

150 JAHRE ADOLF LOOS

(Richard Bösel)

Unter den großen österreichischen Baukünstlern, die in den ersten Dezennien des 20. Jahrhunderts tätig waren, genießt Adolf Loos (1870–1933) heute das wohl höchste internationale Ansehen. Den Ruhm als „Klassiker der Moderne“ verdankt er nicht nur den innovativen Eigenschaften seines im engeren Sinne architektonischen Schaffens, sondern ebenso seiner entschiedenen geistigen Positionierung als Vorkämpfer für die emanzipatorische Würde des zeitgenössischen Individuums; einer Menschenwürde, die nicht so sehr durch den ästhetischen Beitrag des Architekten gewährleistet werden kann, als vielmehr durch dessen sittliches Engagement, welches im festen Bewusstsein der untrennbaren Beziehung zwischen Baukultur und gesellschaftlich-ethischen Bedingungen des Alltags zu vollbringen ist. Vor allem in diesem Sinne trifft es zu, wenn Loos als Revolutionär seines Berufsstandes angesehen wird. In seinem Denken erscheint er uns als unerbittlicher Rebell, der sich zugleich aber als Traditionalist erweist, sobald es darum geht, die ‘alten Werte’ des Handwerks und der häuslichen Geborgenheit zu wahren. „Das haus hat allen zu gefallen. Zum unterschiede zum kunstwerk, das niemandem zu gefallen hat. [...] Das kunstwerk will die menschen aus ihrer bequemlichkeit reißen. Das haus hat der bequemlichkeit zu dienen. Das kunstwerk ist revolutionär, das haus konservativ“, stellt er in einer seiner Schriften aus dem Jahre 1910 fest. Loos war Pragmatiker und mit gesundem Realitätssinn ausgestattet, doch sensibel und gewissenhaft bei der Erfüllung seiner programmatischen Vorgaben, er achtete peinlich auf die Grundsätze einer durch nüchterne konzeptuelle Funktionsplanung zu erzielenden Wirtschaftlichkeit, zugleich jedoch war er außergewöhnlich anspruchsvoll, was die Qualität der in seinen Bauten eingesetzten (oft kostbaren) Materialien betraf.

Wie zahlreiche andere Vertreter des Wiener Geistes- und Kulturlebens des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts (man denke an Ernst Mach, Eugen Böhm-Bawerk, Gustav Mahler, Sigmund Freud) stammte Loos aus dem seit jeher mit Wien eng verbundenen deutschsprachigen Milieu Mährens. Er wurde vor 150 Jahren, am 10. Dezember 1870, in Brünn geboren, wo er die k.k. Staatsgewerbeschule absolvierte; zufällig als Klassenkamerad von Josef Hoffmann, dem Schöpfer einer exquisiten (später von Loos so heftig als dekadent abgelehnten), spezifisch wienerischen Eleganz. Anders als dieser, genoss Loos seine akademische Ausbildung nicht in Wien, sondern am Dresdner Polytechnikum, wo er es allerdings nicht bis zum Studienabschluss brachte. Das entscheidende Erlebnis war – nach

einem kurzen Zwischenspiel in Wien – ein dreijähriger Aufenthalt in den Vereinigten Staaten von Amerika: ein Initialerlebnis, das seine Vorstellung vom Leben des „Menschen mit modernen Nerven“ nachhaltig prägen sollte (so definierte er 1908 die Verfasstheit seiner Zeitgenossen in *Ornament und Verbrechen*, dem vermutlich bekanntesten seiner Texte). Ein solcher Bildungsweg prädestinierte Loos für die Außenseiterposition eines sich in ständigem Kontrast zu seiner Umwelt fühlenden Weltbürgers, nachdem er ab 1897 in der Wiener Szene, die er als rückständig und beklemmend empfand, Fuß zu fassen begann. Nicht zufällig sollte er in der Folge immer wieder versuchen, sich außerhalb seiner mitteleuropäischen Heimat (vor allem in Paris) beruflich zu verwirklichen.

Seine in oft provokatorischer Weise geäußerte Kritik richtete sich zunächst gegen all jene, denen es nicht gelungen war, die längst hinfallige stilistische Unmündigkeit des Historismus zu überwinden, und später (mit noch schärferer ideologischer Polemik) gegen die Kollegen der Sezession und der Wiener Werkstätte, die sich selbstverliebt (und freilich bei einträglichem Zuspruch von seiten wohlhabender Eliten) in der Verfeinerung neuartiger kunstgewerblicher Dekorationsformen verstricken sollten.

Im Gegensatz zu vielen seiner akademischen Kollegen (vor allem den Vertretern der „Wagner-Schule“) war Loos alles andere als ein virtuoser Zeichner. Die Qualität seiner Schöpfungen entstand nicht mittels bildlicher Darstellung auf dem Papier, sondern vielmehr im Zuge eines ebenso scharfsinnigen wie folgerichtigen Denkprozesses auf der Ebene dreidimensionaler Zusammenhänge. Ein solches Konzept der Entwurfspoetik findet dort seinen klarsten Ausdruck, wo Loos als Essayist folgende Feststellung macht: „Das Zeichen des echt empfundenen Bauwerkes ist, daß es wirkungslos in der Fläche bleibt“ (*Der Sturm*, 1910). In der Tat zieht sich der sog. „Raumplan“ – man könnte ihn als eine Art Schachspiel im Räumlichen bezeichnen – wie ein roter Faden durch das Gesamtwerk des Architekten. Nachdem er diese Methode ansatzweise bereits 1909, im Inneren des berühmten Wiener Geschäftshauses Goldman & Salatsch (dem sog. „Looshaus“) angewandt hatte, sollte er sie in den meisten seiner zwischen 1910 und 1930 errichteten Einfamilienhäuser weiter vervollkommen: in den Häusern Steiner, Rufer und Moller in Wien, dem Haus Tristan Tzara in Paris und der Villa Müller in Prag. In diesen Bauwerken erreicht sein fein ausgeklügeltes System einen hohen Grad von logischer Abstraktion: Die verschiedenen hohen, auf versetzten Ebenen organisch verteilten Innenräume werden mit dem stereometrisch möglichst klar konzipierten, tendenziell würfelförmigen Außenbau in perfekten Einklang gebracht.

