

# ÖZKD

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

LXXVI • 2022 • Heft 1

## **Adolf Loos Symposium 2021: Bewahren – Ergänzen – Erneuern**

Authentizitätsfragen der Loos-Bar

Zwei Wohnungen Boskovits – Spurensicherungen

„Klassisches Altertum“ für moderne Wohnungskultur

Die Villa Müller in Prag

## **Denkmal erforscht**

Modernes Möbeldesign Otto Wagners

Dienstbotenmadonna von St. Stephan

## **Denkmal diskursiv**

Alois Riegl – Arthur Schopenhauer – Hannah Arendt



## **TITELBILD**

Reischachstraße 3, ehemalige Wohnung Löwenbach

Foto: Bundesdenkmalamt, Bettina Neubauer-Pregl

Umschlaggestaltung: Bundesdenkmalamt, Johannes Thaler, Paul Mahringer

# Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

LXXVI · 2022 · Heft 1

Die „ÖSTERREICHISCHE ZEITSCHRIFT FÜR KUNST UND DENKMALPFLEGE“ erscheint in der Nachfolge der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ (Band I / 1856 – Band XIX / 1874), der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“, Neue Folge (Band I / 1875 – Band XXVIII / 1902), der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“, III. Folge (Band I/1902 – Band IX/1910), der „Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege“, III. Folge (Band X / 1911 – Band XVI / 1918), der „Mitteilungen des Staatsdenkmalamtes“ (Band I / 1919, der ganzen Folge Band 63), der „Mitteilungen des Bundesdenkmalamtes“ (Band II / 1924, der ganzen Folge Band 64–68), der „Zeitschrift für Denkmalpflege“ (Band I / 1926/27 – Band III / 1928/29), der Zeitschrift „Die Denkmalpflege: Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz“ (Band IV / 1930 – Band VII / 1933), der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Denkmalpflege“ (Band VIII / 1934 – Band XVI / 1944), der Zeitschrift „Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege“ (Band I / 1947 – Band V / 1951) und erscheint ab dem Jahrgang 1952 (Band VI) unter dem Titel „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege“.

#### **Impressum**

Herausgeber: Bundesdenkmalamt, Paul Mahringer  
Redaktionsleitung: Johannes Thaler  
Redaktionsteam: Michael Schiebinger, Sabine Weigl, Bettina Withalm  
Satz und Layout: Martin Spiegelhofer, Druckerei Berger, Horn

Hersteller: Druckerei Berger, Horn  
ISSN: 0029-9626

# Inhalt

## BEITRÄGE

*Paul Mahringer*

Vorwort.....5

## FOKUS – Adolf Loos Symposium 2021: Bewahren – Ergänzen – Erneuern

*Burkhardt Rukschcio*

Anmerkungen zu einigen Restaurierungen von Arbeiten Adolf Loos'.....8

*Hermann Czech*

Authentizitätsfragen der Loos-Bar.....17

*Ralf Bock*

Die Bedeutung der Interieurs von Adolf Loos – Erläutert am Beispiel der Wohnung

Emil Löwenbach.....32

*Eva B. Ottillinger*

Adolf Loos und das Einrichten.....43

*Stefan Voglhofer*

Loos Interieur – Erhaltung durch Restaurierung.....53

*Sylvia Mattl-Wurm / Gerhard Muraier*

Adolf Loos: Zwei Wohnungen Boskovits – Spurensicherungen.....61

*Andreas Vass*

„Klassisches Altertum“ für eine moderne Wohnungskultur – Der unausgeführte Loos-

Entwurf für Friedrich Boskovits.....69

*Maria Szadkowska*

Renovation and Restoration of the Villa Müller in Prague (1997–2000).....93

*Jana Kořínková / Dagmar Černoušková*

„Das Haus ist viel zu groß ... Innen ist nichts zu holen“ – Die Adolf Loos-Villa des

Direktors der Rohrbacher Zuckerraffinerie.....113

## Denkmal erforscht

*Daniel Resch*

Der Toilettetisch Otto Wagners aus seinem „Absteigquartier“ – Ein Prototyp

modernen Möbeldesigns.....132

<i>Gertrud Zowa / Mariia Bakhareva / Robert Linke</i> Die Polychromie der Dienstbotenmadonna von St. Stephan.....	148
--	-----

### Denkmal diskursiv

<i>Andreas Lehne</i> Das Denkmal zwischen östlicher und westlicher Welt-Anschauung: Alois Riegl, Arthur Schopenhauer und Hannah Arendt.....	160
---	-----

### REZENSIONEN

<i>Michael Schiebinger</i> Günther Buchinger / Herbert Karner / Martin Scheutz / Werner Telesko (Hg.), Die Kapuziner in Österreich. Geschichte, Kunst, Spiritualität.....	166
---	-----

<i>Ingrid Scheurmann</i> Simone Bogner / Gabi Dolff-Bonekämper / Hans-Rudolf Meier (Hg.), Collecting Loss.....	168
--	-----

### AKTUELLES

<i>Paul Mahringer</i> Bibliografie von Manfred Koller zum 80. Geburtstag.....	171
--	-----

<i>Hans-Rudolf Meier</i> Nachruf: Marion Wohlleben.....	177
--	-----

<b>ENGLISH ABSTRACTS / ENGLISCHE KURZFASSUNGEN.....</b>	<b>179</b>
---	------------

<b>MITARBEITER:INNEN DIESES HEFTES.....</b>	<b>182</b>
---	------------

<b>ABBILDUNGSNACHWEIS.....</b>	<b>183</b>
--------------------------------	------------

## Vorwort

Die schrittweise Umsetzung des neuen Layouts und Konzepts der Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege sieht vor, dass die Zeitschrift künftig vier Mal jährlich erscheint. Das Heft 1 des heurigen Jahres bzw. dessen Fokus ist auf die zweitägige Fachtagung des letzten Jahres gerichtet, „Adolf Loos Symposium 2021: Bewahren – Ergänzen – Erneuern“, welches auf Anregung und maßgeblicher Mitwirkung von Ralf Bock und Timo Riess von der Initiative „Loos 2021“ gemeinsam mit dem Bundesdenkmalamt veranstaltet werden konnte. Die gesamte Tagung, welche sowohl analog als auch digital stattfand, ist dauerhaft auf Youtube abrufbar.

Die Beiträge von Burkhardt Rukschcio und Hermann Czech stellen verkürzte Transkriptionen ihrer als „Zeitzeugenberichte“ zu verstehenden Vorträge dar. Es folgen Beiträge von Ralf Bock und Eva B. Ottillinger über die Bedeutung des Interieurs und die Einrichtung sowie dessen Restaurierung (Stefan Voglhofer), ein Beitrag von Sylvia Mattl-Wurm und Gerhard Murauer über die Boskovits Wohnungen. Ein Beitrag von Andreas Vass über einen Entwurf für Friedrich Boskovits wurde ebenfalls in das Heft aufgenommen. Entsprechend des Konzepts der Tagung sollten ältere und jüngere Befundungen und Restaurierungen von seinen Bauten und Interieurs in Österreich rezenten tschechischen Beispielen gegenübergestellt werden. So finden sich auch Beiträge von Maria Szadkowska über die Restaurierung der Villa Müller in Prag und von Jana Kořínková und Dagmar Černoušková über die Villa des Direktors der Rohrbacher Zuckerraffinerie im vorliegenden Band.

In der Kategorie „Denkmal erforscht“ analysiert Daniel Resch einen Toilettetisch Otto Wagners und Gertrud Zowa, Mariia Bakhareva und Robert Linke die Polychromie der Dienstbotenmadonna von St. Stephan. In der Kategorie „Denkmal diskursiv“ stellt Andreas Lehne schließlich spannende Verbindungen zwischen Alois Riegl, Arthur Schopenhauer und Hannah Arendt her.

*Paul Mahringer*





FOKUS –  
Adolf Loos Symposium 2021:  
Bewahren – Ergänzen – Erneuern



# Anmerkungen zu einigen Restaurierungen von Arbeiten Adolf Loos'

Der Untertitel zur Tagung lautet „Bewahren – Ergänzen – Erneuern“. So harmonisch empfinde ich das Thema nicht, auch nicht, was die Restaurierung von Werken Adolf Loos betrifft. Noch in den 1970er Jahren war die Restaurierung von Bauten der Moderne nicht so selbstverständlich, wie es heute erscheinen mag oder eben dieser Untertitel zu suggerieren versucht.<sup>1</sup>

Restaurierung moderner Architektur mit ihrer oft industriellen Fertigung ist nicht so leicht durchzuführen, wie jene von Denkmälern des vorindustriellen Zeitalters. Woran liegt das und woran mangelt es? Unter anderem mangelt es an der Ausbildung der Architekten. So existiert in Österreich keine Architekturschule, die gezielt Architekturrestaurierung lehrt, sei es an klassischen oder an modernen Gebäuden. Auch gut ausgebildete Restauratoren können allerdings allein aus Kostengründen nur punktuell zum Einsatz kommen. Zudem verliert unser Handwerk viele traditionellen Fähigkeiten. Wie ließe sich das wieder ins rechte Lot bringen?

Immer mehr Bauwerke des 20. Jahrhunderts gehören renoviert, aber wir haben immer weniger Handwerker, und gar keine Architekten, die speziell dafür ausgebildet sind.

## Bewahren und Verluste

Die Anfänge des Bewahrens moderner Architektur in Österreich gestalteten sich holprig, nimmt man einmal Otto Demus' frühe Unterschutzstellungen und Franz Glück, damals Leiter des historischen Museums der Stadt Wien, der sich große Verdienste um die Arbeiten von Loos erworben hat, aus.

Nach Demus passierte in Zusammenhang mit den Arbeiten von Loos lange nichts. Das erste Gebäude, dessen Unterschutzstellung zur Diskussion stand, war die Anglo-Österreichische Bank, später Zentralsparkasse, an der Ecke Mariahilferstraße / Neubaugasse mit einer gut erhaltenen Fassade und einer im Inneren noch vorhandenen Wand- und Deckenausstattung. Lediglich das Schaltepult und die bankspezifischen Einbauten waren schon längere Zeit zuvor verändert worden. Die verbliebene alte Substanz sollte abgerissen werden, weil die Zentralsparkasse eine neue Schalterhalle einbauen wollte. Ich war damals in der Albertina mit dem Aufbau des Loos-Archivs beschäftigt und machte die Presse auf den drohenden Verlust aufmerksam. Die Reaktion der Medien war über alle Maßen heftig und als Entgegenkommen der Sparkasse wurde der Plan vorgelegt, das Portal abzutragen und an einen Gemeindeneubau im 22. Bezirk als „Kunst am Bau“ quasi „aufzukleben“. Es folgte eine monatelange Polemik. Ministerin Hertha Firnberg entschied schließlich über den Landeskonservator hinweg, die Bank unter Denkmalschutz zu stellen. Anschließend versprach der damalige Landeskonservator erfreulicherweise, dass jedes neu erkannte Loos-Denkmal sofort unter Schutz gestellt würde. Heute beherbergt die ehemalige Anglo-Österreichische Bank ein Ein-Euro-Geschäft.

Neben der von Loos gestalteten Wohnung Roy, die Ende der 1970er Jahre noch vollständig erhalten war, aber trotzdem abgerissen wurde, gab es einige andere Tiefpunkte. Das Arbeiterheim Favoriten, ein Bau der Gebrüder Gessner, ein riesiger Komplex, war eine schlüssige Architektur der Wagner-Schule. Das Bundesdenkmalamt trat an mich heran, die nach dem Zweiten Weltkrieg abgeschlagene

---

<sup>1</sup> Der hier abgedruckte Text ist ein Transkript von Teilen des Vortrags von Burkhardt Rukschcio bei „Adolf Loos Symposium. Bewahren – Ergänzen – Erneuern“ im Bundesdenkmalamt am 16.6.2021.

Fassade zu rekonstruieren. Nach der Fertigstellung wurde jedoch alles was sich dahinter befand, inklusive eines riesigen Festsaals und der Gebäude, bei denen alle Dekorationen und Türen vorhanden waren, einfach demoliert, sodass entgegen aller vorangegangener Versprechungen nur eine potemkinsche Fassade übrigblieb.

## Das Haus Rosenfeld

Das Haus Rosenfeld in Wien-Hietzing war 1980 die erste einer ganzen Reihe von Restaurierungen von Werken Adolf Loos', die ich durchführen konnte. Damals hatte ich bezüglich einer derartigen Aufgabe noch keine spezifischen Erfahrungen. In diesem Fall sollte es keine Rekonstruktion, sondern eine Restaurierung und Adaptierung an die Bedürfnisse des neuen Besitzers werden.

Für eine Rekonstruktion gelten andere Gesetze: „wahrhaft“ sein ist dabei das Wichtigste. Die Form, das Material, die Verbindung der Materialien und die Oberflächen müssen stimmen. Das klingt einfach, ist es allerdings nicht immer. Die Form ist abhängig von der vorangehenden Forschung, aber oft genug sind es die Details, bei denen auch die Forschung nicht weiterhelfen kann. Wo bekommt man die Materialien her, die vor dem Ersten oder Zweiten Weltkrieg verwendet wurden?

Mit der heutigen Denkweise, alles Handwerkliche mit dem Computer und dem 3D-Drucker lösen zu können, kommt man nicht weit. Das Handwerk ist keine Angelegenheit von Maschinen. Es bedarf zumindest der händischen Nachbearbeitung. Welcher Handwerker kennt die Technologien von damals, besitzt und benützt die Werkzeuge von damals? Maschinen hinterlassen andere Spuren als Handwerkzeuge.

## Das Haus Steiner

Oft genug hängt das Schicksal von Häusern von Zufällen und natürlich von Entscheidungen einzelner Personen ab. Im Fall des Hauses Steiner in Wien-Hietzing waren dies die Eigentümer, deren Vater das Haus 1955 von der Tochter von Hugo und Lili Steiner gekauft hatte. Sie war die Witwe nach Otto Benesch, der nach 1945 Direktor der Albertina geworden war. Der neue Besitzer war offensichtlich mit der Erscheinung seines frisch erworbenen Hauses nicht glücklich und so ließ er es im Stile der fünfziger Jahre



Abb. 1: Haus Steiner nach dem Umbau in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre



Abb. 2: Haus Steiner, Gartenfassade nach der Rekonstruktion der Terrasse und dem Rückbau der gesamten Fassade

umgestalten, womit das bereits damals berühmte Haus Steiner nicht mehr als solches zu erkennen war. Inzwischen war die Renovierung und Rekonstruktion des Hauses Goldman & Salatsch am Michaelerplatz in Wien vollendet und von der Allgemeinheit positiv aufgenommen worden. Nicht zuletzt diese Tatsache und anstehende dringende Reparaturen führten letztlich zu einem positiven Abschluss der bereits jahrelangen Gespräche über den Rückbau in den originalen Zustand. Maßgeblichen Anteil daran hatte



Abb. 3: Straßenfassade des Hauses Steiner nach der Rekonstruktion

auch der Leiter des Altstadterhaltungsfonds Amtsrat Heiss, der die Finanzierung sicherstellte.

Bei dem Haus Steiner handelt es sich um eine der vielen genialen Lösungen von Adolf Loos. Gemäß der Bauordnung war zur Zeit der Errichtung nur ein Erdgeschoß mit ausgebautem Dachgeschoß erlaubt. Mit der Gestaltung in Form einer Vierteltonne an der Vorderfront, gelang es Loos jedoch gartenseitig vier Geschoße statt der 1,5 sichtbaren an der Straßenfront unterzubringen. Das Kupferdach war bereits während des Ersten Weltkrieg abmontiert und durch ein verzinktes Eisenblech ersetzt worden, da für Granaten Führungsringe aus Kupfer benötigt wurden.

Nach 1945 war im Haus zehn Jahre lang ein englischer Offiziersclub eingerichtet, dessen Mitglieder die englischen Loos-Sessel beim Auszug mitnahmen. Vier der ursprünglich vorhandenen dreibeinigen Hocker haben sie glücklicherweise zurückgelassen.

Nach dem Rückbau wurde das Haus Steiner endlich unter Schutz gestellt. Bis dahin hätte es jederzeit legal abgerissen werden können.

Die wesentlich bekanntere Gartenfassade war auch stark verändert worden. Es stellte sich die Frage, wie diese an Hand eines einzigen vorhandenen historischen Fotos des Originals wiederhergestellt werden könnte. Einmal mehr spielte der Zufall eine entscheidende Rolle, denn nachdem die Straßenfassade fertig wiederhergestellt war, fand die Hausfrau ein von ihrem Schwiegervater während des Umbaus der 1950er Jahre angefertigtes Foto. Es zeigte

die Gartenfassade vor dem Umbau: Der Efeu, der auf dem einzigen erhaltenen Bild die Terrasse überwucherte, war schon entfernt, auch der Verputz war nicht mehr erhalten, die Gartenfassade selbst allerdings noch nicht verändert. Jeder Ziegel auf dem Foto war sichtbar, was es erlaubte, dass die Gartenfassade wiederhergestellt werden konnte, auch dank der Finanzierung durch die Magistratsabteilung 7 der Stadt Wien.

## Haus Strasser

Auch die Renovierung des Hauses Strasser in Wien-Hietzing fand im Kielwasser des Erfolgs der Renovierung des Hauses Goldman & Salatsch statt. Bis auf ein Möbelstück gab es hier nichts zu rekonstruieren, allerdings war das Gebäude in einem sehr desolaten Zustand, sodass umfangreiche Renovierungsarbeiten, sowie das Entfernen zahlreicher späterer Änderungen notwendig waren. Die Wetterseite war mit Eternit verkleidet. An den übrigen Fassaden fand sich ein Spritzguss aus Kunstharz, der abgeschlagen werden musste. Die Loos-Küche war zum Partyraum der Söhne der Vorbesitzer geworden und dementsprechend sah die ehemalige herrschaftliche, prachtvolle und praktische Küche nun aus.

Das Haus musste also vom Keller bis zum Dachgeschoß grundlegend renoviert werden, aber es war alles vorhan-



Abb. 4: Der „Eisenbahnwaggon“, restauriertes Dachgeschoß des Hauses Strasser mit eingebauten Schubladen in der Dachkonstruktion



Abb. 5: Küche des Hauses Strasser während der Nutzung als Partykeller



Abb. 6: Küche des Hauses Strasser nach Restaurierung

den, selbst der Küchenherd, der abgebaut war und von einem Hafner neu aufgebaut wurde. Das Halbsouterrain war zur Gänze weiß verflies, steril sauber und für das Personal wohlüberlegt hergerichtet. Selbst die Kästen waren noch alle vorhanden.

Es gelang, die im Garten befindliche angebaute Garage zu entfernen, da sie das ursprüngliche Drainagesystem blockierte, welches wieder in Gang gesetzt werden musste um die Feuchtigkeit aus dem Untergeschoß fernzuhalten. Durch diese fehlende Drainage waren die Fliesen im Untergeschoß in schlechtem Zustand und die Mauern feucht, auch weil die später angebaute Garage das vorhandene Küchenfenster vermauerte. Die Jalousien mit ausklappbaren Führungen waren stark verrostet und nicht mehr beweglich. Sie wurden gerichtet, heiß verzinkt und sind heute nach beinahe 40 Jahren immer noch rostfrei in bestem Zustand. Die Bibliothek war in erstaunlich gutem Zustand. Die Holzoberflächen wurden mit echter Handpolitur aufgearbeitet.

Das Dachgeschoß, das Raum für Dienstboten und Gästezimmer bot, war infolge des abgerundeten Daches innen wie ein Eisenbahnwagon gestaltet.

Das Haus Strasser ist heute noch immer, so wie das Haus Rosenfeld, in tadellos gepflegtem Zustand.

## Loos-Bar

Seit ihrer Eröffnung im Jahre 1908 ist die Kärntnerbar in Wien, die Loos im Typus einer Americanbar entworfen

hatte, ununterbrochen in der gleichen Nutzung und Gestalt in Betrieb. Das lässt sich sonst nur vom Wiener Herrenmodsalon Knize am Graben sagen. Die Bar wurde aber bereits 1927 etwas adaptiert und dabei der ursprüngliche Eingang von links in die Mitte verlegt. Ursprünglich gab es eine intime Baratmosphäre, sodass man nicht „mit der Tür ins Haus“ fiel. So musste man am Eingang zweimal eine 90 Grad-Wendung vornehmen, was eine Art Schleuse darstellte. Die American Bar war damals eine Pianobar. Auch Barhocker waren nie Teil einer American Bar. Der Bezugstoff der Sitzbänke war ein Entwurf von William Morris. Loos wollte ursprünglich Automobileder dafür verwenden, das aber in diesen Größen nicht zu finden war. Zur Zeit der Renovierung war innen alles ziemlich desolat und deshalb das Lokal bereits ein halbes Jahr gesperrt. Wände und Decke waren durch den jahrzehntelangen Tabakrauch schwarz geworden und auch die Achatscheiben innen über dem Eingang ließen kein Licht mehr durch. Der Boden, der scheinbar in keinem schlechten Zustand war, zerbröselte regelrecht bei der Abnahme und war bis auf einen knappen Quadratmeter, der aus den alten Steinplatten zusammengesetzt wurde, unrettbar. Im letzten Moment konnte das originale Material gefunden werden. Die Decke stellte eine besondere und ökonomische Lösung der Loos-Einrichtung dar. Sie war in der Art einer antiken griechischen Kassettendecke gestaltet, allerdings nicht aus einem massiven Block gemeißelt. Loos entwickelte dafür eine eigene Methode, indem aus dünnen Marmorplatten Quadrate herausgeschnitten und höhenversetzt



Abb. 7: Neuerstellung des zerstörten Fußbodens, Randfrieße und die Bodenplatten hinten sind der einzige gerettete Altbestand



Abb. 8: Detail der Kassettendecke

unter einem Gerüst aus I-Trägern mittels Kupferdrähten abgehängt wurden. Der Materialverlust durch die Sägeschnitte der Steinplatten wurde durch einen Perlstab aus Messing verdeckt.

Die Stiege zu den Sanitärräumen und zur sogenannten Küche war ursprünglich eine mit Marmor bedeckte Eisenstiege, später kam dann Holz darauf, noch später ein



Abb. 9: Die Wandpaneele nach ihrer Restaurierung und vor der Wiederanbringung



Abb. 10: Montage des Portalkopfes, der seit der Ausstellung „Traum und Wirklichkeit“ gelagert war

Linoleumbelag. Nach der Entfernung all der späteren Beläge und der Reparatur der ehemals weißen Marmorstufen, findet sich die Stiege in ihrer alten Gestalt, abgesehen vom verfärbten Stein.

Das Material der Wandvertäfelungen ist wunderbar, ein rötliches Pockholz, ein sehr farbintensives Exotenholz, sodass die Loosbar insgesamt ausgesprochen bunt war.



Abb. 11: Innenraum nach der Restaurierung

Für die Portalzone besaß Loos nur drei Marmorblöcke, obwohl er eigentlich vier davon benötigte. Er ließ daher einen der drei diagonal der Höhe nach durchschneiden. Die beiden dadurch entstandenen dreikantigen Pfeiler verwendete er dann links und rechts außen, weil dort nur zwei der Seiten sichtbar sind.

Für die Ausstellung „Traum und Wirklichkeit“ rekonstruierte Hermann Czech den Portalkopf, der den ihm gebührenden Platz an der Fassade fand. Der Eingang wurde bei der Renovierung wieder nach links verlegt was aber inzwischen wieder geändert wurde. Jetzt geht man wieder in der Mitte hinein und die Türe steht meistens offen. Die von Loos gewünschte Intimität dieses auf kleinstem Platz installierten Raums ist damit wieder zunichte gemacht.

## Haus Goldman & Salatsch

Die im Gästebuch des Hauses Goldman & Salatsch formulierte Hoffnung Oskar Kokoschkas, das Haus möge den Weltkrieg unbeschadet überstehen, ging in Erfüllung, handelte es sich doch um den Ersten Weltkrieg. Zerstört wurde der Salon des noblen Herrenausstatters dann aber vor dem Zweiten Weltkrieg. Bereits 1938, kurz nach dem Einmarsch der deutschen Truppen, wurde die Portalzone von Karl Wilhelm Schmidt für die Firma Opel verändert. Für die Präsentation von Autos stellte es eine an sich gelungene und moderne Lösung dar, auch wenn vor dem



Abb. 12: OPEL Verkaufsraum; dafür wurde 1938 die Stiege ins Mezzanin abgetragen, alle Einbauten abgerissen sowie das geschwungene Portal entfernt



Abb. 13: Geschäftsnutzung bis zum Moment der Wiederherstellung des Erdgeschoßes 1989

neuen Portal noch immer vier „störende“ Säulen standen. Nach 1945 zogen verschiedene Geschäfte ein und aus. Die letzte der Nutzungen durch die Firma Intersport ließ völlig vergessen wie das Lokal einst ausgesehen haben könnte. Aus reiner Neugierde habe ich fast 20 Jahre an einem Rekonstruktionsplan gearbeitet und diesen immer wieder aktualisiert, sodass sich langsam das Bild für mich vervollständigte. Dabei gab es viele positive Zufälle und das eine und andere Wunder, unter anderem einen Direktor der Raiffeisenbank Wien als neuen Eigentümer, der die Meinung vertrat, man könne das gesamte Geschäftshaus in seinem ursprünglichen Zustand wiederherstellen. Bei der Demontage des Intersportportals zeigte sich, dass die ursprüngliche Form des Konkav einspringenden



Abb. 14: Zustand zu Beginn der Wiederherstellung im Erdgeschoß 1989



Abb. 15: Einsetzen der gebogenen Scheiben durch die Firma Rigoglas, in der Mitte Frau Liebentritt, die Inhaberin, rechts ihr Mann und einer ihrer Söhne



Abb. 16: Mezzanin, rechts unten das aufgefundene Stück der originalen Wandbespannung, darüber ein Muster des nachgewebten Materials durch die Textilfachschule Herbststraße



Abb. 17: Die originale Trennwand zwischen Kundenbereich und Werkstätten fand sich zwischen zwei späteren Trennwänden aus Beton



Abb. 18: Wiederherstellung der zweigeschossigen Werkstätte

Portals an den zutage tretenden Spuren abgelesen werden konnte. Einige der Elemente der abgetragenen Loos-Einrichtung fanden sich als Unterkonstruktion der neueren Portalzone, sodass sich dadurch wertvolle Hinweise bezüglich ehemaliger Standorte und Dimensionen rekonstruieren ließen.

