Menschen in einer neuen, unbekannten Staatsform bewältigt werden. Im Umfeld vieler gesellschaftlicher Umstürze musste auch die Kunst ihren Platz in der Gesellschaft neu finden.

⁵ Mazohl 2015, S. 461.

Auch im Deutschen Reich veränderten sich in der Zeit um 1870 die Lebensbedingungen der Menschen. Die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg war geprägt durch Aufbruchsstimmung, Neuanfänge, Demokratisierungsbestrebungen, die Anfänge des Sozialstaates, den Kampf um Frauenrechte und gleichzeitig durch wirtschaftlichen Aufschwung, Fortschrittsglauben und Technikbegeisterung.

Der wirtschaftliche Aufschwung hatte gravierende Auswirkungen auf die Bevölkerungsentwicklung und die soziale Situation in Deutschland. So erfolgte auch dort eine massive Wanderungsbewegung von ländlichen Gebieten in die Städte und verursachte extreme Wohnraumknappheit und in der Folge oft katastrophale Wohnsituationen. "Bauen, bauen, bauen" war daher die Devise wie Pehnt feststellt ⁶.

Mit dem Verlust des Ersten Weltkriegs durch die Verbündeten und die traumatischen Erfahrungen des Krieges ging auch der Verlust der optimistischen Grundstimmung einher. Bis dahin galten Maschinen als Hoffnungsträger zur Erleichterung körperlicher Arbeit, nun hatte sich deren enormes Zerstörungspotenzial gezeigt. Das Vertrauen in Technik war nachhaltig erschüttert. Zusätzlich verunsichernd wirkte die Erkenntnis, zu welchen Grausamkeiten Menschen im Krieg fähig gewesen waren.

Der wirtschaftliche Aufbau nach den extremen Zerstörungen und Verlusten erfolgte sehr langsam und zeitigte erst Mitte der 1920er Jahre merkbare Erfolge. In allen Bereichen, auch in der Architektur, war daher Sparen und Rationalisierung oberstes Prinzip. In der wirtschaftlich extrem angespannten Situation fehlte das Geld zum Bauen, obwohl großer Wohnraumbedarf für sozial Schwache bestand.

3.2 Kunst

Bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts war die „dramatische Krise der Produktkultur im ersten Maschinenzeitalter“⁷ in vielen europäischen Ländern sichtbar geworden und hatte zahlreiche Initiativen zu deren Überwindung in Gang gesetzt.

Als Grundlage dafür wurden die Reform der Kunstausbildung und das Zusammenwirken der Künste erkannt und in der Folge auf Ideen von Gottfried Semper

⁶ Pehnt 2006, S. 13.

⁷ Wick 1994, S. 11.

zurückgegriffen, der bereits 1852 angeregt hatte, Sammlungen mit "mustergültigen Exponaten" anzulegen, um damit einen "prägenden Erziehungseinfluss" für Produzenten und Konsumenten zu erzielen. Anhand dieser Sammlungen sollten auch ergänzende Lehrveranstaltungen zu den Bereichen Keramik, Textil, Holz und Stein stattfinden. Semper führte weiter aus, dass in der praktischen Ausbildung in Werkstätten die Chance eröffnet würde, durch das "brüderliche Verhältnis des Meisters zu seinen Gesellen und Lehrlingen" die seiner Meinung nach obsoleten Akademien und Industrieschulen "in Wegfall zu bringen".⁸

Semper nahm damit das Ausbildungskonzept vieler späterer Kunstgewerbeschulen vorweg und stellte die auch später oft angestrebte Verbindung zwischen Architektur und den anderen bildenden Künsten her, indem er das "Zusammenwirken aller kunstgewerblichen Disziplinen unter dem Vorsitze der Architektur" proklamierte⁹.

Motiviert waren derartige Bestrebungen nicht nur von ästhetischen Gesichtspunkten, sondern vorwiegend von wirtschaftlichen und machtpolitischen, bzw. dezidiert nationalistischen Interessen. Die preußischen Initiativen zur „Wiederbelebung einer germanischen Kultur im Kunsthandwerk“¹⁰ zeigen dies sehr deutlich. Die Weiterentwicklung von Verfahren zu schnellerer und günstiger Produktion und damit die Stärkung der wirtschaftlichen Macht Deutschlands, das bereits zum bis dahin führenden England aufgeschlossen hatte, waren zentrale Ziele des 1907 gegründeten Deutschen Werkbundes, wie Pehnt ausführt¹¹.

Im Habsburgerreich führten die Reformbemühungen zur Gründung des Museums für Kunst und Industrie im Jahr 1863 und der Wiener Kunstgewerbeschule 1867. Ziele des Museums waren die Förderung eines neuen, qualitativen Bewusstseins zur künstlerischen Wiederbelebung der Wiener Architektur und vor allem der im internationalen Vergleich noch rückständigen Disziplinen Malerei und Plastik.¹² Die Wiener Kunstgewerbeschule sollte gleichermaßen Künstler und Lehrer ausbilden,

⁸ Vgl. Wick 1994, S. 12.

⁹ Vgl. Wick 1994, S. 12.

¹⁰ Frampton 2010, S. 103.

¹¹ Pehnt 2006, S. 84.

¹² Vgl. Witt-Dörning 2015, S. 138.

um den Anforderungen der "Kunstindustrie" zu dienen.¹³

Wie Rainer K. Wick ausführt, wurde in der Kunstgewerbeschule um die Verwirklichung der Semperschen Vorschläge zur kunstgewerblichen Ausbildung gerungen, die praktische Umsetzung unterblieb jedoch vorerst, teilweise aus ganz banalen Hinderungsgründen wie Platzmangel in der Schule.

Erst ab ca. 1900 erfolgten ausgehend von den „Secessionisten“ Josef Hoffmann, Kolo Moser und Alfred Roller „Reorganisationsmaßnahmen“, die den auf Semper zurückgehenden Ideen Rechnung trugen und die damit sogar „in mancher Hinsicht als Vorschein oder Vorstufe des späteren kunst- und designpädagogischen Reformwerks des Bauhauses“¹⁴ erscheinen. Wie im frühen Bauhaus wurde das Handwerk als Schlüssel für die Verbesserung der Produktqualität erachtet. Ein wesentlicher Schritt in diese Richtung erfolgte 1903 mit der Gründung der Wiener Werkstätte.

Die wiedererstarke Bedeutung des Handwerks ist auch am Titel der Publikation des Museums für Kunst und Industrie ablesbar. Wurden Informationen zum und vom Haus ursprünglich in den „Mittheilungen des k.k. Österreichischen Museum (sic!) für Kunst und Industrie“ publiziert, hieß das Medium seit 1897 „Kunst und Kunsthandwerk“.¹⁵

Der internationale Jugendstil, bzw. dessen österreichische Ausprägung, die Secessionsbewegung steht am Übergang vom Historismus zur Moderne. Gabriele Fahr-Becker erklärt sich die Motive für die Formen des Jugendstils mit einer Sehnsucht nach Rückkehr zur Natur in schwierigen Zeiten: „Die Aufnahmebereitschaft der Maler, Kunsthandwerker, Designer, Künstler-Architekten und Architekten für unverbrauchte Formen und Motive resultierte seit Ruskin auch aus der Sehnsucht nach einer neuen Spiritualität, die den drohenden lebensfeindlichen Implikationen der wachsenden Industriegesellschaft die Verbundenheit mit der äußeren wie inneren Natur entgegensetzt.“¹⁶ Diese Erklärung scheint jedoch die Vielfalt der Ausdrucksformen der österreichischen Secessionisten nur unzureichend zu erfassen und die Motive nur eines Teils der Künstler zu beschreiben. Zum einen sind, wie in einem Teil der

¹³ Patrick Werner, Geschichte der Angewandten. in: <https://www.dieangewandte.at/universitaet/profil/geschichte>, Abfrage 15.4.2022.

¹⁴ Wick 1994, S. 13.

¹⁵ Witt-Dörning 2015, S. 138.

¹⁶ Fahr-Becker 2017, S. 10.

Bevölkerung, ästhetizistische Grundhaltungen in den Motiven der Künstler zu finden. Fahr-Becker präzisiert das so: „In der Secession, der ‚Vereinigung bildender Künstler Österreichs‘, fanden sich die jungen und die unzufriedenen Künstler. Ihre Absichten waren nicht revolutionär, sondern rein ästhetisch, nur die Form galt es zu finden...“¹⁷ Ein anderer Teil der Künstler und Architekten, allen voran Otto Wagner, griffen mitunter zu Jugendstilformen, die nicht eine Rückkehr zur Natur, sondern eher das Gegenteil, eine Orientierung an moderner Technik anstreben.

3.3 Architekturströmungen

Kurzer Überblick über die sowohl in Deutschland als auch in Wien am Beginn und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wirksamen aktuellen, beziehungsweise historischen Architekturströmungen.

Überwindung des Historismus

Der Historismus, das „Feindbild“ moderner Architekten ab dem Ende des 19. Jahrhunderts, war seinerseits die moderne Lösung in der Architektur nach der Phase des strengen Klassizismus. Rückgriffe auf sowie Imitate und Zitate von lange zurückliegenden Baustilen waren das Programm des Historismus. Kennzeichnend und Hauptangriffspunkt der Kritiker waren die ausgreifenden Ornamentierungen und die mit den historischen Konnotationen verbundene Repräsentationsfunktion. Zentrum historistischer Architektur in Wien waren die Bauten der Ringstraßenarchitektur ab den 1860er Jahren.

Biedermeier-Rezeption

Kennzeichen der Biedermeierarchitektur und Bezugspunkt der modernen Architekten am Beginn des 20. Jahrhunderts war der einfache, schlicht-elegante Baustil. Entsprechend der gesellschaftlichen Befindlichkeit der Biedermeierepoche war die Architektur auf Rückzug und Einfachheit ausgelegt. Manchmal wird im Zusammenhang mit deutscher Biedermeierarchitektur von einem Ausdruck von Demut

¹⁷ Fahr-Becker 2017, S. 336.

nach dem gegen Napoleon verlorenen Krieg gesprochen. Dem Rückbezug auf Biedermeier nach dem Ersten Weltkrieg wird eine analoge Motivation unterstellt.

In Österreich wird Joseph Kornhäusl als bedeutendster Biedermeierarchitekt bezeichnet.

Klassizismus-Rezeption

Hatte der Historismus im 19. Jahrhundert den Klassizismus als dominanten Baustil abgelöst, eroberte der Klassizismus nach der Überwindung seines Nachfolgers durch moderne Architekturtheorien einen Teil seines Terrains wieder zurück. Neben anderen rückwärtsgewandten Stilentwicklungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts finden sich Beispiele für Repräsentationsbauten, die auch diese klassische Variante zurückgreifen. Auch einer der prägnantesten Repräsentanten der Wiener Moderne, Josef Hoffmann, baute teilweise in klassischer Formensprache, mit Zitaten aus dem griechischen Tempelbau.

Jugendstil

Wilfried Koch zählt in seiner Baustilkunde folgende Merkmale des Jugendstils auf: Wellig fließende Linien und Formen nach dem Vorbild organischer Pflanzen wie Wasserpflanzen etc. und Tieren wie Schwan, Kranich und wehender Haare. Die Durchformung der Fassaden erfolgt plastisch. Formen aus früheren Stilen (Gotik!) werden auf ursprüngliche, „gewachsene“ Linien zurückgeführt und (Sitz-)Möbel werden den organischen Bewegungsfunktionen des menschlichen Körpers angepasst. In Österreich orientieren sich Wiener Architekten im Secessionsstil an Mackintosh und entwickeln daraus mit Quadrat und Kubus ein für das 20. Jahrhundert typisches Formenvokabular.¹⁸

Neues Bauen, Neue Sachlichkeit

Die beiden Stil Kategorien Neues Bauen und Neue Sachlichkeit (oft als Teil des Neuen Bauens bezeichnet) werden hauptsächlich in ihrer Abgrenzung gegen frühere, auf Ästhetik und Repräsentation ausgerichtete Baustile definiert. Die Merkmale bestehen hauptsächlich in ihrer Reduktion und Einfachheit, sowie in der Verwendung rationell

¹⁸ Koch 2009, S. 380.

einsetzbarer Baumaterialien. Begründet wurden der Einsatz dieser einfachen Bauformen mit Kostenreduktion und der Umsetzung zweckorientierter Architektur.

Für das Neue Bauen definiert „Der Brockhaus. Kunst“¹⁹ den Verzicht auf repräsentative Details, die Verwendung von industriell gefertigten Baustoffen, weißen Verputz, asymmetrische Gruppierung kubistischer Elemente sowie Funktionalität, Sachlichkeit und Lichtfülle als bestimmende Grundsätze.

Internationaler Stil

Die Kriterien des Internationalen Stils bestehen gemäß „Der Brockhaus. Kunst, 3. Auflage 2006“ in stereometrischen Grundformen in asymmetrischer Anordnung, typenmäßigen Grundriss- und Raumgestaltungen, rationaler Funktionsfähigkeit, Ornamentlosigkeit, Anordnung der Fenster in horizontalen Streifen zonen, weißem Oberflächenputz und serienmäßig hergestellten Bauelementen.

Die Namensgeber des Internationalen Stils Hitchcock und Johnson listeten folgende (zusätzliche) Kriterien auf, mit welchen sie die Unterschiede dieser Art des Bauens gegenüber herkömmlichen Stilen beschrieben. Die Wände werden als ebene Flächen zum Umschließen eines Raumes oder eines Volumens ausgeführt, das Dach ist grundsätzlich flach, gegebenenfalls in Form eines Pultdaches, die Baukörper weisen reine Formen auf, um zu massive, statische Wirkung zu vermeiden, die Fenster mit leichten Rahmen sind in die Außenhaut integriert, die Anordnung der Elemente folgt dem Prinzip modularer Regelmäßigkeit statt Symmetrie. Angestrebt wird eine Harmonisierung zu einem Ganzen unter Beachtung der Proportionen und der Beziehung der Teile zueinander, aufgesetzte Dekorationen werden vermieden, Stützen, Brüstungen und Geländer haben einen konstruktiven Bezug zur Baustruktur. Terrassen sind als Erweiterung des (Innen-)Raumes möglich und die Farbgestaltung ist neutral und zurückhaltend.²⁰

Bauhaus

Die Gebäude der Bauhausarchitektur weisen grundsätzlich eine klare, einfache Gebäudeform auf. Zur Anwendung kommen Kuben oder Quader, teilweise ineinander verschachtelt. Die Fassaden sind glatt und meist weiß, bzw. verglast. Die Fenster sind

¹⁹ Brockhaus 2006, S. 650.

²⁰ Vgl. Hitchcock/ Johnson 1985, S. 41-68.

in die Fassade integriert und mit schmalen Rahmen versehen. Alle Gebäude zeichnen sich durch betonte Orthogonalität aus. In mehreren Wohngebäuden weisen die Stiegenhäuser senkrechte Lichtbänder aus Glasziegeln auf. Teilweise verfügen die Wohngebäude über Terrassen und/oder Dachterrassen mit zarten Geländern.

4 Bauhaus

4.1 Rahmenbedingungen Deutschland

4.1.1 Gesellschaft und Kultur

Der Aufstieg des Deutschen Reiches zu einer der führenden Wirtschaftsmächte in Europa war mit einer straffen Organisation der Gesellschaft verbunden, oder vielleicht erst dadurch möglich geworden. Die Kunst- und Architekturströmungen am Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts waren zum Teil vom Versuch einer Überwindung dieser einengenden Ordnung motiviert. So beschreibt Fahr-Becker den Jugendstil als „Protest gegen die Gesamtheit jener wilhelminisch-militaristischen und bürgerlich-kapitalistischen Lebensform, wie sie seit der Reichsgründung 1871 bestand“²¹. Auch der zeitgleich entstehende Expressionismus in der bildenden Kunst, mit seinen befreiten, von der einengenden Realität abgekoppelten Ausdrucksweisen, zielte in die gleiche Richtung.

Die Stimmung in Deutschland in den 1920er Jahren beschreibt der Kunstkritiker G.F.Hartlaub in einem Text zur „Neuen Sachlichkeit“²²: Um 1924, als der Begriff „Neue Sachlichkeit“ von ihm geprägt wurde, sei die vorherrschende Stimmung in Deutschland „Resignation und Zynismus“ gewesen. In der Zeit davor, also zwischen dem Ende des Ersten Weltkriegs und 1924 hatte es ihm zufolge eine „Periode überschwenglicher Hoffnung“ gegeben. Dieser Bericht des Zeitzeugen wirkt in Anbetracht der historischen Tatsachen auf den ersten Blick paradox. In der Phase der wirtschaftlichen Depression herrschte demnach ein Gefühl der Hoffnung und in jener des Aufwärtstrends

²¹ Fahr-Becker 2017, S. 255.

²² Frampton 2010, S. 120, (zitiert G.F.Hartlaub, Brief an Alfred Barr jr., Juli 1929, ohne Quellenangabe).

Resignation. Während das Hoffen und Ersehnen von Besserung in „schlechten Zeiten“ noch nachvollziehbar ist, scheint die Resignation nach Eintreten eben dieser Besserung erklärungsbedürftig. Möglicherweise – Hartlaub deutet das an anderer Stelle des Zitates an – hatten die Menschen eine Rückkehr zu alten Sicherheiten und Formen erwartet, die jedoch nicht erfolgt war. Politisch hatten die ersten Jahre der Demokratie einiges an Fortschritt und Menschenrechten gebracht, gleichzeitig aber auch Radikalisierung und Gewalt. Kulturell zeigte sich die neue Zeit von einer rationalen und kühlen Seite.

4.1.2 Architektur

Vor dem Ersten Weltkrieg fungierten ausschließlich Privatpersonen als Bauherren, nur ganz vereinzelt traten Baugenossenschaften, der Staat, Städte und Kirchen in Erscheinung. Daher stand bei der Errichtung der Masse der städtischen Wohnhäuser (nach Pehnt ca. 90% der Bautätigkeit²³) auch die Senkung der Baukosten und die Steigerung der Renditen im Vordergrund. Erreicht wurde dies durch den Einsatz von Maschinen und neuartigen Baumaterialien wie Stahl und Beton.

Neben dem massenhaften Bedarf an Wohnraum, stand auch die Erneuerung und Erweiterung der Infrastruktur wie Bahnhöfe, Warenhäuser und Kulturbauten wie Museen, Kirchen und Theater auf der Agenda der Architekten und auch im Bereich der Industriearchitektur wurde intensiv gebaut. Auch hier wurde besonders auf Vereinfachung und Wirtschaftlichkeit der Bauvorgänge Wert gelegt.

Auch der Werkbund fand Zugang zur Industrie, wie das prominente Beispiel von Peter Behrens' „Corporate Identity“ Ausstattung für AEG zeigt. Frampton hebt diesen Schritt besonders hervor, weil er seiner Einschätzung nach zeigt, wie sehr die deutsche Architektur vom Zeitgeist der Industrialisierung bestimmt war und auch Skeptiker wie Behrens "die Industrialisierung als schicksalhafte Bestimmung des deutschen Volkes akzeptieren" mussten.²⁴

Viele öffentliche und private Repräsentationsbauten in der Zeit vor der Jahrhundertwende waren im Sinne des "Historismus" gestaltet worden. Vereinzelt kam

²³ Pehnt 2006, S. 54.

²⁴ Frampton 2010, S. 104.

der aus Zitaten früherer großer Epochen der Kunst- und Architekturgeschichte resultierende Mischstil bis zum Ersten Weltkrieg zur Anwendung, bereits in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts hatte jedoch die Abkehr von dieser rückwärtsgewandten Gestaltung eingesetzt. Der Historismus wurde als Ausdruck einer Gesellschaftsordnung gesehen, die auf extremer Hierarchie und Ungleichheit aufgebaut war und die von der beginnenden Demokratisierung der Gesellschaft aufgeweicht wurde. Ein Schritt zur Befreiung von der historisierenden Enge war der Jugendstil. Nicht nur im Kunstgewerbe, sondern auch in der Architektur, vornehmlich in der inneren und äußeren Dekoration von Gebäuden, wurden freiere Formen eingesetzt. In der Literatur wird der Jugendstil daher auch oft im Sinne einer Befreiung charakterisiert. So sieht Sembach den neuen Stil als eine "Metapher einer utopischen Hoffnung".²⁵ Eine nahezu kathartische Funktion unterstellt er der Kunstform mit der Feststellung, dass sie die Antwort auf die im 19. Jahrhundert entstandene Dissonanz zwischen Kunst und Technik war, die einer Auflösung bedurfte.²⁶

Aber auch der Jugendstil war keine dauerhafte Antwort auf die Anforderungen der sich verändernden Zeit. Zweifel an der neuen Mode hatte gemäß Pehnt²⁷ vor allem eine „reformfreudige Minderheit der Architektenschaft“, die nicht die „historischen Stile durch einen neuen Stil“ ersetzen wollte, sondern überzeugt war, dass es vielmehr um "Ehrlichkeit, Sachlichkeit, Gediegenheit" gehen müsse. Folgerichtig wurde daher nach der Überwindung der „üppigen“ Stile Historismus und Jugendstil, und der von Muthesius importierten Mode des „englischen Landhauses für reiche Leute“²⁸, vielfach auf bewährte einfache Lösungen des Biedermeier und auf klassische Formen zurückgegriffen. Vor allem in der Industriearchitektur kamen modernisierte Versionen des Klassizismus zur Anwendung, welche die Grundhaltung der Architekten Altes mit Neuem zu verbinden aufzeigten. Pehnt beschreibt die Berührungen von Klassizismus und Avantgarde so: "Die formalen Qualitäten des Klassizismus, seine tektonische Ästhetik, zeigten ebenso in die industriell organisierte Zukunft wie in die patriotische Vergangenheit".²⁹ Bezüglich des Umgangs mit dieser Vergangenheit sind jedoch gegensätzliche Haltungen bei den Architekten des beginnenden 20. Jahrhunderts zu

²⁵ Sembach 2019, S. 9.

²⁶ Sembach 2019, S. 14.

²⁷ Pehnt 2006, S. 14.

²⁸ Pehnt 2006, S. 40.

²⁹ Pehnt 2006, S. 43.

unterscheiden. Pehnt nennt Ludwig Mies (in seiner Zeit im Atelier von Peter Behrens noch nicht "van der Rohe") als Beispiel für jene Denkrichtung, welche auch Tradition in die Gestaltung einbezog. Pehnt sieht ihn als "prominentesten Vertreter einer Architektur, deren Radikalität und Modernität aus einer Auseinandersetzung mit der Kunst um 1800 und ihrem Vollender Karl Friedrich Schinkel hervorging."³⁰ Dazu im Gegensatz stand die Haltung, die beispielsweise Walter Gropius vertrat: Deren Vertreter gingen davon aus, alles früher Entstandene zu negieren und sozusagen von Null neu zu beginnen. Winfried Nerdinger stellt diese Einstellung Gropius' so dar: "Rückblick oder Verwendung historischer Formen waren für ihn Verrat" und "der Architekt sollte als Gestalter und Erzieher nur vorwärts blicken und dem Neuen einen Weg bahnen."³¹

Vor diesem Hintergrund entstand innerhalb des Deutschen Werkbundes ein Disput über das notwendige Ausmaß der Typisierung von Produkten und in weiterer Folge auch von Gebäuden. Typus versus Individualität³² waren laut Pehnt die Pole in der Auseinandersetzung, in der es letztlich um ein Abwägen ging, welcher Anteil an individueller, künstlerischer Gestaltung in moderner Produktion noch wirtschaftlich vertretbar war.

Anlässlich der Werkbundausstellung 1914 in Köln wurde von Hermann Muthesius die Typisierung von Gebrauchsgegenständen als Voraussetzung für die internationale Wettbewerbsfähigkeit deutscher Produkte postuliert. Damit verbunden war die These, dass durch den Zyklus von Gebrauch und Erzeugung der Produkte (in ausreichender Zahl) deren Qualität allmählich veredelt und sich die Produkte dadurch zum "Typus" entwickeln würden.³³ Eine ähnliche Gesetzmäßigkeit ortete er in der Architektur, wenn er feststellte: "Es ist das Eigentümliche der Architektur, dass sie zum Typischen drängt."³⁴ Gegen diese Position der Typisierung und vor allem gegen eine "aus dem Geist des Exports geschaffene Kunst"³⁵ wandte sich Henry van de Velde, der sich für

³⁰ Pehnt 2006, S. 46.

³¹ Nerdinger 2019, S. 11.

³² Vgl. Pehnt 2006, S. 86.

³³ Frampton 2010, S. 106.

³⁴ Frampton 2010, S. 106, (zitiert Hermann Muthesius aus „seinen Leitsätzen“ in: Der Werkbund – Gedanke in den germanischen Ländern, Jena 1914. Protokoll der Werkbunddebatte in Köln, 1914, Hermann Muthesius, F. Nauman und andere, ohne Seitenangabe).

³⁵ Frampton 2010, S. 105, (zitiert Van de Veldes „Gegenleitsätze“, ohne

die künstlerische Individualität des Architekten einsetzte und damit einige andere Architekten, unter anderem Walter Gropius, auf seine Seite zog.

Obwohl sich die Diskussion ursprünglich um die Qualität von Gebrauchsgegenständen bzw. von kunstgewerblichen Produkten drehte, wurde sie maßgeblich von Architekten geführt. Diese Tradition hatte bereits wesentlich früher ihren Ausgang genommen, spätestens, seit sich Semper Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem Thema zu beschäftigen begann. Die Debatte dehnte sich daher auch nicht zufällig auf die Qualität, Typisierung und Rationalisierung im Bereich der Architektur aus und auf die Frage, wieviel künstlerische Individualität sich die Architektur leisten konnte und dennoch die Ansprüche an modernes und kosteneffizientes Bauen zu gewährleisten. Auch im Bereich der Industriearchitektur, die aufgrund der fortschreitenden Industrialisierung ein wachsendes Betätigungsfeld für Architekten darstellte, trafen sowohl bei Auftraggebern als auch bei Architekten konventionelle auf fortschrittliche Überzeugungen. Um den herkömmlichen Erwartungen an die Ausstrahlung von Stabilität von Fabrikgebäuden gerecht zu werden und gleichzeitig den gestiegenen Ansprüchen an eine attraktive und damit imagefördernde optische Wirkung der Industriegebäude zu entsprechen, wählten einige Architekten eine moderne Form von Klassizismus und integrierten Säulen und Tempelfronten ³⁶ in die funktionalen Fabrikbauten. Als sich die neuartigen Eisenkonstruktionen etablierten, die aber in den Augen der meisten Zeitgenossen nicht stabil genug wirkten, mussten sie verborgen werden. Als einer der ersten setzte sich Walter Gropius über diese alten Grundsätze zumindest teilweise hinweg, reduzierte die nach außen hin Festigkeit vermittelnden Gebäudeteile radikal und machte die tragende Konstruktion sichtbar, wie am Beispiel des Faguswerks (Alfeld an der Leine, 1911) ersichtlich ist. Auf diese Weise bekamen Industriebauten eine neue Funktion: das Fabrikgebäude als werbewirksame Visitenkarte für ein modernes Unternehmen.

Die allgemeine Technikbegeisterung, die von den „Tempeln für die Macht der Industrie“ ³⁷, wie Frampton das von Peter Behrens gebaute AEG Werk nannte, angesprochen wurde, war nach den Erfahrungen des Ersten Weltkriegs verschwunden und wurde von einer Skepsis gegenüber dem destruktiven Potenzial

Quellenangabe).

³⁶ Vgl. Pehnt 2006, S. 79.

³⁷ Frampton 2010, S. 104.

von Maschinen abgelöst. Erst nach und nach erlangte die Technik, vor allem jene aus dem Bereich der Bewegung und des Verkehrs wieder ein positives Image: In der Architektur wurde das artikuliert, indem beispielsweise nautische Zitate, wie Relings und Bullaugen, in die Gestaltung von Gebäuden integriert wurden³⁸. Infolge der wirtschaftlichen Lage und der Ressourcenknappheit standen aber in den ersten Jahren nach dem Krieg nicht Fragen der künstlerischen Gestaltung von Bauten im Vordergrund, sondern Sparsamkeit. Pehnt zeigt anhand eines doppeldeutigen Ausspruchs von Cürlis und Stephany wie hier aus der Not eine Tugend gemacht wurde: "Größte Sparsamkeit in den Mitteln ist die höchste Kunst!"³⁹ Einen Weg, diesem Anspruch gerecht zu werden und den nach dem Krieg notwendigen Aufbau ohne die fehlenden Baustoffe der "alten Baugewohnheiten in Stein und Eisen" zu bewältigen, schlug Walter Gropius 1920 vor, indem er den "alten" Baustoff Holz zum "Baustoff der Gegenwart" erklärte.⁴⁰ Da es infolge der Wirtschaftskrise schwierig war, Bauvorhaben zu finanzieren, der Bedarf an Wohnraum aber enorm war, wurden konsequenterweise Möglichkeiten gesucht, die anfallenden Kosten zu reduzieren. Ein Schritt in diese Richtung waren Ansätze zur Rationalisierung von Bauabläufen. Mittels vorgefertigter Bauteile und deren Verarbeitung in optimierten Abfolgen konnten Bauzeit und damit Kosten eingespart werden. Ein prominentes Beispiel für diese Bauweise stellt die Siedlung Dessau-Törten von Walter Gropius dar. Errichtet in den Jahren 1926 bis 1928 zählt sie laut Pehnt „zu den ersten weitgehend rationalisierten Bauprojekten in Deutschland“⁴¹ Die Optimierung der Bauvorgänge ging so weit, dass „das Layout der Anlage [...] offensichtlich entsprechend der Bahnen der Turmkräne organisiert“⁴² war. Um die angestrebten Einsparungen zu erzielen, waren zwangsläufig auch einfachere Bauformen erforderlich. Vielfach wurde das als Niveauverlust empfunden. Allerdings interpretierten viele Architekten, folgt man Pehnt, die Realität um: „Über den Verlusten errichteten sie eine ganze Rechtfertigungsphilosophie. Die spartanische, kühle, technikbewusste Form erschien bald nicht mehr als Ergebnis der Not, auch nicht als Ergebnis zeitgemäßer

³⁸ Vgl. Pehnt 2006, S. 137.

³⁹ Pehnt 2006, S. 92, (zitiert Hans Cürlis, H.Stephany. Die künstlerischen und wirtschaftlichen Irrwege unserer Baukunst, München 1916, S.12.).

⁴⁰ Gropius 1920. S. 5.

⁴¹ Pehnt 2006, S. 131.

⁴² Frampton 2010, S. 127.

Produktionsmethoden. Sie wurde zum gewollten Symbol der Moderne.“⁴³ Hier zeigt sich eine umgedrehte Kausalkette. Tatsächlich ausgegangen von als notwendig erachteten Einschränkungen, die sich auch auf die äußere Gestaltung von Gebäuden und Innenausstattungen auswirkte, wurden die unvermeidlichen Folgen als gewünschtes Ziel ausgegeben. Laut Pehnt wurde die Notwendigkeit für „schlanke, spartanische, kühle, technikbewusste“ Formen oft zusätzlich mit wissenschaftlichen und gesellschaftstheoretischen Erkenntnissen untermauert. Darin wurde argumentiert, dass puristische Räume die Konzentration fördern würden, dass einheitlich gestaltete Häuser den Willen zu demokratischer Gleichbehandlung ausdrücken würden und dass die kollektive Norm Voraussetzung für die „Selbstvollendung des modernen Lebens“ wäre, die durch individuelle Abweichungen nicht gestört werden sollte.⁴⁴ Aber nicht nur äußere Lebensumstände sollten normiert und puristisch gestaltet werden, sondern auch die Änderung von Einstellungen und Verhalten der Menschen als Grundlage für gesellschaftliche Veränderung wurde angestrebt. Walter Gropius erachtete die „Enteitelung und Zuchthalten, gelebte Objektivierung und Ich-Überwindung“ als Wege zur „wahren Gemeinschaft.“⁴⁵ Hier wird deutlich, dass die deutsche Avantgarde der Zwischenkriegszeit in ihren Tendenzen zu Kollektivierung und Entindividualisierung energischere Schritte setzte als beispielsweise ihre Zeitgenossen in Wien.

Auch die Architekturavantgarde folgte in ihren Werken eher der von Hartlaub geschilderten Gemütslage als den Wirtschaftsdaten. In den ersten Jahren nach dem Krieg verliehen einige Architekten in ihrer Formensprache dem „individuellen, expressiven ‚Kunstwollen‘“⁴⁶ Ausdruck. Hans Poelzig's Schauspielhaus in Berlin, 1919 und Mendelsohns Einsteinturm, 1917 bis 1921, sind zwei prominente Beispiele von expressionistischer Architektur. Organische Formen, Rundungen, Verwinkelungen, teils mystische Erscheinungen waren Vokabeln dieser Architektursprache. In der Ausführung wurden handwerkliche Bauverfahren bevorzugt, die bei manchen geschwungenen oder zerklüfteten Oberflächen auch notwendig waren. Grundsätzlich stand diese Strömung für einen starken Einfluss der Kunst in der Architektur, im

⁴³ Pehnt 2006, S. 132.

⁴⁴ Vgl. Pehnt 2006, S. 132-134.

⁴⁵ Pehnt 2006, S. 133, (zitiert Gropius aus Walter Gropius, Der Baugeist der neuen Volksgemeinde, in: Die Glocke 19 (5.6.1924) 10, S. 315.).

⁴⁶ Frampton 2010, S. 108.

Gegensatz zu Tendenzen, die Bauwerke rein als Ergebnis technischer Kalkulation sahen. Kunst und damit besonders die Architektur sollten im Sinne eines Gesamtkunstwerkes wirken.⁴⁷ „Der Expressionismus wendet sich an das Volk“ und will „die Gesellschaft verändern“⁴⁸ beschreibt Pehnt die gesellschaftspolitischen Intentionen der expressionistischen Architektur. Demzufolge wurden bereits in dieser Phase der „individualistischen“ Kunst des Expressionismus durchaus kollektivistische Ziele verfolgt.

Nach den „hoffnungsvollen“ Jahren der wirtschaftlichen Depression begann eine Phase ökonomischer Stabilisierung mit „sachlicher“ Entsprechung im kulturellen Bereich. In der Architektur wurde diese Phase als „Neue Sachlichkeit“ zusammengefasst. „Neu“ sollte betonen, dass es bereits in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg Bestrebungen gab, Bauten einfacher und in der Ornamentik reduziert auszuführen. Mit Schlichtheit anstelle von Ausschmückungen sollte auch eine Haltung der demokratischen Gleichheit zum Ausdruck kommen und die Repräsentationsfunktion von Bauwerken früherer Zeiten, die oft genau das Gegenteil beabsichtigte, zurückdrängen. Die Rolle der Kunst, bzw. des Künstlers bei der Entwicklung von Baukonzepten wurde in Frage gestellt. In den Vordergrund rückte die rationale, technische Gestaltung von Gebäuden.

Nicht nur ökonomische oder gesellschaftspolitische Ziele sollten mit den neuen Bauformen erreicht werden. Angestrebt wurde auch die Öffnung von Wohn- und Arbeitsbereichen. Das Motto lautete Licht, Luft, Sonne, Grün. Die manchmal verlorengegangene Behaglichkeit sollte durch die erreichte Befreiung vom Lebensballast wettgemacht werden.⁴⁹

Äußere Merkmale der neuen Bauweise waren einfache, klare Formen wie Kubus und Quader, glatte Fassaden und das Flachdach. Die dadurch ermöglichten größeren Grundrisse und damit Wohnflächen galten als praktische Nebeneffekte der ästhetischen Revolution. Zusätzlicher Wohnraum konnte im Freien durch auf das Flachdach aufgesetzte Dachgärten gewonnen werden. Produktionsseitig war mit den

⁴⁷ siehe Frampton 2010, S. 108, (zitiert aus Bruno Tauts Architektur-Programm des Arbeitsrats für Kunst: „Zusammenschluß der Künste unter den Flügeln einer großen Baukunst ist das Ziel.“).

⁴⁸ Pehnt 2006, S. 101.

⁴⁹ Vgl. Pehnt 2006, S. 129-134.

neuen Bauformen die Hinwendung zu industrieller Fertigung und eine Abkehr von der nostalgischen Handwerksorientierung der vergangenen Jahre verbunden

4.2 Das Staatliche Bauhaus

Die oben dargestellten Strömungen und Neuerungen in Architektur, Kunstausbildung und Gesellschaft nach dem Ersten Weltkrieg bildeten den Nährboden für die Konzeption der neuartigen Ausbildungsstätte „Bauhaus“. Das Bauhaus verstand sich dementsprechend in vielen Bereichen als Antwort auf offene Fragen der kunstgewerblichen und architektonischen Problemstellungen der davor liegenden Epoche in Deutschland. Dazu meint Frampton: Das "Bauhaus war ein Ergebnis der ständigen Bemühungen seit der Jahrhundertwende, die kunstgewerbliche Ausbildung in Deutschland zu reformieren."⁵⁰ Droste ergänzt, dass die „Wurzeln des Reformprojekts (...) tief in den wilhelminischen Historismus [reichen], als sich Widerstand gegen den Obrigkeitsstaat regte.“⁵¹

Das Konzept der Schule war das Resultat der Einstellung von Walter Gropius, des Gründers, zu den bestehenden Ausbildungseinrichtungen für Kunst. So bezeichnete er die Kunstausbildung an Hochschulen als Totgeburt, unterstellte den Akademien Kunstproletariat heranzubilden und schätzte die Leistungen von Kunstgewerbeschulen als dilettantisch, weltfremd, zu wenig technisch und wirklich ein.⁵²

Der Weg, diese von ihm als unbefriedigend erachteten Zustände zu verbessern, führte in Gropius' Theorie über ein Paradoxon. Die Erneuerung der Ausbildung zu künstlerischem Schaffen sollte mit alten Konzepten erfolgen. Im Rückgriff auf die mittelalterliche Bauhütte wurde die Gemeinschaft der Bauleute beschworen, um die „klassentrennende Anmaßung“ zu überwinden.

Droste fasst die grundsätzliche Ausrichtung der Schule als „antiakademisch, reformerisch, häufig avantgardistisch, teilweise elitär“ zusammen. Diese Beschreibung wird durch die Charakterisierung der (anfänglichen) politischen Linie mit dem

⁵⁰ Frampton 2010, S. 114.

⁵¹ Vgl. Droste 2012, S. 9.

⁵² Vgl. Droste 2012, S. 15.

Schlagwort von der „Kathedrale des Sozialismus“ des Bauhauslehrers Oskar Schlemmer ergänzt.⁵³

Je nach Direktions-Ära und Einfluss der leitenden Meister positionierte sich das Bauhaus sehr unterschiedlich, grundsätzlich aber sowohl künstlerisch als auch gesellschaftspolitisch meist avantgardistisch und fortschrittlich, mithin links, und war daher von seiner Gründung bis zur erzwungenen Schließung permanent Angriffen konservativer bis rechter Gegner ausgesetzt. Konkrete Anlässe für konservative Anfeindungen lieferten auch einige unter dem Einfluss von Reformbewegungen praktizierte, für die Zeit ungewöhnliche Verhaltensweisen. Dazu gehörten die esoterischen Rituale der Mazdaznan-Sekte, der neben Bauhausmeister Johannes Itten auch einige SchülerInnen angehörten, ebenso wie für damalige Zeiten anstößiges Verhalten wie z.B. das gemeinsame Nacktbaden von Männern und Frauen. Missfallen erregte auch das Auftreten der Schülerinnen des Bauhauses, die nicht nur durch unübliche „unweibliche“ Kleidung, sondern auch mit Kurzhaarfrisuren ihre Ablehnung gegen Traditionen zum Ausdruck brachten.

Die Großherzoglich-Sächsische Kunstgewerbeschule in Weimar wurde seit ihrer Gründung 1908 vom belgischen Architekten und Designer Henry van de Velde geleitet. Als dieser mit Kriegsbeginn 1914 als Ausländer Deutschland verlassen musste, schlug er Walter Gropius als einen von mehreren Kandidaten als Nachfolger vor. Gropius wurde nach Kriegsende zum Leiter der Schule ernannt, legte sie mit der Großherzoglich-Sächsischen Hochschule für Bildende Kunst Weimar zusammen und bildete daraus am 12. April 1919 das Staatliche Bauhaus Weimar. Diese Fusion einer Hochschule mit einer Kunstgewerbeschule war eine Lösung, die, folgt man Frampton, in ihrer Ambivalenz das Bauhaus während seines gesamten Bestehens bestimmte.⁵⁴

Walter Gropius leitete die Schule bis zu seinem Rücktritt am 1. April 1928. Während seiner Amtszeit musste das Bauhaus auf politischen Druck, bzw. als Folge der Kürzung der finanziellen Mittel den thüringischen Standort verlassen und übersiedelte 1925 nach Dessau in Sachsen. Gropius' Nachfolger als Direktor wurde der Schweizer Architekt Hannes Meyer, der aber bereits nach zwei Jahren, am 1. August 1930 vom Dessauer Bürgermeister wieder entlassen wurde. Ihm folgte der deutsche Architekt

⁵³ Frampton 2010, S. 114, (zitiert Oskar Schlemmer, Brief Oskar Schlemmers aus dem Jahr 1922 ohne nähere Quellenangabe.).

