

«Stilhülse und Kern»: Von der Theorie zur Metapher – und deren Anwendung auf Otto Wagner

«Endlich muss doch der bauschöpferische Geist der Epoche von der Wurzel herauf wirken. Jene Wurzel schien auf lange hinaus abgestorben; nun aber drängen die geheimen Lebenskräfte empor, und die eigentliche, wahre und wesentliche Baugestalt der Epoche wächst innerhalb der hergebrachten Stilmasken und Stildraperien mit mächtigen Gliedern heran. Und ist sie endlich ganz durchorganisiert und zur Schau ausgereift, dann springen gewiss die so schön ornamentierten historischen Stilhülsen ab, sie schälen sich für immer los und der neue Kern tritt blank und klar ans Sonnenlicht.»

Joseph Bayer, «Moderne Bautypen» (1886), in: *Baustudien und Baubilder*, Jena 1919, S. 280/281.

«Ich wage sogar die Behauptung: die Kernbildung eines modernen Stiles ist bereits da; aber die Merkmale desselben findet man freilich nicht heraus, wenn man die Bauwerke unserer Zeit nur äusserlich auf die wohlbekannten historischen Stil-details hin beguckt. Dann zeigt sich dem Blicke allerdings nur, was verschieden, nicht auch dasjenige, was gemeinsam ist. Das nachweisbar Neue aber gibt sich kund in der Gesamthaltung der Bau-Anlagen, in ihrer Durchgliederung aus den Grundrissen heraus, in den unserem Zeitalter eigenartigen Kompositions-Aufgaben als solchen. Gar manche harren noch der Lösung, aber eine ansehnliche Reihe derselben ist von bedeutenden und weitsichtigen Baukünstlern schon jetzt in einer geradezu architektonisch erfinderischen Weise zum Ausdrucke gebracht worden. Mögen auch die gewählten Ausdrucksmittel dem überlieferten Formenvorrat angehören – das damit Ausgedrückte ist eigenartig, ist ein neues Resultat.»

Joseph Bayer, «Stilkrisen unserer Zeit» (1886), in: *Baustudien und Baubilder*, Jena 1919, S. 295.

«Das ist sein Übergang ins Moderne.» «Er wirft alles historische Detail über Bord und knüpft dort an, wo die natürliche Entwicklung der Baukunst abbricht, also am Empire.»

L. Hevesi, *Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert*, Zweiter Teil: 1848–1900, Leipzig 1903, S. 286/287.

«Er [Otto Wagner] ist Verkleidungskünstler, d.h. seine Bauten liegen im Äussern nicht in ihrem struktivem Material bloss, sondern sind mit Schmuckplatten überzogen.»

J. Strzygowski, *Die bildende Kunst der Gegenwart*, Leipzig 1907, S. 15.

«Zu rationaler Schärfe drängt sich in ihr [Wagners Theorie] das Sehnen des Architekten zusammen, seine Kunst rein und unmittelbar zum Gefäss des Zeitbedürfnisses zu machen. Dieses Bedürfnis hiess – in die Sprache der Architektur gebracht – Klärung des Tektonischen.»

Hans Tietze, *Otto Wagner*, Wien/Berlin/München/Leipzig 1922, S. 7.

«Die Hingabe an die Welle des Jugendstils erscheint uns heute als das Zeitgebundendste an Wagner, was den Augenblicksvorzug der Modernität besass, musste naturgemäss auch die Schatten der Vergänglichkeit zeigen ... Man könnte sich ein Elementarereignis vorstellen, das das Unwesentliche von Otto Wagners Bauten herabwüschte und sie nicht verstümmelte, sondern zu konzentrierter Wirkung erhöbe.»

Hans Tietze, *Otto Wagner*, Wien/Berlin/München/Leipzig 1922, S.15/16.

«Tektonik» und «Bekleidungstheorie» wurden weiterhin häufig zitiert. Auch wenn sie gelegentlich zu Reizworten verkamen, blieben sie trotzdem in der Erinnerung haften. Und dasselbe gilt auch von den anderen, damit verknüpften Begriffen, der Kern- und Kunstform, der Hülle und der Bekleidung. Es gehört andererseits zum Vergessen, dass die komplexeren, für das Begreifen wesentlichen Zusammenhänge zurücktreten, um dafür einigen Begriffen und Sprachhülsen ihr Überleben zu sichern. Je bildhafter diese – trotz aller unvermeidlicher Vereinfachungen – ein theoretisches Gedankengebäude vertreten konnten, desto grösser war denn auch ihr Erfolg. Und je weiter entfernt sie von der ursprünglichen spezifischen Anlage einer Theorie waren, um so eher erwiesen sie sich als anpassungsfähig gegenüber anderen und neuen Anliegen.

Neben der Wesensbestimmung von Architektur und der Erklärung des Formwerdungsprozesses ging es ja stets auch um die Suche nach dem neuen Stil – oder allgemeiner, um den adäquaten Ausdruck für eine zeitgenössische oder moderne Architektur. Völlig trennen liessen sich diese unterschiedlich akzentuierten Anliegen ohnehin nicht. Das lassen viele der Formulierungen erkennen, in denen öfters eine künftige Entwicklung beschworen wird. Eduard van der Nüll bekannte 1845, «noch weit von dem Ziele entfernt zu sein, einen rationellen selbständigen Ausdruck für die moderne Architektur gefunden zu haben».²¹³ In Zürich versprach Wegmann schon 1839 eine «lediglich auf die einfachen Lehren der Construction» aufgebaute neue Baukunst: «mit Weglassung aller zwecklosen Verzierung».²¹⁴ Das erinnert an Laugiers Vorstellung einer Architektur ohne Säulenordnungen, weckt aber ebenso Assoziationen nach vorn, da wo bei Redtenbacher oder Adamy – aus völlig unterschiedlichem Blickwinkel – die Ideale von Reinheit, einfacher Form einmal mehr ins Gerede kamen.²¹⁵ Da führt die Assoziation von der Bekleidung sehr schnell zur Nacktheit als der komplementären Ergänzung, zumal das Bild von Hülle und Kern sich diesem Bezug gegenüber als konform erweist. Für alle diese meist nur vage miteinander verbundenen Vorstellungen bot sich jene Metapher als ideales Auffangbecken an, die aus dem (architektonischen) Zusammenhang der «Kern-» und «Kunstform» und deren schon bei Bötticher gegebenen weiteren Umschreibung mit «Hülle» und «Bekleidung» entstehen konnte und sich im weitesten Sinne als ein Bild von 'Kern und Hülle' darbot. In dieser Weise auf den blossen Begriff reduziert, war der Einklang mit dem üblichen

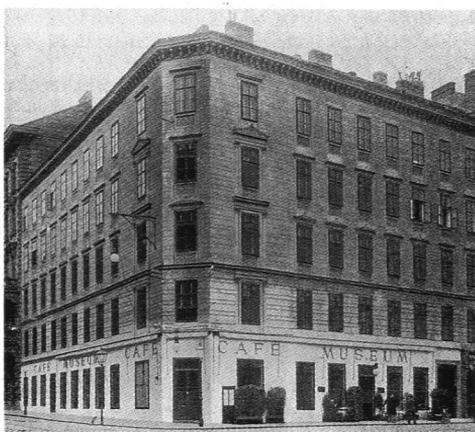


Verkleidung, Entkleidung, Neubekleidung: Varianten der architektonischen Hülle

Deutsche Agrar- und Industriebank Prag, vor und nach dem Umbau. (aus: A. Foehr, Bauten und Entwürfe, Prag 1925)

Sprachgebrauch von «Kern und Schale» weitestgehend hergestellt. Man konnte sich um so einfacher jene jedermann einsichtigen Bedeutungen – anstelle der komplizierten Gedankengebäude Böttichers und Sempers – zu eigen machen. Schliesslich hatten Bötticher und Semper selbst sich dieser Bilder bedient. Schon Bötticher hatte ja die (abstrakte) Kernform auch mal als «Körperkern» konkretisiert, diesen «in seiner Nacktheit» und relativen Selbständigkeit beschrieben und das Bild durch Hinzufügung des ‘mit einer Hülle Bekleidens’ vervollständigt.²¹⁶ Eine eindeutige Grenzziehung zwischen rein rationaler Theorie und assoziativer Begriffsbildung gibt es also nicht. Die vereinfachten Bilder bleiben in einem mehr oder minder vagen Zusammenhang zu den vorausgegangenen Theorien. Dass dies mit Sempers – auch bei Riegl als «Lieblingstheorie» abgekoppelten²¹⁷ – «Bekleidungstheorie» in einem sehr viel grösseren Masse gewährleistet ist, muss nicht weiter erläutert werden. Allzu zahlreich sind die entsprechenden Äusserungen, so als ob Architektur und Modewelt um die Jahrhundertwende und im Zeichen des Höhenflugs des «Kunstgewerbes» geradezu verschwistert gewesen wären.

Um so mehr interessiert, was in der Freisetzung solcher Bilder und Metaphern neu an Inhalten dazukommt. Dass dem Bild von Kern und Hülle das Innen und Aussen entspricht und dass daraus, wenn man jenen kleinen Funken einer Richtung und Zielsetzung hinzugibt, ‘von Innen nach Aussen’ entsteht, ist bereits bei



Václav Nekvasil, Wohnhaus in Prag, 1920. (aus: V. Nekvasil. 1868–1928, Prag 1928)

Adolf Loos, Café Museum, Wien, 1899. (aus: Ludwig Münz/Gustav Künstler. Der Architekt Adolf Loos, Wien/München 1964, Abb. 16, S.36)

Bötticher erkennbar. Und sobald man dieses Bild etwas dynamischer betrachtet, kann daraus auch das *'Den-Kern-aus-der-Hülle-befreien'* werden. Die «Bekleidungs-theorie» hat ihrerseits schon bei Semper das Maskieren – und damit alle nur erdenklichen zusätzlichen, positiven wie negativen Assoziationen – heraufbeschworen.

Mit der so schnell erreichten Verkehrung einer Sache in ihr Gegenteil – der bei Semper positiv dargestellten «Maskierung» in die zudeckende, verschleiernde Draperie etwa – ist noch ein weiterer Aspekt, nämlich jener der Bewertung gegeben. Das Grimmsche Wörterbuch kennt natürlich alle erdenklichen Bilder zum Begriff von Kern und Hülle. «Bis zum Kern einer Sache vordringen» ist nur eine von vielen Redewendungen, die von Anfang an deutlich machen, dass der Kern – moralisch betrachtet – gegenüber der Hülle den Vorzug verdient.²¹⁸ Deshalb: «(Kern) Bildlich für wesentlichen Gehalt, Hauptsache u.ä., im Gegensatz zur Schale (Hülse), die nur dem Kerne dient, so dass Kern und Schale das Verhältnis des Wesens zur Erscheinung, der Hauptsache zu den Nebendingen, Zuthaten, des wesentlichen Gehalts zur unwesentlichen Umhüllung anschaulich aussprechen.»²¹⁹ Vergleicht man dieses Bild mit den traditionellen Vorstellungen der Architekturtheorie, so wird die Andersartigkeit ins Auge springen.²²⁰ Dort wurde ja die 'Moral' der Architektur meist gerade über den zwingenden Zusammenhang des

Äusseren mit dem Innern garantiert. Und – weniger moralistisch – hat ja die Charakterlehre ausdrücklich diesen Konnex thematisiert. Bötticher wie Semper wollten in der Folge – weit über jene Ansätze hinausgehend – in diesem Sinne über den inneren Zusammenhang das Wesen der Architektur ergründen. Es ist deshalb keineswegs verwunderlich, dass Bötticher gerade diesem Zusammenhang der inneren symbolischen Entsprechung von Kern- und Kunstform «sittliche Kraft» zuordnete.