Beim Fußboden des Eingangsbereichs, der trotz vieler Abbildungen nicht genau zu erkennen war, ermöglichten





Abb. 19: Restaurierung der Wand zu den Probierkabinen nach Entfernung der Resopalplatten mit Mahagoni-Imitat

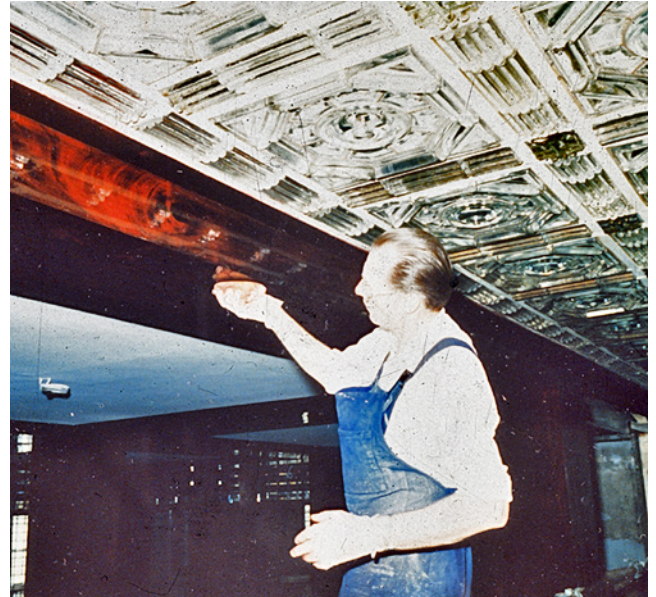


Abb. 20: Teile der Holzverkleidung im Mezzanin waren noch vorhanden und wurden an Ort und Stelle mittels Handpolitur restauriert

Bruchstücke von den Marmorfliesen und -feldern die komplette Rekonstruktion. Auch bei der Stiege war ein Stück Originalsubstanz vorhanden. Die ursprüngliche Stahlstiege wurde aus feuerpolizeilichen Gründen heute nicht mehr genehmigt, sodass die Stiege in Beton rekonstruiert wurde, die in den Proportionen genau an die aufgefundenen Spuren der ursprünglichen Stiege angepasst werden konnte.

Wie bei der Loosbar erweiterten über Augenhöhe angebrachte Spiegel den an sich bereits weitläufigen Eingangsraum im Erdgeschoß noch zusätzlich. Dazu mussten die hier auch wesentlich größeren Spiegel mit Hilfe von Vermessungstechnikern exakt parallel angebracht werden. Ein hinter der Holzvertäfelung noch vorhandener Rest in der Größe einer Münze gab Aufschluss über das ursprüngliche Spannungsmaterial der Wände im Mezzanin. Dies bot die Möglichkeit, den Faden und den Stoff in der alten Webtechnik und Farbe neu zu weben, durchgeführt von der Berufsschule für Textilgewerbe. Leider wurde in den 30 Jahren nach der Restaurierung wieder viel verändert und zerstört. Auch dieser rekonstruierte Originalstoff wurde ohne jegliche mir nachvollziehbare Notwendigkeit durch ein anderes Gewebe ersetzt und wieder zerstört. Nach der Demontage zweier Betonzwischenwände im Mezzanin tauchte die originale Wand zwischen dem Kundenbereich und der Werkstatt auf, wobei die Kunden-seite Mahagoni und die Werkstattseite weiß gestrichenes

Holz aufwies. Beim beidseitigen Vermauern dieser Wand störte offensichtlich die Olive eines Türknaufs. Sie wurde abgesägt und ist am Boden liegen geblieben. Es handelt sich um das einzige Exemplar, das vom Original vorhanden war und nachgegossen werden konnte, sodass nun alle Türen wieder die alten einheitlichen Beschläge aufweisen. Zahlreiche weitere Spuren gaben während der Demontagen der jüngeren Veränderungen Auskunft über die ursprünglichen Details. Dazu ist eine ständige Präsenz auf der Baustelle unerlässlich. Zu erwähnen sind die Abdrücke der eisernen Kleiderhaken, die an den Säulen der Werkstätten mit Klammern befestigt waren.

Auch die Galerie in diesem Bereich wurde wieder in Stahlbeton ausgeführt. Als der neuere Boden weggerissen wurde, tauchten Risse am Unterboden auf, die die Lage der Pfeiler zur Entstehungszeit markierten. Alles wurde wieder nach dem originalen Loos-Riss rekonstruiert und dabei auch die Ungenauigkeiten, die sich damals eingeschlichen hatten, nicht verbessert.

Die Heizung wurde nach der alten Form wiederhergestellt. Es handelte sich um eine Dampfheizung mit relativ großem Rohrdurchmesser für den Zulauf und einem dünneren Rücklauf.

Das Mahagoni-Furnier war an einigen Stellen mit einer Resopalplatte mit Mahagoni-Imitat überklebt worden. Dafür hatte man das Original mit einer Zahnpachtel für einen besseren Halt des Klebstoffes aufgeraut.

Wie bereits erwähnt, lohnt es sich immer, auf der Baustelle zu sein, um solche Details rechtzeitig zu erkennen. Denn die meisten Spuren zeigen sich erst während der Bauarbeiten und die Arbeiter wissen oft nicht, was weggeräumt und was nicht abgeschlagen werden darf. Man arbeitet auf so einer Baustelle ja nicht als Architekt, sondern sozusagen als Bauleiter des ursprünglichen

Architekten und muss daher seine Kreativität in andere Bahnen lenken. Gegenwärtig ist das Geschäftslokal von Goldman & Salatsch verlassen, die Bank ist ausgezogen und alles verschlossen. Besichtigungen können nicht mehr erfolgen. Angesichts der sorglosen Veränderungen seit der Wiederherstellung ist das kein gutes Zeichen für die Zukunft des Hauptwerkes von Adolf Loos.

# Authentizitätsfragen der Loos-Bar

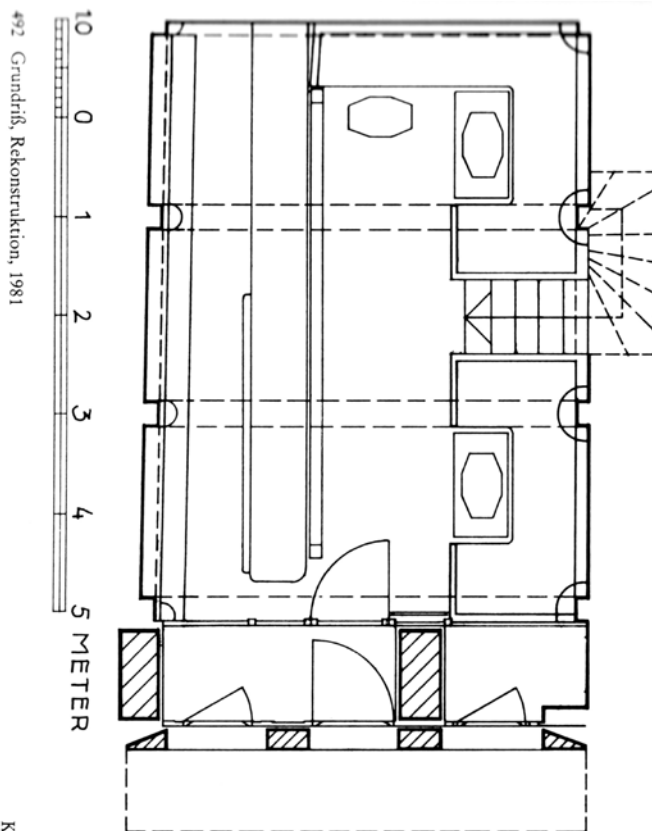
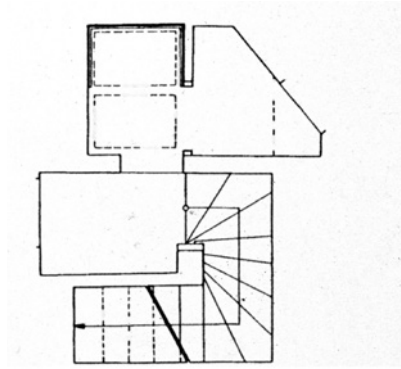
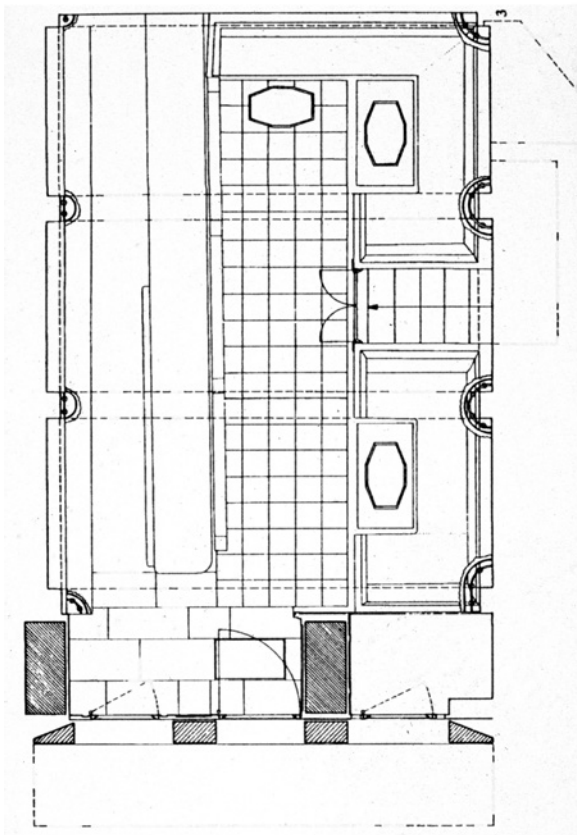


Abb. 1: Der „Kärntner Durchgang“, an dem das Straßenlokal der – längst „Loos-Bar“ genannten – „Kärntner Bar“ von 1908/09 liegt, war zwischen zwei Neubauten von 1898–1900 auf dem Grundstück des „Hasenhauses“ von 1508–1510 angelegt worden, um zusätzliche Geschäftsfrenten zu schaffen, ähnlich wie später beim Ersatz des „Trattnerhofs“ am Graben. Das Lokal liegt im südlichen Bauteil, also mit der Eingangsfront nach Norden.



Abb. 2: Auf diesem Foto von Franz Hubmann aus der Nachkriegszeit treten die beträchtlichen Veränderungen des Lokals seit seiner Errichtung kaum hervor. Mein Büro hat ab 1977 – zunächst im Auftrag des Bundesdenkmalamts – den Bestand maßlich, bautechnisch und baurechtlich erfasst und bis in die 1980er Jahre (wegen andauernder Finanzierungsschwierigkeiten mehrmals) eine vergabereife Restaurierung und Sanierung vorbereitet.<sup>1</sup> Nach einem Besitzerwechsel wurde 1989 eine Restaurierung von Burkhardt Rukschcio durchgeführt. Ein eingehender Austausch über die Loos-Bar hat zwischen uns bis zu diesem Symposium (2021) eigentlich nicht stattgefunden.

1 Hermann Czech, Kärntner – American – Loos Bar. Studi per un restauro (italienisch und englisch mit Übersetzungsfehlern), in: Lotus international, Nr. 29, Mailand (Electa) 1981, S. 103–107.– Ders., Spurensicherung. Restaurierung und Rekonstruktion der American Bar/Kärntner Bar von Adolf Loos, in: Peter Noever (Hg.), Wiener Bauplätze, Wien 1986, S. 122–131, 199.



492 Grundriß, Rekonstruktion, 1981

Kat. 62

Abb. 3, 4: Das 106 cm hohe Barpult (Loos kotiert es in einer Skizze: „107 cm“) entspricht einer damals geringeren durchschnittlichen Körpergröße. Es stand nach Jahrzehnten nicht mehr genau parallel zu den Seitenwänden und wurde in meiner Maßaufnahme auch so, dem veränderten Bestand entsprechend, wiedergegeben. Bei einer Nachzeichnung dieses Grundrisses für das große Loos-Buch<sup>2</sup> wurde dagegen die Bar orthogonal in den Raum gezeichnet und dafür die Ostwand dahinter (am linken Bildrand) schräg angenommen. In dieser irrigen – in Wirklichkeit die charakteristische Spiegelwirkung des Lokals vereitelnden – Fassung wurde dieser Grundriss in zahlreichen Loos-Publikationen seit 1982 wiederholt. Die Stiege hinunter zur Toilette ist tatsächlich so ausgeführt; Loos hat sie vermutlich nur flüchtig skizziert. Gerade solche engen, mehrfach gewendelten Stiegen sind im späteren Werk von besonderer Präzision.

<sup>2</sup> Burkhardt Rukschcio / Roland Schachel, Adolf Loos. Leben und Werk, Salzburg 1982, 2. Aufl. 1987, Abb. 492. – Loos' American bzw. Kärntner Bar ist auf S. 137–139 und 456–459 behandelt.



Abb. 5: Die tatsächliche Wirkung der präzise rechteckigen Deckenzone entsteht aus ihrer scheinbaren Vervielfachung durch dreiseitige Umfassung mit vertikalen Spiegeln. Drei von steinernen Balken gerahmte Deckenfelder ruhen auf acht Pfeilern und sind in je vier Kassetten geteilt – diese Raumfigur scheint sich längs der Straßenfront unbegrenzt bzw. in der Tiefe nur einmal zu wiederholen. (Über dem Eingang ist kein Spiegel – dort wäre die Illusion nicht glaubhaft.) Eine solche Wirkung war nur mit dem bis etwa 1975 erhältlichen Kristallspiegelglas möglich. Heutiges Floatglas ist nicht gleichwertig, obwohl das Hersteller und Händler behaupten. Seine nicht ganz planen Oberflächen werden in der Bewegung merkbar und lassen die Illusion des gespiegelten Raums gar nicht erst aufkommen.<sup>3</sup>

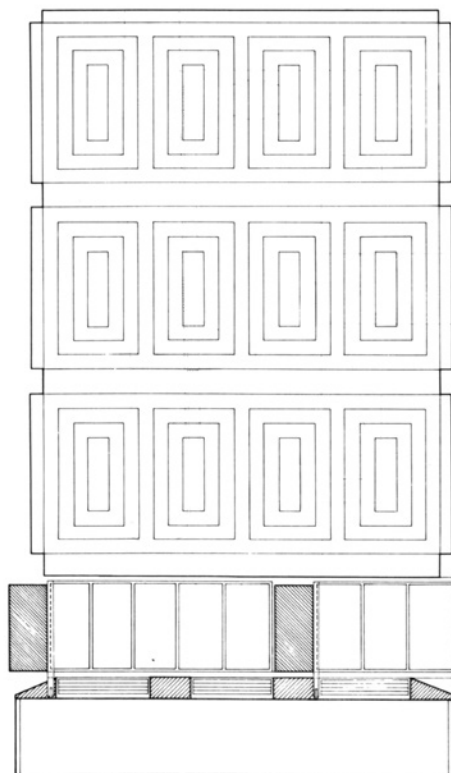


Abb. 6: Die Teilung der Decke („gespiegelt“ dargestellt). Die nördlich liegende Straßenfront befindet sich in den Plänen am unteren Bildrand. Die Pfeiler erscheinen quadratisch, weil sich deren tatsächlich halbe Tiefe jeweils mit ihrem Spiegelbild ergänzt; in den Spiegel-Ecken befinden sich folgerichtig Viertelpfeiler.<sup>4</sup> Die geometrische Präzision entspricht Loos' Ideal: „Gute Architektur kann beschrieben, sie müsste nicht gezeichnet werden. Das Pantheon kann man beschreiben. Sezessionsbauten nicht.“<sup>5</sup>

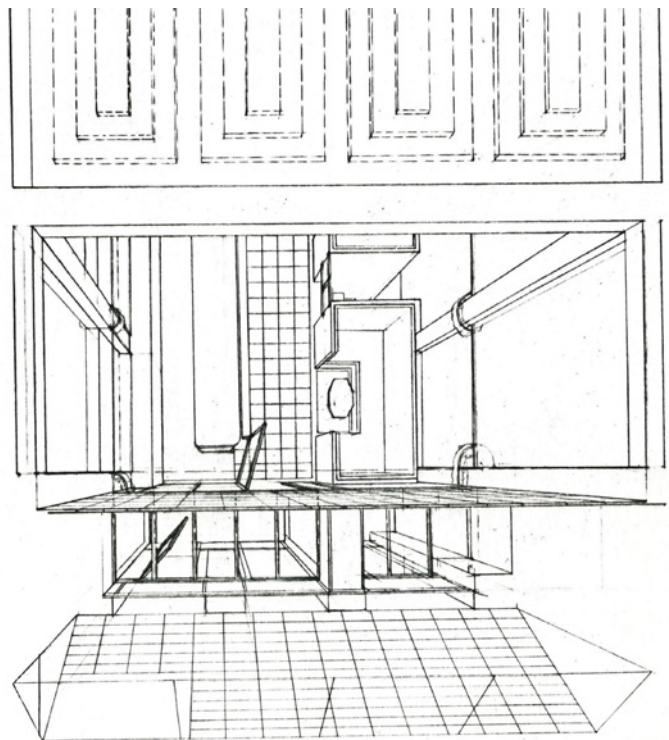
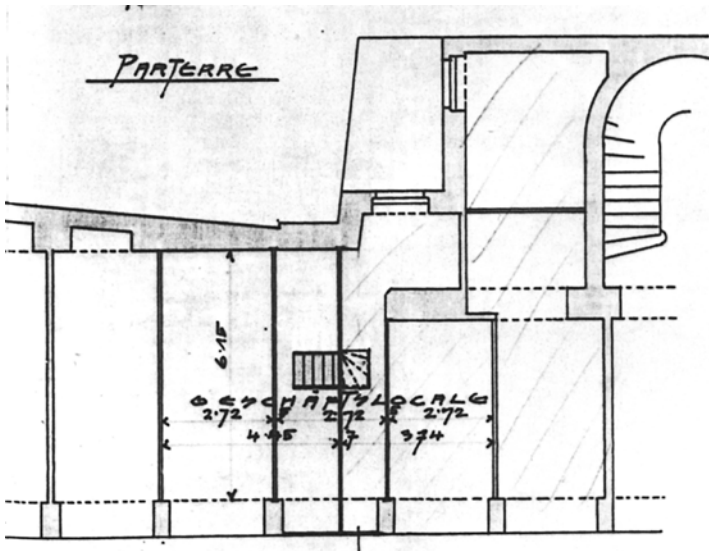


Abb. 7: Die ursprüngliche Eingangszone in der Pfeilertiefe mit ihrer inneren Verspiegelung legt einen straßenparallelen, von der linken Außentür S-förmig zur mittleren Innentür zu durchquerenden Windfang nahe, der eine irritierende Einstimmung schuf. Vielleicht ist er wegen des Fluchtwegs aufgegeben worden. In meiner Planung sollte er zumindest fallweise wieder möglich werden; die innere Tür würde entgegen ihrer originalen Aufgehrichtung (siehe Abb. 14) rechts angeschlagen. Dass dieser Durchgang in der Pfeilerzone überhaupt möglich ist, resultiert aus der zu den Hauspfeilern asymmetrisch gewählten Lage des Lokals (siehe unten).

3 Siehe auch: Hermann Czech, Über die räumliche Wirkung von Spiegeln, in: *Werk, Bauen + Wohnen* 6/1984, Zürich, S. 20–25.

4 Ebenda.

5 Heinrich Kulka, Adolf Loos, Wien 1931, S. 18.



I. KÄRNTNER DURCHGANG.

*Dominand Schmalz*  
 Dominand Schmalz  
 Stadtschreinermeister  
 WIEN

*Friedrich Kowik*  
 von V. Hensler  
 Eusebius

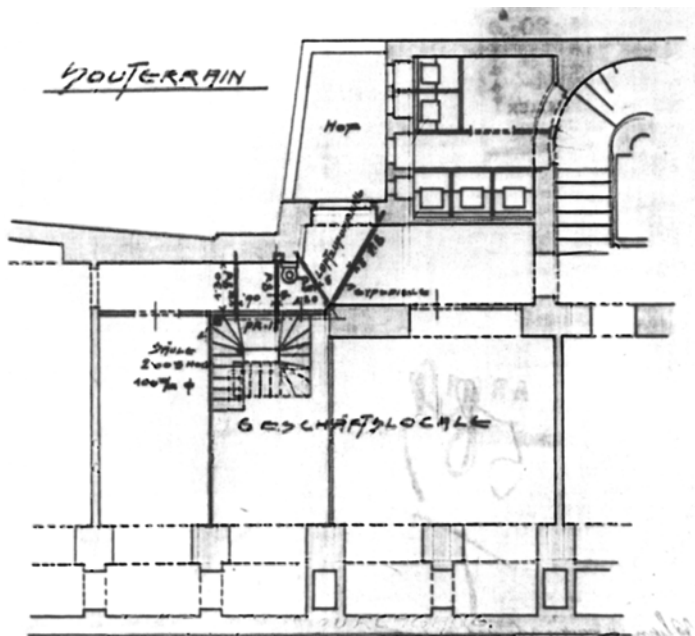


Abb. 8, 9: Aus dem Einreichplan 1908. Die Vermietung der Geschäftsflächen im Kärntner Durchgang (zumindest des von der Kärntner Straße abgelegenen Teils) war offenbar nach fast einem Jahrzehnt noch nicht abgeschlossen: Loos' frühe Skizzen untersuchten zunächst ein Lokal mit der Frontbreite von zwei Stützenachsen des Hauses,<sup>6</sup> sodann<sup>7</sup> eines in der Breite einer Achse (2,77 m, vorne ausschließlich für Stehplätze), jedoch mit einer Erweiterung auf drei Achsen<sup>8</sup> mit Sitzplätzen in der Hinterzone – eine Schaufensterfront war ja nicht erforderlich. Der Einreichplan erst zeigt die schließlich ausgeführte, nunmehr auf reifer Überlegung beruhende Lösung: Im Erdgeschoß ermöglicht die Breite von einer ganzen und knapp zwei Drittel Achsen die Ergänzung der zwei asymmetrisch in der gewählten Front stehenden Stützpfeiler des Hauses durch zwei „dazwischen“ angeordnete Pfeilerpositionen, die aber nur von Pfeilervorlagen aus Skyros-Marmor eingenommen werden, wie sie auch vor den konstruktiven Pfeilern zu stehen kommen. (Eine Frontbreite von bloß einer und einer halben Achse hätte die Breite des rechts außen simulierten Pfeilers nicht berücksichtigt!). Mit nunmehr vier Pfeilervorlagen entsteht also eine angemessen dimensionierte symmetrische Front mit drei – ungleichen – Öffnungen. Loos hatte nur drei Skyros-Blöcke zur Verfügung; er ließ einen diagonal in die Hälfte schneiden.

6 Rukschcio / Schachel (zit. Anm. 2), Abb. 489.

7 Reihenfolge der Entwürfe nach Rukschcio / Schachel.

8 Ebenda, Abb. 135.

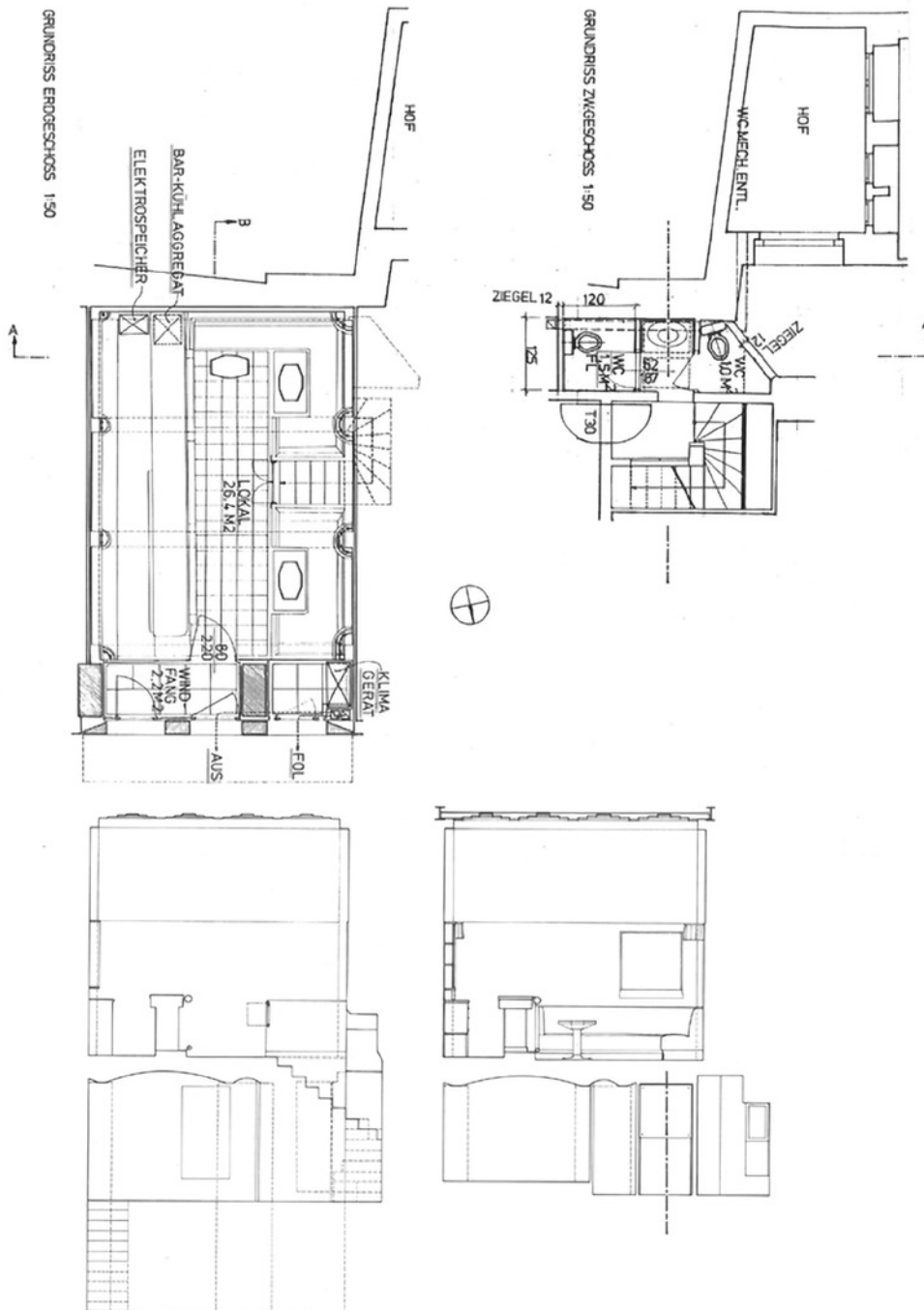


Abb. 10–13: Das Thema Symmetrie stellte sich auch uns bei der Sanierung der Toiletten. Schon im Keller-Zwischengeschoß-Grundriss (Abb. 9) fällt auf, dass die originale Loos-Bar nur eine WC-Kabine hatte. Das Waschbecken davor ist von drei Spiegeln umgeben; rechts und links sieht man sich also auch von der Seite. In meiner Planung wäre eine zweite WC-Kabine links gegenüber der originalen eingebaut worden; die Gewerbebehörde hatte dieser auch nicht ganz vorschriftsmäßigen Lösung bereits zugestimmt. In Rukschcios Lösung befindet sich eine zweite Kabine etwas entfernt hinter einer weiteren Tür, also außerhalb des authentischen Zusammenhangs. Dieser strengeren Denkmal-Erhaltung steht die in den Spiegeln bereits angelegte Symmetrie gegenüber, die ich – auch mit dem für Herren und Damen gemeinsamen Waschbecken – vorgezogen hätte.