⁵⁴ Vgl. Frampton 2010, S. 114.

Ludwig Mies van der Rohe. 1932 erzwang die Nationalsozialistische Partei in Dessau die Schließung des Bauhauses, worauf Mies die Übersiedlung nach Berlin unternahm und die Institution Bauhaus als private Einrichtung weiterzuführen versuchte. Bereits 1933 erfolgte jedoch unter den Repressalien der Nationalsozialisten die Selbstauflösung. In den 14 Jahren ihres Bestehens wurden in der Schule ca. 1200 bis 1300 SchülerInnen unterrichtet.⁵⁵

Mit dem Konzept Bauhaus entwickelte Gropius ein Gegenmodell zu den bestehenden Kunsthochschulen (Hochschulen, Akademien und Kunstgewerbeschulen), die er heftig kritisiert hatte. Eckpfeiler der Ausbildung waren die praktische Ausbildung in Werkstätten und die gemeinsame Ausrichtung auf das Endziel Bau.

Wie Frampton darlegt, engagierte sich Gropius nach dem Ende des Ersten Weltkriegs im Arbeitsrat für Kunst. Diese Vereinigung sollte als künstlerisches Pendant zu den ebenfalls in der ersten Nachkriegszeit gegründeten Arbeiter- und Soldatenräten, die politische Funktion der Kunst in einer neuen sozialistischen Gesellschaft erfüllen.⁵⁶ Im Manifest des Arbeitsrates wurden 1919 dessen Ziele dargelegt. Das übergeordnete Prinzip der etwa fünfzig im Arbeitsrat unter der Führung von Adolf Behne, Walter Gropius und Bruno Taut zusammengeschlossenen Künstler lautete: „Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. – Die Kunst soll nicht mehr Genuß weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein. Zusammenschluß der Künste unter den Flügeln einer großen Baukunst ist das Ziel.“⁵⁷ Gemeinsam mit Adolf Behne⁵⁸ überarbeitete Gropius die Grundzüge des Manifests und bildete daraus das Programm des im April 1919 gegründeten Staatlichen Bauhauses Weimar. Das daraus entstandene Bauhausmanifest ließ Gropius kurz darauf in 2000 Exemplaren an ausgewählte Personen verschicken und Zeitschriften beilegen.⁵⁹

Das Manifest⁶⁰ umschreibt eine antiakademische Kunsthochschulreform, die damals bereits seit zwanzig Jahren in Deutschland diskutiert wurde und in einigen Institutionen

⁵⁵ Vgl. Pehnt 2006, S. 124.

⁵⁶ Lupfer/ Sigel 2020, S. 9.

⁵⁷ Vgl. Frampton 2010, S. 108f.

⁵⁸ Vgl. Nerdinger 2019 (1), S. 22.

⁵⁹ Nerdinger 2019 (1), S. 8.

⁶⁰ Vgl. Bauhausmanifest, Beilage zu „Staatliches Bauhaus in Weimar. 1919-1923“, Faksimile 2019.

schon umgesetzt war.⁶¹ Kern der Ausbildung war daher das Erlernen von handwerklichen Fähigkeiten in Werkstätten. Laut Gropius konnte erst nach der Stufe des Handwerks, je nach Talent, das „schöpferische Gestalten“ beginnen. Als Ziele des Bauhauses galten die „Sammlung alles künstlerischen Schaffens zur Einheit“ und die „Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen“ um das „Einheitskunstwerk - den großen Bau“ zu verwirklichen.

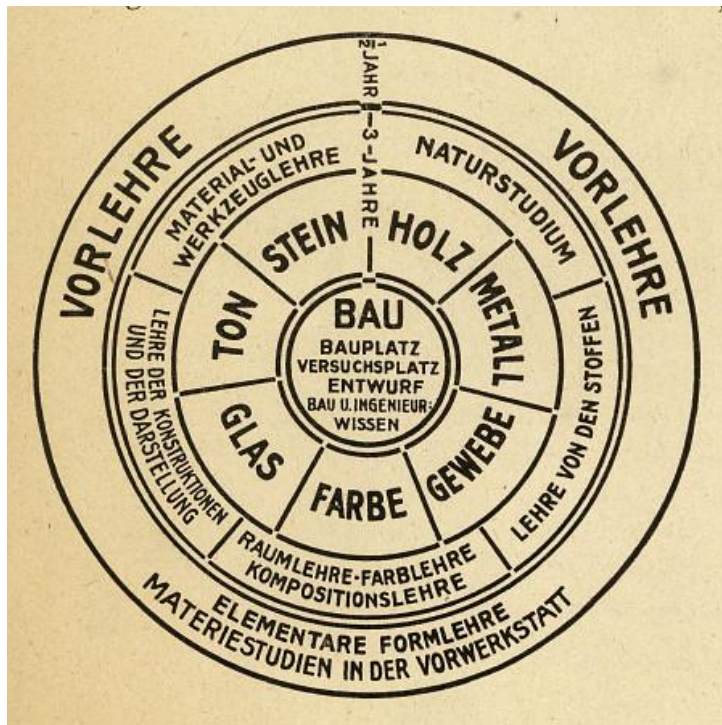
Die Kernaussage des Manifests, in dessen erstem Satz formuliert, lautet: „Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!“. Für den Zugang zu künstlerischer Gestaltung über die Ausbildung zum Handwerk wird, im Rückgriff auf die mittelalterliche Bauhütte, die Gemeinschaft der Bauleute beschworen, um die „klassentrennende Anmaßung“ zu überwinden. Mit dem Symbolbild der gotischen Kathedrale auf dem Deckblatt wird die Erreichung zukünftiger Ziele mit alten Werten verknüpft. Dazu passt auch die spirituelle Konnotation, wenn „der Bau der Zukunft [...] aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen Glaubens.“ Gemeint war damit jedoch nicht das Bauhaus als Ort für eine neue religiöse Gemeinschaft, sondern als „zu errichtende(r) Dom oder Kirche des Sozialismus...“⁶²

Die Devise der ersten Zeit des Bauhauses war die Wiederherstellung der Einheit von Handwerk und Kunst. Infolge der kriegsbedingten Skepsis gegen Technik und Maschinen wurde auf die bodenständige Qualität des Handwerks zurückgegriffen. Die Verbindung zwischen Kunst und Technik sollte jedoch im Laufe der weiteren Bauhausgeschichte bald ins Zentrum rücken.

Die nachstehende Grafik stellt das von Gropius formulierte Ausbildungsschema in seiner Idealform dar. Vom Vorkurs ausgehend über die praktische Arbeit in den Werkstätten sollte es zum Ziel des gemeinsamen Baus führen. In der Ära Gropius wurde das Schema jedoch nur unvollständig umgesetzt, die Architekturausbildung erst 1927 am Bauhaus etabliert.

⁶¹ Droste 2012, S. 15.

⁶² Frampton 2010, S. 114 (zitiert Oskar Schlemmer, Brief Oskar Schlemmers aus dem Jahr 1922 ohne nähere Quellenangabe.).



Quelle: bauhaus-archiv, museum für gestaltung;
https://www.bauhaus.de/de/das_bauhaus/45_unterricht/

In den Werkstätten wurden die Studierenden als Lehrlinge von Künstlern – „Formmeistern“ und von Handwerkern – „Werkmeistern“ gemeinsam unterrichtet. Der Unterricht in Werklehre und Formlehre ersetzte die übliche Auseinandersetzung mit historischen Stilen. Droste zitiert dazu den Bauhausmeister Josef Albers, der sogar explizit meinte, dass historisches Wissen die Produktion hemmen würde.⁶³

In den Weimarer Jahren erfolgte der Abschluss mit einer Gesellenprüfung, nach der Erhebung des Bauhauses zur Hochschule in Dessau, schlossen die AbsolventInnen mit Diplom ab, die MeisterInnen wurden nun ProfessorInnen genannt.

Neben der Ausbildung war aus wirtschaftlichen Überlebengründen immer auch der Vertrieb des produzierten Kunstgewerbes Ziel der Schule. Nach und nach setzte sich allgemein die Erkenntnis durch, dass eine Erholung der Wirtschaft nur mit industriellen Produktionsmethoden zu erreichen war. In Deutschland hatte es bereits seit 1919 erste Initiativen zur „Verfeinerung arbeitssparender Methoden, und für Produktivität durch neue Errungenschaften von Wissenschaft und Technik“ gegeben⁶⁴ und seit 1922 wurde auch am Bauhaus die ursprüngliche Devise vom Handwerk als Grundlage

⁶³ Vgl. Droste 2012, S. 22.

⁶⁴ Vgl. Pehnt 2006, S. 122.

jeder künstlerischen Gestaltung in die neue „Einheit von Technik und Kunst“ abgeändert. Das folgende Zitat aus 1924 zeigt, wie Gropius versuchte seine Schule den neuen Erfordernissen anzupassen, um das Bauhaus als Wirtschaftsakteur im neuen Techniktrend zu positionieren. Er distanzierte sich nicht vom Handwerk, sondern interpretierte nur dessen Bedeutung neu, indem er meinte, das Handwerk müsse „zum Versuchsfeld für die industrielle Produktion“ werden.⁶⁵

Eine der wesentlichen Neuerungen des Bauhauses in der Kunstausbildung war der Vorkurs, anfänglich einsemestrig und zur Selektion geeigneter StudentInnen für die Werkstattausbildung konzipiert.⁶⁶ Entwickelt wurde der Vorkurs vom Schweizer Maler und Kunstpädagogen Johannes Itten. Für ihn, „der seinen Unterricht auf „den Erkenntnissen der Reformpädagogik und der künstlerischen Avantgarde“ aufbaute, „bildete das individuelle Empfinden, subjektive Erkennen und objektive Erfassen die Basis für kreatives Gestalten. Sein Unterricht gliederte sich in drei Teile: Natur- und Materialstudien, wozu auch Farb- und Formenlehre zählten, Analysen alter Meister sowie das Aktzeichnen.“⁶⁷

Nach dem Abgang von Johannes Itten vom Bauhaus im Jahr 1923 wurde der Vorkurs den jeweils veränderten Grundkonzeptionen der Bauhausausbildung angepasst. Die nach Itten für den Vorkurs verantwortlichen Lehrer, László Moholy-Nagy und Josef Albers, verlegten „den Schwerpunkt von künstlerischen auf technische Fragen bzw. entwickelten ihn „zu einer ‚Werklehre‘“⁶⁸. „Romantik und Naturgefühl wurden nun durch Rationalität ersetzt“⁶⁹. Der Wandel von der expressionistischen Phase des Bauhauses zu einer sachlichen, rationalen ist hier deutlich ablesbar. In der Direktionszeit Mies van der Rohe war dann der Vorkurs nicht einmal mehr verpflichtende Voraussetzung für die weitere Ausbildung.

Das Image des Bauhauses als avantgardistische Ausbildungsinstitution wurde maßgeblich gefördert durch die Berufung namhafter Künstler als Lehrer. Mit der

⁶⁵ Vgl. Pehnt 2006, S. 122.

⁶⁶ Droste 2012, S. 16.

⁶⁷ <https://www.bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/lehre/vorkurs/vorkurs-johannes-itten/>, Abfrage 15.04.2022.

⁶⁸ Droste 2012, S. 16.

⁶⁹ <https://www.bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/lehre/vorkurs/vorkurs-laszlo-moholy-nagy/>, Abfrage 15.04.2022.

Bestellung von Paul Klee, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer, Johannes Itten, Georg Muche, Laszlo Moholy-Nagy, Lothar Schreyer und Gerhard Marcks sicherte sich Gropius nicht nur deren künstlerische Qualität für die Ausbildung seiner StudentInnen, sondern verknüpfte damit auch deren Ruf als Künstler mit dem Image des Bauhauses.

Seit 1921 übte der niederländische Maler Theo van Doesburg mit der von ihm mitbegründeten De Stijl-Bewegung wachsenden Einfluss auf das Bauhaus, vor allem aber auf einen Teil der Studierenden aus. Die Eckpunkte der De Stijl-Lehren, die im Weltkrieg „als eine radikale soziale und politische Utopie“ propagiert wurden und den Krieg „als Folge von individuellen und nationalen Interessen“ benannten, waren „der Ausgleich aller Gegensätze und der vollkommenen Harmonie“⁷⁰ sowie das Zusammenwirken der Künste, jedoch nicht im Handwerk, sondern in der Verwendung von Maschinen zur modernen Lebensgestaltung.⁷¹ Angestrebt wurde eine neue „mechanische Ästhetik“ durch den Einsatz von reduzierten Formen und Farben.

Auswirkungen der Einflüsse von De Stijl sind auch im Vorwort von Walter Gropius im Katalog zur Bauhausausstellung 1923⁷² zu erkennen. Vom Verblässen des dualistischen Weltbildes und dem Ausgleich aller gegensätzlichen Spannungen ist dort die Rede, was ziemlich genau den ästhetischen Grundsätzen von De Stijl entspricht. Der Wirtschaft und der Maschine ordnet Gropius die Funktion der Befreiung der Geisteskräfte von mechanischer Arbeit zu und erwartet sich davon nicht weniger als die Befreiung des Einzelnen und die „Ordnung“ der Gesellschaft.

Vor allem die Reduktion auf die elementaren Grundformen und -farben aus dem De Stijl Einfluss beeinflusste das Bauhaus-Design nachhaltig. Daneben erreichten aber auch die Auswirkungen anderer moderner Strömungen die KünstlerInnen des Bauhauses. Nerdinger sieht in den Ideen von Le Corbusier, die ab 1922 im Bauhaus aufgenommen wurden und vor allem in den Konzepten des russischen Konstruktivismus die Ursache dafür, dass das Bauhaus nicht noch mehr von den De Stijl Prinzipien eingenommen wurde. Demnach kann das Wesen des Bauhauses als Ergebnis der Amalgamierung von Bauhaus-, Le Corbusier-, Konstruktivismus- und De

⁷⁰ Vgl. Nerdinger 2019(1), S. 36.

⁷¹ Vgl. Droste 2012, S. 32.

⁷² Gropius 1923, S. 7.

Stijl-Konzepten gelten. Ein Beispiel dafür ist die Verwertung der Idee der „Wohnmaschinen“ von Le Corbusier durch Gropius für die Entwicklung seines Baukastensystems.⁷³

Um die staatliche Unterstützung abzusichern und die Existenz der Institution in der öffentlichen Wahrnehmung zu rechtfertigen, setzte Gropius schon früh Schritte in der Öffentlichkeitsarbeit. In Broschüren, Publikationen und Veranstaltungen sollten die Leistungen des Bauhauses aufgezeigt werden. Die erste große Leistungsschau fand 1923 in Form einer Bauhausausstellung statt. Um zu demonstrieren, dass auch im Bereich der Architektur Ergebnisse vorzuweisen waren, wurde das Musterhaus „am Horn“ von Georg Muche entworfen und von Adolf Meyer aus Gropius' Baubüro in Weimar umgesetzt. Bei der Ausstattung des Musterhauses waren alle Werkstätten⁷⁴ des Bauhauses beteiligt.

Auch der Erfolg der Ausstellung und die intensiven Bemühungen um öffentliche Anerkennung konnten die Einstellung der finanziellen Förderung und die damit politisch erzwungene Übersiedlung von Weimar nach Dessau nicht verhindern. In Dessau nützte Gropius die dort vorgefundene finanzielle Unterstützung zur Errichtung eines repräsentativen Schulgebäudes und von Wohngebäuden für die Bauhausmeister, die als Muster für seinen „Baukasten im Großen“ fungierten. Vor allem das Bauhausgebäude fand wegen seiner radikal modernen Formensprache international große Beachtung. Zwar konnte die Funktionalität, vor allem in Hinblick auf die thermischen Eigenschaften des Hauptgebäudes, nicht mit der ästhetischen Wirkung mithalten, dennoch wurde die revolutionäre Idee der extremen Transparenz erzeugenden vorgehängten Glasfassade hoch gelobt. (Abb.: 1)

Erst hier in Dessau konnte Gropius seinen Plan einer Architekturklasse am Bauhaus umsetzen. Entgegen Gropius' Absicht gab es in den ersten Jahren in Weimar noch keine Architekturausbildung am Bauhaus. Gelehrt und produziert wurde in den Werkstätten lediglich im Bereich Kunstgewerbe. Droste merkt dazu an: „Dass es am Bauhaus unter Gropius keine Architekturabteilung gab, gehörte zu Gropius'

⁷³ Vgl. Nerdinger 2019 (1), S. 38.

⁷⁴ Nerdinger 2019 (1), S. 58.

wundesten Punkten.“⁷⁵ Gropius‘ ursprünglicher Plan sah den Zugang zur Architektur nach der Werkstattausbildung vor. Diese Abfolge wurde während seines Direktorats nie umgesetzt. Erst 1927 wurde eine Architekturabteilung eingerichtet. Im Ausbildungsangebot des Bauhauses war aber dann Architektur nur mehr eines von mehreren Ausbildungszielen. Daher waren auch laut Droste „viele Absolventen mit Gesellenbrief oder Diplom nie mit Architektur in Berührung gekommen“⁷⁶.

Nahezu während der ganzen Zeit der Tätigkeit von Walter Gropius am Bauhaus waren die Institution, aber auch er selbst, ständigen Angriffen von politischen Gegnern, zum Teil auch innerhalb der Schule, ausgesetzt. Dies und die damit teilweise in Zusammenhang stehenden finanziellen Probleme dürften, so Nerdinger ⁷⁷, zum Rückzug Gropius‘ geführt haben. Jedenfalls legte er per 1. April 1928 die Leitung des Bauhauses zurück und schlug den schon ein Jahr zuvor ins LehrerInnenteam des Bauhauses berufenen Hannes Meyer als seinen Nachfolger vor.

Auch unter dem Direktor Hannes Meyer ließen die Angriffe der politisch rechten Gegner des Bauhauses nicht nach. Im Gegenteil, die Nationalsozialisten legten auch in Sachsen kontinuierlich zu und verstärkten den Druck zur Beseitigung der verhassten Institution. Diesem musste der bis dahin dem Bauhaus freundlich gesinnte Dessauer Oberbürgermeister nachgeben und nahm eine Selbstcharakterisierung von Hannes Meyer als „wissenschaftlicher Marxist“ ⁷⁸ zum Anlass, ihn fristlos zu kündigen. So verlor Hannes Meyer nach nur zwei Jahren im Amt seine Funktion und Ludwig Mies van der Rohe folgte ihm als Direktor nach.

Mies rückte die Architektur zwar noch weiter in den Mittelpunkt der Ausbildung, für greifbare Ergebnisse blieb ihm aber nicht genug Zeit. 1932 musste das Bauhaus abermals seinen Standort wechseln und übersiedelte als Privatorganisation nach Berlin, wo es 1933 von den Nationalsozialisten verboten wurde.

⁷⁵ Droste 2012, S. 41.

⁷⁶ Droste 2012, S. 40f.

⁷⁷ Vgl. Nerdinger 2019(1). S. 78.

⁷⁸ Vgl. Droste 2012, S. 69.

4.2.1 Walter Gropius

Immer wieder wird in der Literatur betont, dass jeder der drei Bauhausdirektoren der Institution seinen eigenen Stempel aufdrückte, dass also von EINEM Bauhaus nicht gesprochen werden kann. Mit der Gründung der Schule, der Entwicklung des nachhaltigen Ausbildungskonzeptes und der intensiven Öffentlichkeitsarbeit setzte aber sicher Walter Gropius die entscheidenden Impulse für die bis heute wirkende Wahrnehmung des Phänomens Bauhaus.

Walter Gropius (1883-1969) war Architekt, jedoch ohne abgeschlossene Hochschulausbildung, was laut seinem Biografen, Winfried Nerdinger, auf seine Probleme mit der Bewältigung des Lernstoffs und im Speziellen auf seine Unfähigkeit Ideen zeichnerisch umzusetzen zurückzuführen ist. Nerdinger merkt jedoch auch an, dass die Ausübung des Architektenberufs ohne akademischen Abschluss zu Beginn des 20. Jahrhunderts nichts Ungewöhnliches und auch die Berufsbezeichnung Architekt nicht geschützt war. Familiäre Unterstützung – die Familie Gropius war seit Generationen in der deutschen Architektur verankert – ermöglichte es Walter Gropius, praktische Erfahrung in der Bauplanung zu sammeln. Kontakte zur Elite der zeitgenössischen Architekturszene in Deutschland konnte er durch die Bekanntschaft und spätere Freundschaft mit dem Industriellen und Kunstmäzen Karl Ernst Osthaus herstellen. Nerdinger hält diese Verbindung für entscheidend für die folgende Karriere von Walter Gropius.⁷⁹

Über Empfehlung von Osthaus kam auch die Mitarbeit Gropius' im Büro von Peter Behrens, einem der renommiertesten Jugendstilarchitekten Deutschlands, von 1908 bis 1910 zustande. Nerdinger hebt Behrens Begeisterung für die Ideen Friedrich Nietzsches hervor, insbesondere dessen Eintreten gegen die Dominanz der Historie im Leben beeinflusste Behrens' Werk. Vermutlich kamen auch die Behrens-Schüler in dieser Zeit mit der Philosophie Nietzsches in Berührung, jedenfalls gibt es Parallelen zur Ablehnung der „Verwendung historischer Formen“⁸⁰ im Architekturverständnis von Walter Gropius. Eines der bedeutendsten Werke von Peter Behrens war der Bau der AEG-Turbinenhalle in Berlin, 1908-09. Gropius' erster Auftrag als selbständiger Architekt, das Fagus-Werk in Alfeld, das er 1911 gemeinsam mit seinem Büopartner

⁷⁹ Vgl. Nerdinger 2019 (2), S. 23-48.

⁸⁰ Nerdinger 2019 (2), S. 11.

Adolf Meyer umsetzte⁸¹, basiert auf den Anregungen, die er aus dem AEG-Projekt bei Behrens mitnahm. Frampton beschreibt diese Abhängigkeit so: „Gropius und Meyer passten die Syntax von Behrens Turbinenfabrik einer offeneren architektonischen Ästhetik an.“⁸² Tatsächlich haben die beiden Architekten durch große Glasflächen an den Fassaden und die revolutionäre verglaste Ecklösung einen deutlichen Schritt in Richtung Transparenz und Leichtigkeit im Industriebau gesetzt und sich damit von der „radikal vereinfachten Tempelfront“⁸³ von Behrens‘ AEG-Bau abgesetzt.

Seit 1910 war Gropius Mitglied im Werkbund und laut Droste außerordentlich engagiert. Er hielt Vorträge, war als Redakteur eines Werkbundjahrbuchs tätig und organisierte eine Ausstellung über vorbildliche Industriebauten.⁸⁴ Für die Kölner Werkbundaussstellung 1914 entwarf Gropius ein Bürohaus mit Maschinenhalle, von der Nikolaus Pevsner meinte, dass damit „der Stil des 20. Jahrhunderts verwirklicht“⁸⁵ worden sei.

Für Nerdinger sind die 22 Monate im Behrens-Büro in nahezu jeder Beziehung für Gropius‘ weitere Entwicklung entscheidend.⁸⁶ Er habe damit die Möglichkeit erhalten, Informationen über „die gesamten Diskussionen und Aktivitäten zu einer Erneuerung der Architektur und Kultur, an denen Behrens seit der Jahrhundertwende maßgeblich beteiligt war“ aus erster Hand zu erhalten⁸⁷. Diese „Lehrzeit“ bei Behrens, die Kontakte zu anderen Architekten im Werkbund sowie die Fähigkeit zur „Synthese aus seiner Zeit“⁸⁸ bilden die Basis für die Ideenwelt Gropius‘, die er in zahlreichen Vorträgen und Schriften veröffentlichte und laufend weiterentwickelte.

⁸¹ Vgl. Droste 2012, S. 9.

⁸² Frampton 2010, S. 106.

⁸³ Droste 2012, S. 9.

⁸⁴ Vgl. Droste 2012, S. 9.

⁸⁵ Nerdinger 2019 (2), S. 12.

⁸⁶ Vgl. Nerdinger 2019 (2), S. 41.

⁸⁷ Vgl. Nerdinger 2019 (2), S. 34.

⁸⁸ Droste 2012, S. 11.

4.2.2 Prinzipien des Bauhauses

4.2.2.1 Gegen die Dominanz der Historie – neue Kultur – einheitlicher Ausdruck

Nach dem Zusammenbruch der Monarchie stand nicht nur die politische Gestaltung des neuen Staates, sondern auch eine kulturelle Erneuerung an. Gropius hatte dazu schon 1916 ein Ziel formuliert, das auf Behrens, bzw. grundlegend auf Nietzsche zurückging und später für die Ausrichtung des Bauhauses bestimmend sein sollte: es sei „ein einheitliches Ausdrucksbild des modernen Lebens zu gewinnen, das sich dann zu einem „neuen Stile“ verdichten sollte“⁸⁹. So sollte zur Kultur zurückzufinden sein, die im 19. Jahrhundert im Historismus verlorengegangen wäre. Als Ursachen für diesen Verlust „des Schöpferischen“ identifizierte Gropius in einem von Pehnt zitiertem Aufsatz aus 1919, die Machtpolitik, den Kapitalismus und bürgerliches Philistertum des „alten“ Staates.⁹⁰ Die neue Kultur sollte nach Nerdinger durch die Abkehr von der Geschichte, durch die Lösung von den akademischen Bildungsidealen und eben durch einen einheitlichen Stil erreicht werden. Hier ist die Grundlage für die damals verbreitete strikte Ablehnung des „Historismus“ zu finden, die „auch Gropius rigoros vertrat und die sich im Bauhausmanifest und in zahllosen späteren Reden und Schriften niederschlug“⁹¹.

Von Alois Riegls Theorie des „Kunstwollens“ beeinflusst, wonach der Geist einer Zeit durch die geistigen Leistungen von Künstlern zum Ausdruck gebracht wird, ist die These von Gropius, dass die Nutzform zur Kunstform überhöht werden müsse. In Nerdingers Interpretation der zugrunde liegenden Theorie von Behrens, wird die Logik dahinter klar. Berechnungen von Ingenieuren liefern „nackte Konstruktionsformen“, die „Technikform“. Erst der Architekt macht im Vollzug des „Kunstwollens“ und mit intuitiver Gestaltungskraft daraus eine „Kunstform“. In der Auslegung von Behrens, die von Gropius übernommen wurde, findet der intuitiv agierende Architekt zu den zugrunde liegenden Kunstgesetzen, schafft damit die Einheit des Stils und kann die Menschen wieder zur Kultur führen. Der Architekt nimmt damit die Funktion eines Erziehers ein und rechtfertigt die von Gropius geforderte Leitfunktion der Architektur.⁹²

⁸⁹ Nerdinger 2019 (1), S. 19.

⁹⁰ Vgl. Pehnt 2006, S. 95

⁹¹ Vgl. Nerdinger 2019 (2), S. 37.

⁹² Vgl. Nerdinger 2019 (2), S. 39.

Auch wenn am Bauhaus der Begriff „Stil“ verpönt war, da er mit der Welt der Akademien und des Historismus verknüpft schien, ging es um die Gestaltung nach übergeordneten Prinzipien.⁹³ Diese übergeordneten Prinzipien⁹⁴ sind als physische Merkmale einheitliche Grundfarben und -formen, ebenso wie hauptsächlich von De Stijl beeinflusste abstrakte Qualitäten wie die universale Gestaltung, elementare Grundsätze und die internationale Orientierung des Bauhauses.

Maßgeblichen Einfluss erlangten dabei die Ideen Theo van Doesburgs und des De Stijl. Die Grundausrichtung von De Stijl bestand im Ausgleich aller Gegensätze und der Suche nach vollkommener Harmonie. Die eingesetzten Grundelemente waren die Horizontale und die Vertikale sowie die drei Grundfarben gelb, rot und blau (inkl. schwarz, grau, weiß). Diese Reduktion auf die Grundelemente der Kunst und die Forcierung maschineller Produktion traf auf die im Bauhaus vorhandenen Tendenzen. Auch der Anspruch an die internationale Gültigkeit künstlerischer Gestaltung korrelierte mit den von Gropius bereits seit der Vorkriegszeit propagierten Ideen, die er im Titel der Architekturausstellung des Bauhauses 1923 erneuerte.⁹⁵

Vom russischen Konstruktivismus geprägt war die Überzeugung, dass Gestaltung „soziale Konstruktion“ und „Organisation des Lebens“ wäre. Dem Motto „Kunst und Technik“ entsprechend wurde die Maschine als modernstes Mittel der Gestaltung bejaht und als eine wesentliche Funktion der Kunst die öffentliche Umerziehung erachtet. Geistige Werte sollten aus ihrer individuellen Beschränkung befreit und daher die Gestaltung eines Baus von seinem Wesen bestimmt werden und nicht von individuellen Faktoren wie der Idee des Architekten oder individuellen Bedürfnissen. Gleichzeitig behielt Gropius einen ästhetischen Zugang zu Schönheit bei, wenn er neben der preisgünstigen, weil seriellen Herstellung von Produkten auch deren „geistigen Wert“ erhöhen wollte. Für die „schöne“ Gestaltung eines Gegenstandes sollten Maße, Material und Farben nach „Maßverhältnissen“ in eine Ordnung gebracht werden.⁹⁶

⁹³ Vgl. Nerdinger 2019 (1), S. 14.

⁹⁴ Vgl. Nerdinger 2019 (1), div. Stellen.

⁹⁵ Vgl. Nerdinger 2019 (1), S. 38.

⁹⁶ Vgl. Nerdinger 2019 (1), S. 73.

4.2.2.2 Kunst und Technik

Etwa ab 1923 wurde am Bauhaus verstärkt die Einbeziehung der Technik in die künstlerische Gestaltung gesucht. So gab Gropius die neue Linie vor, indem er betonte, dass das Bauhaus keine Handwerkerschule in dem Sinne sei, dass dort „handwerkliche Eigenbrötelei“ betrieben würde. Vielmehr sollte die Verbindung zur Industrie gesucht werden um in Versuchswerkstätten „vervielfältigungsreife Normstücke“ zu produzieren. Mit dieser Kursänderung sollte eine harmonische Integration der Trends von De Stijl und der Konstruktivisten in das Gesamtkonzept des Bauhauses erzielt werden.⁹⁷

Mit dieser Orientierung an Technik und ökonomischen Produktionsmethoden verbunden war die verstärkte Hinwendung zu mehr Rationalität. So stellt Frampton fest, dass das Bauhaus nach 1923 zunehmend "objektive Tendenzen" zeigte, so dass es in die Nähe der neuen Sachlichkeit geriet.⁹⁸

Die Versachlichung geschah vor allem unter dem Einfluss von Theo van Doesburg. Im Sinne von De Stijl forderte er eine "elementare Architektur", die ökonomisch und veränderbar war, offene Grundrisse vorsah und die Harmonie ungleicher Teile anstrebte⁹⁹. Van Doesburgs Lehren wirkten sich auf die Arbeit der Werkstätten aus und stellten die Ziele des ursprünglichen Bauhaus-Programms in Frage.¹⁰⁰ Noch einen Schritt weiter in Richtung Vernunft und Wissenschaft gingen die Ideen des Konstruktivismus. Die bis dahin geltenden Grundsätze von Gestaltung, im Sinne von Komposition nach ästhetischen Vorgaben, wurden dort durch Konstruktion nach Gesetzen der Ökonomie und Technik abgelöst. Das übergeordnete Ziel der in Russland, insbesondere an der Moskauer Kunstschule WCHUTEMAS entwickelten und in Deutschland, maßgeblich von El Lissitzky vertretenen Richtung war die Unterstützung einer neuen politischen Ordnung.¹⁰¹

1926 stellte Walter Gropius in einem Artikel in der Fachzeitschrift "Österreichs Bau- und Werkkunst" seine "Grundlagen für neues Bauen"¹⁰² dar. Demnach sollte die neue

⁹⁷ Vgl. Nerdinger 2019 (1), S. 41.

⁹⁸ Vgl. Frampton 2010, S. 117.

⁹⁹ Vgl. Frampton 2010, S. 122.

¹⁰⁰ Vgl. Frampton 2010, S. 116.

¹⁰¹ Vgl. Nerdinger 2019 (1), S. 39f.

¹⁰² Gropius 1926, S. 134.

Baugesinnung eine "einheitliche Erfüllung der Forderungen des Lebens und der Kunst" herbeiführen. Jeder Bau sollte aus klaren Grundelementen, wie bei einem "Baukasten im Großen" zusammengesetzt werden. Die Idee einer Überhöhung der aus technischen Gegebenheiten resultierenden Nutzform zu einer vom Genie des Architekten kreierten Kunstform wird hier sichtbar.

Im Artikel bezeichnete Gropius dieses Prinzip als "erfolgversprechend", also noch nicht realisiert, setzte das Konzept jedoch wenig später in den Meisterhäusern in Dessau um. Aus gegeneinander verschobenen bzw. verdrehten Quadern bildete er sein Direktorenhaus und die drei Doppelhäuser für sechs Bauhaus-Lehrer.

4.2.2.3 Wesen der Dinge

Als einen der Grundsätze der Bauhausproduktion bezeichnet Walter Gropius die Gestaltung der Dinge gemäß ihrem „Wesen“. Nerdinger fasst die im Bauhausbuch 7 von Gropius beschriebene für die wesensgerechte Gestaltung der Dinge notwendige „Wesensforschung“ als Kombination von formalen Elementen und ökonomischen Sachzwängen zusammen.¹⁰³ Bei dieser Herangehensweise an Gestaltung stehen die Dinge und ihr Zweck im Mittelpunkt des Interesses. Bedürfnisse und Vorlieben von Menschen werden als nachrangig betrachtet, weil sie nach Gropius' Einschätzung ohnehin bei der „Mehrzahl der Menschen [...] in der Hauptsache gleichartig [sind]“.¹⁰⁴

4.2.2.4 Sachlichkeit, Funktionalismus, Rationalismus

Das Verhältnis des Bauhauses zu sachlicher Gestaltung war einem Wandel unterworfen. In jener Ära, als Johannes Itten den Vorkurs leitete und damit die künstlerische Linie der Schule entscheidend prägte, stand eine expressionistische, auf individuellem Ausdruck basierende Gestaltung im Vordergrund. Im Bereich der Architektur entstand in dieser Zeit das von Gropius entworfene und von Bauhäuslern eingerichtete Haus Sommerfeld in Berlin, 1920/21 (Abb.: 2).

¹⁰³ Nerdinger 2019 (1), S. 72.

¹⁰⁴ Gropius 1925, S. 7.

Nach dem Abgang Ittens änderte sich, auch unter dem Einfluss von De Stijl, die Grundausrichtung hin zu einer sachlicheren Linie. Die Gestaltung von Gebäuden orientierte sich stärker an deren Funktion, realisiert wurden einfachere Formen, wie der Kubus als Baukörper mit glatten Fassaden und Flachdach, neue Baustoffe wie Glas und Beton wurden eingesetzt und im Innenbereich wurde auf schlichte, funktionale Ausstattung gesetzt. Neben den Bestrebungen, auch mit Architektur einen Ausdruck des modernen Lebens zu gestalten, war der maßgebliche Treiber dieser Entwicklung die Erfordernis Baukosten zu reduzieren. Dies führte in der Konsequenz zur Erprobung neuer, rationalisierter Baumethoden. Für Gropius war die Verbilligung der Wohnungsherstellung erforderlich, damit „jeder arbeitende Mensch die Möglichkeit fände, für seine Familie eine gute, gesunde Wohnung zu beschaffen, ...“¹⁰⁵

Die soziale Komponente des Bauens, die Gropius hier ansprach, stand im Bauhaus jedoch nicht im Zentrum. Gropius selbst setzte mit seinem privaten Baubüro mit der Siedlung Dessau-Törten (Abb.: 3) ein Konzept für günstiges Wohnen um, wobei, auch aus Sicht zeitgenössischer Kritiker, die Erprobung normierter Arbeitsvorgänge und produktionsfreundlicher Anordnung der Siedlungshäuser im Vordergrund stand und die Qualität der Ausführung den Anforderungen der Bewohner nicht gerecht wurde. Allerdings muss eingeräumt werden, dass die eigentliche Aufgabe der „Designschule“ Bauhaus nicht soziales Bauen war, sondern die Gestaltung zeitgemäßer Lösungen im vorgegebenen ökonomischen Rahmen. Der soziale Anstrich, den Gropius seinen Theorien gab, kann auch Teil des Versuches einer Legitimation des Bauhauses nach außen gewesen sein. Die sachliche Gestaltung entsprach daher hauptsächlich der Intention modernen Ausdrucks.

Über den nüchternen Zugang zur Architektur urteilen Hitchcock und Johnson in ihrem Buch „Internationaler Stil“. Sie meinen, dass Interesse für Proportionen oder für Gestaltungsprobleme um ihrer selbst willen für „solche Architekten“ (Anm.: wie Hannes Meyer) nur ein unglückseliges Relikt der Ideologie des 19. Jahrhunderts wäre¹⁰⁶. Und weiter "[...] für solche Architekten ist ein gutes Gebäude, wenn es angemessen, umfassend und kompromisslos seinem Zweck dient, unabhängig von seinem Erscheinungsbild."

¹⁰⁵ Gropius 1925 (Bauhausbücher 3), S. 7.

¹⁰⁶ Hitchcock/Johnson 1985, S. 38.

4.2.2.5 Gesellschaftspolitische Ausrichtung, Erziehung, Funktion der Kunst

Das Haus „am Horn“ ist ein deutliches Beispiel für die gesellschaftspolitischen Zielsetzungen des Bauhauses. Magdalena Droste weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass mit diesem Beispiel des „Neuen Wohnens“ am Bauhaus erstmals „der Anspruch, dass die Kunst das Leben verändern müsse“ eingelöst wurde. Damit wäre ein Schritt in Richtung „öffentliche Umerziehung“ begonnen und Repräsentation und Behaglichkeit durch Wohnökonomie, Zweckmäßigkeit und Hygiene ersetzt worden.¹⁰⁷ Weitere Beispiele der praktischen architektonischen Umsetzung dieser Ansprüche finden sich wenige und teilweise in unzureichender Qualität (s. Siedlung Dessau-Törten).

„Der moderne Mensch, [...] braucht auch moderne ihm und seiner Zeit gemäße Wohngehäuse mit allen der Gegenwart entsprechenden Dingen des täglichen Gebrauchs.“¹⁰⁸ Diese Aussage Walter Gropius' wirkt heute banal, wurde jedoch keineswegs von allen Zeitgenossen geteilt. Gropius sah sich als „Vorkämpfer für eine neue Welt“ und als „Erzieher“, der „die unartikulierte, sich treiben lassende Masse demokratischer Bürger“ zu neuen Lebensformen in einer industrialisierten Welt führen“ wollte.¹⁰⁹ Dementsprechend intensiv waren laut Nerdinger auch die Aktivitäten zur Erreichung dieses Zieles. In vielen Publikationen und Vorträgen legte Gropius seine Haltungen dar.

Mit Meyer wurde das Bauhaus politischer. Gemäß Frampton brachte er „mehr soziale Verantwortung in das Bauhaus-Programm.“ Sein Motto und damit gleichzeitig seine Kritik am bisherigen Bauhaus-Kurs lautete „Volksbedarf statt Luxusbedarf“. Die Institution wurde daher noch anfälliger für die Kritik der im Bevölkerungszuspruch ständig zulegenden politischen Rechten in Deutschland. Die seit 1927 eingerichtete Architekturabteilung legte die Schwerpunkte auf optimale ökonomische Errechnung

¹⁰⁷ Vgl. Droste 2012, S. 55.

¹⁰⁸ Gropius 1915, S. 5.

¹⁰⁹ Nerdinger 2019 (2), S. 11.

der Grundrisse, gute Durchlüftung, Ausleuchtung und Akustik.¹¹⁰ Meyer bezog verstärkt StudentInnen des Bauhauses in die Planung seiner Bauten mit ein.¹¹¹

Die technische und wissenschaftsorientierte Komponente wurde unter Meyer noch stärker betont als während der Zeit Gropius'. Droste zitiert einen Artikel von Meyer aus 1926, in dem er die Vorzüge der modernen Technik und die Verbesserung preist, die sie für das Leben der Menschen bringen würde. Der „neue Mensch“ Meyers nützt die technischen Möglichkeiten und die Wissenschaft, um sein Leben zu erleichtern und um es insgesamt besser zu gestalten.¹¹² Diese Haltung erinnert noch an die im Vorwort des Ausstellungskataloges von 1923 von Gropius formulierten Funktionen von Wirtschaft und Maschine¹¹³, Meyer geht aber in den Jahren danach deutlich weiter. Sein von seinem Vorgänger abweichendes, funktionalistisches Kunstverständnis hat Meyer laut Pehnt schon 1926 artikuliert: "Alle kunst ist komposition und mithin zweckwidrig. Alles leben ist funktion und daher unkünstlerisch."¹¹⁴ Hanisch wiederum zitiert dazu Meyer aus dem Jahr 1928: „alle dinge dieser welt sind ein produkt der formel funktion mal ökonomie“ und sieht darin einen Beleg für die grundsätzliche „Verselbständigung des Funktionsbegriffes in Deutschland der 1920er Jahre, vor allem im Umfeld des Bauhauses“¹¹⁵ Meyer intensivierte die Kontakte zur Industrie weiter und ließ die Bauhaus-Werkstätten für die Junkers-Werke arbeiten.