Wenn nun gemäss dem Wortsinn der Metapher von Kern und Schale gut und böse gleichsam neu – und einseitig – verteilt werden, so wird dies in erster Linie zu Lasten der Hülle gehen – und damit die Kritik der Stilarchitektur beflügeln. Aus der Hülle wird pejorativ «Stilhülle». Doch mit der Befreiung des Kerns wird die Frage nach dem Wesen der Architektur keineswegs erledigt sein. Beim zweiten Hinsehen wird man spätestens merken, dass der hervortretende Kern sich natürlich auch als 'Äusseres' ins Blickfeld stellt, was allein schon erahnen lässt, wie bedeutsam jene anderen Theorien sein werden, die, von Fechner bis zu Hildebrand und Schmarsow von optischen Gesetzmässigkeiten und deren 'psychologischen' Folgen ausgehend, die Fläche, den Körper und den Raum in ihr Visier nehmen. Die Akzente der Betrachtung haben sich verschoben, aber nie so stark, dass die schon in der Kernform – bei Bötticher – vermutete Gültigkeit struktiv-architektonischer Vorgaben im Innern, deren uneingeschränkte Umsetzung in der «Kunstform» ja angezeigt war, verloren gehen würde.²²¹ Auch der nackt zutage tretende Kern wird sein Inneres bewahren und sich nach aussen als 'Körper' darstellen. Die architektonische 'Moral' wird sich nicht lange als nackter Baukörper sonnen lassen können.

Das sind alles keine Spitzfindigkeiten, sondern übliche Verschiebungen nicht nur von architektonischen Wertungen, sondern auch von Bildern, Begriffen und Themen. Diesen ist nicht nur Vereinfachung eigen, sie garantieren umgekehrt auch öfters den Zusammenhang – und sei es bloss an dünnem Faden – mit vorausgegangenem Gedankengebäuden und Theorien. Die Unschärfe bezogen auf diesen Zusammenhang ist gleichsam die Bedingung für den Erfolg der zum Bild reduzierten Vorstellung. Natürlich liegt hier jene Kluft, die schon immer zwischen dem Inhalt von Begriffen und der anschaulichen Wirklichkeit bestanden hat.²²² Und es ist gerade so besehen leicht erkennbar, dass beispielsweise jene Formulierungen Böttichers am ehesten zur neuen Metapher passen, bei denen er sich ganz besonders um anschauliche – und nicht bloss abstrakte – Begriffe bemüht hat.²²³ In dieser mit Anschaulichkeit gepaarten theoretischen Unschärfe und dem damit verknüpften Assoziationsreichtum liegt aber gerade der Reiz von Metaphern wie jener von der Stilhülle und dem Kern. Dass damit kein Ersatz für die anspruchsvollen Theorien geschaffen wurde, ist nach dem Dargelegten hinlänglich klar.

Das Bild von «Kern und Schale» und allen weiteren Schattierungen der Metapher erfreute sich zu der Zeit besonders grosser Beliebtheit. Das lässt sich

schnell erkennen. Mit diesem Bild konnte man zum Beispiel selbst die Bedeutung der Homöopathie – offensichtlich auf die Frage einer auf den Kern einer Krankheit zielenden Therapie gerichtet – verteidigen.²²⁴ Der Metapher sind kaum Grenzen gesetzt.²²⁵ Sie ist sich anhaltender Aktualität gewiss.²²⁶ Zusammen mit den Vorstellungen des Bekleidens ergab sich damals – gerade im richtigen Moment, als sich die Architektur anschickte, neue Kleider überzuziehen oder sich gar ganz nackt ausziehen – ein fast unerschöpfliches sprachliches Potential.

Das Bild diente gerade auch dort, wo gemäss Paul Mebes' *Um 1800* in der klassizistischen Vergangenheit und bei den dortigen Modellen körperhafter Architektur die Lösung zur Überwindung der Stilarchitektur gesucht wurde. Damit wird indirekt der Zusammenhang auch zu den vorausgegangenen Bemühungen um «le nud du mur» und den nackten Baukörper hergestellt. Im *Kunstwart* vergleicht Paul Schultze-Naumburg ein Schulgebäude Theodor Fischers, das er als «monumental durch die geschlossene Masse» beschreibt, mit einem Beispiel üblichen historistischen Zuschnitts, das umgekehrt mit den Worten charakterisiert wird: «Ein Nichts, ein Anhäufen von Motiven, mit denen nichts gesagt, mit denen nichts erreicht wird.»²²⁷ Dass auch in der Öffentlichkeit dieser Gegensatz so gelesen werden konnte, beweist nicht zuletzt die berühmte Polemik um Loos' Haus am Michaelerplatz, als in der Karikatur auch das gemäss dem barocken Projekt neuerbaute Burgtor in einer nackten, modernisierten Form provokativ vorgestellt und ad oculos demonstriert wurde.²²⁸ Auch Max Dvorak verfolgt zuweilen in seinem *Katechismus der Denkmalpflege* (1916) – der «Um 1800»-Bewegung ohnehin nahe – eine solche puristische Sicht, selbst wenn es nur darum geht, die künstlerische Wirkung eines Renaissancehauses nach Entfernung der «Verunzierung» durch Reklameaufschriften wieder zur Geltung kommen zu lassen.²²⁹ Später – so bei Bruno Taut oder Adolf Behne – ist diese Bildrhetorik von richtig und falsch gang und gäbe. Erstaunlich ist dabei, dass die gebaute Architektur solchen «Rezepten» gleichsam wörtlich folgte, wie dies beispielsweise der in den frühen zwanziger Jahren durch Entfernung sämtlicher historistischer Zutaten und durch Reduktion auf den Kern erreichte Umbau der Deutschen Agrar- und Industriebank in Prag von A. Föhr dokumentiert.²³⁰ Dieses Vorgehen – der Anpassung historischer Bauten an (äussere) moderne Formgebung – erhielt später die geläufige Bezeichnung «Abstufung». Und vielerorts geriet ein solches Rezept zur offiziellen städtebaulichen und planerischen Massnahme. In Berlin-Wedding beispielsweise wurde diese Möglichkeit angesichts der notwendig gewordenen «Instandsetzungsmassnahmen» 1931 offiziell angewandt.²³¹

Hinter diesem plausiblen Modell von verhüllter respektive befreiter Architektur verstecken sich unterschiedliche Argumentationen. Sie reichen von der Werkbundüberzeugung «Form ohne Ornament» bis zu eindringlicheren Diskussionen über Zweck und «Zweckerfüllung». Diesem Kriterium folgend, setzt Bruno

Taut die «schmuckhafte Einkleidung» von Architektur mit der «Rolle einer Art Kunstgewerbe» gleich.²³² Damit ist angezeigt, wie weite Kreise damals die angesprochene, in der Metapher von Stilhülse und Kern knapp umrissene Frage ziehen.²³³

Natürlich hat sich auch Otto Wagner dieser Sprache, der Vorstellung von Mode und Bekleidung bedient. In seinen Ausführungen zum Stil geht er soweit, die Mode – wie Loos – als grundsätzlich richtig und unbeirrbar zu akzeptieren, um umgekehrt daraus auf die Fehler «der heutigen Kunst» zu schliessen. «Die moderne Menschheit hat sicher nicht an Geschmack verloren, sie bemerkt heute mehr denn je selbst den kleinsten Modefehler ...»²³⁴ «Unsere Kleidung, unsere Mode wird von der Allgemeinheit diktiert und richtig befunden und schliesst in dieser Beziehung selbst jeden Hinweis auf einen Fehler aus. Darin ist die Disharmonie also nicht zu suchen, somit muss sie naturgemäss in den Werken der heutigen Kunst liegen. Und so ist es auch.»²³⁵ Auf diesem Weg, von der postulierten Objektivität der Mode, kommt Wagner zu seiner Forderung, die Architektur – um zum Ziel der «Wahrheit» zu gelangen – aus dem modernen Leben und «aus den Anforderungen der Gegenwart» herzuleiten. «Dinge, welche modernen Anschauungen entsprossen sind ..., stimmen vollkommen zu unserer Erscheinung»: das ist die Maxime, gemäss welcher die Grenze gegenüber «Kopierte[m] und Imitierte[m]» festgelegt und die Unterscheidung zwischen «Nachäffen» und «Neuschaffen und natürliche[m] Fortbilden» getroffen wird.²³⁶ Wagner geht sogar soweit zu behaupten, dieser «innige» Zusammenhang «von Geschmack, Mode und Stil» sei bisher ignoriert worden. Und so betont er einmal mehr, dass «Aussenerscheinung, die Kleidung der Menschen in Form, Farbe und Ausstattung den jeweiligen Kunstanschauungen und Kunstschöpfungen» entsprechen. «Keine Epoche, kein Stil» habe hier eine Ausnahme gemacht.²³⁷

Im übrigen bleibt aber Wagners Erklärung des Stils «Semperisch», umfassender: «Jeder neue Stil ist allmählich aus dem früheren dadurch entstanden, dass neue Konstruktionen, neues Materiale, neue menschliche Aufgaben und Anschauungen eine Änderung oder Neubildung der bestehenden Formen erforderten.»²³⁸



«In Bremen haben wir dem 17. Jahrhundert etwas gegenüberzustellen.» (Reklame der Neue Heimat, 80er J.)

ABB. 1



ABB. 2



* ZU DEN AUFSÄTZEN ÜBER
NEUE UND ALTE KULTUR VON
PAUL SCHULTZE-NAUMBURG

KW



Abb. 16. Gegenbeispiel. — Dasselbe Haus nach der Beseitigung
der Reklameaufschriften und des Auslagekastens.



Abb. 15. Beispiel. — Altes Renaissancehaus in Budweis
mit Reklameaufschriften verunstaltet, ein Beispiel der pietät-
losesten Mißachtung eines alten Baues, der durch diese Verunzierung
seine künstlerische Wirkung vollständig eingebüßt hat.

Nackt und bekleidet, richtig und falsch

Paul Schultze-Naumburg, Kulturarbeiten/Schulen, in: Der Kunstwart, Jhg. 16, 1902, Heft 1 (Oktober),
Abb. 1/2

Altes Renaissancehaus in Budweis, nach der Beseitigung der Reklameaufschriften und mit Reklame-
aufschriften. (aus: Max Dvořak, Katechismus der Denkmalpflege, Wien 1916, S.18/19)

So allgemein solche Allerweltsformeln auch scheinen mögen, gerade in ihnen verbirgt sich – mehr als in den Bildern der Bekleidung – das Erbe Sempers bei Wagner. Dem widerspricht nicht, dass der Name Sempers in den verschiedenen Ausgaben des Wagnerschen Buches langsam verschwindet. Noch 1898 apostrophierte Wagner Semper – auch schon einschränkend – als Verkörperung des «erlernten und erdachten Wissens» und begleitete dies mit der Feststellung: «Beim Architekten wird in den meisten Fällen, durch das ungeheure aufzunehmende Studienmaterial bedingt, das Semper'sche Verhältniss vorwalten.»²³⁹ Später hat er diesen Wissensballast offensichtlich abgeworfen. Der Passus fehlt 1914. Und es bleibt nur noch die eher höhnische Anekdote von Sempers Sparsamkeit.²⁴⁰ Wagner hatte sich endgültig abgesetzt und jene Stufe erklommen, auf der ihn sein Biograph Lux als gleichwertig mit Schinkel und Semper beschreiben konnte. Wagner hatte «drei gewaltige Architekturepochen» durchlebt, diejenige Schinkels und Sempers und seine eigene. Und der überstandenen Metamorphose zufolge galt dann: «Schinkel und Semper sind abgelöst durch Wagner.»²⁴¹