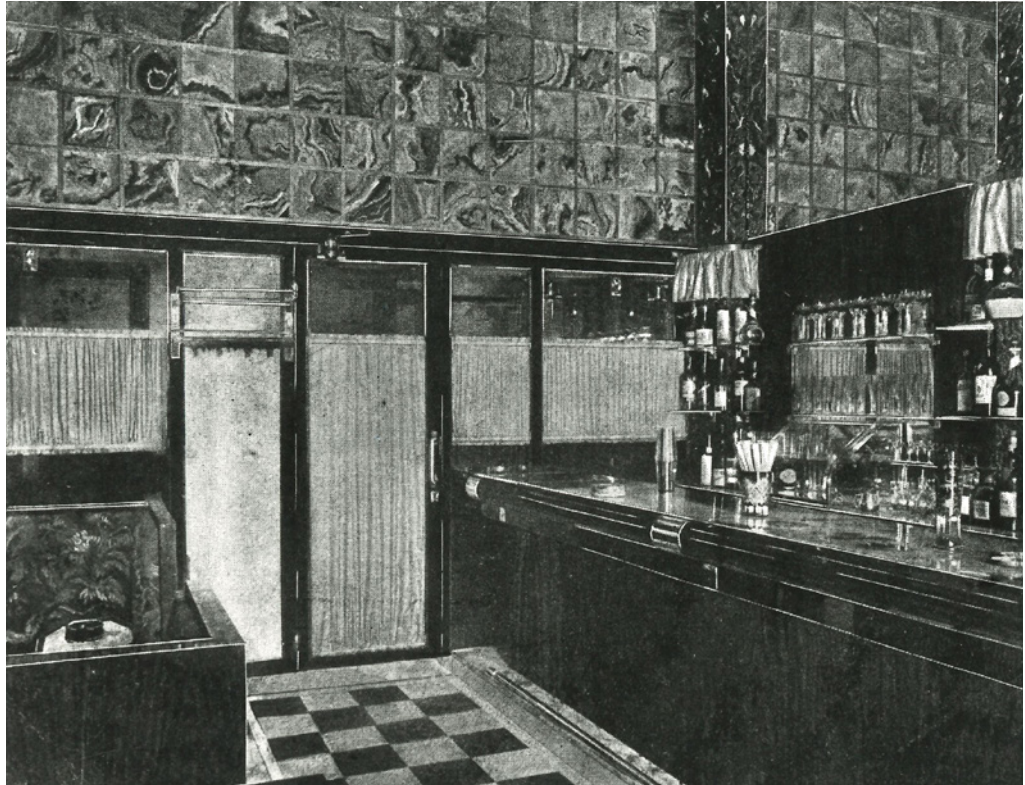


Abb. 14, 15: Das Innere 1909 und um 1912. Es fehlen noch die Klapptürchen zum Toilettenabgang und die hinten verspiegelten Barvittrinen an der Ostwand; die Beleuchtungskörper umschließen die Steinfeiler noch wie an der Westwand von drei Seiten. Diese Bilder ließen keine Spiegel hinter den Gläserregalen vermuten. Ich war auch überzeugt, dass Loos ursprünglich keine Spiegel an den unteren Bar-Rückwänden vorgesehen hatte, da sie nach meiner Ansicht die Wirkung der großen hoch liegenden Illusionsspiegel schwächen mussten. Den Polsterungsbezug der Bänke bildeten noch nicht die legendären Elefantenlederhäute, sondern ein lebhaft gemusterter Stoff.



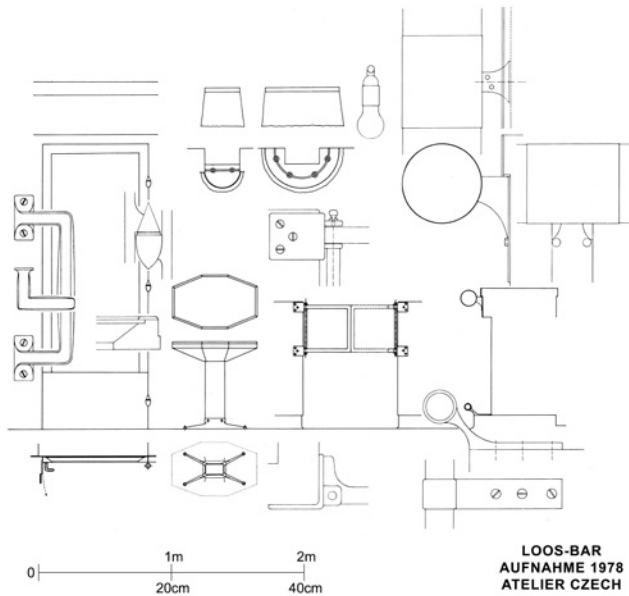


Abb. 16: Loos'sche Ausstattungsdetails in zwei Maßstäben.



Abb. 17: Foto um 1930. Während die im Gedränge gegen Absturz sichernden Klappen zwischen den Sitzzügen (am unteren Bildrand), deren Notwendigkeit offensichtlich wurde, zweifellos von Loos stammen, wurden die versperrbaren Vitrinen hinter der Bar (siehe auch Abb. 34), die wahrscheinlich der Schichtbetrieb mit jeweiliger Getränkestand-Übergabe erforderte, von Loos, der ja sicher hin und wieder im Lokal verkehrte, möglicherweise geduldet. Auch meine Restaurierungs-Planung hätte sie aus diesem betrieblichen Grund belassen. (Die kleinformatischen Wandspiegel, die Rukschcio bei der Entfernung der Vitrinen tatsächlich vorfand, schienen mir wie gesagt zunächst zu Loos' Absichten widersprüchlich, obwohl ich selbst schon Illusions- und applizierte Spiegel kombiniert hatte: in meiner Wunder-Bar von 1976. Aber hier im Zustand des Lokals von 1930 ist außerdem die innere Raumbegrenzung der Eingangswand beseitigt, durch einen Vorhang und ein Regal ersetzt. Im originalen Konzept der Loos-Bar ist jeder Quadratzentimeter der inneren Oberflächen durch den architektonischen Gedanken definiert; es gibt keine leeren Putzflächen, keine Flächen, in denen ohne weiteres Zu- oder Abluftöffnungen angeordnet werden könnten. Der Einbau einer dem heutigen Standard entsprechenden Lüftung, Heizung und Kühlung ist daher ein Problem. Schon der in frühen Jahren eingebaute Ventilator ist eine unzumutbare Zerstörung der Onyx-Wand über dem Eingang, weil dieser Durchbruch die Wand als dünnes, „kleinverglasungs“-artiges Element erkennen lässt, während sie ja zum übersteigerten Konzept der Steinverwendung in diesem Raum gehört: Neben Stein-„Balken“ von unmöglicher Länge steht eine Stein-„Wand“, die leuchtet. Die Veränderungen des Blickfelds zum Eingang hin sind hier bereits ruinös.



Abb. 18, 19: Ein Foto und seine Retouche um 1930, wobei die Retouche eine mehrfache inhaltliche Korrektur darstellt. Loos zufolge braucht man Barhocker nur in einer leeren Bar – im Gedränge sind sie im Weg. (Bei der Entfernung der Hocker im Foto machte offenbar die Unterscheidung von vertikalen Sockel- und horizontalen Bodenfliesflächen Schwierigkeiten.) Das zuvor gegen eine Landschaft ausgetauschte Altenberg-Porträt wurde hineinretouchiert – inzwischen ist es wieder tatsächlich am Ort (siehe Abb. 36).



Abb. 20, 21: Von gleichen Tischen wie in der Loos-Bar gibt es im Handel und im Privatbesitz unterschiedliche Versionen in Ausführung und Detailmaßen, deren Entstehungsgeschichte meines Wissens nicht bekannt ist (der nächst der Bar an der südlichen Wand fehlte im Lokal mehrere Jahre hindurch). Übrigens waren Loos Detailmaße relativ gleichgültig. (Das zeigt sich beispielsweise bei den Blumenkästen unter den Fenstern des Looshauses, die in zwei Tranchen angebracht wurden und verschiedene Maße haben.) Wichtig war ihm bei den Tischen – neben deren geometrischer Figur –, dass die Gläser von unten durch Mattglas beleuchtet sind.



Abb. 22: Dieses Foto von 1912 wurde in den 1980er Jahren von Otto Kapfinger gefunden. Loos' Portalgestaltung bestand neben den drei Messing-Glas-Türen zwischen vier Marmorpfeilern aus zwei darüberliegenden Schriftschildern: erstens das prismatisch vorspringende, geradezu frivole Schild mit der absichtlich schwer lesbaren Aufschrift „KÄRNTNER BAR“ aus Bruchglas an der Unterseite und zweitens, noch weiter oben, die Beschriftung „American Bar“ in der einheitlich für die ganze Hausfront bauseits vorgesehenen Portalschildzone. Das prismatische Schild versorgte durch seine transluzente Oberseite die dahinterliegende Innenwand aus dünnen Onyx-Platten mit Tageslicht und mittels seiner Beleuchtung auch mit Kunstlicht.



Abb. 23: Ein Foto des Burgschauspielers Fred Hennings, der in den frühen 1940er Jahren in Wien zahlreiche dokumentarische Bilder aufnahm, zeigt die einheitliche Portalschildzone und auch das Portal der Loos-Bar.

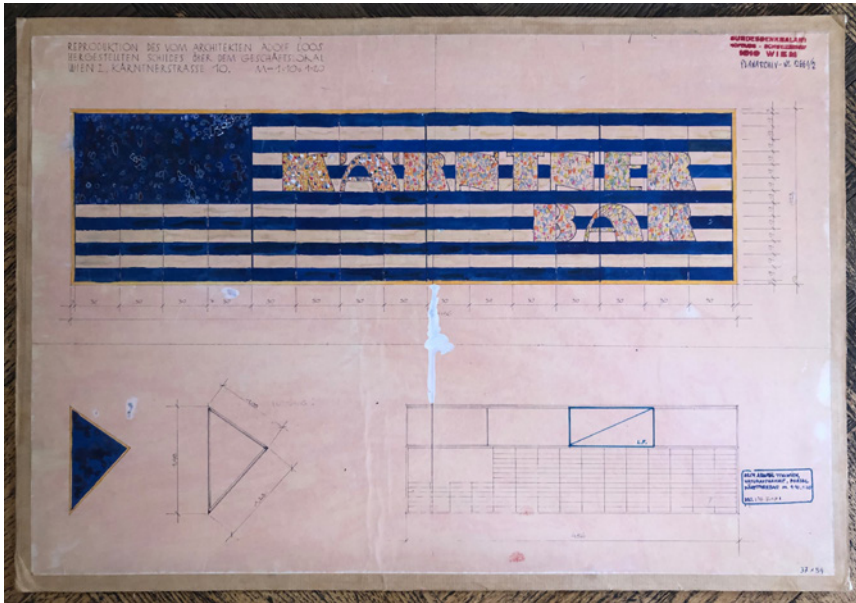


Abb. 24–26: 1944 wurde vor dem Portal eine Ziegelmauer als Splitterschutz gegen Bombenangriffe errichtet, deshalb wurde das prismatisch vorstehende Schild, vielleicht auch das zweite weiter oben, demontiert und vermutlich im Keller gelagert. 1947 verfasste der Architekt Adolf Kautzky eine Maßaufnahme des prismatischen Schildes, dessen Restaurierung er einer Neugestaltung des Portals zugrundelegen wollte; offenbar wurde diese Absicht wegen der technischen und wirtschaftlichen Situation aufgegeben<sup>9</sup> und das Schild vermutlich entsorgt. Beide Schilder dürften seit den 1950er Jahren nicht mehr vorhanden gewesen sein, die Marmorfeiler und Messing-Glas-Türen jedoch noch an Ort und Stelle.



9 Hinweise dafür im Bauakt der vormaligen Plan- und Schriftenkammer der Stadt Wien.

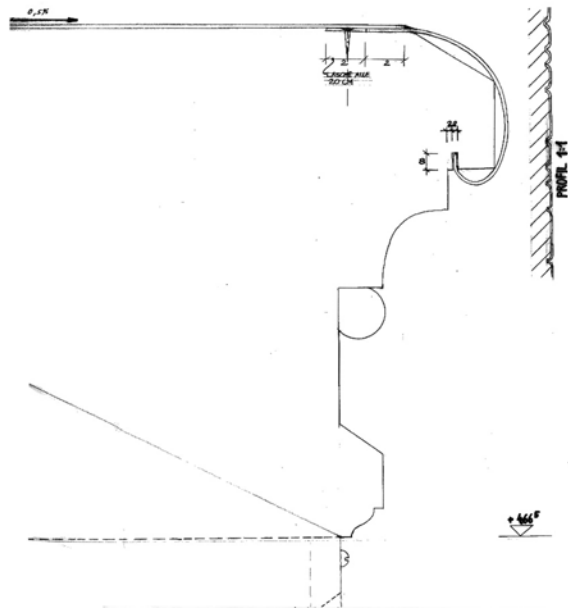


Abb. 27, 28: Mein Büro hat die beiden Portalschilder für die von Hans Hollein gestaltete Ausstellung „Traum und Wirklichkeit“ (1985, über das kulturelle Wien der Jahrhundertwende) rekonstruiert – nicht nur als Ausstellungs-Exponat, sondern so, dass sie später am Original im Freien angebracht werden konnten.<sup>10</sup> Die Marmorpfeiler wurden für die Ausstellung aus bemaltem Holzwerkstoff nachgebildet. Die originale Portalzone des Hauses war nur mehr in Fragmenten vorhanden (z. B. über dem Haustor) und schwer beschädigt. Sie wies als oberen Abschluss eine profilierte Zinkblech-Leiste auf, vermutlich ein zeitgenössisches Halbfabrikat, das auch in der Längsrichtung durch Formdrücken gegliedert war. Neben historischen Fotos lagen unserer Rekonstruktion der Schilder diese Bestandsreste und die Maßaufnahme Kautzkys zugrunde. Die untere Fläche des Prismenschildes simuliert offensichtlich eine USA-Flagge; in Kautzkys gefärbelter Zeichnung sind deren horizontale Streifen unerklärlicherweise blau statt rot dargestellt. In einer Sitzung mit beteiligten Fachleuten und Loos-Kennern, insbesondere Architekt Eugen Wörle, dessen Erinnerung aus früheren Jahren auch auf einzelne Restaurierungsmaßnahmen zurückging, wurde unter anderen Detailfragen auch diese entschieden.<sup>11</sup>

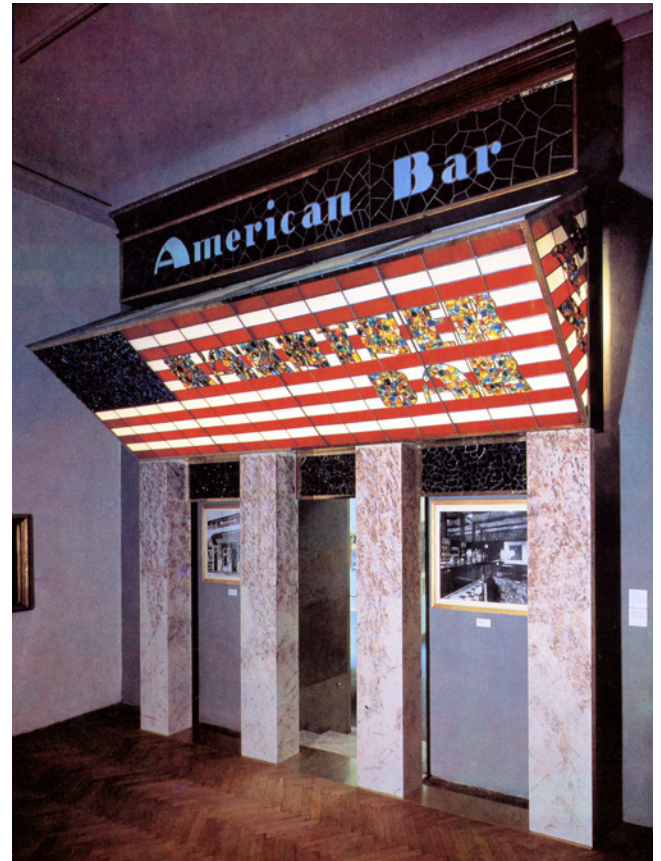


Abb. 29, 30: Aus der Wiener Ausstellung „Traum und Wirklichkeit“, das prismatische Schild ist mit Glühlampen hinterleuchtet. Später wurde die Portal-Rekonstruktion bei einer ähnlichen Ausstellung in Paris gezeigt und stand danach über zwei Jahre provisorisch in der Arkadenhalle des Wiener Museums für angewandte Kunst, wo es auf Ansichtskarten gewürdigt wurde.

10 Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930, Katalog der 93. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien (Eigenverlag) 1985, S. 428 f., 441–443, Kat. Nr. 14/6/1–5.

11 Protokoll von 1985 in: Czech 1986 (zit. Anm. 1), S. 199.



Abb. 31: Vor der Montage der Schilder 1989 war die ursprüngliche Portalzone der Gebäudefront rechts (westlich) der Loos-Bar rekonstruiert worden, jedoch maßlich ungenau, vereinfacht und vor allem unter Weglassung des Zinkblechprofils. Diese falsch rekonstruierte Portalzone entspricht deshalb nicht dem akkurat rekonstruierten oberen Schildkasten des Loos-Portals mit der Aufschrift „American Bar“. – An der Unterseite des Prismenschildes bestehen die Flächen der Schrift und des „Sternenfelds“ der dargestellten USA-Flagge aus gefassten Bruchglasstücken (siehe Abb. 29). Um diese Flächen zum Glitzern zu bringen, sind punktförmige Lichtquellen, also klare Glühlampen, erforderlich. Schon 1989, bei der Montage am Ort, wurden Leuchtstoffröhren installiert; derzeit sind punktförmige Leuchtmittel gar nicht mehr handelsüblich.<sup>12</sup>

12 Eine der Anforderungen an Leuchtmittel, die wegen der verfrühten „Abschaffung“ von Glühlampen derzeit nicht erfüllt werden können.

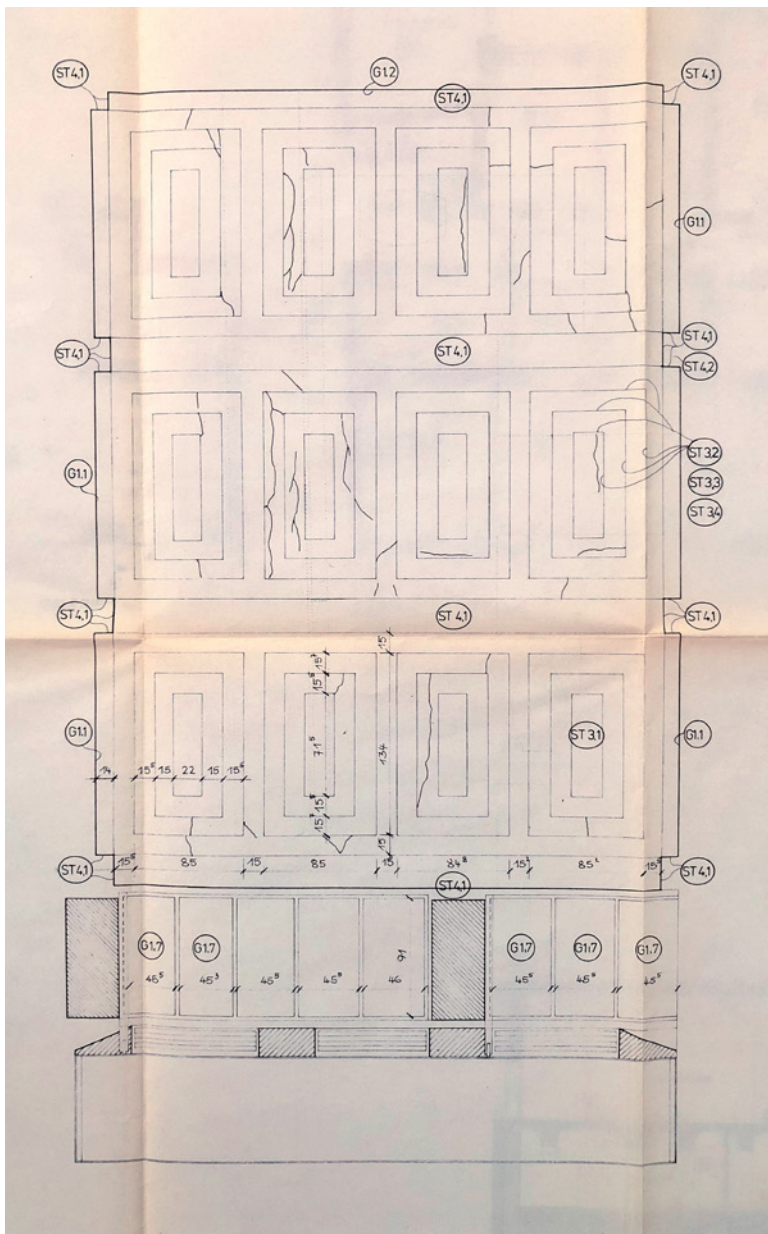
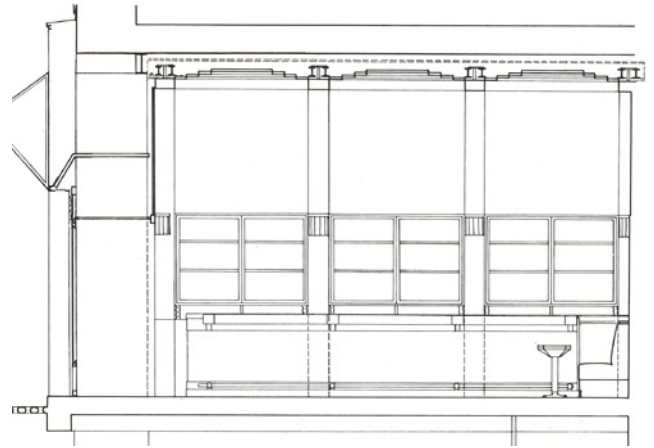


Abb. 32–34: Schließlich stellt sich die Frage nach möglichen Deckenschäden. Bei der Aufnahme 1977 konnte die Befestigung der Deckenteile nur mit einem Spiegel und einer Taschenlampe eruiert werden. Die Decken-„Balken“ hängen an jeweils zwei I-Trägern, deren Auflager (weitere I-Träger) nicht genau bekannt sind. Die abgestuften Kassettenfelder sind in nicht feststellbarer Weise an Holzleisten oder Holzplatten befestigt; neben zahlreichen Bruchstellen sind an der Unterseite etliche Schrauben sichtbar. Nach über 100 Jahren wäre eine Kontrolle dieser Montage angebracht.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Dieser Maßnahmenvorschlag findet sich auch in einem Bericht des Bundesdenkmalamtes von 1982 (Manfred Koller, Zl. 9221/82, Blatt 2).– Ein skizzenhafter Hinweis auf die Befestigung bei *Rukschcio / Schachel* (zit. Anm. 2), Abb. 136.



Abb. 35–38: Diese aktuellen Fotos zeigen heutigen den Zustand des Lokal-Inneren. Die kleinen Wandspiegel an der Westseite über den Sitzlogen (Abb. 37) sind in jüngster Zeit an die Mahagonitafelung geschraubt worden. Sie wiederholen grob die auf





der Ostwand hinter den Gläserregalen über der Bar versenkten originalen Spiegel (Abb. 38), haben aber nichts mit irgendeinem authentischen Zustand zu tun.

