

2.3 Exkurs: „Bekleidung“ in der Wiener Sezession

„Im Übergang zwischen 19. und 20. Jahrhundert wurde sie (die Bekleidung, Anmerkung der Verfasserin) zentral in der theoretischen Reflektion der internationalen Architektonischen Kultur der Bekleidung. „Bekleidung“ oder „Verkleidung“, das Enthüllen oder Maskieren sind Konzepte einer Problematik, die immer aktueller, dringlicher und dramatischer wird, im veränderten technischen oder technologischen Horizont, der nicht mehr nur die traditionelle Situation einer durchgängigen Mauerstruktur befriedigt, die die Hülle auflöst, der die Bekleidung einen Grad der Materialqualität und Feinheit hinzufügt, sondern auch das unvermeidliche Durchsetzen des Eisen- und Betongerüsts sieht, was die Unterschiede in Natur und Funktion der Bekleidung und der Konstruktion verschärft, indem sie bezüglich der Wahrheitstreue ihren Bezug unlösbar macht, wenn sie informiert zum Willen immer noch das Bild der steinernen Architektur aufrechtzuerhalten.“¹⁶⁵

Semper's Theorie eines textilen Ursprungs in der Architektur, der durch den Materialwechsel von dem stoffbehängten Gerüst zum steinernen Haus zu einem Gestaltungsmittel von Wand, Boden und Decke transformiert wurde, findet in der Architektur der Jahrhundertwende deutlichen Niederschlag und bedingt eine praktische Weiterentwicklung der formalen Ausdrucksweise in Europa. Semper's Trennung des architektonischen Raumes in Boden, Wand und Decke, seine Bekleidungstheorie und die Auseinandersetzung um Farbe und Ausdruck von Architektur ist ein Ausgangspunkt der Architekturdiskussion des angehenden 20. Jahrhunderts. Scarpa's Rezeption der Semperschen Theorien entwickelt sich über den Weg der Wiener Sezession, da Semper's Schriften in Italienisch nicht verfügbar waren. Josef Gantner schreibt über seine Untersuchung der Parallelen zwischen Sempers Gedankenwelt und der modernen Architektur am Beispiel von Le Corbusier:

„Doch- hat man einmal diesen Faden an einem Ende gepackt, so läßt man ihn nimmer los, und versucht dann, noch weiter in die Gedankengänge der beiden Bücher hineinzuleuchten, von allem Akzessorischen abzusehen, die Überlegungen gemeinsam in der Nacktheit ihres Entstehens zu beobachten, so wird man ganz plötzlich vor der Erkenntnis stehen, daß bei Semper sowohl wie bei Le Corbusier derselbe Grundgedanke am Anfang steht: Die Forderung nach der Erlösung der Form aus dem Zwange des Ornaments, mehr noch: die Erlösung des Materials aus dem Zwange der Form.“¹⁶⁶

„Und so wurde schließlich Gottfried Sempers neue Forderung nach einer materialgerechten, zweckbestimmten Form in Baukunst und Gewerbe durch Sempers eigene Forderung nach der Reinkarnation der historischen Stile beinahe in sich selbst sabotiert, und seine Idee mußte erst langsam aus dieser Kette befreit werden, bevor sie zur Entdeckung ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit und damit zur Entfaltung gelangen konnte.“¹⁶⁷

Besonders die Sezessionsarchitektur in Wien nahm die von Semper erarbeiteten Prinzipien der Bekleidung und Materialbehandlung als Grundlage ihrer architektonischen Artikulation und entwickelte sie im Laufe der Zeit zu einer Formensprache mit eigenen Gesetzen weiter.

2.3.1 Otto Wagner

Die gebaute Umsetzung von Sempers theoretischen Überlegungen lassen sich besonders im Werk Otto Wagners (1841-1918), der als „Testamentsvollstrecker“¹⁶⁸ und „konsequentester Schüler Sempers“¹⁶⁹ bezeichnet wird, sowie der Wagner-Schule nachweisen. Auch wenn Wagner im Gegensatz zu Semper der Meinung war, daß die Konstruktion die Urzelle der Architektur und der Keim der neuen modernen Formen sei, bediente er sich in der Praxis der Symbolik der Semperschen Bekleidungstheorie.¹⁷⁰ In seinem Werk „Die Erneuerung der Baukunst“ weist Otto Wagner mehrmals auf den Einfluß und die Wichtigkeit

165. Giovanni Fanelli; Roberto Gargiani, *Il principio del rivestimento: Prolegomena a una storia dell'architettura contemporanea*, Roma-Bari 1994, S.13, Originaltext: „Nel passaggio tra Otto- e Novecento essa diviene centrale nella riflessione teorica della cultura architettonica internazionale sul rivestimento. „Bekleidung“ o „Verkleidung“, rivelare o mascherare sono concetti di una problematica resa ancora più attuale, cogente e drammatica, nel mutato orizzonte tecnico o tecnologico che non contempla più soltanto la situazione tradizionale di una struttura continua muraria che risolve l'involucro alla quale il rivestimento aggiunge un grado di qualità materica e di finitezza, ma vede anche l'affermarsi ineluttabile della struttura a telaio in ferro e in calcestruzzo armato che esaspera la diversità di natura e di funzione del rivestimento e della costruzione, rendendo irresolubile, rispetto al traguardo della verità, il loro rapporto se informato alla volontà di conservare ancora l'immagine dell'architettura lapidea.“(Übersetzung: Verfasserin)

166. Josef Gantner, Antrittsvorlesung an der Universität Zürich 30. April 1927, in: Josef Gantner, *Revision der Kunstgeschichte*, Wien 1932, S.80

167. ebenda S.89

168. Friedrich Achleitner, Zu Otto Wagners Dialektik des Schönen, in: Gustav Peichl, *Die Kunst des Otto Wagner*, Wien 1984, S.13

169. Ákos Moravánszky, *Die Erneuerung der Baukunst: Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900-1940*, Salzburg/Wien 1988, S.46

170. Damjan Prevorsek, *Josef Plecnik 1872-1957*, Wien 1992, S.13

Sempers hin.¹⁷¹ Die Trennung der Architekturelemente resultiert aber Wagner ebenso wie Semper aus dem textilen Ursprung der Architektur:

„Die erste menschliche Bauform war das Dach, die schützende Decke, sicher zum Ersatz mangelnder Höhlen. Das Dach verlangt die Stütze, später die Wand, endlich den Herd. Die künstliche Stütze holte das Baumaterial, Holz und Stein herbei, die Wand schuf Flechtwerk und Mauer.“¹⁷²

In seinen frühen Werken ist Otto Wagner noch sehr dem Historismus verpflichtet. Darauf folgt eine Jugendstilphase zwischen 1898 und 1900, in der er „seine moderne Bauweise, nämlich die Verkleidung des Baues mit dünnem, aber kostbarem Material“¹⁷³ kultiviert. Otto Wagner akzeptiert neue bautechnische Entwicklungen und verarbeitet die dadurch entstehenden konstruktiven Bedingungen in seiner Architektur. Er wendet Bekleidungen sowohl im Innenraum als auch im Außenraum an. Neue Techniken bergen die Möglichkeit einer formal neuen Aussage, sowie die Nutzung konstruktiver Notwendigkeiten als ornamentale Gestaltung des Hauses. „Jeder neue Stil ist allmählich dadurch entstanden, dass neue Konstruktionen, neues Material, neue menschliche Aufgaben und Anschauungen eine Änderung oder Neubildung der bestehenden Formen erforderten.“¹⁷⁴ Seine Bauwerke sind ein System klar definierter Teile, die gemeinsam funktionieren. „Das Prinzip der Bekleidung wird für ihn ein Prinzip des Zeigens, der präzisen visuellen Definition.“¹⁷⁵ Didaktischer Anspruch und das Sichtbarmachen der architektonischen Elemente und Funktionen ist auch eines der Prinzipien, die Scarpa anwendet. Da Wagner ein großes Vorbild für ihn war, gelangte das Gedankengut Sempers durch dessen Umsetzung in die Praxis in Scarpa's Architekturdenken. Bei Scarpa ist die Trennung der Konstruktion von der Bekleidung weniger wichtig, als das Schichthafte, gleichberechtigte „Nebeneinanderstellen“ von Elementen und Ebenen. Er läßt alte und neue Strukturen erkennbar nebeneinander existieren und weist auf die Autonomie derselben durch separierende Detaillierung, wie Fugen o.ä. hin. Im Museumsbau oder der Ausstellungsgestaltung vereint sich der „erklärende“ Anspruch der Architektur selbst mit dem „Percorso“ der Präsentation von Objekten, deren Zusammenhänge und Besonderheiten durch ihre planerische Eingliederung in den gebauten Kontext erst richtig deutlich wird. Über den Einfluß von Gottfried Semper wird Otto Wagner durch den Byzantinismus inspiriert, der auch bei Scarpa im Umfeld der Stadt Venedig eine wichtige Rolle spielt.

Zurückgehend auf die Dresdner Synagoge von Gottfried Semper entwirft Wagner die Budapester Synagoge (1873-1888) im eklektizistischen Stil, in dem er eindeutig auf die byzantinische Formsprache zurückgreift.