„Schon für das Sommersemester 1928 veränderte Meyer den Lehrplan mit dem Ziel, den gesamten Unterricht zwischen die wie Leitbegriffe „Kunst“ und „Wissenschaft“ zu spannen. Gropius' Formel von der Einheit von „Kunst und Technik, eine neue Einheit“, die seine ursprüngliche Idee der Einheit von Kunst und Handwerk abgelöst hatte, verschob sich nun zur Wissenschaft, die sich aber nicht mit Kunst verbinden sollte, sondern dieser als Gegenpol gegenüberstand.“¹¹⁶

¹¹⁰ Vgl. Frampton 2010, S. 118.

¹¹¹ Vgl. Nerdinger 2019 (1), S.82.

¹¹² Vgl. Droste 2012, S. 63.

¹¹³ Gropius 1923, S. 7: „Solange aber die Wirtschaft, die Maschine Selbstzweck sind, anstatt Mittel, die Geisteskräfte zunehmend von mechanischer Arbeitslast zu befreien, bleibt der Einzelne unfrei und die Gesellschaft kann sich nicht ordnen“.

¹¹⁴ Pehnt 2006, S. 129.

¹¹⁵ Vgl. Hanisch 2018, S. 66.

¹¹⁶ Vgl. Nerdinger 2019 (1), S. 83.

Nerdinger sieht in der Ära von Hannes Meyer eine positive Tendenz, weil hier zwar ebenso auf Basis der Funktion konstruiert wurde, jedoch zusätzlich die biologischen und psychologischen Bedingungen Berücksichtigung fanden. Schönheit sollte durch die richtige funktionale Konstruktion und Brauchbarkeit entstehen.¹¹⁷ Daraus folgt die eigenartige Erkenntnis, dass der „Kollektivist“ Meyer zu ähnlichen Schlüssen bezüglich der Schönheit kommt, wie der „Individualist“ Otto Wagner einige Jahrzehnte zuvor, der feststellte, dass etwas Unpraktisches nicht schön sein kann.

Mies van der Rohe legte den Schwerpunkt der Schule verstärkt auf die Architektur, wobei sich die Ausbildung neben der Beschäftigung mit Bautechnik auch stark an ästhetischen Fragen orientierte. Nach der Reduktion der ursprünglichen Vielfalt der Ausbildungszweige verblieben nur noch fünf Abteilungen und das Studium wurde insgesamt verschult. Gleichzeitig verlor die industrielle Entwurfsarbeit in den Werkstätten wieder an Bedeutung.

4.2.3 Architektur

Zu unterscheiden sind grundsätzlich Bauten, die ausdrücklich als Produktion des Bauhauses entstanden und jene, bei denen eine Verbindung zum Bauhaus darin besteht, dass der Architekt zu einer bestimmten Zeit am Bauhaus studierte oder unterrichtete.

Zur ersten Kategorie können nur sehr wenige Exemplare gezählt werden. Für Droste ist nur das Haus „am Horn“ aus 1923 dazu zu rechnen.¹¹⁸ Nerdinger führt auch die Bundesschule des Deutschen Gewerkschaftsbunds, errichtet 1928-30, geplant durch die Architekten Hannes Meyer und Hans Wittwer unter Mitwirkung von Studierenden der Architekturabteilung des Bauhauses, an.¹¹⁹ Auch an anderen Gropius-Bauten arbeiteten laut Droste Bauhausschüler im privaten Baubüro von Walter Gropius mit¹²⁰. Dazu zählen die Dessauer Bauten von Gropius, das Bauhaus-Schulgebäude mit den Nebengebäuden, die Meisterhäuser und die Siedlung Dessau-Törten. Dass diese

¹¹⁷ Vgl. Nerdinger 2019 (1), S. 82.

¹¹⁸ Droste 2012, S. 40f.

¹¹⁹ Nerdinger 2019 (1), S. 82.

¹²⁰ Droste 2012, S. 40f.

Werke als „bauhausbauten dessau“ bekannt sind, liegt laut Droste hauptsächlich daran, dass sie von Gropius in diversen Publikationen so bezeichnet wurden.¹²¹

Deutlich größer ist die Zahl jener Bauten, die von Architekten geplant wurden, die irgendwann im Lauf ihrer Karriere, vor oder nach der betreffenden Planung, mit dem Bauhaus zu tun hatten. Diese Bauten werden von der Werbemaschinerie des Bauhausarchives als Bauhausarchitektur bezeichnet, was in vielen Fällen als zumindest problematisch betrachtet werden darf. So wird beispielsweise ein Entwurf des Architekten Ludwig Hilbersheimer für eine Hochhausstadt aus dem Jahr 1924 auf dem „offiziellen“ Poster des Bauhaus-Archivs der Bauhausarchitektur zugerechnet, Hilbersheimer kam allerdings erst 1929 ans Bauhaus.

Entscheidend für den Ruf des Bauhauses als Labor der modernen Architektur wurden aber vor allem das Haus am Horn sowie die Entwürfe und Bauten von Walter Gropius in Dessau, das Bauhausgebäude, die Meisterhäuser und die Siedlung Dessau-Törten.

Ein zentrales Element der Architekturtheorie des Bauhauses, das Prinzip des Baukastens, wurde hier erstmals umgesetzt.

Bereits 1922 hatte der Architekt Fred Forbat einen Entwurf entwickelt, den Walter Gropius als „Wabenbau“ vorstellte. Gropius veränderte das Schema für die Bauhausausstellung 1923 leicht und präsentierte seinen „Baukasten im Großen“. Das Prinzip basierte auf einem Grundelement mit dem Wohnzimmer, an das verschieden vorgefertigte „Wohnzellen“ angegliedert und zu variablen Hausformen kombiniert werden konnten.¹²²

Gemäß der Beschreibung auf der Website der Bauhaus-Kooperation liegt ein Baukastensystem dem Grundriss des Hauses am Horn des Malers und Bauhausmeisters Georg Muche zugrunde. „Auf einer Grundfläche von 12 x 12 Metern konstruierte Muche baukastenartig in einem nahezu symmetrischen Grundriss alle Räume um den zentralen Wohnraum“.¹²³ Geleitet war die Grundrissplanung von der Optimierung der alltäglichen Abläufe in der Wohnung. Frampton bezeichnet das Haus „der kurzen Wege“ daher auch als „Wohnmaschine“¹²⁴, also mit einem Begriff den Le

¹²¹ Vgl. Droste 2012, S. 46.

¹²² Vgl. Droste 2012, S. 40.

¹²³ Online: bauhauskooperation berlin dessau weimar, Haus am Horn, <https://www.grandtourdermoderne.de/orte/ortedetails/1/>, Abfrage 15.04.2022.

¹²⁴ Frampton 2010, S. 117.

Corbusier geprägt hatte, um das Primat der Vernunft und Wirtschaftlichkeit bei der Wohnungsplanung, durch die Analogie mit dem Inbegriff für Rationalität, der Maschine, zu verdeutlichen. Möglicherweise will Frampton mit dieser Wortwahl auf den Einfluss von Le Corbusier auf die Architektur am Bauhaus hinweisen. Das Ausstellungshaus war ein Experimentierfeld für neue Materialien, Konstruktionen und Technologien. Neben Einbauschränken gehörten zur Ausstattung eine Zentralheizung und Warmwasserbereitung, ein moderner Gasherd, auch eine Waschmaschine und eine Telefonanlage. Triolin als Linoleumersatz, Gummi und Opakglas stehen für Materialien aus industrieller Produktion.¹²⁵

Die offizielle Bauhausgeschichtsschreibung formuliert zum ideologischen Hintergrund des Versuchshauses neutral: „Hier materialisierten sich erstmalig die revolutionären Bauhaus-Ideen moderner Lebensgestaltung.“¹²⁶ Deutlicher benennt Droste die Tendenz, wenn sie vom Beginn der „öffentliche[n] Umerziehung“ spricht, die mit diesem Projekt beabsichtigt war.¹²⁷ Repräsentation und Behaglichkeit waren durch Wohnökonomie, Zweckmäßigkeit und Hygiene ersetzt worden.

Demnach war die ausgestellte Wohnsituation kein Vorschlag für ein schöneres Leben der Bewohner, sondern ein Muster dessen, wie man als „neuer Mensch“ künftig zu leben hatte. Zeitgenossen kritisierten die unpraktische Raumaufteilung, verrissen die äußere Ästhetik, so dass sich das Konzept nicht durchsetzen konnte.¹²⁸

Das Haus am Horn zeigt auch deutlich, dass die Einflüsse der Lebensreformbewegung aus den Anfangsjahren mit Itten aus dem Bauhaus verschwunden waren. Form und Inhalt des Musterhauses geben ein gutes Bild davon, wie der einheitliche Ausdruck des modernen Lebens, der gemäß der Idee von Gropius, die Rückkehr zur Kultur bringen würde, gedacht war.

¹²⁵ Online: bauhauskooperation berlin dessau weimar, <https://www.bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/werke/architektur/entwurfsplan-haus-am-horn-weimar/>. Abfrage 15.04.2022.

¹²⁶ Online: bauhauskooperation berlin dessau weimar, Haus am Horn, <https://www.grandtourdermoderne.de/orte/ortedetails/1/>. Abfrage 15.04.2022.

¹²⁷ Vgl. Droste 2012, S. 55.

¹²⁸ Vgl. Nerdinger 2019 (1), S. 58.

Das Bauhausgebäude in Dessau

Für die Planung und Errichtung des Bauhausgebäudes in Dessau (errichtet 1925-26) arbeiteten Walter Gropius und mehrere Bauhauswerkstätten zusammen. Nerdinger sieht darin die praktische Anwendung des im Bauhausmanifest formulierten Zieles vom zukunftsweisenden Einheitskunstwerk¹²⁹ durch Walter Gropius. Er weist auch darauf hin, dass die Idee des windmühlenartig gefächerten Ensembles auf Mies van der Rohe zurückgeht. Gropius setzte diesen Entwurf so um, dass jeder der drei Gebäudetrakte seine eigene Charakteristik erhielt und die jeweiligen Funktionen schon von außen ablesbar waren.¹³⁰ Dem Werkstättengebäude setzte Gropius an drei Seiten eine Glasfront vor, um dem Gebäude Transparenz zu verleihen und die Verbindung von Innen und Außen zu betonen. Auch wenn die thermischen Eigenschaften mit der ästhetischen Meisterleistung nicht mithalten konnten, da die Glasfassade den Innenraum gegen die Außentemperaturen nur unzureichend isolieren konnte, erlangte der Bau internationale Beachtung, die laut Droste zum großen Teil darauf zurückzuführen ist, dass, die „horizontalen und vertikalen Baukörper sorgfältig ausbalanciert und in ein asymmetrisches ‚dynamisch‘ genanntes Gleichgewicht gebracht“¹³¹ sind. Hier werden die Einflüsse von De Stijl und der Lehre von der Harmonisierung der Gegensätze sichtbar.

Schon 1923, zur Bauhausausstellung, beschrieb Gropius seine Idee vom „klaren organischen [Bau]Leib“, der „ohne Lügen und Verspieltheiten“ geschaffen werden sollte, der „unsere Welt der Maschinen, Drähte und Schnellfahrzeuge bejaht“ und der „alles Entbehrliche abstößt, das die absolute Gestalt des Baues verschleiert.“¹³² Mit dem Dessauer Bauhausgebäude konnte er diese Vision zwei Jahre später mit großem Erfolg umsetzen.

Die Meisterhäuser in Dessau (Abb.: 5)

In den Meisterhäusern nahm Gropius für die Planung der vier Gebäude die Idee des Baukastens im Großen wieder auf. Nach der Übersiedlung des Bauhauses nach Dessau im Jahr 1926 entstanden die drei Doppelhäuser für die Bauhausmeister und

¹²⁹ Vgl. Nerdinger 2019 (1), S. 74.

¹³⁰ Vgl. Droste 2012, S. 46.

¹³¹ Vgl. Droste 2012, S. 46.

¹³² Nerdinger 2019 (1), S. 56.

für Gropius selbst ein größeres Einzelhaus. Aus wenigen gleichen Elementen wurden durch Verdrehung und Versetzung verschiedene Formen erreicht. Gropius selbst beschreibt das so: „[...] der Grundriss der einen von beiden Wohnungen ist das verschränkte um 90° von Ost nach Süd gedrehte Spiegelbild des Grundrisses der anderen“¹³³. Das Bauhaus-Taschenbuch über die Meisterhäuser beschreibt diesen Entwurf als Methode zur Gewinnung von Zeit zur Reduktion der Kosten. Gebaut wurde jedoch entgegen dem äußeren Eindruck der glatten weißen Fassaden nicht mit Beton, sondern mit Steinen, die aus Schlackebeton bestanden und so dimensioniert waren, dass ein Arbeiter einen Stein allein bewegen konnte.

In der von der Bauhaus-Kooperation herausgegebenen Beschreibung werden die Meisterhäuser als „Musterhäuser[n] moderner Haushaltsführung“ ¹³⁴ gepriesen. Die Erleichterungen, die sogar in Werbefilmen vorgeführt wurden, waren eine exklusive Angelegenheit. Wie Nerdinger unterstreicht konnten sich die „Befreiung“ von der Last der Alltagsarbeit nur wenige leisten, denn die Bauhausprodukte waren durchwegs teure Luxusobjekte. ¹³⁵ Droste ergänzt diesbezüglich, dass die Meisterhäuser „modernes bürgerliches Geltungsbewusstsein zum Ausdruck“ brachten.¹³⁶

Die Siedlung Dessau-Törten

Einen anderen sozialen Hintergrund hatte die Errichtung der Siedlung Dessau-Törten. Schon mit dem Angebot der Stadt Dessau an das Bauhaus, den Standort dorthin zu verlegen, war die Auflage verbunden, an der Bekämpfung der Wohnungsnot mitzuwirken. Ab 1926 wurden daher vom Baubüro Gropius 314 kleine zweigeschoßige Einfamilienhäuser realisiert.¹³⁷ Für Gropius bot sich die Möglichkeit, das theoretische Konzept der industriellen Fertigung von Bauten, das er schon 1910, in seiner Zeit bei Behrens, entwickelt hatte¹³⁸, nun in die Praxis umzusetzen. Damals war es auch um die Vereinheitlichung der Formen als Ausdruck eines neuen Zeitstils gegangen, nun stand eindeutig der wirtschaftliche Aspekt des kostengünstigen Bauens im Vordergrund. Die Anordnung der Siedlungshäuser in Zeilen war auf die Wege der

¹³³ Bauhaus Taschenbuch 10, Dessau-Roßlau 2018, S. 30.

¹³⁴ <https://www.grandtourdermoderne.de/orte/ortedetails/24/>, Abfrage 15.04.2022.

¹³⁵ Vgl. Nerdinger 2019 (1), S. 76.

¹³⁶ Vgl. Droste 2012, S. 53.

¹³⁷ Vgl. Droste 2012, S. 52.

¹³⁸ Nerdinger 2019 (2), S. 52.

Baukräne ausgerichtet, die Arbeitsabläufe wurden nach dem „Vorbild des in den USA entwickelten Fließbandbetriebs“ organisiert.¹³⁹

Das Baumaterial bestand überwiegend aus Beton und Schlackensteinen, Gropius setzte bei der äußeren Gestaltung auf Sichtbeton und weiß verputzte Fassaden mit kontrastierenden schwarzen Metallfensterrahmen und gliederte die Fassaden durch horizontale und vertikale Fensterbänder¹⁴⁰. Laut Droste nahmen die Bewohner, die auch Eigentümer der Häuser waren, die moderne Architektur „eher gleichgültig“ an, reagierten jedoch auf Baumängel und Mehrkosten erbittert. Die an der industrialisierten Bauweise orientierte Ausrichtung der Zeilen brachte teilweise ungünstige Lichtverhältnisse mit sich, überdies fehlten den Bewohnern die „stadträumlichen Qualitäten“.¹⁴¹

Weitere Bauten

Ein Beispiel für den Ansatz, durch moderne Serienproduktion kostengünstig und schnell zu bauen, ist auch das 1926 von Georg Muche und Richard Paulick geplante Stahlhaus in Dessau. Mit dem Baumaterial Stahl und der am Gropius-Baukasten orientierten Form wurde die Innovationsbereitschaft des Bauhauses gezeigt. Die für Wohnräume ungünstigen Eigenschaften der Materialien führten dazu, dass das Konzept nicht weiterverfolgt wurde.

Ein von Gropius geplanter Bau, der nach seinem Ausscheiden aus dem Bauhaus fertiggestellt wurde, ist das Arbeitsamt Dessau (Abb.: 6). Es wird als Beispiel von funktionalistischer Architektur beschrieben, weil Gropius den Grundriss des ringförmig aufgebauten Bürogebäudes auf die Abläufe, die die Arbeitssuchenden zu durchlaufen hatten, zuschnitt, um die Wege im Gebäude kurz zu halten und die Menge der Klienten reibungslos durch das Gebäude zu schleusen.

Der Wandel in der Ausrichtung des Bauhauses, der mit dem Wechsel von Gropius zu Hannes Meyer verbunden war, wird am Beispiel der Laubenganghäuser in Dessau, 1930 deutlich. In der Erweiterung der Siedlung Dessau-Törten wurden die Grundsätze von Funktionalität und Wirtschaftlichkeit weiterentwickelt, in veränderter Ästhetik

¹³⁹ Vgl. Droste 2012, S. 52.

¹⁴⁰ <https://www.grandtourdermoderne.de/orte/ortedetails/32/>, Abfrage 15.04.2022.

¹⁴¹ Vgl. Droste 2012, S. 52.

umgesetzt – statt weißen Kuben und glatten Fassaden finden sich Ziegelfassaden und das vorgesetzte Metallgerüst mit den Lauben – und um die Dimension der sozialen Gemeinschaft erweitert. Die Laubengänge, die den Gebäuden den Namen geben, waren als Gemeinschaftsbalkone gedacht und sollten nachbarliche Verständigung und Zusammenhalt fördern.¹⁴²

Anzumerken ist an dieser Stelle, dass die Grundidee der Laubenganghäuser bereits 1928 von Anton Brenner in Frankfurt-Praunheim im sogenannten „Brennerblock“, in der Hindenburgallee realisiert wurde.¹⁴³

Hannes Meyer setzte auch in der Einbeziehung der Bauhauswerkstätten und der seit 1927 eingerichteten Architekturabteilung auf verstärkte Zusammenarbeit mit den Bauhausstudierenden. Auch in der Planung der Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes, die zwischen 1928 und 1930 in Bernau errichtet wurde, waren die Studierenden eingebunden. Droste betont diesbezüglich, dass die gesamte innere Ausstattung der Bundesschule über die Bauhauswerkstätten erfolgte.

¹⁴⁴

Hinsichtlich der Zuordnung der genannten Bauwerke zu der immer wieder zitierten Kategorie „Bauhausstil“ ist festzuhalten, dass diese Bauten über zu wenige übereinstimmende, gemeinsame architektonische Merkmale verfügen, um daraus einen „Stil“ abzuleiten.

¹⁴² <https://www.grandtourdermoderne.de/orte/ortedetails/22/>, Abfrage 15.04.2022.

¹⁴³ Vgl. Architektenlexikon des Architekturzentrum Wien, Eintrag zu Anton Brenner, „Stellenwert“, Abfrage 26.05.2022. „Wie Brenner ausführte, brachten ihn die Diskussionen um den sozialen Wohnbau zu der Erkenntnis, dass ‚die Vorteile der Mietskasernen in den sozialen Siedlungshausbau zu verpflanzen und, umgekehrt, die Nachteile der Stockwerksbauten durch Erfahrungen im Siedlungsbau zu beseitigen seien‘. Diese Überlegungen führten ihn zur Planung von ‚Laubenganghäusern‘: Die Bauten erhielten an der Nordseite Gänge, von denen aus die einzelnen Wohnungen erreichbar waren, während an der Südseite die Wohnräume – meist mit Balkonen oder Loggien ausgestattet – mit Ausblick auf einen Garten bzw. begrünten Hof angeordnet waren. Durch die Integration von Bad und WC innerhalb des Wohnungsverbandes entstanden völlig abgeschlossene Wohnungseinheiten, die den Charakter von „übereinander angeordneten Siedlungsreihenhäusern“ hatten, wobei die offenen Gänge quasi ‚in die Höhe gehobenen Gehsteigen‘ entsprachen“.

¹⁴⁴ Droste 2019, S. 414.

Abgesehen von Grundrissen und Innenaufbau, wo ebenfalls gemeinsame stilbegründende Merkmale fehlen, stechen vor allem folgende Elemente hervor: die kubischen, teils ineinander verschachtelten Grundformen, das Flachdach, die glatten Fassaden mit eingeschnittenen, fast rahmenlosen Fenstern, die betonte Orthogonalität sowie die senkrechten Lichtbänder an der Außenseite von Stiegenhäusern (in Wohnhäusern). Oft gibt es Terrassen mit Verbindung zur umliegenden Natur oder auch in Obergeschoßen und/oder Dachgärten auf den Flachdächern. Die Farbe der Gebäude ist durchwegs hell, meist weiß. Aus dieser Übersicht über die Gemeinsamkeiten der Bauhaus-Bauten ist ersichtlich, dass diese Merkmale weitgehend mit den Kriterien für Internationalen Stil und Neues Bauen übereinstimmen. Walter Gropius, unter dessen Ägide die meisten der Gebäude entstanden, wird dementsprechend in der Literatur auch als führender Repräsentant dieser beiden Strömungen geführt.

Daraus ergibt sich, dass anders als im Kunstgewerbe im Architekturbereich von einem eigenständigen „Bauhausstil“ nicht zu sprechen ist.

5 Die Architektur der Wiener Moderne

Laut Thun-Hohenstein kann von einer Moderne erst gesprochen werden, wenn: „[...] sich technologische, wirtschaftliche, soziale, politische und künstlerische Impulse zu einer explosiven Mischung verdichten, die alle Lebensbereiche durchdringt und völlig neu strukturiert.“¹⁴⁵

In Wien trafen diese Voraussetzungen um die Jahrhundertwende vom 19. auf das 20. Jahrhundert zweifellos zu. Auf die Veränderungen der Zeit reagierte ein Teil der Kunst- und Kulturschaffenden mit der Schaffung und Umsetzung neuer Ideen, während andere an traditionellen Lösungen festhielten. Teilweise wurde sogar verstärkt nach Sicherheit in wohl bekannten Mustern gesucht.

Allgemein werden die neuen Strömungen in bildender Kunst, Literatur, Musik und Architektur zur Zeit um die Jahrhundertwende in Wien als „Wiener Moderne“ bezeichnet.¹⁴⁶ Modern ist jedoch kein streng definierter Begriff, sondern ein Werturteil

¹⁴⁵ Thun-Hohenstein 2015, S. 10.

¹⁴⁶ In der Literatur wird teilweise von einer „Zweiten Wiener Moderne“ (z.B. Zechner/Spitaler/McFarland (Hg.). Das Rote Wien. Schlüsseltex-te der Zweiten

und hängt von der individuellen, oft ästhetischen Beurteilung ab, vor allem aber vom zeitlichen Blickwinkel.

Da es in diesem Sinne folgerichtig viele verschiedene Definitionen von Moderne, demgemäß auch von der Wiener Moderne in der Architektur gibt, muss der Begriff je nach Zusammenhang genau definiert werden. Um einen Bezug zum Bauhaus sinnvoll herzustellen, wird daher in dieser Arbeit die Architektur der Zwischenkriegszeit in Wien behandelt, also jene Epoche, die in der Literatur häufig „zweite und dritte Wiener Moderne“ genannt wird.

Wie bereits eingangs ausgeführt, beschränkt sich die Betrachtung hier bewusst auf Wiener Architektur. Diese Einschränkung ist sachlich begründet in der Konzentration der relevanten Architektur Österreichs auf die Region Wien. Dies gilt für die Zeit der Habsburgermonarchie, als Wien das kulturelle Zentrum des Reiches war und die Trends dort gesetzt wurden und danach als Anregung für Werke in der Provinz dienten, ebenso wie für die Zwischenkriegszeit, als sich in der wirtschaftlichen Notlage die weitere Modernisierung der Architektur vorerst auf Wien beschränkte.

Kräftner schreibt zur Situation der Architektur im ausgehenden 19. Jahrhundert und im beginnenden 20. Jahrhundert: „Was hier [...] gerade in Mode war, das wurde überall in der Monarchie eifrig kopiert, wenn auch mit gewissen Phasenverschiebungen.“¹⁴⁷

5.1 Rahmenbedingungen in Gesellschaft und Kultur

In kultureller Hinsicht ebenso wie in Wissenschaft und Technik brachte das Nebeneinander der unterschiedlichsten Volksgruppen und Mentalitäten herausragende Erfolge. Um die Jahrhundertwende, dem „Fin de Siècle“ galt Wien als internationale Metropole, die offen für neue Einflüsse auf allen Ebenen war und dementsprechend Wissenschaftler und Künstler von weitreichender, teils weltweiter

Wiener Moderne 1919-1934, Oldenbourg, 2020.), bzw. von einer dritten Generation der Wiener Moderne (Friedrich Achleitner. Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert. Ein Führer in vier Bänden, Band III/2, ad Hans Glas, Wilbrandtgasse 37, 1932/33. S. 231.) gesprochen. Es müsste daher hier für die Architektur exakt „Erste Wiener Moderne“ heißen.

¹⁴⁷ Kräftner 1983, S. 7.

Bedeutung hervorbrachte. Lil Helle Thomas spricht in diesem Zusammenhang vom Mythos „Wien um 1900“¹⁴⁸

In die Beleuchtung der Rahmenbedingungen für künstlerische und architektonische Entwicklungen muss im Falle Wiens um 1900, mehr als in anderen Regionen und Ländern, die psychische Befindlichkeit der Menschen mit einbezogen werden. Sei es die genannte Mischung aus verschiedenen Ethnien, die hier zusammenlebte, sei es die grundlegende Disposition der WienerInnen. Die Menschen in Wien hatten in der Endphase der Donaumonarchie einen speziellen Zugang zu Kunst und allgemein eine spezielle Lebenshaltung. Schorske bezeichnet den Typus, der aus dem rational agierenden Liberalen der nachrevolutionären Ära hervorgegangen war als „homo psychologicus“¹⁴⁹, als Individuum, das sich als fühlendes und instinkt gelenktes Wesen erlebte. Diese Erweiterung der Selbstwahrnehmung, die in weiterer Folge von Freud in der Psychoanalyse erforscht und beschrieben wurde, und die ästhetische Orientierung der BürgerInnen ergab diese ganz spezielle Einstellung zur Kultur. Schorske spricht von einer „amoralische[n] Gefühlskultur“, die das österreichische gebildete Bürgertum vom „übliche[n] moralische[n] Weltbild des europäischen Bürgertums“¹⁵⁰ unterschied. Die österreichische Kultur war nach Schorske nicht wie „die des deutschen Nordens sittlich, philosophisch und wissenschaftlich, sondern in erster Linie künstlerisch“.¹⁵¹ Kunstwerke werden unter diesen Umständen „von einem Ausdruck von Werten zu einer Quelle von Werten“.¹⁵²

Zwischen „heitere[s]m Genießen der Künste oder Ästhetizismus“ und einer „Indifferenz gegenüber politischen und gesellschaftlichen Reformen oder therapeutische[r]m Nihilismus“ sieht Johnston die EinwohnerInnen Wiens in der letzten Zeit als Hauptstadt des Habsburgerreichs. Die Hinwendung zur Kunst steht für ihn in direktem Zusammenhang zur Tendenz der WienerInnen „Entscheidungen beharrlich aus dem Weg zu gehen“¹⁵³.

¹⁴⁸ Thomas 2017, S. 9.

¹⁴⁹ Schorske 1994, S. 4.

¹⁵⁰ Schorske 1994, S. 6.

¹⁵¹ Schorske 1994, S. 7.

¹⁵² Schorske 1994, S. 9.

¹⁵³ Johnston 1974, S. 127.

So individuell und aus diversen Blickwinkeln die zitierten Autoren die Zeit des Fin de Siècle in Wien auch beschreiben, im Kern ihrer Einschätzungen findet sich immer das gleiche Bild. Menschen, die von äußeren Veränderungen, die sie kaum beeinflussen können, verunsichert sind und sich daher ihrem neuentdeckten Innenleben und den schönen Ablenkungen zuwenden. Metzger fasst die Atmosphäre der Zeit zusammen: „Das Außen und das Innen: Das Wien um 1900 kreist in einem Weltbild, in dem sich diese beiden Sphären zueinander in Spannung halten.“¹⁵⁴ Aus diesen Einschätzungen wird eine Grundtendenz der Zeit verständlich: Die Scheu vor Veränderungen aus Angst vor dem Verlust der schönen Zerstreuungen in Zeiten der Verunsicherung.

„Ein zentrales Thema der Moderne-Diskussion in Wien um 1900 ist die Beziehung zwischen Kunst und Alltag“¹⁵⁵ hält Witt-Döring fest. Gegenstand der Diskussionen über Kunst ist in diesem Sinne daher nicht nur die Kunst selbst, sondern die gesamte Entwicklung der modernen Gesellschaft im neuen Jahrhundert. In einer Zeit des Wandels finden nicht nur politische Konzepte, sondern auch die Beiträge von Künstlern in der Diskussion über die zukünftige Entwicklung der Gesellschaft Gehör. Als Beispiel dafür können im Bereich Architektur die zwei grundlegend gegensätzlichen Positionen dienen, die prominent durch Josef Hoffmann und durch Adolf Loos repräsentiert wurden. Beiden Zugängen gemein ist das Streben, durch die Gestaltung der Lebensumgebung von Menschen, auf das Befinden des Individuums und somit auf die Gesellschaft Einfluss zu nehmen.

Für den Typus Mensch, der die unbequeme Umwelt lieber ausblenden wollte, als aktiv zur Verbesserung der Missstände beizutragen boten der Jugendstil und die Wiener Werkstätte Josef Hoffmanns ideale Konzepte. Die bürgerliche Welt sollte in neuen, modernen Formen erscheinen. Der moderne Mensch sollte sich als Individuum manifestieren können, und durch die Kunst erlöst werden, indem das Gesamtkunstwerk die Trennung zwischen Kunst und Leben auflöste.

Für Adolf Loos hingegen hatten handwerklich hergestellte, zeitgemäße und funktionstüchtige Gebrauchsgegenstände die Macht, das Leben der Menschen, bzw.

¹⁵⁴ Metzger 2018, S. 17.

¹⁵⁵ Witt-Döring 2015, S. 138.

die Menschen selbst zu verändern¹⁵⁶. Im Gegensatz zur durchgängigen Gestaltung aus „einem Guss, wie sie der Secessionismus pflegte“ ¹⁵⁷, ermutigte Loos seine Klientel zur individuellen Zusammenstellung der Einrichtungsgegenstände: „Für eure Wohnung habt ihr immer recht, niemand anderer.“ ¹⁵⁸ Witt-Dörning fasst die Gegensätze zwischen den beiden Polen wie folgt zusammen: „Während die Secessionisten einen neuen Stil suchen, fordert Loos einen neuen Menschen.“¹⁵⁹

Witt-Dörning weist auch darauf hin, dass das Gesamtkunstwerk für die nächste Generation von Architekten, wie Oskar Strnad, Josef Frank, Dagobert Peche, die um 1910 ihre Ausbildung an der Technischen Hochschule abschließen, kein Thema mehr war¹⁶⁰: „Die Trennung von Kunst und Funktion wird für sie zur Selbstverständlichkeit auf dem Weg zu einer selbstbewussten demokratischen Gesellschaft.“

Die Entwicklung der Architektur in Wien seit 1900 wird im Folgenden im Überblick skizziert.

5.2 Architektur

Grundsätzlich bot die Endphase der Donaumonarchie gute Voraussetzungen für Architektur. Auch nach dem Boom des Ringstraßenbaus brauchte der zentrale Verwaltungsapparat der Habsburgermonarchie viel Raum. So entstanden um und nach der Jahrhundertwende das neugestaltete Stubenviertel, das Kriegsministerium und die Postsparkasse.

Ganz anders stellte sich die Lage nach dem Ende des Ersten Weltkriegs dar. In der wirtschaftlich extrem angespannten Situation fehlte das Geld zum Bauen, obwohl großer Wohnraumbedarf für sozial Schwache bestand. Die völlig neue politische Situation nach dem Zerfall der jahrhundertealten Monarchie und die durch Territorial- und damit verbundenen Ressourcenverluste stark eingeschränkten wirtschaftlichen Möglichkeiten mussten von durch den Krieg traumatisierten Menschen in einer neuen,

¹⁵⁶ Vgl. Witt-Dörning 2015, S. 138.

¹⁵⁷ Metzger 2018, S. 28.

¹⁵⁸ Metzger 2018, S. 28.

¹⁵⁹ Boeckl/Witt-Dörning 2015, S. 24.

¹⁶⁰ Vgl. Witt-Dörning 2015, S. 142.

unbekannten Staatsform bewältigt werden. Im Umfeld vieler gesellschaftlicher Umstürze musste auch die Kunst ihren Platz in der Gesellschaft neu finden.

In der allerersten Zeit nach dem Ersten Weltkrieg war die Bautätigkeit nahezu zum Erliegen gekommen. Erst ab 1921/22 erfolgten erste Aktivitäten im privaten Einfamilienhausbereich, mit Schwerpunkt in den „Nobelbezirken“ Hietzing und Döbling. Aufgrund der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Situation verlagerte sich der Schwerpunkt im Wohnbau jedoch auf den öffentlichen sozialen Wohnbau. Der vor dem Krieg ausschließlich in privater Hand liegende Wohnbau, der zu Not und Elend durch für viele nicht leistbare Mieten geführt hatte, wurde durch neue Gesetze (Mietengesetz und Wohnbaugesetz), welche die Vermietung für die Eigentümer unattraktiver machten, drastisch reduziert. Die Rolle des Errichters und Vermieters von Wohnraum für die breite Bevölkerung ging auf die Gemeinde über.

5.2.1 Überwindung des Historismus

Das Wiener Stadtbild in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bot ein anschauliches Abbild der Gesellschaft: In den inneren Bezirken überwog der Prunk der Ringstraßenarchitektur und der Wohnhäuser der gehobenen Bürger in historischen Stilen als Ausdruck des Selbstverständnisses der Hauptstädter des Habsburgerreiches mit ihrer jahrhundertelangen Tradition und der darin entstandenen hierarchischen Ordnung.

In den Außenbezirken fand sich viel „anonyme“ Architektur, die mit aufgesetzter Ornamentik die tristen Wohnverhältnisse derer zu verschleiern versuchte, die an der Basis der sozialen Pyramide lebten. Gegen Ende des Jahrhunderts setzte infolge rascher technischer und wissenschaftlicher Fortschritte sowie der Entstehung politischer Massenbewegungen eine grundlegende Transformation der Gesellschaft ein, wodurch sich die Diskrepanz zwischen gesellschaftlicher Realität und deren künstlerischem Ausdruck immer mehr vertiefte. Dies und die Erkenntnis, dass man mit dem Historismus in eine „Sackgasse historisierender Formnachahmung“ (Felicien von Myrbach) geraten war und die seit Mitte des 19. Jahrhunderts zentrale Suche nach einem „neuen Stil“ beschäftigten die Architekten.¹⁶¹ Vereinzelt wurde jedoch aus

¹⁶¹ Vgl. Wick 1994, S. 13.

ideologischen Gründen bzw. zu Repräsentationszwecken noch bis in die frühen 1920er Jahre von einzelnen Architekten und deren Auftraggebern auf den konservativen Ansatz des Historismus zurückgegriffen.

Schon zuvor war Otto Wagner einer der ersten gewesen, die konkrete Schritte in Richtung Modernisierung der Architektur setzten. Er trug der zunehmenden Bedeutung von Technik und Ingenieurwesen Rechnung und propagierte statt der bis dahin üblichen ästhetischen Orientierung der Baukunst einen „Nutzstil“, dessen Formen sich aus Konstruktion und Funktion ergeben sollten. Die äußeren Kennzeichen der Veränderungen waren beispielsweise die Reduktion von Dekorelementen, fehlende Fensterüberdachungen und die Gleichwertigkeit von Wohngeschoßen.¹⁶² Sein Bekenntnis in Richtung Moderne lautete: „Alles moderne Geschaffene muß unser eigenes besseres, demokratisches, selbstbewußtes, unser scharf denkendes Wesen veranschaulichen“¹⁶³.

Ob sein Werk tatsächlich bereits Moderne war, ist jedoch umstritten. So konstatiert einer seiner Zeitgenossen, der Schriftsteller und Kunsthistoriker Joseph August Lux: „Wagners Werk ist die Modernisierung des alten Stils. Keinesfalls Moderne“¹⁶⁴. Die Rolle Wagners als Wegbereiter für den Aufbruch in die Moderne der Architektur ist jedoch weitgehend unbestritten.

Die Erneuerungsbestrebungen begünstigten um die Jahrhundertwende die Bereitschaft für neue Stile, worauf sich in Wien der Secessionismus durchsetzen konnte. Die Ausrichtung der neuen Bewegung fasst Amanshauser zusammen: Entscheidend sind für sie die Abgrenzung gegen den Historismus und die Suche nach einer eigenen, zeitgemäßen Formensprache, die Orientierung an englischen Vorbildern wie Arts and Crafts, die Reformbestrebungen, insbesondere in Hinblick auf

¹⁶² Architektenlexikon des Architekturzentrum Wien, Eintrag zu Otto Wagner, „Stellenwert“, Abfrage 15.04.2022.

¹⁶³ Boeckl/ Witt-Döring 2015, S.22. (zitiert Otto Wagner, Moderne Architektur, Wien 1896, S. 37.).

¹⁶⁴ Hanisch 2018, S. 26 (zitiert Joseph August Lux, „Wenn Du vom Kahlenberg...“. Das künstlerische Stadtbild Wiens, wie es war und wird. Ein Buch für einheimische und auswärtige Fremde, Wien-Leipzig: Akademischer Verlag, 1907, S. 121f.).

Haus und Wohnung der Bürger, das Vorbild Otto Wagner, eine Anknüpfung an klassizistische Architektur sowie die Verankerung im liberalen Bildungsbürgertum.¹⁶⁵

5.2.2 Reduktion, Tradition

Nach den langen Phasen üppiger Formen in Historismus und Secessionismus wandten sich im neuen Jahrhundert Teile der bürgerlichen AuftraggeberInnen und ihre Architekten schlichten soliden Formen zu. Die Übersättigung mit ausladenden Formen und ein Klima zunehmender Verunsicherung und Überforderung in einer sich rasch verändernden Umwelt von Industrialisierung und Technisierung förderten die Sehnsucht nach Reduktion und Schlichtheit. Als Reaktion darauf erfolgten die ersten Ansätze von Sachlichkeit.

Zur Abgrenzung vom erst Mitte der 1920er Jahre geprägten Begriff der Neuen Sachlichkeit, werden diese oft als „Erste Sachlichkeit“ bezeichnet. Eve Blau weist auf die unterschiedlichen Bedeutungen der beiden Epochen der Sachlichkeit hin und zitiert dazu Stanford Anderson, der die Sachlichkeit der Zeit um 1900 als eine Form des „Realismus“ in der Architektur, mit einer unmittelbaren Aufmerksamkeit für Materialien und Prozesse beschrieb. Ziel des neuen Zugangs zu Architektur war demnach der Drang „die gegebene Situation zu verstehen und nutzbar zu machen [...]“¹⁶⁶.

Um 1900 erregten die von Max Fabiani errichteten Geschäftshäuser Portois & Fix. Wien 3, Ungargasse 59-61 und „Artaria, Wien 1, Kohlmarkt 9, Aufmerksamkeit wegen ihrer „für damalige Verhältnisse [...] geradezu provokanten Nüchternheit“.¹⁶⁷ Das wohl prominenteste Beispiel ist das von Adolf Loos entworfene Haus Scheu, Larohegasse 3, errichtet in den Jahren 1912/13 (Abb.: 7).

Bereits 1914 ließ sich Josef Frank (mit Oskar Strnad und Oskar Wlach) von diesem Werk zum Haus Scholl, Wilbrandtgasse 3 (Abb.: 8) anregen. Flachdach, kubische Bauformen und glatte Fassaden wurden in diesen Gebäuden erstmals in Wien ausgeführt. Anregungen für diese neuen, schlichten Gestaltungsprinzipien fanden die „modernen“ Architekten vielfach in historischen Bauformen, wie z.B. der Architektur

¹⁶⁵ Vgl. Amanshauser 1985, S. 72.