# Die Bedeutung der Interieurs von Adolf Loos – Erläutert am Beispiel der Wohnung Emil Löwenbach

## Der Auftraggeber

Im Jahr 1913 beauftragte Emil Löwenbach (1869–1934) Adolf Loos damit, seine neue circa 450 m<sup>2</sup> große Etagenwohnung im Eckhaus Reischachstraße 3/1/10 zu gestalten und einzurichten. Das Haus war nach Plänen von Architekt Jakob Wohlschläger aus dem Jahr 1907 kurz zuvor fertiggestellt worden.

Emil Löwenbach wuchs als eines von sechs Kindern des Textilfabrikanten Leopold Löwenbach und dessen Frau Babette, geborene Wolf, in der Hardtgasse 21, 1180 Wien, auf. Nur zwei Häuser weiter wohnte die Familie Goldman. Diese hatten mit Loos das Haus am Michaelerplatz für ihren repräsentativen Schneidersalon gegenüber der Hofburg errichtet. Die Wohnung Goldman in der Hardtgasse wurde von Loos im Jahr 1911 gestaltet.<sup>1</sup>

Während die zwei älteren Brüder und der Mann der ältesten Schwester die Geschäfte des Vaters Leopold Löwenbach erfolgreich fortführten, ist über die berufliche Tätigkeit von Emil Löwenbach wenig bekannt. Seine Tätigkeit wird als „Privatier“ angegeben. Er konnte wohl mit dem Erbe, das er nach dem Tod seines Vaters im Jahr 1914 antrat, wirtschaftlich ein sorgenfreies Leben führen. Seine berufliche Tätigkeit war wohl auch durch einen Autounfall im Jahr 1908 in der Schweiz, bei dem er fast erblindete, eingeschränkt worden.<sup>2</sup> Im Mai des Jahres 1914 heiratete er die Witwe Ida Ehrenfeld, die zuvor mit dem angesehenen Budapester Kaufmann Sigmund Da Gomba verheiratet war und eine Tochter mit in die Ehe brachte. Die Ehe mit Emil Löwenbach blieb kinderlos.



Abb. 1: Portrait Emil Löwenbach von Oskar Kokoschka, 1914, Öl auf Leinwand, Neue Galerie New York

Bekannt geblieben ist Emil Löwenbach vor allem durch sein von Oskar Kokoschka gemaltes Portrait, das heute in der Neuen Galerie New York hängt – ein Bild, welches auf Vermittlung von Loos zustande kam, der seine Bauherren immer an den jungen Kokoschka vermittelte, um ihn zu

<sup>1</sup> Burkhardt Ruckschcio, *Adolf Loos Leben und Werk*, Salzburg 1982, S. 487 f.

<sup>2</sup> Tobias G. Natter (Hg.), *Oskar Kokoschka – Das moderne Bildnis 1909–1914*, Ausstellungskatalog Neue Galerie New York, New York 2002, S. 174.



Abb. 2: Wohnung Alfred Kraus, Wien, 1905, Eckzimmer, heutiger Zustand

unterstützen und als Künstler zu fördern (Abb. 1). 1954 bestätigte Oskar Kokoschka schriftlich seine Autorenschaft für das Gemälde, das bis 1960 „Der Blinde“ betitelt wurde.<sup>3</sup>

## Die Bedeutung der Wohnung Löwenbach im Werk von Loos

Adolf Loos hat in seiner Schaffenszeit über 60 Wohnungen eingerichtet. In Wien sind leider neben der Wohnung Löwenbach nur noch Fragmente der Wohnungen Horovitz und Boskovits I in der Frankgasse und zwei Räume der Wohnung Boskovits II in der Bartensteingasse erhalten geblieben. Vor mittlerweile drei Jahren entdeckte ich noch ein Zimmer der Wohnung Alfred Kraus in der Mohsgasse 2 im 3. Bezirk, das bisher als verloren galt (Abb. 2). In Plzeň (Pilsen), Tschechien, unternahm man in den letzten beiden Jahrzehnten große Anstrengungen, nahezu alle Wohnungen aus dem Spätwerk von Loos zu restaurieren und zu rekonstruieren.

Der Autor des vorliegenden Beitrags hat nun die Gelegenheit, die um 2003 wiederentdeckte Wohnung Emil Löwenbach von Adolf Loos, welche in ihrem gesamten Ausmaß erhalten geblieben ist und heute den Bridge Club Wien als Mieter beherbergt, zu restaurieren. Das Haus hat im Zweiten Weltkrieg einen Bombentreffer erlitten, aber der Trichter der Zerstörung reichte nicht bis in den ersten

Stock, in dem sich die Wohnung befindet. Auf Grund des Bombentreffers und der neuen Hausfassaden, wurde die Wohnung jahrzehntelang als „zerstört“ geführt. Eigentümer des Hauses ist nun seit vielen Jahrzehnten der Fonds der Kaufmannschaft Wien. Die Wohnung Löwenbach ist ein spätes Werk von Loos, was seine Wohnungseinrichtungen in Wien betrifft, da er zu dieser Zeit schon Villen im 13. und 19. Bezirk errichtete und die großbürgerliche jüdische Klientel ihre Stadtwohnungen aufgab, um an den Stadtrand ins Grüne zu ziehen. Die Werkphase seiner Wiener Wohnungseinrichtungen kann man zwischen 1899 und 1913 datieren.

Mit der Wohnungseinrichtung für den Sohn einer Industriellenfamilie zeigte Loos sein ganzes Können und Repertoire. Er verbindet die Gemeinschaftsräume der Wohnung (Speisezimmer, Wohnsalon, und Musikzimmer) großzügig mit großen Öffnungen zu einer Enfilade miteinander, gestaltet aber jeden Raum eigenständig für sich nach seiner Funktion. Man kann dabei jeden Raum auch weiterhin einzeln abtrennen. Die Räume passen – trotz ihrer eigenständigen Gestaltung und Einrichtung – erstaunlich gut zusammen. Wie in der Bauanzeige von Loos ersichtlich, änderte er kaum etwas am bestehenden Grundriss. Er entfernte lediglich eine Zwischenwand im Bereich des heutigen Speisezimmers und schuf gegenüber dem bestehenden Fassadenerker in der Mittelwand des

3 Ebenda, S. 174.



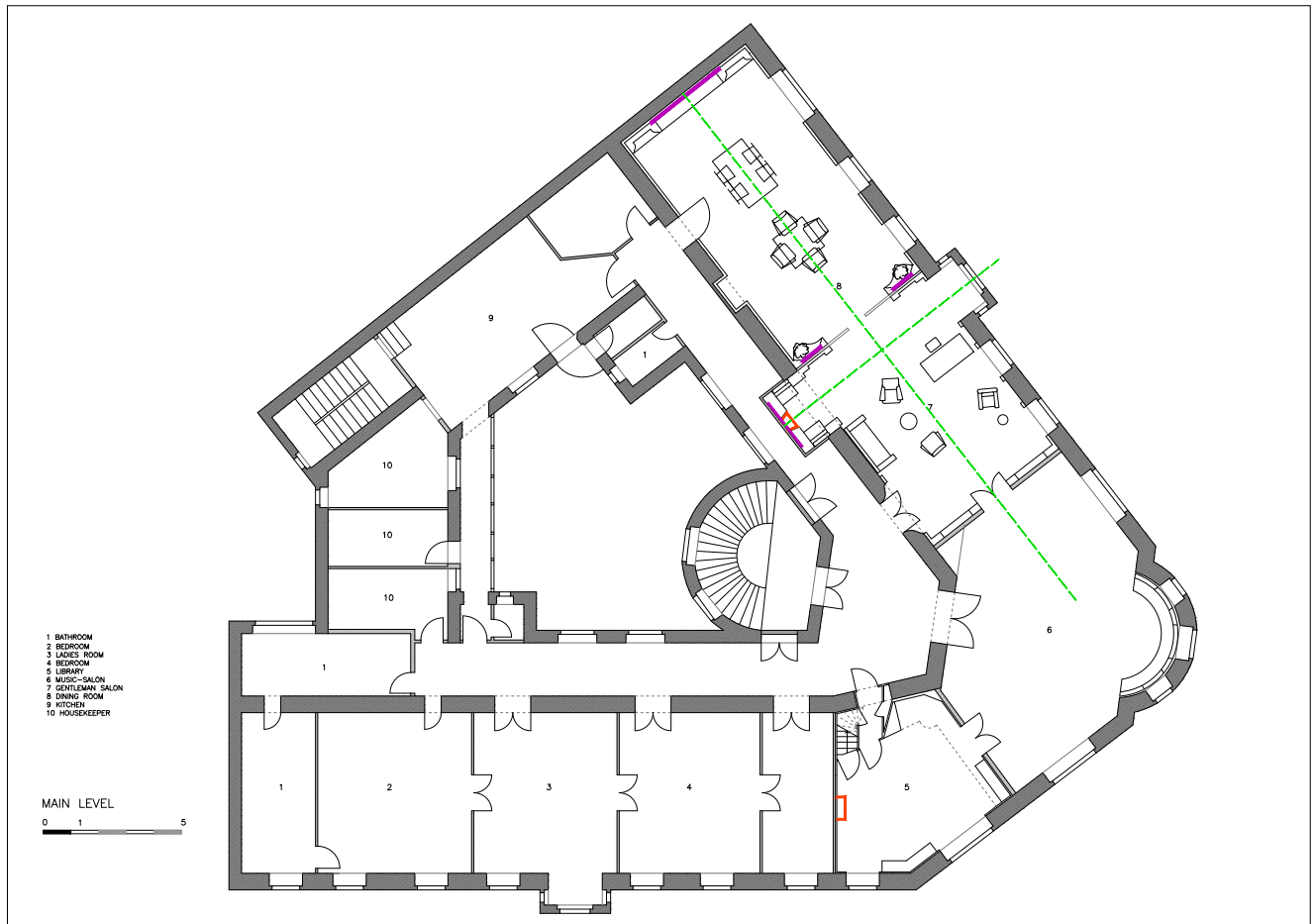


Abb. 4: Analyse des Grundrisses der Wohnung Löwenbach, Ralf Bock, 2020



Abb. 5: Speisezimmer, Wohnung Löwenbach um 1913

Wie setzt Loos dies nun in seiner Gestaltung um? Wie geht er mit historischen Bezügen um?

Die Decke des Speisezimmers ist als eine dunkelgrün gestrichene Stuckkassettendecke ausgeführt. Sie ist eine Kopie der römischen Kassettendecke, wie man sie zum Beispiel im Titusbogen in Rom vorfindet. In jeder quadratischen Kassette befindet sich mittig ein Blütenkelch, in den Loos hier Glühbirnen einsetzte und so eine sehr frühe Lichtdecke schuf (Abb. 6). Eine solche Lichtdecke aus Kassetten mit Glühbirnen hat er auch schon im Eingangsbereich seines Hauses für Goldman & Salatsch am Michaelerplatz um 1910 errichtet, jedoch bisher noch nicht für einen privaten Wohnbereich. An diesem Beispiel zeigt sich in der Praxis, wie Loos seine Theorie, Tradition und Gegenwart zu verbinden, umgesetzt hat. Auf der einen Seite geht er zurück zum Ursprung (die genaue Kopie einer römischen Kassettendecke) und auf der anderen Seite integriert er hier die neueste technische Erfindung (das elektrische Licht in Form von sichtbaren, unbedeckten Glühbirnen).



Abb. 6: Lichtdecke im Speisezimmer, Wohnung Löwenbach, Adolf Loos



Abb. 7: Türeinfassung im Wohnsalon, S-förmig geschliffen in Carrara-Marmor, Adolf Loos

Dagegen zeigen die S-förmig geschwungenen Marmor-Pilaster im Speisezimmer und Wohnsalon einen eindeutigen Bezug zum Wiener Barock, den Loos ausgezeichnet kannte. Dies belegen Dokumente seiner Stadtführungen, die er mit Studenten der Bauschule unternahm und die erst kürzlich wieder entdeckt wurden. Sie befinden sich heute in der Wienbibliothek im Rathaus.

Loos fungierte als Brückenbauer, der zwischen Tradition und gegenwärtigem Lebensstil vermittelte. Dies hat man im Zeitalter der Abstraktion des 20. Jahrhunderts lange nicht wahrgenommen. Durch die Befundung der Wohnung Löwenbach ist wieder zutage getreten, dass der von Loos vertretene komplexere Ansatz, scheinbare Gegensätze zu vereinen, statt ideologische Einseitigkeit zu preisen, von großer Weitsichtigkeit zeugt.

## Der heutige Zustand der Wohnung und vorgesehene Restaurierungsmaßnahmen

Auf dem Grundrissplan sehen wir, dass die ehemalige Wohnung Löwenbach den gesamten ersten Stock des Eckhauses umfasste. Die Wohnung ist durch die Nutzung durch den Bridge Club Wien in ihrer Gesamtstruktur bis heute erhalten geblieben. In den Schlafräumen im linken Flügel sind allerdings bis auf einige Fensterumrahmungen aus Holz kaum mehr Einbauten vorhanden. Die „geheime Bibliothek“, die vom Vorzimmer durch einen schmalen Gang mit Garderobe zugänglich ist, ist jedoch noch sehr gut erhalten geblieben. Hier ist die komplette Wandverkleidung inkl. einiger Bücherschränke und auch die von Loos eingebaute Galerie mit verborgenem Treppenaufgang erhalten geblieben. Allerdings wurde ihre Holzoberfläche schwarz gestrichen. Die Befundung ergab, dass sich darunter Mahagoni Furnier befindet, welches wieder zu Gänze freigelegt werden könnte (Abb. 8).

Das sechseckige Eckzimmer mit halbrundem Erker, welches direkt vom Eingangsbereich über die Raumdiagonale begangen werden kann, war wohl das Musikzimmer in dem wohl kleinere Aufführungen stattgefunden haben. Hier ist noch die Eckbank von Loos im Erker erhalten geblieben, allerdings wurde sie vor einigen Jahren mit schwarzem Kunstleder neu bezogen. Von diesem Raum, wie auch von der Bibliothek, gibt es keine historische Fotoaufnahme. Die Befundung ergab im Ecksalon einen furnierten Mahagoni-



Abb. 8: Bibliothek, Wohnung Löwenbach, heutiger Zustand

Parkettboden mit Intarsien. Die genaue Zuordnung dieses Bodens zu Loos auf der Basis von Vergleichsobjekten ist noch nicht abgeschlossen. Die Befundung der glatt verputzten Wand- und Deckenoberflächen ergab keine neuen Erkenntnisse zur Farbigkeit des Raumes. Er kann allerdings auch mit einer heute nicht mehr vorhandenen Wandverkleidung ausgestattet gewesen sein. Das quadratische Kassettenmotiv in der Deckenuntersicht als umlaufendes

Stuckfries deutet auf Loos hin, muss aber noch weiter untersucht werden.

Im Wohnsalon ist nahezu die gesamte Wandverkleidung in seltenem Zitronenpyramidenholz furnier erhalten, die mit weiß-cremefarbigem kristallinem Carrara-Marmor gerahmt ist. In der Holzwandverkleidung sind hinter Glas Fotografien von Velasquez, Rubens und Dürer eingelassen, die noch original erhalten geblieben sind. Zwischen den Marmorrahmen der Holzwandverkleidung und der Decke war eine Stofftapete mit einem eingewebten floralen Muster gespannt, wie auf den historischen Aufnahmen dieses Raumes erkennbar ist. Durch das neue Verfahren der digitalen Einfärbung von historischen schwarz-weiß Aufnahmen konnte ein braunroter Farbton der Stofftapete rekonstruiert werden, der mit dem Farbton der darunterliegenden Holzverkleidung harmonisch abgestimmt war. Ein Muster dieser Stofftapete wurde auf Basis der Befundung nachgewebt und die fehlende Wandbespannung konnte wieder angebracht werden. In der Trennwand zum Musiksalon sind noch Glasvitrinen, die in Messing gefasst sind, eingelassen. In der gegen-



Abb. 9: Wohnsalon, Wohnung Löwenbach, um 1930



Abb. 10: Wohnsalon mit Schiebetür zum Speisezimmer, aktueller Zustand nach Restaurierung

überliegenden Querwand zwischen Wohnsalon und Speisesalon ist eine nahezu raumhohe Schiebetür eingelassen, die ganz in den seitlichen Wänden verborgen werden kann. So ist es möglich, beide Räume zu einem großen Raum miteinander zu verbinden (Abb. 10). Ein interessantes Detail, auf das ich kurz hinweisen möchte: Die Sturzunterkante des Durchgangportals ist im Speisezimmer wesentlich niedriger als im Wohnsalon.

Die Kaminnische gegenüber dem vorhandenen Fassadenanker ist von Loos durch die tragende Mittelwand hindurch bis in den Gangbereich hinein gebaut worden, wie der Einreichplan zeigt. Die von Loos vorgesehene Ausweitung in den Gangbereich wurde später zurückgenommen, wo-



Abb. 11: Speisezimmer, Originalboden von Adolf Loos, Befund 2020

durch die beiden seitlichen Sitzplätze neben dem Kamin heute nicht mehr vorhanden sind. Die Kaminnische hat exakt die gleiche Breite wie der vorhandene Fassadenanker. Der Bodenbelag des Wohnsalons ist heute ein Eichenparkett, auf den Fotos aus dem Archiv von Loos ist jedoch ein heller Wollspannteppich zu sehen. Die Möbel des Wohnsalons sind nicht mehr vorhanden. Erhalten geblieben ist hier noch die originale Heizkörperverkleidung aus quadratischen Messingplättchen.

Bei der Befundung des Speisezimmers, wurde der originale Mahagoni-Tafelparkettboden mit Intarsien wieder unter mehreren Schichten von Bodenbelägen gefunden, bedeckt mit einer dicken weißen Kleberschicht von einem roten Spannteppich. Einen sehr ähnlichen Boden verwendete Loos 1915 für den Neubau des Musiksalons im Haus Duschnitz im 19. Bezirk, hier allerdings aus hellem Zitronenholz mit dunklen Intarsien aus Mahagoni (Abb. 12). Dort griff er ebenfalls zum Motiv der Kassettendecke aus Stuck, die der des Speisezimmers in der Wohnung Löwenbach ähnelt. Auch hier ist die Referenz zur originalen römischen Vorlage unverkennbar. In der Wohnung Löwenbach konnte die originale Farbigkeit der Decke in einem dunklen, antiken Grün mit rotgoldfarbenen Zierleisten und Blüten freigelegt werden. Dazu konnte dann auf Grund von digitalen Kolorierungen der vorhandenen Archivbilder die darunter befindliche Wandtapete aus Damast ähnlich dem Farbton der Decke rekonstruiert werden. Auch das großformatige





Abb. 12: Musiksalon, Villa Duschnitz, Adolf Loos, 1915

florale Muster des Stoffes, erkennbar im vorhandenen Archivfoto, konnte wieder eingewebt werden. Darunter ist die Wandverkleidung aus Skyros-Marmor, wie Kulka sie in seinem Buch 1930 beschreibt, noch umlaufend vorhanden und gut erhalten geblieben. Bei der Befundung wurde auch die Raumnische in der Mittelwand wiederentdeckt, welche ehemals die Türöffnung in der Mittelwand gebildet hat, die Loos schließen ließ und mit einer Glasvitrine mit Messingprofilen ausfüllte. Dies ist auf einer historischen Aufnahme zu erkennen. Die quadratischen Wandspiegelkacheln in den beiden Nischen der Querwand zum Wohnsalon sind nicht mehr vorhanden und können – aufgrund der Nutzung des Raumes durch den Bridge Club – vorerst nicht rekonstruiert werden. Die Fensternischen waren mit weißen durchscheinenden Vorhängen, die bündig mit der Marmorverkleidung angebracht waren, behangen. Deren unterer Abschluss bildete ein etwa 15 cm hoher Steifen aus Spitze, der bis zum Fensterbrett reichte. Die darunter

befindlichen Heizkörper der historischen Dampfheizung waren mit Ketten von quadratischen Messingplättchen abgedeckt, so wie sie im Wohnsalon noch vorhanden sind. Darunter lief der etwa 25 cm hohe umlaufende Steinsockel durch, der im Bereich der Fenster fehlte und wieder ergänzt werden konnte. Auf der Stirnwand des Speisezimmers ist die Anrichte aus Skyros Marmor mit S-förmig geschwungenen Pilastern inklusive der Wandspiegel und seitlichen Glasvitrinen mit Messingrahmen noch im Original erhalten geblieben. Die Möblierung des Speisezimmers ist heute nicht mehr vorhanden (Abb. 13).

## Die Bedeutung der Inneneinrichtungen im Werk von Loos

Die Interieurs von Loos fanden bislang in der Fachliteratur und Architekturgeschichte noch nicht die Beachtung, die ihnen zusteht. Im frühen 20. Jahrhundert, dem Zeitalter



Abb. 13: Speisezimmer nach Restaurierung unter der Leitung von Architekt Ralf Bock, 2021

der Abstraktion, nahm man zwar Loos kubische und schlichte Fassaden bei seinen Neubauten und auch seinen sogenannten „Raumplan“ wahr, aber die genaue Analyse und Würdigung seiner Ausstattungen der Innenräume blieb weitgehend aus.

Schon zu Lebzeiten von Adolf Loos war in Beiträgen von Gropius, Le Corbusier und Giedion zwar Respekt für die Arbeit von Loos spürbar, aber dieser bezog sich auf den eigenen Weg, den sie gehen wollten und so wurden einige Fassaden von Loos als Vorläufer des Funktionalismus interpretiert. Der Titel seines Vortrags „Ornament und Verbrechen“ wurde zu „Ornament ist Verbrechen“ und dieser Satz dominierte neben den Formeln „form follows function“ und „less is more“ weitgehend die Architekturbedebatte im 20. Jahrhundert.

Heute, nach über hundert Jahren, sollte für uns der Blick frei sein, die Arbeiten von Loos unter neuen Gesichtspunkten zu betrachten, zum Beispiel, dass die Wohnungseinrichtungen von Loos bei seinen Auftraggebern sehr beliebt waren und es bis heute sind, denn Loos definiert: „Der Architekt hat etwa die Aufgabe einen warmen wohnlichen

Raum herzustellen. Warm und wohnlich sind Teppiche. Er beschließt daher, einen Teppich auf dem Boden auszubreiten und vier Teppiche aufzuhängen, welche die vier Wände bilden sollen. Aber aus Teppichen kann man kein Haus bauen. Sowohl der Fußteppich wie der Wandteppich erfordern ein konstruktives Gerüst, das sie in der Lage hält. Dieses Gerüst zu erfinden, ist die zweite Aufgabe des Architekten. Das ist der richtige logische Weg, der in der Baukunst eingeschlagen werden sollte. So, in dieser Reihenfolge, hat die Menschheit auch bauen gelernt. Im Anfange war die Bekleidung. Der Mensch suchte Schutz vor den Unbilden des Wetters, Schutz und Wärme während des Schlafes. Er suchte sich zu bedecken. Die Decke ist das älteste Architekturdetail.“<sup>4</sup>

Dies präzisiert er noch mal 1909, also ein Jahr nach seinem Vortrag und Essay „Ornament und Verbrechen“: „Die Architektur erweckt Stimmungen im Menschen. Die Aufgabe des Architekten ist es daher, diese Stimmung zu präzisieren. Das Zimmer muss gemütlich, das Haus wohnlich aussehen.“<sup>5</sup>

Loos glaubte in seiner Architekturtheorie daran, dass Kultur evolutionär sei und sich ständig verändere, wobei sich nicht alles auf einmal ändere, sondern stetig und in einem immer fortwährenden Prozess. Daher Loos Forderung des stetigen fortschreitenden Wandels statt revolutionärer Umwälzung, wie es die weiße funktionalistische Moderne um das Bauhaus und den Deutschen Werkbund forderte: Ein Zitat von Loos zu dieser Ideologie: „Vor sechsundzwanzig Jahren habe ich behauptet, dass mit der Entwicklung der Menschheit das Ornament am Gebrauchsgegenstände verschwinde, eine Entwicklung, die unaufhörlich und konsequent fortschreitet und so natürlich ist wie der Vokalschwund in den Endsilben der Umgangssprache. Ich habe aber damit niemals gemeint, was die Puristen ad absurdum getrieben haben, dass das Ornament systematisch und konsequent abzuschaffen sei.“<sup>6</sup>

Loos kritisierte auch die Wiener Secession und die von Josef Hoffmann gegründete Wiener Werkstätte, die das Ideal des Gesamtkunstwerks unter der Führung des Architekten vertrat. Loos kritisierte dabei vor allem, dass an der Kunstgewerbeschule unter Professor Hoffmann Archi-

4 Adolf Loos, Das Prinzip der Bekleidung, Wien 1898.

5 Adolf Loos, Architektur, Wien 1910.

6 Adolf Loos, Grundsätzliches, in: Heinrich Kulka (Hg.), Adolf Loos – Das Werk des Architekten, Wien 1931, S. 20.

tekten noch als Zeichner ausgebildet werden, die tägliche Gebrauchsgegenstände am Zeichentisch mit neuen „der Zeit gemäßen“ Ornamenten erfanden, dabei aber oft den Werkstoff, das Handwerk, den täglichen Gebrauch und die Langlebigkeit eines Produkts aus den Augen verloren. So wie man es heute auch bei vielen sogenannten „Design Produkten“ verspürt, die unter primär ästhetischen, und formalen Gesichtspunkten gestaltet wurden.