„Es ist jedoch die Kirche am Steinhof, wo man den Geist von Byzanz am stärksten fühlt. Es ist der religiöse Quietismus der Spätantike und der Ostkirche, die den lichtüberfluteten, richtungslosen Raum unter dem Sternenhimmel der inneren Kuppel von den Richtungsbauten des Westens unterscheiden. Es ist die Bezeichnung „abstrakt“, was für diese Architektur gilt, die Wand erscheint unelastisch und starr, (...)“¹⁷⁶

Die Inspiration durch Byzanz und der Umgang mit der Geschichte sind eine wichtige Gemeinsamkeit zwischen Otto Wagner und Carlo Scarpa. Die Geschichte wird als traditioneller Fundus begriffen, der in eine moderne Gestaltungsweise umgestaltet werden muß. Traditionelle Motive oder Grundprinzipien bilden die Grundlage für eine moderne Formsprache, die durch die Konstruktion und Materialwahl festgelegt ist. „Der Architekt kann in die volle Schatzkammer der Überlieferung greifen; von einem Kopieren des Gewählten kann aber keine Rede sein, sondern er muß durch Neugestalten das Überlieferte dem Zweck anpassen oder aus der Wirkung der bestehenden Vorbilder die von ihm beabsichtigte Wirkung herausfinden.“¹⁷⁷ Die Kongruenz zwischen der Entwicklung der Kunst, der Architektur und der Kleidung ist für Wagner offensichtlich und bildet ein einheitliches Stilbild.¹⁷⁸ Bei Scarpa zeigt sich die Wechselwirkung von Kunst- und Architekturentwicklung in seiner Tätigkeit als Architekt und Ausstellungsgestalter. Beide Gebiete beeinflussen sich gegenseitig und die Erfahrungen aus der Kunst werden in

171. Otto Wagner, *Die Erneuerung der Baukunst*, Wien 1979, Nachdruck der 4. Auflage 1914, S.61, S.131,

172. Otto Wagner, *Die Erneuerung der Baukunst*, Wien 1979, Nachdruck der 4. Auflage 1914, S.59

173. Peter Haiko im Vorwort des Buches: *Otto Wagner, Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke von Otto Wagner*, vollst. Nachdruck der vier Originalbände von 1889, 1897, 1922, Tübingen 1987, S.6

174. Otto Wagner, *Die Erneuerung der Baukunst*, Wien 1979, Nachdruck der 4. Auflage 1914, S.33

175. Friedrich Achleitner, Zu Otto Wagners Dialektik des Schönen, in: Gustav Peichl, *Die Kunst des Otto Wagner*, Wien 1984, S.14

176. Ákos Moravánszky, Byzantinismus in der Baukunst Otto Wagners als Motiv seiner Wirkung östlich von Wien, in: Gustav Peichl, *Die Kunst des Otto Wagner*, Wien 1984, S.14

177. Otto Wagner, *Die Erneuerung der Baukunst*, Wien 1979, Nachdruck der 4. Auflage 1914, S.41

der Architektur motivisch und typologisch umgesetzt. Wagner setzte in seiner Architektur Bekleidung in eine von dem Volumen losgelöste Schicht um, die aus einzelnen Platten oder Flächen bestehend sichtbar auf ihrem Träger befestigt wird: „Die neue Architektur wird von plattenähnlichen, tafelförmigen Flächen und durch den hervorstechenden Gebrauch von Materialien im ursprünglichen Zustand beherrscht werden.“¹⁷⁹

Wagner entwickelt eine Neuinterpretation der Wand als plane Fläche, wie beispielsweise bei dem Haus am Schottenring 23 (1877). Die Flächenbehandlung spielt bei den Fassaden eine große Rolle. „Otto Wagner schuf eine Architektur, die eine deutliche Änderung des bisherigen Empfindens, den beinahe völligen Niedergang der Romantik und fast alles usurpierende Hervortretende der Zweckerfüllung bei allen unseren Werken nicht nur beinhalten, sondern auch deutlich zum Ausdruck bringen.“¹⁸⁰ Die Häuser erfahren die klassische Teilung in Sockel-, Mitte und Dachrand, eine Horizontalschichtung, auf die bereits auch bei Scarpa's frühen Bauten verwiesen wurde. Bei dem Haus am Schottenring besteht die Hauptfassadenfläche aus verschiedenen farbigen Dreiecken, die zu einer Fläche verschmelzen und eine orientalische teppichartige Motivik bewirken. Die Verkleidung insbesondere von Fassaden hat nach Otto Wagner Kostenvorteile, da sie dünner sind und so die Verwendung von edleren Materialien ermöglichen.

In den Fassaden zeigt sich der textile Charakter der Materialapplikation und Formensprache. „Die sichtbare Befestigung der Verkleidung ist in keinem Falle konstruktiv begründet - nicht einmal bei Wagner. Bei ihm bedeutet diese Lösung die Sichtbarmachung des applikativen Charakters der Hülle, in Form einer Steinverkleidung, die Aufgliederung eines Gebäudes in Volumen und Flächen.“¹⁸¹ Der Stein wird durch seine Verwandlung in Scheiben seiner Grundeigenschaften der Schwere beraubt und versinnbildlicht dadurch die Dualität zwischen Symbol und Funktion. Wagner's Bindung an die nationale oder regionale Geschichte war nicht sehr intensiv. „Geschichte wurde eher als das allgemeine „kulturelle“ Gut der Menschheit, genaugenommen als eine anspruchsvolle Abstraktion, erfahren. Auch hierin war er ein Nachfahre Gottfried Sempers und der humanistischen Tradition.“¹⁸² Sein Anstreben eines lokalen Charakters als zu erreichendes Schönheitsideal besteht lediglich aus der Verwendung von lokal auftretenden Materialien. „Dies hat zur Folge, daß in bestimmten Gegenden auch bestimmte Materialbauten überwiegen.“¹⁸³ Hierin steht er im Gegensatz zu Scarpa, dessen regionale Bindung an Venedig in seinen Werken spürbar wird. Die nationalen Bau- und Formtraditionen werden von ihm in eine eigene Sprache transponiert, und fügen sich in das historisch-kulturelle Umfeld ein. 1898/99 baut Wagner das „Majolikahaus“ (linke Wienzeile 40, Wien), dessen keramikbekleidete Fassade ein durchgehendes Blumenmuster aufweist und ohne Berücksichtigung der Fensteröffnungen sich über die gesamte Fläche erstreckt. Sie erhält so eine stoffartige Charakteristik, die eine aufgebrachte Flächenhaftigkeit betont. Materialien und ihre Anwendung zielen eher auf visuelle, als auf eine haptische Wirkung. Er verweist auf den „optischen, nicht den Tastsinn.“¹⁸⁴ Leisten oder Flächen aus Glas werden genauso verwendet, wie glatte Metallflächen. Die Ornamentik auf den Fassaden dient vor allem der Entlastung der Fläche, nimmt ihr Schwere. Wie Wagner bei seiner Villa II in Wien verwendet auch Scarpa bei der Banca Popolare in Verona oder dem Negozio Gavina in Bologna lineare Elemente, die Fenster verbinden oder die Fläche strukturieren, wie im Garten der Fondazione Querini Stampalia oder der Umfriedungsmauer des Friedhof Brion. Die Trennung einer Fassade von der angrenzenden erfolgt über die Ausbildung einer Fuge.

178. Otto Wagner, *Die Erneuerung der Baukunst*, Wien 1979, Nachdruck der 4. Auflage 1914, S.34: „Keine Epoche, kein Stil hat hiervon eine Ausnahme gemacht. Recht anschaulich wird diese Tatsache durch ein Zusammenhalten von kostümbildern mit den gleichzeitigen Werken der Baukunst, oder noch besser durch die Betrachtung von Gemälden, welche beides vereint zeigen.“

179. Otto Wagner, *Moderne Architektur*, Wien, 1895, 4. Aufl. 1914, zitiert nach Siegfried Giedion, *Raum, Zeit und Architektur*, S.217

180. Otto Wagner, *Die Baukunst unserer Zeit*, Wien 1914, S.41

181. Ákos Moravánszky, *Die Architektur der Jahrhundertwende und ihre Beziehungen zur Wiener Architektur der Zeit*, Diss. Wien 1983, S.36

182. Friedrich Achleitner, Zu Otto Wagners Dialektik des Schönen in: Gustav Peichl, *Die Kunst des Otto Wagner*, Wien 1984, S.14

183. Otto Wagner, *Die Erneuerung der Baukunst*, Wien 1979, Nachdruck der 4. Auflage 1914, S.67

184. Wolfgang Peht, Verwerfungen im Untergrund, in: Peichl, Gustav: *Die Kunst des Otto Wagner*, Wien 1984, S.14

Abb. 76: Otto Wagner: Majolikahaus, Wien 1898/99: Fugengestaltung zwischen Haushälften

Abb. 77: Carlo Scarpa: Banca Popolare, Verona, 1977-1980, Fugengestaltung zwischen den Häusern



Abb. 78: Otto Wagner: Villa Wagner II, Wien, 1912-1913, Mosaikfries

Abb. 79: Carlo Scarpa: Banca Popolare, Verona, 1975-1980, Gesims verbindet die Fenster

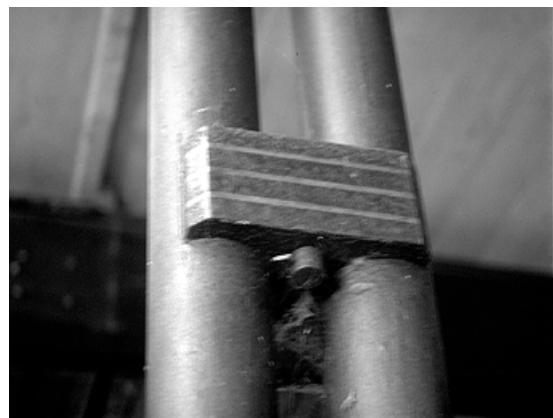


Abb. 80: Carlo Scarpa: Geschäft Gavina, Bologna, 1961-1963



Wie kaum ein anderer wurde Wagner von den wachsenden technischen Möglichkeiten der Eisenarchitektur beeinflusst, die als neue Technik auch formal neue Wege einschlug. „Während für Semper die Bekleidung noch das dominierende formale Element für die Erscheinung eines Bauwerkes war, akzeptierte Wagner, auf die inzwischen stattgefundene bautechnische Entwicklung reagierend, auch das Bekleidete, das Gerüst als mitbestimmendes Moment der Architektur.“¹⁸⁵ Die Gestaltung der Bekleidung wird wesentlich von der Tragstruktur auf die sie aufgebracht wird mitbestimmt. Wagner's Gebäude verändern sich von einem eher monolithischen Habitus in Skelettbauten mit Ausfachungen. Die Schichten innerer und äußerer Ausfachungen, durch die Bauweise vorgegebene Strukturierungen werden sichtbar. Seine Straßenbahnstation Karlsplatz (1894) zeigt den Einsatz einer Eisenstruktur und deutet die Entwicklung der definierten Einzelfläche (Ausfachung) bereits an. Scarpa arbeitete eher mit der reinen Fläche als mit Ausfachungen. „Nur so kann die Baukunst entstanden sein, (...) Jede Baukunst ist aus der Konstruktion entstanden und sukzessive zur Kunstform geworden.“¹⁸⁶ Scarpa nutzte dagegen vor allem die Möglichkeiten des sich verbreitenden Betonbaus. Die neuen Konstruktionen beeinflussen vor allem die Gestaltung. Elemente der Konstruktion und der Hülle werden hier schon voneinander separiert und erhalten eine eigene Wertigkeit. Das Prinzip der Separation der Elemente und der Bildung charakteristischer Verbindungsdetails ist in der Architektur eines der Grundprinzipien der Gestaltung. Wagner „addierte Elemente und Materialien; er ließ sie sich gegenseitig durchdringen, sie gegenseitig vor- und zurücktreten und nicht ineinander übergehen.“¹⁸⁷ Dort wo Bauteile aufeinandertreffen, bilden sie präzise formulierte Knotenpunkte oder Durchstoßpunkte.