¹⁶⁶ Vgl. Blau 2006, S. 308.

¹⁶⁷ Architektenlexikon des Architekturzentrum Wien, Eintrag zu Max Fabiani, „Stellenwert“, Abfrage 15.04.2022.

des Biedermeier, in regionaler, ländlicher Architektur und in den Formen des englischen Landhauses.

Schlichtheit, schmucklose, oft asymmetrische Fassaden, nicht auf Repräsentation ausgerichtete Grundrisse und bewusstes Verhältnis des Gebäudes zur Umgebung galten als wesentlichste Kriterien. Die Prinzipien des englischen Landhauses waren durch die Schriften von John Ruskin und William Morris schon länger bekannt, neu entfacht wurde das Interesse daran um 1900 durch die Berichte von Hermann Muthesius, der die Erfahrungen seiner Englandexkursion in „Das englische Haus“, 1904 zusammengefasst hatte.¹⁶⁸

Bezüglich der emotionalen Hintergründe für die Hinwendung zu historischen Vorbildern zitiert Meder den österreichischen Architekten Günther Feuerstein: "Josef Frank und Oskar Strnad sind die Hauptvertreter dieser lebenswerten Raumkunst, die, ähnlich wie im frühen 19. Jahrhundert, so sehr Ausdruck einer – zumindest erstrebten – Lebensform wird, dass sie bis heute ihre Gültigkeit bewahrt hat, eine Lebensform, die sich inmitten einer unwirtlichen äußeren Umwelt (sic!) zu behaupten hat und sich umso mehr – auch hier dem Biedermeier ähnlich – in eine heile Welt zurückzieht."¹⁶⁹

Der Zugang zu den traditionellen Bauformen erfolgte durchaus in unterschiedlicher Form. Fortschrittliche Architekten versuchten mit dem „Freilegen der seinerzeitigen Gestaltungsprinzipien und umlegen auf die neuen Bedingungen“¹⁷⁰, mit der Verbindung von Alt und Neu, eine Verbesserung der Architektur zu erzielen.

Auf die Bezugnahme auf Biedermeierformen in der Wiener Moderne wird in der Literatur immer wieder hingewiesen. Spricht Hanisch bezüglich der Traditionsorientierung von Josef Hoffmann noch allgemein von einem „[...] Suchen nach einer harmonischen, quasi selbstverständlichen Verbindung von Alt und Neu [...]“ und zählt ihn zu den „Architekten, die sich am offensichtlichsten, wiewohl auf verschiedene Weisen mit der bäuerlichen oder vorstädtischen Architektur auseinandersetzten“¹⁷¹, präzisiert Meder in ihrer Beschreibung des Hauses Spitzer (Künstlerkolonie auf der Hohe Warte, Hoffmann, 1900-1903) Hoffmanns Traditionsbezug und beschreibt eine: „[...] gewisse Hinwendung zu folkloristisch-

¹⁶⁸ Vgl. Hanisch 2018, S. 42.

¹⁶⁹ Meder 2004, S. 594.

¹⁷⁰ Hanisch 2018, S. 44.

¹⁷¹ Hanisch 2018, S. 52.

biedermeierlichen Motiven [...]“¹⁷² Noch deutlicher wird sie bezüglich der Gemeindewohnhausanlagen Klose-Hof und Winarsky-Hof, beide aus den Jahren 1924-25, wenn sie feststellt: „Er orientierte sich dabei an biedermeierlichen Vorbildern [...]“.¹⁷³

Plischke schätzte die Quellen von Hoffmanns Schaffen offensichtlich anders ein, wenn er meint: „Die damalige Konstellation wird anschaulich, wenn man in Josef Hoffmann den Exponenten der eher formellen Tradition des französisch-kontinentalen Empire sieht, während Frank eine bewußte Fortsetzung des österreichischen Biedermeier und der englischen Wohnkultur anstrebte.“¹⁷⁴

Auch Adolf Loos sieht sich an die Tradition als Grundlage für sein Schaffen gebunden, unterscheidet aber sehr deutlich zwischen dieser und den „lügnerischen Schlagworten wie ‚Heimatkunst‘“¹⁷⁵. Wenn Loos dort weiter ausführt, dass man sich daran gewöhnen solle, „zu bauen wie unsere Väter gebaut haben“ und dabei nicht fürchten solle unmodern zu sein, wird man angesichts der von Loos entworfenen zukunftsweisenden Bauten an Achleitner erinnert, der auf die oftmals auftretende Diskrepanz zwischen Theorie und Werk von Architekten hingewiesen hat.¹⁷⁶

Auf die Wirkung von englischer Landhaus- und Biedermeierarchitektur auf Architekten bis hin zu Frank, Strnad und noch darüber hinaus weist Hanisch hin: „Diese Gelöstheit von starren Organisationsprinzipien lässt sich bis in die Wohnbauten von Oskar Strnad und Josef Frank sowie ihrer Schüler und Mitarbeiter beobachten und wird tatsächlich ein wichtiges Charakteristikum der Wiener Schule werden.“¹⁷⁷

Der konservative Teil der Architektenschaft hingegen suchte in den alten Formen und Methoden nationale Identität¹⁷⁸, übernahm Elemente traditioneller Stile unverändert und verpflanzte „Heimatkunst“ teilweise auch in die Großstadt.¹⁷⁹

Ein Phänomen, das offenbar zur Beruhigung in verstörenden Zeiten dienen kann, ist der immer wieder auftretende Rückgriff auf klassische Formen.

¹⁷² Meder 2004, S. 37.

¹⁷³ Meder 2004, S. 39.

¹⁷⁴ Meder 2004, S. 62.

¹⁷⁵ Loos 2010, S. 444.

¹⁷⁶ Vgl. Achleitner 1997, S. 170f.

¹⁷⁷ Hanisch 2018, S. 42.

¹⁷⁸ Hanisch 2018, S. 44.

¹⁷⁹ Vgl. Loos 2010, S. 442.

Bemerkenswerterweise zeigt sich beim Blick auf die Bautätigkeit der ersten Jahre des 20. Jahrhunderts in Wien diese Stilvariante eher in den privaten Wohnhäusern der Nobelwohngegenden als in öffentlichen Bauten im Zentrum. Einer der Architekten, die sich zeitweise intensiv mit klassizistischen Elementen beschäftigte war Josef Hoffmann. Ein herausragendes Beispiel dafür ist die Villa Skywa-Primavesi, Gloriettegasse 3, 1915 (Abb.: 9).

5.2.3 Neue Sachlichkeit, Internationaler Stil

In Wien waren moderne Formen in der Architektur, die anderswo als Elemente der Neuen Sachlichkeit gelten, schon in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg aufgetreten und hatten daher für die Architekten ihren Neuigkeitswert eingebüßt. Achleitner stellt daher auch nüchtern fest, dass die „Architekten 1912 die Moderne schon hinter sich hatten“.¹⁸⁰ Vor dem Hintergrund dieser speziellen Architekturentwicklung wird auch die zögerliche Hinwendung zu neuen sachlichen Strömungen verständlich.

Die Neue Sachlichkeit der 1920er Jahre bezeichnete laut Eve Blau „bestimmte Veränderungen in Kultur und Ökonomie: Massenerzeugnisse und die Maschinisierung des Arbeitsprozesses, [...] aber auch neue Rhythmen, Formen und Mechanismen, die aus einer stark veränderten Ökonomie resultierten“. In weiterer Folge präzisiert Blau: „So verstanden war die Neue Sachlichkeit unbestreitbar eine Ideologie, die die zusehends rationalisierte, soziale und ökonomische Ordnung bestätigte.“¹⁸¹ Dazu kommt noch eine explizit politische Komponente auf die Frampton hinweist, nämlich, dass „im Jahr 1926 [...] diese Bezeichnung (Anm.: Neue Sachlichkeit) zunächst benutzt [wurde], um eine neue, objektive, eindeutig sozialistische Einstellung zur Architektur zu charakterisieren.“¹⁸²

¹⁸⁰ Amanshauser 1985, S. 172, (zitiert Friedrich Achleitner, Der österreichische Werkbund und seine Beziehungen zum Deutschen Werkbund, in: Lucius Burckhardt, 1978, S. 102 ff. Zitat: „Außerdem war es ein historisches Faktum, daß (sic!) Wien um 1912 bereits die ‚Moderne‘ hinter sich hatte, ob man darunter die Architekturdoktrin eines Otto Wagner, den ‚abendländischen‘ Architekturbegriff eines Adolf Loos, das halbe Jahrhundert Thonet-Produktion oder den Welterfolg der Wiener Werkstätte verstand.“).

¹⁸¹ Blau 2019, S. 308.

¹⁸² Vgl. Frampton 2010, S. 120.

Die Einstellung, dass Bauen für viele (alle) Menschen leistbaren Wohnraum schaffen sollte, findet sich in Wien durch den kommunalen Wohnbau der Gemeinde abgedeckt, aber kaum in privaten Projekten. Die umgesetzten Konzepte im Rahmen der Neuen Sachlichkeit in Wien sind also, anders als beispielsweise Gropius' Siedlung Dessau-Törten, nicht darauf ausgelegt durch Reduktion der Formen billigen Wohnraum zu schaffen, sondern sind hauptsächlich ästhetisch motiviert.

Eine Sonderstellung nehmen die Bauten von Franz Schuster ein. Auftraggeber für seine Wohnhausanlagen waren neben der Gemeinde Wien auch gemeinnützige Siedlungsgenossenschaften.¹⁸³ In seinen Aufträgen für den Siedlungsbau standen die soziale Komponente und Sparsamkeit und weniger die ästhetische Wirkung im Vordergrund, die Reihenhäuser mit Satteldach waren daher formal eher anspruchslos. Hier wurde – sehr früh für Wien – versucht, durch Standardisierung und Typisierung sowie durch äußerst klein dimensionierte Räume die Baukosten zu senken und Wohnraum für sozial schwache Schichten zu schaffen.¹⁸⁴ Schuster war grundsätzlich für den Vorrang der Siedlungsbauweise vor großen Wohnblocks, weil er darin die „gesündere Wohnform“ sah.¹⁸⁵

Stilistisch wirkten sich in Wien Einflüsse des Internationalen Stils, Le Corbusiers und des Neuen Bauens in abgeschwächter Form auf Teile der modernen Architektur aus. Als herausragende Beispiele sind neben dem Arbeitsamt Liesing, Dr. Anton-Neumann-Gasse 7, 1930/31 von E.A. Plischke (s. Pkt. 6.3), und die Häuser Winkelbreiten 33, 1928-30 (Abb.: 10) sowie Rosenackerstraße 61a, 1933 (Abb.: 11) von Walter Loos zu nennen.

Walter Loos bescheinigt das Architektenlexikon des AzW „eine der fortschrittlichsten Architekturauffassungen der damaligen Zeit (dreißiger Jahre)“ und zitiert Achleitner, der ihm eine besondere und kritische Rezeption des Neuen Bauen, des Internationalen Stils und des Funktionalismus zuschreibt. In der Beschreibung seines „Stellenwerts“ wird Walter Loos' Eingehen auf die individuellen Wohnbedürfnisse der Auftraggeber und die Distanz zu „allzu radikalem Funktionalismus“ hervorgehoben.¹⁸⁶

¹⁸³ Beispiel Südost-Siedlung, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at>, Abfrage 18.5.2022.

¹⁸⁴ Vgl. Architektenlexikon des Architekturzentrum Wien, Eintrag zu Franz Schuster, „Stellenwert“, Abfrage 15.04.2022.

¹⁸⁵ Spalt 1976, S. 5.

¹⁸⁶ Architektenlexikon des Architekturzentrum Wien, Eintrag zu Walter Loos,

Einen weiteren Meilenstein in der Entwicklung der Moderne in Wien stellt das „Hochhaus“ in der Herrengasse 1-6, von Theiss und Jaksch, 1931/32 dar, dem eine „moderate Bauhaus-Ästhetik“ zugeschrieben wird.¹⁸⁷

Dies zeigt, dass es in der Zwischenkriegszeit neben dem Fortwirken der Tradition immerhin einige Schritte in Richtung Modernisierung gab. Die Anlehnung an avantgardistische Vorbilder war mit Ausnahme von E.A. Plischke, stets durch die betonte Berücksichtigung individueller Bedürfnisse der AuftraggeberInnen und durch die explizite Vermeidung allzu radikalen Funktionalismus eingeschränkt.

5.2.4 Sozialer Wohnbau im Roten Wien

Obwohl die gestalterischen Vorgaben und der finanzielle Rahmen relativ wenig Platz für individuelle Entfaltung der Architekten ließen,¹⁸⁸ nahmen viele renommierte Architekten notgedrungen Aufträge im sozialen Wohnbau an. Die Folge war ein „großartiger sozialer Wohnbau, der in seinen Formen dennoch nie so fortschrittlich war, wie etwa der in den Niederlanden“¹⁸⁹, wie Kräftner konstatiert. Das lag jedoch nicht nur an den engen Vorgaben, sondern zum Teil auch an den Architekten selbst, die an traditionellen Konzepten festhielten, bzw. teilweise zu ihnen zurückgekehrt waren. Unter den Architekten, die für das Rote Wien arbeiteten, befanden sich auch einige Wagner-Schüler, die spätestens nach dem Krieg ihre avantgardistischen Ambitionen eingebüßt hatten.¹⁹⁰

Weihsmann geht sogar so weit, den Erfolg des Konzeptes der Gemeindebauten damit zu begründen, dass sie nicht den Modellen der Neuen Sachlichkeit oder des Internationalen Stils „mit ihrem elitären und totalen Anspruch“ gefolgt wären. Das Erfolgsrezept bestand seiner Meinung nach im Beschreiten eines „dritten Weges“ (Weihsmann zit. Peter Gorsen), der weder dem „rationalen Leitbild des ‚Neuen Bauens‘“ noch dem „Konservativismus zahlreicher bürgerlicher Bauschulen der

„Stellenwert“, Abfrage 15.04.2022.

¹⁸⁷ Architektenlexikon des Architekturzentrum Wien, Eintrag zu Siegfried Theiss, „Stellenwert“, Abfrage 15.04.2022.

¹⁸⁸ Vgl. Weihsmann 2009, S. 6.

¹⁸⁹ Kräftner 1983, S. 25.

¹⁹⁰ Vgl. Kräftner 1983, S. 25.

regionalen Heimatschutzbewegung“ folgte und der eine „Konsequenz des sozialen Reformgeistes und Humanismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts“ gewesen war.¹⁹¹

5.2.5 Anonyme Architektur, Konservativismus

Abseits des kommunalen Wohnbaus bestand, wie auch schon in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, die Bautätigkeit der Zwischenkriegszeit hauptsächlich in der Errichtung „anonymer“ Architektur, also nach Achleitner „Architektur nicht im akademischen oder kunsthistorischen Sinn“ (Diese Bauwerke, wurden vorrangig nach ökonomischen Gesichtspunkten gestaltet und wiesen höchstens einige wenige dekorative Elemente auf, um dem Zeitgeist zu entsprechen. Eine maßgebliche Ausrichtung nach Stil Kategorien ist nicht zu erkennen.)

Unter den wenigen privat finanzierten Bauten der Zeit vor etwa 1928 herrschten die Bezüge zu Historismus, englischem Landhausstil und Klassizismus vor. Ähnlich wie in der Zeit um die Jahrhundertwende, als Biedermeier-Rückgriffe Sicherheit in Zeiten der Verunsicherung durch den gesellschaftlichen Wandel geben sollten, griffen in der Zeit unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg viele Architekten auf bewährte Traditionen in der Architektur zurück, um Stabilität in der aus den Fugen geratenen Welt zu bieten. Nach der Unterbrechung jeglicher Entwicklung der Moderne durch den Ersten Weltkrieg und dem Verlust sämtlicher vertrauter Anhaltspunkte in Politik und Gesellschaft, bestand offensichtlich das Bedürfnis wenigstens in der Architektur in vertrauten Bahnen zu bleiben.

Eine der wenigen Ausnahmen bildete der Umbau des Hauses Reitler, 1922 durch Adolf Loos, und Paul Engelmanns Haus Wittgenstein aus dem Jahr 1926.

Im Gegensatz zu Deutschland fehlte in Wien eine expressionistische Phase als Ausdruck von Hoffnung und Befreiung vom Schrecken des Krieges fast völlig. Lediglich Clemens Holzmeisters Krematorium am Zentralfriedhof, 1921-24 und einige Gemeindebauten des Roten Wien weisen expressionistische Elemente auf.

¹⁹¹ Vgl. Weihs mann 2009, S. 5.

Gegen Ende der 1920er Jahre nahm die private Bautätigkeit wieder zu, die Gestaltung der Bauten veränderte sich tendenziell in Richtung Sachlichkeit und Einfachheit.

Größtenteils wurde in der Zwischenkriegszeit aber, sowohl im sozialen Wohnbau als auch im privaten Bereich, nach wie vor eher nach traditionellen, konservativen Mustern gebaut. Dazu passen auch die Einschätzungen Kräftners und Achleitners hinsichtlich der früheren Wagner-Schüler. Kräftner bezeichnet es als „Ironie des Schicksals, dass die einst fortschrittliche Schule Wagners sehr bald zu einem „Hort konservativer Ideen“ wurde, als sich der erste Anflug von Technologiegläubigkeit totgelaufen hatte und den Ernüchterungen durch Weltkrieg und Wirtschaftskrise Platz machte.“ Er sieht den „zaghafte[n] Durchbruch der Moderne in Wien“ als Folge dieser Neuorientierung einiger jüngerer Architekten.¹⁹² Auch Achleitner schätzt die Entwicklung der Wagner-Schule ähnlich ein und erkennt in den konservativen Wagner-Nachfolgern „den Kern einer traditionalistisch-bürgerlichen Architekturschule, die über die Brücke des Secessionismus den Stilpluralismus des 19. Jahrhunderts in einer neuen politisch-wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Situation auf einer ebenso neuen ästhetischen Ebene nachvollzogen.“¹⁹³ Anhand eines Baus des Wagner-Schülers Rudolf Perthen, (Wien 19, Saarplatz 3, 1924) geht er auf dieses von ihm beobachtete Phänomen näher ein: „Ein Beispiel romantischer Rückwendung in eine Art Heimatschutzarchitektur, für die gerade Wagner-Schüler besonders anfällig waren. Einerseits hatten sie ihre revolutionäre Phase bereits um 1900 hinter sich, andererseits gerieten sie mit ihrer „klassischen“ Architekturausbildung in den Sprachenstreit der zerfallenden Monarchie, wobei sich gerade ihre Generation auf die Suche nach regionalen und nationalen Stilen machte.“¹⁹⁴

Der Schweizer Architekt W.J. Tobler legte in einem Artikel in der „Schweizerischen Bauzeitung“ im Jahr 1924 seine Ansicht dar, dass die „Aufbereitung des Bodens“ durch die Secession der Grund war, warum nach der politischen Revolution nach dem Ersten Weltkrieg keine revolutionäre, vergängliche Architektur auftrat, sondern dauerhafte, gute Leistungen erbracht wurden. Ähnlich wie Achleitner führt er dies auf den bereits „erledigten“ jugendlichen Fortschrittsdrang der jungen Architekten um die Jahrhundertwende zurück. Tobler erachtet jedenfalls die Secession „[...] für die

¹⁹² Vgl. Kräftner 1983, S. 25.

¹⁹³ Achleitner 1981, S. 279.

¹⁹⁴ Achleitner 2010, Bd. 3, S. 39.

Entwicklung der Wiener Architektur entscheidend“, denn „von dieser Secession geht die heutige Architektur-Generation aus [...]“. ¹⁹⁵

Für Achleitner hat der von ihm beschriebene Konservatismus der Wagner-Schüler neben der ästhetischen Komponente auch eine soziale Dimension. Er zitiert in diesem Zusammenhang Anton Bammer, der, allerdings hinsichtlich der Architektur des späten Historismus, davon spricht, dass sich die Ungleichheit in der Gesellschaft in der Ungleichheit der Stile ausdrückt und diese sogar rechtfertigt. ¹⁹⁶ Das ist ein höchst treffender Ansatz für die Zwischenkriegszeit, in der vielen Stilauseinandersetzungen der Grundkonflikt Individualität vs. Kollektivismus zugrunde lag. Vereinfachung, Standardisierung, Vereinheitlichung waren nicht nur theoretische Ansätze zur "Modernisierung", sondern meist auch Lösungen gegen soziale Ungleichheiten der Vergangenheit. Die künstlerisch anspruchsvollen Individuallösungen waren grundsätzlich nur für zahlungskräftige AuftraggeberInnen leistbar. Für finanziell schwächere Schichten führte der Weg zu leistbarem Wohnraum überhaupt nur über Reduktion und Verbilligung in jeder Hinsicht.

5.2.6 Wiener Wohnkultur, Wiener Schule

Einen sowohl Architektur als auch Inneneinrichtung umfassenden Stilbegriff der Wiener Zwischenkriegszeit bezeichnet die „Wiener Wohnkultur“. [Nierhaus beschreibt die Grundsätze dieser Einstellung zum Wohnen als „Variante des Neuen Wohnens [...], die sich vom vorherrschenden Stil der Neuen Sachlichkeit, wie er etwa in Deutschland durch das Bauhaus vertreten wurde, deutlich unterschied.“ ¹⁹⁷

Die individuelle, von BewohnerInnen selbst bestimmte Einrichtung, die nicht vom Architekten durchgestaltet wurde, war zentrales Anliegen dieses Wohnmodells. Konzentriert umgesetzt wurden die Ideen der Wiener Wohnkultur in den Gebäuden von Frank, Strnad und anderen Wiener Architekten in der Ausstellung der Wiener Werkbundsiedlung 1932.

¹⁹⁵ Tobler 1924, S. 5ff.

¹⁹⁶ Vgl. Achleitner 1981, S. 278.

¹⁹⁷ Vgl. Nierhaus, <https://www.werkbundsiedlung-wien.at/ausstellung-1932/wiener-wohnkultur>, Abfrage 15.04.2022.

Dazu passend ist Longs Einschätzung der Haltung Josef Franks: „It was the client, he maintained, not the architect or designer, who should ultimately decide what was to be included in the modern home. The architect can have no influence on what form these objects take.“¹⁹⁸

Nierhaus bringt mit der Motivbeschreibung der genannten Planer einen wichtigen Grund für die Vorbehalte vieler Wiener Architekten gegen die deutsche Sachlichkeit auf den Punkt. Die Gestaltung der Innenräume wäre nämlich „aus einer zutiefst humanistischen und sozialen Geisteshaltung heraus [erfolgt], die eine Antwort auf die zeitgenössische Überbetonung von Maschinenästhetik, Funktionalismus, Rationalisierung und Normierung war.“¹⁹⁹

Eine Gruppe jener Architekten, die sich verstärkt der Moderne zuwandten, waren laut Meder „Absolventen der Wiener Technischen Hochschule, die sich an der Formensprache der Wagner-Schule nicht mehr orientieren konnten und wollten und auch das expressive Pathos des an der Wiener Kunstakademie lehrenden Peter Behrens und seiner Schule ablehnten.“ Viele von ihnen orientierten sich an der „[...] sachliche[n], moderne[n] und zugleich bescheidene[n] Gestik des Frank- und Loos-Kreises [...]“²⁰⁰ Als Vertreter einer für die Erste Hälfte des 20. Jahrhunderts typischen gemäßigten Moderne beschreibt das Architektenlexikon des Architekturzentrum Wien Oskar Wlach. Charakteristische Beispiele für diese auf die Lehrtätigkeit Max Fabianis zurückzuführende „Synthese von klassischer Tradition und zeitgenössischer Moderne“ sind seine gemeinsam mit Josef Frank und Oskar Strnad geplanten Häuser Scholl und Strauß, in welchen die „kubische Geschlossenheit“ nach Adolf Loos mit traditionellen Elementen, vor allem aus der englischen Architektur verbunden wurden.²⁰¹

Die auf Frank und Strnad zurückgehende „Wiener Schule“ zeichnete sich durch die Verwendung einiger Standardmotive in der Baukörpergestaltung aus, wie die symmetrische Gestaltung der frontalen oder rückwärtigen Eingangsseite, oft mit vorgesetztem Windfang, bzw. die regelmäßige Fensterverteilung an einer Fassade

¹⁹⁸ Long 1997-1998, S. 33.

¹⁹⁹ Vgl. Nierhaus, <https://www.werkbundsiedlung-wien.at/ausstellung-1932/wiener-wohnkultur>, Abfrage 15.04.2022.

²⁰⁰ Vgl. Meder 2004, S. 315.

²⁰¹ Vgl. Architektenlexikon des Architekturzentrum Wien, Eintrag zu Oskar Wlach, „Stellenwert“, Abfrage 15.04.2022.

ohne Eingang sowie die sonnenseitig terrassierte Würfelform der Baukörper bzw. deren L-förmige Anordnung. Die Bauten sind meist zur Gartenseite hin geöffnet und verfügen über Balkon oder Terrasse(n) im Obergeschoß.²⁰²

Immer wieder wird in Kommentaren von Wiener Architekten die Berücksichtigung individueller Bedürfnisse der Bewohner als wesentlicher Einflussfaktor für die Gestaltung hervorgehoben. Wichtig dabei ist die erzielte Wirkung, die in Wien durchaus „gemütlich“ sein darf. Long zitiert einen Bericht über die Frühjahrsausstellung Österreichischer Kunstgewerbe und der k. k. Kunstgewerbeschule im österreichischen Museum 1912: "Dr. Frank knows how to make a room intimate and comfortable with the simplest means [...]"²⁰³. Long interpretiert diese Einrichtungsphilosophie Franks als Schaffen von Freiheit für die Bewohner ohne Beschränkung auf strenge ästhetische Regeln und verweist darauf, dass auch schon Loos auf diesen Zugang setzt und Möbel unterschiedlicher Herkunft und verschiedenen Alters kombiniert.²⁰⁴

5.2.7 Kompromiss zwischen Alt und Neu

Aus den bisher beschriebenen Tendenzen in der Architektur des frühen 20. Jahrhunderts wird deutlich, dass moderne Entwicklungen und die Bezüge zu traditionellen Baustilen immer nebeneinander existierten. Aber nicht nur im Überblick zeigt sich dieses Bild, auch innerhalb des Werks einzelner Architekten wirkten unterschiedliche Strömungen gleichzeitig. Daraus ergibt sich oft der Eindruck von Unentschiedenheit und von Stilmischungen. Auch in der Literatur wird darauf hingewiesen und dem Zeitgeist entsprechend von Kompromissen zwischen Fortschritt und Tradition gesprochen.

Was im Befund zur zeitgenössischen Gesellschaft jedoch vielfach als Unentschlossenheit erscheint, kann, folgt man Hanisch, in der Architektur auch differenzierter betrachtet werden, wie sie in ihrem Überblick: Moderne vor Ort. Wiener Architektur 1898-1938, ausführt.

²⁰² Vgl. Meder 2004, S. 315.

²⁰³ Long 1997-1998, S. 32.

²⁰⁴ Long 1997-1998, S. 34.

Sie interpretiert das Kombinieren von Neuem und Altem eben nicht als Zeichen für Unentschiedenheit, sondern im Gegenteil als bewussten, modernen Weg zur Optimierung der Qualität von Architektur. Ausgehend von Achleitners Befund zum konkreten Beispiel von Otto Wagners Postsparkassengebäude (Abb.: 12): „Gerade diese Verbindung von Tradition und Moderne, typologischer Konvention und struktureller Erneuerung, das an praktischen Erfordernissen orientierte Bauprogramm sind Elemente einer Architektur, die im vollen Bewusstsein ihrer Geschichte auf die Gegebenheiten der Zeit zu antworten versucht“²⁰⁵, untermauert sie anhand vieler Beispiele ihre Einschätzung.

Den Kompromiss (das „Kompromisslerische“) bezeichnet sie gar als lokale Wiener Tradition.²⁰⁶ Diese Vorgangsweise geht über die Berücksichtigung bewährter Erfahrungen hinaus, es werden vielmehr „alte“ Elemente in „moderne“ Lösungen eingebaut und so ein neues Resultat erzielt. Das wird aus Longs Beschreibung des Zugangs der König-Schüler (Karl König, 1841-1915) Oskar Strnad, Oskar Wlach, Josef Frank und anderer zum Verhältnis von Tradition und Moderne deutlich: „Strnad and the others sought to reinterpret the historical legacy, to graft together old and new forms as a means of making a viable modern culture.“²⁰⁷

Eine Avantgarde, wie in vielen anderen europäischen Ländern, konnte sich dementsprechend nicht durchsetzen. Auf dieser Basis entwickelte sich in weiterer Folge eine relativ breit gefächerte Architekturlandschaft, die von Achleitner mit der „Wiener Tradition, die sich in den zwanziger Jahren zwischen Biedermeier-Rezeption und Neuer Sachlichkeit angesiedelt hatte...“²⁰⁸ gut beschrieben scheint. Als Zeugen für die Bedeutung der Tradition für die modernen Architekten führt Hanisch Oskar Strnad an, der in einem Radiointerview aus 1932 seine Haltung präzisiert: „Tradition ist Summe der an Ort und Gesellschaft gebundenen Voraussetzungen.“²⁰⁹ Wichtig für

²⁰⁵ Hanisch 2018, S. 29, (zitiert Friedrich Achleitner, „Der Glanz des Könnens. Zum 150.Geburtstag Otto Wagners“, in: Wiener Architektur. Zwischen typologischem Fatalismus und semantischem Schlamassel, Wien: Böhlau, 1996, S. 31-33, hier S. 27-28).

²⁰⁶ Hanisch 2018, S. 31.

²⁰⁷ Long 1997-1998, S. 30.

²⁰⁸ Achleitner 2010, Bd. 2, S. 21.

²⁰⁹ Hanisch 2018, S. 54.

Hanisch ist es jedoch festzuhalten, dass der Wiener Traditionsbegriff sich wesentlich von jenem der deutschen Nationalisten unterscheidet.²¹⁰

Wenn in Deutschland als Reaktion auf verstörende moderne Tendenzen, auf traditionelle Stile zurückgegriffen wurde, waren es immer nationale deutsche Traditionen, die hervorgeholt wurden. Im Habsburgerreich waren die Traditionen an sich immer schon „internationale“ Konglomerate, die sich aus der Vermischung der Einflüsse aus den einzelnen Ländern des Reiches ergeben hatten. Vielfalt war daher hier immer schon Teil der „heimatlichen“ Tradition. Hanisch kommt zum Schluss, dass sich in der Wiener Architektur der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert „[...] Heimat und Vielfalt nicht nur nicht ausschließen, sondern geradezu bedingen [...]“²¹¹

5.2.8 Ganz neue Lösungen, Avantgarde

Neben Rückwärtsgewandtheit, Traditionsbezügen und Kompromissen traten einzelne radikalere Neuerer in der Wiener Architektur in Erscheinung.

Als Beispiele können Ernst A. Plischke, (eingeschränkt) Richard Neutra und Anton Brenner genannt werden. Kennzeichnend ist die Orientierung an internationalen Trends, bzw. der frühe Schritt ins Ausland, um die Wiener Begrenzungen zu überwinden.

So beschreibt das Architektenlexikon des AzW es als Plischkes „Streben, alles „Wienerische“, das er einer ‚hoffnungslosen Kunstgewerblichkeit‘ bezichtigte, auszugrenzen [...]“²¹². An gleicher Stelle wird sein Unbehagen mit der „spätbürgerlichen, utilitaristischen und ‚prunksüchtigen‘ Wiener Großstadtgesellschaft als Motiv für seine Suche nach alternativen Lösungen genannt. Umsetzen konnte er seine Ideen in Wien mit dem Bau des Arbeitsamtes Liesing und mit seinem Beitrag zur Werkbundausstellung 1932.

Richard Neutra, der unmittelbar nach dem Abschluss seines Studiums Österreich verließ, baute dementsprechend wenig in seiner Heimat. Sein einziges umgesetztes

²¹⁰ Hanisch 2018, S. 55.

²¹¹ Hanisch 2018, S. 48.

²¹² Architektenlexikon des Architekturzentrum Wien, Eintrag zu Ernst A. Plischke, „Stellenwert“, Abfrage 15.04.2022.

Werk in der Zwischenkriegszeit war sein Beitrag zur Werkbundausstellung 1932 in Wien. Wie sehr seine Arbeit in die Zukunft gerichtet war, kann an diesem Wiener Werk ermessen werden, wo „der horizontale Duktus mit großen Glasflächen, der seinen Bau auszeichnet, [...] hier erst 30 Jahre später in den Bungalow-Bauten der 60er Jahre[n] umgesetzt [wurde].“²¹³

Auch Anton Brenner verließ relativ jung Wien und war als Leiter der Architekturabteilung am Bauhaus in Dessau tätig. Schon zuvor hatte er in Frankfurt sein Konzept der Laubenganghäuser, als Kombination der Vorteile von Siedlungsbau und Wohnhausanlagen, umsetzen können, das später von Hannes Meyer in Dessau übernommen wurde.

5.3 Grundsätzliche Einordnung

Bezüglich der Beurteilung der historischen Entwicklung der Zwischenkriegszeit-Architektur in Wien rät Achleitner zu einer grundsätzlich weniger kategorisierenden Sichtweise. Er zitiert Peter Gorsen und seinen Aufsatz "Zur Dialektik des Funktionalismus heute", der darin die Ästhetik des kommunalen Wohnbaus der 1920er Jahre in Wien als "bedürfnisorientierter und menschlicher" gegen den Vorwurf der Rückständigkeit verteidigt. Achleitner nimmt diese Stellungnahme gegen negative Auswirkungen des "funktionalen Rationalismus" zum Anlass, um die Berechtigung von nebeneinander existierenden Architekturrichtungen zu unterstreichen. Er hält für die Auseinandersetzung mit Architektur "auf dem Wiener Boden" eine Abwendung vom "kategorischen ‚Entweder - Oder‘" und eine Einlassung auf ein "Sowohl - Als auch" für eine zielführendere Methode zur Beantwortung offener Fragen.²¹⁴ Diese Betrachtungsweise eröffnet den Blick auf die zweifellos vorhandenen modernen Tendenzen in der Wiener Architektur der Zwischenkriegszeit.

Mit den Wünschen und Vorstellungen der AuftraggeberInnen ruft Meder einen Aspekt in Erinnerung, der bei der Beurteilung von Architektur vielfach vernachlässigt wird. Ihr zufolge war ein Ziel der Arbeit vieler Architekten, welche Architektur als offenes

²¹³ Architektenlexikon des Architekturzentrum Wien, Eintrag zu Richard Neutra, „Stellenwert“, Abfrage 15.04.2022.

²¹⁴ Achleitner 1981, S. 284.

System auffassten, die Wertschätzung gegenüber den Auftraggebern, und deren Unterstützung ihrer „offenen, dialektischen Weltsicht“.²¹⁵

6 Rezeption von Bauhaus-Ideen in der Architektur der Wiener Moderne

Die beiden vorangegangenen Kapitel haben gezeigt, wie modernes Bauen in den Theorien des Bauhauses bzw. der dem Bauhaus nahestehenden Architekten interpretiert wurde bzw. wie diese theoretischen Ansätze praktisch umgesetzt wurden. Im Anschluss daran wurden die Theorien und Einstellungen der Architekten der Wiener Moderne skizziert. Einzelne Gemeinsamkeiten in den Haltungen zwischen den Zeitgenossen, mehr aber noch deutliche Unterschiede wurden dabei bereits sichtbar.

Im Folgenden wird nun überprüft, ob und wie die Wiener Architekten sowie die Fachpublizisten der Zwischenkriegszeit das Phänomen Bauhaus kommentierten, wobei der Mangel an intensiver Auseinandersetzung mit der doch andernorts so prominenten Ausbildungsstätte „Staatliches Bauhaus“ rasch deutlich wird.

Ohne meist explizit namentlich auf das Bauhaus und dessen Vertreter einzugehen, finden sich in Wiener Architektorkreisen erhebliche Vorbehalte gegen die allzu „leblose Architektur“²¹⁶ in der nördlichen Nachbarschaft. Hanisch etwa zitiert als prominenten Vertreter einer mehr am Menschen orientierten Architektur Oskar Strnad: „Der Begriff Zweck ist ein rein vernunftmäßiger. Aber im Begriff Zweck ist auch Seelisches enthalten und gerade um dieses Seelische handelt es sich beim Bauen.“²¹⁷

Karin Wilhelms betont die für die Wiener Architektorkreise fehlende „Menschlichkeit“ der Bauhausideen in folgendem Zitat in Amanshausers Loos-Untersuchungen: "Die Zeilenbauweise eines Gropius, Haesler, F. Kramer usw. sind in ihrer Stadt-, Raum- und Ausdrucksstruktur Ergebnisse einer Bedürfnisforschung, die Lebensäußerungen zu meßbaren Größen machte. Übergreifende Wissenschaftsprinzipien, die in den Naturwissenschaften experimentell überprüfbar zu eindeutigen Aussagen gelangen,

²¹⁵ Vgl. Meder 2004, S. 12.

²¹⁶ Frank 1981, S. 135.

²¹⁷ Hanisch 2018, S. 66.

werden auch hier angelegt, die, wenn auch z.B. Gropius immer wieder auf die notwendige Berücksichtigung psychologischer Faktoren hinwies, diese aber gewissermaßen als Psychologie meßbar dachte, den zunächst aufgeteilten Menschen aus der Erkenntnis aller seiner Bedürfnisse wieder zusammenfaßte. Diese Sozialtechnologie – worin sich der Architekt scheinbar wertfrei wie der Naturwissenschaftler verhält, läßt sein Auge ungetrübt und unbestechlich, aber auch ebenso kalt – gerät im Moment der Bauerstellung zur Sozialmontage. Wie jene zunächst zergliedert, um dann additiv zusammenzusetzen, so verfährt auch diese als Addition, entspricht der Ring gleicher, vorgefertigter Bauteile, die Reihung gleicher vorprogrammierter Lebensräume."²¹⁸

Neben den ideologischen, vielfach auch einfach emotionalen Vorbehalten gegen kühle Sachlichkeit, sprachen wohl auch rein praktische Einschränkungen, gegen die Anwendung der modernen Bautechniken. Meder zeigt auf, dass Vereinfachung beim Bauen nicht immer Reduktion des Aufwandes bedeutet: „Der rigide Rationalismus in der Nachfolge Le Corbusiers hatte in Wien, nicht zuletzt aufgrund mangelnder Mittel und Rohstoffe und aufgrund geringer Erfahrung mit Stahlbetonkonstruktionen, ohnehin wenig Chancen...“²¹⁹

Mit Ausnahme von Josef Frank und Adolf Loos konzentrierte sich die Mehrzahl der Architekten dieser Zeit in ihren Schriften auf reine Fachthemen. Die Auseinandersetzung mit und Kritik an architekturtheoretischen Fragen waren selten Thema von Abhandlungen. Insgesamt finden sich somit wenige direkte Bezugnahmen zum Bauhaus und zu dessen zugrundeliegenden theoretischen Prinzipien.

6.1 Exemplarische Kommentare von Architekten

In diesem Kapitel kommen die zeitgenössischen Wiener Architekten selbst zu Wort. Aus ihren Stellungnahmen kann die Haltung zu Werken und Ideologie des Bauhauses abgelesen werden.

²¹⁸ Vgl. Amanshauser 1985, S. 182.

²¹⁹ Meder 2004, S. 315.

6.1.1 Josef Frank – 1885-1967

Als Ablehnung der Bestrebungen, einen einheitlichen (deutschen, oder international gültigen) Stil zu finden sowie als Ausdruck der in Wien verbreiteten kritischen Haltung kollektivistischer Normierung gegenüber, können die Äußerungen Josef Franks in seiner Rede anlässlich der Werkbundtagung am 21. Juni 1930 in Wien verstanden werden: „Aber das Prinzip, ein einheitliches System über die Welt auszubreiten, besteht heute noch und wird vielfach für modern angesehen. Es ist dies gerade das Gegenteil von dem, was ich heute als modern charakterisieren möchte.“²²⁰ Und noch deutlicher in der gleichen Rede: „[...] es ist pathetisch, alles gleichmachen zu wollen, so daß Varianten nicht mehr möglich sind, alles organisieren zu wollen, um alle Menschen in eine große gleichartige Masse hineinzuzwingen.“²²¹

„Die moderne deutsche Architektur mag sachlich sein, praktisch, prinzipiell richtig, oft sogar reizvoll, aber sie bleibt leblos,“²²² formuliert Frank sehr prägnant.