Aber auch an den akademischen Traditionalisten übte Loos Kritik, die alles im historischen Stil ausdrücken wollten und dabei einen historischen Stilpluralismus entwickelten, der sich vom genauen Zitieren historischer Formen entfernt hatte und zur reinen Dekoration wurde. Auch das Entwerfen neuer Erfindungen im historischen Gewand, lehnte Loos entschieden ab. So sollte man für die moderne Erfindung des Telefons keine historistische Form erfinden. Daher nahm man lange Zeit Loos als notorischen Nörgler in der Öffentlichkeit wahr, der sowohl den als traditionell empfundenen akademischen Historismus, als auch die neuen Stilrichtungen kritisierte. Man unterstellte ihm, in seinen eigenen Werken nicht seine eigenen Forderungen nach Ornamentlosigkeit aus seinen Schriften einzuhalten. Man übersah dabei den komplexen Ansatz in den Schriften und den Arbeiten von Loos, der zwischen lebendiger Tradition und neuem Lebensstil der Zeit zu vermitteln versuchte. Er setzte sich für Materialechtheit und hochwertige materialgerechte Handwerksarbeiten ein. Er schätzte die natürlichen Aderungen und Strukturen des Materials über alles und dies war für ihn kein Ornament sondern das Höchste: „göttliche Natur“. Da man für ornamentierte Waren nicht mehr gezahlt bekam als für Werkstücke mit glatten Flächen, wie Loos in seinem Vortrag „Ornament und Verbrechen“ erläuterte,<sup>7</sup> wandte er sich gegen neue, als zeitgemäß empfundene Ornamente, weil diese die Wirtschaftlichkeit von Österreich und Deutschland gegenüber England und den USA schwächten und zur Verarmung der Handwerker führten. Die vielen zusätzlichen Arbeitsstunden für die Gebrauchsgegenstände konnten nicht entsprechend gezahlt werden, der Arbeiter verarmte und mit ihm die gesamte Volkswirtschaft, da sie im internationalen Wettbewerb hinsichtlich Produktivität nicht mehr mithalten konnte.

Die nun von mir digital bearbeiteten und kolorierten Fotografien aus dem Adolf Loos Archiv der Albertina bilden ein eindrückliches Zeugnis der Opulenz der Loos-Interieurs inklusive der Möblierung. Sie bestand aus einer Auswahl von Möbeln verschiedener Epochen und Kulturen, die Loos gemeinsam mit den Bauherren auswählte und in Wien nachbauen ließ. Das Ergebnis waren Wohnungen zum bequemen Wohnen und Wohlfühlen, ganz auf den Charakter und die Vorlieben der Auftraggeberfamilien abgestimmt. Hier konnten Möbel beliebig verschoben werden, denn für Loos war Wohnen ein Prozess, der niemals abgeschlossen ist und daher ist die Wohnungseinrichtung auch niemals als fertig zu betrachten, sondern kann immer wieder an die aktuelle Lebenssituation angepasst werden. Den Rahmen der gemütlichen Raumstimmung liefert Loos mit Bekleidungen der Wände, Decken und Böden aus edlen Materialien von fähigen Handwerkern verarbeitet.

Wir erkennen in der Einrichtung von Loos den Willen zur Abstraktion und Einfachheit. Steinplatten aus einem großen Block wurden aufgeschnitten, aufgeklappt und flächig an der Wand befestigt, sodass sich ihre Aderungen und Maserungen zu einem großen abstrakten Bild der Natur zusammenfügten. Wir sehen aber auch den barocken Überschwang und eine Vorliebe für das Üppige, Opulente und Bewegte. Das Prinzip der offenen Raumschale, durch die der Raum durch Nischen, Erker und Schiebewände erweitert wird, ist zu erkennen. Darüber hinaus spielt der Gedanke „Zurück zum Ursprung unserer Kultur“ eine entscheidende Rolle. Zitate aus der römisch-griechischen Antike verbindet er mit der neuen Technik der elektrischen Beleuchtung, im Sinne der römischen Ingenieurkunst. Auch lässt er weltoffenen Elemente aus anderen Kulturen in seine Arbeiten einfließen. Vielleicht lassen sich diese Gestaltungsprinzipien von Loos auch verkürzt als Gegensätze präzisieren, die Loos überwinden bzw. in seinen Arbeiten vereinigen wollte: lokale Verbundenheit und Weltoffenheit, Tradition und Fortschritt. Allerdings wäre das zu kurz gegriffen, um Loos komplexeren dialektischen Ansatz, Gegensätze, die es immer gibt, miteinander zu verbinden, statt sie gegeneinander auszuspielen oder zu ignorieren. Hier ist sein Begriff von der evolutionären Entwicklung der Kultur, die sich in

7 Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, Vortrag von 1908, in: Adolf Opel (Hg.), Adolf Loos Gesammelte Schriften, Wien 2010. S. 363–373.

einem ständigen Prozess befindet, von entscheidender Bedeutung. Nicht Revolutionen bringen uns weiter, die alles bisher erarbeitete in Frage stellen und ablehnen, sondern ständige Weiterentwicklungen.

Loos war sich aber auch der sinnlich-emotionalen Ebene der Architektur in Ihrer Wirkung auf den Menschen bewusst, genau wie ihrer sozialen Bedeutung. In der Wirkung auf den Menschen sollten die Wohnräume vor allem Weite, aber auch Geborgenheit ausdrücken. Wenn man alle Türen geöffnet hat, konnte man die Blicke von Raumausstattung zu Raumausstattung schweifen lassen. Gleichzeitig strahlte aber auch jeder Raum für sich Geborgenheit aus, niemals monumentale Größe, auch wenn er repräsentativ gestaltet war.

Aus dieser Sicht kann man behaupten, dass Loos das „Verbindende“, das „Prozeßhafte“, das humanistische Ge-

dankengut sowie das in uns schlummernden Ur-Bedürfnis nach Schutz und Geborgenheit um vieles näher waren als Polemik, Spalterei und ideologische Engstirnigkeit. Loos Stellung als Einzelgänger in der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts rührt daher, dass er sich weder den neuen Strömungen einer Secession oder der funktionalistischen weißen Moderne anschließen wollte, die mit der Vergangenheit radikal brechen wollte, noch den Traditionalisten, die sich häufig in akademischen Diskussionen des Historismus verrannten und die die Neuerungen der Zeit nicht akzeptieren, oder diese formal in ein historisches Gewand hüllen wollten.

Loos Weg des Erkennens der ständigen Veränderungen in unserer Kultur und das Verbinden der Tradition mit den Aufgaben und Möglichkeiten der Gegenwart sollte uns auch im 21. Jahrhundert leiten.

# Adolf Loos und das Einrichten

„Das haus sei nach außen verschwiegen, im inneren offenbare es seinen ganzen reichthum“ stellte Adolf Loos im Vortrag „Heimatkunst“ klar, in dem er sich kritisch über den Abriss „eines der letzten alten hietzinger häuser“ äußerte und bedauerte, dass „der vornehme stil, in dem unsere [d. h.: seine] urgroßeltern in Hietzing und Döbling gebaut haben, vergessen“ sei.<sup>1</sup> Loos argumentierte hier nicht nur im Sinne der in Wien damals hochaktiven Denkmalpflege, er verwies auch auf die Bedeutung, die die Interieur-Gestaltung für ihn hatte.<sup>2</sup>

## Die Einrichtungsgedanken

Das Einrichten war das Lebensthema des Architekten und Kulturkritikers Adolf Loos, mit dem er sich zunächst auf journalistische Weise auseinandersetzte. Den Anlass bot die 1898 veranstaltete Kaiser Jubiläums-Ausstellung in der Rotunde im Prater, einem Relikt der Wiener Weltausstellung von 1873. Loos kämpfte in seinen Berichten über das dort präsentierte Kunstgewerbe sehr selbstbewusst – ‚das Rapier in der Rechten und den Parierdolch in seiner Linken‘ – gegen zwei Fronten, gegen die alten Dogmen der Ringstraßen-Zeit und gegen die neuen Dogmen der aufkeimenden Wiener Moderne.

Die Wohnungseinrichtungen der Ringstraßen-Zeit waren von Stilkopien und vom Dogma des Stilvollen bestimmt, wobei die (Ehe)Frau für die Gestaltung des bürgerlichen Heims zuständig war und auf diese Aufgabe in Einrichtungshandbüchern wie Jacob von Falkes 1871 erscheinendem Band „Die Kunst im Hause“ vorbereitet wurde. Der Mitbegründer und spätere Direktor des Österreichischen

Museums für Kunst und Industrie (heute: MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst) in Wien schrieb dazu: „Wie heute der Weltlauf ist, geht der Beruf des Mannes, seine Thätigkeit aus dem Haus hinaus ins Weite [...] und wenn er heimkehrt, arbeitsmüde und der Erholung bedürftig, so verlangt ihn nach ruhigem Genuß, ihn erfreut die Stätte, die er sein Eigen nennt, und die ihm die Frau behaglich und anmutig bereitet und mit reizenden Gegenständen verschönert hat.“<sup>3</sup>

Adolf Loos beschrieb diese „stilvollen Zimmer“ der Ringstraßen-Zeit in seinen Ausstellungsberichten mit kritischer Distanz folgendermaßen: „Was ist denn dieser stil überhaupt. Er läßt sich schwer definieren. Meiner meinung nach fand jene wackere hausfrau auf die frage, was stilvoll sei, die beste antwort: Wenn auf dem ‚nachtkastel‘ ein löwenkopf ist und dieser löwenkopf ist dann auf dem sofa, dem schrank, auf den betten, auf den sesseln, auf dem waschtisch, kurz auf allen gegenständen des zimmers gleichfalls angebracht, so heißt dieses zimmer stilvoll.“<sup>4</sup>

Loos und die Vertreter der Wiener Moderne waren sich in der Ablehnung des Historismus zwar einig, nicht aber hinsichtlich des Weges zur Erneuerung. Der Architekt und Architekturprofessor Otto Wagner forderte anstelle der Stilkopien die Schaffung eines neuen Stils, der überall angewandt werden sollte und formulierte seine künstlerische Zielsetzung so: „Ohne Zweifel kann und muss es soweit kommen, dass nichts dem Auge Sichtbares entsteht, ohne künstlerische Weihe zu empfangen.“<sup>5</sup> Die „Künstlerarchitekten“ der Jahrhundertwende gestalteten Villen und Wohnungen bis ins kleinste Detail als Gesamtkunstwerke.

1 Adolf Loos, Heimatkunst (1914), in: Adolf Loos, Trotzdem (1931), Reprint, Wien 1982, S. 128 f.

2 Eva B. Ottillinger, Adolf Loos, Wohnkonzepte und Möbelentwürfe, Salzburg–Wien, 1994. – Eva B. Ottillinger (Hg.), Wagner, Hoffmann, Loos und das Möbeldesign der Wiener Moderne, Künstler, Auftraggeber, Produzenten, Publikationsreihe der Museen des Mobiliendepots, Band 37, Wien-Köln-Weimar, 2018. – Eva B. Ottillinger, The „Interieur Design Instructor“ and His English Models, in: Adolf Loos, Privat Spaces, Ausstellungskatalog, Barcelona Design Museum & La Caixa-Fondation, Barcelona-Madrid 2017/18, S. 141–151.

3 Jacob von Falke, Die Kunst im Hause (1871), 2. Auflage, Wien 1873, S. 348 f.

4 Adolf Loos, Die Interieurs in der Rotunde (1898), in: Adolf Loos, Ins Leere gesprochen (1921), Reprint, Wien 1981, S. 75.

5 Otto Wagner, Die Baukunst unserer Zeit (1895), 4. Auflage, Wien 1914, S. 96 f.

Diese Kreationen waren aber nur für einen kleinen Kreis von wohlhabenden Auftraggebern erschwinglich.

Adolf Loos stand Wohnräumen, in denen alle Möbel, Beleuchtungskörper und Raumtextilien von Wiener Architekten-Kollegen wie Josef Hoffmann oder Josef Maria Olbrich entworfen worden waren, in mehrfacher Hinsicht kritisch gegenüber.

Zum einen wandte er sich bereits 1898 gegen die Idee, Wohnräume als Gesamtkunstwerk zu gestalten und schrieb in „Die Interieurs in der Rotunde“: *„Ich bin ein gegner jener richtung, die etwas besonders vorzügliches darin erblickt, daß ein gebäude bis zur kohlschaufel aus der hand eines architekten hervorgehe. Ich bin der meinung, daß das gebäude ein sehr langweiliges aussehen erhält.“*<sup>6</sup> Loos' Ansicht nach drohte den Bewohnen eines solchen Gesamtkunstwerks nicht nur Langeweile, sondern auch die völlige Bevormundung durch den Architekten. In der Geschichte „Von einem armen reichen Mann“ erzählte er 1900 auf satirische Weise, wie ein Bauherr von seinem Planer beim korrekten Wohnen in seinen neuen, völlig durchgestalteten Interieurs kontrolliert wurde, *„damit sich keine fehler einschleichen.“*<sup>7</sup> Der Architekt verbot seinem Auftraggeber sogar, sich etwas Neues dazu zu kaufen oder ein Geschenk anzunehmen, denn er sei ja bereits „komplett“. *„Da vollzog sich“* – so Loos – *„in dem armen reichen manne eine wandlung. Der glückliche fühlte sich plötzlich tief, tief unglücklich.“*<sup>8</sup>

Zum anderen machte Loos klar, dass der Adressat einer Wohnungseinrichtung nur der Bewohner sei, nicht der Besucher und auch nicht der Gestalter, wenn er in „Die Interieurs in der Rotunde“ forderte: *„Wir wollen wieder in unseren vier wänden herren sein. (...) Von unseren zimmern wollen wir uns aber nicht mehr tyrannisieren lassen. (...) Das gleiche, gemeinsame band, das alle möbel miteinander verbindet, bestände eben darin, daß der besitzer die auswahl getroffen hat. (...) So eine mit der familie gewordene wohnung verträgt schon etwas. Wenn man nämlich in ein ‚stilvolles zimmer‘ auch nur ein nippesstückchen hineinstellt, das nicht dazugehört, so kann das ganze zimmer verdorben werden. Im familienzimmer geht es sofort im*

*raume vollständig auf. Ist doch so ein zimmer wie ein violine. Die kann man einspielen, jenes einwohnen.“*<sup>9</sup>

## Die prägenden Einflüsse

Wie gelang es Adolf Loos, die künstlerischen Leitgedanken seiner Generation derart kritisch zu hinterfragen? Die Antworten finden wir in seinen prägenden Jugendjahren. Mit großer Neugierde hatte er sein Umfeld beobachtet. Aus der persönlichen Lebenserfahrung entwickelte er neue Einrichtungskonzepte.

1870 als Sohn eines Steinmetzes und Bildhauers in Brünn geboren, entdeckte Loos bereits als Kind die natürliche Schönheit der Werkstoffe Stein und Holz. Die frühen Erfahrungen in der väterlichen Werkstatt begründeten seine lebenslange Wertschätzung für die Handwerksarbeit und legten die Basis für die enge Zusammenarbeit des Architekten mit den ausführenden Handwerkern.

Nach einem abgebrochenen Architekturstudium in Dresden und seinem Militärdienst in der k. k. Armee reiste Loos 1893 in die USA, um die Weltausstellung in Chicago zu besuchen und blieb bis 1896 in den Vereinigten Staaten. Bereits die Schiffspassage über den Atlantik war für den damals 23-jährigen ein prägendes Erlebnis, beherbergten die luxuriösen Hochseeschiffe doch modernste Technik auf engstem Raum. In Chicago und New York lernte Loos nicht nur frühe Hochhausarchitektur kennen, sondern nahm den angelsächsischen Lebensstil umfassend wahr, der für ihn in Fragen des Kochens und Essen, des Wohnens und der Bekleidung zeitlebens vorbildlich bleiben sollte. Für ihn war daher nicht der Wiener Adel, sondern der englische Gentleman die kulturelle Leitfigur.<sup>10</sup>

Adolf Loos kehrte ausgerüstet mit einem „ethnologischen Blick“ nach Wien zurück, wo er als Kulturjournalist an die Öffentlichkeit trat. Seine Artikel in der „Neuen Freien Presse“ erregten nicht nur in der Residenzstadt großes Aufsehen. Die Wirkung reichte bis in die westböhmische Industriestadt Pilsen (Plzeň), wo Otto Beck, der spätere Auftraggeber und Schwiegervater von Loos, als junger Mann dessen Artikel lesen wollte. Er erzählte: *„Ich lebte*

6 Adolf Loos (zit. Anm. 4), S. 81.

7 Adolf Loos, Von einem armen reichen Mann (1900), in: Loos (zit. Anm. 4), S. 200.

8 Ebenda, S. 203.

9 Loos (zit. Anm. 4), S. 77 f.

10 Ottillinger (zit. Anm. 2), S. 19–21.



Abb. 1: Dreibeiniger „Thebes Stool“, Entwurf: Leonard F. Wyburd, 1884, Ausführung: Liberty's, London, Möbelmuseum Wien



Abb. 2: Dreibeiniger ägyptischer Hocker, Entwurf: Adolf Loos, Ausführung: Josef Veillich, Wien, um 1900, Möbelmuseum Wien

als junger Mann in einer kleinen österreichischen Provinzstadt. Damals erschienen die Aufsätze von Adolf Loos in der Neuen Freien Presse. Ich war nur ein ganz kleiner Angestellter und hatte nicht das Geld, mir die Zeitung zu halten. Deshalb suchte ich sie im Kaffeehaus zu lesen, denn die Artikel von Loos interessierten mich sehr. Es ging aber vielen Leuten so wie mir. Es gab immer Streit um die Zeitung und sie war immer vergriffen. Bei einem solchen Streit sprang ein Gast kurz entschlossen auf einen Tisch und begann den Artikel laut vorzulesen. Bei dieser Einrichtung blieb es. [...] Mein größter Wunsch war es, mich einmal von Loos einrichten zu lassen. Aber es dauerte viele Jahre, bis es soweit war.<sup>11</sup>

In den Wiener Cafés kam Adolf Loos rasch mit Künstlern und Schriftstellern in Kontakt. Hier trat er im englischen Anzug als Dandy auf. Karl Kraus und Peter Altenberg waren seine Freunde. Es überrascht daher nicht, dass das Café Museum und die Salons der Schneider Ebenstein und Goldman & Salatsch zu seinen ersten Aufträgen als Innenarchitekt gehörten. Das wichtigste Arbeitsfeld des jungen Architekten waren jedoch Wohnungseinrichtungen. Der besondere Erfolg von Adolf Loos lag in dem von ihm entwickelten Gegenkonzept zur Wohnung des „armen reichen Mannes“.

In seiner 1903 herausgegebenen Zeitschrift „Das Andere. Ein Blatt zur Einführung der abendländischen Kultur in Österreich“ wandte sich Loos als „personal trainer“ in Einrichtungsfragen direkt an seine Leser und erklärte ihnen: „Euer heim wird mit euch und ihr werdet mit eurem heime. [...] Eure wohnung könnt ihr euch nur selbst einrichten. Denn dadurch wird sie erst zu eurer wohnung.“<sup>12</sup> Aber er fügte hinzu: „Wer fechten will, muß das rapier selbst in die hand nehmen. Und wer fechten lernen will, braucht überdies einen fechtlehrer. Der muß es können. Ich will euer wohnlehrer sein.“<sup>13</sup>

## Die Partner und Vorbilder des „Wohnlehrers“

Die wichtigsten Partner des „Wohnlehrers“ waren der Wiener Tischlermeister Josef Veillich und das traditionsreiche Ausstattungsunternehmen Friedrich Otto Schmidt („Firma F. O. Schmidt“). Veillich betrieb in der Gegend des Wien-Flusses seine Werkstatt<sup>14</sup> und fertigte für Loos Speisezimmerstühle nach englischen Vorbildern sowie den dreibeinigen ägyptischen Hocker an, den Loos angeregt von altägyptischen Originalen aus dem British Museum und einem Modell von Liberty entwickelt hatte<sup>15</sup>

11 Claire Loos, Adolf Loos privat, Wien-Köln-Graz 1985, S. 7.

12 Adolf Loos, Das Andere (1903), in: Adolf Loos, Trotzdem (1931), Reprint, Wien 1982, S. 42.

13 Ebenda, S. 43.

14 Josef Veillich ist in „Lehmann's allgemeinem Wohnungs-Anzeiger“, Wien, ab 1889 in Wien VI, Mollardgasse 2 verzeichnet, von 1904 bis 1925 in Wien V, Siebenbrunnengasse 29.

15 Ottillinger, (zit. Anm. 2), S. 124–126.



Abb. 3: Vierbeiniger „Thebes Stool“, Entwurf: Leonard F. Wyburd, 1884, Ausführung: Liberty's, London, Möbelmuseum Wien



Abb. 4: Vierbeiniger ägyptischer Hocker, Entwurf: Adolf Loos, Ausführung: F. O. Schmidt, Wien, um 1900, Möbelmuseum Wien



Abb. 5: „Elefantenrüssel“-Tisch, Entwurf: Adolf Loos mit Max Schmidt und Werkmeister Berka nach englischem Vorbild, Ausführung: F. O. Schmidt, Wien, um 1900, Möbelmuseum Wien



Abb. 6: „Kniechwimmer“-Fauteuil, Entwurf: Adolf Loos nach englischem Vorbild, Ausführung: F. O. Schmidt, Wien bzw. U.P. Werke AG, Brünn, Möbelmuseum Wien

(Abb. 1 und 2). Als der alte Meister 1929 starb, verfasste Loos aus Wertschätzung einen Nachruf für ihn, der in der „Frankfurter Zeitung“ erschien.<sup>16</sup>

Bei Friedrich Otto Schmidt hatte Loos nach seiner Rückkehr aus den USA als Berater gearbeitet und blieb dem Unternehmen eng verbunden.<sup>17</sup> Max und Leo Schmidt

waren 1902 die Trauzeugen bei seiner Hochzeit mit der Schauspielerin Lina Obertimpfler, deren Vater das Kaffeehaus „Casa Piccola“ auf der Mariahilfer Straße führte.<sup>18</sup> Gemeinsam mit der Firma F. O. Schmidt entwickelte Loos weiter Modelle nach englischen Vorbildern. Hervorzuheben sind der vierbeinige ägyptische Hocker,<sup>19</sup> den Loos nach

16 Adolf Loos, Veillich (1929), in: Loos (zit. Anm. 1), S. 213–218.

17 Ottlinger (zit. Anm. 1), S. 71–80.

18 Lina Loos, Buch ohne Titel, Erlebte Geschichte, Frankfurt am Main, 1989, S. 82–84.

19 Ottlinger (zit. Anm. 2), S. 80–90. – Ottlinger (zit. Anm. 2), S. 107.





ADOLF LOOS, Speisezimmermöbel des Herrn Eugen Stössler. Nussholz mit Messingbeschlägen. Ausgeführt von J. BOHN.

Abb. 7: Speisezimereinrichtung von Eugen Stössler, in: Das Interieur I/1900

einem Liberty-Modell kreierte (Abb. 3 und 4), der „Knie-schwimmer-Fauteuil“<sup>20</sup> (Abb. 5), der nach dem Vorbild eines englischen Club-Fauteuils entstand und der „Elefantenrüssel“-Tisch<sup>21</sup> (Abb. 6), der nach dem Vorbild eines englischen Teetisches umgesetzt wurde.

1907 veranstaltete Adolf Loos eine „Wohnungswanderung“, bei der die in den vergangenen acht Jahren von ihm eingerichteten Wohnungen sowie der Schneidersalon von Goldman & Salatsch am Wiener Graben und das Schmuckfedergeschäft Steiner auf der Kärntnerstraße an zwei Tagen besichtigt werden konnten. Zu dieser „Wohnungswanderung“ gab Loos auch eine Broschüre heraus. Im Begleittext merkte er zur Möbliierung seiner Wohnungen an: „Sämtliche Speisezimmersessel nach Originalen des Österreichischen Museums. Sämtliche übrigen Sitzmöbel

nach englischen Originalen von F. O. Schmidt. Der Elefantenrüsseltisch ist aus der Werkstätte F. O. Schmidt nach Angaben von Herrn Max Schmidt (Ausführung und Detaillierung Werkmeister Berka) hervorgegangen.

[...] Alle übrigen modernen Möbel und Beleuchtungskörper von mir.“<sup>22</sup>

Dieser knappe „Bezugsquellennachweis“ zeigt deutlich, wie groß der Einfluss war, den englischen Möbel und die angelsächsische Wohnkultur, die Loos während seines USA-Aufenthalts und auf der Rückreise nach Europa in London kennengelernt hatte, auf seine Arbeit als Innenarchitekt hatten. Die zweite wichtige Inspirationsquelle des Architekten war die Zeit um 1800.

20 Ottillinger (zit. Anm. 2), S. 148–150. – Ottillinger (zit. Anm. 2), S. 97, 100 f.

21 Ottillinger (zit. Anm. 2), S. 154 f. – Ottillinger (zit. Anm. 2), S. 98 f.

22 Adolf Loos, Wohnungswanderung (1907), in: Adolf Loos, Die potemkinsche Stadt, Verschollene Schriften 1897–1933, hg. Adolf Opel, Wien 1983, S. 115.