Angesichts all dieser von Wagner selbst bemühten Metaphern aus dem Bereich der Mode und Kleidung überrascht es nicht, dass solche Bilder nun umgekehrt auf Otto Wagners Architektur – und zwar in besonders reichem Mass – angewandt werden. In den entsprechenden Äusserungen lässt sich sehr schnell erkennen, dass Wagners Position je nach Standort meist nur graduell – und mit unterschiedlicher Bewertung – dem Ideal eines «befreiten Kerns» angenähert beschrieben wird. Aus der Sicht der erreichten Moderne wird folgerichtig das «noch nicht» unterstrichen. In seinem kurzen Essay «Otto Wagner zum siebzigsten Geburtstag» betont Hermann Bahr gleich zweimal, dass Wagner «akademisch begann und aus dieser akademischen Zeit her noch alle Stilformen beherrscht». Er sei «kein Neuerer aus blauem Himmel». Trotzdem hält Bahr fest: «Otto Wagner ist das Gegenteil der Wiener Ringstrasse.» Das Ringstrassenphänomen wird mit «Schwindel, Kitsch, Theater» auf einen Nenner gebracht. Und so wünscht sich Bahr, dass 'wir' Wiener «am Ende doch noch einmal die Kraft und den Mut haben werden, die Masken abzutun und uns zu zeigen, wie wir sind!»²⁴²

Wenige Jahre zuvor, 1907, findet Josef Strzygowski eine ähnlich ausgewogene, beide Aspekte betonende Beurteilung Wagners. Er hält ihn für «einen der tüchtigsten Architekten» und bedauert, «dass er keine monumentale Aufgabe grössten Stils zu lösen bekommt». Doch so überzeugend für Strzygowski die Zweckmässigkeit grundrisslicher Lösungen bei Wagner erscheint, so sehr sieht er in ihm einen Architekten, der «in Material und Technik befangen» ist: «Er ist Verkleidungskünstler, d.h. seine Bauten liegen im Äussern nicht in ihrem struktiven Material bloss, sondern sind mit Schmuckplatten überzogen.»²⁴³ Bereits 1907 wird so Wagners Modernität eingeschränkt. «Er konstruiert den Raumbau und schmückt davon unabhängig die zustande gekommenen Aussenflächen

mit ihren Tür- und Fensterlöchern. Seine Bauten 'wachsen' nicht in der Masse, sie entwickeln sich im Raum, und die dadurch entstehenden Flächen werden 'geschmückt'.²⁴⁴ Ludwig Hevesi hat 1903 die Entwicklung Wagners ähnlich der «Scheinarchitektur», wie der «Tageswitz» die Werke seiner früheren Phase bezeichnete, als Zopfarchitektur piranesischen Zuschnitts beschrieben: «Das», so Hevesi, «ist sein Übergang ins Moderne.»²⁴⁵ «Er wirft alles historische Detail über Bord und knüpft dort an, wo die natürliche Entwicklung der Baukunst abbricht, also am Empire.»²⁴⁶

Ähnlich, aber ohne Häme²⁴⁷, wird auch noch G. A. Platz argumentieren, der wiederum deutlich an die Metapher von Hülle und Kern erinnernd, 1927 schreibt: «Die klare Form der Baukörper, die materialgerechte Konstruktion erscheint noch stark überwuchert von dekorativen Zutaten, denen man bei aller Neuheit deutlich ihre Abstammung von 'Zopf' und 'Empire' ansieht.» Anerkennung zollt ihm Platz – hierin deutlich sich abhebend von Strzygowskis Einschätzung –, weil in späteren Arbeiten das Bestreben sichtbar sei, «durch echte Materialwirkungen ... die Dekoration zu ersetzen.»²⁴⁸

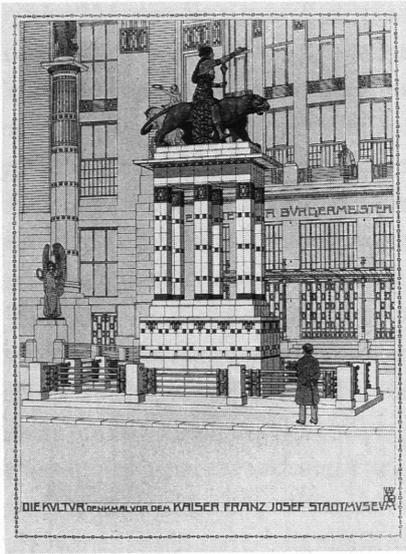
Noch ausführlicher und präziser äussert sich Hans Tietze zu Otto Wagner. Auch Tietze sieht Wagner durch «die historisierende Baukunst des Ringstrassenstils ... erzogen», fügt aber hinzu: «durch Vorbild und durch Widerspruch».²⁴⁹ Diesem Widerspruch wird letztlich «ein sittliches Moment» zugeordnet, das sich in Wagners Theorie zu erkennen gibt und sich als «Wille zur Reinheit» und als «Sehnen des Architekten ... seine Kunst rein und unmittelbar zum Gefäss des Zeitbedürfnisses zu machen» darstellt. «Dieses Bedürfnis», so fährt Tietze fort, «hiess – in die Sprache der Architektur gebracht – Klärung des Tektonischen.»²⁵⁰ Andererseits sieht auch Tietze – mit dem Abstand des 1922 Schreibenden – nicht nur die Vergangenheit der Ringstrasse und deren Überwindung durch Wagner, sondern auch die damalige Zeit, der er trotzdem verhaftet bleibt: «Die Hingabe an die Welle des Jugendstils erscheint uns heute als das Zeitgebundendste an Wagner, was den Augenblicksvorzug der Modernität besass, musste naturgemäss auch die Schatten der Vergänglichkeit zeigen.»²⁵¹ Nach der radikalen Erfahrung eines Loos konnte Wagner letztlich nichts anderes bleiben als diese Mittelstellung, für die Tietze Worte wie «Tagesmode», das «Frivole» und «individualistische Dekoration», die «nicht dem Baukern entwächst», anführt. Um dies zu verdeutlichen, bemüht er das Bild, gemäss welchem gleichsam ein Platzregen diesen Kern freilegen sollte: «Man könnte sich ein Elementarereignis vorstellen, das das Unwesentliche von Otto Wagners Bauten herabwüschte und sie nicht verstümmelte, sondern zu konzentrierter Wirkung erhöhe.»²⁵² Man kann sehr wohl nachvollziehen, dass sich dieses Modell einer Mittelstellung, der die Modernität bloss in ihrem «Augenblicksvorzug» eigen war, zu dem Zeitpunkt besonders deutlich niederschlug, als Adolf Loos ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte. Als Karl Marilaun in demselben

Jahr, 1922, die Tragik des Schicksals Adolf Loos' beschrieb, grenzte er dessen radikalen Weg zwar nicht gegenüber Wagner, sondern vielmehr gegenüber Josef Hoffmann und den Wiener Werkstätten ab. Die Aussage lässt sich jedoch verallgemeinern. Nach der Abschaffung des «Makartbuketts» wären zwei Wege möglich gewesen, der der Anerkennung des zwecklos Schönen in unserem Alltag, oder eben jener, den «Dingen, die man ja keinesfalls mehr entbehren konnte und wollte, abermals den bewussten Spitzkragen umzuhängen. Ihr Zweckmässiges mit 'Schönheit' zu bemänteln.»²⁵³

Die auf diese Weise mehr oder minder direkt bemühte Metapher von Stilhülse und Kern erscheint so vorerst in ihrer Anwendung auf das Werk Wagners in erster Linie äusserlich beschreibend. Doch ist sehr schnell ersichtlich, dass sich diese Metapher einen neuen Inhalt sucht, dass mit den Bildern der Bekleidung eine Entwicklung von grundsätzlicher Bedeutung beschrieben werden soll, die man in der Frage der 'Moderne' längst erkannt hat. Dabei geht es nicht nur um die allgemeine – spätestens seit 1890 weit propagierte – Erneuerung des «geistigen Lebens», für die die Architektur die Rolle einer «Achse der bildenden Kunst» analog zur Philosophie als der «Achse alles wissenschaftlichen Denkens» einnehmen soll.²⁵⁴ Es geht auch ganz allgemein um die spezifische «Wechselbedingtheit von Formalentwicklung und geistigem Geschehen», die damals gerade in Wien und der Wiener Kunstgeschichte als zentrales Thema erkannt wurde. Einer, der an dieser Diskussion teil hatte und sich auch später dazu ausführlich äusserte, war derselbe Hans Tietze, der die oben zitierten Beobachtungen zu Otto Wagner formulierte.²⁵⁵ Tietze, der sich selber der «Geisteswissenschaftlichen Kunstgeschichte» zurechnete, die insbesondere mit dem Namen Max Dvoraks verbunden ist, ging davon aus, dass die «geisteswissenschaftliche Einstellung» nicht eine Absage an die entwicklungsgeschichtliche Auffassung, sondern «ihre notwendige und folgerichtige Fortbildung» sei.²⁵⁶ Auf dem «Vermächtnis des achtzehnten Jahrhunderts», nämlich der «Emanzipation des ästhetischen Gebietes» aufbauend, gehe es darum, die Besonderheiten der Kunst zu erfassen, Gesetzmässigkeiten aufzuspüren.²⁵⁷ Tietze umschreibt diesen Vorgang als ein Herausheben der «wahrhaften Gestalt der Zusammenhänge» aus dem «diskursiven geistigen Sehen» durch einen «Fixierungsakt».²⁵⁸ In der Synthese ergibt sich daraus das Kunstwollen als «Summe aller schaffenden und bedingenden Kräfte, insofern sie sich in Kunst auswirken». Mit diesem Zugang verknüpft Tietze «die Möglichkeit begrifflicher Ausschälung der künstlerischen aus allen Arten menschlicher Tätigkeit».²⁵⁹ Es wird der «Geist, der hinter der künstlerischen Einzelercheinung steht», anvisiert und zudem die «Übereinstimmung der kunstgeschichtlichen Orientierung mit der künstlerischen» postuliert.²⁶⁰ Und so konvergiert zumindest bei Tietze – über das gleiche Bild von Schale und Kern – Architektur und deren begriffliche Erfassung.