Als Beispiel für den Ausdruck seiner Haltung kann sein Aufsatz „Was ist modern?“ aus dem Jahr 1930²²³ gelten. Darin stellte er die Modernität einheitlicher Gestaltung grundsätzlich in Frage: „Die ganze Gedankenrichtung ist auf ein Ziel eingestellt, hat Scheuklappen und sieht nichts abseits. Aber modern ist das nicht.“²²⁴ Weitergehend und meines Erachtens viel tiefgreifender ist der Vorwurf, dass die der Sachlichkeit zugrundeliegende Haltung – nach Franks Ansicht übertriebene Zweckorientierung und Materialismus – ein „Angriff gegen den Geist“ wäre. Er sprach von einem „Standpunkt, der alles unnötige – unnötig zu niedrigst-praktischem Zweck – zurückdrängen wollte und den materiellen Wert zum Fetisch machte.“ Sowie vom „Ausdruck einer nicht metaphysischen Weltanschauung, die überall Klarheit haben will...“²²⁵

Von einem kritischen, aber dennoch pragmatischen Zugang zu Architektur zeugt Franks Haltung zum Flachdach: „Trotzdem [nicht alle Begründungen für die Verwendung von Flachdächern richtig sein müssen] werden die meisten von uns (und

²²⁰ Frank 1930, S. 400 (online-Version, S. 3.).

²²¹ Frank 1930, S. 400 (online-Version, S. 4.).

²²² Frank 1931, S. 135.

²²³ Vgl. Frank 1981, S. 133-135.

²²⁴ Vgl. Frank 1981, S. 133.

²²⁵ Vgl. Frank 1930, S. 400 (online-Version, S. 4.).

ich auch) das flache Dach anwenden. Warum? Weil es ein modernes Symbol unserer Zeit ist.“²²⁶ Er fügt sich in den Zug der Zeit und bedauert zugleich, dass sich damit der „Ausdruck einer nicht metaphysischen Weltanschauung, die überall Klarheit haben will [...]“ durchsetzt, während „früher“ ein Haus „den Leuten das angenehme Bewußtsein von etwas Geheimnisvollem und Unbekanntem“ gab.²²⁷

Damit scheint ein wesentlicher Punkt der Kritik Franks an in seiner Sicht allzu sachlicher Architektur artikuliert zu sein: Das Verdrängen des menschlichen Bedürfnisses nach Individualität, Unvernunft und Geheimnissen zugunsten von Sachlichkeit und Kollektivismus. Auch wenn das Bauhaus nicht namentlich angesprochen wird, kann davon ausgegangen werden, dass die Eckpunkte der Bauhausideologie Vereinheitlichung, Transparenz und Rationalität hier abgelehnt wurden.

Franks Kritik richtete sich wiederholt gegen das gleichsam "übergeordnete System" des Bauhauses, das deutsche Wesen. Einigermaßen überheblich konstatierte er einen tragischen, aber doch scheinbar unvermeidbaren Zug der Deutschen in eine falsche Richtung: "Es liegt eine tiefe Tragik darin, daß Deutschland beim besten Willen Gutes zu schaffen, sich immer wieder in falsch und einseitig aufgestellte Prinzipien verrennt und nicht den Mut hat, sich auf irgendein menschliches Gefühl zu verlassen, daß es überall Kompromisse wittert, wenn jemand ein derartiges Gefühl eingesteht, und immer und immer wieder absolute Moralbegriffe lehren will; diese müssen notwendigerweise äußerste Extreme sein, die mit dem wirklichen Leben in Widerspruch stehen und deshalb unsere heutige Menschenfresserarchitektur zur Folge haben."²²⁸

Ein weiterer Kritikpunkt Franks, in welchem ebenso unausgesprochen Ablehnung der Bauhaushaltung mitschwingt, war die Einstellung zur Maschinenorientierung der modernen Zeit und insbesondere der Architektur. Ebenso kritisierte er die allgemeine Unterwerfung unter ökonomische Kriterien und die Missachtung geistiger Werte scharf. Er prangerte die Versachlichung an und attestierte „auf Einheitlichkeit eingestellt[en]“ modernen Menschen sogar Engstirnigkeit: „Die ganze

²²⁶ Frank 1930, S. 400 (online-Version, S. 4.).

²²⁷ Frank 1930, S. 400 (online-Version, S. 4.).

²²⁸ Frank 1981, S. 134.

Gedankenrichtung ist auf ein Ziel eingestellt, hat Scheuklappen und sieht nichts abseits. Aber modern ist das nicht.“²²⁹

Eine grundsätzliche Unmöglichkeit für Architekten Formen zu finden, „die zur Typisierung geeignet sind“²³⁰, also eines der Ziele Gropius‘ verfolgt, sah Frank, wenn er meinte: „Es gehört zu seinem [des Architekten] Wesen, individuell zu denken.“²³¹ Mit dieser Einstellung war eine Wertschätzung für das Bauhaus kaum vereinbar.

Anstreben von Einheitlichkeit in der Architektur erschien Frank plausibel begründbar, denn „Einheitlichkeit hat ihr Pathos und kann sich ihres Erfolges immer sicher sein.“²³² Nur wenige Jahre später bestätigten die fatalen Auswirkungen der NS-Ästhetik dieses Erkenntnis Franks.

Frank distanzierte sich von Louis Henry Sullivans Grundsatz "Form ever follows function" und polemisierte: "'Ein Kunstwerk' schrieb ein Unentwegter [Anm: gemeint ist Gropius²³³], und dieser Satz ist oft nachgedruckt worden, 'muss genauso funktionieren wie eine Maschine.' Das ist eine in glühendem Affekt hervorgestoßene Phrase und sollte eine der so beliebten Thesen bilden. Achtung vor Phrasen!"²³⁴

Laut Hanisch zielte diese Aussage "in das Herz des architektonischen Funktionalismus" und wurde von der deutschen (Anm.!) Kritik entsprechend kritisch aufgenommen. Diese Haltung Franks ist nicht aus emotionalen Vorbehalten gegen den Funktionalismus entstanden, er begründete sie mit der Unmöglichkeit einer Zweckbestimmung für Gebäude aufgrund der nicht eindeutigen Bestimmbarkeit ihrer Funktion.²³⁵

Einen bemerkenswert nüchternen Standpunkt nahm Frank ein, was den Einfluss der Architektur auf die Gestaltung von Gesellschaftsordnungen oder gar des neuen Menschen betrifft. Meder zitiert Frank selbst: "Das Haus wird wohl durch seine Form keine neue Gesellschaft erzeugen; aber es kann sicher dazu beitragen, den Menschen zu freierem Denken anzuregen"²³⁶.

²²⁹ Frank 1930, S. 402 (online-Version, S. 7.).

²³⁰ Frank 1930, S. 402 (online-Version, S. 8.).

²³¹ Frank 1930, S. 402 (online-Version, S. 8.).

²³² Frank 1930, S. 406 (online-Version, S. 16.).

²³³ Vgl. Frank 1981, S. V.

²³⁴ Frank 1981, S. 138f.

²³⁵ Vgl. Hanisch 2018, S. 67.

²³⁶ Vgl. Meder 2004, S. 560.

Aus dem von Meder zusammengefassten Zugang Franks ist die Abgrenzung zu den zeitgleichen, streng funktionalistischen Konzepten aus Deutschland erkennbar: „Die Architektur hat nicht den unmittelbaren Anspruch, den neuen Menschen zu schaffen. Sie will nicht revolutionär, sondern evolutionär wirken. Ihre Grundhaltung ist nicht totalitär, sondern demokratisch; insofern ist Franks in ihrer Konsequenz nicht korrumpierbare Architektur eminent politisch.“²³⁷

Eve Blau gibt einen klaren Überblick über die Einschätzung Josef Franks zur Neuen Sachlichkeit, der meinte, dass: „Jeder Mensch [...] sein bestimmtes Maß von Sentimentalität [hat], das er befriedigen muss“ und der die Ideologie der Neuen Sachlichkeit der „Verdinglichung der Bedürfnisse und Wünsche des proletarischen Subjekts“ bezichtigte. In weiterer Folge beschreibt Blau Franks klassenkämpferischen Vorwurf der Überheblichkeit an jene, die sich Behaglichkeit und Ruhe verschaffen können und die Forderung nach Kahlheit und Nüchternheit nur für andere erheben.²³⁸

6.1.2 Adolf Loos – 1870-1933

Hildegund Amanshauser sieht in Adolf Loos' Text: "Ornament und erziehung" aus 1924 eine Reaktion von Loos auf zeitgenössische Entwicklungen der Neuen Sachlichkeit, wie z.B. im Bauhaus.

Mit diesem Aufsatz möchte Loos frühere, seiner Meinung nach missverstandene Ansichten näher erläutern. Der Text befasst sich mit einem von Loos' Schwerpunktthemen, dem Ornament, und bezieht sich in erster Linie auf dessen Anwendung bei Gebrauchsgegenständen.

Der Text liest sich weniger als Abgrenzung zur Neuen Sachlichkeit, als vielmehr als Abrechnung mit der deutschen Mentalität im Allgemeinen und den deutschen Architekten im speziellen. Loos sieht im Verhältnis zwischen Konsument und Produzent ein "mißverständnis"²³⁹, für das er "die deutschen"²⁴⁰ verantwortlich macht. Er unterstellt, aus dem Zusammenhang abgeleitet den Künstlern und Architekten, wörtlich genommen, aber allgemein dem "deutschen", den "gemeinwillen der

²³⁷ Meder 2004, S. 562.

²³⁸ Blau 2006, S. 308.

²³⁹ Vgl. Loos 1962, S. 394.

²⁴⁰ Vgl. Loos 1962, S. 398.

menschheit" nicht zu kennen, eine "sklavennatur" zu besitzen, sich deshalb "unterjocht" zu fühlen, und deshalb, "das, was ihm angetan wurde", der "welt zurückzuzahlen".

Auf diese, für heutige Begriffe, doch sehr radikale und verallgemeinernde Kategorisierung, folgt eine Feststellung, die auch viel über die Rezeption der Bauhausidee, durch Loos aussagt. "Sie (Anm.: die Welt) will sich die formung ihres lebens selbst schaffen und will sie nicht von irgendwelchen produzentenbünden aufgezwungen bekommen"²⁴¹. Damit bringt Loos sehr deutlich seine Kritik an der ökonomischen Orientierung der deutschen Baukunst unter dem Einfluss des Deutschen Werkbundes zum Ausdruck.

Gegen das Kunstgewerbe gerichtet ist der Vortrag aus 1927, in dem Loos seine scharfe Ablehnung der Wiener Werkstätten und Josef Hoffmanns ausdrückt, ohne diesen jedoch namentlich zu nennen. Dass die Loos'sche Kritik über eine rein österreichische Kontroverse hinausreicht, wird klar, wenn er feststellt, dass die wichtigste seiner Thesen jene wäre, die "da besagt, daß Kunst und Handwerk keinen irgendwie gearteten Zusammenhang besitzen."²⁴² Damit grenzt er sich nicht nur von sämtlichen Kunstgewerbebeströmungen, sondern auch insbesondere vom Bauhaus ab. Obwohl das Bauhaus zu jener Zeit bereits auf die Vereinigung von Kunst und Technik (bzw. Industrie) als Leitlinie umgeschwenkt war, war im Ausbildungskonzept der abgestufte Aufbau vom Handwerk zur künstlerischen Entfaltung als wesentliches Element erhalten geblieben.

Eine Linie von Josef Hoffmann und der Wiener Werkstätte zum Bauhaus zieht Loos, wenn er die „Neue Sachlichkeit" als von seinem Konkurrenten Hoffmann und in weiterer Folge vom Bauhaus übernommenes Missverständnis seiner, eigenen Lehren bezeichnet. "Das Missverstehen der Lehren übernahm das Weimarer Bauhaus. Nun wurde das "Neue Sachlichkeit" genannt. [...] Seit 1896 sind also zu all den Übeln nur noch kompliziertere Formen des Ornamentierens hinzugekommen: Unnütze Konstruktionen, Orgien in bevorzugten Materialien (Beton, Glas, Eisen). Bauhaus- und Konstruktivismusromantik sind nicht besser als Ornament-Romantik."²⁴³

²⁴¹ Vgl. Loos 1962, S. 398.

²⁴² Loos 2010, S. 666.

²⁴³ Hanisch 2018, S. 64.

6.1.3 Hans A. Vetter – 1897-1963

Wie sehr die theoretischen Grundannahmen als Basis für das Arbeiten am Bauhaus bzw. in der Wiener Architektur der Zwischenkriegszeit voneinander abwichen, zeigt ein Textbeispiel von Hans A. Vetter²⁴⁴ sehr anschaulich. Er legt zuerst den Rahmen für seine Aufgaben fest, indem er den Umfang von Wohnen mit „leben, [...], gehen, stehen, sitzen, essen, trinken, schlafen, träumen, weinen, lachen, lieben, fluchen, müde und fröhlich sein und wieder leben ... gehen ... sterben ...“ definiert. Diesen Lebensäußerungen „Folie, Schale, Kelch, Form, Fassung“ zu geben sei der „Sinne aller Innenarchitektur“²⁴⁵. Dieses Anerkennen der Komplexität des Wohnens und damit de facto des menschlichen Lebens, drückt ziemlich genau das Gegenteil der Haltung Walter Gropius' aus, wonach menschliche Bedürfnisse im Wesentlichen immer gleichartig seien. Dies zeigt auch deutlich eine grundlegend unterschiedliche Einstellung zur Aufgabe von Kunst überhaupt zwischen Vetter, und mit ihm einem überwiegenden Teil der Wiener Architekten, und dem Bauhaus. Während Vetter und seine Wiener Kollegen dem vom Individuum selbstbestimmten Leben einen Rahmen geben wollen, laufen die Bestrebungen des Bauhauses, bzw. des konstruktivistischen Elements dort, auf die Organisation und Veränderung des Lebens durch Kunst hinaus.

6.1.4 Oskar Wlach – 1881-1963

Ein Beispiel für die grundsätzliche Haltung Wlachs, die sich von den in Weimar formulierten ästhetischen Prinzipien deutlich unterscheidet, findet sich in einem Artikel aus dem Jahr 1922. Sein Rezept gegen Einheitlichkeit und Normierung klingt dort so: "Das L e b e n d i g e, Vielfältige, das erforderlich ist, um jede Starrheit und Monotonie in der Wohnung zu vermeiden, läßt sich dadurch erzielen, daß in jedem Raum sämtliche b e w e g l i c h e Gegenstände, das heißt in erster Linie die Möbel, nicht aus derselben, sondern aus verschiedenen Holz-Arten angefertigt werden. Dadurch wird innerhalb eines einheitlichen Rahmens ein überaus lebendiges und abwechslungsreiches Bild geschaffen."²⁴⁶

²⁴⁴ Vetter 1924, S. 17ff.

²⁴⁵ Vetter 1924, S. 17.

²⁴⁶ Vgl. Wlach 1922, S. 59-65.

Starrheit und Monotonie soll vermieden werden. Was hier als negativ gebrandmarkt wird, erscheint im Bauhaus als "Klarheit" und "Einfachheit" positiv konnotiert.

Anzumerken ist allerdings, dass diese Äußerungen Wlachs relativ früh nach dem Ersten Weltkrieg erschienen sind und die gesamte Wiener Moderne sich erst vom Schock des Verlustes "der Welt von gestern" (Stefan Zweig) erholen musste.

6.1.5 Hugo Gorge – 1883-1934

In zwei Beiträgen zur Rolle des Architekten bei der Wohnungsgestaltung und – einrichtung, veröffentlicht 1922 in „Deutsche Kunst und Dekoration“, werden einige für die Arbeit Hugo Gorges grundlegende Werte deutlich: Behaglichkeit, handwerkliche Qualität und Individualität. Dementsprechend brandmarkt er die „Arbeitsteilung“, die die Maschine „aufgezwungen“ und das Handwerk des Tischlers zur „unfreien Tätigkeit erniedrigt“²⁴⁷ hat. Typisierung bedeutet für ihn „ein Steril-Werden des Formgefühls“ und „wesensleere“ Erstarrung. In der nicht nur im Bereich der Architektur, sondern in der gesamten Gesellschaft heftig geführten Diskussion um Individualität versus Kollektivität stellt sich Gorge eindeutig auf die Seite der Verfechter der individuellen Werte. Vereinheitlichung und Gleichschaltung lehnte er ab. Auch in seinen Bauwerken war er darauf bedacht den Bewohnern der Gebäude Privatheit und Rückzug zu ermöglichen.²⁴⁸

Trotzdem war Gorge in seinem Denken und seinen Arbeiten ein Vertreter einer modernen Bauweise. Die Gebäude in der Werkbundausstellung in Wien und sein privates Wohnhaus entsprechen im Stil der Neuen Sachlichkeit und er betonte die Wichtigkeit der Orientierung an den Umständen der Zeit ist: „Nur die Inspiration durch die Gegenwart kann fruchtbar sein für unser Schaffen. Das gute alte ehren wir, weil es auf gleiche Weise entstanden ist.“²⁴⁹

²⁴⁷ Gorge 1922, S. 231ff.

²⁴⁸ Architektenlexikon des Architekturzentrum Wien, Eintrag zu Hugo Gorge, „Stellenwert“, Abfrage 15.04.2022.

²⁴⁹ Gorge 1925, S. 289.

6.1.6 Ernst A. Plischke – 1903-1952

In seinem Artikel „Was nun weiter?“²⁵⁰ begrüßte Plischke die Entwicklung der Architektur in Richtung klarer Ausdrucksformen und weg von "sinnloser Stildekoration". Gesinnung, innerer Gehalt sowie menschliche Qualität und Zuverlässigkeit sind die für ihn entscheidenden Kriterien der Architektur.

Seine Beurteilung des aktuellen Standes der Architekturentwicklung war sehr allgemein gehalten und ging nicht auf einzelne Positionen ein. Lediglich die Vorbilder Wagner, Hoffmann und Frank wurden positiv erwähnt.

Seine Einschätzung der Bauhausarchitektur war nicht explizit ausgeführt. Eine gewisse Ambivalenz war ablesbar, wenn einerseits die Klarheit der Ausdrucksformen und die Abkehr von modischen Formalismen als positive Merkmale der Architektur genannt wurden, die zweifellos in den Bauten der Bauhaus-Architekten zu finden waren. Wenn er aber andererseits die menschliche Qualität und das "Sich-selbstfinden" des Handwerks forderte, könnte daraus eine gewisse Distanz zur rational technischen bzw. industriellen Orientierung des späten Walter Gropius und noch mehr des nächsten Bauhausdirektors, Hannes Meyer mit ihrer Typisierung und teilweise tayloristisch geprägten Industrialisierung abgeleitet werden.

6.1.7 Oskar Strnad – 1879-1935

Wenn den Wiener Architekten die Skepsis gegenüber den funktionalistischen Tendenzen des Bauhauses auch gemeinsam war, hatte doch jede dieser Persönlichkeiten ihre individuellen Gründe für ihre Zurückhaltung. So meinte Oskar Strnad im Jahr 1932: "Der Begriff Zweck ist ein rein vernunftmäßiger. Aber im Begriff Zweck ist auch Seelisches enthalten und gerade um dieses Seelische handelt es sich beim Bauen. Nur Seelisches läßt sich in Harmonie bringen. Vernunft ist der Feind aller Harmonie. Vernunft kann nur Technisches formen. Unsere Seele ist Gegner aller Technik. Die Technik ist nur Werkzeug. Wir brauchen sie um das zu formen, was wir seelisch wollen."²⁵¹ Diese metaphysische Sichtweise teilten nicht alle Wiener

²⁵⁰ Vgl. Plischke 1932, S. 188-192.

²⁵¹ Hanisch 2018, S. 66.

Architekten, viel häufiger wurden die individuellen Wohnbedürfnisse der BewohnerInnen in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt.

6.1.8 Josef Hoffmann – 1870-1956

Josef Hoffmann äußert sich in seinen raren theoretischen Erläuterungen zur Architektur nicht explizit zum Bauhaus. Aus dem Artikel „Die Schule des Architekten“ im Kunstblatt²⁵² zum Ausdruck kommende Zugang zu Kunst und Künstler lässt jedoch darauf schließen, wie Hoffmann zu den Bauhaus-Ideen gestanden haben muss. Von einem ähnlichen Ausgangspunkt kommend, der Ablehnung der akademischen Kunstausbildung, unterschieden sich die Ansichten von Hoffmann und Gropius bezüglich der Rolle des Genies beim Bau. Hoffmann betonte, dass die Bautätigkeit künstlerische Qualitäten erfordert: "Wir wissen aber auch, dass die beste errechnete Konstruktionsform kein befriedigendes Gebilde ergibt, daß außer der Beherrschung der technischen Erfordernisse ein kultivierter Geschmack, Gefühl für die Verhältnisse und den Rhythmus der Erscheinungen auch jenes geheime Empfinden, wie es nur der künstlerisch veranlagte Mensch besitzt zum Resultat führt."²⁵³

Diese Einschätzung wich von Gropius' Zugang ab, wonach der Architekt aus den gegebenen technischen und ökonomischen Lösungen die ihm gemäße auswählt. Für Gropius musste der Architekt über Fachkenntnisse verfügen, die für Hoffmann notwendige künstlerische Veranlagung blieb bei ihm jedoch unerwähnt.

In der Beschreibung der Ausbildung im Rahmen von Kunstgewerbeschulen sind Parallelen zwischen den Positionen Hoffmanns und Gropius' erkennbar. Die gemeinsame Ausbildung in den Bereichen Architektur, Malerei und Bildhauerei in vorbereitenden Klassen bewertet Hoffmann als „eminente“ bedeutend, das gleiche Modell findet sich wie dargestellt am Bauhaus im Vorkurs.

²⁵² Vgl. Hoffmann 1924, S. 101-104.

²⁵³ Vgl. Hoffmann 1924, S. 101-104.

6.1.9 Otto Breuer – 1897-1938

Auch Otto Breuer rechtfertigte im Artikel „Das redliche Bemühen – eine Bemerkung und Gegenbemerkung“ die Wiener Traditionsverbundenheit, hier im Besonderen im Bereich der Innenarchitektur. Breuer verwies auf die zeitlose Gültigkeit der zugrundeliegenden Konstruktionsprinzipien. Er räumte zwar ein, dass die an der Oberfläche vorhandenen Formen „verspielt“ sein würden, aber gleichzeitig sinnvoll als Ausgleich für die „heutigen Industrie-Menschen“ wären.²⁵⁴

6.1.10 Franz Schuster – 1892-1972

Gegensätzliche Ansichten vertrat Franz Schuster. Er repräsentierte eine der wenigen positiven Einschätzungen von sachlicher, rationaler Architektur innerhalb der Wiener Architektenschaft der Zwischenkriegszeit.

"In Wahrheit hat jede Zeit, jedes starke Wollen, jede Weltanschauung ihren besonderen äußeren Ausdruck, findet im Zeitschaffen, im Gestaltungswillen und in den Kunstformen einen starken, besonderen und eigenartigen Niederschlag."²⁵⁵ Franz Schuster leitete mit der obigen Feststellung sein Plädoyer für eine moderne proletarische, sozialistische Architektur ein. Für ihn bedeutete Sozialismus den Wunsch der "breiten Schichten" nach Klarheit, Einheitlichkeit, Gemeinschaft und nach Unterdrückung "individualistischer Eigenbrötelei". Im Bau sollten daher analog der einfachen Arbeitskleidung der Proletarier, der "Arbeitsbluse" schlichte, einfache Formen vorherrschen.

Seiner Einschätzung nach entsteht aus der Achtung dieser einfachen Formen Liebe, was wiederum die Basis für die Anerkennung als Kunstwerk sei. Dieser etwas ungewöhnliche Zugang zum Kunstbegriff ermöglichte es Schuster die angestrebte nüchterne, rationale Architektur als Kunstwerk zu definieren.

Schuster erhob die Forderung, dass im Bauen jede Sentimentalität zu vermeiden sei, die seiner Meinung nach nur dazu diene, die gewollte Nüchternheit zu "verschönern" und sie "freundlicher und gemütlicher" machen wolle. Hier sprach er ein Phänomen

²⁵⁴ Breuer 1927, S. 171.

²⁵⁵ Schuster/ Schacherl 1926, S. 34.

an, das uns tatsächlich in mehreren Kommentaren zeitgenössischer Wiener Architekten begegnete, die sich von der nüchternen und ungemütlichen Architektur des modernen Bauens, namentlich der deutschen Architektur²⁵⁶, abgestoßen fühlten. Die Basis von Schusters Einstellung zur Architektur war der Wunsch, dass das moderne Bauen "unserer neuen Weltanschauung" entsprechen müsse um den "mittelalterlichen Geist" und das "Äplerische" für ihn gleichbedeutend mit rustikal, klerikal, reaktionär, zu überwinden.

Die Einschätzungen der Bedeutung Franz Schusters bestätigen, dass für ihn Schlichtheit und Zweckmäßigkeit zentrale Ziele waren und er sich vor allem der Lösung der sozialen Wohnungsprobleme verpflichtet fühlte. Waren auch Wohnungen mit sehr kleinen Räumen und typisierte Möbel Schusters Rezepte für diese Aufgaben, zeigen sein Einsatz für die Idee der Gartensiedlungen, die er gegen den Trend großen Wohnblocks im Wien der 1920er Jahre vertrat und auch sein Engagement beim Entwurf von leistbaren Möbeln für Minderbemittelte, dass er bei der Suche nach Lösungen für die Wohnungsprobleme dennoch nicht den Menschen aus dem Auge verlor.²⁵⁷ Das Bestreben Schusters, das Wohnniveau der arbeitenden Bevölkerung zu heben, zeigt sich an seinen „Aufbaumöbeln“, einem „Baukastensystem“ mit dem aus einigen typisierten, maschinell günstig erzeugten Bausteinen über 100 „individuelle“ Möbel zusammengestellt werden konnten.²⁵⁸ Die Zielgruppen sollten in den Entscheidungen für ihre Einrichtung unterstützt und nicht dirigiert werden (vgl. dazu Kap. 6.5.5 dieser Arbeit – Der Architekt als Erzieher der Menschen).

6.2 Kommentare von Zeitgenossen in Wien

Nicht nur die Schriften der Wiener Architekten selbst, auch die Kommentare in der zeitgenössischen österreichischen Fachliteratur und in Fachzeitschriften für Architektur lassen die Unterschiede in der Bewertung von Zweckmäßigkeit und Individualität in der Architektur deutlich erkennen.

Es finden sich zwischen vorsichtiger positiver Bewertung moderner Bauformen und Akzeptanz von typisierten Elementen und standardisierten Formen häufig ablehnende

²⁵⁶ Vgl. Frank 1981, S. 135.

²⁵⁷ Sommer 1976, S. 36.

²⁵⁸ Sommer 1976, S. 40.

Äußerungen des praktischen, „leblosen“ Bauens, welches die individuellen Bedürfnisse der BewohnerInnen nicht ausreichend würdigt.

Ganz generell lässt sich feststellen, dass auf das Bauhaus selbst erstaunlich wenig explizit eingegangen wird. In kaum einer der Veröffentlichungen finden sich positive oder auch negative Anmerkungen zu Gropius oder einen der anderen Direktoren und die Bauhaustheorien. Nur indirekt daher kann die Aufnahme der Bauhausideen durch die österreichische zeitgenössische Fachliteratur interpretiert werden.

Aussagekräftig in Bezug auf die Rezeption des Bauhauses in der Wiener Architekturszene ist etwa die Tatsache, dass in der von Armand Weiser viele Jahre herausgegebenen „Fachzeitschrift für Architektur, Österreichische Bau- und Werkkunst“ 1924-1932, (mit Ausnahme eines Artikels von Walter Gropius selbst²⁵⁹) keine Hinweise auf die Architektur des Bauhauses zu finden sind.

Beispielhaft werden im Folgenden Äußerungen aus Artikeln des Architekten, Fachschriftstellers und Herausgebers Armand Weiser, des Kunsthistorikers Max Ermers, des niederländischen Architekten Jan Wils, des Schweizer W.J. Toblers und Hugo Langs näher betrachtet.

Weiser beschrieb 1925 in einem Artikel zu den Arbeiten Hugo Gorges²⁶⁰ die Anpassung der Wohnverhältnisse an die gewandelte mitteleuropäische Gesellschaftsordnung als Aufgabe der Architektur. Namentlich die Innenarchitektur müsse laut Weiser die Antworten auf ein "zeitgemäßes Innenbewußtsein" finden. Gorge würde das in hohem Maße gelingen, wobei auffällt, wie sehr Weiser das "seelische Verlangen unseres Unterbewußtseins nach rhythmisch-melodischen Ausdrucksinhalten", welchen Gorge die "gefühlsmäßige Erfüllung" gibt, in den Fokus der Bauaufgaben des Architekten stellte.

Nur drei Jahre später berichtete Weiser über eine Schrift des französischen Architekten André Lurçat²⁶¹. Lurçat, der einige Jahre später einen Beitrag zur Wiener

²⁵⁹ Gropius 1925, S. 134-147. Im Artikel „Grundlagen für neues Bauen“ gibt Gropius ein Plädoyer für modernes, technikunterstütztes Bauen und Wohnen ab und nennt als Bauhaus-Beispiel dafür das Haus am Horn.

²⁶⁰ Weiser 1925, S. 5f.

²⁶¹ Weiser 1928, S. 135ff.

Werkbundaussstellung leisten sollte, wäre laut Weiser neben Corbusier (sic!) und Guévrékian einer jener Pariser Architekten, welche die Durchsetzung einer "modernen Bauweise erkämpfen". Als selbstverständliche Grundsätze jener modernen Architektur wurden die Übereinstimmung des Zeitgeistes mit der aktuellen Kunst sowie die Anwendung der technischen Errungenschaften bezeichnet. Als eine der wesentlichen Bedingungen, unter welchen die zeitgenössischen Architekten zu arbeiten hätten, wurde die zur Anwendung der rationellen technischen Fortschritte zwingende Wohnungsnot gesehen. Hier stand ganz und gar nicht mehr Individualität, sondern im Gegenteil die "mustergültige Serien-Standardisierung" im Vordergrund. Weiser berichtet in dem Artikel auch über die von Lurçat genannten neuen bestimmenden Bauelemente, wie z.B. das Flachdach, die (Le Corbusier-)Piloten, oder die quergelegten Fenster. Weiser gab dazu keine explizite Wertung ab, eine positive Einstellung zu den neuen Standards darf jedoch, allein aus der Tatsache der Aufnahme des Berichtes in seine Zeitschrift angenommen werden.

Weniger positiv fiel Weisers Reaktion auf den Artikel Franz Schusters und Franz Schacherls über "Proletarische Architektur" (s. Pkt.6.1.11 dieser Arbeit) aus. In seinem ebenfalls "Proletarische Architektur" überschriebenen Artikel ²⁶² verteidigte Weiser vehement die bürgerlichen Wurzeln der zeitgenössischen Kultur und bewertete die Schrift der beiden Tessenow-Schüler als sozialistische Parteipropaganda, wobei sich seine Kritik in erster Linie an die Vereinnahmung der modernen Architektur durch die (linke) Politik richtete.

Weiser wie auch andere Zeitgenossen machten deutlich, dass die Ablehnung des Funktionalismus und der Neuen Sachlichkeit nicht nur auf ästhetischen Aspekten beruhte, sondern der Verlust der Repräsentationsfunktion von Architektur für viele AuftraggeberInnen ausschlaggebend war: "Aber man muß bedenken, daß das neue Formgesetz in seiner unerbittlichen Anwendung dem kaufkräftigen, d. h. bürgerlichen Kreise gegen die Natur des Standes geht. Es ist allzu sehr dem sozialen Umsturz verwandt. [...] Sie wünschen keinen Bruch mit einer Vergangenheit, der sie ihre soziale Stellung verdanken. [...] Daß der neue Stil sozialisierende Tendenz hat, steht außer Zweifel."²⁶³

²⁶² Weiser 1926, S. 276.

²⁶³ Weiser 1929, S. 8.

Neben Themen der österreichischen Architektur wie Beschreibungen einzelner Bauprojekte und theoretischen Abhandlungen, fanden sich in Weisers Zeitschrift anlassbezogen auch Kritiken mit Architektur im Zusammenhang stehender ausländischer Ereignisse, die wie Ausstellungen oder Buchpräsentationen. Französische Architektur, holländische und amerikanische Architektur wurde thematisiert, so gut wie nie aber deutsche. Das Bauhaus selbst blieb völlig ausgeklammert.

Der Kunsthistoriker Max Ermers beurteilte 1932 in einem Artikel über die Arbeiten Ernst Plischkes, die jüngste Entwicklung der österreichischen Architektur positiv und strich die Abkehr vom "Nichts-als-Purismus" heraus. Er begrüßte die Besinnung der Architekten, die unter "Selbstverleugnung", in den Jahren zuvor den "Weg des Konstruktivismus, Tektonismus und Purismus" gegangen waren. Er sah nunmehr wieder die Möglichkeit "Architektur" zu schaffen und einen neuen "Klassizismus" heraufdämmern.²⁶⁴

Ermers Haltung darf als charakteristisch für die damalige Wiener Architekturszene gelten. Viele Stimmen sahen moderne Strömungen und vor allem die Klarheit der Formen sowie die Reduktion der überschießenden Ornamentik positiv. Immer wieder wurde jedoch in den extrem funktionalistischen Bauten die Behaglichkeit, Individualität und Wärme vermisst.

1926 konstatierte Ermers einen Generationenwechsel in der französischen Architektur und sieht in Le Corbusier, Lurcat und anderen eine Reihe junger Architekten, die gemeinsam einen neuen Stil zu kreieren imstande wären.

Als Stilmerkmale beschrieb er die Abkehr von der Symmetrie hin zur freien Disposition von Baukörpern und Mauermassen, die Gebäudeform voneinander durchdringenden Mauerwürfeln, das Flachdach, das ohne Gesims auf die glatten Mauerflächen aufgesetzt wird, sowie die ohne Sturz in die Wand eingeschnittenen Fenster, die wie die Balkone teilweise zu Bändern zusammengefasst werden. Obwohl die Architekten laut Ermers den Konstruktivismus "in der ersten Phase des neuen Stils manchmal übertrieben, war für ihn die neue Architektur reizvoll und von „wohl lautender Harmonie". Ermers lobte die Zweckharmonie, die "der Geist des Ingenieurs schafft",

²⁶⁴ Vgl. Ermers 1932, S. 57ff.

vorsichtig, teilweise relativierend, betonte aber doch entgegen die in seiner Zeit vorherrschenden Vorbehalte gegen schmuck- und ornamentlose Baugestaltungen das Positive der neuen Ästhetik.

Ermers ortete den Ursprung der "Zweckarchitektur" im europäischen Norden, den beschriebenen neuen französischen Stil sah er als südlichen, romanischen, Dialekt davon. Die Heiterkeit und Leichtigkeit dieses Stils ermöglichten laut Emers sein Übergreifen auf Österreich.²⁶⁵

Indirekt fand sich also hier eine Kritik an der tatsächlich aus dem Norden kommenden nüchternen, sachlichen neuen Architektur. Offensichtlich lag dem Österreicher die "lichte, beschwingte" Version aus Frankreich näher als die kühle nordische Variante. Zudem erkannte Ermers anerkennend in den Schriften Le Corbusiers, "so manchen Gedanken in systematischer Weise" aussprechen, die zuvor bereits "unser" Adolf Loos artikuliert hatte.

Der niederländische Architekt Jan Wils ging in seinem Beitrag „Über moderne Baukunst“²⁶⁶, von einer sehr optimistischen Zukunftsprognose für die Architektur aus. Er sah die zeitgenössische Baukunst getragen "von den Gedanken einer ihrer Aufgaben bewußt gewordenen Zeit", in welchen sich Grundsätze ankündigen, die "den Forderungen eines neuen sozialen Lebens gerecht zu werden suchen". Es wäre zwar noch kein neuer Stil entstanden, die Entwicklung ginge aber in Richtung einer neuen großen Kunstepoche, wobei Wils auch der Vergleich mit der Entstehung der Renaissance nicht zu groß erschien. Wils sah das "Einzelwohnhaus (als) Heimstätte der Zukunft". Das Zinshaus als Produkt der im Verschwinden begriffenen kapitalistischen Epoche würde verschwinden. Ob sich die Prophezeiung von Jan Wils ohne die dramatischen weltpolitischen Ereignisse der folgenden Jahre erfüllt hätte, ist schwer zu beurteilen.

Im Sinne der Neuen Sachlichkeit meinte Wils nicht der sinnliche Eindruck sei maßgebend, sondern der Gedanke, den das Werk verkörpern will. Auch für ihn war das Ziel der neuen Bewegung, den Zweck zu deutlicherem Ausdruck zu bringen und unsachlichen Prunk zu vermeiden. Die von ihm sogenannten schmückenden Künste

²⁶⁵ Vgl. Ermers 1926, S. 257ff.

²⁶⁶ Wils 1924, S. 19ff.

hätten sich unter "das Gesetz, das ihnen die Konstruierende vorschreiben muß" unterzuordnen, um eine einheitliche Wirkung zu erzielen.

Der Schweizer Architekt W.J. Tobler 1924 erläuterte in seinem Aufsatz „Moderne Wiener Architektur“²⁶⁷ die Hintergründe der Schwierigkeiten neuer Architekturrichtungen, sich in Wien zu etablieren. „Neben der zeitgemässen Kultiviertheit und dem seelischen Gehalt der heutigen Wiener Architektur kann eben eine nur vom Nackt-Ursprünglichen oder Romantischen ausgehende Richtung nicht aufkommen, sowenig wie gewisse Auslandsströmungen es können, die in ihrem Ursprung wohl begründet sein mögen, denen es aber hier an Nährboden fehlt. So interessant sie auch äusserlich wirken, ihre Werke halten den bodenständigen nicht die Wage (sic!), aber der Impuls ihrer Ideen bringt frischen Atem in das Schaffen der jungen Generation.“ Die sich nicht durchsetzende Richtung würde auf Adolf Loos und die seiner sachlicheren Tendenz folgenden jungen Architekten verweisen. Unter den ausländischen Strömungen, die in Wien keinen Nährboden fanden, können wohl Le Corbusier und Gropius bzw. das Bauhaus vermutet werden.

Hugo Lang befasste sich 1928 in einem Artikel mit der Standardisierung von Wohnbereichen, einem Thema, mit dem sich auch Gropius beschäftigt hatte. Hier fanden sich im theoretischen Konzept durchaus Parallelen. Nach Meinung des Autors sollten größere Anstrengungen in die Erarbeitung einer "Standard-Lösung" zur "zweckmäßigen Formung der Einzimmerwohnung" investiert werden und er zeigte sich verwundert, dass diesbezüglich überhaupt nur in Wien Vorschläge erarbeitet wurden. Er verwies auf Otto Polak-Hellwig, der bereits 1924/25 Lösungen für kleine Wohnungen, z.B. der „Wirtschaftsnische“, einem Wiener Vorläufer der „Frankfurter Küche“²⁶⁸ umgesetzt hatte und zeigte in seinem Artikel die Abbildung eines Teils eines Zimmers mit der Bezeichnung Einzimmerwohnung. Arch. Z.V. Pollak(sic!). – Für Hugo Lang sollte erforscht werden, welches „Minimum“ der Mensch in seiner "Wohnmaschine" braucht und wie dieses Minimum zweckmäßig und schön geformt werden kann, wobei das Leben darin einen gewissen Wohnkomfort bieten sollte. " Die

²⁶⁷ Vgl. Tobler 1924, S. 5-8, 19-21, 30-33.

²⁶⁸ Architektenlexikon des Architekturzentrum Wien, Eintrag zu Otto Rudolf Polak-Hellwig, „Stellenwert“, Abfrage: 15.04.2022.

Wohnung, die diese Anforderung erfüllen würde, nennt der Autor „bewohnbare[n]“ „Normal-Wohnzelle“. Wenn auch die Diktion etwas befremdlich klingt, liegt diesen Überlegungen wohl die positive Intention zugrunde, in wirtschaftlich schwierigen Zeiten, menschenwürdiges und leistbares Wohnen für alleinstehende GeringverdienerInnen zu erreichen.²⁶⁹

6.3 Rezeption in den Bauten der Architekten

Wie oben dargestellt, finden sich weder in den Schriften der Architekten der Wiener Moderne noch in zeitgenössischen Fachzeitschriften nennenswerte direkte Bezüge zum Bauhaus. Das korreliert mit der Grundannahme dieser Arbeit, dass auch in der gebauten Wiener Architektur der Zwischenkriegszeit eine unmittelbare Vorbildwirkung der Bauhausavantgarde nicht erkennbar ist. Im folgenden Abschnitt soll geprüft werden, ob diese Erkenntnis auch bei näherer Betrachtung hält. Zu diesem Zweck wird ein genauerer Blick darauf gerichtet, was und wie in Wien zwischen 1919 und 1938 gebaut wurde. Als Quelle für die diesbezüglichen Informationen dient Friedrich Achleitners Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert, III/1-3.²⁷⁰

Demnach beträgt die Gesamtanzahl der Wiener Neubauten in diesem Zeitraum etwa 850. Rund drei Viertel dieser Gebäude wurden von Achleitner mit Kommentaren versehen, die in vielen Fällen eine grobe Zuordnung zu Baustilen zulassen (die nicht-kommentierten Bauten fallen unter den von Achleitner verwendeten Begriff der „anonymen Architektur“, gelten also als Bauwerke ohne kunsthistorische Bedeutung). Ein großer Teil der von Achleitner kommentierten Gebäude wurde in Mischstilen aus verschiedenen Traditionen gestaltet. Besonders in den frühen Jahren nach dem Ersten Weltkrieg weisen noch viele Gebäude historistische Elemente auf, auch klassizistische Einflüsse sowie Rückgriffe auf Biedermeierarchitektur wirkten nach. Stilelemente des Secessionismus fanden sich ebenso wie konservative Heimatschutzarchitektur.