## Speisezimmereinrichtung für Eugen Stössler, 1899

Seine erste Wohnungseinrichtung aus dem Jahr 1899 hatte Loos im Rahmen seiner „Wohnungswanderung“ nicht besucht. 1900 wurde im ersten Jahrgang der Zeitschrift „Das Interieur“ eine Speisezimmereinrichtung (Abb. 7) und eine Schlafzimmereinrichtung vorgestellt, die Adolf Loos für Eugen Stössler entworfen hatte.<sup>23</sup> Im Begleittext zu den beiden Abbildungen hieß es: „Loos, der auf mehrjährigen Reisen die modernen kunstgewerblichen Bestrebungen verschiedener Nationen, besonders die der Engländer und Amerikaner studierte, hat sich ein ganz eigenes Programm für seine Tätigkeit gebildet und verfolgt dasselbe mit anerkannter Konsequenz. Mitten zwischen den Lagern der ‚Secession‘ und des österreichischen Museums hat er sich seine persönliche Position geschaffen, hat seine persönliche Note gefunden und hält sie fest. (...) Jeder Gegenstand muss ‚passen‘, muss dem Besitzer angemessen sein. – Gerade darum aber lässt sich durch die Reproduktion schwer der Reiz des Originals wiedergeben. In dem nebenstehend abgebildeten Speisezimmer ist die Wand mit sanftgrüner Tapete bezogen. Die weiße Farbe der Zimmerdecke ist über die Hohlkehle noch circa einhalb Meter auf der Wandfläche heruntergeführt und durch eine Metalleiste abgegrenzt. Die Nussholz-Möbel mit den einfachen (nicht Zier-)Beschlagen stehen sehr hübsch im Raum; besonders das Buffet wirkt reizend. Auch der Silberkasten, der in einer Reproduktion nicht den entsprechenden Eindruck macht und ein zwischen Ofen und Bücherschränken eingebautes Sofa wirken an dem gemütlichen Gesamteindruck mit, der an gewisse alte Wiener Wohnungen vom Anfang des Jahrhunderts aus der Biedermeierzeit erinnert.“<sup>24</sup>



Abb. 8: Anrichte aus dem Speisezimmer Stössler, Entwurf: Adolf Loos, Ausführung: J. Bohn, 1899, Möbelmuseum Wien

Eugen Stössler (1876–1943), Sohn des jüdischen Gemischtwarenhändlers Heinrich Stössler und dessen Frau Johanna, war in jungen Jahren mit dem literarischen Kreis „Jung Wien“ verbunden und mit Arnold Schönberg befreundet. Dort dürfte er Adolf Loos kennengelernt haben. 1900 heiratete Eugen Stössler Fredericke Hein.<sup>25</sup> 1903 wurde Sohn Georg geboren, 1905 Tochter Marie.<sup>26</sup> Die Wohnadresse der Familie war zunächst in Wien VIII, Tigergasse 14, später in Wien XVIII, Sternwartegasse 49 und schließlich bis 1912 in Wien I, Landesgerichtsstraße 18.<sup>27</sup> Eugen Stössler führte zunächst die Gemischtwarenhandlung seines Vaters weiter, ab 1908 wurde er Geschäftsführer der Lever & Co. GmbH, der späteren Österreichischen

<sup>23</sup> Burkhardt Rukschcio / Roland Schachel, Adolf Loos, Leben und Werk, Salzburg-Wien, 1982, S. 416 f.: WV 3.

<sup>24</sup> Das Interieur I/1900, S. 94.

<sup>25</sup> Trauungs-Buch für die Israelitische Kulturgemeinde: Trauung Nr. 35 am 4. 2 1900, Wohnadresse: Wien VIII, Josefstädter Straße 31; freundlicher Hinweis von Dr. Elana Shapira.

<sup>26</sup> Eintrag zu Eugen Stoszler/Stössler: [www.geni.com/people/Eugen-Stoszler-St%C3%B6ssler/600000001068530881](http://www.geni.com/people/Eugen-Stoszler-St%C3%B6ssler/600000001068530881) (27.6.2017).

<sup>27</sup> Eugen Stössler bzw. Stößler ist ab 1902 mit einer eigenen Wohnadresse verzeichnet; Lehmann (zit. Anm. 14), 1902, Bd. 2, S. 1218. Davor ist die Wohnadresse seines Vaters Heinrich Stößler in Wien VIII, Josefstädter Straße 31 verzeichnet, die auch im Trauungsbuch 1900 angegeben ist; Lehmann (zit. Anm. 14), 1900, Bd. 2, S. 1185. Eugen Stössler ist im „Lehmann“ von 1902 bis 1905 mit der Adresse Wien VIII, Tigergasse 14, von 1906 bis 1908 in Wien XVIII, Sternwartegasse 49 und von 1909 bis 1912 in Wien I., Landesgerichtsstraße verzeichnet.



Abb. 9: Glasschrank aus dem Speisezimmer Stössler, Entwurf: Adolf Loos, Ausführung: J. Bohn, 1899, Möbelmuseum Wien

Schicht-Lever Brothers Gesellschaft. Das Unternehmen war in der Seifen- und Speisefettbranche tätig und mit dem Unilever Konzern international vernetzt.<sup>28</sup> Eugen Stössler war daher in den Niederlanden tätig, was zur Auflösung der Wiener Wohnung geführt haben dürfte.<sup>29</sup> In den 1920er Jahren war er bei den Hochzeiten seiner Kinder in Wien,<sup>30</sup> spätere biografische Informationen sind bislang nicht vorhanden. 1942 wurde Eugen Stössler von Prag nach Theresienstadt deportiert und von dort weiter nach Auschwitz, wo er 1943 vom NS-Regime ermordet wurde.<sup>31</sup>



Abb. 10: Raumteiler aus dem Speisezimmer Stössler, Entwurf: Adolf Loos, Ausführung: J. Bohn, 1899, Möbelmuseum Wien

Die von Loos für Eugen Stössler entworfene Speisezimmerereinrichtung wurde vom Tischler J. Bohn aus massivem Nussbaumholz mit schweren Messingbeschlägen ausgeführt. Das Ensemble besteht aus einer großen Anrichte, einem Glasschrank, einem ausziehbaren Esstisch mit acht Armlehnstühlen sowie einem halbhohen Bücherschrank, der als Raumteiler neben einem Sofa stand. Die Anrichten mit abgerundeten Ecken und Messingbändern erinnern an einen zum Möbelstück gewordenen Koffer für Überseeereisen. Die Speisezimmerstühle entwickelte Loos nach einem englischen Vorbild, das auch Friedrich Otto Schmidt im Programm hatte, und das er für die Buchhandlung Manz später variierte.<sup>32</sup> Alle Möbelstücke tragen als einzige im Werk von Adolf Loos die Entwurfersignatur „AL“ (Abb. 8, 9, 10 und 11).

28 Eintrag zur Unilever GmbH in „Wien Geschichte Wiki“: [www.wien.gv.at/wiki/index.php/Unilever\\_GmbH](http://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Unilever_GmbH) (9.11.2017) und Eintrag zu „Unilever Geschichte in Österreich“: [www.unilever.de/ueberuns/wer-wir-sind/unsere-geschichte/unilever-österreich](http://www.unilever.de/ueberuns/wer-wir-sind/unsere-geschichte/unilever-österreich) (9.11.2017).

29 Freundlicher Hinweis von Frau Therese Muxeneder vom Arnold Schönberg Center, die Eugen Stössler in Adressbüchern von Schönberg um 1915 und nach 1920 mit Adressen in den Niederlanden verzeichnet fand.

30 Freundlicher Hinweis von Dr. Elana Shapira auf die Eintragungen im Trauungsbuch der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien.

31 Eintrag zu Eugen Stoszler/Stössler: [www.geni.com/people/Eugen-Stoszler-St%C3%B6ssler/6000000010685530881](http://www.geni.com/people/Eugen-Stoszler-St%C3%B6ssler/6000000010685530881) (27.6.2017).

32 *Ottillinger* (zit. Anm. 2), S. 132–135. – *Ottillinger* (zit. Anm. 2), S. 82–85. – *Eva B. Ottillinger*, *Loos. Design & Redesign*, Vienna Design Week, Broschüre, Wien 2020, S. 14 f.



Abb. 11: Armlehnstuhl aus dem Speisezimmer Stössler, Entwurf: Adolf Loos, Ausführung: J. Bohn, 1899, Möbelmuseum Wien

Die Speisezimmereinrichtung wurde auf Vermittlung von Genia Schwarzwald, deren Wohnung und Mädchenschule Loos eingerichtet hatte, vor dem Ersten Weltkrieg von Dr. Karl Matter und Freifrau Barbara von Wartenberg, die beide in der Schwarzwaldschule unterrichteten, anlässlich ihrer Hochzeit erworben. Nach Ausbruch des Krieges übersiedelte die Familie in die Schweiz, wo die Möbel von der Familie Matter über mehrere Generationen weiterbenutzt wurden.<sup>33</sup> 1995 konnte das gesamte Ensemble direkt aus dem Familienbesitz angekauft werden und ist seit 1998 in der ständigen Sammlung des damals neu eröffneten Möbelmuseums Wien ausgestellt.

## Herrenzimmer aus der Wohnung von Georg Roy, circa 1901–1904

Die Wohnung für Eugen Stössler war die erste in einer langen Reihe von Wohnungseinrichtungen, die Adolf Loos gestaltet hat. Dabei gibt es noch Entdeckungen wie die Wohnung von Georg Roy. 1889 wurde in „Lehmann's allgemeinem Wohnungs-Anzeiger“ ein Inserat der Maschinen-Fabrik Georg Roy aus Wien V, Griesgasse 39 abgedruckt, das auf ihre „Specialität: Maschinen für mech. Holzbearbeitung“ hinwies.<sup>34</sup> Anlass für dieses Inserat war die Übersiedlung der Fabrik an den neuen Standort in der Griesgasse. Es handelte sich um ein einstöckiges Gebäude mit Werkstatt- und Magazinräumlichkeiten im Hinterhof, das 1863 nach Plänen des Baumeisters Johann Zottel für Josef Schöninger errichtet worden war.<sup>35</sup> In der Hausherrenwohnung im ersten Stock des Hauses wurden um 1900 mehrere Räume von der Firma F. O. Schmidt eingerichtet, deren Möbel und Wandverkleidungen die Handschrift von Adolf Loos tragen.

Georg Roy (1847?–1904) war zunächst 1864 bis 1884 in Wien V, Margaretenstraße 61 und danach 1885 bis 1888 in der benachbarten Ziegelofengasse 23 verzeichnet.<sup>36</sup> Später erwarb er ein Haus mit Werkstatt in der Griesgasse, das er 1889 bezog. In der Folge nahm er mehrere Umbauten im Werkstatttrakt im Hof vor.<sup>37</sup>

Georg Roy stammte aus einer Mechaniker-Familie. Im „Lehmann“ waren auch der Mechaniker und „k.k. priv. Bleirohr-Fabrikant“ Franz Roy und der Mechaniker Josef Roy verzeichnet.<sup>38</sup> Letzterer hatte 1856 eine „englische Retirade“ für das Appartement von Erzherzogin Sophie in Schloss Schönbrunn geliefert.<sup>39</sup>

Ab 1902 wurde die Firmenadresse mit Margaretenstraße 119 angegeben.<sup>40</sup> Dabei handelte es sich allerdings nicht um einen Umzug, sondern um die Änderung des

33 Ottillinger (zit. Anm. 2), S. 98–101. – Ottillinger: Wagner, Hoffmann, Loos, (zit. Anm. 2), S. 79–85.

34 Lehmann (zit. Anm. 14), 1898, S. LVIII.

35 Plansammlung der MA 37: Bauakt zu EZ 3158.

36 Lehmann (zit. Anm. 14), 1864, S. 364; 1885, S. 852.

37 Plansammlung der MA 37: Bauakt zu EZ 3158.

38 Lehmann (zit. Anm. 14), 1865, S. 276.

39 Eva B. Ottillinger / Lieselotte Hanzl, Kaiserliche Interieurs, Die Wohnkultur des Wiener Hofes und die Wiener Kunstgewerbereform, Wien-Köln-Weimar, 1997, S. 171. Auch Georg Roy hatte 1859 ein Privileg zur Verbesserung „geruchloser Zimmerretiraden“ eingereicht. Wiener Zeitung, 26. 8. 1860, S. 21, Spalte 3; freundlicher Hinweis von Dr. Markus Kristan.

40 Lehmann (zit. Anm. 14), 1902, Bd. 2, S. 1024.



Abb. 12: Herrenzimmereinrichtung von Georg Roy, Entwurf: Adolf Loos, Ausführung: F. O. Schmidt, Wien, um 1900–1904, Möbelmuseum Wien

Straßennamens: Die Griesgasse wurde zu einem Teil der Margaretenstraße.<sup>41</sup>

1904 verstarb Georg Roy im Alter von 57 Jahren. Seine Firma wurde zunächst von seiner Frau Anna Roy, in der Folge von seinem Schwiegersohn Franz Klapetz (1875–1954) und seiner Tochter Juliana Klapetz (1889–1956) am alten Standort weitergeführt.<sup>42</sup> Die Familie wohnte im Haus, die Enkelin Juliana Klapetz (1911–1997) blieb auch nach der Stilllegung der Produktion hier wohnen. 1995 verkaufte sie die gesamte Liegenschaft an eine Wohnbaugenossenschaft. Das alte Haus wurde in der Folge abgerissen, um einem Neubau Platz zu machen.

Bis 1995 war im ersten Stock des Hauses eine komplette Wohnungseinrichtung aus der Zeit um 1900 erhalten geblieben, die aus einer Küche mit weiß lackiertem Mobiliar, einem Speisezimmer mit Möbeln aus Eichenholz, einem anschließenden Herrenzimmer in Mahagoni – beide mit Blick auf den Hof – sowie aus einem zur Straße hin orientierten Schlafzimmer mit Ahornmobiliar bestand. Mehrere Möbel-

stücke der Wohnung tragen Herstellerbezeichnungen der Firma F. O. Schmidt.<sup>43</sup>

Das Herrenzimmer (Abb. 12) ist sehr dicht möbliert und wirkt wie ein englischer Club im Kleinen. Die Möbel sind typisch für die von Loos eingerichteten Wohnzimmer und Herrenzimmer, die stets eine Vielfalt unterschiedlicher Sitzgelegenheiten enthielten. Er erklärte seine Vorgangsweise 1898 in „Das Sitzmöbel“ folgendermaßen: *„Dem grundsatz gemäß, daß jede art der ermüdung einen anderen sessel verlangt, zeigt das englische zimmer nie einen durchgehend gleichen sesseltyp. Alle arten von sitzgelegenheiten sind in dem selben zimmer vertreten. Jeder kann sich seinen ihm am besten passenden sitz aussuchen.“*<sup>44</sup>

Zu den Sitzmöbeln gehören ein Kanapee und ein Fauteuil des Typs „Chesterfield“, ein „Fanback“-Stuhl, wie ihn Loos in der Wohnung von Grete Hentschl und in den späten Pilsner Wohnungen verwendete, des Weiteren ein dreibeiniger ägyptischer Hocker, wie er unter anderem in Loos eigener

41 Freundlicher Hinweis von Dr. Elana Shapira.

42 Die gesamte Familie ist am Zentralfriedhof gemeinsam begraben. Die Grabstelle und die Lebensdaten wurden über die „Grab-suche“, im Online-Service der Friedhöfe Wien ermittelt: [www.friedhofewien.at/grabsuche-de](http://www.friedhofewien.at/grabsuche-de) (9.6.2017).

43 Freundliche Mitteilung des Leihgebers.

44 Adolf Loos, Das Sitzmöbel (1898), in: Loos (zit. Anm. 4), S. 84 f.

Wohnung stand, ein runder Teetisch mit geschnitzten „Chippendale“-Beinen, der auch in der Wohnung Boskovits zu finden war, sowie ein Servierwagen in der Art, wie er in der Wohnung Turnowsky in Gebrauch war.

Weitere typische Elemente von Loos-Wohnungen sind der quer zum Kanapee gestellte Raumteiler, der bereits in den frühen Wohnungen Stössler und Haberfeld Verwendung fand und später unter anderem bei Khuner, Weiss, Brummel und Vogl, sowie die zentrale Position des Heizkörpers. Anstelle eines offenen Kamins, für den es hier keinen Rauchfanganschluss gab, wurde ein Heizkörper in die ehemalige Verbindungstüre zwischen Schlafzimmer und Herrenzimmer eingebaut, der mit Marmor und Messing verkleidet war und den Eindruck eines Kaminplatzes vermittelte.

Vor der Fensterwand gab es über eine metallene Wendeltreppe eine Verbindung in die im Innenhof des Hauses gelegene Werkhalle der Maschinenfabrik.<sup>45</sup> Dies erklärt auch die aus heutiger Sicht ungewöhnliche Ausrichtung des Schlafzimmers zur Straße hin, während das Herrenzimmer hofseitig lag.

Das gesamte Herrenzimmer verfügt über eine halbohohe Wandverkleidung, die auf traditionelle Tischlerart in Rahmen und Füllung gearbeitet ist. In diese Wandverkleidungen sind Druckgrafiken von Edward Burne-Jones, Dante Gabriel Rossetti und Arnold Böcklin eingelassen. Darunter befinden sich Drucke nach Burne-Jones Gemälde „The Golden Stairs“ (1876–1880) und Arnold Böcklins „Die Toteninsel“ (mehrere Fassungen 1880–1886), die Loos bereits in den frühen Wohnungen von Eugen Stössler und Gustav Turnowsky verwendet hatte.<sup>46</sup>

Den oberen Abschluss der Wandverkleidungen bildet der für Loos-Interieurs typische Fries aus horizontalen und

vertikalen „Holzrippen“, der etwa auch in den Geschäftseinrichtungen der Herrenausstatter Knize und Goldmann & Salatsch sowie in den Wohnungen Alfred Kraus, Bellak und Friedmann zu finden ist. Der Holzries erinnert zwar an die Triglyphen-Friese von klassischen dorischen Tempeln, tatsächlich handelt es sich jedoch um ein Wiener Tischlermotiv aus der Zeit des Klassizismus, das bei Sockeln von Kamin-Uhren oder bei Spucknäpfen Anwendung fand.<sup>47</sup> Juliana Klapetz, die Enkelin von Georg Roy, hatte die gesamte Wohnungseinrichtung 1995 vor dem Verkauf ihres Elternhauses mit Sorgfalt ausbauen lassen und getrennt weiterverkauft. 2018 war das Herrenzimmer in der Ausstellung „Wagner, Hoffmann, Loos und Möbeldesign der Wiener Moderne“ erstmals öffentlich zu sehen.<sup>48</sup> Danach konnte die Einrichtung von der Bundesmobilienvverwaltung angekauft werden und ist in der ständigen Sammlung des Möbelmuseums Wien seit 2019 als Raumrekonstruktion dauerhaft ausgestellt.<sup>49</sup>

Das Herrenzimmer von Georg Roy führt das Handwerkszeug von Adolf Loos als Innenarchitekt beispielhaft vor Augen. Über ein Jahrzehnt war er als Architekt ausschließlich mit Interieurgestaltung beschäftigt gewesen, bevor er die Chance bekam, ein Haus zu bauen: *„Man glaube aber nicht, daß ich müßig ging.“*, schrieb Loos 1910 in *„Mein erstes Haus“*, *„Wenn jemand tausend kronen hatte und eine wohnungseinrichtung brauchte, die nach fünftausend kronen aussah, so kam er zu mir. Ich hatte mich darin zum spezialisten ausgebildet. Die aber, fünftausend kronen hatten und für diesen preis ein nachtkästchen haben wollten, das nach tausend kronen aussah, gingen zu einem anderen architekten. Da nun die erste menschenkategorie weit häufiger ist als die zweite, hatte ich vollauf zu tun.“*<sup>50</sup>

45 Freundliche Mitteilung des Leihgebers.

46 Loos verwendete mehrfach druckgrafische Reproduktionen in den hölzernen Wandverkleidungen der von ihm eingerichteten Wohnungen. Die Auswahl der Blätter dürfte auch vom Interesse der Auftraggeber\*innen bestimmt gewesen sein. In den Wohnungen des Kunsthistorikers Dr. Hugo Haberfeld gab es Drucke alter Kunst und zeitgenössische Blätter. Im Wohnzimmer von Georg Weiss fanden Reproduktionen nach Gemälden aus dem Kunsthistorischen Museum Verwendung.

47 Kamin-Uhren dieser Art sind im Uhren-Museum in Wien ausgestellt, Spucknäpfe mit diesem Motiv sind im Möbelmuseum Wien zu sehen.

48 Ottillinger (zit. Anm. 2), S. 94–96.

49 Die Geschichte der Restaurierung ist im Beitrag von Stefan Voglhofer nachzulesen.

50 *Adolf Loos, Mein erstes Haus (1910)*, in: *Loos* (zit. Anm. 1), S. 109.

# Loos Interieur – Erhaltung durch Restaurierung

Im Sommer 1995 fand eine Erstbesichtigung von Räumlichkeiten in der Wiener Margaretenstraße durch die Firma Voglhofer statt – das Interieur war ein Werk von Adolf Loos. Der nachfolgende Beitrag befasst sich mit einem Teil des Interieurs und seiner Erhaltung durch Restaurierungsmaßnahmen.

Die gesamte Einrichtung war in einem benutzten aber intakten Zustand. Aufgrund eines bevorstehenden Hausabrisses wurde sämtliches Interieur, sowohl vom Erdgeschoß als auch vom Obergeschoß, vorerst durch einen – in die späteren Restaurierungsmaßnahmen nicht involvierten – Fachmann demontiert und in weiterer Folge in einen Lagerraum nach Oberösterreich überstellt.

Bei einer erneuten Besichtigung im Jahr 2009 wurde einerseits festgestellt, dass für das eingelagerte Inventar durch Feuchtigkeit Gefahr in Verzug bestand, andererseits auch erkannt, dass in den Lagerräumen bereits Veräußerungen stattgefunden hatten. Es wurde also nach

Möglichkeiten gesucht, den Erhalt der Einrichtungsgegenstände zu sichern und zu gewährleisten. Im Jahr 2012 trat dann eine wesentliche Frage auf: Wie sollte die Zukunft des gesamten Mobiliars aussehen? Die schwierigste Aufgabe ergab sich dabei nicht durch die Fragestellung „Restaurierung oder Konservierung?“, sondern bei der Beantwortung der Frage, „wie“ oder „für welchen Zweck“ Maßnahmen erfolgen sollten. Diese Problematik stellte sich insbesondere in Anbetracht der Sitzmöbel. Bei einer Erhaltung durch reine Sicherung konnte der gegenwärtige Zustand belassen werden – ohne Wenn und Aber würde man diesen annehmen. Bei einer Restaurierung für den Privatbereich wäre es jedoch notwendig, mitunter Kompromisse einzugehen. Im Falle des zum Interieur gehörigen Herrenzimmers wären vermutlich Raumgleichungsarbeiten mit Neuergänzungen an Füllungselementen bzw. Bildträgern notwendig geworden. Auf jeden Fall hätte das außerdem einen großen Tapezierungsaufwand der



Abb. 1: Bestandsaufnahme



Abb. 2: Schäden am Furnier sowie UV-Einwirkung



Abb. 4: Niveaueglichung



Abb. 3: Schaden durch Demontage

gesamten Sitzmöbel (neue Grundtapedierung und neues Leder) dargestellt. Nach reichlicher Überlegung wurde schließlich beschlossen, das Interieur soweit fachgerecht zu bearbeiten, dass es für museale Zwecke herangezogen werden konnte.

Bei der erstmaligen Zusammenstellung der rechten Raumseite des Herrenzimmers konnte aus Platzgründen nicht das gesamte Erscheinungsbild der Einrichtung vermittelt werden. Sie diente ausschließlich als Übersicht über das Inventar, um eine Bestandsaufnahme zu ermöglichen (Abb. 1). Dabei stellte man fest, dass nicht nur Schäden durch 90 Jahre Benutzung vorhanden waren, sondern auch Mängel, die zwangsläufig durch die Demontage sowie durch Klebebänder an der Oberfläche aufgetreten waren. Ein weiteres Problem zeigte sich später durch Niveaueicherungen am Parkettboden von bis zu drei Zentimetern, die auf die Originalmontage zurückzuführen waren (Abb. 2–4).

Da die Raumelemente rückseitig mit fortlaufender Nummerierung gekennzeichnet waren, ergab sich automatisch das





Abb. 5: Erstmalige Zusammenstellung auf Basis der Nummerierung

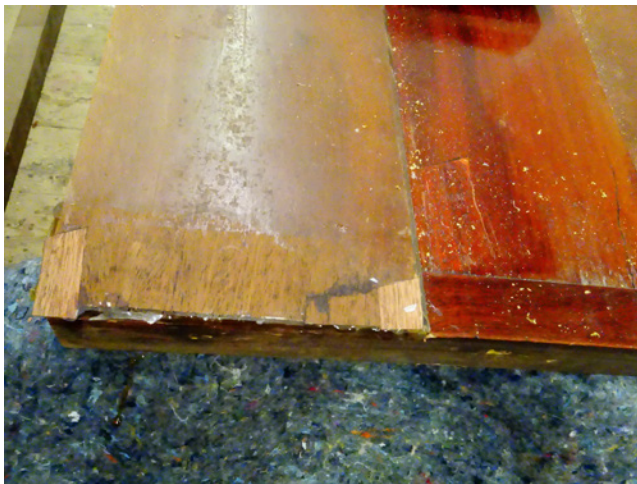


Abb. 6: Ergänzungs- bzw. Verleimungsarbeiten



Abb. 7: Unrestaurierte Tischplatte mit starken Feuchteschäden

originale Erscheinungsbild. Im Zuge der Neuzusammenstellung wurde im Sockelbereich die Niveaangleichung der fehlenden bis zu drei Zentimeter vorgenommen. Dies ermöglichte erstmalig eine originale Zusammenstellung der Wandvertäfelungen auf waagrechttem Boden (Abb. 5). Nun wurde jedes Element beschriftet und einzeln in den Werkstatträumlichkeiten bearbeitet. Aus restauratorischer Sicht wurden sämtliche Furnier-, Holz-, Holzschwind- sowie Holzfehlstellen inklusive Wasserschäden mit artgleichem Material und fachlicher Verleimung instandgesetzt. Die originale Oberfläche wurde vorsichtig gereinigt. Starke



Abb. 8: Restaurierte Tischplatte



Abb. 9: Konservierte Oberfläche



Abb. 11: Signierte Schlösser und Schlüssel



Abb. 10: Fehlende Schalter



Abb. 12: Kamin – Detail



Abb. 13: Unrestaurierter Fauteuil



Abb. 14: Schadensbild Fauteuil – Detail



Abb. 15: Schadensbild Bank – Detail

Abnützerserscheinungen an den Deckplatten wurden belassen. Es musste dabei berücksichtigt werden, dass durch UV-Einwirkung die Farbgebung des Holzbildes unterschiedlich war. War eine Neurgängung notwendig,

wurde diese immer mit artgleichem Material verarbeitet und an den jeweiligen Bestand angeglichen. Nach der Oberflächenbearbeitung wurde diese noch mit einer Wachsmischung aufgefrischt (Abb. 6–9).