Abb. 81: Otto Wagner: Straßenbahnstation Karlsplatz, Wien, 1894: Stahlkonstruktion mit Ausfachungen
Abb. 82: Carlo Scarpa: Venezuela Pavillon, Venedig, 1954-1956, Stützendetail



Neben dem unmittelbaren und unvermeidbaren Aufeinandertreffen konstruktiver „struktureller“ Teile in Form von gestalteten Knoten werden Teile, die nicht strukturelle Funktionen tragen sondern der Raumtrennung oder Flächenbekleidung oder als Teile der Möblierung dienen, durch das Ausbilden einer Fuge voneinander abgesetzt. Doppelte Rahmen bei Paneelen ermöglichen die Gestaltung eines konkreten Zwischenraumes, der als Schattenfuge die Teile strukturiert. Die Tendenz zur Flächengestaltung und zunehmenden Vereinfachung bewegt sich von der sehr gleichmäßigen Gestaltung des Majolikahauses, bis zur rasterartigen Verkleidung Wagners Bibliotheksentwurfes, oder der Postsparkasse.

„Otto Wagner forderte peinlich genaues Erfassen und vollkommenes Erfüllen des Zweckes (bis zum kleinsten Detail). Er war der erste Wissenschaftler unter den Architekten.“¹⁸⁸

Die Benutzung neuer Materialien die nicht an traditionelle Formen gebunden sind, wie der bekleidungsartige Einsatz von Marmor, entgegen seiner monolithischen Charakteristik, ermöglicht die formale Lösung von der traditionellen Architektursprache. „Was sich an neuen Konstruktionen bot, verwendete Wagner so, daß das Zusammenwirken der Elemente unmittelbar einzusehen war. Er addierte Elemente und Materialien: er ließ sie sich gegenseitig durchdringen, sie gegeneinander vor- oder zurücktreten und

185.Friedrich Achleitner, Zu Otto Wagners Dialektik des Schönen, in: Gustav Peichl, *Die Kunst des Otto Wagner*, Wien 1984, S.14

186.Otto Wagner, *Die Erneuerung der Baukunst*, Wien 1979, Nachdruck der 4.Auflage 1914, S.60

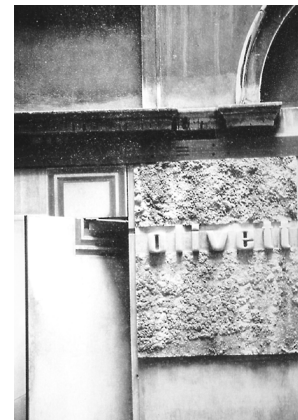
187.Heinz Geretsegger;Max Peintner, Otto Wagner 1841-1918: *Unbegrenzte Großstadt-Beginn der modernen Architektur*, Salzburg 1976, S.30

188.Heinz Geretsegger;Max Peintner, Otto Wagner (1841-1918): *Unbegrenzte Großstadt Beginn der Modernen Architektur*, Salzburg 1976, S.25

nicht ineinander übergehen. Die Stützen im großen Schaltersaal der Postsparkasse durchstoßen die Glasdecke; dadurch wird es klar, daß sie das darüberliegende Glasdach tragen. Wagner vermied einen nichtssagenden sanften Anschluß.¹⁸⁹ Die neue Lesart der Flächen bewirkt ihre Trennung voneinander und damit eine Neuinterpretation der Junktions von Elementen und eine neue Wichtigkeit dieser Übergänge. Die Wichtigkeit der Junktion wird bei Scarpa wieder in eine Motivik verwandelt, die ornamentalen Charakter besitzt. Die „Verbindung“ wird so thematisiert und wird damit genauso wichtig wie die Teile, die die Notwendigkeit der Verknüpfung kreieren. Eine Lust am Spiel mechanischer Verbindungen und dem Willen der Verdeutlichung von mechanischen Vorgängen führt zur Verselbständigung von konstruktiven Details zur Ornamentform. Die Trennung der Hülle vom Gebäude und die Betonung ihrer Schichthaftigkeit findet bei Wagner einen Höhepunkt bei der Postsparkasse in Wien (Wettbewerb: 1903). Einzelplatten aus Stein bilden innen und außen die Bekleidungselemente der architektonischen Grundstruktur. (Abb.83) Schichtung ist zum architektonisch angewendeten Ausdrucksmittel geworden und beinhaltet neue Methoden zur Raumbildung.¹⁹⁰ An Fenstern und Einschnitten wird die Flächenhaftigkeit der Steinverkleidung sichtbar gemacht. Kein fingiertes Mauerwerk sondern umhüllende Bekleidungsflächen machen die Oberfläche des Gebäudes aus. Die Fassadengestaltung wird durch die Darstellung der Verankerungsbolzen ergänzt, die auf die konstruktive Komponente der Verkleidung in narrativer Form hinweisen, ohne tatsächlich tragend sein zu müssen. Der Punkt bildet als Urform der Befestigung eine symbolische dekorative Struktur auf der Fassade. (Abb. 83,85,86) Auch im Innenraum kommt das flächige Prinzip der Raumgestaltung zur Geltung. Die Verkleidung des Treppenaufgangs zum Schaltersaal besteht aus verschiedenen großen Steinplatten. Auch ihre Befestigung wird sichtbar gezeigt. Die Glashülle bildet die Decke der Schalterhalle und bedeckt den Raum wie ein Stoffbaldachin. Die Säulen in der Schalterhalle sind im unteren Teil aluminiumummantelt, mehrere Metallplatten bilden ihren Aufbau.

Abb. 83: Otto Wagner: Postsparkasse, Wien, 1903, Bekleidung der Außenfassade

Abb. 84: Carlo Scarpa: Olivettigeschäft, Venedig, 1957/58, Bekleidung der Außenfassade



Motive wie eingerahmte Wandzonen, Decken oder Flächen werden zum Bestandteil des Formenkanon Wagner's. „Ein allgemein verbreitetes ästhetisches Mittel zur Betonung des tafelartigen, bildhaften Charakters der Fassade beziehungsweise einzelner Fassadenelemente war deren Einrahmung“¹⁹¹, ein Motiv, das Hoffmann zunehmend kultivierte. Auch die Kirche am Steinhof (1905–1907) nutzt die Befestigungsmotive zur Dekoration. Im Innenraum taucht hier die Motivik des Glasbaldachin als innerste Deckenschicht wieder auf. Das Mietshaus Neustiftgasse (1909/1910) besitzt eine Fassade, deren Ausdruckskraft völlig ohne motivische Ornamentik auskommt. Über einem farbigen Sockel erstreckt sich die Putzfassade bis unter das Dachgesims. Sie ist durch eine lineare Struktur aus Putzfugen gitterförmig gegliedert. Die verschiedenen entstehenden Felder sind das einzige „Ornament“ der Fassade zeigen eine Behandlung, die versucht, den Bekleidungscharakter der Fassade zu verdeutlichen. (Abb.87,88)

189.Heinz Geretsegger, Max Peintner, *Otto Wagner (1841–1918): Unbegrenzte Groszstadt Beginn der Modernen Architektur*, Salzburg 1976, S.30

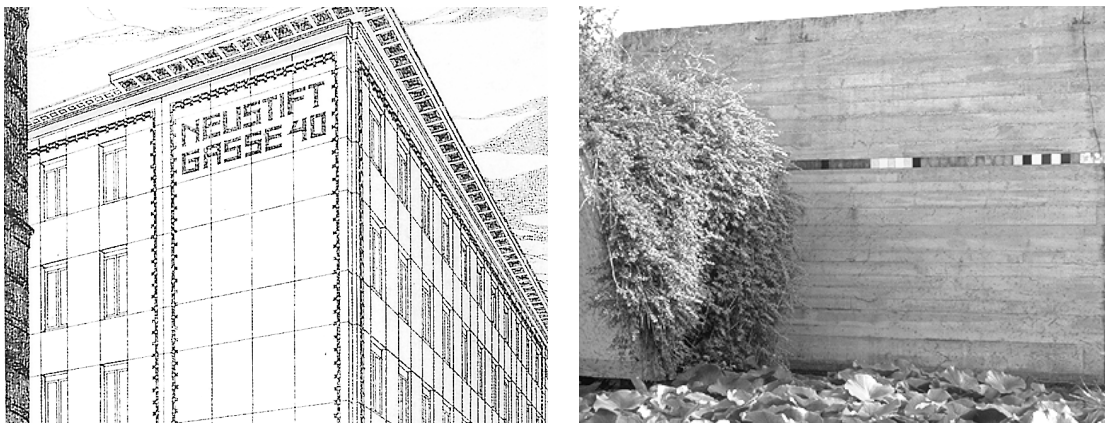
190.siehe auch Ákos Moravánszky, *Die Erneuerung der Baukunst: Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900–1940*, Salzburg/Wien 1988, S.103