Ungefähr ab der Mitte der 1920er Jahre traten, nach den ersten Ansätzen von Adolf Loos, Josef Frank und Oskar Strnad im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, wieder neue, sachliche Gestaltungsformen in Erscheinung.

²⁶⁹ Lang 1928, S. 261.

²⁷⁰ Achleitner 2010.

Nach Achleitners Beschreibungen können bei etwas mehr als 60 der kommentierten Bauten Bezüge zu den zeitgenössischen Trends Neue Sachlichkeit, Neues Bauen, Internationaler Stil bzw. zu den regionalen Ordnungen Wiener Wohnkultur und Wiener Moderne festgestellt werden. Unter Berücksichtigung aller Unschärfen dieser Betrachtung kann also davon ausgegangen werden, dass etwa 10% der in Wien in der Zwischenkriegszeit errichteten Gebäude überwiegend mit „modernen“ Gestaltungselementen gebaut wurden.

Zur Prüfung der These, dass in diesen Wiener Bauten Bauhauseinflüsse keine vordergründige Rolle spielten, möchte ich einige Beispiele näher betrachten und ihren Bezug zu den sachlich rationalen Baustilen prüfen.

Paul Engelman, Kundmanngasse 19, „Wittgensteinhaus“, 1926 (Abb.: 13)

Wie schon beschrieben bestand als Folge der unterschiedlichen individuellen Kombinationen von Tradition und Innovation eine der Besonderheiten der Wiener Architektur in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in der Heterogenität der architektonischen Konzepte. Kapfinger beschreibt dies als sehr spezifischen „Aufbruch zur Moderne“ den die architektonische Avantgarde in Wien von der Jahrhundertwende bis zu den frühen dreißiger Jahren unternahm.²⁷¹ Als besonderes Beispiel dafür kann das Wittgensteinhaus gelten.

Im Auftrag von Margarethe Stonborough (geb. Wittgenstein), einer Schwester von Ludwig Wittgenstein, planten Paul Engelman und Ludwig Wittgenstein ein Wohnhaus auf dem von ihr kurz zuvor erworbenen 3000 m² großen Grundstück im dritten Bezirk, wobei Charakteristik und Raumprogramm, nach Kapfinger, von Margarethe Stonborough ihren Bedürfnissen entsprechend mitbestimmt wurden.²⁷²

Auf Gebäudeplänen erscheinen beide, Paul Engelman und Ludwig Wittgenstein als Architekten vermerkt²⁷³. Allen Quellen zufolge war es jedoch Ludwig Wittgenstein, der die Akzente bei der Gestaltung des Gebäudes setzte, indem er den ursprünglichen Plan seines Freundes Engelman maßgeblich und in vielen Details abänderte. Wittgenstein nahm sich laut Kapfinger zwei Jahre Zeit für die Erweiterung und

²⁷¹ Vgl. Kapfinger 1984, S. 10.

²⁷² Vgl. Kapfinger 1984, S. 7.

²⁷³ Vgl. Turnovský 1987, S. 8.

Präzisierung des Engelmann-Plans. In fanatischer Arbeit und Detailverliebtheit entstand ein „einzigartiges kulturgeschichtliches Dokument“²⁷⁴.

Das Resultat der Zusammenarbeit der drei Persönlichkeiten ist ein Beispiel einer modernen Architektur, das nach Wijdeveld keiner Architekturschule mit Sicherheit zugeordnet werden kann.²⁷⁵ Die Idee des repräsentativen Gebäudes beschreibt er als möglicherweise letzten Auftrag für ein klassizistisches Wohnhaus in der Wiener aristokratischen Tradition.²⁷⁶ Das Erdgeschoß mit zwei Terrassen und zwei Obergeschoße boten der Auftraggeberin auf mehr als 1000m² reichlich repräsentativen Raum zum Wohnen und für ihre gesellschaftlichen Aktivitäten.

as Äußere des in der ursprünglichen Ausführung hellgrau verputzten Baus wird bestimmt vom Zusammentreffen zweier kontrastierender Gestaltungsprinzipien. Einerseits zeigen sich mehrere unregelmäßig ineinander verschachtelte kubische Bauelemente unterschiedlicher Form und Dimension, andererseits die symmetrisch und regelmäßig aufgebauten Fassadenflächen, die in scharf abgegrenzten Gebäudekanten enden. Was spannend und dynamisch sein könnte, ergibt laut Kapfinger aber „eine blockhafte Starre“²⁷⁷ und laut Meder eine uneinheitliche Wirkung des Baukörpers.²⁷⁸

Warum Wittgenstein diese Wirkung in Kauf nahm, ist nicht bekannt. Möglicherweise ist das ein weiteres Beispiel für einen der unauflösbaren Widersprüche, die Turnovský anhand der „Poetik eines Mauervorsprungs“²⁷⁹ beschreibt. Er identifiziert dabei ein bestimmtes Detail einer Innenwand im Wittgensteinhaus als Resultat des Konfliktes zwischen mehreren, einander teilweise widersprechenden Gestaltungsprinzipien, die sich Wittgenstein selbst auferlegte und die in bestimmten Gebäudeteilen unvereinbar aufeinandertreffen, was zu Disharmonien, wie eben den Mauervorsprung, führt.

Eine bewusste Störung der Symmetrie unternimmt Wittgenstein an der Eingangsfassade durch die Versetzung des Eingangskubus aus der Mitte.

²⁷⁴ Vgl. Kapfinger 1984, S. 8.

²⁷⁵ Vgl. Wijdeveld 1993, S. 11.

²⁷⁶ Vgl. Wijdeveld 1993, S. 181.

²⁷⁷ Vgl. Kapfinger 1984, S. 21.

²⁷⁸ Meder 2004, S. 287.

²⁷⁹ Vgl. Turnovský 1987.

In die Fassade sind schmale hochrechteckige Fenster scharfkantig eingeschnitten. Deren Vertikalausrichtung wird durch die senkrechte Versprossung zusätzlich unterstrichen.

Der Innenraum besteht aus zwei Bereichen mit unterschiedlichen Grundkonzepten. Wie die meisten Fachkommentatoren sieht auch Turnovský darin einen Zusammenhang mit der Entwicklung des philosophischen Werks Wittgensteins. Turnovský beschreibt zwei Lebensphasen Wittgensteins, die exemplarisch in zwei Schriften mündeten.²⁸⁰ Vereinfacht formuliert bildet „Tractatus logico-philosophicus“ aus 1918, den Versuch des Philosophen ab, ein systematisches, abstraktes, ideales Konzept des Denkens, der Sprache und der Welt zu definieren. Nach der Erkenntnis, dass dies nicht wie erhofft gelungen war [bzw. wegen falscher theoretischer Grundannahmen nicht gelingen konnte], bezog Wittgenstein verstärkt die Empirie, das heißt die praktischen Erfahrungen im menschlichen Leben in seine Philosophie mit ein und fasste dies in den „Philosophische[n] Untersuchungen“, veröffentlicht posthum 1953, zusammen.

Nach Turnovský versuchte Wittgenstein die beiden Konzepte – die Realität in die Theorie zu zwingen bzw. vorhandene Gegebenheiten zu berücksichtigen – im Wittgensteinhaus einerseits im streng organisierten Erdgeschoß andererseits in den „freieren“ Obergeschoßen in die architektonische Praxis umzusetzen.

Kapfinger erkennt in der Raumanordnung des Erdgeschoßes, im Ansatz räumlicher Differenzierungen, oder wie Meder es beschreibt in einer Abfolge vom Niederen zum Hohen, zum Zweck der Effektsteigerung²⁸¹, zwar Anklänge an Adolf Loos, stellt aber fest, dass diese Ansätze nicht konsequent weitergeführt wurden.²⁸²

So bleibt es bei einer laut Turnovský eindeutig erkennbaren Tendenz zum Elementarisieren und zum isolierten absoluten Architekturelement²⁸³ und bei einer Sequenz von in sich ruhenden, abgegrenzten Einzelbereichen.²⁸⁴

Kernstück des Erdgeschoßes ist die „Halle“, ein nahezu quadratischer Raum, der von zwölf Stahlbetonpfeilern strukturiert wird und über ein „Schaltersystem“ aus

²⁸⁰ Vgl. Turnovský 1987, S. 8.

²⁸¹ Vgl. Meder 2004, S. 286.

²⁸² Vgl. Kapfinger 1984, S. 12.

²⁸³ Vgl. Turnovský 1987, S. 22.

²⁸⁴ Vgl. Kapfinger 1984, S. 29.

transparenten und massiven Türen die weiteren Bereiche dieser Ebene des Hauses, wie den großen Saal, die Wohnbereiche und die beiden Terrassen erschloss. Fenster und Türen waren aus dünnen Eisenrahmen konstruiert, Türgriffe, Riegel etc., teilweise von Wittgenstein entworfen, waren knapp und einfach gestaltet.²⁸⁵

Auch die gesamte Innenausführung war in der ursprünglichen Form puristisch gestaltet, oder, wie Meder es formuliert, von einer auf Wittgenstein zurückgehenden Kälte und Kargheit geprägt.²⁸⁶ So waren die Wände mit Rauhputz beworfen, die Türrahmen mit transparentem Schutzlack versehen und die Beleuchtung erfolgte über „nackte“ Glühbirnen ohne Lampenschirm.

Beim Vergleich der Gestaltungsgrundsätze des Wittgensteinhauses mit Beispielen von Neuer Sachlichkeit oder Internationalem Stil fällt zuallererst die gewollte Einfachheit und Kargheit des Hauses in der Kundmanngasse ins Auge. Wittgenstein hat hier Reduktion als ästhetisches Prinzip mit hohem Aufwand erreicht.

Bei Gebäuden, die nach den Prinzipien der Neuen Sachlichkeit gebaut wurden, ist die Kausalität umgekehrt. Die oft schlichte Wirkung resultiert aus der Verwendung einfacher Formen und dem Weglassen von unnötigen Ornamenten zum Zweck der Kostenreduktion.

Weitere wesentliche Unterschiede zwischen der am Wittgensteinhaus erkennbaren Architektur und den internationalen sachlichen Strömungen waren die klassizistische, aristokratische Raumgestaltung, die symmetrische Fensterordnung in den sich von anderen Gebäudeteilen abgrenzenden Fassadenflächen, die bewusst eingesetzte Nüchternheit als Form der exaltierten Gestaltung im Gegensatz zur vernünftigen Sachlichkeit, die bewusst als Mittel zur Vertikalausrichtung eingesetzten hochformatigen Fenster im Gegensatz zu den querformatigen Fenstern des Internationalen Stils und die betonte Abgrenzung des Gebäudes vom Garten, im Gegensatz zur gewollten Verbindung des Innen- mit dem Außenbereich. Wenn Turnovský vom Scheitern der beiden Konzepte – Kundmanngasse und Tractatus²⁸⁷ – spricht, ist gemeint, dass es Wittgenstein nicht gelang, seine eigenen theoretischen, aus seiner Philosophie entspringenden Ansprüche in einem Bauwerk zu materialisieren. Der Wert für die Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts ist jedoch

²⁸⁵ Vgl. Kapfinger 1984, S. 29.

²⁸⁶ Vgl. Meder 2004, S. 285.

²⁸⁷ Vgl. Turnovský 1987, S. 25.

unbestritten und sogar die österreichische Politik und die zuständigen Behörden trugen dazu bei, dass das Haus in einer dramatischen Rettungsaktion in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts erhalten werden konnte.²⁸⁸

Siegfried C. Drach, Malfatti-Siedlung, Franz-Schalk-Platz 15, 1932²⁸⁹ (Abb.: 14)

Jedes Gebäude der Siedlung ist aus zwei gegeneinander versetzten Kuben zusammengesetzt und weist Flachdächer auf.

In einem der beiden Gebäudeteile ist dem gartenseitigen Raum des Dachgeschoßes eine Terrasse vorgelagert. Im Geschoß darunter befindet sich der Zugang zum hangseitig gelegenen Garten. Ein Teil des Kellers auf der Straßenseite ist als Wintergarten ausgebaut (dessen Nutzen jedoch nach Meders Einschätzung von zweifelhaftem Wert ist²⁹⁰).

Die äußere Erscheinung wird geprägt von glatten Fassaden, den Flachdächern, und unterschiedlich formatierten Fenstern – gartenseitig querrrechteckig, straßenseitig teilweise quadratisch, teilweise querrrechteckig in unterschiedlicher Höhe – und von den horizontalen Balkongittern.

Der Innenraum des Hauptgeschoßes, dem von der Straßenseite mit dem Eingang gesehen mittleren Geschoß, umfasst drei Wohnräume, die durch breite Durchlässe optisch und funktional verbunden sind.

Meder weist besonders auf die geschwungene Treppenbrüstung mit verchromtem Handlauf hin, was ihrer Einschätzung nach die „elegant-modernistische Anmutung“ des Hauses betont.²⁹¹

Während sich die Siedlungshäuser straßenseitig relativ verschlossen zeigen, liegt die bauliche Akzentuierung eindeutig auf der Gartenseite. Hier befinden sich die Terrassen, breite Fensterbänder sowie außen am Gebäude entlanglaufende Treppen, welche die südländische Anmutung unterstützen.²⁹² Achleitner hebt noch besonders

²⁸⁸ Vgl. Leitner 2013.

²⁸⁹ Der Kern der nachfolgenden Baubeschreibungen stammt aus Iris Meder 2004, „Offene Welten“; eigene Beobachtungen (sowie teilweise von Meder abweichende Einschätzungen) ergänzen das Bild.

²⁹⁰ Meder 2004, S. 329.

²⁹¹ Meder 2004, S. 328.

²⁹² Meder 2004, S. 329.

die topografische Einbindung der Siedlung hervor und wird ebenfalls an südliche Einflüsse, konkret an „Kykladenarchitektur“ erinnert.²⁹³

Siegfried C. Drach, Nothartgasse, 1933 (Abb.: 15)

Das Haus besteht aus einem einfachen, zur Straße hin abgetrepptem Kubus, das Kellergeschoß straßenseitig erscheint als Sockelgeschoß.

Die zur Straße weisende Fassade ist symmetrisch aufgebaut. Über dem Keller- bzw. Sockelgeschoß mit einem mittigen schmalen Fensterband und der links davon befindlichen Einfahrt zur Garage, weist die Erdgeschoßfassade nur ein relativ schmales querrechteckiges Fenster auf. Über dem dahinterliegenden Raum befindet sich eine Terrasse, dahinter setzt das Obergeschoß an. Der Mittelteil der Obergeschoßfassade ist leicht zurückversetzt und von einer vorgesetzten Konstruktion, laut Meder eine „Art Dachrahmen“²⁹⁴, umgeben. Mittig in diesem Rücksprung liegt ein schmales Fenster.

Die rückwärtige glatte Gartenfassade ist in „bester Tradition der Wiener Schule“ gestaltet, abgesehen vom fehlenden Bezug des Wohnbereichs zum Garten.²⁹⁵ Ebenfalls an Wiener Vorbilder angelehnt sind nach Meder die flache Relieferung des Äußeren des Baukörpers sowie die Dissonanz der äußeren Symmetrie mit der inneren Raumaufteilung.²⁹⁶

Trotz des schlichten Äußeren kann hier von Sachlichkeit im strengen Sinn nicht gesprochen werden. Dafür wurde zu viel auf individuelle Details und Akzente Wert gelegt, wie z.B. das Damenzimmer mit anschließendem Badezimmer, das mit grauem Marmorglas verkleidet und mit einer halb in den Boden versenkten Wanne ausgestattet war.²⁹⁷

²⁹³ Achleitner 2010, Bd. III/2, S. 38

²⁹⁴ Meder 2004, S. 330.

²⁹⁵ Meder 2004, S. 331.

²⁹⁶ Meder 2004, S. 331.

²⁹⁷ Meder 2004, S. 330.

Ernst A. Plischke, Arbeitsamt-Liesing, Dr.-Neumann-Gasse 7, 1930/31 (Abb.: 16)

Plischke, 1903 geboren, Schüler von Peter Behrens an der Akademie der bildenden Künste in Wien, war in den späten 1920er Jahren einer der fortschrittlichsten Vertreter der jungen Architektengeneration in Österreich. Er distanzierte sich konsequent vom „Wienerischen“ in Architektur und Gesellschaft²⁹⁸. Achleitner ergänzt, dass er nicht nur mit der kulturellen Fracht der Wiener Architektur und ihrer Neigung zu Pathos, Sinnlichkeit und Ornament haderte, sondern auch mit deren unentschiedener und ambivalenter Haltung zu den Prinzipien der Moderne.²⁹⁹ Dementsprechend orientierte er sich verstärkt an internationalen Tendenzen der Architektur und bezog insbesondere seine persönlichen Erfahrungen aus einem ausgedehnten Aufenthalt in New York in seine Arbeit mit ein.

Plischke wollte mit dem Arbeitsamt Liesing das modernste Gebäude Wiens schaffen³⁰⁰ und setzte laut Achleitner mit dem Bau – einem der ganz wenigen in Wien, die vorbehaltlos dem „Internationalen Stil“ zugeordnet werden können – ein international beachtetes Signal für das radikale Auftreten der Moderne in Österreich.³⁰¹

Auftraggeber des Arbeitsamtes war 1930 das Ministerium für soziale Verwaltung, Industrielle Bezirkskommission Wien. Zu erfüllen hatte der Neubau eine reibungslose Abwicklung des Schalterverkehrs (Information, Registratur, Auszahlung etc.) und die getrennte Bearbeitung je Berufsgruppe.³⁰²

Zentrale Zielsetzung für die neuartige Gestaltung eines Amtsgebäudes waren auch Transparenz und die öffentliche Sichtbarkeit von behördlichen Vorgängen.³⁰³ Diese demokratische Geste im Bereich der Bürokratie³⁰⁴ war vermutlich Teil des Auftrags. Darüber hinaus entsprach die Umsetzung einer derart innovativen Idee jedoch auch dem Verständnis Plischkes, der die „positive Welt der Idee“ als Grundvoraussetzung für ein erfülltes Leben sah.³⁰⁵

²⁹⁸ Vgl. Architektenlexikon des Architekturzentrum Wien, Eintrag zu Ernst A. Plischke, „Stellenwert“, Abfrage 12.05.2022.

²⁹⁹ Vgl. Achleitner 2010, Bd. 3, S. 369f.

³⁰⁰ Vgl. Ottillinger/Sarnitz 2003, S. 66.

³⁰¹ Vgl. Achleitner 2010, Bd. 3, S. 369f.

³⁰² Vgl. Achleitner 2010, Bd. 3, S. 369f.

³⁰³ <http://www.ernst-a-plischke.at/>, Abfrage 12.05.2022.

³⁰⁴ Vgl. Ottillinger/Sarnitz 2003, S. 66.

³⁰⁵ Vgl. Plischke 1932, S. 188-192.

Die Eisenbeton-Skelettkonstruktion, vermutlich eine Anregung aus New York,³⁰⁶ erlaubte Plischke die Verwirklichung der transparenten Amtsräume.

Die Fassade wird dominiert von zwei Fensterbändern vor dem Erdgeschoß und dem ersten Stockwerk. Lediglich den Geschoßdecken sind schmale, mit Platten verkleidete Bänder vorgelegt, womit die Horizontalausrichtung verstärkt wird. Die erzielte optische Leichtigkeit kommt auch in der völlig transparenten Gestaltung des seitlich der Fassade vorgelagerten Stiegenhauses zur Geltung.

Der Fassadengestaltung liegt ein *tracés régulateurs* genanntes Ordnungsprinzip zugrunde, bei welchem sämtliche Diagonalen von untergeordneten Flächen parallel zur Diagonale des Fassadenrechtecks verlaufen, was zu einem harmonischen Gesamteindruck beiträgt.³⁰⁷ Gedeckt ist das Gebäude des Arbeitsamtes mit zeitgemäß modernem Flachdach, der Grundriss weist eine T-Form auf. Das Stiegenhaus ist dem Querbalken außen vorgelagert. Die Position des Stiegenhauses vor dem Gebäude und die damit erzielte Platzwirkung vor dem Amt sind bewusst gewählt und sollen den öffentlichen Charakter des Gebäudes verdeutlichen.³⁰⁸

Die Innenraumgestaltung ist laut Achleitner an das Konzept des Arbeitsamtes in Dessau, das nach Plänen von Walter Gropius in den Jahren 1927-29 errichtet wurde, angelehnt. Diese Orientierung bezieht sich jedoch lediglich auf die Organisation der Besucherströme. Grundrisse und Gebäudeform unterscheiden sich maßgeblich. Während die Anlage in Dessau in einem halbkreisförmigen Komplex situiert ist, findet sich im Arbeitsamt ein rektanguläres Konzept mit zentraler, T-förmiger, von oben belichteter Halle und mittig liegender Registratur für die Beamten (12 Schalterplätze), um die sich fünf Warteräume gruppierten, die getrennt von außen zugänglich waren.³⁰⁹ Der gesamte Innenbereich ist übersichtlich und klar strukturiert. Decken und Wände bestehen in weiten Teilen aus von Tageslicht durchfluteten, rasterförmig montierten Glasplatten.

Das Arbeitsamt Liesing ist jenes Beispiel aus den „modernen“ Gebäuden der Zwischenkriegszeit in Wien, das die meisten Überschneidungen mit den internationalen Strömungen in der Architektur der Zwischenkriegszeit aufweist. Die

³⁰⁶ Vgl. Ottillinger/Sarnitz 2003, S. 47.

³⁰⁷ Vgl. Ottillinger/Sarnitz 2003, S. 49.

³⁰⁸ <http://www.ernst-a-plischke.at/>, Abfrage 12.05.2022.

³⁰⁹ Vgl. Achleitner 2010, Bd. 3, S. 369f.

Kriterien des Internationalen Stils nach Hitchcock/Johnston scheinen nahezu lückenlos umgesetzt. Reduktion und Vernunft, Rationalität, Einfachheit und Funktionalität der Neuen Sachlichkeit ebenso. Sogar zu Details von Gropius-Bauten und damit indirekt zu Bauhaus (Konzept des Arbeitsamtes Dessau, innenliegendes Skelett hinter einer Glasfassade, wie es vollflächig am Bauhausgebäude in Dessau umgesetzt wurde) sind Bezüge feststellbar. Dennoch, auch wenn Plischke viele Anregungen aus internationalen Entwicklungen in seine Arbeit mit einbezog, ist keine Nachahmung von Vorbildern erkennbar, sondern eine offene Auseinandersetzung mit dem state-of-the-art der Zeit.

Ateliergemeinschaft Friedl Dicker/ Franz Singer

Einen wesentlichen Beitrag zur Fragestellung dieses Kapitels, wie weit Bauhauseinflüsse auf Bauten der Wiener Moderne erkennbar sind, können die Arbeiten der Ateliergemeinschaft Friedl Dicker/ Franz Singer liefern, da beide Künstler eine mehrjährige Ausbildung am Bauhaus absolvierten und sie daher prädestiniert für die Umsetzung von Bauhaus-Ideen erscheinen. Allerdings lag der Schwerpunkt der künstlerischen Arbeiten beider Proponenten eindeutig im Bereich der Innenraumgestaltung. An dieser Stelle werden nur die Arbeiten im Bereich der Architektur im engeren Sinn (abweichend vom frühen Bauhausverständnis des Baus als Endziel aller künstlerischen Tätigkeiten) betrachtet.

Aus der Zeit ihrer Ausbildung am Bauhaus, vermutlich um 1922, sind vier Wohnhauspläne als vermutlich einzige Entwürfe am Bauhaus erhalten, welche die ersten Versuche der Auseinandersetzung mit Architektur belegen.³¹⁰ Hövelmann vermutet, dass die Zeichnungen Dickers und Singers Beiträge zu der von Gropius angedachten Bauhaussiedlung waren und unter Aufsicht eines ausgebildeten Architekten - möglicherweise Adolf Meyers – zustande kamen. Die Entwürfe zeigen laut Hövelmann die Unerfahrenheit der beiden Planer, erkennbar an den teilweise unzureichenden Detailausführungen. In einigen Details sind Parallelen zum etwas später gebauten Haus am Horn erkennbar. So sind auch in den Dicker/ Singer-Plänen die Räume für das Zusammentreffen der Familie zentral situiert und das Flachdach über diesem Bereich erhöht. Allerdings fehlt hier im Unterschied zum Haus am Horn

³¹⁰ Vgl. Hövelmann 2021, S. 80ff.

die Fensterreihe zur Belichtung von oben. Durch die Anordnung der das Hauszentrum umgebenden Räume wurden, wie im Haus am Horn Flure eingespart. In den Dicker/Singer-Entwürfen gibt es anders als bei dem nach dem Prinzip des Baukasten im Großen konzipierten Versuchshaus am Horn keine Tendenzen zur Verwendung typisierter Bauelemente.

Franz Singer, Gästehaus Auersperg-Hériot, Rustenschacherallee 30, 1933³¹¹

(Abb.: 17)

Bei diesem Objekt handelt es sich um den einzigen Wohnbau, der nach Entwürfen von Franz Singers Atelier gebaut wurde. Friedl Dicker dürfte daran, nach ihrem Ausscheiden aus der Ateliergemeinschaft, schon nicht mehr beteiligt gewesen sein. Auftraggeber war das Ehepaar Hildegard von Auersperg-Hériot und Auguste-Olympe Hériot im Jahr 1932. Bereits 1933 war der Bau bezugsfertig. Das Gebäude ist heute nicht mehr vorhanden; wann es abgetragen wurde, ist nicht mehr feststellbar.

Der Bauauftrag an Franz Singer bestand im Umbau des im Garten der Villa der Eigentümer liegenden Wirtschaftsgebäudes zu einem Gästehaus.

Zu diesem Zweck wurde das erste Geschoß abgetragen und ein Eisenskelettaufbau aufgesetzt, wobei der Aufbau über den Grundriss des Erdgeschoßes vorkragte. Den Räumen im Obergeschoß vorgelagert entstand eine am Ende viertelkreisförmige Terrasse, die vom großen Gästezimmer aus über eine ebenfalls viertelkreisförmige Terrassentür aus Faltglaselementen begehbar war. Vom Erdgeschoß zum Obergeschoß wurde ein zylinderförmiger Lift geführt, der von einer Wendeltreppe umgeben war. Von der Obergeschoßterrasse führte eine freitragende Treppe mit halbkreisförmiger Wange zur zweiten Dachterrasse auf dem Flachdach.

Die längliche Gesamtform des Baus, die abgerundete Terrasse und die zierlichen Geländer lassen beim Blick auf das Gebäude an ein Schiff denken. Es wurde in dieser Arbeit bereits darauf hingewiesen, dass nautische Zitate nach dem Trauma des Ersten Weltkriegs ein Ausdruck der wieder erstarkten Hinwendung zu Technik und modernem Verkehr waren. Im Erdgeschoß blieb das Gebäude weitgehend unverändert.

³¹¹ Sämtliche architektonische Fakten zum Gästehaus Auersperg-Hériot sind dem Kapitel 5.5.4 – Fulminanter Höhe- und Endpunkt – Das Gästehaus Auersperg-Hériot, in: Hövelmann 2021, S. 379-411, entnommen.

Hövelmann verweist auf Parallelen einiger Baudetails, wie die durch einen Pfeiler abgestützte Terrasse oder die halbkreisförmige Freitreppe, zu Bauten von Le Corbusier.³¹² Ebenso sieht sie Ähnlichkeiten im Konzept der baukastenartigen Zusammenstellung autonomer Gebäudeteile zu Bauten von Marcel Breuer.³¹³

Festzuhalten ist jedenfalls, dass, im Gegensatz zu den anderen hier gezeigten Beispielen der modernen Architektur der Zwischenkriegszeit in Wien, das äußere Bild des Gebäudes wesentlich weniger einheitlich erscheint. Das liegt an Details wie vorkragenden Dächern, der außen angefügten Treppe, der viertelkreisförmigen Raumbegrenzung und Terrasse, dem integrierten Lift mit Wendeltreppe etc. Wie weit diese Elemente auf Wunsch der AuftraggeberInnen entstanden oder Teil des individuellen Konzeptes von Franz Singer waren, ist nicht bekannt.

Auffällig ist die starke Verbindung von Innen- und Außenbereich durch versenkbare Fenster und vollständig zu öffnende Terrassentüren.³¹⁴ Hier ist eine Analogie zu Mies van der Rohes Haus Tugendhat in Brünn aus 1929 erkennbar.³¹⁵

Singer ist es gelungen, trotz der erwähnten Parallelen zu Werken prominenter internationaler Architekten eine individuelle Gestaltung zu entwickeln. Dabei sticht neben der baukastenartigen Zusammenstellung autonomer Gebäudeteile vor allem die Vereinigung gegensätzlicher Prinzipien hervor, die den Gesamteindruck des Gebäudes bestimmen. So entsprachen die äußeren Formen des Bauwerks durchaus den modernen Tendenzen der damaligen Zeit, gleichzeitig behielt die Raumeinteilung mit Bedienstetenzimmern im Erdgeschoß und einer „Beletage“ für die Gäste des Hauses alte adelige und großbürgerliche Traditionen bei.³¹⁶ Sachliche Elemente der Baugestaltung, wie die teilweise klare Fassadengestaltung und das Flachdach standen aufwändig strukturierten Teilen, wie beispielsweise den faltbaren Terrassentüren gegenüber. Ein überaus großzügiges Raumkonzept mit Gästezimmern für die Bediensteten der Hausgäste kontrastierte mit Elementen der Raumökonomie für Kleinwohnungen, wie versenkbaren Betten und eingebauten Sitzgelegenheiten im Gästebereich. Dass Sparsamkeit und Raumökonomie nicht nötig gewesen wären, sondern die Gestaltung eher der Mode und dem Wunsch nach Luxus

³¹² Vgl. Hövelmann 2021, S. 386.

³¹³ Vgl. Hövelmann 2021, S. 388.

³¹⁴ Vgl. Hövelmann 2021, S. 396.

³¹⁵ Vgl. Hövelmann 2021, S. 398.

³¹⁶ Vgl. Hövelmann 2021, S. 390.

entsprachen, zeigen auch die aufgewendeten Baukosten von 433.500 Schilling.³¹⁷ (Zum Vergleich: Der Kostenrahmen für das zwei Jahre zuvor fertiggestellte Arbeitsamt Liesing betrug 180.000 Schilling³¹⁸).

Bereits vor dem Gästehaus Auersperg-Hériot wurden zwei weitere Bauten nach Plänen der Ateliergemeinschaft errichtet. Ein Tennisklubhaus für Hans Heller und ein Gartenhaus für die Familie Moller. Laut Hövelmann sind nach derzeitigem Kenntnisstand dazu keine Bauakten mehr erhalten.³¹⁹

Tennisklubhaus, Mühlbachergasse 20, 1928 (Abb.: 18)

Im Tennisklubhaus für Dr. Hans Heller, sind einige der Charakteristika des Gästehauses Auersperg-Hériot, wie der langgezogene Gebäudekörper, das viertelkreisförmige Dach und die offene Wendeltreppe mit Glaszylinder, vorweggenommen.³²⁰

An der Planung dieses Auftrages dürften sowohl Friedl Dicker als auch Franz Singer beteiligt gewesen sein. Jedenfalls werden auf der Website des Bezirkes Hietzing beide als Architekten des bereits 1935, vermutlich wegen Baumängel wieder abgetragenen Gebäudes angeführt. Dort findet sich auch eine Beschreibung des Bauwerks, von einem nicht genannten Autor aus der Zeit des Bestehens des Hauses.

Besonders hervorgehoben werden in der Beschreibung die Leichtigkeit und Transparenz sowie das Wechselspiel von gekurvt und gerade abgeschlossenen Elementen. Das Klubhaus wird als quaderförmig, flach gedeckt mit aufgesetzter, kreisförmiger, auf acht Säulen ruhender Sonnenterrasse beschrieben. Durch das Flachdach mit viertelkreisförmigem Dachabschluss führte eine Wendeltreppe mit einem aus Glas bestehenden, zylinderförmigen Aufsatz. Laut Beschreibung würden verschiedene Bauelemente, wie die Rundfenster, gekurvte Linien, die schraubenförmige Wendeltreppe, zwei aufragende Kamine wie auch der

³¹⁷ Vgl. Hövelmann 2021, S. 383.

³¹⁸ Vgl. Ottillinger/ Sarnitz 2003, S. 63.

³¹⁹ Vgl. Hövelmann 2021, S. 17.

³²⁰ Vgl. Hövelmann 2021, S. 388.

leuchtturmartige Glasaufsatz an Schiffdetails erinnern. Insgesamt wird der Bau als in den Formen klar jedoch dem Zweck entsprechend „fast verspielt“ bezeichnet.³²¹

Gartenhaus Moller, Starkfriedgasse 19, 1931

In den Jahren 1927/28 wurde nach Plänen von Adolf Loos ein Einfamilienhaus im Auftrag der Familie Moller errichtet. Anny Wottitz-Moller war eine langjährige Freundin von Friedl Dicker, war gemeinsam mit ihr und Franz Singer am Bauhaus und betrieb nach der Bauhauszeit mit Dicker ein Atelier in Wien. Die Ateliergemeinschaft Dicker/Singer richtete einen Teil des Hauses in der Starkfriedgasse ein und erhielt 1931 den Auftrag für ein Gartenhaus am gleichen Grundstück. Das einräumige Gebäude mit quadratischem Grundriss wurde vermutlich nicht für Wohnzwecke genützt, verfügte jedoch über eine vollständige Ausstattung, die dies ermöglicht hätte.³²² Unter dem ebenfalls quadratischen Dach bestand der Abschluss zum Garten in einer viertelkreisförmigen Glasfalttür, wie sie später auch im Gästehaus Auersperg-Hériot zum Einsatz kam. Die Innenausstattung bestand aus variablen Möbeln und Einbauschränken, in welche die Möbel eingeschoben werden konnten. Die Kochstelle war in einem drehbaren Durchreichschrank integriert.

Fazit:

Die obigen Beispiele belegen meines Erachtens sehr deutlich die Eigenständigkeit der Architektur der Wiener Moderne, die durchgängig von der Kombination traditioneller Elemente mit modernen Ansätzen lokaler und internationaler Strömungen bestimmt wird. Damit ist auch eine Zuordnung zu Stil Kategorien schwer möglich. Ich schließe mich in diesem Sinn Hanisch an, die vom Kompromiss als Gestaltungsprinzip der Wiener Architektur gesprochen hat. Aus der Integration unterschiedlicher Einflüsse entstand neue und qualitätsvolle Architektur.

An den Bauten von Siegfried C. Drach ist sehr gut zu erkennen, worin sich die Produkte der radikalen Neuen Sachlichkeit und der im Umfeld des Bauhauses entstandenen Architektur von den Bauten der Wiener Moderne unterscheiden. Immer wieder stehen

³²¹ <https://hietzing.at/Bezirk/geschichte2.php?id=396>, Abfrage 18.05.2022.

³²² Vgl. Hövelmann 2021, S. 337.

individuelle Akzente, die den Persönlichkeiten der BewohnerInnen entsprechen, im Mittelpunkt und relativieren die generelle Tendenz zu rationaler Gestaltung. Achleitner hat für diese spezielle, weniger nüchterne Auslegung der sachlichen Orientierung in der Architektur ganz treffend den Begriff der „Wiener Sachlichkeit“ geprägt.³²³

Hinsichtlich der Übereinstimmung der Architektur der Wiener Moderne mit Bauhausmerkmalen ist festzuhalten, dass solche nur dort festzustellen sind, wo Bauhausmerkmale mit Elementen der übergeordneten Strömungen Internationaler Stil oder Neue Sachlichkeit übereinstimmen. Das betrifft so allgemeine Elemente wie Flachdach, würfelförmige Baukörper oder asymmetrische, glatte, helle Fassaden.

In der von mir verwendeten Literatur werden nur zwei Wiener Bauten genannt, an welchen Bauhauseinflüsse festzustellen sein sollen. Meder sieht Ähnlichkeiten des 1931 fertiggestellten „Settlement-Jugendheims“ von Anton Brenner mit dem Wohntrakt des Dessauer Bauhaus-Ateliergebäudes (errichtet 1925/26) und schließt daraus auf einen Einfluss des Bauhauses³²⁴. Für Achleitner folgt das in den Jahren 1930/31 errichtete Arbeitsamt Liesing von Ernst A. Plischke einem Raumkonzept, das in Abwandlung des Arbeitsamtes in Dessau von Walter Gropius (errichtet 1927-29) entstanden ist.³²⁵

Meines Erachtens hat hier Achleitner den Zusammenhang zwischen dem Wiener Bau und dem Vorbild in Dessau korrekter dargestellt, indem er Anleihen an einem Grundkonzept für die Innenorganisation eines Amtes von Walter Gropius benennt, das in der Form komplett abgeändert wurde. Meder hingegen insinuiert aufgrund eines Gestaltungsmerkmals eines einzigen Baus, die Existenz eines gemeinsamen Baurepertoires für Bauten des Bauhauses, was jedoch nicht der Fall war.

³²³ Vgl. Achleitner 2010, Bd. III/2, S. 53.

³²⁴ Vgl. Meder 2004, S. 256.

³²⁵ Vgl. Achleitner 2010, Bd. 3, S. 369f.

6.4 Innenraumgestaltung, Möbel

Die architektonischen Spuren der Ateliergemeinschaft Dicker/ Singer in Wien wurden bereits im vorigen Kapitel behandelt. Das weitaus umfangreichere Werk der beiden KünstlerInnen entstand jedoch im Bereich der Innenraumgestaltung. Im Folgenden soll nun überblicksartig aufgezeigt werden, wie sich die Bauhausausbildung und die dort vermittelten Gestaltungsprinzipien auf das Schaffen von Dicker/ Singer in Wien auswirkten.

Friedl Dicker (1898-1944) und Franz Singer (1896-1954) lernten einander in Wien, vermutlich 1917 an der Kunstschule des Schweizer Malers Johannes Itten, der seit 1916 in Wien unterrichtete, kennen und übersiedelten mit ihm und einigen weiteren seiner StudentInnen 1919 nach Weimar ans Bauhaus, um dort ihre Kunstausbildung fortzusetzen. Laut Hövelmann studierten die beiden nicht nur zusammen, sondern gingen auch eine Liebesbeziehung ein.³²⁶

Am Beginn ihrer Zeit am Staatlichen Bauhaus Weimar war der später am Beginn jeder Ausbildung stehende Vorkurs noch nicht eingerichtet. Die StudentInnen konnten daher sofort in den Werkstätten arbeiten.³²⁷

Obwohl die offizielle Linie des Bauhauses einen gleichberechtigten Zugang zu den angebotenen Ausbildungswegen vorsah, wurden Frauen zu den „weiblichen“ Bereichen gedrängt. Ganz zu Beginn gab es sogar eine „Frauenabteilung“, die sich mit Applikationen, Puppen, Tieren und Webarbeiten beschäftigte und später in der Weberei aufging³²⁸ und in der Friedl Dicker ihre Ausbildung begann. In weiterer Folge konnte sie auch die Bühnenwerkstatt unter Lothar Schreyer und Oskar Schlemmer besuchen und in der Druckerei arbeiten, wo sie an einer Publikation mitarbeitete, die sich „der utopischen Hoffnung auf eine bessere Gesellschaft“ widmete.³²⁹ Neben einigen Gemälden sind aus dieser Zeit auch Textilarbeiten von Friedl Dicker bekannt, die mit geometrischen Formen gestaltet wurden und Bezüge zur abstrakten Malerei aufweisen.³³⁰

³²⁶ Vgl. Hövelmann 2021, S. 33.

³²⁷ Vgl. Hövelmann 2021, S. 57.

³²⁸ Vgl. Hövelmann 2021, S. 58.

³²⁹ Vgl. Hövelmann 2021, S. 65.

³³⁰ Vgl. Hövelmann 2021, S. 62.

Franz Singer arbeitete in der Tischlerwerkstatt und besuchte ebenfalls die Bühnenwerkstatt. Von ihm sind weder Gemälde noch Möbelentwürfe aus dieser Zeit überliefert. Bereits 1919 gründete er außerhalb des Bauhauses ein Maleratelier in Weimar. Beide beendeten 1923 ihr Studium am Bauhaus.