Abb. 16: Gesamtansicht rechte Raumseite

Zielsetzung der Restaurierungsmaßnahmen war die Erhaltung des musealen Charakters des Zustands von 2014 mit der Möglichkeit, die Einrichtung durch nachträgliche Umgestaltung jederzeit in Verwendung nehmen zu können. Da zu diesem Zeitpunkt die rechte Seite des Herrenzimmers bereits für eine museale Aufstellung angedacht war, wurde eine nachträgliche Verbesserung vorgenommen: Um (De-)Montagearbeiten zu erleichtern, wurde im Holzbereich ein in die Wandpaneele eingelassenes Stecksystem eingearbeitet.

Erwähnenswert ist auch, dass nennenswerte Schäden weder am Kamin, noch an der Beleuchtung oder an den Beschlägen, noch an den mit „F. O. Schmidt Wien“ gekennzeichneten Schlössern vorhanden waren. Fehlende Messingteile (Kaminvorhangsblättchen) wurden fachlich ergänzt, gereinigt und in polierten Zustand gebracht. Die Seidenschirme, die Stromstecker sowie die Stromversorgung an den Lampen wurden dabei erneuert. Fehlende Schalter am Wandpaneel wurden auf Sicht belassen (Abb. 10–12).

Die Sitzmöbel und Teppiche waren ein weiteres Thema. Der Zustand der Sitzgelegenheiten ließ in ihrer Verfasstheit keine Benutzung zu. Um das originale Erscheinungs-

bild für Ausstellungszwecke zu gewährleisten, brauchte man allerdings nur das Optische zu beachten. Ausbesserungsarbeiten wurden bei Rissen und Löchern im Leder sowie bei fehlenden Knöpfen an der Bank vorgenommen (Abb. 13–15). Stark abgenutztes Leder wurde farblich an den Bestand angeglichen. Ein unrestauriertes Fauteuil wurde durch einen artgleichen ersetzt. Die Teppiche wurden fachmännisch gereinigt, ebenso drei Druckgrafiken in den Füllungen der Wandverkleidung der Sitzbank. Die fehlenden Druckgrafiken, die im Original bereits veräußert waren, wurden ergänzt. Heute steht dieser Teil des Herrenzimmers als fixes Ausstellungsobjekt im Hofmobiliendepot – Möbelmuseum Wien und kann jederzeit besichtigt werden (Abb. 16).

Die Restauration der Einrichtung des Schlafzimmers erfolgte im Jahr 2013. Zielsetzung war dabei die Adaptierung für einen Raum eines Hauses in Wien-Hietzing, welches Adolf Loos 1912/13 errichtet hatte, wo aber keine Schlafzimmerausstattung des Architekten mehr vorhanden war. Das ursprüngliche Erscheinungsbild der nun eingebrachten Möbel war in Ahornholz-Natur gehalten. Die Einzelmöbel wurden aber nun geschlossen in weißem Zustand zusammengestellt, adaptiert und



Abb. 17: Adaptiertes und restauriertes Schlafzimmer für das Loos-Haus in Wien-Hietzing



Abb. 18: Originalzustand Hocker und Stuhl aus dem Schlafzimmer in Ahornholz

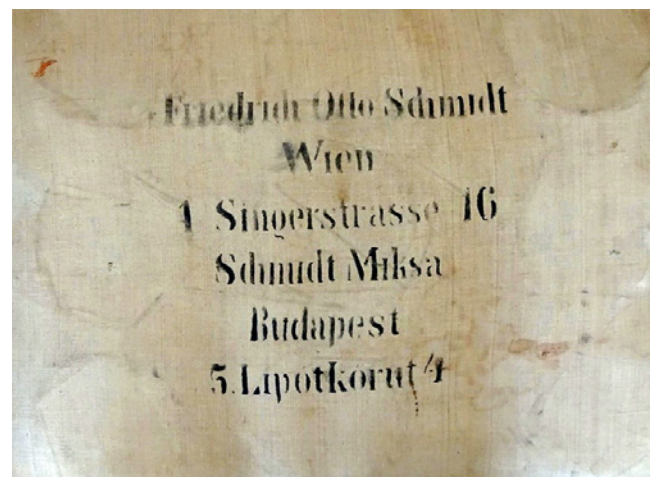


Abb. 19: Signatur der Sitzmöbel



Abb. 20: Originalzustand Speisezimmerstuhl in Eichenholz

eingebaut, um eine Angleichung an die vermutliche ursprünglich 1912/13 vorhandene Schlafzimmersausstattung zu erreichen (Abb. 17, 18).

Die ursprünglich in Schlafräum und Speisezimmer befindlichen Sitzmöbel waren im Original an der Grundtapedierung mit „*Friedrich Otto Schmidt Wien, 1 Singerstrasse 16, Miksa Schmidt Budapest, 5.Lipotkorut 4*“ gekennzeichnet. Sie wurden in diesem Zustand belassen (Abb. 19, 20). Dieser Umstand stellt ein sehr interessantes Detail dar, lässt sich dadurch doch die Möbelausstattung der Wohnung in der Wiener Margaretenstraße in den Zeitraum zwischen 1900 und 1904 datieren. Die Firma Schmidt übersiedelte nämlich 1904 von der Singerstraße in die Währinger Straße. Originalfotos der Stühle sind im Adolf Loos-Archiv der Albertina und im Archiv der Firma Friedrich Otto Schmidt unter Adolf Loos abgelegt.

# Adolf Loos: Zwei Wohnungen Boskovits – Spurensicherungen

## 1988–1991 | Ausgangspunkt

Der Erwerb der Wohnung Boskovits II im Jahr 1988 für die Stadt Wien unter der Ägide von Bürgermeister Helmut Zilk, Finanzstadtrat Hans Mayr und Kulturstadträtin Ursula Pasterk ist aus der Distanz von mehr als drei Jahrzehnten als Akt kulturpolitischen Weitblicks zu werten. Die Bemühungen um die Wohnung fielen in die Phase der sich in den 1980er Jahren entwickelnden Wertschätzung des Werkes von Adolf Loos, befeuert durch die von Burkhardt Rukschcio und Roland Schachel herausgegebene Werkmonografie zu Loos,<sup>1</sup> aber auch durch entsprechende Präsentationen in der sehr erfolgreichen Ausstellung „Traum und Wirklichkeit“<sup>2</sup> sowie der Personale zu Loos 1990 in der Albertina und im damaligen Historischen Museum der Stadt Wien (heute Wien Museum).<sup>3</sup> Architekt Burkhardt Rukschcio, der schon die Restaurierung des Loos-Hauses am Michaelerplatz geleitet hatte, wurde auch in der Bartensteingasse in Zusammenarbeit mit dem Bundesdenkmalamt und der Stadt Wien (MA 34) mit der Leitung aller Maßnahmen betraut. Er beschied der Wohnung zwar „kein herausragendes Beispiel avantgardistischer Innenraumgestaltung“ zu sein, stellte sie aber als „Musterbeispiel für einen sorgsamsten Umgang mit der vorgefundenen Bausubstanz“ durch Adolf Loos dar.<sup>4</sup> Es bestand der Wunsch, diese Loos-Wohnung der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Dem konnte ab 1991 nach und nach begegnet werden, als die international bedeutende Musiksammlung der damaligen Wiener Stadt- und Landesbibliothek (heute

Wienbibliothek im Rathaus) in den „Loos-Räumen“ ihre neue Heimat erhielt. Zur Eröffnung der Räume erschien 1991 eine Broschüre, die die Restaurierungsschritte der großbürgerlichen Wohnung und deren technische Ausstat-



Abb. 1: Kaminnische mit Stuckfries im Eingangsbereich, 2013

1 Burkhardt Rukschcio / Roland Schachel, Adolf Loos. Leben und Werk, Salzburg-Wien 1982.

2 Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930. Katalog zur 93. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1985.

3 Adolf Loos. Katalogbuch zur Ausstellung in der Graphischen Sammlung Albertina in Zusammenarbeit mit dem Historischen Museum der Stadt Wien, 1989/90.

4 Die erste Auflage (1982) der Werkmonographie von Rukschcio/Schachel listete die Wohnung Boskovits II noch nicht, in der zweiten Auflage (1987) ist das Interieur mit 1913 datiert.



Abb. 2: Blick vom Herrenzimmer in das Speisezimmer, 2013

tung sowie die Interventionen von Adolf Loos festhielt.<sup>5</sup> Die Besichtigung der Loos-Räume war im Rahmen der Benützung der Musiksammlung möglich.

## Die Bauherrnfamilie Boskovits

Die Eltern von Friedrich Boskovits immigrierten 1873 aus Temesvár nach Wien. Friedrich war noch ein Kind, als die Eltern verstarben, darauf wurde er durch drei ältere Schwestern versorgt. Friedrichs beruflicher Aufstieg ist anhand der Adressbücher gut nachvollziehbar – 1896 findet sich der erste eigenständige Eintrag im Lehmann – Friedrich wohnt in der Türkenstrasse 8 und wird als Gesellschafter der Firma „Schreiber&Boskovits, Commissionshandel mit technischen Bedarfsartikeln“ ausgewiesen. Ein Jahr später heiratet er 33-jährig in eine

jüdische Wiener Familie aus Budapest und Brünn namens Pollak ein. Die großzügige Mitgift, die Charlotte Pollak erhält, erstattet Boskovits 1930 zurück.

Charlotte Pollak bekommt 1898 eine erste Tochter, die Mary gerufen wird, die zweite Tochter Alice wird 1908 geboren. 1907/08 zieht die Familie Boskovits nach mehreren Wohnungswechseln in die Wohnung in der Frankgasse 1 ein. Friedrich Boskovits ist mittlerweile ein angesehener Mann in Wien – er wird alleiniger Besitzer der Firma Schreiber&Boskovits, gerichtlich beeideter Schätzmeister und Sachverständiger, Experte der k. k. Permanenzkommission und 1908 schließlich Mitinhaber der österreichischen Glas-Isolierwerke in Stockerau. Die Geburt seiner zweiten Tochter sowie sein beruflicher Aufstieg und Erfolg erklären wohl auch den Umzug in eine repräsentativere Wohnung im Viertel rund um die Votivkirche. In der Frankgasse 1 wohnt unmittelbar benachbart zu Boskovits nicht nur Arthur Schnitzlers Mutter Louise, (Schnitzler selbst hatte ab 1895 im Haus eine Privatordination), sondern nach dem Tod von Schnitzlers Mutter auch der Maler Armin Horovitz.<sup>6</sup> Die biografischen Erkenntnisse legen nahe, die Einrichtung der Wohnung in der Frankgasse mit 1907/08 zu datieren. Die Familie Boskovits wohnte dort bis 1927. Ihrem gesellschaftlichen Aufstieg und auch der Erweiterung der Familie entsprechend wurde in den 1920er Jahren mehr Wohnraum gesucht.

## Familiendokumente als Motor der Forschung

Mit dem Freiwerden der Nachbarwohnung ergab sich ab 2010 die Chance, Büro- und Verwaltungsräume der Musiksammlung dorthin abzusiedeln und die architektonische Strahlkraft der Loos-Räume freizulegen. Dies kam der Absicht der Bibliothek, diese durch Veranstaltungen und reguläre Öffnungszeiten zugänglich zu machen, entgegen. Die Präsentation der Wohnung als solitäres museales Interieurjuwel von Adolf Loos nahm konkrete Gestalt an.<sup>7</sup>

5 Burkhardt Rukschcio, Die Loos Wohnung. Zur Restaurierung der Wohnung Boskovits von Adolf Loos und Adaptierung für die Musiksammlung der Stadt Wien. In: Zur Eröffnung der Neuen Musiksammlung, hg. von Herwig Würtz, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wien 1991.

6 Eine ausführliche Biografie zu Friedrich Boskovits liefert Sylvia Mattl-Wurm, Wer hat hier gewohnt? Der Bauherr Friedrich Boskovits und seine Familie-Versuch einer Rekonstruktion, in: Dies. (Hg.), „Jeder sei sein eigener Dekorateur“ Zur Geschichte der Loos-Räume in Wien I., Bartensteingasse 9, Wien 2013.

7 Der museale Umbau erfolgte in Zusammenarbeit mit dem Designer Markus Reuter.



Mit der Musealisierung galt es auch, die Geschichte der Wohnung, ihrer Mieter und die Rolle von Adolf Loos zu erforschen. Anhand von bis dahin in Privatbesitz befindlichen Fotomaterialien sowie Dokumenten betreffend die Wohnung Boskovits II konnten alle Umbauten in der Wohnung rekonstruiert werden. Rund 70 Rechnungen dokumentieren minutiös sowohl eine Übersiedelung des Loosschen Speisezimmers aus der vormaligen Wohnung Boskovits I in Wien 9, Frankgasse 1 und vor allem die Adaptierung der Wohnung Boskovits II in der Bartensteingasse 9. Die Übersiedlung und der Umbau der Wohnung konnte damit eindeutig mit 1927 datiert werden.<sup>8</sup>

Parallel dazu begann die Auswertung des 2008 von der Wienbibliothek erworbenen schriftlichen Teilnachlasses Adolf Loos aus der Sammlung von Franz Glück.<sup>9</sup>

## Auswahl involvierter Unternehmen

*Franz Burian, 17, Pezlgasse 75 / Josef Hampel, 9, Fuchsthallergasse 10, Bauunternehmungen*

Diese beiden Firmen nahmen die bewilligungspflichtigen Umbauarbeiten vor. Sie bestanden in einer Vergrößerung des Speisezimmers durch Niederlegen einer Wand, und Anbringen einer abgehängten Gipskartondecke. Der Durchbruch zwischen Herrenzimmer und Speisezimmer wurde vergrößert und ins Mittel gesetzt, um dem streng symmetrisch konzipierten Speisezimmer die richtige Wirkung zu verleihen, die Enfilade zwischen dem Schlafzimmer Hans Otto Wessners und seiner Frau zum angrenzenden Salon abgemauert.

Die Firma Burian war auch für die Montage des Stuckfrieses im Speisezimmer zuständig. Der Wortlaut im Voranschlag vom 14. Juni 1927 lässt Interpretationsspielraum: Bedeutet „Neuherstellung des Loosschen Stuckplafond im Speisezimmer samt liefern und versetzen des Frieses“, dass das Fries aus der Frankgasse übertragen oder dass dies aufgrund der geänderten Maße neu bestellt wurde? Loos verwendete exakt dieses Motiv des *thiasos* nochmals 1915/1916 im Haus Duschnitz und 1923 im Bauer-Schloss in Brünn, was die lange Lieferbarkeit dieses industriell gefertigten Frieses bezeugt. Wenn das Fries übertragen



Abb. 3: Kostenvoranschlag der Firma Johann Staf, 1927

wurde, konnten die Stücke, die aufgrund des größeren Raumes fehlten, möglicherweise noch vom Markt ergänzt werden, wenn es nicht überhaupt neu angeschafft wurde. Fakt ist, dass in der Wohnung Boskovits I heute kein Fries mehr vorhanden ist.

Friedrich Otto Schmidt, 9., Währingerstraße 28

Boskovits orderte bei Friedrich Otto Schmidt, der schon 1907/08 nach Angaben von Loos das Speisezimmer lieferte, einige neue Möbel (Fauteuils, Kanapees) und ließ das im Damensalon, Herrenzimmer bzw. seinem Schlafzimmer vorhandene Mobiliar (überwiegend Louis XVI bzw. Régence aus der Werkstatt Friedrich Otto Schmidt) überholen.

*DEA GesmbH für Dekoration, künstlerische Wohnungseinrichtung und Innenarchitektur, 3., Schwarzenbergplatz 6–7*

Übertragen und Aufpolieren des eingebauten Buffets sowie Neuaufstellung des Speisezimmers; Neuanfertigen

<sup>8</sup> Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Otto Wessner, ZPH 815.

<sup>9</sup> Der Nachlass wurde in der Publikation Markus Kristan / Sylvia Mattl-Wurm / Gerhard Murauer (Hg.), Adolf Loos. Schriften, Briefe, Dokumente aus der Wienbibliothek im Rathaus, Wien 2018, vorgestellt.

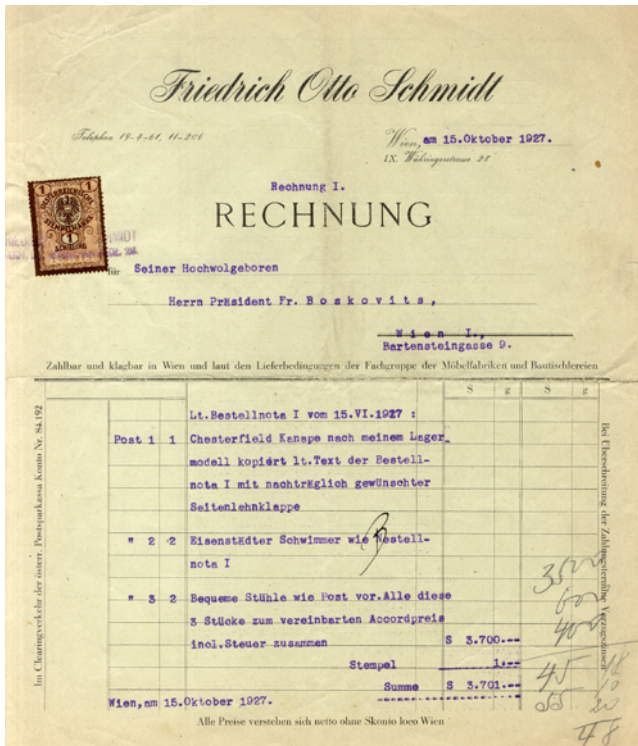


Abb. 4: Rechnung der Firma Friedrich Otto Schmidt, 1927

und Montage der Lambris in Nussholz, auf Mahagoni gebeizt.

*Wiener Weichmöbelfabrik Johann Staf, 16., Ganglbauer-gasse 19*

Überholen der aus der übertragenen Möbel in den Schlafzimmern, Einbau der Tapetentür zum Kinderzimmer, Maler- und Anstreicherarbeiten in den Schlafzimmern, im Badezimmer sowie im Kinderzimmer; Lieferung von diversem Küchenmobiliar.

*Karl M. Luther, Dekorationsmaler und Anstreicher, 7, Corneliusgasse 3*

Eingangshalle: Plafond abtönen, Kaminnische ausbessern, Lambris cremefarben streichen, Reinigung der Tapeten mit Brot; Eckbalkonzimmer (Musiksalon): Reinigung der Decke und weiß bzw. elfenbeinfarben streichen. Herrenzimmer: Reinigen und streichen des Stuckplafonds.

*Eduard Groß, Tapezierer & Dekorateur, 1., Bartensteingasse 14*

Die Wände im Herrenzimmer wurden mit den roten Damasttapeten bespannt, die mit den vergoldeten Spalierleisten aus der Frankgasse stammen, ebenso wurden 242 m<sup>2</sup> Spannteppich abgenommen, gereinigt und verlegt.

*Bert Kauder, Dauerbrand- und Tonöfen-Fabriks-Niederlage, 1., Parkring 2*

Aufstellen eines Rokokokamins im Herrenzimmer, Übertragen der Kaminverkleidung aus marokkanischem Onyx und Montage im Speisezimmer.

Zusätzlich zu den Rechnungen belegt ein Versicherungsvertrag, der nicht grundlos kurz nach den Februarkämpfen des Jahres 1934 geschlossen wurde, eine reiche Kunstsammlung (Skizzen von Johann Martin Schmidt, Reliefs von Georg Raphael Donner, von Friedrich Amerling ein Porträt.) Das Buffet von Adolf Loos wird darin mit 12.000 Schilling veranschlagt und übersteigt damit den Wert der übrigen Kunst- und Einrichtungsgegenstände bei weitem.<sup>10</sup>

### Zur Übersiedlung des Speisezimmers aus der Frankgasse in die Bartensteingasse – die Frage der Beteiligung von Loos am Umbau 1927

Transferiert wurden das Buffet sowie Teile der Lambris in Mahagoni. Sie wurden in der genannten Versicherungspolizze extra ausgewiesen und hoch bewertet. Die Ergänzungen sind in Nussholz, Mahagoni gebeizt ausgeführt und daher für Fachleute gut als Ergänzungen von 1927 erkennbar, die originalen Paneele verblieben großteils in der ersten Wohnung Boskovits in der Frankgasse.

Übersiedelt wurde auch die Kaminverkleidung sowie sämtliche Möblage, d. h. Esszimmertisch, Stühle, Sofas, Beistelltische, ein Elefantenrüsseltisch, der zwölfblämmige Bronzeluster mit Stoffschirm und ein Servierwagen.

Auch der Spannteppich im Speisezimmer stammt noch aus der Frankgasse, wenngleich er bereits gestückelt verlegt worden ist. Er gilt als einer der frühesten Teppichböden Wiens, wenn nicht Europas.

<sup>10</sup> Vgl. *Christian Witt-Döring*, „Jeder sei sein eigener Dekorateur“. Die Inneneinrichtung der Wohnung von Friedrich Boskovits in der Bartensteingasse, in: Sylvia Mattl-Wurm (Hg.), „Jeder sei sein eigener Dekorateur. Zur Geschichte der Loos-Räume in Wien I., Bartensteingasse 9, , Wien 2013, S. 65–86.

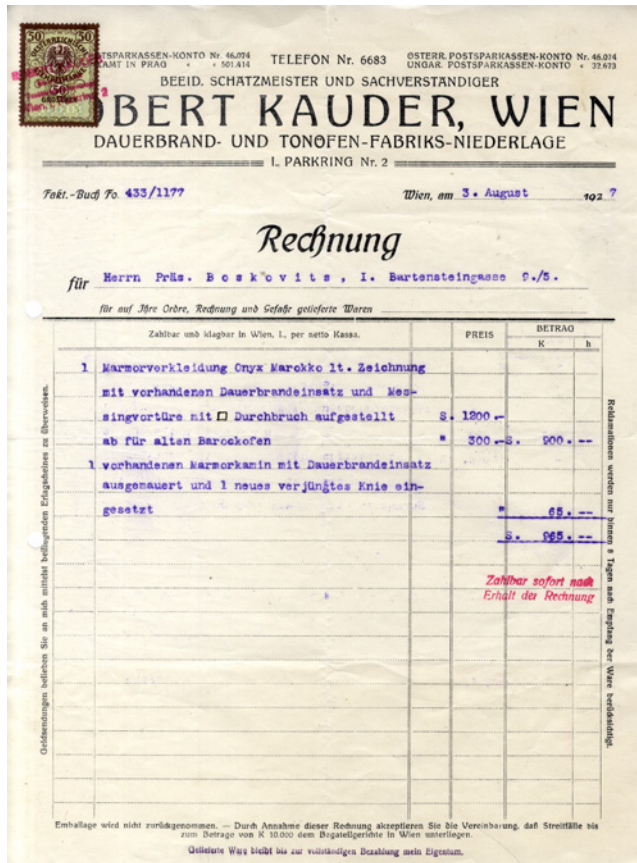


Abb. 5: Rechnung der Firma Bert Kauder, 1927

Aus dem Kostenvoranschlag der DEA GesmbH geht noch ein Detail zum Speisezimmerkamin hervor, der nämlich in der alten Wohnung als Eckkamin diente, die abgeschrägte Deckplatte sowie die Seitenteile wurden für eine Aufstellung parallel zur Wand neu angeschafft.

Inwieweit Adolf Loos in die Übersiedlung und vor allem in den Umbau der Wohnung Bartensteingasse 9 im Jahr 1927 eingebunden war, bleibt aufgrund der Umbaurechnungen unklar – Loos lebte zu dieser Zeit in Paris, kam aber oft nach Wien – Zwei Briefe von seiner Ehefrau Elsie Altmann an Loos belegen, dass Boskovits in den 1920er Jahren Kunde von Loos war bzw. mit diesem in Kontakt stand.<sup>11</sup> Pläne für die Umgestaltung aus der Feder von Adolf Loos sind nicht bekannt. Das Architekturbüro DEA GesmbH, welches die Arbeiten koordinierte, nennt in seinem Kostenvoranschlag den Innenarchitekten Josef Tarr als Betreuer. Wegen Unstimmigkeiten zwischen der Firma Burian und

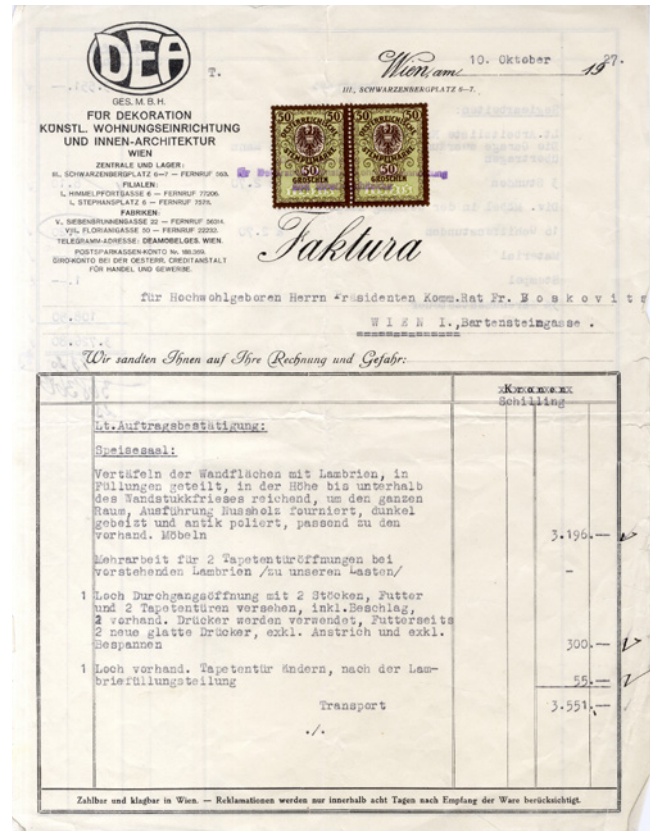


Abb. 6: Rechnung DEA GesmbH, 1927

Friedrich Boskovits wurden vom Bauherrn noch die Architekten Franz Wilfert und Ernst Meller eingeschaltet.<sup>12</sup>

### Wohnung Boskovits I in Wien 9, Frankgasse 1/12

1927 gibt Boskovits die Wohnung in der Frankgasse auf und übersiedelt in die Bartensteingasse. Aus Familiendokumenten, die sich heute in der Wienbibliothek im Rathaus befinden, wissen wir, dass Muriel Gardiner als Nachmieterin von Boskovits in die Frankgasse 1/12 einzieht – Friedrich Boskovits erhält für die zurückgelassene Ausstattung eine Ablöse von 40.000 Schilling. Die Adaptierungsarbeiten leitete der Architekt und Loos-Schüler Felix Augenfeld in Atelieregemeinschaft mit Karl Hofmann.