Akzeptiert man im weitesten Sinne diesen – von Tietze mit methodischen Überlegungen ergänzten – Rahmen, so gewinnt die reiche theoretische Diskussion zu Hülle und Kern zweifellos an Bedeutung. Nach Massgabe der Kenntnis der entsprechenden Theorien und Modelle wird eine solche Blickrichtung – von der Hülle zum herausgeschälten Kern – mehr als die blossе Beschreibung einer stilistischen Entwicklung beinhalten. Was sich begrifflich entleert hat, lässt sich wieder mit neuen Inhalten füllen. Die Kunstgeschichte bekundet keine Mühe, analoge Bilder und Vorstellungen in der Tradition von Kunst und Kunsttheorie aufzuspüren. In seinen im Leipziger Kunstgewerbemuseum gehaltenen und unter den Titel «Künstlerische Bildung» gestellten Vorträgen hat beispielsweise Ludwig Volkmann die damalige Diskussion «Los von der Säule» in diesem Sinne bereichert und kommentiert.²⁶¹ Dem «Fluch der Säule als Dekorationstück» setzte er den Satz entgegen, «dass das Wesen des architektonischen Kunstwerkes von innen her, nicht aus der äusseren Hülle begriffen wird».²⁶² Volkmann geht nun aber weiter und situirt diese Vorstellung im kunsthistorischen Rahmen. Über die Charakterisierung der Architektur als der «strengsten und abstraktesten der Künste» und über die Einsicht in die «naturgemässe Beschränkung der plastischen Kompositionsmöglichkeiten» gelangt er zur grundsätzlichen Feststellung einer stets geforderten «Raumeinheit» und der sich daraus ergebenden Beschränkung auf mehrere «Hauptansichten».²⁶³ Belegt wird dies mit Hildebrand und mittelbar mit Michelangelo, mit dessen Diktum der Befreiung der im Marmorblock gefangenen Gestalten «von der Hülle», und schliesslich mit Vasari, der zitiert wird: «Die Skulptur ist eine Kunst, die indem sie von der gegebenen Materie das Überflüssige wegnimmt, sie auf jene Körperform zurückführt, die in der Idee des Künstlers entworfen ist.»²⁶⁴

Über Hildebrand ist die Verbindlichkeit der Äusserungen zur Plastik auch für die Architektur gegeben.²⁶⁵ Und die kunsttheoretische Diskussion, die sich von hier – oder wenn man will seit Herders *Plastik*²⁶⁶ – über August Schmarsow weiterentwickelt, leistet ein Vielfaches, um der Metapher von Hülse und Kern gleichsam eine neue sichere Theorie gegenüberzustellen.²⁶⁷ Schmarsow, der gemäss eigener Angabe «im Ringen mit Gottfried Sempers Stil» zu seiner Lehre der Architektur als ‘Raumgestalterin’ gekommen ist, geht jetzt auf die psychologischen Bedingungen ein und berücksichtigt nicht nur die optischen Eindrücke, sondern spricht auch von Körperlichkeit, Ortsbewegung, Tastempfindung und Körpergefühl.²⁶⁸ Hinter der Leere der Metapher der Stilhülse erscheint wieder neu die Wirklichkeit, die sich in der Zuordnung der «vollkräftigen Elemente» von Raum und Körper zum Bild zu erkennen gibt. Losgelöst vom Bild des Kerns und der Hülle, die sich ‘noch’ an der – weggewünschten – Dekoration festmacht, formuliert Schmarsow abstrakt: «... das neue Mittel zur Eroberung des räumlich-körperlichen Ganzen als Einheit, d.h. der sichtbaren Welt, zur Darstellung des Zusammenhangs der Dinge



Verselbständigung der Dekoration zum Monument

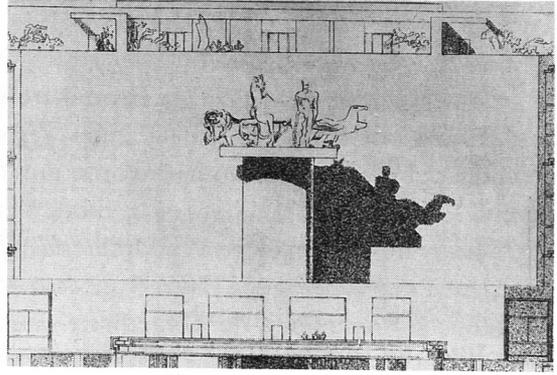
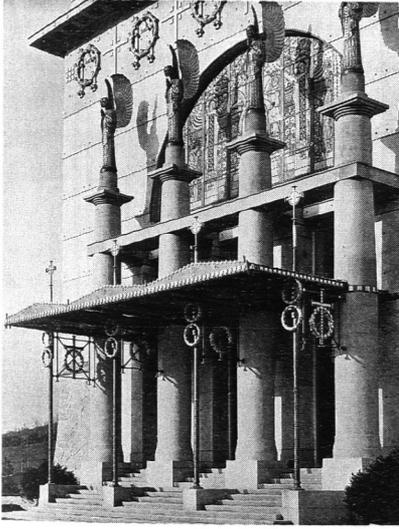
Otto Wagner, Die Kultur. Denkmal vor dem Kaiser-Franz-Josef-Stadtmuseum am Karlsplatz, Wien, 1903–1909. (aus: Einige Skizzen, Projekte u. ausgeführte Bauwerke von Otto Wagner, Wien 1910 (1. Teildruck), «Band IV, Heft 1 u. 2», Blatt 14)

Zum Internationalen Architektenkongress in Wien: Bauten von Otto Wagner. Portal der Kirche St. Leopold am Steinhof, Wien, 1902–1904. (aus: Illustrierte Zeitung, Nr. 3385, 130. Bd, 14. Mai 1908, S. 940)

Le Corbusier und Pierre Jeanneret, Wettbewerbsprojekt für den Völkerbundspalast in Genf, 1927, Ansicht der Seefassade. (aus: Institut gta)

nach seinem Augenschein, [ist] nicht anders möglich, als durch Verzicht der beiden Elemente auf einen Teil ihrer vollen Existenz. Körper und Raum büßen in ihrem Abbild auf der Fläche tatsächlich die dritte Dimension ein, aber nur, um sie im Augenscheine wenigstens, bald desto reiner wieder zu gewinnen und sie desto unmittelbarer unsrer Vorstellung zu vermitteln, – im ‘Fernbild’ als ‘reinem Gesichtseindruck’ von sozusagen latenten Bewegungsvorstellungen.»²⁶⁹ Grob vereinfacht wird hier – schon 1899 – das Modell der Perzeption einer schmucklosen modernen Architektur antizipiert. Damit ist auch absehbar, dass mit der Ablegung der letzten Dekorationen das Bild von der Stilhülle und dem Kern ausgedient haben wird.

Um so mehr erfüllt es seinen Zweck, solange Otto Wagner seinen Weg hin zur Moderne geht. Es scheint, als wäre schon im voraus das begriffliche Rüstzeug bereitgestellt worden, mit dem man später Wagners Werdegang bequem würde beschreiben und plausibel darstellen können. «Je vollständiger die Eigenschaften der Grundformen zur realen Anschauung kommen, desto günstiger im ästhetischen Sinne erscheinen diese.»²⁷⁰ Solche Formulierungen – wie Redtenbachers eben zitierte – liessen sich immer finden. Abstrakt ist hier umschrieben, was später bei Tietze bezüglich Wagners mit dem Bild des das Unnötige vom Kern herunterwaschenden Naturereignisses konkret und drastisch beschrieben wird. Einer hat schon in den achtziger Jahren dieses Bild auf die damalige Situation der Architektur samt der Wunschvorstellung übertragen, die Hülle möge tatsächlich fallen. Die Rede ist von einem weitgehend vergessenen Autor, der sich schon damals der äusseren Betriebsamkeit – zugunsten seines intimeren Kontaktes zu Johannes Brahms



– weitgehend entzog, der jedoch als Architekturschriftsteller insbesondere in den achtziger Jahren wiederholt hervortrat, Joseph Bayer.²⁷¹ Gelegentlich als letzter authentischer Hegelianer beschrieben, wurde er von seinem Biographen Robert Stiassny auch mit F. Th. Vischer verglichen, obwohl Bayer von einer annähernd ähnlichen Ausstrahlung nur hätte träumen können.²⁷² Bayer hat 1871–1898 an der Technischen Hochschule in Wien unterrichtet – öfters vor halbleeren Bänken, wie sein Biograph bekennt.²⁷³ Stiassny nennt Bayer einerseits den «Patriarch des kritischen Schrifttums in Wien» und «den zuverlässigsten Chronisten des monumentalen Neu-Wien». Er verschweigt andererseits aber nicht, dass ihm eine Sonderrolle zuteil wurde und dass man ihn unter dem Stigma eines «Ästhetikers» gleichsam in die Isolation schickte.²⁷⁴ Trotz dieses mangelnden äusseren Erfolgs bleiben Bayers Vorstellungen und Modelle für seine Zeit symptomatisch und aussagekräftig. Bayer, der als Parteigänger Sempers galt und auch wesentliche Beiträge über Semper verfasst hat, hat sich in den 1880er Jahren im weitesten Sinne zur Architektursituation der Zeit, zu den «Modernen Bautypen» wie den «Stilkrisen unserer Zeit» geäußert.²⁷⁵ Er beschäftigte sich in diesen Schriften mit der damaligen Architekturentwicklung, ohne sich allerdings irgendwo anzubiedern. In der Architektur sah er «die verantwortliche Führerin des Kunstlebens», doch unterschied er: «Denkende Architekten hat es zu allen Zeiten gegeben ... Nur das bewusste Denken der Wissenschaft, die Tugend der historischen Gerechtigkeit ist meistens nicht ihre Sache.»²⁷⁶ Andererseits sah er in den Baukünstlern selbst, «wegen ihrer Vertrautheit mit der technischen Konstruktion», die «berufensten Bauästhetiker».²⁷⁷ Ähnlich differenziert ist Bayers Position in der Sache selbst.

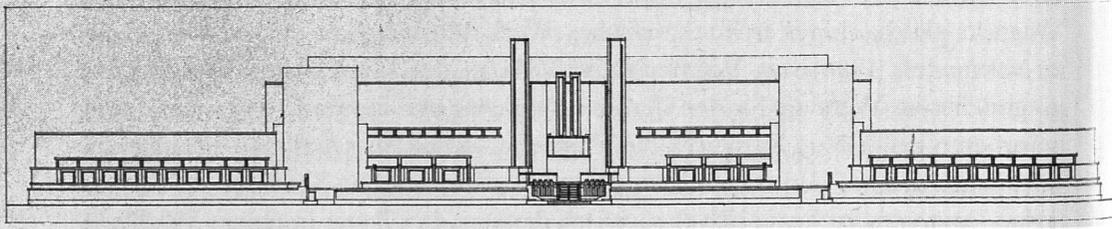
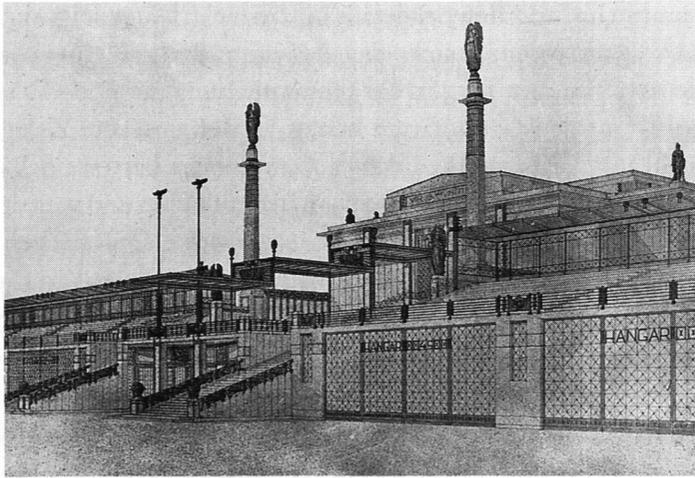
Den Stilfragen und den «Kompositionsgesetzen der bildenden Kunst» steht er in Abgrenzung gegen den «Formalismus der Herbartianer, die das Schöne ‘mathematisierten’», offen gegenüber. Andererseits, so Stiassny, gingen «dem Ästhetiker ... die Modeästheten gegen den Strich». ²⁷⁸ Wo dem Neuen die innere «formale Logik» fehlte, meldete er Skepsis an: «Die angebliche Auffindung eigenartiger Formen ist eigentlich ein Entformen.» Nach dieser Massgabe schien ihm eine «Flucht aus der Geschichte heraus» unmöglich. ²⁷⁹