191.Ákos Moravánszky, *Die Erneuerung der Baukunst: Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900–1940*, Salzburg/Wien 1988, S.103

Abb. 85: Otto Wagner: Kirche am Steinhof, Wien, 1905-1907, Außenfassade
 Abb. 86: Carlo Scarpa: Sala Manlio Capitolò, Venedig, 1955, Detail Wandverkleidung



Abb. 87: Otto Wagner: Mietshaus Neustiftgasse, Wien, 1909/10
 Abb. 88: Carlo Scarpa: Friedhof Brion, San Vito di Altivole, 1970-1975, Mosaikstreifen



Wagners Ansätze der „bekleideten“ Architektur werden von den Vertretern der Wagnerschule weiterentwickelt und weitergeführt. Wagner's Architektur ist repräsentativ für die Entwicklung einer Formsprache der Bekleidung, vor allem von Fassaden. Während seiner architektonischen Entwicklung löst er sich zusehens vom traditionellen Formenkanon und experimentiert mit flachen, glatten Fassadenplatten, deren Trennung von der Tragkonstruktion durch Details klar sichtbar gemacht wird. Mit seinen Bekleidungen nutzt er vor allem das Prinzip der „materiellen Schichtung“, dem Anlagern von Flächen aneinander. Scarpa befaßte sich bereits in seiner Studienzeit mit der Wiener Architektur. Sein Lehrer Guido Cirilli, ein Anhänger des Jugendstils, förderte Untersuchungen über Josef Hoffmann. Ein nicht näher betiteltes Studienprojekt Scarpas ist Zeugnis der Ausrichtung der Ausbildung, die er in Venedig erfährt. Joze Plecnik, der für Scarpa unbekannt war, ist in seiner Distanzierung von der Wiener Architekturszene und Verbindung seiner slowenische Heimat mit den architektonischen Erfahrungen seiner Ausbildung in der Otto Wagner Schule in Wien, näher an Scarpa zu finden als die Protagonisten an denen er sich orientierte. Auch Plecnik transformierte und intensivierte architektonische Erfahrungen, historische Archetypen in seine Architektursprache auch bei ihm ist die „Archäologie des Wissens“¹⁹² Basis für sein Arbeiten. Über die „Säule“ bei Plecnik schreibt Boris Podrecca:

„Es ist eher die Koexistenz des Alten und Neuen, die Plecniks Säule sucht, im Sinne eines Mehr-Deutens dieser Welt. Kehrt man von einer linear positivistischen Interpretation der Architektur an, könnte man meinen, daß gerade die Beschaffung, die Schichtung und somit Sicherung des historischen Materials nicht einen Rückgang zum Vergangenen einleitet. Vielmehr wird das geschichtliche Sein zu unserem Dasein;“¹⁹³

192. Boris Podrecca: Säule, Wand und Raum, in: *Joze Plecnik: Architekt 1872-1957*, München 1986, S.173

Mehrdeutigkeit erlaubt die Gleichzeitigkeit von theoretischer Basis, regionalem Bezug und der Persönlichkeit des Architekten, sich zu entfalten. Das Zacherl Haus in Wien arbeitet mit einer klaren Loslösung der Fassade, die als Umhüllung die Materialität des Steines überlistet. Der Umgang mit Textur und Oberfläche ist Plecnik ein wichtiges Anliegen. Die städtebaulichen Eingriffe in Lubiljana machen die Fragmente kenntlich, eine Vorgehensweise, die Scarpa in seinen Umbauprojekten ausspielt, wie sie Plecnik mit einer ganzen Stadtstruktur inkorporiert. Wie Markierungen oder Zeichen werden die Projekte von Hinweisen durchzogen, die gleichzeitig auf ihre Geschichte und auf ihre Zukunft hinweisen, Bindeglieder sind zwischen Archäologie und Baukunde. Der dokumentierende Charakter beider Architekten führt zu Details wie Fugen, und klaren Nahtstellen, die verweisen und narrativ ihre Umgebung miteinbeziehen. (Abb.93)

2.3.2 Josef Hoffmann

Otto Wagner hatte auf jüngere Architektengenerationen großen Einfluß. Josef Hoffmann (1870–1956), einer seiner Studenten sollte die folgende architektonische Entwicklung stark mitbestimmen. Auch er folgt dem Prinzip Raumbildung durch Flächenschichtung vor allem im Fassadenbereich. Die Tendenz der „Auflösung des mit massiven Mauern begrenzten Volumen“¹⁹⁴ bewirkte, daß andere Mittel zur Raumdefinition bestimmt wurden, wie Flächen oder Gitter, die durch Versetzung oder Überlagerung Raumsequenzen definieren können. Dies ist die Grundlage für die Anwendung des von Semper bereits angelegten Schichtungsbegriff in der Architektur. Ornament ist für Hoffmann ein legitim applizierter Teil der Architektur - Scarpa vereinigte die Applikationsfähigkeit Hoffmanns mit dem Loos'schen Verständnis des Materials als autonomes Element, das keines addierten Ornamentes bedarf. Es besitzt seine eigene Ornamentwertigkeit, ist damit autonom.

Die architektonische Entwicklung von Josef Hoffmann vollzog sich ähnlich der Scarpa's über das Experimentierfeld der Ausstellungsgestaltung, die keineswegs als Randgebiet seines Schaffens zu bezeichnen sind. „Mit Sicherheit bilden die Ausstellungen im gesamten künstlerischen Werdegang Hoffmanns wichtige Stationen. Man kann sogar ohne Übertreibung von regelrechtem Experimentieren mit neuen Ausdrucks- und Gestaltungsmitteln sprechen: Wir denken hier an die erneute Beschäftigung mit dem Klassizismus bei den Pavillons in Rom (1911) und Köln (1914). (Abb.96,97) Die Eintagsarchitektur, von der man im Rahmen einer Ausstellung normalerweise ausgeht, bietet sich von vornherein als eine Art Probe an, bei der ein natürliches Überraschungsmoment enthalten ist. Dekor und Festlichkeit sind dort vollkommen deckungsgleich. Der Dekor ist das Ziel des Experimentierens, die Festlichkeit das Mittel; der Dekor ist Kristallisation der Gestaltung, die Festlichkeit die unbändige Beweglichkeit des Ereignisses, das Bühnenbild, das nicht den Gesetzen des dauerhaften Werkstoffs folgt.“¹⁹⁵ Bei Scarpa sind die verschiedenen Ausstellungen, die er gestaltete, ebenfalls Vorbereitung und Experiment verschiedener Schichtungsmotive. Schichtung verliert als Anwendungsmöglichkeit architektonischer Ordnungen, die seit römischen Zeiten eingesetzt wurde, zunehmend an Bedeutung. Mit Hoffmanns Sanatorium in Purkersdorf (1903–1905) wurde ein Punkt des Übergangs definiert. (Abb.89,90) Die Schichtung, die Hoffmann in diesem Gebäude anwendet, ist die vollflächige Verkleidung der Fassade mit Marmortafeln, die „nicht mehr als Träger einer architektonischen Ordnung“¹⁹⁶ ist. Der Übergang zwischen Fassade und Dach wird nicht durch ein die Dachfläche verdeckendes Gesims erreicht, sondern nur ein linearer Flächenabschluss füllt die Fuge zwischen Dach und Fassade. Öffnungen werden in die Wandfläche gleichsam eingeschnitten, und ihre Konturen werden durch einen Majolikarahmen akzentuiert. Die Einfachheit der Gesamtvolumen und ihre weißen Oberflächen weisen bereits auf die Sachlichkeit späterer Architekturentwicklung hin.

Die Wagnersche Strategie des Ausgleichs wurde von Hoffmann übernommen. Auch er versuchte die Vereinigung von Tradition und Moderne. Die Themen, die Scarpa und Hoffmann gemeinsam haben, sind neben der Ausstellungsgestaltung, der Möbelbau sowie Geschirrentwürfe. Die Innovation Hoffmann's in der „Elementarheit der Räume“ und dem offenen Zeigen einer Betonkonstruktion weicht in der Gestaltung von Innenräumen, einer großen Erlesenheit und starkem Detaillierungsgrad. Das Thema Bekleidung tritt im Innenbereich differenzierter hervor und unterschiedliche Schichten werden durch unterschiedli-

193. Boris Podrecca: Säule, Wand und Raum, in: Joze Plecnik: Architekt 1872–1957, München 1986, S.172

194. Ákos Moravánszky, *Die Erneuerung der Baukunst: Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900–1940*, Salzburg/Wien 1988, S.191

195. Daniele Baroni, *D'Auria, Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte*, DVA Stuttgart 1981, S.48

196. ebenda S.38

che Motivik oder Nutzung von Räumen klarer sichtbar. Bei Hoffmann liegt nach Moravánszky der Beginn der Entwicklung hin zu offenen, fließenden Räumen. Die

„Verwendung transparenter Stabwerke als Pergolen oder in großen Innenräumen (bei Mackintosh oder Josef Hoffmann) dient der visuellen Markierung der Grenzen von räumlichen Annexen (Galerien, Emporen). Gitterwerk dient im Beispiel des Palais Stoclet als ein dachbildendes Element und nutzt die Möglichkeit eines abgestufteren Übergangs von Innen- zu Außenraum, als dies mit massiven Wänden möglich war. Das Palais Stoclet (1905–1911) in Brüssel ist ein weiterer Schritt zum neuen Stil. Die Verarbeitung architektonischer Erfahrungen und Vorbilder ist auch bei Scarpa ein wichtiger Faktor des architektonischen Entwurfsprozesses. Gesehenes wird in eine eigene, zeitgemäße Sprache übersetzt und verselbstständigt sich. Hoffmann „gliedert das historische Vorbild auf, zerlegt es, und gestaltet es dann nach seiner eigenen wohldurchdachten Weltanschauung neu. Das geht soweit, daß das betreffende Objekt schließlich ganz von einer Hoffmannschen Aura durchdrungen ist.“¹⁹⁷