Die solchermaßen optimierte Wirtschaftlichkeit des Bauvolumens, die er in diesen Werken unter Beweis stellte, bewährte sich auch bei der Bewältigung jener architektonischen

Planungsaufgabe, der im Wien der Zwischenkriegszeit schlechthin die vorrangige Bedeutung zukam: dem sozialen Wohnbau. Loos bekannte sich zu den Ideen der Siedlerbewegung, welche die wirksamste Lösung im Kampf gegen den existenziellen Notstand der Bevölkerung in der Errichtung kleiner Selbstversorger-Einheiten in Form von Reihenhäusern mit Nutzgärten erkennen wollte. Da der kommunale Wohnbau des 'Roten Wien' in der Folge der Errichtung imposanter Wohnhöfe den Vorzug geben sollte, war den von Loos ausgearbeiteten, nicht zuletzt bautechnisch interessanten Vorschlägen nur wenig Erfolg beschieden.

Die Nüchternheit der architektonischen Formensprache war bereits im Geschäftshaus Goldman & Salatsch mit programmatischem Nachdruck vorgetragen worden; da es – am Michaelerplatz gelegen – ein direktes Gegenüber zur kaiserlichen Hofburg bildete, löste seine ungewöhnlich karg gestaltete Schauseite heftige Empörung aus, was dazu beitrug, den Architekten wenig zutreffend als einen Vorkämpfer des Rationalismus abzustempeln. In Wahrheit zeichnet sich das Bauwerk durch eine betont urbane, würdevolle Haltung aus, die nicht etwa auf der oberflächlichen Anbiederung an die historische Monumentalität des Ortes, sondern auf einer ausgewogenen Durchbildung des Baukörpers beruht, die der städtebaulichen Konstellation (den Baulinien und der Gewichtung der den Platz umgebenden Volumina) auf subtile Weise Rechnung trägt. Neben der schlichten Anwendung klassizierender Elemente vermitteln vor allem die kostbaren Marmorverkleidungen der Untergeschosse und nicht zuletzt die großflächig gebogenen Glasscheiben in der Portalzone den Eindruck großstädtischer Eleganz; eine Stimmung, die im Geschäftslokal selbst durch den großzügigen Einsatz polierter Mahagonitäfelungen und Messingprofilierungen sogar noch gesteigert erscheint.

Diese auf vorsichtige (meist nicht explizite, als vielmehr verinnerlichte) Klassizismen gestützte Ästhetik stellt das zweite wichtige Leitmotiv des Loos'schen Bauschaffens dar. Sie ist symptomatisch für ein solides Schönheitsempfinden, das neben der funktionsgerechten Wahrhaftigkeit einzig in der Anwendung klassischer Regeln (und allenfalls vereinzelter Antikenzitate) ein zulässiges Mittel sieht, der Gesamterscheinung eines Gebäudes noblen Charakter zu verleihen. Das überzeugendste Beispiel für diese Haltung ist wohl die bereits 1904 für einen Wiener Arzt am Genfersee errichtete Villa Karma.

In seltenen Fällen – anhand besonders emblematischer Entwurfsaufgaben – scheut sich der Architekt nicht, kühne, höchst eigenwillige Inventionen in Vorschlag zu bringen: sinnbildhaft konzipierte Baugestalten, die gewisse Tendenzen des „iconic turns“ der postmodernen Architektur vorwegzunehmen scheinen. Dies ist der Fall beim

Wettbewerbsbeitrag für den Chicago Tribune Tower (1922) in Form einer mit schwarzem Marmor verkleideten dorischen Säule, bei den nach Art der aztekischen, bzw. mesopotamischen Stufenpyramiden gestalteten Entwürfen für das Rathaus in Mexiko-Stadt und für das Grand-Hôtel Babylone in Nizza (beide 1923) und schließlich bei dem charmanten Pariser Villenprojekt für Josephine Baker (1927), das wie ein Konglomerat aus stereometrischen Grundformen gebildet und mit alternierenden waagrechten Streifen aus schwarzem und weißem Marmor inkrustiert werden sollte.

Besondere Erwähnung verdienen die von Loos klar und sachlich, oft aber auch sehr luxuriös, in feinsten handwerklicher Fertigung ausgestalteten Kaffeehäuser, Bars und Geschäftslokale: allen voran das Café Museum (1899) mit seiner radikal reduzierten Ausstattung, die berühmte American Bar (1908) und der elegante Laden des Herrenaustatters Kníže (1910), alle drei in Wien, doch leider nur die beiden letzteren in ihrem Originalzustand erhalten. Nicht zuletzt sei auf die zahlreichen Wohnungsausstattungen in Wien, Brünn und Pilsen hingewiesen. Neben diesen innenarchitektonischen Schöpfungen engagierte sich Adolf Loos auch für das Design von Möbeln und anderen Einrichtungsgegenständen.

Großen Einfluss übten seine zahlreichen, schon zu Lebzeiten in mehreren Sprachen publizierten Schriften, die oft polemisch verfasst, doch stets vom tief gefühlten ethischen Auftrag durchdrungen erscheinen, als Gestalter den realen Lebensbedürfnissen des zeitgenössischen Konsumenten zu entsprechen.