Verfolgt man Bayers eigene Formulierungen genauer, so kann man erkennen, dass trotz dieser Einschränkungen eines Vertreters des «bewussten Denkens der Wissenschaft» eine Option nach vorne durchaus gegeben war. Bayer konnte so bereits 1886 die «Kernbildung eines modernen Stils» postulieren. Zwei Schriften aus diesem Jahr sind in diesem Zusammenhang besonders bedeutsam. In den «Stilkrise[n] unserer Zeit» geht Bayer von dem «Allerlei von Stilformen» und dem «angeblichen ‘neuen Stil’ der Gegenwart» aus und kritisiert dementsprechend, dass sich Schinkels «Stil im Allgemeinen» sehr schnell zum «Stil im Besonderen ... nach bestimmten religiös-romantischen und kunstpatriotischen Standpunkten» entwickelt habe. ²⁸⁰ Mit seinen systematischen Überlegungen zu Stil und Formentwicklung unvereinbar ist die historicistische Usanz, über das Formdetail Stil zu bestimmen: «Wie töricht wäre es vollends, von unserer Baukunst zu verlangen, sie solle ein neues eigentümliches Formendetail – was man nach dem Schulbegriffe den ‘Stil’ zu nennen pflegt – aus sich heraus hervorbringen.» ²⁸¹ Bayer zieht daraus den logischen Schluss, dass eine Neuentwicklung eigentlich nur in der Überwindung der «Mannigfaltigkeit von Bekleidungsstücken für unsere Bauten» und letztlich im Ablegen der Stilkleidung zu finden sei: «Zuweilen platzen auch die Nähte der Stilkleidung.» Die Begründung bezieht sich – späteren Wagnerschen Vorstellungen des Zusammenhangs von Construction und Kunstform durchaus vergleichbar – auf den «neuen Bau-Organismus» und den dadurch bedingten «veränderten Zuschnitt des angepassten Formengewandes». Bayer formuliert dies allgemein: «Endlich werden doch allmählich und unvermerkt die neuen Bauprobleme auch zu neuen Formgedanken führen; und selbst der veränderte Rhythmus der alten Formen, nach einem neuen architektonischen Lebensgesetze geordnet, ist bereits ein wesentlicher Gewinn.» ²⁸² Um dies besser zu illustrieren, bemüht Bayer seinerseits die Bilder von Hülle und Kern. Bezogen auf das – historicistische – Nebeneinander der «getrennten Baukonfessionen» schreibt er: «... so werden durch die natürliche Reibung der Zeit ihre allzu scharfen, stilistisch eigensinnigen Ecken und Kanten sicherlich abgestumpft und, sobald die Kraft in gleicher Richtung weiterwirkt, selbst zu neuen Formen zugeschliffen.» ²⁸³ Bayer fasst seine Überlegungen in einer Prognose zusammen: «Ich wage sogar die Behauptung: die Kernbildung eines modernen Stiles ist bereits da; aber die Merkmale desselben findet man freilich nicht heraus, wenn man die Bauwerke unserer Zeit nur äusserlich auf

die wohlbekanntesten historischen Stildetails hin beguckt. Dann zeigt sich dem Blicke allerdings nur, was verschieden, nicht auch dasjenige, was gemeinsam ist. Das nachweisbar Neue aber gibt sich kund in der Gesamthaltung der Bau-Anlagen, in ihrer Durchgliederung aus den Grundrissen heraus, in den unserem Zeitalter eigenartigen Kompositions-Aufgaben als solchen. Gar manche harren noch der Lösung, aber eine ansehnliche Reihe derselben ist von bedeutenden und weitsichtigen Baukünstlern schon jetzt in einer geradezu architektonisch erfinderischen Weise zum Ausdrucke gebracht worden. Mögen auch die gewählten Ausdrucksmittel dem überlieferten Formenvorrat angehören – das damit Ausgedrückte ist eigenartig, ist ein neues Resultat.»²⁸⁴

Um Bayers Prognose nicht zu überschätzen, ist es notwendig zu unterstreichen, dass die festgestellte «Kernbildung des neuen Stils» ausdrücklich auf eine «Gesamthaltung», auf den «neuen Bau-Organismus», respektive auf die Durchgliederung der Grundrisse beschränkt bleibt. Bayer anerkennt diese Veränderungen trotz der nach wie vor historistischen Fassadenkunst. Ein Blick auf Otto Wagners gleichzeitiges architektonisches Werk hilft mögliche Missverständnisse zu vermeiden. 1886 baut Wagner seine Villa an der Hüttelbergstrasse. Voraus gingen diesem Werk die für den Berliner Reichstag und das Budapester Parlament gefertigten ambitionierten Entwürfe, die Wagners – schon im «Artibus»-Projekt von 1880 dargelegten – souveränen Umgang mit der historischen Tradition dokumentieren. Andererseits liesse sich theoretisch denken, dass Bayer in einem Werk wie der 1882 begonnenen Länderbank, bei der sich hinter der historistischen Fassade neue Konstruktionsweisen und eine mit der vorgesehenen «Central-Anlage» zweifelsohne neuartige Grundrissanlage verstecken, ohne weiteres ein Beispiel der «Kernbildung eines modernen Stils» hätte erkennen können.²⁸⁵

Nicht zufällig hat Bayer ähnliche Gedanken zur 'Modernität' in demselben Jahr unter dem Titel «Moderne Bautypen» angestellt.²⁸⁶ Auch hier geht er vom unabdingbaren «Zeitgeist» aus, gemäss dem der Stil – wiederum einer später von Wagner verwendeten Formulierung durchaus entsprechend – «eine bestimmte, aus dem innersten Grund und Wesen des Zeitalters stammende Denkweise und Gestaltungs-Äusserung der Kunst [ist], die nur eine obligatorische vorgezeichnete Hauptrichtung haben kann».²⁸⁷ Die «stilbildende Kraft» eines Zeitalters anerkennend, formuliert nun Bayer – gemäss seiner Überzeugung der bereits erfolgten «Kernbildung eines modernen Stils»: «Endlich muss doch der bauschöpferische Geist der Epoche von der Wurzel herauf wirken.» Wie sich dies auswirken soll, wird in dem folgenden Bilde dargestellt: «Jene Wurzel schien auf lange hinaus abgestorben; nun aber drängen die geheimen Lebenskräfte empor, und die eigentliche, wahre und wesentliche Baugestalt der Epoche wächst innerhalb der hergebrachten Stilmasken und Stildraperien mit mächtigen Gliedern heran. Und ist sie endlich ganz durchorganisiert und zur Schau ausgereift, dann springen gewiss die so



Friedrich Pindt, Flugfeldanlage für die Gegend von Aspern, Hofpavillon. (aus: Otto Schoenthal (Hrsg.), Das Ehrenjahr Otto Wagners an der K.K. Akademie der Bildenden Künste in Wien. Arbeiten seiner Schüler. Projekte und Skizzen, Wien 1912, S.30)

A.J. Derkinderen, Projekt eines neuen Rijks-Academic-Gebäudes. (aus: Wendingen, 12, 1921, S.4)

schön ornamentierten historischen Stilhülsen ab, sie schälen sich für immer los und der neue Kern tritt blank und klar ans Sonnenlicht.»²⁸⁸

Einen gewissen visionären Charakter kann man dieser Formulierung von 1886 sicherlich nicht absprechen, auch wenn sie sich – gemäss Bayers eigenen Vorstellungen – aus dem «bewussten Denken der Wissenschaft» ableiten lässt. Sie scheint vorwegzunehmen, was tatsächlich – auch in Otto Wagners Architekturentwicklung sichtbar – geschehen ist, und was später im nachhinein mit derselben Metapher bei Tietze beschrieben und mit erhöhtem Anspruch gefordert wird. Mit der Metapher von «Stilhülle» und «Kern» wird somit insgesamt die Entwicklung der Architektur vom historistischen zum modernen Wagner und weiter zu den radikalen Lösungen Adolf Loos' plausibel dargestellt und gleichsam als logischer Prozess ausgewiesen. Solange man dies als Modell begreift, lässt sich dagegen kaum etwas einwenden. Mit dieser Einschränkung darf man festhalten, dass sich für

einmal eine weitgehende Entsprechung von theoretischer Diskussion und tatsächlicher architektonischer Entwicklung ergeben hat, wie sie damals immer wieder – etwa im Sinne von Tietzes «Wechselbedingtheit von Formalentwicklung und geistigem Geschehen» – postuliert wurde.²⁸⁹ Das ist für sich allein schon bemerkenswert, auch wenn der Grund dafür zu einem grossen Teil in der mangelnden Präzision zu suchen ist, mit der die theoretischen Anschauungen eines Bötticher oder Semper verbreitet wurden. Die Metapher hat hier im weitesten Sinne ihre vermittelnde Rolle gespielt und ist somit zum eigentlichen Bindeglied zwischen den relativ autonomen Bereichen von Architektur und Theorie geworden.

Das Verbindende von Theorie und Praxis hat schon Bayer mit Blick auf Semper gleichzeitig als seltsames «Paradoxon», aber auch als «praktische Absicht seiner theoretischen Erörterungen» – im Sinne einer «Kunst-Erfindungslehre» – bezeichnet.²⁹⁰ Dies bleibt jedoch eine Frage der theoretischen Erwägung. Was sich andererseits im Vergleich der Metapher mit der architektonischen Entwicklung aussagen lässt, verstärkt die Plausibilität des Modells. Und dies ist auch deshalb nützlich, weil es den Blick auf einige Besonderheiten der Architekturentwicklung lenkt.

Ganz allgemein lässt sich die Entwicklung der Wagnerschen Architektur von seinen Semper-nahen Positionen zu den von historistischer Dekoration befreiten Bauten mühelos im Sinne der diskutierten Metapher lesen. Tut man dies, so fallen einige Dinge besonders auf. Dazu gehört, was Bayers Interpretation der zunächst in der «Durchgliederung aus den Grundrissen» und im «Bau-Organismus» ersichtlichen «Kernbildung eines modernen Stils» suggeriert. Das lässt sich an einem Beispiel illustrieren, bei dem eine besondere Wiener Note, nämlich die stets wache Erinnerung an die grossen barocken Architekten, von Bedeutung ist. Der Bezug zu Fischer von Erlach spielt nicht nur eine Rolle in den mittlerweile berühmten Karikaturen zur Polemik um das Looshaus, er bestimmt auch manche grundsätzliche architektonische Einschätzung und Charakterisierung Otto Wagners.²⁹¹ Für Hermann Bahr war Otto Wagner «Österreichs österreichischster Baukünstler seit Fischer von Erlach».²⁹² Tietze formulierte: «Wagners Kunst hat wie die Fischers die gesunde Kraft eines Stammes.»²⁹³ Für Strzygowski war selbst der überkuppelte Empfangspavillon der Wiener Stadtbahn bei Schönbrunn Anlass, sich trotz der «durchaus modernen» Formen an die «Zeiten Fischer von Erlachs» zu erinnern.²⁹⁴ Und auch Adolf Loos bezeichnete schliesslich in Beantwortung einer Rundfrage 1907 – zwar mit polemischem Unterton gegen den «kleinlichen wiener barockstil» und zugunsten der «machtvollen sprache Roms» – das Palais Liechtenstein als schönsten Palast Wiens.²⁹⁵ Nur gerade aus Prager Sicht mochte Wagners künstlerisches Ideal der «im Sinne Sempers klassisch ausgeglichenen und harmonisch gegliederten Materie der Renaissancearchitektur» näher stehen – und dann «im barocken Prag – dementsprechend – einer Änderung unterworfen» sein.²⁹⁶

Es lässt sich mühelos aufzeigen, dass einige Bauten Wagners 'im Kerne' Fischersche Typologien enthalten und diese weiterentwickeln. Unschwer erkennt man die 'Karlskirche' im zentralen, von zwei Triumphsäulen flankierten Gebäude im Projekt «Artibus» von 1880 wieder. Wagner breitet hier – den Bemühungen der aufwendigen Prix-de-Rome-Tradition der Pariser Ecole des Beaux-Arts durchaus vergleichbar – den ganzen Fächer bekannter Typologien in deren jeweils reichstmöglichen Erscheinungsformen aus, was Lux wohl auch zur Charakterisierung als «Architekturdichtung» verleitet haben mag.²⁹⁷ Vergleicht man mit dem Mittelbau Wagners Projekt für den Dom von Berlin von 1890/91, so kann man nun nachempfinden, wie sich gleichsam von innen heraus – durch die Neuorganisation des Grundrisses und die Verwendung der neuen Materialien und Konstruktionsweisen – die moderne Architektur ankündigt und das äussere, noch in der Tradition verhaftete Kleid langsam abstreift. Vergleicht man weiter mit dem «House of Glory» von 1907, so wird man feststellen, dass mittlerweile nicht nur der Grundriss völlig durchrationalisiert erscheint, sondern auch die historistische Hülle abgelegt worden ist. Was bleibt, wird allerdings – entsprechend der späteren Kritik etwa von Marilaun – abermals mit dem «bewussten Spitzkragen» respektive den Dekorationsformen der Sezession geschmückt.²⁹⁸ Die Beobachtung liesse sich auf Einzelteile, etwa auf die auf den Tambour reduzierte 'Kuppel', ausdehnen. Natürlich lassen sich nicht alle Sakralbauten (oder typologischen 'Verwandten') Wagners in dieses Schema zwingen, auch verläuft die Entwicklung nicht immer konsequent. Dass hier aber schrittweise «historistische» Positionen überwunden werden, eine moderne Architektur im Sinne Wagners hervortritt, und das Bild von Stilhülle und Kern somit Sinn macht, lässt sich ohne weiteres feststellen.