Die Volumen des Gebäudes sind mit einer dünnen Marmorschicht umhüllt, deren Flächen durch dreidimensionale Profile aus vergoldetem Metall umrahmt sind. An den Nahtstellen kommen zwei Rahmungen zusammen, was dem Volumeneffekt des Gebäudes entgegenwirkt und die Flächenhaftigkeit der Außenfassade betont.¹⁹⁸ Der architektonischer Aufbau der Außenfassade, die keinerlei Hinweise auf die Tragkonstruktion beinhaltet erinnert an Scarpas Banca Popolare in Verona, deren Mittelpartie ein ebenes Schild aus Putz ist, mit dem Unterschied daß dieses wie ein Wandteppich eine obere und untere „Bordüre“ besitzt, und nicht als gleichmäßige Fläche ebenmäßig umrahmt ist. Die Casa Zentner in Zürich (1964–1968) läßt mit den Eckprofilen der Außenfassade direkte Bezüge zum Palais Stoclet anklingen. (Abb. 90,91) Bei modifizierten Aussenfassaden zeigt Scarpa deutlich den additiven Charakter der obersten Fassadenschicht. Sie folgt eigenen Gestaltungsregeln und wirkt wie demontabel mit ihrer Trägerschicht verbunden. Bei dem Geschäft „Gavina“ in Bologna lehnt Scarpa eine Betonscheibe vor die bestehende Fassade. Die Anwendung der Wandbeschichtung als ebenmäßige, durchgehende Fläche zeigt sich bei Scarpa häufig in den Innenräumen. Türen werden aus dem Material der Wandbekleidung „herausgeschnitten“ und lassen in geschlossenem Zustand die Fläche unangetastet. Auch die Integration von Schränken, Regalen und sonstiger Möblierung zeigt die Wand als eine durchgehende Fläche, die neben der Funktion der Raumtrennung, auch andere Funktionen wie Schränke, Regale oder Bilder beinhalten kann.

Josef Hoffmanns Palais Stoclet in Brüssel (1905–1911) ist bis in die kleinsten Details ein Beispiel der dekorativen Zerstörung der tektonisch begründeten, klassischen Massengliederung des Hauses. Die Fassaden sind mit Marmorplatten verkleidet, die Kanten der Flächen sind mit Bronzeprofilen umrahmt. Dadurch entsteht der Eindruck, das ganze Haus sei wie ein Kartenhaus aus dünnen Platten zusammengesetzt, was durch die Verdopplung der Profile an den Ecken noch weiter betont wird. Die Fenster unter dem Dach sind so weit nach oben verschoben, daß sie beim Gesims aus der Wandfläche „heraustreten“, was ein Erkennen der Wand als plastischen Körper unmöglich macht. Auch die Unterstützung der äußerst dünnen Platte des Vordaches mit breiten Pfeilern weist darauf hin, daß Hoffmann nicht nur die Formen der historischen Architektur vermeidet, sondern auch die visuelle Logik des traditionellen Kontextes der Architekturelemente zerstört. Trotz der ornamentlosen Flächen der Fassade erscheint das Haus keineswegs nackt, es sieht ganz im Gegenteil aus, als wäre es reine Verkleidung, eine Schale, die nur stellenweise einen Inhalt verdeckt; oft werden jedoch mehrere Schichten der Schale übereinander gezeigt, als wären die Flächen verschiebbar.“ Die von der Schichtung suggerierte Flexibilität wird bei der Fassade spürbar. Einzelne Bekleidungsflächen wirken beweglich und zeigen ihren Verhüllungscharakter. Das Bekleidete – in diesem Fall der Innenraum – tritt gleichzeitig auf und ist unter der Bekleidung dauernd präsent, wie die älteren Mauerschichten des Castelvecchio, die parallel zu Scarpa's Verkleidung aus Steintafeln zur Geltung kommen.

William R. Curtis schreibt über das Palais Stoclet:

„The forms were coated in thin stone slab veneers detailed with linear mouldings to accentuate the planarity. On the interior materials were stern, rectilinear, and precise, and included polished marbles and rich wood finishes.“¹⁹⁹

197. Daniele Baroni, Antonio D'Auria, *Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte*, Stuttgart 1981, S.126

198. Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann: Das Architektonische Werk* Monografie und Werkverzeichnis, Salzburg und Wien 1982, S.82

199. William R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, Oxford 1982, S.34 (über Palais Stoclet)

Hoffmann war in mehrerlei Hinsicht Wegbereiter für die De Stijl-Bewegung²⁰⁰, welche die Flächen endgültig voneinander separierte und als einzelne Elemente einsetzte. In Italien war Josef Hoffmann für die Architekten des Liberty, wie Piacentini, Fichera, Greppi, Valle und Torres sehr wichtig und somit sein Einfluß auf spätere Architekten ebenfalls angelegt.²⁰¹ Scarpa kannte die Werke Hoffmanns gut und hat sich nachweislich von verschiedenen Hoffmannschen Motiven inspirieren lassen.²⁰² Er lernt Josef Hoffmann 1933 in Venedig kennen, wo er den österreichischen Pavillon für die Biennale baute. Dreidimensional gruppierte Rechteckformen, ein von Hoffmann häufig eingesetztes Motiv der Flächengliederung werden später zusammen mit der mehrfach abgetreppten Rahmung das Grundmotiv der Gestaltung des Friedhofes Brion in San Vito di Altivole (1970-1975) sein. Das Spiel mit den Rechteckformen wendet Hoffmann zum ersten Mal 1902 bei den Supraporten im rechten Saal der Sezessionsausstellung an. (Abb.94,95) Das Motiv der mehrfachen Rahmung, eine Thematik, die sich im byzantinischen Ziegelbau oder in den Kassetendecken der antiken Tempel findet. (Fensterumrahmungen) das von Zeitgenossen und späteren Generationen begeistert aufgenommen wurde, bildet den Giebel des Sommerhauses Knips in Kärnten (1903). (Abb.96-99) Auch das Projekt für den österreichischen Pavillon für die Internationale Kunstausstellung in Rom (1911) arbeitet mit diesem Motiv; wie später durch Scarpa beim Friedhof Brion verwendet, sind Pfeiler und Dachrand durch eine Art abgestufte Kannelur in Form eines Labyrinths gestaltet.²⁰³

Im Zuge der Vereinfachung der Formen wendete sich Hoffmann der abstrakten Geometrie „kubischer und kristalliner“²⁰⁴ Formen zu. „Das heißt aber, daß bei ihm auch dekorative Bereicherung in einer puritanisch streng beschränkten Weise erfolgte, nämlich durch Wiederholung einfachster formaler Gesten, wie es Rahmen, und Abdecken oder Aufsichten sind.“²⁰⁵ Der mehrfache Rahmen ist eine simulierte Schichtung innerhalb eines Materials, die trotz der Betonung der Flächenhaftigkeit der Ebene, Tiefe und Räumlichkeit simuliert. Das Bogk's House von Frank Lloyd Wright bedient sich einer Verschmelzung der beiden von Hoffmann zum ersten Mal eingesetzten Motive, der Rahmen und der Rechtecke, die in einen kristallinen Zusammenhang gesetzt werden. Die Wirkung ist die befreiter Einzelkörper und Einzelflächen, deren Autonomie deutlich sichtbar wird. Hoffmann zeigt die Flächenhaftigkeit seiner Fassadengestaltungen noch direkter als Wagner und entwickelt für diese Gestaltungsform einsetzbare Flächendekorationen.

200. Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann: Das Architektonische Werk: Monografie und Werkverzeichnis*, Salzburg/Wien 1982, S.85

201. siehe auch Rossana Bossaglia: *L'Art Deco*, Roma/Bari 1997, S.69: „È all'insegna di questo secessionismo che, nella seconda metà degli anni Dieci, avviene il graduale passaggio all'architettura déco della cui prima fase l'hoffmannismo costituirà la chiave di lettura e di cui protagonisti principali sono identificabili in Piacentini, Fichera, Greppi, Valle, Torres. La lezione hoffmanniana, tradotta in chiave semplificata, è ravvisabile nell'opera di Provino Valle la cui villa Leoncini a Udine (1911-12) può essere assunta a prototipo di quell'hoffmannismo diffuso che troverà ampio spazio nella piccola edilizia privata (...).“

202. n: Peter Noever, *Die unbekannteste Stadt*: „Im Grunde bin ich ein Byzantiner, und im Grunde hat auch Josef Hoffmann etwas von einem orientalischen Charakter, und zwar in dem Sinn, wie ein Europäer sich zum Orientalischen hinwendet.“, Berlin/ Wien 1989, S.22

203. Abbildungen aus: Sabine Forshuber, *Moderne Raumkunst: Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Wien 1991, S.146

204. Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann: Das Architektonische Werk Monografie und Werkverzeichnis*, Salzburg/Wien 1982, S.52

205. ebenda

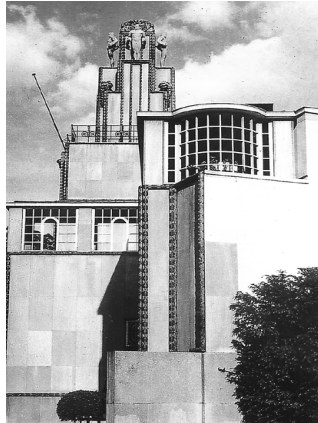
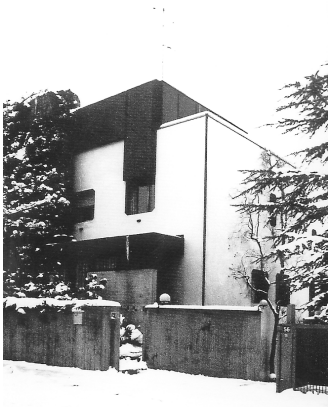
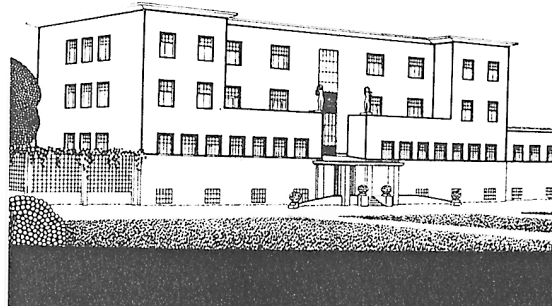
Abb. 89: Josef Hoffmann: Sanatorium, Purkersdorf (Wien), 1903-1905, Fassade