Neben der ganzheitlichen ästhetischen Ausbildung bei Johannes Itten und der „Harmonisierungslehre“ von Gertrud Grunow³³¹, waren am Bauhaus vor allem die Einflüsse von De Stijl und Theo van Doesburg und des russischen Konstruktivismus³³² für die beiden Wiener KünstlerInnen prägend. Bekannt ist, dass Franz Singer 1922 Teilnehmer am De Stijl-Kurs von van Doesburg war.³³³

Für die spätere Tätigkeit Singers als Entwerfer von Möbeln waren die De Stijl-Prinzipien in den von Gerrit Rietveld gestalteten Möbeln einflussreich. Das waren in der Hauptsache die Betonung der Konstruktion durch übereinander gelegt wirkende Elemente und sich rechtwinkelig kreuzende Lattenhölzer sowie der Kubus als Formgrundlage. Weitere Gestaltungsmittel waren umlaufende, rahmende Bänder und farbliche Differenzierung der einzelnen Elemente, umgesetzt durch verschiedene Hölzer oder durch Farbe.³³⁴

Bereits während ihrer Zeit am Bauhaus arbeiteten Dicker und Singer an Theaterproduktionen in Berlin und Dresden mit, wo sie Bühnenbilder und Theaterkostüme beitrugen. In diesem Bereich blieben sie bis zu ihrer Rückkehr nach Wien weiter aktiv. Dicker und Singer (formal nur Franz Singer) gründeten 1923 in Berlin die Werkstätten Bildender Kunst GmbH, wo Werkstätten für Tischlerei, Weberei, Stoffspritzerei, Buchbinderei, Goldschmiedewerkstätte, Spielzeug und Marionettentheater betrieben wurden. Zielbereich der Werkstätten war hauptsächlich das Theater.³³⁵

1925 kehrten beide nach Wien zurück. Franz Singer tritt in das bereits bestehende Atelier von Friedl Dicker (Textilien und Taschen³³⁶) ein und der gemeinsame Tätigkeitsbereich wird um den Entwurf von Möbeln, die Einrichtung von Häusern, Wohnungen, Geschäften, Kindergärten, Arztpraxen und den Entwurf von Bauten

³³¹ Vgl. Hövelmann 2021, S. 59.

³³² Vgl. Hövelmann 2021, S. 175.

³³³ Vgl. Hövelmann 2021, S. 74.

³³⁴ Vgl. Hövelmann 2021, S. 188f.

³³⁵ Vgl. Hövelmann 2021, S. 93.

³³⁶ Vgl. Hövelmann 2021, S. 118.

erweitert.³³⁷ Das Auftragsklientel stammte vorwiegend aus dem familiären Umfeld und dem Freundes- und Bekanntenkreis von Dicker und Singer.³³⁸

Bezüglich der Aufgabenverteilung innerhalb der Ateliergemeinschaft besteht aufgrund mangelnder Belege keine Klarheit. Vermutlich sah sich Singer als eigentlichen Leiter des Ateliers und verstand Dicker als seine Angestellte. Dafür spricht jedenfalls, dass er die Entwürfe für Raumgestaltungen stets als „Werk von Architekt Franz Singer“ publizierte.³³⁹ Dickers Beitrag zur Innenraumgestaltung umfasste vermutlich hauptsächlich Farben und Materialien.³⁴⁰ Hövelmann sieht die gemeinsame Tätigkeit von Dicker und Singer daher auch eher als projektbezogenen Arbeitsverbund.³⁴¹

Schwerpunkt der Arbeit der Ateliergemeinschaft war die Einrichtung von Wohnungen. Eng mit dieser Tätigkeit verbunden war das Entwerfen von Möbeln, wobei die Aufgabenverteilung vermutlich so aussah, dass Singer entwarf und Dicker dekorierte.³⁴² Dabei entstand eine breite Palette an verschiedenen Möbeln und Einrichtungsgegenständen wie Stühle, Tische, Schränke, Kindermöbel, Betten, Kredenzen, Leuchten, Kachelöfen.

An vielen davon sind die Prinzipien, die der Gestaltung am Bauhaus zugrunde lagen gut erkennbar. Wie schon erwähnt, übte die Bauhaus-Phase in der Theo van Doesburg mit den De Stijl-Prinzipien die expressionistische Ausrichtung unter Johannes Itten verdrängte, besonderen Einfluss aus. So sieht Hövelmann, besonders für die ersten Jahre der Ateliergemeinschaft eine erkennbare Orientierung an van Doesburgs konstruktivistischen Gestaltungsgrundsätzen.³⁴³ Konkrete Beispiele dafür finden sich vor allem in Stuhl- und Schrankentwürfen.

1927 entwarf Franz Singer einen Schreibtischstuhl für Hans Moller (Abb.: 19). An diesem Stuhl ist besonders gut sichtbar, dass die Konstruktion nicht verschleiert, sondern im Gegenteil, in den Vordergrund gerückt werden soll. Der Eindruck, dass der Stuhl aus zwei Einheiten zusammengesetzt ist, wird durch die unterschiedlichen Holzbehandlungen – holzsichtig bzw. schwarz gebeizt – hervorgerufen. Zusätzlich

³³⁷ Vgl. Hövelmann 2021, S. 119.

³³⁸ Vgl. Hövelmann 2021, S. 419.

³³⁹ Vgl. Hövelmann 2021, S. 122.

³⁴⁰ Vgl. Hövelmann 2021, S. 125.

³⁴¹ Vgl. Hövelmann 2021, S. 122.

³⁴² Vgl. Hövelmann 2021, S. 126.

³⁴³ Vgl. Hövelmann 2021, S. 74.

unterstützt wird dieser Effekt durch die unterschiedliche Montagerichtung der Konstruktionslatten, die je nach Bauteil die Breit- oder die Schmalseiten zeigen. Dieser optische Effekt stellt eine Parallele zu einem 1923 von Marcel Breuer entworfenem Stuhl dar³⁴⁴ (Abb.: 20). Die von der Ateliergemeinschaft (im konkreten Fall wohl von Friedl Dicker) gewählte Form der Sitzmöbelbespannung mit farbigen Gurtbändern, die mit der kubischen Form des Stuhles korrespondierte, verweist auf einen von Gunta Stölzl und Marcel Breuer am Bauhaus entworfenen Stuhl aus 1921.³⁴⁵

Ein weiteres Beispiel für eine Verwertung von Anregungen aus der gemeinsamen Bauhauszeit gibt ein Bücherschrank für Hans Moller aus dem Jahr 1925, der in seiner Form und in umlaufenden Holzverstrebungen deutliche Parallelen zu einem Stück von Marcel Breuer aus dem Jahr 1921 aufweist.³⁴⁶

Dass als Vorbilder für Möbelgestaltungen der Ateliergemeinschaft nicht ausschließlich Bauhaus-Kreationen herangezogen wurden, sondern ebenso die näherliegenden Traditionen aus Wien eine Rolle spielten, zeigt folgendes Beispiel:

Der von Franz Singer entworfene Schreibtisch Ti28, in einer speziellen Version für Margarete Neumann, zeigt erstaunliche Parallelen zu einem Schreibschrank von Koloman Moser aus dem Jahr 1903. Beide Möbel weisen eine kubische Gesamtform auf, verfügen im Inneren über vielfach gegliederte Ablagen und bieten für das passend dazu entworfene Sitzmöbel Raum zum „Einschachteln“. ³⁴⁷

Gegen Ende der 1920er Jahre tritt bei den Möbelentwürfen der Ateliergemeinschaft die Verwendung von Stahlrohr in den Vordergrund. Für Hövelmann ist die Tatsache, dass neben Dicker/ Singer nur wenige Möbelentwerfer in Wien mit diesem Material experimentieren, ein Beleg für eine weitere Orientierung am Bauhaus. So ist auch der erste Stuhl des Ateliermitarbeiters Bruno Pollak aus dem Jahr 1927 (Abb.: 21) am B5 von Marcel Breuer (Abb.: 22) orientiert.³⁴⁸ Nach dem – vermutlich wegen fehlender Produktionsmöglichkeiten für die eigenen Entwürfe notwendigen – Einsatz von „Fremdmodellen“ Breuers und Mies van der Rohes in Atelierprojekten wurden erst ab

³⁴⁴ Vgl. Hövelmann 2021, S. 189.

³⁴⁵ Vgl. Hövelmann 2021, S. 195.

³⁴⁶ Vgl. Hövelmann 2021, S. 193.

³⁴⁷ Vgl. Hövelmann 2021, S. 210.

³⁴⁸ Vgl. Hövelmann 2021, S. 234.

1929/30 eigene Entwürfe produziert. Die grundsätzliche Orientierung an den Bauhaus-Vorbildern blieb erhalten, jedoch wurden in Details eigene Ideen umgesetzt. So war der Singerentwurf S1 von einer schlaufenförmigen Überkreuzung am Fuß gekennzeichnet. Dieses Markenzeichen und die Stapelbarkeit, die auch der 1933 entwickelte V-Stuhl aufwies, machten die Stühle zu echten Originalen der Ateliergemeinschaft.³⁴⁹

Sowohl die Stahlrohrmöbel als auch der „Kistenkasten“ zum „Einschachteln“ von Sitzmöbeln und das Diwanbett als Lösung für Klein- und Kleinstwohnungen mit beschränktem Raum hätten sich für die industrielle Produktion angeboten. Die aufwändige Konstruktion der Möbel ließ jedoch die Herstellung durch große Hersteller nicht zu. Damit blieb aber auch die von Singer selbst als Zielgruppe genannte Arbeiterschaft als Kunden unerreichbar.³⁵⁰

Gleiches gilt für den von Singer um 1935/36 entwickelten X-Stuhl 44/2 aus Sperrholz. Hier verhinderte Singers Befürchtung, durch Massenproduktion die Qualität des Produktes zu gefährden, eine serielle Herstellung.³⁵¹

Viele der von der Ateliergemeinschaft hergestellten Möbel und auch Konzepte für Wohnungseinrichtungen sind von der Grundidee einer optimalen Ausnutzung von Wohnraum geprägt. Damit entsprachen Dicker/ Singer dem Trend der Zwischenkriegszeit zu multifunktionalen und raumsparenden Möbeln.³⁵²

Klein- und Kleinstwohnungen verlangten nach Möbeln, die mehrere Funktionen erfüllten und auch Räume mussten mehrere Zwecke erfüllen. Die Ateliergemeinschaft Dicker/ Singer stattete mehrere solcher Wohnungen in dieser Weise aus. Erreicht wurden die Mehrfachfunktionen von Räumen oft mittels Separierungen durch Schiebe- bzw. Faltschiebetüren und Vorhänge. Vom Bauhaus her bekannte Vorbilder dafür waren die Lösungen von Gerrit Rietveld, die in Bauhausbüchern publiziert wurden.³⁵³

Für die Mehrfunktionalität von Möbeln hatten Dicker und Singer mit Alma Buscher ein ihnen persönlich bekanntes Vorbild in Weimar. Buscher hatte für das Musterhaus am Horn eine vielbeachtete variable Kinderzimmereinrichtung entworfen.³⁵⁴

³⁴⁹ Vgl. Hövelmann 2021, S. 234-245.

³⁵⁰ Vgl. Hövelmann 2021, S. 427.

³⁵¹ Vgl. Hövelmann 2021, S. 415.

³⁵² Vgl. Hövelmann 2021, S. 411.

³⁵³ Vgl. Hövelmann 2021, S. 353.

³⁵⁴ Vgl. Hövelmann 2021, S. 203.

1931 endete die Zusammenarbeit von Friedl Dicker und Franz Singer. Dicker widmete sich verstärkt kunstpädagogischen Tätigkeiten³⁵⁵, Franz Singer betrieb das Atelier noch bis 1934 mit seinen MitarbeiterInnen weiter.

Angesichts ihrer Ausbildung am Bauhaus in Weimar ist es nicht verwunderlich, dass Friedl Dicker und Franz Singer ganz offensichtlich jene Wiener KünstlerInnen der Zwischenkriegszeit waren, deren Werk den Bauhaus-Prinzipien und Gestaltungsmerkmalen am nächsten kam. Wie gezeigt wurde, lassen sich viele Analogien zu Werken ihrer ehemaligen BauhauskollegInnen feststellen, aber auch Anregungen aus der Wiener Architektur der ersten Jahrzehnte des Zwanzigsten Jahrhunderts waren in ihrer Arbeit erkennbar.

Beide KünstlerInnen blieben lange über ihre Bauhauszeit hinaus noch jener „handwerklichen Begriffswelt“ verhaftet, die während der ersten Bauhausjahre die Gestaltung bestimmte.³⁵⁶ Das kann als stringente Verweigerung von Vereinfachungen gesehen werden, wie ihnen das ihr Bauhauskollege Georg Muche konzidierte³⁵⁷ oder als Standhaftigkeit gegen Indoktrinierung wie es Achleitner anerkennend feststellte.³⁵⁸ Von Vorteil war das Festhalten an der handwerklichen Produktion ihrer Möbel, gegen den Trend zur seriellen Herstellung, jedoch weder für ihren kaufmännischen Erfolg, noch für das Erreichen ihres Zieles, Lösungen für die Arbeiterschaft zu schaffen.

Was die Beurteilung betrifft, wie weit das Werk der beiden KünstlerInnen typisch bzw. außergewöhnlich für die Wiener Kunstszene der Zwischenkriegszeit war, verweist Hövelmann auf zwei Beispiele für unterschiedliche Einschätzungen. Während Achleitner ihre Werke als für Wiener Verhältnisse ungewöhnlich einschätzte konstatierte der Wiener Kunsthistoriker Peter Haiko, dass sich ihre Arbeiten sehr wohl in die österreichische Entwicklung der Zwischenkriegszeit einfügen würden.³⁵⁹

³⁵⁵ Vgl. Hövelmann 2021, S. 133.

³⁵⁶ Vgl. Hövelmann 2021, S. 414.

³⁵⁷ Vgl. Hövelmann 2021, S. 47.

³⁵⁸ Vgl. Achleitner 1989, S. 6.

³⁵⁹ Vgl. Hövelmann 2021, S. 12.

6.5 Vergleich der Prinzipien

Weder die wenigen vorhandenen theoretischen Kommentare der Wiener Moderne-Architekten bzw. von zeitgenössischen Berichterstattern zur Bauhausarchitektur noch die „modernen“ Bauten im Wien der 1920er und 1930er Jahre weisen auf eine intensive Befassung mit dem Bauhaus hin. Daraus sind also die Haltungen der Wiener Fachszene zum Thema Bauhaus nur undeutlich zu erkennen. Um jedoch ein Bild zu erhalten, welche Einstellungen zum Bauhaus vorherrschten und warum es weitgehend ignoriert wurde, werden im Folgenden die Geisteshaltungen und Gestaltungsprinzipien des „Bauhauses“ und der Wiener Architektur einander gegenübergestellt.

Ziel dieses Vergleiches ist das Herausarbeiten jener Kriterien, die es den Vertretern der Wiener Architektur unattraktiv erscheinen ließ, sich mit den architektonischen Anregungen des Bauhauses auseinanderzusetzen, bzw. die es ihnen unmöglich machten, grundlegende Ideen, die am Bauhaus angewendet wurden in ihre eigene Arbeit zu integrieren.

Wiener Architektur der Zwischenkriegszeit wird dabei mit Bauhaus-Prinzipien, nicht mit Prinzipien der Bauhaus-Architektur, verglichen. Das Bauhaus als Ausbildungsstätte für unterschiedlichste künstlerische Ausdrucksformen lässt eine klare Trennung zwischen Kunstgewerbe und Architektur nicht zu, wohingegen hinsichtlich der Wiener Architektur nur in Teilbereichen, etwa bei Josef Hoffmann Unschärfen in der Abgrenzung vorhanden sind.

Ebenso ist zu berücksichtigen, dass die Wiener Architekten grundsätzlich nur durch ihre Regionalität und ihre gemeinsamen Traditionen miteinander verbunden waren, beim Bauhaus trotz des Einflusses unterschiedlicher Personen auf seine Entwicklung die Schule als Klammer vorhanden bleibt.

6.5.1 Ausbildung und Bedeutung des Handwerks

Wie dargestellt postulierte Walter Gropius im Bauhausmanifest, dass der Weg zu künstlerischem Schaffen über eine umfassende Handwerksausbildung führe. Zugrunde lag diesem Ansatz seine Überzeugung, dass die bis dahin üblichen

Kunstausbildungen nicht zielführend waren. Weder die Architekturabteilungen der Universitäten noch die Kunstgewerbeschulen genügten seinen Ansprüchen³⁶⁰

Die Grundidee der auf praktischer Erfahrung mit Werkstoffen gestützten Kunstausbildung wie sie Gropius formuliert, war zum Zeitpunkt des Erscheinens des Bauhausmanifests keineswegs neu. Wie Wick erläutert, ging das Grundschema der ergänzenden Werkstattausbildung auf Semper zurück und wurde in Ansätzen an der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie bereits vor der Jahrhundertwende praktisch umgesetzt. In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts enthielt ein Kurs von Alfred Roller mit dem Titel „Allgemeines Zeichnen“ das Kennenlernen von Werkstoffen und Werkzeugen sowie elementare Techniken der Bearbeitung.³⁶¹ Wenn auch diese Form der praktischen Ausbildung nur in Ansätzen der Werkstattausbildung am zwanzig Jahre später gegründeten Bauhaus entspricht, ist es doch merkwürdig, dass Gropius diesen Vorläufer seines Konzepts ebenso wie andere Wiener Ursprünge von Bauhaus-Ideen „mit keiner Silbe erwähnt hat“³⁶².

Für die Rezeption der Idee einer umfassenden handwerklichen Ausbildung als Basis für künstlerisches Gestalten scheint interessant, wie das Auftauchen des Konzeptes am Bauhaus ohne jede Erwähnung deren Wiener Wurzeln auf die Wiener Architekten gewirkt haben muss. Sie alle kannten dieses Konzept aus ihrer Ausbildung oder aus ihrer Tätigkeit bestens, Kommentare der Wiener Architekten liegen dazu nicht vor. Auch bezüglich jenes Teils des Manifests, in dem Gropius fordert, die „Architekten [...] müssen zurück zum Handwerk“ und sie sozusagen als unfertige Künstler einstuft, sind keine Reaktionen aus Wien auffindbar, obwohl auszuschließen ist, dass das Bauhausmanifest und seine Aussagen in Wien nicht bekannt waren.

Es kann nur vermutet werden, dass die fehlende Erwähnung der Ursprünge und die implizite Unterstellung mangelnder Kompetenz durch Gropius zumindest Befremden auslöste.

Die von Gropius deklarierte Überwindung der Trennung von Handwerk und Kunst betraf nicht nur die dazu nötige Ausbildung, sondern war ein Statement zum künstlerischen Schaffen überhaupt. Mit handwerklichen Methoden wurde im Bauhaus Kunst hergestellt, auch in Zeiten, als das Motto längst in die Einheit von Kunst und

³⁶⁰ Vgl. Droste 2018, S. 15.

³⁶¹ Vgl. Wick 1994, S. 14.

³⁶² Vgl. Wick 1994, S. 10.

Technik bzw. Industrie abgeändert war. Auch die handwerkliche Herstellung von vervielfältigungsfähigen Typen war im Verständnis der Bauhäusler Kunstproduktion. Gebrauchsgegenstände wurden so zu Kunstwerken.

In Wien hatte Josef Hoffmann einen ähnlichen Zugang zur handwerklichen Produktion von Kunstgegenständen. Sein Konzept des Gesamtkunstwerks sah vor, sämtliche Einrichtungs- und Gebrauchsgegenstände künstlerisch im „gleichen Stil“ zu gestalten. Schon kurz nach der Jahrhundertwende, also lange vor dem Bauhaus wurden Gebrauchsgegenstände in der Wiener Werkstätte nach diesem Grundsatz produziert. Schärfster Kritiker dieser Idee war in Wien Adolf Loos. Auf das Werk seines Landsmannes Josef Hoffmann bezogen, kann seine Feststellung, „daß Kunst und Handwerk keinen irgendwie gearteten Zusammenhang besitzen“³⁶³ jedenfalls auch als Abgrenzung von diesem Teil der Bauhausphilosophie nicht deutlicher interpretiert werden.

Auch Josef Frank hielt wenig von gewerblich produzierter Kunst, wie in der bereits im Kap. 6.1.1 erwähnten Kritik an Walter Gropius deutlich wurde, der gemeint hatte, ein Kunstwerk habe wie eine Maschine zu funktionieren.

6.5.2 Neubeginn versus Kontinuität

„Rückblick oder Verwendung historischer Formen waren für ihn (Anm.: Gropius) Verrat an der Gegenwart, der Architekt sollte als Gestalter und Erzieher nur vorwärts blicken und dem Neuen einen Weg bahnen“³⁶⁴. Mit dieser Einschätzung beschreibt Nerdinger eine entscheidende Basis der Arbeit von Walter Gropius. Dieser ging damit über die zeittypische Ablehnung des Historismus hinaus und entschied sich bei der Suche nach Lösungen für den „Ausdruck des modernen Lebens“ für einen radikalen Neubeginn. Diese Einstellung traf laut Pehnt exakt den Geist der Zeit: "Es gibt ein Eigenschaftswort, das die zwanziger Jahre über alles geschätzt haben, das war das Adjektiv "neu"". ³⁶⁵

³⁶³ Vgl. Loos 2010, S. 666.

³⁶⁴ Vgl. Nerdinger 2019(2), S. 11.

³⁶⁵ Vgl. Pehnt 2006, S. 128.

Tatsächlich kennen wir aus dieser Zeit die Schlagworte vom „Neuen Bauen“, von der „Neuen Sachlichkeit“ und von den diversen Phantasien, den „Neuen Menschen“ zu schaffen.

Von diesem radikalen Ansatz Gropius‘ unterschied sich das Verhältnis der Wiener Architekten der Zwischenkriegszeit zu Tradition grundsätzlich. Die zu dieser Zeit führenden Vertreter der Wiener Architektur der Zwischenkriegszeit absolvierten ihre Ausbildung um die Jahrhundertwende in einer Atmosphäre, in der der Kompromiss, Teil des Selbstverständnisses der Menschen in der Endphase des Habsburgerreiches war und sich daher auch auf die Haltung zu Tradition und Neuerung in der Architektur auswirkte. Nicht nur die älteren Architekten wie Adolf Loos, der für die Rückkehr zur Tradition ohne Furcht unmodern zu sein, eintrat³⁶⁶ und Josef Hoffmann, der sich an biedermeierlichen Vorbildern orientierte³⁶⁷, bezogen die Erfahrungen aus früheren Architekturepochen in ihre Arbeit ein, sondern auch die Architekten der nächsten Generation wie Josef Frank, Oskar Strnad und Oskar Wlach suchten Anregungen in traditionellen Vorbildern.

Nur wenige prominente Vertreter der Architektengeneration, die erst nach dem Ersten Weltkrieg ihre Ausbildung beendet hatten und ins Berufsleben eingestiegen waren, wandten sich nahezu vollständig neuen Lösungen zu und bauten nicht auf Traditionen auf. Dazu zählten Richard Neutra, Ernst A. Plischke und Walter Loos.

Neutra arbeitete allerdings, mit Ausnahme seines Beitrags zur Werkbundaustellung 1932, nicht in Österreich. Plischke wandte sich nicht von Tradition im Allgemeinen ab, sondern wollte nur alles „Wienerische“ ausgrenzen, weil er mit der „prunksüchtigen Wiener Großstadtgesellschaft“ haderte.“³⁶⁸ Er wurde ebenso wie Walter Loos von Le Corbusier bzw. vom Internationalen Stil beeinflusst.

Der konservative Teil der Architekten blieb im Wien der 1920er Jahre gänzlich den traditionellen Formen des Bauens verhaftet, hauptsächlich bei der Gestaltung nach dem Muster des Historismus sowie der Heimatschutzarchitektur.

³⁶⁶ Vgl. Loos 2010, S. 444.

³⁶⁷ Vgl. Meder 2004, S. 39.

³⁶⁸ Architektenlexikon des Architekturzentrum Wien, Eintrag zu Ernst. A. Plischke, „Stellenwert“, Abfrage 15.04.2022.

Auch die fortschrittlichen Architekten bezogen historische Elemente in ihre modernen Gestaltungen mit ein, nur ein kleiner Teil wandte sich vollständig neuen Lösungen zu, wobei die Anregungen dafür hauptsächlich vom Internationalen Stil bzw. von Le Corbusier stammten, wie das Beispiel Ernst A. Plischke zeigt.

Die radikale Abkehr von Tradition entsprach für die überwiegende Mehrzahl der Wiener Architekten nicht dem Verständnis von ihrem Metier. Für die von Walter Gropius geforderte Abwendung von historischen Vorbildern und völlige Neuorientierung am Bauhaus gab es daher kaum Sympathie.

6.5.3 Gesellschaftspolitische Zielsetzung der Architektur

Eines der Ziele, die Gropius bereits vor seiner Zeit am Bauhaus in seinen programmatischen Schriften artikulierte, war das auf Ideen von Nietzsche und Behrens zurückgehende „Zurückfinden zur Kultur“. Ein einheitliches Ausdrucksbild, verdichtet zu „ein[em] neue[r]n Stil“³⁶⁹, sollte erreicht werden. Seine Begründung dafür war gesellschaftskritischer Natur. Die Machtpolitik, der Kapitalismus und das bürgerliche Philistertum hätten zum Verlust des „Schöpferischen“ geführt und eine geistige Revolution wäre nötig, um den Kulturverlust zu korrigieren.

Daraus ist ersichtlich, dass für Gropius der Zweck der Bestrebungen nach Vereinheitlichung in der Gestaltung mehr war als oberflächliche Ästhetik. Gropius selbst sah sich als einflussreichen gesellschaftspolitischen Akteur, der laut Nerdinger „Vorkämpfer für eine neue Welt“ und „Erzieher der Massen“ sein wollte, der für die Menschen neue Lebensformen erschließt und aktiv an der Veränderung der Gesellschaft mitwirkt. Die Zielsetzung mit künstlerischen Mitteln gegen die identifizierten Ursachen des Kulturverlustes anzukämpfen, wirkt sehr ambitioniert. Gropius erachtete nicht eine politische, sondern eine „geistige Revolution“ als probates Mittel dafür.

Die Theorie für das Erreichen des einheitlichen Ausdrucksbildes lieferte Gropius 1925 im ersten Bauhausbuch nach. Nerdinger fasst diese Programmatik in wenigen Sätzen zusammen: Demnach ging Gropius vom Wesen der Dinge aus, die Ausgangspunkt für deren Gestaltung wären. Ohne genauere Beschreibung der Methode, nennt Gropius

³⁶⁹ Vgl. Nerdinger 2019(1), S. 19.

als ersten Schritt die Erforschung dieses Wesens. Durch Gestaltung nach dem „eigenen gegenwartsbezogenen Gesetz“ der Dinge und durch die Beschränkung auf „typische, jedem verständliche Grundformen und -farben“ und unter sparsamer Ausnutzung von Ressourcen könnten „Typen“, das heißt für die Massenproduktion geeignete Modelle, geschaffen werden. Damit wäre nicht nur die angestrebte Einheitlichkeit des Ausdrucks erreicht, sondern ebenso eine Grundlage für soziale Gleichheit, die sich mit gleichen Produkten für „in der Hautsache gleiche Lebensbedürfnisse“ erreichen ließe. Der Gefahr einer durch die Massenproduktion geringeren Qualität der Produkte begegnet Gropius mit einer Konzentration auf den „geistigen Wert“, die durch „schöne Gestaltung“ (Ordnung von Massen, Materialien und Farben nach Maßverhältnissen) gewährleistet würde.³⁷⁰

In einer Zeit lange bevor die Produktion von Fertigteilhäusern technisch möglich wurde, stellte die Idee, Gebäude zu konstruieren, indem jeder Bau aus klaren Grundelementen, wie bei einem "Baukasten im Großen" zusammengesetzt würde, eine revolutionäre Innovation dar. Gropius sah in dieser Methode die Möglichkeit, eine "einheitliche Erfüllung der Forderungen des Lebens und der Kunst" herbeizuführen.³⁷¹ Den Beitrag, den das Bauhaus zur Gestaltung eines einheitlichen Ausdrucksbildes leistete, charakterisiert Droste als Ästhetik, die sich bis 1928 unter Gropius herausgebildet hatte und die heute als „Bauhausstil“ bezeichnet wird.³⁷²

Hier fällt auf, wie sehr sich der Begriff „Bauhausstil“ offenbar durchsetzen konnte, ohne – wie dargestellt wurde – auf der einen Seite vom Bauhaus selbst überhaupt intendiert worden zu sein und andererseits ohne das Vorweisen typischer, sich von anderen Strömungen wie Neuer Sachlichkeit oder Internationalem Stil wesentlich unterscheidender Formelemente.

Im gesellschaftspolitisch höchst relevanten Bereich des Massenwohnbaus bezog Gropius deutlich Stellung, indem er die Reduktion der Baukosten damit rechtfertigte, dass „jeder arbeitende Mensch“ guten und gesunden Wohnraum schaffen können sollte. Sein Beitrag zur praktischen Umsetzung dieses gesellschaftlichen Anliegens blieb allerdings hinter dem theoretischen Anspruch zurück. Einzig die Errichtung der

³⁷⁰ Vgl. Nerdinger 2019(1), S. 72f.

³⁷¹ Vgl. Gropius 1926, S. 134.

³⁷² Vgl. Droste 2012, S. 36.

Siedlung Dessau-Törten diene dem Zweck der Schaffung von günstigem Wohnraum, wobei die Qualität der gebauten Wohnhäuser von Kritikern und vor allem von BewohnerInnen als mangelhaft erachtet wurde.

Auch in Wien finden wir den Anspruch, gesellschaftliche Veränderungen durch Architektur zu bewirken oder zumindest aufzuzeigen. Schon Otto Wagner forderte: „Alles modern Geschaffene muß unser eigenes besseres, demokratisches, selbstbewußtes, unser scharf denkendes Wesen veranschaulichen.“³⁷³

Die Vision Menschen erziehen zu müssen teilt Gropius mit Josef Hoffmann. Beide folgen den Idealen des Gesamtkunstwerkes und einer durchgängigen Gestaltung zu einheitlicher Erscheinung. Allerdings war das in Aussicht gestellte Ergebnis der Erziehung bei Hoffmann ein anderes als bei Gropius. Während Gropius den Menschen die Kultur wieder geben wollte, versuchte Hoffmann laut Thomas nicht die Gesellschaft zu verändern, sondern stattdessen den Menschen ein ästhetisches Refugium zu verschaffen. „Hoffmann wollte einen Menschen erziehen, der in einem von den Künsten geprägten Gesamtkunstwerk zu einem eskapistischen Dasein gelangte.“³⁷⁴

Von den Wiener Architekten wird das Wiedererlangen von Kultur nicht in einer Gropius vergleichbaren Form als Ziel artikuliert. In den Bestrebungen nach einem neuen Stil ging es hier eher um zeitgemäße Ästhetik.

6.5.4 Individualität versus Sachlichkeit, Funktionalismus, Rationalismus

Grundsätzlich widersprach die Forderung nach einem „einheitliche[s]n Ausdrucksbild des modernen Lebens“ der Wiener Grundtendenz nach individuellem Ausdruck. Dementsprechend negativ haben sich dazu die Wiener Architekten, allen voran Josef Frank geäußert. Frank wies vor allem zurück, dass diese Vereinheitlichung modern sein sollte und drückte seine Abneigung gegen die damit verbundene Gleichschaltung aller Menschen aus.

Wie aus diesen und auch den Äußerungen anderer Wiener Architekten hervorgeht, kann die Betonung der Berücksichtigung individueller Bedürfnisse der BewohnerInnen

³⁷³ Boeckl/ Witt-Dörning 2015, S. 22, (zitiert Otto Wagner, Moderne Architektur, Wien 1896, S.37).

³⁷⁴ Vgl. Thomas 2017, S. 9.

als ein entscheidendes Unterscheidungsmerkmal zur Bauhausposition gelten. Gropius' Einschätzung, wonach die Wohnbedürfnisse der meisten Menschen weitgehend gleich wären, wurde strikt abgelehnt.

Ruth Hanisch sieht die Kritik an Vereinheitlichung und Systematisierung als verbindendes Element der Wiener Architektur bereits seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ziel der Wiener Architektur war es demnach immer, die größtmögliche Vielfalt zu erhalten.³⁷⁵

Frank postulierte Individualität als Grundvoraussetzung für Architektur, wenn er 1930 in seiner Abgrenzung zwischen Ingenieur und Architekt meinte, dass Architekten grundsätzlich die Voraussetzung für Typisierung fehle, weil sie ihrem Wesen nach individuell wären.³⁷⁶ Hinsichtlich des „Baukastens im Großen“ unterstellte Frank Walter Gropius, sein Metier verlassen und sich in die Aufgabe der Ingenieure eingemischt zu haben. Auf die Idee der seriellen Produktion von Häusern ging Frank hier nicht dezidiert ein, in Anbetracht seiner Äußerungen in anderen Schriften zu individuellen Wohnbedürfnissen, zu Vereinheitlichung und zu Normierung, kann aber von einer ablehnenden Haltung auch gegen dieses Konzept ausgegangen werden. Bemerkenswert an Franks Kritik ist, dass sie neben dem gesellschaftspolitisch-philosophischen Aspekt teilweise auch eine nationalistische Verallgemeinerung der deutschen Bevölkerung enthielt. Er unterstellte „Deutschland“ sich in Prinzipien zu verrennen, sich nicht auf menschliches Gefühl zu verlassen und absolute Moralbegriffe lehren zu wollen. Wenn er als Folge dieser „Fehler“ noch die „heutige Menschenfresserarchitektur“ ortete ist eine Ablehnung der Bauhausprinzipien schon sehr klar erkennbar.

Hans A. Vetter wiederum sah hinsichtlich der Gestaltung von Wohnraum die Aufgabe der Innenarchitektur als Schaffung eines Rahmens für die individuellen Lebensäußerungen von Menschen. Diese Einstellung widerspricht deutlich der Gropius'schen Maxime von der Gleichartigkeit der Lebensbedürfnisse der meisten Menschen und der daraus abgeleiteten Berechtigung Wohnraum für viele Menschen gleich zu gestalten.

³⁷⁵ Vgl. Hanisch, 2018, S. 73.

³⁷⁶ Vgl. Frank, 1930, S. 406 (online-Version S. 8.).

Hier setzt auch die Kritik Josef Franks an. Als Beispiel für den Ausdruck seiner Haltung kann sein Aufsatz „Was ist modern?“ aus dem Jahr 1930³⁷⁷ gelten. Darin stellte er die Modernität einheitlicher Gestaltung grundsätzlich in Frage, weil sie engstirnig und eindimensional wäre, erachtete den übertriebenen Materialismus als „Angriff gegen den Geist“ und unterstrich das Grundbedürfnis nach menschlichen Geheimnissen.³⁷⁸ Eve Blau gibt einen klaren Überblick über die Einschätzung Josef Franks zur Neuen Sachlichkeit, der meinte, dass: „Jeder Mensch [...] sein bestimmtes Maß von Sentimentalität [hat], das er befriedigen muss“ und der die Ideologie der Neuen Sachlichkeit der „Verdinglichung der Bedürfnisse und Wünsche des proletarischen Subjekts“ bezichtigte. In weiterer Folge beschreibt Blau Franks klassenkämpferischen Vorwurf der Überheblichkeit an jene, die sich Behaglichkeit und Ruhe verschaffen können und die Forderung nach Kahlheit und Nüchternheit nur für andere erheben.³⁷⁹

Damit scheinen die wesentlichen Punkte der Kritik Franks an allzu sachlicher Architektur artikuliert zu sein: Das Verdrängen des menschlichen Bedürfnisses nach Individualität, Unvernunft und Geheimnissen zugunsten von Sachlichkeit und Kollektivismus.

Im Vergleich der Standpunkte von Gropius und Frank wird der grundlegende Unterschied im Zugang klar. Gropius versucht die negativen Auswirkungen der Industrialisierung abzuschwächen und durch „schöne Gestaltung“ einen Rest an Geist zu bewahren. Frank möchte es erst gar nicht so weit kommen lassen und warnt schon vorbeugend vor den Folgen.

Ungeachtet der hier zitierten Kommentare von Frank und Strnad, die als repräsentativ für die „Wiener Haltung“ gelten können, muss erwähnt werden, dass auch in Wien Spuren von Neuer Sachlichkeit zu finden waren. Jedoch hatten viele Wiener Architekten ihre eigene Interpretation dieser Strömung. Radikaler Funktionalismus und die deutschen, bzw. Bauhaus- Varianten fanden hier kaum Zustimmung. Abgesehen

³⁷⁷ Vgl. Frank, 1981, S. 133-135.

³⁷⁸ Vgl. Frank 1930, S. 400, (online-Version S. 4.).

³⁷⁹ Vgl. Blau 2006, S. 308.

davon, dass in Wien die Erfahrungen der „ersten“ Sachlichkeit aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg präsent waren, war es auch Teil der speziellen Wiener Architektur-Kultur, mit ihrem Hang zu Kompromissen, extremer Funktionalität und Sachlichkeit skeptisch zu begegnen.

Neben dem grundsätzlich anderen Zugang zu Sachlichkeit und Funktionalismus im Bereich des Bauens wirkten sich auch die Unterschiede in den wirtschaftlichen und technischen Möglichkeiten in Deutschland und Wien auf die Produktionsweisen aus.³⁸⁰

Wenn auch die generelle Ausrichtung im sozialen Wiener Wohnbau zwischen konservativ und Neuem Bauen eingeschätzt wird³⁸¹, gab es doch auch in diesem Bereich Ansätze für radikalere Sachlichkeit. Als Beispiel dafür kann Anton Brenners Gemeindebau in der Rauchfangkehrergasse im aus 1923 sowie im Speziellen seine Raumgestaltung in den Wohnungen mit sehr geringem Platzangebot und der dort erprobte Vorläufer der Frankfurter Küche gelten.

Im Bereich des Funktionsbaus kann exemplarisch Ernst A. Plischkes Arbeitsamt Liesing für eine strenge Ausrichtung nach rationalen Richtlinien genannt werden.

Hinsichtlich der Produktionsmethoden beim Bauen gibt Armand Weiser ein Bekenntnis zu „mustergültiger Standardisierung“ ab, wenn er 1928 über die Arbeiten von Le Corbusier und Guévrékian berichtet³⁸². Zur Bekämpfung der Wohnungsnot müssen die vorhandenen technischen Errungenschaften mit der architektonischen Form in Übereinstimmung gebracht werden. Ob das als Plädoyer für den „Baukasten“ von Gropius verstanden werden kann, ist unklar, eine leise Kritik an der in Wien gepflegten Zurückhaltung gegen jede Form von Vereinheitlichung kann jedoch angenommen werden.

Max Ermers begrüßte 1932 in einem Artikel über die Arbeiten Ernst Plischkes die Rückkehr zu „Architektur“ und die Überwindung der Irrwege von Konstruktivismus, Tektonismus und Purismus³⁸³. Plischkes Arbeit, speziell dessen Arbeitsamt Liesing, wurde darin sehr positiv bewertet, was den Schluss zulässt, dass es Ermers nicht um

³⁸⁰ Vgl. Meder 2004, S. 315.

³⁸¹ Vgl. Weihsmann 2009, S. 5.

³⁸² Vgl. Weiser 1928, S. 135ff.

³⁸³ Vgl. Ermers 1932, S. 57ff.

generelle Ablehnung moderner Tendenzen ging. Bestätigt wird dieser Eindruck angesichts einer sechs Jahre früher erschienenen Rezension junger französischer Architektur. Wörtlich sprach Ermers darin von „Konstruktivismus“ der reizvoll und von wohllautender Harmonie wäre. Offensichtlich hatte Ermers also weniger Probleme mit Konstruktivismus und nüchterner, sachlicher Architektur, als mit den, in seinen Augen, missglückten Versuchen diese in Wien zu implementieren.

Die Emotionen, welche die Neue Sachlichkeit bei manchen Vertretern der Wiener Architektur hervorzurufen imstande war, wird aus der Beschreibung Fritz Schmalenbachs verständlich, der den „Modus, in dem sie (Anm.: die Neue Sachlichkeit) die Welt wahrnahm“, als „bewusst kultivierte Unsentimentalität“ bezeichnete.³⁸⁴

Die einzige zu findende Ausnahme in der Position zur Vereinheitlichung innerhalb der Wiener Architekten, bildet die Stellungnahme von Franz Schuster. Seine Überzeugung, dass die breiten Schichten den Wunsch nach Einheitlichkeit und die Unterdrückung "individualistischer Eigenbrötelei" maßgeblich für den Sozialismus wären, lässt eine Ähnlichkeit zu Bauhaus-Grundsätzen erkennen.

Hinsichtlich des stilistischen Aspekts des Zieles eines einheitlichen Ausdrucks in der Architektur kann, unter Berücksichtigung der Kommentare der Wiener Architekten, festgehalten werden, dass Ähnlichkeiten in Formen oder Details wie vereinfachte Gebäudeformen und reduzierte Ornamentik zwischen Bauten aus dem Bauhaus-Umfeld und Bauten der Wiener Architektur der Zwischenkriegszeit nicht auf Inspiration oder Einfluss des Bauhauses schließen lassen.