Wagners Werk und Biographie hat verschiedentlich direkte Nahtstellen zu Fischer von Erlach. Seine Beschäftigung mit der Regulierung des Karlsplatzes beginnt 1892 mit dem Projekt, das nicht zufällig mit «Parallele» überschrieben ist. Im Begleittext nennt Wagner die Karlskirche selbst «das schönste Bauwerk Wiens».²⁹⁹ Und wenn später, ab 1900, im Zusammenhang mit dem Kaiser-Franz-Josef-Stadtmuseum seine Entwürfe in reicher Variation folgen, so bleiben auch hier die Allusionen an die Karlskirche und die deutlichen Anzeichen einer modernen Architektur in einem erfrischenden Spannungsverhältnis bestehen. Auch an diesem Beispiel liesse sich demonstrieren, wie architektonische Neuerungen in ihrer Abhängigkeit von innerer Organisation und neuen Konstruktionsweisen mit den insbesondere an der Stirnfassade weiter verfolgten Erinnerungen an barocke und Fischersche Fassadentypologien einhergehen.³⁰⁰ Es lässt sich auch kaum übersehen, dass Wagner die Herausforderung des genius loci bewusst angenommen hat, um gerade hier den Kampf gegen die «Phalanx der Traditionellen», im Abwägen des Kunstempfindens und mit der Absicht des «Abstreifens aller Tradition» zu führen.³⁰¹ Diesen lokalen Wettstreit hat Wagner auch in seinem Vortrag

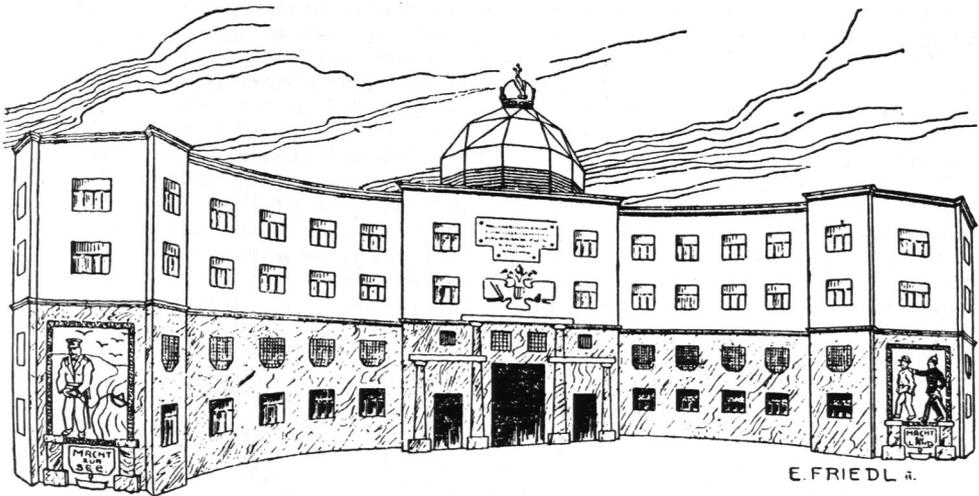
«Die Qualität des Baukünstlers» fortgeführt: «Sie, diese Mehrheit ruft uns immer zu, baut wie Bramante, Michel Angelo, Fischer von Erlach etc. etc., sie weigert sich zuzugeben, dass neben diesen Heroen auch uns ein Platz in der Kunstgeschichte bleiben muss; sie übersieht, dass es sich für den Künstler nicht darum handeln kann, zu bauen wie Bramante, Michel Angelo, Fischer von Erlach etc. gebaut haben, sondern darum, wie diese Künstler bauen würden, wenn sie heute unter uns lebten und Kenntnis hätten von unserem Empfinden, von unserer Lebensweise, von unseren Materialien und Konstruktionen.»³⁰²

Zurück zur Metapher von Stilhülse und Kern lässt sich knapp verkürzt feststellen, dass generell im Spätwerk Wagners die «Kernbildung eines modernen Stils» – um nochmals beim Bilde Joseph Bayers zu bleiben – soweit gediehen ist, dass sich die Hülle auf wenige Dekorationszutaten beschränkt hat. Der späte Entwurf für das Kriegsministerium von 1907/08 lässt dies besonders gut erkennen. Wagner spricht von einer «gewissen Uniformität in der architektonischen Durchbildung» und von einer Kombination der «ruhigen Flächen» mit dem «kontrastierenden Hauptmotiv». Und auch bei diesem privilegierten Bauteil handelt es sich um «wenige am Bauwerk vorkommende Bildhauerarbeit und Ornamentik».³⁰³ Der in Form eines Triumphbogens entworfene, von Säulen flankierte und mit dem Radetzkymonument zusammen komponierte Mittelrisalit erscheint nur auf den ersten Blick stark dekoriert. Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass der strenge Duktus der im Fenster-Mauer-Rhythmus angelegten Architektur kaum gestört wird. Die dekorativen Zutaten sind vom architektonischen Gliederungssystem weitgehend getrennt und statt dessen in entsprechend ausgewiesene Flächen gesetzt: in die Bogenzwickel und in die das Ganze bekrönende Attikazone, wie es sich für einen Triumphbogen ziemt. Flache Ornamente nehmen wie üblich – symbolisch – den Platz der Kapitelle ein, der «schwebende goldschimmernde Verbindungsgang» hingegen bildet die Ausnahme, um insgesamt zu garantieren, dass entsprechend den Worten Wagners «diese kombinierten Motive» das Bauwerk «zum Amtsgebäude des Kriegsministerium stempeln».³⁰⁴ Der zunehmenden Loslösung der Dekoration entsprechen zu diesem Zeitpunkt auch die Formen der Zusammenarbeit mit Künstlern und Handwerkern, was sich im übrigen häufig in den eigens dazu angefertigten Entwürfen äussert. Sucht man nach einer historischen Parallele, so wird man – wie damalige Rufe im Sinne des *Um 1800* von Paul Mebes suggerieren – in klassizistischer Zeit fündig. Die Festaufbauten bei den Jardins des Tuileries zum Beispiel, die Percier und Fontaine zur Hochzeit Napoleons entwarfen, zeigen für ihre Zeit repräsentativ eine ähnlich deutliche Trennung von klar erkennbarem Baukörper und reicher aufgesetzter Dekoration.³⁰⁵ So hatten es zeitgenössische Kritiker Wagners mit ihrem Verweis auf den «Zopf» gesehen. Und so hat es auch noch G. A. Platz aufgefasst, der in den sezessionistischen Dekorationsmustern ebenfalls noch die «Abstammung von 'Zopf' und 'Empire'» erkennt.³⁰⁶

Bei aller Zurückhaltung in der dekorativen Form ist andererseits nicht zu verkennen, dass Wagner in Tat und Wahrheit nicht den nackten Baukern zeigt, sondern die modern klare Fassade mittels Plattenverkleidung erreicht.³⁰⁷ Das lässt nochmals an jene Weiterentwicklung der theoretischen Diskussion nach 1890 insbesondere bei August Schmarsow denken, in deren Mittelpunkt – teilweise in Bezug zu Hildebrands Thesen – das Verhältnis von Raum und Körper, insbesondere aber auch die an der Grenzstelle entstehende Wand steht.³⁰⁸ Von den Sinnesindrücken ausgehend, beobachtet Schmarsow die Blickbewegung, die auf die «senkrecht zu uns auftretende Parallel-Ebene der Wand» stösst. Parallel dazu vermerkt er: «Ornamentik und Dekoration bleiben überall auf der Oberfläche, überziehen sie mit mannichfchem Schmuck, heften ihn wohl äusserlich an, aber dringen nicht eingreifend ins Innere vor, um das Vorhandene umzugestalten zu einem Neuen.» Schmarsow schliesst letztlich – im Hinblick auf die erstrebte «einheitliche Anschauung» – auf die «höhere Einheit von Raum und Körper: das Bild».³⁰⁹ So wird das – verbleibende – ‘aufgesetzte’ Ornament gleichsam aus umgekehrtem Blickwinkel begründet. Die Beobachtung kann immer auch zu Böttichers Vorstellung von Hülle und Kern zurückführen. Wenn Wagner beim Mittelbau des Kriegsministeriums im Zusammenhang mit der «architektonischen Ausbildung des Äusseren» davon spricht, dass die «kombinierten Motive» das Bauwerk zu dem stempeln, was es ist, so entspricht dies letztlich der Funktion der prägnant vor Augen geführten «analogen Symbole», die Bötticher der Hülle zuweist. Es ist offensichtlich, dass Wagner in keiner Weise daran denkt, auf diese architektonischen Funktionen zu verzichten, die letztlich in der Tradition der klassischen Architekturtheorie gut aufgehoben sind. Wenn Jacques-François Blondel im Zeichen der Charakterlehre mal auf die «attributs de la Sculpture» verweist, die im weitesten Sinne die Dekorationsaufgabe zu übernehmen hätten, mal die «belle disposition des masses générales» ins Blickfeld rückt, wenn pauschaler gesehen von Blondel zu Boullée die Ausdrucksfunktion der Glieder und der Dekoration auf den Baukörper übergeht, so mag man auch ähnlich Wagners Position am Übergang hin zu einer voll ausgebildeten Moderne und ihrer Baumassenästhetik – etwa im Sinne Le Corbusiers – situiert erkennen.

Die hier diskutierten Modelle und theoretischen Bezüge ersetzen nicht die präzise baugeschichtliche Analyse des Werkes Otto Wagners. Sie mögen aber – über das bemühte Bild der Metapher hinaus – darauf verweisen, in welch komplexen und reichen Bedingungen die Moderne damals anvisiert und angestrebt wurde, bevor im Zeichen späterer Radikalität das Argumentationsnetz völlig aufgegeben und beiseite gelegt wurde. Im Zeichen notorischer Armut der begrifflichen Erfassung aktueller architektonischer Probleme müsste das damalige intensive Bemühen um die «Wechselbedingtheit von Formalentwicklung und geistigem Geschehen» zumindest Respekt erzeugen. Jener allgemeinere Rahmen der

Betrachtung war damals zweifelsohne gegeben und auch erwünscht. Gottfried Semper formulierte es 1853 in seinem «Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre» sehr allgemein: «Wie die Werke der Natur sind sie [die Werke der Kunst] durch einige wenige Grundgedanken miteinander verknüpft, die ihren einfachsten Ausdruck in gewissen ursprünglichen Formen oder Typen haben.»³¹⁰ Und August Schmarsow ergänzte beispielsweise 1915 in der Untersuchung zu *Peruginos erster Schaffensphase*: «Aber unsere entwicklungsgeschichtliche Denkweise wird ja stets die Vergleichen zeitlich vorangehender und folgender Erscheinungen mit der Auffassung der gerade gegenwärtigen verbinden; je mannigfaltiger die Fäden miteinander verwebt sind, desto überzeugender wird uns die organische Zusammengehörigkeit der Gebilde untereinander.»³¹¹



Unser Projekt für das neue Burgtor.
 (Ankurbel Modernisierung der „Macht zu Land“ und der „Macht zur See“)

Die Metapher von Stilhülle und Kern in der Karikatur

«Unser Projekt für das neue Burgtor.» (aus: H. Czech/W. Mistelbauer, *Das Looshaus*, Wien 1976, S. 77)

²¹³ Eduard van der Nüll, «Andeutungen über die kunstgemässe Beziehung des Ornamentes zur rohen Form» (*Österreichische Blätter für Literatur und Kunst*, Wien 1845), in: O.A. Graf, «Der Pfeil der Zukunft. Umriss eines Desideratums», in: (G. Peichl) *Die Kunst des Otto Wagner*, Wien 1984, S. 15ff.: S. 21.