Abb. 90: Carlo Scarpa: Casa Zentner, Zürich, 1964-1968, Fassade

Abb. 91: Josef Hoffmann: Palais Stoclet, Brüssel, 1905-1911, Fassade

Abb. 92: Carlo Scarpa: Fondazione Querini Stampalia, Venedig, 1961-1963, Wandverkleidung

Abb. 93: Joze Plecnik: Zacherl-Haus, Wien, 1903-1905



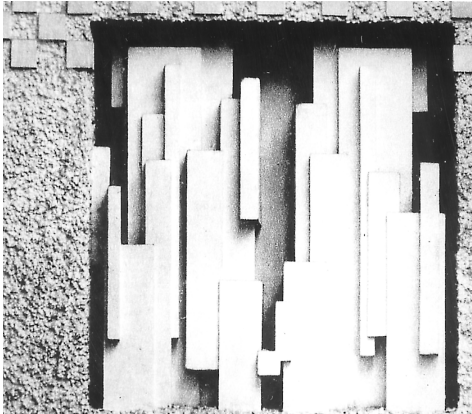


Abb. 94: Josef Hoffmann: Supraportenrelief, Sezessionsausstellung, Wien 1903

Abb. 95: Carlo Scarpa: Friedhof Brion, San Vito di Altivole, 1970-1975 Ornamentik

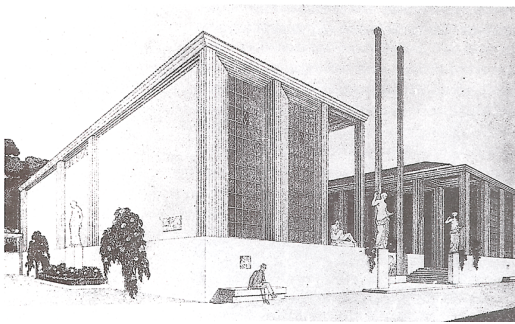


Abb. 96: Josef Hoffmann: Österreichischer Pavillon für Internationale Kunstausstellung, Rom, 1911

Abb. 97: Carlo Scarpa: Friedhof Brion, Kapelle, San Vito di Altivole, 1970-1975

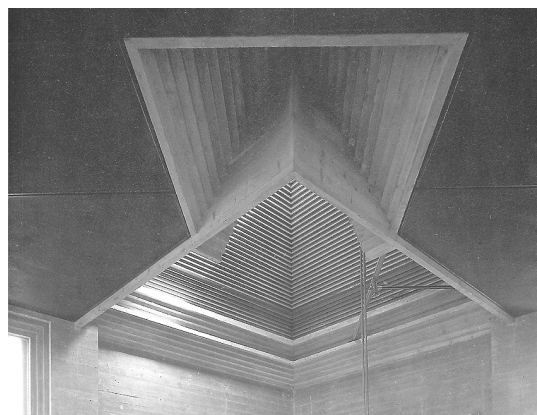


Abb. 98: Josef Hoffmann: Sommerhaus Knips, Kärnten, 1903

Abb. 99: Carlo Scarpa: Friedhof Brion, San Vito di Altivole, 1970-75, Innenraum Kapelle

2.3.3 Adolf Loos

Adolf Loos (1870-1933) konzentrierte sich ganz auf die Hinwendung zur Materialwertigkeit. „Wenn man Ornamente, geformte Einzelteile und Kurven ganz verbannt, bleiben als Geheimnis edle Werkstoffe und das Spiel der Proportionen übrig“, eine Tatsache, die er sich zu eigen machte. Loos griff die Überbetonung des Dekorativen eines Josef Olbrich zum Beispiel scharf an.

„Da das ornament nicht mehr organisch mit unserer kultur zusammenhängt, ist es auch nicht mehr der ausdruck unserer kultur. Das ornament, das heute geschaffen wird, hat keine menschlichen zusammenhänge, keinen zusammenhang mit der weltordnung.“²⁰⁶

Obwohl Loos 1897/98 der Sezession noch nicht ausgesprochen negativ gegenübersteht, entwickelt er sich später zunehmend zum Kritiker. Seine unterschiedliche Interpretation von dem was Ornamentik darstellt, ist bei Semper in seinem Aufsatz „Wissenschaft, Industrie und Kunst“ bereits angelegt:

„Die allgemeinste Bedingung ist die, daß alle Ornamente Flächenverzierung sein müssen, und diese Eigenschaft geht schon aus unserer Definition hervor, daß alles Textile Umhüllung, Decke bildet.“²⁰⁷

Er schreibt, daß eine angemessene Formensprache erst möglich werde, wenn die alten Stilformen durch ihre „ornamentale Anwendung endgültig zersetzt“ seien.²⁰⁸ Trotz unterschiedlicher Umsetzung entwickelt sich auch Loos aus der Tradition der Jahrhundertwende und übernimmt die Sempersche Flächentrennung in die Fußboden-, Wand-, und Decke-Typologie und vertritt die These vom textilen Ursprung der Flächen- und Raumbildung. Die Wohnlichkeit eines Raumes wird durch das Ausbreiten und Aufhängen von Teppichen erreicht, deren Beschaffenheit ein konstruktives Gerüst erfordern. „Dieses Gerüst zu erfinden ist die zweite Aufgabe des Architekten“.²⁰⁹ Die Bekleidung ist die Keimzelle der Architektur, „die decke ist das älteste architekturdetail“²¹⁰, die einst aus Stoffen und Fellen war. Aus dieser Tatsache ergeben sich auch die anzuwendenden Gestaltungsregeln. Das tatsächliche Auslegen von Wohnräumen mit Teppichen entspricht dann dem ursprünglichen Baugedanken, wenn diese Teppiche nur Teppiche sein wollen und keine Mauersteine.²¹¹ Neben der zu erzeugenden Wohnlichkeit, kann Bekleidung auch – in Form von Anstrichen o.a. – anderen Funktionen erfüllen, wie den Schutz gegen Wetter (Anstriche auf Holz) oder der Hygiene, wie Fliesen in Bädern.²¹² Loos’ „Gesetz der Bekleidung“ lautet: „die Möglichkeit, das bekleidete material mit der bekleidung verwechseln zu können, sollte auf alle Fälle ausgeschlossen sein.“²¹³ Semper’s Materialverständnis spielt hier eine große Rolle. Schichtung in Form des „Annageln“²¹⁴ von Fassaden, die lediglich das Stilempfinden der Leute befriedigen widerspricht dem Prinzip einer dem eingesetzten Material gerecht werdenden Anwendung. Über die Wiener Barockpaläste schreibt Loos:

„ihre ornamentalen Details, ihre Konsolen, Fruchtkränze, Cartouchen und Zahnschnitte sind angenagelter Cementguss. Gewiß hat auch diese Technik, die erst in diesem Jahrhunderte in Anwendung kommt, ihre volle Berechtigung. Aber es geht doch nicht an, dieselbe auf Formen, deren Entstehung mit der Beschaffenheit eines bestimmten Materials eng verknüpft sind, nur deswegen anzuwenden, weil ihre Anwendung keine technischen Schwierigkeiten im Wege stehen. Aufgabe des Künstlers wäre es nun gewesen, für das Material eine neue Formensprache zu finden. Alles andere ist Imitation.“²¹⁵

Er vertritt vehement den Ansatz, daß Materialien gemäß ihrer Natur verwendet werden müssen. Materialien, die vorgeben ein anderes zu sein, oder versuchen es darzustellen verurteilt er. „Die Materie muß wieder vergöttlicht werden. Die Stoffe sind geradezu mysteriöse Substanzen. Wir müssen tief und ehr-

206.Adolf Loos: Ornament und Verbrechen, in: *Trotzdem* Wien 1988

207.Gottfried Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst, Aufsatz 1852 in: *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, S.97

208.Zitiert nach Adrian von Buttlar, Jenseits von Stil-Architektur, in: *Gründerzeit – Adolf Loos Jahrhundertwende*, Ausstellungskatalog Karlsruhe 1987, S.39

209.Adolf Loos, Das Prinzip der Bekleidung, in: *Ins Leere gesprochen*, Wien 1987, Original Zürich 1921, S.139

210.Adolf Loos, Das Prinzip der Bekleidung, in: *Ins Leere gesprochen*, Wien 1987, Original Zürich 1921, S.141

211.Adolf Loos, Das Prinzip der Bekleidung, in: *Ins Leere gesprochen*, Wien 1987, Original Zürich 1921, S.141

212.ebenda

213.Ákos Moravánszky, *Die Erneuerung der Baukunst: Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900-1940*, Salzburg und Wien 1988, S.75

214.Adolf Loos, *Die Potemkinsche Stadt*, Wien 1983, S.56

215.Adolf Loos: *Die Potemkinsche Stadt*, Wien 1983, S.56

fürchtig staunen, daß etwas ähnliches überhaupt geschaffen wurde. Und ein an sich vollendet schönes Material noch mit Ornamenten „verbessern“? Das sind Verbrechen.“²¹⁶ Material und sein Einsatz in einer ihm gerechten Form und Bearbeitungsweise soll an die Stelle des bisher herrschenden Ornament treten.