Oberflächliche Ähnlichkeiten wie z.B. kubische Gebäudeformen, Flachdach, und glatte, weiße Fassaden bei Bauhausgebäuden oder bei Bauten von Gropius und bei den „modernen Wienern“, begründen sich viel mehr in den gemeinsamen Quellen und Vorbildern, wie Le Corbusier, Internationalem Stil und den Werken von Adolf Loos.

³⁸⁴ Vgl. Blau 2009, S. 308.

6.5.5 Der Architekt als Erzieher der Menschen

„Gropius wollte also am Bauhaus junge Menschen erziehen, um in der Folge erzieherisch auf die Gesellschaft einzuwirken.“ So fasst Droste die gesellschaftspolitischen Zielsetzungen des frühen Bauhauses zusammen und ergänzt, dass „die Schule diese doppelte Zielrichtung nie aufgegeben hat“ und „man auf den Trümmern des Kaiserreichs für den ‚neuen Menschen‘ planen, entwerfen und bauen wollte.“³⁸⁵ Gropius sah seine Rolle dabei laut Nerdinger als „Vorkämpfer für eine neue Welt“.³⁸⁶

Die politische Ausrichtung des Bauhauses war eindeutig fortschrittlich und, auch wenn das aus taktischer Vorsicht nicht offiziell ausgesprochen werden durfte, sozialistisch orientiert. Erinnert sei hier an Schlemmers „Kathedrale des Sozialismus“ im Vorwort für den Katalog zur Bauhausausstellung 1923, das von Gropius entschärft wurde.

Auch Frampton erkennt im Bauhaus, begründet durch die Nähe zur Neuen Sachlichkeit, eine sozialistische Tendenz der Architektur³⁸⁷. Vermieden wurden jedoch offen parteipolitische Festlegungen, um den politischen Gegnern nicht weitere Angriffsflächen zu bieten.

Gropius‘ Anspruch, erzieherisch auf die Gesellschaft einzuwirken, übertrug sich auf die generelle Ausrichtung des Bauhauses, wofür das Musterhaus am Horn als Beispiel dienen kann.

An diesem Punkt setzt die zentrale Kritik der Wiener Architekten der Zwischenkriegszeit an. Einheitlichkeit, Normierung und radikale Sachlichkeit widersprachen den Grundhaltungen der meisten von ihnen. Josef Frank unterstellte gar, dass es ein Wesenszug „der Deutschen“ wäre sich auf absolute Moralbegriffe³⁸⁸ zu fixieren. Diese ideologische Einschränkung war für Architekten, deren zentrales Anliegen die Berücksichtigung individueller Bedürfnisse ihrer Kunden war, schwer zu akzeptieren.

Während sich Gropius laut Nerdinger als Erzieher und Vorkämpfer für eine neue Welt sah, bestand für seine Wiener Kollegen der Beitrag der Architektur für die Gesellschaft

³⁸⁵ Droste 2019, S. 40.

³⁸⁶ Vgl. Nerdinger 2019 (2), S. 11.

³⁸⁷ Vgl. Frampton 2010, S. 120.

³⁸⁸ Vgl. Frank 1981, S. 134.

in der Schaffung einer für die individuelle Entfaltung von Menschen günstigen Umgebung.

So kann verkürzt festgehalten werden: Gropius wollte beeinflussen, die Wiener Architekten unterstützen.

Ein weiteres Beispiel für die zur Bauhaus-Ideologie unterschiedliche Haltung von Wiener Kulturschaffenden zeigen die Initiativen Otto Neuraths, der gemeinsam mit Josef Frank mit dem Projekt des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums Initiativen zur Vermittlung von Wissensinhalten an ArbeiterInnen setzte. Die Zielsetzung dabei war ein angemessenes Verständnis von Wohntechnik, Informationen zur besseren Beurteilung der Effektivität von Design sollte den betroffenen Menschen Hilfe und Anregung zur eigenständigen Entwicklung geben und nicht ihnen fertige Konzepte vorsetzen.³⁸⁹

Das von Gropius artikulierte Ziel der Schaffung guten, günstigen Wohnraums wurde in Wien vom sozialen Wohnbau der Gemeinde abgedeckt. Viele Architekten der Wiener Architektur der Zwischenkriegszeit übernahmen in diesem Bauprogramm Aufträge. Viele arbeiteten wohl hauptsächlich deshalb für das „Rote Wien“, weil Aufträge im privaten Bereich selten waren und weniger aus sozialen Motiven heraus. Die sarkastische Einstufung der Gemeindebauten als „Volkswohnpaläste“ durch Josef Frank dürfte sich eher auf die Form der Gebäude, oft erinnernd an Festungen oder Burgen, bezogen haben, als auf deren luxuriöse Ausstattung.

6.6 Der Bauhaus-Mythos

Einen wesentlichen Faktor in der Wahrnehmung des Bauhauses bildet der sogenannte Bauhaus-Mythos. Über die Wirkung der konkreten Arbeit hinaus entstand in der Öffentlichkeit ein Bild, das teilweise von der realen Situation abgekoppelt erscheint. Droste beschreibt die Ursprünge dieses Mythos als bewusste Initiative von Walter Gropius: „Ab 1932 begann Gropius, der ein gefragter Redner im In- und Ausland war, das Bauhaus in seine Vorträge einzubeziehen. Dabei vollzog er einen wichtigen Schritt, um dem Bauhaus die Aktualität ewiger Gegenwart zu sichern. Er enthistorisierte und ent-nationalisierte es. Gropius vertrat seitdem die Auffassung, er habe

³⁸⁹ Vgl. Blau 2009, S. 309.

mit dem Bauhaus ein überall gültiges, zeitloses Ausbildungsmodell geschaffen, einen „Generalnenner“ der Gestaltung. Gropius hatte damit eine der Denkfiguren der Avantgarde aufgenommen, aus der die Weimarer Bauhauslehrer legitimierende Kraft gezogen hatten: dass ihre Lehre Erkenntnisse bringe, die unabhängig von Geschichte und Tradition seien.“³⁹⁰

Diese Analyse Drostes kann als Erklärung dienen, worauf sich unser heutiges Verständnis des Bauhauses gründet (Einschränkend sei angemerkt, dass damit noch nicht erklärbar wird, weshalb sich dieses Bild seit neunzig Jahren nicht wesentlich verändert hat).

Mit der von Droste beschriebenen PR-Tätigkeit, aber auch mit der konkreten Arbeit ist es dem Bauhaus gelungen, repräsentativ für die Aufbruchsstimmung der 1920er Jahre zu werden. Aus dem Neubeginn nach dem Zusammenbruch der alten politischen Systeme und mit der Fokussierung auf die Überwindung von ästhetischen Verzopftheiten und Manierismen wurde das Bauhaus gegen heftige Widerstände zum Sinnbild für Modernisierung und Demokratisierung des Lebens und zu einem Symbol für gezogene Lehren aus den Grausamkeiten des Krieges. Damit gelang es, viele Hoffnungen und Sehnsüchte von Menschen auch noch nach dem Bestehen der Schule zu adressieren und die tatsächlichen, historischen Leistungen des Bauhauses zu überlagern.

Einen wesentlichen Unterschied zu anderen Schulen hinsichtlich ihrer Außenwirkung sieht Pehnt in der Form der Präsentation: "Das Bauhaus war nicht die einzige avantgardistische Schule in Deutschland, aber diejenige, die am meisten von sich reden machte." ³⁹¹ Erreicht wurde dies durch mannigfaltige Publikationen und Veranstaltungen. Das Ergebnis dieser „gesteuerten“ Wahrnehmung war, dass laut Pehnt die Nachwelt Symbiose zwischen Moderne und Bauhaus herstellte und Bauhaus für alles steht und stand, was in Architektur und Design schlank, funktional, technisch und irgendwie kompromisslos aussieht.³⁹²

Gropius gelang es offensichtlich besser als anderen, die Zeichen der Zeit zu erkennen und Nutzen daraus zu ziehen. Lupfer, Sigel beschreiben diese Fähigkeiten so: "Vielleicht liegt die Bedeutung des Architekten Gropius weniger in seiner Arbeit an der

³⁹⁰ Vgl. Droste 2012, S. 95.

³⁹¹ Vgl. Pehnt 2006, S. 124.

³⁹² Vgl. Pehnt 2006, S. 120.

ästhetischen Ausprägung der Moderne als in deren propagandistischen Inszenierung und Verbreitung. Gropius bündelte die Tendenzen seiner Zeit und suchte nach einer institutionellen Basis zu ihrer Weiterentwicklung [...] Sein Name und sein organisatorisches Geschick ermöglichten nicht nur die experimentelle Suche nach einer Ästhetik der Moderne, sondern trugen wesentlich zu deren Legitimität und internationalen Siegeszug bei."³⁹³

³⁹³ Vgl. Lupfer, Sigel 2020, S. 15.

7 Conclusio

Anhand der obenstehenden Ausführungen lassen sich die dieser Arbeit zugrundeliegenden Forschungsfragen

1. Findet sich in Wien tatsächlich keine durch das Bauhaus und dessen theoretische Grundlagen inspirierte Architektur?
2. Welche Haltungen der Wiener Architekten der Zwischenkriegszeit zum Bauhaus sind in ihren Schriften zu finden, bzw. wie wurden in Wien die dem Bauhaus zugrunde liegenden Ideen grundsätzlich aufgenommen?

folgendermaßen beantworten:

Direkte Einflüsse des Bauhauses auf das Baugeschehen in Wien in dem Sinn, dass ein Bauwerk der Bauhausarchitektur als Vorbild für einen Bau eines Wiener Architekten genommen wurde, sind nicht erkennbar. Es konnte auch gezeigt werden, dass Wiener Bauten auf anderen theoretischen und ideologischen Prinzipien beruhten als die Bauhausarchitektur.

Was jedoch festzustellen war, sind einige Parallelen in Baudetails und Baukonzepten, die auf die zum Teil gemeinsamen Wurzeln von Bauhausarchitektur bzw. konkreter der Architektur von Walter Gropius und der Architektur der Wiener Moderne der Zwischenkriegszeit zurückzuführen sind.

In Beantwortung der zweiten Forschungsfrage konnte gezeigt werden, dass Wiener Architekten nur sehr wenige Kommentare zu den Bauhaus-Aktivitäten zugrunde liegenden Prinzipien abgaben und ihre Beurteilung des Gesamtphänomens Bauhaus größtenteils negativ ausfiel.

In diesen Beurteilungen werden die Unterschiede sowohl in den Geisteshaltungen als auch in gesellschaftspolitischen Einstellungen deutlich.

Während für Wiener Architekten eine humanistische und soziale Geisteshaltung die Grundlage ihrer Arbeit bildete, waren am Bauhaus Maschinenästhetik, Funktionalismus, Rationalisierung und Normierung die Leitlinien der künstlerischen Tätigkeit.

Im Zentrum der gesellschaftspolitischen Unterschiede stehen einander unterschiedliche Vorstellungen von zukünftigen Gesellschaftsmodellen gegenüber. Besonders deutlich sichtbar ist die Diskrepanz zwischen der Freiheit zu völlig individueller Entwicklung des Einzelnen versus kollektive Lösungen zur

gesellschaftlichen Weiterentwicklung. Für die Wiener Architekten ist das Erreichen einer besseren Gesellschaft durch radikale Vernunft in allen Lebensbereichen, wie sie die funktionalistischen Strömungen Neue Sachlichkeit, Konstruktivismus und unter deren Einfluss auch Bauhaus, propagierten, nicht akzeptabel. Sie nehmen bewusst die vorhandenen Schwächen der Gesellschaft in Kauf bzw. profitieren davon, um die Individualität des Einzelnen zu wahren.

Einen Hinweis auf die Hintergründe für diese grundlegend anderen gesellschaftspolitischen Grundhaltungen kann der Blick auf die politische Situation der beiden Länder Österreich und Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg geben. Auch hier zeigt sich, dass ähnlichen Ausgangssituationen – dem Zusammenbruch der alten Ordnungen, den Erfahrungen des Krieges – mit oft unterschiedlicher Radikalität begegnet wurde. In Österreich standen sich die Vertreter von konservativen Bewahrern alter Hierarchien und jene der Arbeiterschaft, die den ihrem Bevölkerungsanteil entsprechenden Einfluss erreichen wollte, oft in bewaffneten Auseinandersetzungen gegenüber und versuchten in der Gesellschaftsform der Demokratie ihre Plätze zu sichern.

In Deutschland hingegen wurde die neue Situation von verschiedenen Gruppierungen dazu benutzt, unter dem Einfluss der russischen Oktoberrevolution völlig neue Gesellschaftsmodelle durchzusetzen. Als Beispiele seien hier die kurzfristig installierte Räterepublik in Bayern sowie die Arbeiter- und Soldatenräte in Berlin genannt. Auch hier ist also jener Unterschied feststellbar, der zwischen den Architekturkonzepten in Deutschland und Wien zu sehen war. In Wien ging es um die bessere Gestaltung bestehender Systeme, in Deutschland teilweise um viel mehr, nämlich um grundlegende Neuordnungen, eine (schöne) neue Welt, mit neuen Menschen.

Gemeinsam sollte den beiden Staaten mit dem Aufkommen des Nationalsozialismus jedoch sehr bald werden, dass neue Ideen – sei es freies Denken und Individualismus oder Systemkritik und Sozialismus in Gesellschaft und Architektur - keinen Platz mehr fanden.

Darüber hinaus konnte gezeigt werden, dass die Wiener Architektur eine starke, eigenständige und selbstbewusste Position in der internationalen Architekturentwicklung der Zwischenkriegszeit darstellte, die auf ihrer durchaus

renommierten Tradition aufbaute und für die wesentlichen internationalen Entwicklungen offen war.

Dass die Bauhausarchitektur bei den Wiener Architekten keine größere Aufmerksamkeit fand, kann aus heutiger Sicht durchaus damit erklärt werden, dass sie deren Bedeutung vielleicht realistischer einschätzten als die Öffentlichkeit, die seit Gropius' Zeiten von der Bauhaus-PR-Maschinerie beeinflusst wurde und wird. Ein Ergebnis von deren diversen Image-Aktivitäten im Laufe der Zeit war es, dass der Begriff „Bauhausstil“ von den zu Recht darunter erfassten bahnbrechenden Leistungen im Kunstgewerbebereich und im Möbeldesign auch auf die Architektur übertragen wurde. Wie gezeigt wurde, hatte jedoch die Architektur am Bauhaus nicht die Bedeutung, die ihr die allgemeine Wahrnehmung rückblickend beimisst. Wenn das Bauhaus für alles was „schlank, funktional, technisch und irgendwie kompromisslos aussieht“ stand und heute noch steht, wie Pehnt treffend zusammenfasst, ist das zum größten Teil das Ergebnis gezielter Imagebildung. Dass die Wiener Architekten der Zwischenkriegszeit sich mit den Prinzipien, die am Bauhaus vertreten wurden, kritisch auseinandersetzten, die Bauhausarchitektur als Stilphänomen aber weitgehend ignorierten, zeugt also von profunder Fachkenntnis und Selbstbewusstsein.

8 Literaturverzeichnis

Achleitner

- Friedrich Achleitner, Wiener Architektur der Zwischenkriegszeit. Kontinuität, Irritation und Resignation, in: Das geistige Leben Wiens in der Zwischenkriegszeit, Norbert Leser (Hg.), Wien 1981.
- Friedrich Achleitner, Architekturtheorie in Wien – zwischen Lebenspraxis und rückwärtsgewandte Utopie, in: Wissenschaft als Kultur. Österreichs Beitrag zur Moderne, Friedrich Stadler (Hg.), Bd. 6, Wien 1997, S.167-176.
- Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20.Jahrhundert. Ein Führer in vier Bänden, Bände III/1-3, Wien 2010.
- Friedrich Achleitner, „...sondern der Zukunft“, in: Franz Singer, Friedl Dicker : Ausstellung vom 9. Dezember bis 27. Jänner 1989 im Heiligenkreuzerhof [2x Bauhaus in Wien], Hg: Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Verantwortlich: Georg Schrom), Wien 1989.

Amanshauser

- Hildegund Amanshauser, Untersuchungen zu den Schriften von Adolf Loos, Salzburg 1985 (Dissertation).

Angewandte

- Online: Geschichte der Angewandten, in <https://dieangewandte.at>

AzW

- Online: Architektenlexikon des Architekturzentrum Wien. Architektenlexikon Wien 1770-1945, in: <https://www.architektenlexikon.at>

Bauer

- Leopold Bauer, Josef Hoffmann, in: Neue Freie Presse, 18.12.1930, S.8.

Bauhaus

- Online: bauhaus-archiv. museum für gestaltung. <https://www.bauhaus.de>
- Bauhausbücher 1, Internationale Architektur, München 1927², Reprint Berlin 2019.
- Bauhausbücher 2, Paul Klee, Pädagogisches Skizzenbuch, München 1925 (2.Aufl.).

- Bauhausbücher 3, Ein Versuchshaus des Bauhauses, zusammengestellt von Adolf Meyer, München 1925.
- Bauhausbücher 4, Die Bühne im Bauhaus, München 1925.
- Bauhausbücher 5, Piet Mondrian, Neue Gestaltung. Neoplastizismus. Nieuwe Beelding, München 1925.
- Bauhausbücher 7, Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten, München 1925.
- Bauhausbücher 8, L. Moholy-Nagy, Malerei. Photographie. Film, München 1928 (2.Aufl.).
- Bauhausbücher 9, Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche, München 1928 (2.Aufl.).
- Bauhausbücher 10, J.J.P. Oud, Holländische Architektur, München 1926 (2.Aufl.).
- Bauhausbücher 11, Kasimir Malewitsch, Die gegenstandslose Welt, München 1927.
- Bauhausbücher 14, Moholy-Nagy, von material zu architektur, München 1929.
- Online: bauhauskooperation berlin dessau weimar. <https://bauhauskooperation.de>
- Online: bauhauskooperation berlin dessau weimar. <https://grandtourdermoderne.de>
- Die Meisterhäuser in Dessau, Bauhaus Taschenbuch 10, Hg: Stiftung Bauhaus Dessau, Claudia Perren, Dessau-Roßlau 2018.
- Walter Gropius, Internationale Architektur. Bauhausbücher 1, Reprint der zweiten veränderten Auflage von 1927, Berlin 2019.
- Staatliches Bauhaus in Weimar. 1919-1923, (Katalog zur Bauhausausstellung Weimar 1923), „Herausgabe Staatliches Bauhaus in Weimar und Karl Nierendorf, Köln“. Faksimile Zürich 2019.

Blau

- Eve Blau, Isotype and Architecture in Red Vienna: The Modern Projects of Otto Neurath and Josef Frank, in: Austrian Studies, Vol. 14, Culture and Politics in Red Vienna (Modern Humanities Research Association 2006), pp. 227-259.
- Eve Blau, Moderne Architektur und Bildstatistik im Roten Wien, S.308-315, in: Das Rote Wien. 1919-1934. Ideen, Debatten, Praxis, (Katalog zur Sonderausstellung des Wien Museum, Wien Museum MUSA, 30.April 2019 bis

19.Jänner 2020), Werner Michael Schwarz/ Georg Spitaler/ Elke Wiskul (Hg.), Wien 2019.

Boeckl/ Döring

- Matthias Boeckl/ Christian Witt-Döring, Moderne Lebensweisen, in: Wege der Moderne. Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen, Christoph Thun-Hohenstein/Christian Witt-Döring (Hg.), Wien/Basel 2015.

Breuer

- Otto Breuer, Das redliche Bemühen – eine Bemerkung und Gegenbemerkung, in: Innendekoration, 1927, S.171.

Brockhaus

- Der Brockhaus. Kunst. Künstler, Epochen, Sachbegriffe, Leipzig/Mannheim 2006 (3.Aufl.).

Dehio

- Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien II. bis XX. Bezirk, Hg. v. Bundesdenkmalamt, Wien 1993.

Droste

- Magdalena Droste, Bauhaus.1919-1933. Reform und Avantgarde, Köln 2012.

Erners

- Max Erners, Arbeiten Ernst Plischkes, in: Die Bau- und Werkkunst. 8,1932, 3, S.57ff.
- Max Erners, Jungfranzösische Baukunst, in: Die Bau- und Werkkunst, 2.Jg., Mai 1926, S.257ff.

Fahr-Becker

- Gabriele Fahr-Becker, Jugendstil, Potsdam 2017.

Fischel

- Hartwig Fischel, Die Frühjahrsausstellung Österreichischer Kunstgewerbe und der K.K. Kunstgewerbeschule im österreichischen Museum, in: Kunst und Kunsthandwerk, Jahrgang XV, (1912/H. 6 und 7), S.329ff.

Frampton

- Peter Frampton, Architektur der Moderne, München 2010.

Frank

- Josef Frank, Was ist modern?, in: Josef Frank, Architektur als Symbol. Elemente deutschen neuen Bauens, Wien 1931, Reprint Wien 1981 (Hg. v. Hermann Czech).
- Josef Frank, Was ist modern? in: Die Form, 5.Jg. 1930, S.399-406.

Geschichte.wiki.wien

- <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Südost-Siedlung>

Gorge

- Hugo Gorge, Gegenwart, in: Innendekoration, 36.Jg.,1925, S.289.
- Hugo, Gorge, Typenform und Endform, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 50,1922, S.231ff.

Gropius

- Walter Gropius, Neues Bauen, in: Der Holzbau. Mitteilungen des „Deutschen Holzbau-Vereins“ (Beilage zu Deutsche Bauzeitung, Jg. 1920, 2, S. 5.).
- Walter Gropius, Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses, in: Das staatliche Bauhaus in Weimar (Katalog zur Bauhausausstellung Weimar 1923), „Herausgabe Staatliches Bauhaus in Weimar und Karl Nierendorf, Köln“. Faksimile, Zürich 2019.
- Walter Gropius, Grundlagen für neues Bauen, in: Die Bau- und Werkkunst. 2. Jg., 1925, S. 134-147.
- Walter Gropius, Grundsätze der Bauhausproduktion, in: Bauhausbücher 7, München 1925.
- Walter Gropius, Wohnhaus-Industrie, in: Bauhausbücher 3, München 1925, S.7.

Hanisch

- Ruth Hanisch, Moderne vor Ort. Wiener Architektur 1898-1938, Wien/ Köln/ Weimar 2018.

Hietzing

- <https://hietzing.at/Bezirk/geschichte2.php?id=396>

Hitchcock/ Johnson

- Henry Russell Hitchcock/ Philip Johnson, Der Internationale Stil, Braunschweig (u.a) 1985.

Hövelmann

- Katharina Hövelmann, Bauhaus in Wien? : Möbeldesign, Innenraumgestaltung und Architektur der Wiener Ateliergemeinschaft von Friedl Dicker und Franz Singer, Phil. Diss., Wien 2018.
- Katharina Hövelmann, Bauhaus in Wien? : Möbeldesign, Innenraumgestaltung und Architektur der Wiener Ateliergemeinschaft von Friedl Dicker und Franz Singer, Wien/Köln/Göttingen 2021.

Hoffmann

- Josef Hoffmann, Die Schule des Architekten, in: Das Kunstblatt, 1924, H. 4, S.101-104.

Johnston

- William M. Johnston, Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938, Graz 1974.

Kapfinger

- Otto Kapfinger, Haus Wittgenstein. Eine Dokumentation, Hg.: Kulturabteilung der Botschaft der Volksrepublik Bulgarien, Wien 1984.

Kaym

- Franz Kaym, Die Werkbundsiedlung, in: Neue Freie Presse, 6.7.1932, Morgenblatt, S.1f.

Koch

- Wilfried Koch, Baustilkunde, Gütersloh/München 2009 (29.Aufl.).

Kräfte

- Johann Kräfte, Bauen in Österreich. Die Fortführung einer großen Tradition, Traute Franke/Gerhart Langthaler (Hg.), Wien/München 1983.

Lang

- Hugo Lang, Die Einzimmerwohnung, in: Innendekoration, 1928, Heft 6, S.261.

Leitner

- Bernhard Leitner, Die Rettung des Wittgenstein Hauses vor dem Abbruch. Eine Dokumentation. 06/1969-21/06/1971, Wien 2013.

Long

- Christopher Long, Wiener Wohnkultur: Interior Design in Vienna, 1910-1938, in: Studies in the decorative Arts, Fall-Winter 1997-1998, Volume , Number 1, S.29-51.

Loos

- Adolf Loos, Heimatkunst, 1912, in: Adolf Opel (Hg.) Gesammelte Schriften, Wien 2010.
- Adolf Loos, Sämtliche Schriften, Franz Glück (Hg.), Wien 1962.
- Adolf Loos, Gesammelte Schriften, Adolf Opel (Hg.), Wien 2010.

Lupfer/Sigel

- Gilbert Lupfer/ Paul Sigel, Gropius.1883-1969. Propagandist der neuen Form, Köln 2020.

Mazohl

- Brigitte Mazohl, Die Habsburgermonarchie 1848-1918 in: Geschichte Österreichs, Stuttgart 2015.

Meder

- Iris Meder, Offene Welten. Die Wiener Schule im Einfamilienhausbau 1910-1938, Phil. Diss., Stuttgart 2004.
- Iris Meder, Arbeitsamt Liesing, in: <https://oegfa.at/archiv/bauvisitenarchiv/bauvisitenarchiv-arbeitsamt-liesing-1>, Abfrage: 05.05.2022.

Metzger

- Rainer Metzger, Böser Dinge hübsche Formel, in: Wien um 1900, Rainer Metzger (Hg.), Köln 2018.

Nerdinger

- Winfried Nerdinger, Das Bauhaus. Werkstatt der Moderne, München 2019².
- Winfried Nerdinger, Walter Gropius. Architekt der Moderne, 1883-1969, München 2019.

Nierhaus

- Andreas Nierhaus, Wiener Wohnkultur, in: <https://www.werkbundsiedlung-wien.at/ausstellung-1932/wiener-wohnkultur>

Ottilinger/ Sarnitz

- Eva B. Ottilinger/ August Sarnitz, Ernst Plischke. Das Neue Bauen und die Neue Welt. Das Gesamtwerk, München 2003.

Pehnt

- Wolfgang Pehnt, Deutsche Architektur seit 1900, Ludwigsburg 2006²

Plakolm-Forsthuber

- Sabine Plakolm-Forsthuber, Josef Frank an Trude Waehner, in: Konstruktion zwischen Werkbund und Bauhaus, Volker Thurm-Nemeth (Hg.), Wien 1998, S. 123-158.

Plischke

- Ernst A. Plischke, Was nun weiter?, in: Die Bau- und Werkkunst, Monatsschrift für alle Gebiete der Architektur und angewandten Kunst, 1932, Hauptteil, S.188-192.
- <http://www.ernst-a-plischke.at/>

Schorske

- Carl E. Schorske, Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle, München 1994.

Schuster

- Franz Schuster/ Franz Schacherl, Proletarische Architektur, in: Der Kampf, H.1, 1926, S. 34-39.

Schwarz/Spitaler/Wikidal

- Das Rote Wien. 1919-1934. Ideen, Debatten, Praxis, (Katalog zur Sonderausstellung des Wien Museum, Wien Museum MUSA, 30.April 2019 bis 19.Jänner 2020), Werner Michael Schwarz/ Georg Spitaler/ Elke Wikidal (Hg.), Wien 2019.

Sembach

- Klaus-Jürgen Sembach, Jugendstil. Die Utopie der Versöhnung, Köln 2019.

Sommer

- Herbert Sommer (Hg.), Franz Schuster. 1892-1972, Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Wien 1976.

Spalt

- Johannes Spalt, Vorwort, in: Franz Schuster. 1892-1972, Herbert Sommer (Hg.), Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Wien 1976.

Thomas

- Lil Helle Thomas, Stimmung in der Architektur der Wiener Moderne. Josef Hoffmann und Adolf Loos, Wien 2017.

Thun-Hohenstein/ Witt-Döring

- Wege der Moderne. Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen, Christoph Thun-Hohenstein/ Christian Witt-Döring (Hg.), Wien/Basel 2015.

Tobler

- W.J.Tobler, Moderne Wiener Architektur, in: Schweizerische Bauzeitung, Bd. 83/84 Hefte 1,2,3, S. 5-8, 19-21, 30-33, Zürich 1924.

Turnovský

- Jan Turnovský, Die Poetik eines Mauervorsprungs, in: Bauwelt Fundamente 77 , Ulrich Conrads (Hg.), Braunschweig 1987.

Vetter

- Hans A. Vetter, Vom Interieur, in: Moderne Welt (Hg. Ludwig Hirschfeld), 1924, H.8, S. 17ff.

Vigato

- Jean-Claude Vigato, Die Proportionslehre : les tracés régulateurs, in: Werk, Bauen + Wohnen, Bd. 74 (1987), H. 7/8, S. 38-43, <http://www.e-periodica.ch>, Abfrage: 05.05.2022.

Weihsmann

- Helmut Weihsmann, Das Rote Wien oder „rot brennt es am Himmel“, in: Helmut Zednicek (Hg.), Architektur des Roten Wien, Wien 2009, S. 3-10.

Weiser

- Armand Weiser, Formensprache und Inhalt, in: Innendekoration, Jg. 1925, S.5f.
- Armand Weiser, Die Architektur als Verwirklichung des Zeitgeistes, in: Österreichische Bau- und Werkkunst, 5. Jg. H. 1 1928, S. 135-140.
- Armand Weiser, Proletarische Architektur, in: Österreichische Bau- und Werkkunst, 1926, S.276.
- Armand Weiser, Ein neuer Stil?, in: Österreichische Bau- und Werkkunst, 1929, S. 1-16.

Werkner

- Patrick Werkner, Geschichte der Angewandten. Von der k.k. Kunstgewerbeschule zur heutigen „Angewandten“, in: <https://dieangewandte.at/>, Universität/Profil/Geschichte/Geschichte der Angewandten.

Wick

- Rainer K. Wick, Die Wiener Kunstgewerbeschule und die Wiener Werkstätte-ein Bauhaus vor dem Bauhaus?, in: Perspektiven neuer Kunst, Josef Linschinger (Hg.), Gmunden 1994.

Wijdeveld

- Paul Wijdeveld, Ludwig Wittgenstein, Architect, Cambridge, Mass. 1993.

Wils

- Jan Wils, Über moderne Baukunst, in: Die Bau- und Werkkunst, 1.Jg., Oktober 1924, S. 19ff.

Witt-Döring

- Christian Witt-Döring, Das Gesamtkunstwerk, in: Wege der Moderne. Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen, Christoph Thun-Hohenstein/Christian Witt (Hg.), Wien/Basel 2015.

Wlach

- Oskar Wlach, Einheit und Lebendigkeit, in: Innendekoration, 33. Jahrgang, 1922, Heft 1 / 2, S.59-65.

9 Abbildungen



Abb.:1

Bauhausgebäude Dessau, Walter Gropius 1925-1926

Bildquelle: <https://www.grandtourdermoderne.de/orte/ortedetails/19/> (Abfrage 30.05.2022)



Abb.: 2

Haus Sommerfeld, Berlin. Walter Gropius und Adolf Meyer, 1920–1922

Bildquelle: <https://www.bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/werke/architektur/haus-sommerfeld-berlin/> (Abfrage 30.05.2022)



Abb.:3
Siedlung Dessau Törten, Walter Gropius, 1926-1928
Bildquelle: <https://www.architektur-aktuell.at>



Abb.: 4
Haus am Horn, Georg Muche, Adolf Meyer 1923
Bildquelle: <https://de.wikipedia.org>



Abb.: 5
 Meisterhäuser Dessau, Walter Gropius 1925-1926
 Bildquelle: <https://www.grandtourdermoderne.de/orte/ortedetails/24/>



Abb.: 6
 Arbeitsamt Dessau, Walter Gropius 1928-1929
 Bildquelle: <https://www.grandtourdermoderne.de/orte/ortedetails/30/>



Abb.: 7
 Haus Scheu, Larohegasse 3, Adolf Loos 1912
 Bildquelle: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Haus_Scheu



Abb.: 8
 Haus Scholl, Wilbrandtgasse 3, Josef Frank/Oskar Strnad/Oskar Wlach 1914
 Bildquelle: <https://m.spiluttini.azw.at/index.php?inc=project&id=2364>



Abb.: 9
 Villa Skywa-Primavesi, Gloriettegasse 12, Josef Hoffmann 1913-14
 Bildquelle: huss-hawlik.at



Abb.: 10
 Winkelbreiten 33, Walter Loos 1929-1930
 Bildquelle: <https://hietzing.at/Bezirk/geschichte2.php?id=330>



Abb.: 11

Rosenackerstraße 61a, Walter Loos 1933

Bildquelle: Quelle, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert. Ein Führer in vier Bänden, Wien 2010, Bd. III/2, S.175.



Abb.: 12

Postsparkassengebäude, Otto Wagner 1906

Bildquelle: <https://www.nextroom.at/building.php?id=2365>



Abb.: 13
 Haus Wittgenstein-Stonborough, Paul Engemann/Ludwig Wittgenstein 1926-1928
 Bildquelle: Paul Wijdeveld, Ludwig Wittgenstein.Architect, Cambridge, Mass. 1993, S.15.



Abb.: 14
 Malfattisiedlung, Siegfried C. Drach 1930-1932
 Bildquelle: <https://hietzing.at/Bezirk/geschichte2.php?id=361>



Abb.: 15
Nothartgasse 18, Siegfried C. Drach, 1933
Bildquelle: hietzing.at, Hietzing | Nothartgasse 18



Abb.: 16
Arbeitsamt Liesing, Ernst A. Plischke 1930-1931
Bildquelle: plischke.at, Ernst A. Plischke Gesellschaft | Ernst A. Plischke



Abb.: 17
 Gästehaus Auersperg-Hériot, Franz Singer 1933
 Bildquelle: Katharina Hövelmann, Bauhaus in Wien, Wien/u.a. 2021, S.400.

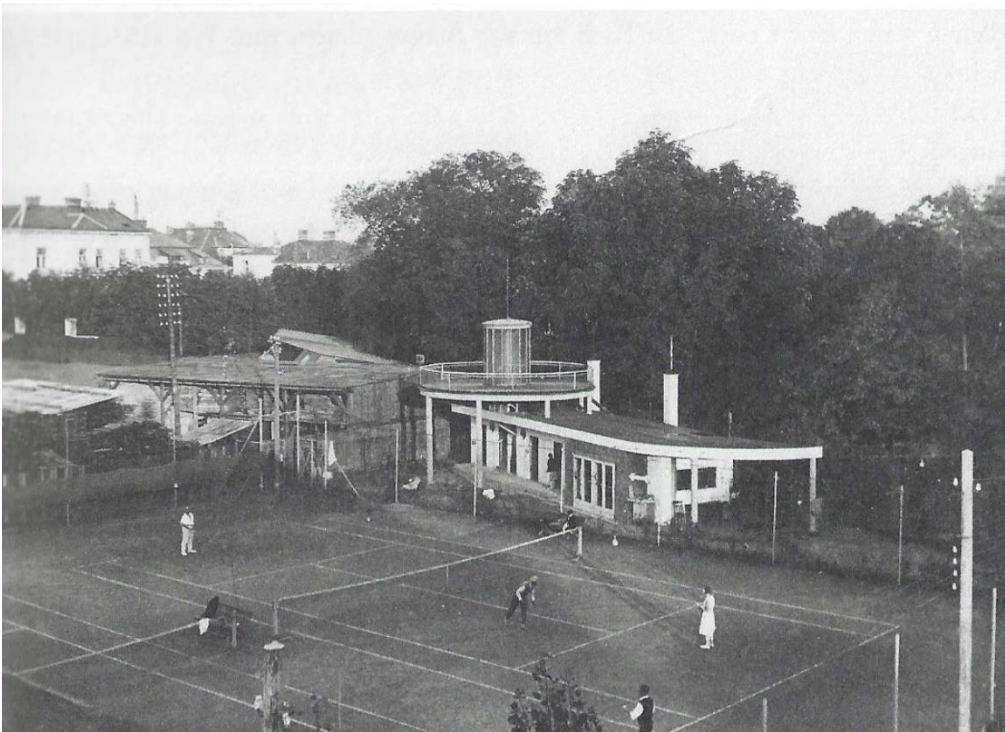


Abb.: 18
 Tennisklubhaus Dr. Heller, Mühlbachergasse 20, Ateliergemeinschaft Dicker/ Singer 1928
 Bildquelle: Katharina Hövelmann, Bauhaus in Wien, Wien/u.a. 2021, S.389.



Abb.: 19
Schreibtischstuhl für Hans Moller, Franz Singer 1927
Bildquelle: Katharina Hövelmann, Bauhaus in Wien, Wien/u.a. 2021, S.189.

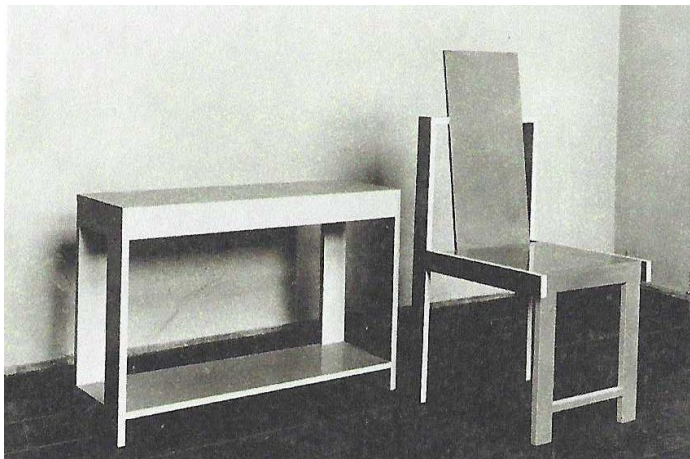


Abb.: 20
Stuhl, Marcel Breuer 1923
Bildquelle: Katharina Hövelmann, Bauhaus in Wien, Wien/u.a. 2021, S.190.

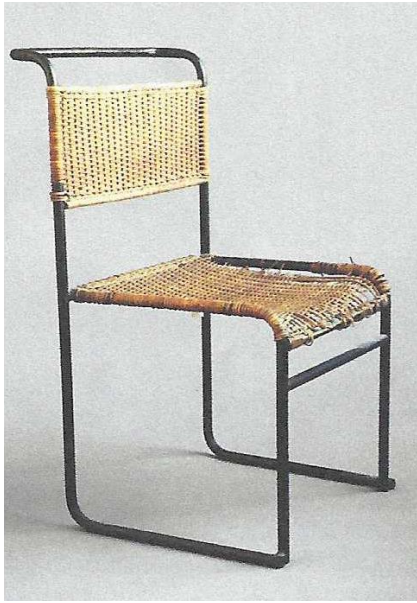


Abb.: 21
Stahlrohrstuhl, Bruno Pollack 1927
Bildquelle: Katharina Hövelmann, Bauhaus in Wien, Wien/u.a. 2021, S.235.



Abb.: 22
Stahlrohrstuhl, Marcel Breuer 1926/27
Bildquelle: Katharina Hövelmann, Bauhaus in Wien, Wien/u.a. 2021, S.235.

Abstract

Zur Beantwortung der Frage, warum in der Architektur der Zwischenkriegszeit in Wien keine deutlichen Spuren des berühmten Bauhauses zu finden sind, wurden Prinzipien und Bauten der Bauhausarchitektur jenen der zeitgenössischen Wiener Architektur gegenübergestellt.

Zu erklären ist das Fehlen direkter Einflüsse des Bauhauses auf das Baugeschehen in Wien mit den grundsätzlich unterschiedlichen theoretischen und ideologischen Prinzipien in den beiden Architekturschulen. Dem zugrunde liegen voneinander abweichende Geisteshaltungen und gesellschaftspolitische Einstellungen der jeweiligen Architekten. Während für die meisten Wiener Architekten eine humanistische und soziale Geisteshaltung die Grundlage ihrer Arbeit bildete, waren am Bauhaus Maschinenästhetik, Funktionalismus, Rationalisierung und Normierung die Leitlinien der künstlerischen Tätigkeit. Stand in Wien die Freiheit zu individueller Entwicklung des Einzelnen im Mittelpunkt, wurde am Bauhaus nach kollektiven Lösungen zur gesellschaftlichen Weiterentwicklung gesucht.

Die Bauhausarchitektur wurde in Wien weder als Vorbild anerkannt noch fand sie bei den Wiener Architekten überhaupt größere Beachtung. Das liegt neben den unterschiedlichen Grundhaltungen auch daran, dass die Wiener Architektur eine starke, eigenständige und selbstbewusste Position in der internationalen Architekturentwicklung der Zwischenkriegszeit einnahm. Sie baute auf ihrer durchaus renommierten Tradition auf und war für die wesentlichen internationalen Entwicklungen offen, die Bedeutung der Bauhausarchitektur jedoch wurde von den Wiener Architekten realistischer eingeschätzt als von der Öffentlichkeit, die seit Gropius' Zeiten von der Bauhaus-PR-Maschinerie beeinflusst wurde und wird. Es kann daher als Beleg für das Selbstbewusstsein der Wiener Architekten der Wiener Moderne gewertet werden, dass sie sich mit den Prinzipien, die am Bauhaus vertreten wurden, zwar kritisch auseinandersetzten, die Bauhausarchitektur als Stilphänomen aber weitgehend ignorierten.