²¹⁴ Cf. «Bericht über die am 27., 28. und 29. Januar d.J. in Zürich Statt gefundene Versammlung schweizerischer Ingenieure und Architekten», in: (C.F. von Ehrenberg) *Zeitschrift über das gesammte Bauwesen*, IV, Zürich 1839, S. 128.

²¹⁵ Vgl. oben.

²¹⁶ Vgl. oben. – Cf. Bötticher, *Tektonik*, op.cit., S. 8.

²¹⁷ Riegl, *Stilfragen*, op.cit., S. 32.

²¹⁸ J. Grimm/W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, V, (R. Hildebrand), Leipzig 1873 (München 1984), col. 600.

²¹⁹ Id., col. 599.

²²⁰ Wie einseitig und beschränkt die Metapher aus diesem Blickwinkel betrachtet erscheint, leuchtet sicherlich ein. – Wie sehr im Gegensatz dazu etwa bei Schinkel gerade das 'Innen', die «innere Richtigkeit», betont wurde, und wie sehr dies mit allgemeinen ideellen und politischen Auffassungen im damaligen

Preussen einherging, hat Andreas Haus gezeigt: A. Haus, «'Die durchaus neue Idee ...' Bemerkungen zu Texten Karl Friedrich Schinkels», in: *Daidalos*, 1994/52, S. 56ff.: S. 62.

²²¹ Dass im Zuge solcher Veränderungen die «Tektonik» als «Lehre von der Baukonstruktion und ihrer künstlerischen Ausgestaltung» reduziert erscheint, hat Fritz Neumeyer betont (F. Neumeyer, «Tektonik: Das Schauspiel der Objektivität und die Wahrheit des Architekturspiels», in: (H. Kollhoff) *Über Tektonik in der Baukunst*, Braunschweig 1993, S. 55f.: S. 61). Ihm ist auch bei der Feststellung zuzustimmen, dass die zwanziger Jahre der «ästhetisch-emotionalen Umwertung des Begriffs Tektonik keine theoretische Parallele folgen» liessen. Die Theorien haben sich verschoben – hin zur Raumproblematik beispielsweise.

²²² An dieser Stelle muss man auf das klassische – übrigens auch jenem hier besonders betrachteten Zeitraum entstammende – Werk Heinrich Rickerts verweisen: H. Rickert, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, Tübingen 1913 (1902): vgl. dazu S. 193: «Welches auch immer der Inhalt der Begriffe sein mag, zur empirischen Welt des Anschaulichen steht er in um so entschiedenem Gegensatz, je weiter fortgeschritten im logischen Sinne die naturwissenschaftliche Begriffsbildung ist.»

²²³ Das kann man dahingehend ergänzen, dass Bötticher die Metapher anderweitig in moralisch-sittlicher Hinsicht verwendet: Die C.F. Schinkel und C.O. Müller zugeeignete «Weihe» seiner *Tektonik* schliesst Bötticher mit den Worten: «Mit gleichem Worte der Hochverehrung gedenke ich auch des andern Mannes, ... der mit der Gewalt seiner schön eindringlichen Rede noch oft mein Herz erfreut, und mir gezeigt hat, was Forschung zu lösen vermöge, so bald sie *alles Selbstischen sich entkleidend*, mit Hingebung und klarem Auge ihren Vorwurf ganz durchdringt.»

²²⁴ Cf. B. Hirschel, *Kern oder Schale? Entgegnung auf Herrn Prof. Hoppe's Widerlegung der Homöopathie*, Dresden 1860.

²²⁵ Selbst bei negativer Belastung erscheint der Kern noch besser als die Schale, so bei Habermas in seinen Ausführungen «Die zweite Lebenslüge der Bundesrepublik: Wir sind wieder 'normal' geworden» (in: *Die Zeit*, 11. Dezember 1992, S. 48): «Nicht der Kern der Gewalt ist das Problem, sondern die Schale, in der sie gedeiht.»

²²⁶ Kern und Hülle und der Begriff der «Aus kernung» – natürlich negativ gemeint – gehören zum Vokabular der Denkmalpflege seit den 1970er Jahren. 'Moralisch' ist wohl auch die Pressemitteilung der Kolumne des *Tages-Anzeigers* vom 1. Oktober 1994 unter dem Titel «Befreiter Rück-Konzern» zu begreifen: «Konzentration auf das Kerngeschäft heisst die Losung in den Chefetagen weltweit tätiger Konzerne.» – In der Architektur ist von der Hülle, von Umhüllung, von Gebäudehülle und Gebäudeinhalt – samt erneuter Umwertung – wieder vermehrt die Rede, seitdem Jean Nouvel oder auch Herzog/De Meuron wieder Fassadenkunst zelebrieren.

²²⁷ P. Schultze-Naumburg, «Kulturarbeiten/Schulen», in: *Der Kunstwart*, Jhg. 16, 1902, Heft 1 (Oktober), S. 12ff. und Abb. 1/2. Zur Bildrhetorik (S. 12): «Wir wollen von ihnen nur einige Proben zeigen und wollen einigen dieser Bilder schlechte moderne Anlagen unserem Brauche gemäss als Gegenbeispiele entgegengesetzen.»

²²⁸ H. Czech/W. Mistelbauer, *Das Looshaus*, Wien 1976, passim und S. 77.

²²⁹ Cf. M. Dvořák, *Katechismus der Denkmalpflege*, Wien 1916, Abb. 15 («Beispiel») und Abb. 16 («Gegenbeispiel»).

²³⁰ Cf. *Architekt Baurat Foehr, Bauten und Entwürfe*, (Prag) 1925: Tafeln des Baues vor und nach dem Umbau.

²³¹ Vgl. dazu: H. Bodenschatz, *Platz für das Neue Berlin! Geschichte der Stadterneuerung seit 1871*, Berlin 1987, S. 86ff.

²³² B. Taut, *Die Stadtkrone*, Jena 1919, S. 50: «Die Architektur nur in schön gestalteter Zweckerfüllung in schmuckhafter Einkleidung dessen zu sehen, was man nun einmal notwendig braucht, also ihr die Rolle einer Art Kunstgewerbe zuzuweisen, das ist in der Tat eine allzu geringschätzig Auffassung von ihrer Bedeutung.»

²³³ Einem anderen als dem hier diskutierten Bedeutungskreis ist Wolfgang Peht nachgegangen: cf. W. Peht, «Kern und Schale'. Ein architektonisches Motiv bei Bruno Taut», in: *Pantheon*, 1982/I, S. 16ff.

²³⁴ O. Wagner, *Baukunst unserer Zeit*, 1914, op.cit., S. 36.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Id.*, S. 36/37.

²³⁷ *Id.*, S. 35.

²³⁸ *Id.*, S. 31.

²³⁹ Wagner, *Moderne Architektur*, 1898, 2. Aufl., op.cit., S. 17. – Zur Verdeutlichung: Wissen steht hier gegen Können; dazu Wagner (*Moderne Baukunst*, op.cit., 1914, S. 43): «Die Kunst ist, wie schon das Wort andeutet, ein Können, sie ist eine Fähigkeit, welche, von wenigen Auserwählten zur Vollendung erhoben, der Schönheit sinnlichen Ausdruck verleiht.»

²⁴⁰ Wagner, *Baukunst*, 1914, op.cit., S. 14.

²⁴¹ Lux, *Wagner*, op.cit., S. 11.

²⁴² H. Bahr, «Otto Wagner zum siebzigsten Geburtstag», in: H. Bahr, *Essays*, Leipzig 1921, 2. Aufl., S. 113ff.

²⁴³ J. Strzygowksi, *Die bildende Kunst der Gegenwart*, Leipzig 1907, S. 15 und S. 17.

²⁴⁴ *Ibid.*, S. 89. – Entgegen üblicher Betrachtungsweise lässt sich Strzygowski in keiner Weise vom (modernen) Vorzug des Ingenieurmässigen beeindrucken. Ganz im Gegenteil: der zitierte kritische Passus zur «Schmückung» von Fassaden folgt unmittelbar der Feststellung: «Nun, Wagner ist mehr 'Ingenieur' als Architekt.»

²⁴⁵ L. Hevesi, *Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert*, Zweiter Teil: 1848–1900, Leipzig 1903, S. 286.

²⁴⁶ *Id.*, S. 287. – Hevesi spricht auch von «linearen Neuformen». Aber die Apostrophierung «aller männlichen und weiblichen Handarbeiten der Gegenwart», der «Applikationsstickerei» und «Hinterglasmalerei»

im Zusammenhang mit der Villa in Hütteldorf wirkt dann doch wie Spott und Hohn auf Wagners Postulat des aus der eigenen Zeit zu entwickelnden Stils. Da schneidet im Vergleich Fabiani mit seinen «zwei urmodernen» Geschäftshäusern sehr gut ab.

²⁴⁷ Zu «zeitgemäss», «modern», zu «Altstilbau» im Zusammenhang mit Wagner äussert sich Hevesi insbesondere auch in: «Otto Wagners moderne Kirche (1907)», in: L. Hevesi, *Altkunst-Neukunst-Wien 1894-1908*, Wien 1909, S. 249ff.

²⁴⁸ G.A. Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Berlin 1927, S. 16. Auch Platz betont bei Wagner beides: den «Renaissanceschüler» wie den «Vorkämpfer der neuen Baugesinnung in Schrift und Tat».

²⁴⁹ H. Tietze, *Otto Wagner*, Wien/Berlin/München/Leipzig 1922, S. 4.

²⁵⁰ *Ibid.*, S. 6/7. Diese «Klärung des Tektonischen» wird auf die «massgebende Bautheorie der Zeit von Gottfried Semper» bezogen.

²⁵¹ *Ibid.*, S. 15.

²⁵² *Ibid.*, S. 15/16. Tietze ist sich im übrigen seines – noch zu nahen – Betrachterstandpunktes bewusst und stellt eine spätere «geschichtliche Würdigung» in Aussicht.

²⁵³ K. Marilaun, *Adolf Loos*, Wien/Leipzig 1922, S. 17. – P. Westheim («Loos. Unpraktisches kann nicht schön sein»), in: *Die Form*, 1930, S. 573/574 hat beispielsweise betont, dass Loos selbst Wagner positiv attestierte, dass dieser «aus seiner Architektenhaut heraus in eine beliebige Handwerkerhaut hineinschlüpfen konnte.»

²⁵⁴ So die Äusserungen des «Rembrandtdeutschen» (*Rembrandt als Erzieher, Von einem Deutschen*, op.cit., S. 1).

²⁵⁵ In seinem autobiographischen Beitrag für das von J. Jahn herausgegebene Buch *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen* (Leipzig 1924, S. 183ff.) beruft sich Tietze auf «die ersten Jahre des zweiten Jahrzehnts» als «einem bedeutungsvollen Wendepunkt des geistigen Lebens». Die «Wechselbedingtheit von Formalentwicklung und geistigem Geschehen» gibt er als Zielvorstellung des damals geplanten Buches *Klassizismus und Romantik* aus.