„Es geht nicht an, dieselbe (Ornamentik, Formale Bearbeitung) auf Formen, deren Entstehung mit der Beschaffenheit eines Materials eng verknüpft sind, nur deswegen anzuwenden, weil ihrer Anwendung keine technischen Schwierigkeiten im Weg stehen.“²¹⁷ Neue Materialien bewirken in der Architektur eine ebenfalls veränderte Formensprache. „Ein jedes Material hat seine eigene Formensprache, und kein Material kann die Formen eines anderen für sich in Anspruch nehmen. Denn die Formen haben sich aus der Verwendbarkeit und Herstellungsweise eines jeden Materials gebildet, sie sind mit dem Material und durch das Material geworden.“²¹⁸ (Abb.100,101) Scarpa's Art, Material zu behandeln, hängt mit der Charakteristik des Materials zusammen und entspricht seinen inneren Werten. Auch er „vergöttlicht das Material und setzt die spezifische Farbigkeit und Haptik eines Materials als form- und atmosphärebildend ein.“²¹⁹ Materialien haben bei Scarpa mehrere Ebenen. Die Materialcharakteristik wird in Form von Farbe und Oberfläche zur formalen Gestaltung verwendet. Dazu kommt die Art der Bearbeitung, bei der sich Scarpa auch scheinbar paradoxe Vorgehensweisen erlaubt. Stein wird in der Fondazione Querini Stampalia wie Holz behandelt und wird so zu einer Spiegelung zweier Sachverhalte. Die Materialcharakteristik enthält die Information Stein, die Bearbeitung verweist auf Holztafeln oder Sägeschnitte, die gleichzeitig vorhanden ist. Scarpa betrachtete Material als zu gestaltende Substanz, während Loos „diese Materialien niemals als zu gestaltende Stücke“ benutzte, „sondern immer als glatte, zusammenhängende Flächen, immer so glatt wie möglich und immer ihre eigene Materialbeschaffenheit betonend, fast so als wären sie selbst eine Art Ornament.“²²⁰ Die Apotheose von Material und Farbe ist wesentlicher Bestandteil der Architektursprache Scarpa's. Er erschließt die Welt „der tastbaren Formen“²²¹ neu. Parallel zu der materiellen Ebene der Betrachtung kann auf die assoziative Schicht nicht verzichtet werden, die bei der Verwendung einer Form oder eines bestimmten Materials Erinnerungen und Assoziationen wachrufen. Es gibt auch Details mit didaktischem Charakter, wie die Einschnitte in den einzelnen Stufen nach dem Wassereingang der Fondazione Querini, die auf die eigentliche Materialdicke verweisen.

„Scarpa's typical method is visible, especially in the travertine walls in the exhibition room which, apart from the traditional reuse of stone, recalls the picture of a metonymic change between wood and brick wall, for example between the wood of the bridge and the railing.“²²²

Auch Loos verwendet assoziativ belegte Bauelemente. In der Kärntner Bar, dem Lieblingslokal Scarpa's setzt er kassettierte Decken ein, deren Struktur die Würde eines griechischen Tempels vermittelt. „Die Formen, die Loos in der Bar verwendet, beinhalten Elemente die schon früher in seinem Werk auftauchen und in seinem späteren Werk wiederkehren: der klassische Pfeiler, die zwischen die Pfeiler gesetzten Spiegel, die Glanzstruktur, die über die holzbedeckten Wände und die marmorne Kassettendecke spielt. Die Behandlung des Marmors, - Paneele, aus einem Block geschnitten und gleichmäßig von Perleleisten aus Messing gerahmt -, weist verschiedene Interpretationsansätze auf: einerseits die Wiederholung der Kassettenform, andererseits das Prinzip der „Bekleidung“ von Gottfried Semper (1803-1879).“²²³ (Abb.102,103) Die Außenkonturen der Häuser von Loos wirken oft schlicht und rigide, während die Innenausstattung meist von diesem Ideal abwich. Dennoch hält auch Loos an bestimmten historischen Bezügen fest und erkennt Archetypen von Räumen, die im Menschen ein bestimmtes Gefühl erzeugen.

„Er lehnt die historischen Wurzeln keineswegs ab, sondern sucht einen neuen Weg der Integration historischer Werte. „Man sieht nach, welche Bauwerke schon früher im Stande waren, diese Gefühle zu erzeugen. An die muß man anknüpfen. Denn der Mensch hat sein Lebenlang in gewis-

216.Adolf Loos, *Die Potemkinsche Stadt*, Wien 1983, S.56

217.Loos, Adolf, *Die Potemkinsche Stadt*, Wien 1983; S.56

218.Adolf Loos, Das Prinzip der Bekleidung, in: *Ins Leere gesprochen*, Wien 1987, (Original Zürich 1921), S.140

219.Veröffentlichung von Loos Werken in Italien: Giulia Veronesi, Reihe einer Photoserie in: *L'Architettura - Cronache e Storia*, erschienen in den Hefen von 1962-1971

220.Josef Rykwert, Adolf Loos: Das neue Sehen, in: *Ornament ist kein Verbrechen: Architektur als Kunst*, Köln 1983, S118

221.Josef Rykwert, *Ornament ist kein Verbrechen: Architektur als Kunst*, Köln 1983, S179

222.Richard Murphy, *Querini Stampalia Foundation: Carlo Scarpa*, London 1993, S.11.

223.*Gründerzeit - Adolf Loos Jahrhundertwende: Rückblick und Ausblick im Spiegel der Wiener Architektur unter Einbeziehung der Gründerzeitarchitektur Josef Durms*. Ausstellungskatalog Karlsruhe 1987, S.276

sen Räumen gebetet, in gewissen Räumen getrunken. Das Gefühl ist ihm anezogen, nicht angeboren. Folgerichtig hat der Architekt, wenn es ihm überhaupt mit seiner Kunst ernst ist, auf diese anezogenen Gefühle Rücksicht zu nehmen.“²²⁴

Loos' räumliches Verständnis zeigt sich in seiner Entwicklung des „Raumplanes“, der jedem Innenraum die ihm spezifischen Eigenschaften der Höhe und Weite zumißt; dies bewirkt eine Optimierung des Raumverbrauches zusammen mit einer gegenseitigen Integration der Räume innerhalb des Gebäudes. Die Vereinfachung der Volumen erfolgte in Form von durchgängiger Rechtwinkligkeit. Loos' Planungen zeugen vom Denken und Planen in der dritten Dimension mit starkem Vorstellungsvermögen für Volumenbildung. „Was man jedoch bisher gesehen hat, zeigt Konzeption, die im Grunde zweidimensional ist, wie die des Malers. Die drei Dimensionen sind nicht gleichzeitig erlebt, sondern nacheinander. In Wirklichkeit erschaut sind Grundriß, Aufriß und Schnitte: Ebenen also, und es mag vielleicht eine sehr rasche Aufeinanderfolge zweidimensionaler Lagerungen der einheitlich dreidimensionalen Anschauung ziemlich nahe kommen. So kann ich es selbst einigermaßen denken und darum fühle ich den Unterschied, wenn ich ein Bauwerk des großen Bildhauers unzusammengesetzte, unmittelbare, *dreidimensionale* Konzeption, der vollkommen zu folgen vielleicht nur der vermag, wer gleichartig begabt ist. Hier ist im Raum gedacht, erfunden, komponiert, gestaltet ohne jeden Behelf, ohne Hilfsebenen, Risse und Schnitte; unmittelbar so, als ob alle Körper durchsichtig wären; so, wie das geistige Auge den Raum in allen seinen Teilen und gleichzeitig als Ganzes vor sich hat.“²²⁵ Loos arbeitet stärker mit dem Volumen als Scarpa. Seine Denkweise bewegt sich in der dritten Dimension seiner Entwürfe, so daß die Höhenentwicklung der Räume wichtig ist. Er baut von innen nach außen, die Bedürfnisse der Räume und der Eigenschaften die ihre Funktionen fordern bestimmen das äußere Bild. Dennoch tritt Schichtung bei ihm als Architekturprinzip auf in Form von Bekleidung, die vor allem in Innenräumen angewendet wird, sowie als Methode für Umbauten und Umgestaltungen alter Bausubstanz. Scarpa orientierte sich mehr an der Flächenkomposition als an echter Volumenbildung, eine Arbeitsweise die durch seine Entwicklung als Ausstellungsmacher und seine Bauaufgaben - vor allem Umbauten - verstärkt wird.

„Ich entwerfe keine Grundrisse, Fassaden, Schnitte, ich entwerfe Raum. Eigentlich gibt es bei mir weder Erdgeschoß, Obergeschoß noch Keller, es gibt nur verbundene Räume, Vorzimmer, Terrassen. Jeder Raum benötigt eine bestimmte Höhe - der eßraum eine andere als die Speisekammer - darum liegen die Decken auf verschiedenen Ebenen. Danach muß man diese Räume so miteinander verbinden, daß der Übergang unmerklich und natürlich, aber auch am zweckmäßigsten ist. Das ist, wie ich sehe, für andere ein Geheimnis, das für mich selbstverständlich ist.“²²⁶ Der Raumplan ist eine Konzeption, die jedem Raum seine spezifischen Eigenschaften angeeignet läßt und zielt auf Differenzierung des Innenraumes.

„Loos beginnt mit binnenräumlicher Differenzierung und der Integration von 2:1-Geschossen (in seinem Raumhallenkonzept) und schreitet allmählich fort zur Integration von 2:3-Geschossen oder von gegeneinander versetzten Geschossen (in seinem Raumniveaustufen-Konzept). Der Baukörper erfährt bei Loos eine analoge fortschreitende räumliche Differenzierung: Die frühen Bauten weisen lediglich Terrassen im Erdgeschoß auf, die späteren Bauten sind durchgehend über zwei bis drei Geschosse terrassiert.“²²⁷

Ein wichtiges Element der Raumbildung sind Treppen, die eine vertikale Verbindung zwischen den Einzelvolumen schafft. Bei Scarpa sind Treppen vor allem skulptural wichtige Objekte, bei denen weniger die Funktion als die Objekthaftigkeit im Vordergrund steht. Treppen sind Elemente der Vertikalverbindung, die aus einzelnen, in der Höhe versetzten Bodenteilen bestehen und so die Raumordnung steuern. „In allen Häusern von Loos bildet die Treppe als Verbindungsglied und als Raumteil, in der Art wie Räume verschachtelt werden, ein wichtiges Element der Gestaltung.“²²⁸ Räumliche Elemente wie Treppen integriert Loos als Einbaumöbel in das Wohnungsgefüge. (Abb.104,105) Scarpa setzt Treppen als Verbindungselemente sehr skulptural ein, wie z.B. in der Wohnung Taddei, oder auch im Olivettigeschäft, wo die Treppen wie eigenständige Objekte im Raum stehen.

224. *Gründerzeit - Adolf Loos Jahrhundertwende: Rückblick und Ausblick im Spiegel der Wiener Architektur unter Einbeziehung der Gründerzeitarchitektur* Josef Durms. Ausstellungskatalog Karlsruhe 1987, S.64

225. Arnold Schönberg, Zum 60. Geburtstag, in: Adam Opel (Hg.), *Kontroversen: Adolf Loos im Spiegel der Zeitgenossen*, Wien 1985, S.149

226. K.Lhota, *Architekt Adolf Loos spricht*, Ausschnitte aus Aufzeichnungen, in: *Architekt SIA Praha*, 32 (1933), H. 8, S.137-143, zitiert nach D. Worbs „Der Raumplan Diss.1982, S.56 Anm.3)

227. Dietrich Worbs, *Der Raumplan*, Diss. Stuttgart, 1982, S.57

228. Johannes Spalt, *Wohnungseinrichtungen*, in: *Adolf Loos*, Ausstellungskatalog Wien 1989, Graphische Sammlung Albertina, S.60

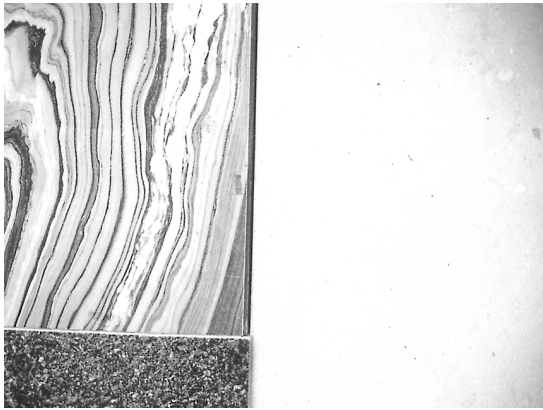


Abb. 100: Adolf Loos: Haus am Michaelerplatz in Wien, 1909-1911, Steinverkleidungen
Abb. 101: Carlo Scarpa: Museo Rivoltella, Triest,



Abb. 102: Adolf Loos: Kärntnerbar, Wien, 1908, Deckengestaltung
Abb. 103: Carlo Scarpa: Fondazione Querini, Venedig, 1961-1963, Tür in Travertinverkleidung

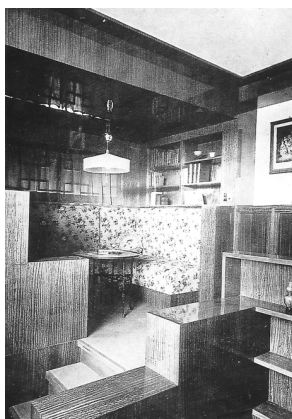


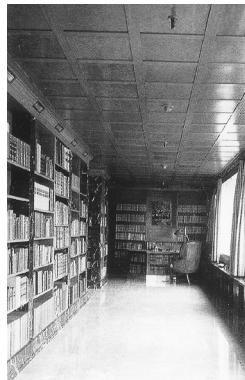
Abb. 104: Adolf Loos: Haus Müller, Prag, 1930, Damenzimmer, Monographie S.616
Abb. 105: Carlo Scarpa: Olivettigeschäft, Venedig, 1957/58, Treppe als Raumskulptur

Wände bilden im Gegensatz zur Treppe als übergreifendes Element den Charakter des einzelnen Raumes. Wie bei Scarpa auch besteht die Wand aus verschiedenen Formen von Bekleidung und ist meist in klassischer Dreiteilung gegliedert. Manlio Brusatin beschreibt den Zusammenhang zwischen Scarpa und Loos: „In vielen details der Einrichtungen und der Umgestaltungen ist ein latentes Interesse für Adolf Loos spürbar.“²²⁹

„Die von Loos oft gewählte Lamperie, eine Wandvertäfelung aus Holz (Mahagoni oder weiß gestrichen), ist in verschiedene Höhen unterteilt. In ihrem unteren Bereich nimmt sie Bücherschränke oder Regale, Vitrinen, Heizkörper und die typische Eckpolsterbank auf.“²³⁰ Wandbekleidung muß nicht in einer flächigen Stoff- oder Farbbespannung bestehen, sondern kann Möblierungsfunktion einnehmen. Im dem sehr kleinen Apartment Ambrosini (heute Sereni) leistet die innere Wandschicht nahezu die gesamte Möblierung, bis hin zu herunterklappbaren Tischen, Heizkörperverkleidung etc. (Abb.106,107). Loos integriert Bilder als Füllungen in seine Wandverkleidung, um den Charakter einer Wandschicht zu wahren.²³¹ Abschlüsse und Übergänge werden durch Gesimse gebildet. Er arbeitet entgegen seiner Auffassung zum Materialverständnis häufig mit Scheinbalkendecken, was ob seiner sonstigen Einstellung erstaunlich ist. Bei Loos bedeutete Schichtung immer noch Bekleidung, die übereinander liegenden Schichten werden nicht durch Freilegen gezeigt. Sie liegen in einer Ebene, durch Gesimse oder stumpfe Stöße getrennt. Scarpa stellt an manchen Stellen seine Bekleidungen frei, wie er es an dem Einschnitt des Cangrande mit den hölzernen Paneelen vom Dach herunter macht, um die Unabhängigkeit der Elemente zu demonstrieren. Sein Arbeiten geht bereits einen Schritt weiter, er versucht Inhalte didaktisch zu vermitteln, die Zusammensetzung seiner gebauten Elemente sich selbst erklärend näherzubringen.²³²

Abb. 106: Adolf Loos: Villa Karma, Bibliothek, Wandschichtung als Möblierung

Abb. 107: Carlo Scarpa, Casa Ambrosini, Venedig, 1952/53, Innenausstattung



In Loos' Umbauten spielt der Raumplan eine eher untergeordnete Rolle während Material und Art der Bekleidung bei der Raumcharakterisierung wichtig sind. Ladeneinbauten und Umbauten zeigen deshalb mehr Parallelen zu Scarpa als Loos' Neubauten. Die Integration neuer Zeithorizonte in einen Teil eines Gebäudes zeigen ähnliche Ansätze. „Loos' Interventionen an bestehender Bausubstanz entsprechen nun nicht mehr dieser Maßstabshierarchie der klassischen Metropole. Sie sind nicht Ausdeutungen, sondern Umdeutungen, nicht Ausbauten, sondern Umbauten. Ein solcher Umbau geht an die Bau-„Substanz“, indem er sie in Frage stellt – aber eben nicht, indem er sie beseitigt. „Loos' Eingriffe lassen sich einigen wenigen Figurationen zuordnen. Eine könnte man als die Anbringung von Raumschichten beschreiben: im Fall der Villa Karma außen, im Allgemeinen jedoch im Innern wird nicht bloß eine verkleidete Materialschicht, sondern eine Raumschicht eingeführt, die mit dem verbleibenden Raum in Beziehung tritt. Die ursprüngliche Raumgestalt wird dadurch im Dienste von neuen, oft axialen Raumzusammenhängen modifiziert oder konterkariert; die Raumschicht selbst liefert kleine Räume, Verbindungsgänge oder Einbauschränke.“²³³ (Abb.106) Seiner starke Abwehrhaltung gegen das Ornament bewirkt keine „Einschich-

229. Manlio Brusatin, Carlo Scarpa architetto veneziano, in: *Controspazio* 3-4, 1972, S.7, Originaltext: „In molti particolari degli arredi e delle nuove sistemazioni ci appare un latente interesse per Adolf Loos.“ (Übersetzung: Verfasserin)

230. Johannes Spalt, Wohnungseinrichtungen, in: *Adolf Loos*, Ausstellungskatalog Wien 1989, Graphische Sammlung Albertina, S.60

231. Scarpa integriert Bilder in Travertinpaneele in der Ausstellung im Museo Correr:

232. Der didaktische Ansatz Scarpa's zeigt sich in einer Äußerung über den Friedhof Brion, bei einem Vortrag, den er in Madrid 1978 hielt: „L'ambiente educa in maniera critica“. (in: Francesco Dal Co, Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano 1984, S.286)

tigkeit" seiner Architektur, sondern auch Loos wendet räumliche Schichtung zur Raumbildung an.

Zusammenfassung:

Die Wiener Schule nutzt nicht nur die Bekleidung als Element der Fassadengestaltung, sondern bereits andere Möglichkeiten, die durch Schichtung gegeben sind, wie die Integration von Möbeln als eine Innenschicht der Räume. Stilelemente wie der doppelte Rahmen tauchen auf, ein Element, das den Bauteilen räumliche Komplexität gibt. Die Flächigkeit der Bekleidungen zeigt sich in der elementhaften Behandlung der Einzelebenen, ihre Fügungs- und Befestigungsmechanismen. Scarpas frühe Projekte arbeiten fast ausschließlich mit dem Prinzip, das die Wiener Sezession als „Bekleidung“ entwickelt hat. Eine materielle Schichtung wird vor allem im Bereich der Außenfassaden angewendet, die bereits den Flächencharakter ihrer Einzelteile betont. Dennoch wird selten – wie es bei Scarpa später der Fall sein wird – auf die darunterliegende Ebene verwiesen, sondern die Bekleidung umschließt ohne Bruch Gebäude oder Innenraum. Es fehlt der demonstrative Charakter einer Erklärung dessen was sich unter einer Bekleidung befindet, die betonte Gleichzeitigkeit von Schichten deren Unterschied in der Entstehungszeit, im Material oder in der Bearbeitungsmethodik liegen. Scarpa setzt Bekleidung bereits nicht nur als oberflächenbildendes Motiv ein, sondern nutzt die unterschiedliche Behandlung der Oberflächen zur Raumzonierung.