²⁵⁶ *Id.*, S. 185.

²⁵⁷ *Id.*, S. 185/186. Gesetzmässigkeiten sind nach Tietze «nichts objektiv Gegebenes», «sondern eine Relation zur jeweiligen Einstellung».

²⁵⁸ *Id.*, S. 186: «Je nach der Entfernung des Standpunktes und der Intensität des Blickes werden in der ungeheuren Fülle unzusammenhängender Einzeltatsachen – die ja alle unmittelbar in der schöpferischen Kraft individueller Menschen verankert sind – verschiedene Entwicklungslinien wahrnehmbar; aus dem diskursiven geistigen Sehen wird erst durch einen Fixierungsakt die wahrhafte Gestalt der Zusammenhänge herausgehoben – beinahe wie die massgebende gleichzeitige Kunstlehre das Erscheinungsbild zum Vorstellungsbild geläutert werden lässt.»

²⁵⁹ *Id.*, S. 187. (Selbst hier findet sich die Metapher von der «Ausschälung!»)

²⁶⁰ *Ibidem*, S. 189, S. 187. Später (S. 194) wird präzisierend die Fortsetzung des «Kausalregress» bei einer rein geistigen Tätigkeit, wie die Kunst sie ist, aus dem Gei-

stigen ins Physische» als «ein höchst bedenklicher Schritt» kritisiert.

²⁶¹ Cf. L. Volkmann, *Grundfragen der Kunstbetrachtung*, Leipzig 1925. Das Buch – hier in «neuer, vereinigerter und erweiterter» Ausgabe – geht auf die Vorträge zurück, die Volkmann «vor 20 Jahren im Leipziger Kunstgewerbemuseum gehalten» hat. – Vgl. auch oben.

²⁶² *Id.*, S. 317 und S. 320.

²⁶³ *Id.*, S. 323, S. 241.

²⁶⁴ *Id.*, S. 243.

²⁶⁵ Dass Adolf von Hildebrand, dessen Theorien Volkmann folgt, in seinem *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) ausdrücklich gattungübergreifend argumentiert, muss in diesem Zusammenhang betont werden. Insofern ist seine Äusserung, «Die Beziehung zwischen Architektur und Plastik kann immer nur architektonischer Natur sein», ebenso bemerkenswert wie die im Vorwort zur dritten Auflage gesuchte begriffliche Klärung: «...wobei ich natürlich die übliche spezielle Bedeutung des Wortes Architektur bei Seite lasse. Architektur fasse ich dann nur als Bau eines Formganzen unabhängig von der Formsprache.»

²⁶⁶ Cf. J.G. Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Riga 1778.

²⁶⁷ A. Schmarsow, *Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis*, Leipzig 1899, S. 218ff. – Schmarsow geht von einer Auffassung des künstlerischen Schaffens aus, das «von der Innenwelt des Menschen wie von der Aussenwelt, entweder von der Vorstellung oder von den Sinneseindrücken» bestimmt ist.

²⁶⁸ *Ibidem*, und: A. Schmarsow, «Rückschau beim Eintritt ins siebzigste Lebensjahr», in: J. Jahn, *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Leipzig 1924, S. 7.

²⁶⁹ Schmarsow, *Palstik, Malerei und Reliefkunst*, op.cit., S. 225.

²⁷⁰ Redtenbacher, *Architektonik*, op.cit., S. x. – Um allzu einseitige Verbindungen zu vermeiden, vergleiche man auch die These (*ibid.*, S. ix): «Die vollständige Übereinstimmung von Form und Zweck ist die unerlässliche Vorbedingung aller Schönheit in der Tektonik, und sie verlangt die absolute Reinheit der äusseren Erscheinung des Gegenstandes als niedrigste Stufe des Schönen ...». – Vgl. oben.

²⁷¹ Zu J. Bayer und seinen theoretischen Äusserungen in Bezug zu O. Wagner: cf. W. Oechslin, «Contro la storiografia della 'tabula rasa'», in: *Rassegna*, 1981/5, S. 36ff.; J. Duncan Berry, *The legacy of Gottfried Semper*, Ann Arbor 1990, S. 289/290.

²⁷² R. Stiassny, «Ein deutscher Humanist: Joseph Bayer (1827-1910)», in: J. Bayer, *Baustudien und Baubilder, Schriften zur Kunst*; aus dem Nachlass herausgegeben von Robert Stiassny, Jena 1919, S. ivff. (Dieser Sammelband, dessen schwieriges Gelingen Herman Nohl in einer Vorbemerkung erklärt, ist beim renommierten Verlag Eugen Diederichs publiziert worden, bei dem *Die Stadtkrone* Bruno Tauts, die Schriften Muthesius', Fritz Schumachers, Paul Schultze-Naumburgs u.a.m. erschienen.)

273 Id., S.vii.

274 Id., S.iv und S.v: «Umso verhängnisvoller sollte es für seine Laufbahn werden, dass er, einmal falsch angemeldet und abgestempelt, fortan bloss als 'Ästhetiker' gegolten hat.»

275 Die entsprechenden Schriften sind bei Stiassny, op.cit., unter dem Titel *Zur modernen Architektenbewegung* zusammengefasst. Sie beinhalten: «Wie sollen wir bauen?» (1880), «Glas und Eisen» (1886), «Moderne Bautypen» (1886), «Stilkrise unserer Zeit» (1886).

276 Stiassny, «Ein deutscher Humanist», op.cit., S.viii.

277 Ibidem.

278 Id., S.viiff.

279 Id., S.x.

280 J.Bayer, «Stilkrise unserer Zeit» (1886), in: id., *Baustudien*, op.cit., S.289ff.

281 Id., S.293. Dem voraus ging die Feststellung: «Eine volle Stil-Einheitlichkeit in der formalen Erscheinung der modernen Bauten ist allerdings fürs erste nicht zu verlangen.»

282 Id., S.293/294.

283 Id., S.294/295.

284 Id., S.295.

285 Vgl. Otto Wagners eigene Erläuterungen zur «Central-Anlage» und zu den damit gewährleisteten besonderen Erfordernissen: cf. O.A. Graf, *Otto Wagner*, I, Das Werk des Architekten 1860-1902, Wien/Köln/Graz 1985, S.49.

286 J.Bayer, «Moderne Bautypen» (1886), in: id., *Baustudien*, op.cit., S.280ff.

287 Id., S.280. Dazu die analoge Formulierung (S.281): «Seit jeher ist der Bau-Organismus ein symbolisches Abbild des Gesellschafts-Organismus gewesen; er soll und muss es in unseren Tagen auch wieder sein.»

288 Id., S.281.

289 Vgl. oben.

290 J.Bayer, «Gottfried Semper» (1879), in: id., *Baustudien*, op.cit., S.86ff.: S.113.

291 Vgl. H. Czech/W. Mistelbauer, *Das Looshaus*, op.cit., S.73ff. – Auch die fiktive Begegnung Fischer-Wagner ist ein Thema der Karikatur: cf. «Die Männer vom Karlsplatz», abgebildet in: P.Haiko/R.Kassal-Mikula, *Otto Wagner und das Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum. Das Scheitern der Moderne in Wien*, Wien 1988, S.107.

292 H. Bahr, «Otto Wagner zum siebzigsten Geburtstag», op.cit., S.115. – Zum Vergleich: Bruno Möhring spricht im Zusammenhang mit der Wagner-Schule von einem «national-österreichischen Stil»: cf. B. Möhring, «Der Baudiletantismus und die künstlerische Erziehung des Architekten», in: *Berliner Kunst*, Zweites Sonderheft der Berliner Architekturwelt, Oktober 1902, S.4.

293 Tietze, *Wagner*, op.cit., S.3.

294 Strzygowski, *Die bildende Kunst der Gegenwart*, op.cit., S.15.

295 A. Loos, *Trotzdem 1900-1930*, Innsbruck 1931, S.61/62.

296 V.V. Stech in: J.Gocar/P.Janak/F.Kysela, *Cechische Bestrebungen um ein modernes Interieur*, Prag 1915, S.2.

Wien in der Karikatur.

XXXVI.

Das Loos-Haus auf dem Michaelerplatz.



Der selbige Fischer v. Erlach: Schade, daß ich diesen Stil nicht schon gekannt hab', dann hätt' ich den schönen Platz nicht mit meiner dalkerten Ornamentik vershandelt!

«Wien in der Karikatur.»

«Der selbige Fischer von Erlach: Schade dass ich diesen Stil nicht schon gekannt hab', dann hätt' ich den schönen Platz nicht mit meiner dalkerten Ornamentik vershandelt!» (aus: H. Czech, op.cit., S.75)

297 Lux, *Wagner*, op.cit., S.126.

298 Vgl. oben.

299 Graf, *Wagner*, I, op.cit., S.81 und Abb.142.

300 Das umstrittene Projekt ist unter dem Motiv «Scheitern der Moderne in Wien» ausführlich dokumentiert in: P.Haiko/R.Kassal-Mikula, *Otto Wagner und das Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum*, op.cit. Dort hat P.Haiko auch (S.78ff.) die – massgebenden – Stimmen der Wiener Kunsthistoriker diskutiert, deren Äusserungen belegen, dass mehr als nur Architektur, nämlich Interpretationsvorstellungen der Wagnerschen wie der Fischerschen Architektur zur Disposition standen.

³⁰¹Die Begriffe werden in Wagners eigenen Kommentaren geführt: cf. O.A. Graf, *Otto Wagner*, 2, Das Werk des Architekten 1903–1918, Wien/Köln/Granz 1985, S. 457ff.: S. 458.

³⁰²O. Wagner, *Die Qualität des Baukünstlers*, Leipzig/Wien 1912, S. 37.

³⁰³Graf, *Wagner*, 2, op.cit., S. 567.

³⁰⁴Ibidem.

³⁰⁵Man vergleiche mit der bekannten Darstellung des Mittelrisalits des Wagnerschen Entwurfes (Graf, *Wagner*, 2, op.cit., Abb. 798) den Stich von Percier und Fontaine in: Ch. Percier/P.F.L. Fontaine, *Description des Cérémonies et des Fêtes qui ont eu lieu pour le mariage de S.M. l'Empereur Napoléon avec S.A.I. Madame l'Archiduchesse Marie-Louise d'Autriche*, Paris 1810, Tf. 4. – Es ist bezeichnend, dass gerade damals der «Ornamentik» innerhalb der offiziellen Struktur der Akademien eine grössere Autonomie zugewiesen wird: Percier und Fontaine sind selbst prominentes Beispiel dieser Entwicklung ebenso wie die Albertollis in Mailand, deren

Name an die dort eigens gegründete Klasse für «Ornato» geknüpft ist.

³⁰⁶Vgl. oben.

³⁰⁷Insofern ist die oben zitierte Beschreibung Strzygowskis zutreffend (vgl. oben und Anm. 41).

³⁰⁸August Schmarsow hat diese Gedanken beispielsweise auch in seinen Vorträgen über Kunst und Erziehung dargelegt; cf. A. Schmarsow, *Unser Verhältnis zu den Bildenden Künsten*, Leipzig 1903, Fünfter Vortrag: «Das Raumgebilde und seine Grenze: die Wand ...», S. 108ff. – Vgl. oben.

³⁰⁹Id., S. 114, 115, 117.

³¹⁰Cf. Gottfried Semper, «Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre» (Vortrag gehalten in London 1853), in: (Manfred und Hans Semper) *Gottfried Semper, Kleine Schriften*, Berlin/Stuttgart 1884, S. 259ff.: S. 261.

³¹¹Cf. A. Schmarsow, *Peruginos erste Schaffensphase*, Leipzig 1915, S. 6.