1939 wird die arisierte Wohnung Boskovits I wie auch die benachbarte Wohnung Horovitz, die 1911 von Adolf Loos gestaltet worden war, der Universität Wien zugeschlagen, die dort bis 2017 das Ägyptologische Institut der Universität Wien beherbergte. 1992 wurde die Wohnung

11 Am 9.7.1921 sowie am 26.7.1921 erinnert Elsie Altmann ihren Mann Adolf Loos daran, sich um verschiedene Auftraggeber u. a. Friedrich Boskovits zu kümmern (Wienbibliothek im Rathaus, Teilnachlass Adolf Loos, ZPH 1442, 6.1.1924).

12 Brief von Friedrich Boskovits an Franz Burian, 27.6. und 26.8.1927 (Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Otto Wessner, ZPH 815).



Abb. 7: Bartensteingasse 9, Speisezimmer, 2013

Boskovits – wie schon davor die Wohnung Horovitz (1982) – unter Denkmalschutz gestellt.

### **Wohnung Rose und Armin Horovitz in Wien 9, Frankgasse 1/10**

1911 zog Armin Horovitz, Maler und Grafiker, Sohn des bekannten Porträtmalers Leopold Horovitz, in die Nachbarwohnung Boskovits. Er ist ab November 1911 in der Frankgasse 1/10 gemeldet. Er folgte als Mieter der eben verstorbenen Mutter Arthur Schnitzlers nach. Auch Armin Horovitz ließ sich – möglicherweise inspiriert durch Boskovits – von Adolf Loos einrichten. Die Ausgestaltung mit typischer Kaminnische, Fries etc. fand wohl um 1910 statt. Von der Looschen Interieurgestaltung für Horovitz ist wesentlich mehr erhalten als von der Wohnung Boskovits I.

In einem in der Wienbibliothek erhaltenen Brief von Armin und Rose Horovitz zu Loos' 60. Geburtstag führt das Paar seine Zufriedenheit und das Glück der fast zwanzigjährigen Ehe direkt auf das wohltuende Interieur der Wohnung zurück.<sup>13</sup>

### **Resümee**

Eine aktive Beteiligung von Adolf Loos vor Ort am Umbau der Wohnung Boskovits II konnte nicht eindeutig geklärt werden. Vielmehr erscheint es aufgrund der Rechnungen wahrscheinlich, dass der Bauherr Friedrich Boskovits 1927 die baulichen Veränderungen in der Wohnung leitete – womöglich fußend auf Beratungen mit Adolf Loos, wie aus der Korrespondenz mit Elsie Altmann hervorgeht. Das Speisezimmermobiliar ist mit Sicherheit als von Loos stammend zu bewerten – wie Burkhardt Rukschcio

<sup>13</sup> Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Adolf Loos, ZPH 1442, 3.1.1930.



Abb. 8: Wohnung Boskovits I



Abb. 9: Kaminnische in der Wohnung Horovitz

schreibt: „es ist ein typisches Loos-Speisezimmer, aber für Leute, die einen üppigeren, konservativen Stil bevorzugen“.<sup>14</sup> Adolf Loos hat in diesen Jahren mehrere sehr ähnliche Einrichtungen geschaffen – in der Wohnung Paul Mayer (1913) sehen wir eine Wiederholung von Boskovits I, nicht wie bisher angenommen umgekehrt.

Schon 1991 konzedierte Rukschcio, dass sich Loos bei seinen Inneneinrichtungen mehr als Berater verstand denn als Architekt, der Bauherren seinen eigenen Stil aufdrängen wollte. So ging er in seinen vielen Einrichtungen individuell auf den künftigen Nutzer ein.<sup>15</sup> Christian Witt-Döring, Kurator mehrerer Ausstellungen zu den Antipoden Josef

14 Burkhardt Rukschcio, Die Loos-Wohnung. Zur Restaurierung der Wohnung Boskovits von Adolf Loos und Adaptierung für die Musiksammlung der Stadt Wien, in: Zur Eröffnung der neuen Musiksammlung, hg. Herwig Würtz, Wien 1991, o. S.

15 Ebenda.

Hoffmann und Adolf Loos, hat in dem 2013 zur Wohnung erschienenen Buch unter dem Titel „Jeder sei sein eigener Dekorateur“ (Zitat Adolf Loos, 1898) die Zusammenarbeit von Friedrich Boskovits und Adolf Loos als ideale Ergänzung bewertet.<sup>16</sup>

Im Wien Geschichte Wiki wird ab Juni 2022 ein Themenschwerpunkt zu Adolf Loos mit einem Portal zu

Leben und Werk abrufbar sein.<sup>17</sup> Es wurden sämtliche heute bekannten Interieurs in ihren topografischen Zusammenhängen eingearbeitet, selbständige Beiträge zur Bauschule Adolf Loos, zu seinen Stadtführungen (1913-1914) sowie zu seinem Strafprozess (1928) sind ebenso Teil des Portals wie das komplexe biografische Netzwerk des Architekten und Lebensreformers.

---

<sup>16</sup> Witt-Döring (zit. Anm. 9).

<sup>17</sup> geschichtewiki.wien.gv.at/Adolf\_Loos\_(Portal) (23.2.2022).

# „Klassisches Altertum“ für eine moderne Wohnungskultur – Der unausgeführte Loos-Entwurf für Friedrich Boskovits

Die Anzahl der von Adolf Loos in Wien eingerichteten oder umgebauten Wohnungen ist unbekannt. Nachweisbar sind 48 realisierte Projekte, wobei die auch architekturgeschichtlich wichtigste Hauptgruppe mit 33 Wohnungen in nur fünf Jahren zwischen 1903 und 1908 entstand, in denen Loos fast ausschließlich mit Inneneinrichtungen beschäftigt war. Fünf frühe Ausstattungen zwischen 1898 und 1900 (vier davon fotografisch dokumentiert bzw. teilweise erhalten) zeigen Loos' Entwicklung von sezessionistisch beeinflussten Möbelentwürfen (Mobilier Eugen Stössler, 1898) über Versuche mit in der Folge häufig verwendeten, von amerikanischer und englischer Wohnkultur beeinflussten Standards (Wohnungen Hugo Haberfeld und Otto und Auguste Stoessl, 1899 und 1900) bis zu der wahrscheinlich ersten umfassenden, zwischen den verschiedenen funktionalen Teilen der Wohnung systematisch differenzierenden Einrichtung, der Wohnung Gustav und Marie Turnowsky, 1900. In den Jahren 1909-12, der Zeit der Kämpfe um das Michaelerhaus, für dessen Bauherren, Leopold Goldman ein als „Wohnung Goldman“ bekannter mehrgeschossiger Gartentrakt an seinem Haus in der Hardtgasse entsteht, sind nur drei kleinere Einrichtungen in Wien dokumentiert, darunter die Wohnung Horowitz, die im gegenständlichen Fall eine nicht unwesentliche Rolle spielt. Vier ausgesprochen repräsentative Großwohnungen folgen 1913. Danach sind noch der Sonderfall der Atelierwohnung Grethe Hentschel, 1914, die nur der Adresse nach bekannte Wohnung des Knize-Eigentümers Fritz Wolff, 1920, die nur mit dem Namen des

Bauherrn überlieferte Wohnung Hugo Kallberg, 1922, und schließlich die durch einen Brief der Bauherrin und ein Foto des Schlafzimmers dokumentierte Wohnung Célia Frank, 1928, zu verzeichnen. Dass Loos noch mit einigen weiteren Wohnungsrealisierungen in Wien zu tun hatte, kann nur vermutet werden.

Selbst von den bekanntesten realisierten Wohnungen fehlt durchwegs eine zusammenhängende, schriftliche und/oder planliche Dokumentation aus der Entstehungszeit. Der Nachweis der Autorschaft beschränkt sich meist, soweit es sich nicht um eines der 1907 bei den „Wohnungswanderungen“ gezeigten Projekte handelt, auf Briefe oder die Vorbereitungen für die Loos-Monografie von 1931.<sup>1</sup> Die im Adolf Loos Archiv der Albertina vorhandenen Zeichnungen zu Wohnungen betreffen fast ausschließlich nicht realisierte oder nicht zuordenbare Projekte. Ihr fragmentarischer, palimpsesthafter, oft schwer verständlicher Charakter, der für das von Loos überlieferte zeichnerische Material typisch ist, lässt die Identifikation konkreter Projekte, wie im Fall der Wohnung Boskovits I, meist nur aufgrund von Querbezügen zu Loos' Polemiken gegen eine aus der „schönen“ Zeichnung heraus entwickelte Architektur bekannt. Die Passage in „Von der Sparsamkeit“, macht deutlich, worum es dabei geht: „*Ich brauche meine Entwürfe überhaupt nicht zu zeichnen. Eine gute Architektur, wie etwas zu bauen ist, kann geschrieben werden. Das Parthenon kann man niederschreiben.*“<sup>2</sup> Es geht hier um die Schriftähnlichkeit der Architekturzeichnung als Kommunikationsmedium. Architekturzeichnungen sind

1 Heinrich Kulka, Adolf Loos, Wien 1931. Umfrage des Verlags Anton Schroll & Co. unter Loos' Bauherren seit der Jahrhundertwende; umfangreiche Fotodokumentation, v. a. durch Martin Gerlach.

2 Adolf Loos, „Von der Sparsamkeit“ (1924), in: ders. Gesammelte Schriften, hg. Adolf Opel, Wien 2010, S. 604–616.

Notate, keine Bilder, sie wollen gelesen werden und nicht betrachtet. Was diese Zeichnungen kommunizieren, ist nicht, wie etwas aussieht, sondern „wie etwas zu bauen ist“. Die mit zeichnerischen und schriftlichen Mitteln festgelegten architektonischen Tatsachen, nicht die grafische Erscheinung, bestimmen die von Architektur ausgelöste Wirkung. Die Zeichnung ist eine Anleitung, die „äußere unorganische Natur“, so „zurechtzuarbeiten“, dass sie als „kunstgemäße Außenwelt dem Geiste verwandt wird“ – Hegels in Material und Arbeit ein geistiges Ideal bergende Auffassung der „schönen Architektur“ schwingt hier nach.<sup>3</sup> Diese Architekturauffassung ist nicht bildhaft. Als symbolische ist sie das Ergebnis eines gesellschaftlichen Prozesses. In diesem Prozess genügen wenige Angaben, um die Ordnung der „unorganischen Natur“ nach den „abstrakten Verstandesverhältnissen des Symmetrischen“ zum Symbol zu verdichten. Außerhalb scheinen die rudimentären Zeichen unverständlich. Da Architektur sich, nach Loos' Auffassung, bildhaft nicht mitteilen lässt, hilft nur die Kenntnis des Kontexts, diese Zeichnungen zu lesen.

## Die Wohnungen von Friedrich Boskovits

Der Fall der Wohnung Boskovits I zeigt die Schwierigkeiten, die sich dabei auftun: Allein bis zur korrekten Bestimmung ihrer Lage vergingen über 30 Jahre. Die Datierung und Genese der zahlreichen hier vorhandenen Umbauschichten konnte erst durch die erschöpfende technische und architektonische Analyse der Bausubstanz und durch eine kritische Sichtung aller verfügbaren Quellen erreicht werden, die wir in den Jahren 2013 bis 2019 in mehreren Schritten durchführen konnten.<sup>4</sup>

Die erste Erwähnung (und falsche Verortung) steht im Zusammenhang mit der Entdeckung der zweiten Wohnung Boskovits in der Bartensteingasse 9 durch Burckhardt Rukschscio und Roland Schachel 1983, die sie aufgrund von Ähnlichkeiten mit der von Gerlach dokumentierten Wohnung Paul Mayer Loos zuschreiben und wie diese auf 1913 datieren. Die Information, dass der Industrielle Friedrich Boskovits aus dem Haus Frankgasse 1 hierher übersiedelt ist, lässt sie annehmen, dass die als Wohnung Horovitz bekannte Einrichtung im 3. Stock dieses Hauses im 9. Bezirk ursprünglich von Boskovits beauftragt und bewohnt wurde und dass Horovitz erst 1913 hier eingezogen wäre.<sup>5</sup> Der Porträtmaler Armin Horovitz und seine Frau bedankten sich in einem Brief an Adolf Loos vom 27.12.1930 für die Einrichtung ihrer Wohnung, die sie mit ihrer 20-jährigen glücklichen Ehe in Verbindung bringen, was Rukschscio/Schachel zu einer Datierung „um 1910“<sup>6</sup> führt. Obwohl der Widerspruch dieser Quelle mit den Datierungs- und Verortungsversuchen der Wohnung Boskovits offensichtlich ist und ein unmittelbarer Hinweis auf eine Tätigkeit von Adolf Loos für Friedrich Boskovits weder in seiner ersten, noch in seiner zweiten Wohnung bestand, wurden diese Angaben in der nachfolgenden Loos-Literatur übernommen.

Daran änderte sich auch nichts, als 1994 im Rahmen der Arbeit von Ruth Hanisch über den Wiener Architekten Felix Augenfeld zum ersten Mal Fotos eines Raums der Wohnung Boskovits I auftauchten. Auf der Rückseite zweier Fotografien eines Wohnraums des „M. Gardiner apt., Vienna 1927“ findet Hanisch die handschriftlichen Notiz Augenfelds: „original panelling by Adolf Loos“.<sup>7</sup> Der Typ der Paneele, auf Mahagoni gebeizte Nussfurnier in Kassetten mit geschwungen profilierten Deckleisten, glich

3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, Bd. I, 2. Ausgabe von Heinrich Gustav Hothos 1842, Berlin-Leipzig 1955, S. 89.

4 Erich Hubmann / Andreas Vass, Gutachten in vier Phasen verfasst zwischen September 2013 und Mai 2019; Befundungen Holz: Susanne Käfer; Befundungen Decken/Wände: Karl Scherzer.

5 Burckhardt Rukschscio / Roland Schachel, *Adolf Loos. Leben und Werk*, 2. Auflage, Salzburg-Wien 1982, S. 484 und 650–652. Für die Datierung der Wohnung Paul Mayer in der Prinz Eugen-Straße 80 berufen sich die Autoren, neben einem im Bauakt nicht auffindbaren Einreichplan auf das kleine Blattfragment ALA421, auf dessen Rückseite das Portal der Anglo-Österreichischen Bank in der Mariahilferstraße 70 von 1913/14 skizziert ist. Die Vorderseite zeigt in groben Umrissen ein Buffet mit chippendale-artigen Beinen, das aufgrund der angegebenen Maße der Wohnung Mayer zugeordnet werden kann aber auch dem im Speisezimmer der Wohnung Boskovits II ähnelt. Hier wird das Buffet der Firma F. O. Schmidt zugeschrieben.

6 Von dieser Einrichtung waren zum Zeitpunkt ihrer Unterschutzstellung 1982 noch das Vorzimmer, der Salon und die daran anschließende Kaminnische erhalten.

7 Ein auf ihrer Diplomarbeit aufbauender Aufsatz Hanischs erschien mitsamt diesen Fotos im Katalog zur Ausstellung „Visionäre und Vertriebene. Österreichische Wurzeln in der modernen, amerikanischen Architektur“, 1995. Die Fotos sind Bestandteile eines Fotoalbums, das Felix Augenfeld, der 1938 aus Österreich vertrieben in die USA emigrierte, 1978 an das Museum für





Abb. 1: Wohnung Frankgasse 1/12, gartenseitige Wohnräume, Salon (Zimmer 2) mit Blick in das Kaminzimmer (Zimmer 3) und das ehemalige Speise/Arbeitszimmer (Zimmer 1) – Zustand 2014/19

dem der Wohnung Mayer und die Adresse des Apartments war aus der Autobiografie der amerikanischen Studentin und Unterstützerin des antifaschistischen Widerstands ab 1934, Muriel Gardiner<sup>8</sup> bekannt: Frankgasse 1. So schien klar, dass es sich um einen mittlerweile verloren gegangenen Raum der Wohnung Horowitz handeln musste, der

Angewandte Kunst übergeben hatte (MAK-Kunstblätter-sammlung K.I. 14.277/18 und 19). Die Beschriftung konnte im Rahmen unserer Recherchen durch grafologischen Vergleich auf die Zeit der Übergabe datiert werden. Als Verfasser des einzigen erhaltenen Plans – eines als Einreichplan verwendeten Entwurfsplans – firmieren Karl Hofmann und Felix Augenfeld. Aufgrund der erhaltenen Korrespondenz und der Freundschaft Augenfelds mit Muriel Gardiner ist aber davon auszugehen, dass dieser das Projekt weitgehend autonom betreute. Dafür, dass dieses Projekt nur in dem abgebildeten Raum zu einem Abschluss gebracht wurde, spricht nicht nur, dass es der einzige von Augenfeld fotografisch dokumentierte Raum der Wohnung ist, sondern auch die auffallende Heterogenität der übrigen Einbauten der Wohnung.

8 Muriel Gardiner, Deckname Mary. Erinnerungen einer Amerikanerin im österreichischen Untergrund, Wien 1989.



Abb. 2: Umbauphasen Zimmer 3: gründerzeitliche Zusammenlegung zweier Kabinette und Kamineinbau (gelb), 1921 – Versetzung der Zwischenwand und breite Öffnung, 1930er Jahre – wandfeste Einbauten



Abb. 3: Täfelung Zimmer 2

von Boskovits 1913 bei seiner Übersiedlung nicht in die neue Wohnung mitgenommen worden war. Erst weitere 15 Jahre später ergaben die Untersuchungen von Sylvia Mattl-Wurm zur Familiengeschichte von Friedrich Boskovits, dass dieser von 1908 bis zu seinem Umzug in die Bartensteingasse im Jahr 1927 in der Frankgasse wohnte, und zwar in der Nachbarwohnung des Ehepaars Horovitz, auf Tür Nummer 12.<sup>9</sup> So wurde auch entdeckt, dass der von Augenfeld 1927 umgebaute Raum (Wohnungsgrundriss: Zimmer 1) mit den „Loos’schen panellings“ noch existierte, mehr noch: dass auch der Nachbarraum, ein großer, vom Vorzimmer aus zugänglicher Salon (Zimmer 2), rundumlaufende Paneele ähnlichen Typs aufwies und über eine breite Öffnung mit einem Kaminzimmer (Zimmer 3) verbunden war: Eine Enfilade, die auf Loos hinzuweisen schien und die drei hofseitigen, repräsentativen Räume der Wohnung einnimmt (Abb. 1). Bei näherer Betrachtung

zeigten sich allerdings zahlreiche Unstimmigkeiten. Schon nach bloßem Augenschein war klar, dass das „Kaminzimmer“, ohne Sitzecke und abgesenkte Decke und mit einer Kaminwand, die offensichtlich aus dem Winkel war, eine für Loos ganz untypische und auch in sich heterogene Gestaltung aufwies. Ein gründerzeitlicher Kaminblock war hier, vermutlich in den 1930er Jahren (Abb. 2), in den niedrigen Schrankeinbau eines Arbeitszimmers integriert worden. Auch die Täfelung des Salons zeigte sehr deutlich Unregelmäßigkeiten, die sie von den auf den ersten Blick ähnlichen, aber exakt durchgestalteten Paneelen der Wohnung Meyer klar unterschied: Stückelungen und ungleiche Anschlüsse an Türen und Raumkanten, vor allem aber ein schräges Wandstück, über das die Täfelung, obwohl maßlich nicht passend, ebenso weitergeführt wurde, wie die den Deckenspiegel einfassende Stuckprofilierung (Abb. 3).

<sup>9</sup> Sylvia Mattl-Wurm (Hg.), „Jeder sei sein eigener Dekorateur“, Wien 2013.– Armin Horovitz ist ab 1911 an dieser Adresse gemeldet. Als Beleg dient Mattl-Wurm der Meldezettel vom 5.11.1911. Als Adresse ist hier mit „IX, Frankgasse Nr.1, Stock II, Tür Nr. 10–11“ angegeben. Korrekter Weise müsste hier, nach den offiziellen Dokumenten im Bauakt, 3. Stock stehen. Die falsche Angabe ist vielleicht darauf zurück zu führen, dass, Dokumente im Bauakt im Planarchiv der MA 37 die in Wien sonst geläufige Bezeichnung „Mezzanin“ nicht verwenden. Im Haus wird der „1. Stock“ hingegen bis heute als „Mezzanin“ ausgewiesen. Die Angabe „Tür Nr. 10–11“ entspringt dem Umstand, dass die Wohnungen im 3. Stock ursprünglich in je 2 Wohnungen aufgeteilt waren (die Wohnung Boskovits hatte also genau genommen die Tür Nr. 12–13).

Für die Datierung des Einzugs von Friedrich Boskovits dient Mattl-Wurm ein Geburtsbillet der Tochter Alice vom 12.2.1908 als Indiz. Allerdings ist hier, wie auch in Lehmanns Adressbuch, wo Boskovits ab 1908 unter Frankgasse 1 aufscheint, keine Türnummer angegeben. Diese ist erst durch die Dokumente zur Übergabe der Wohnung an die Nachmieterin Muriel Gardiner 1927 direkt nachweisbar.

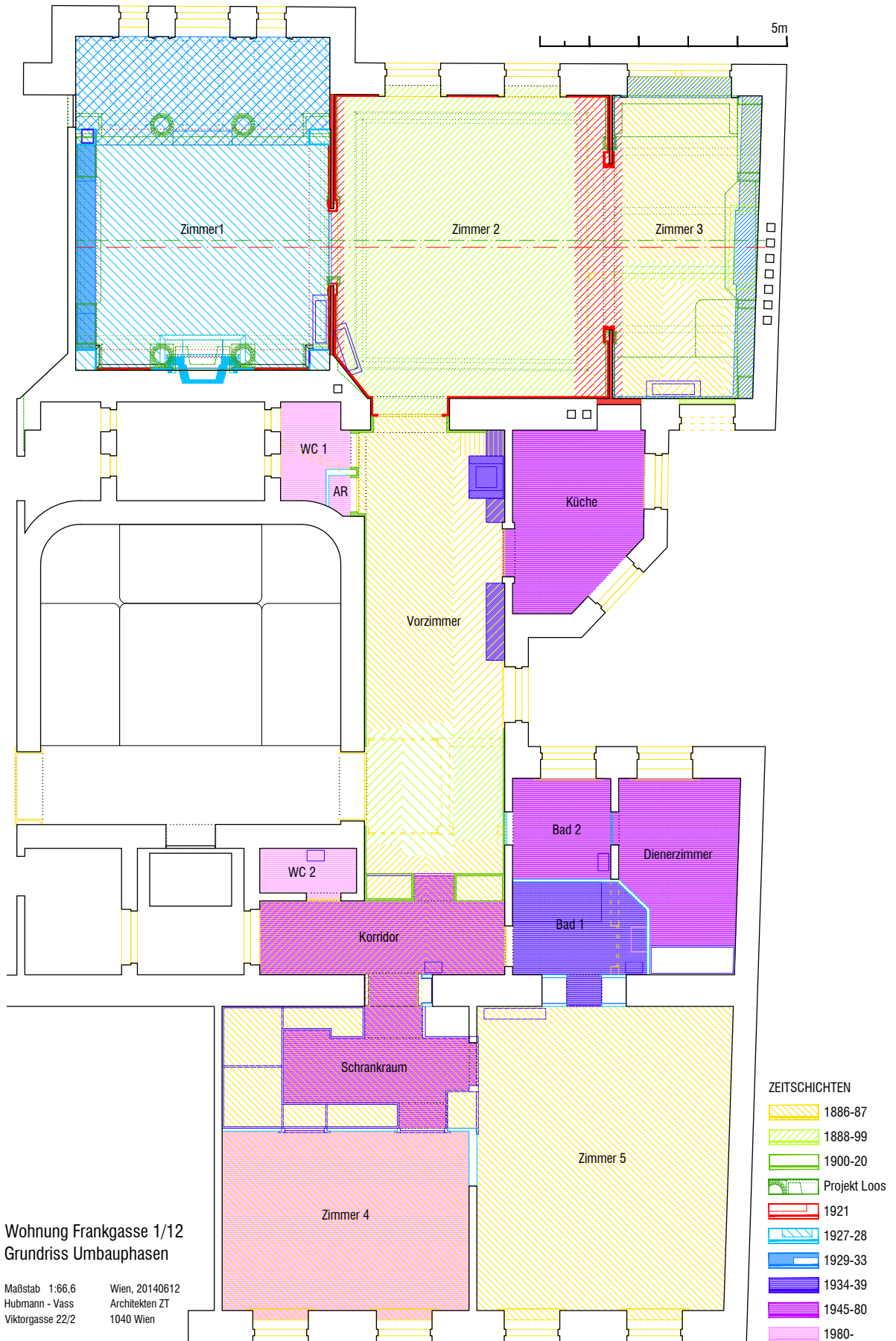


Abb. 4: Wohnung Frankgasse 1/12, Gesamtgrundriss – Umbauphasen



Abb. 5: Ehemaliges Speisezimmer Boskovits bzw. Arbeitszimmer Gardiner (Zimmer 1): Wandverkleidungen – Abnahme im Rahmen der Begutachtung 2014

Die Korrektur der häufigen Unregelmäßigkeiten der von Loos umgebauten repräsentativen Gründerzeitwohnungen – oder, wo das auch mit großem Aufwand nicht zu erreichen war, deren Überspielung oder Reinterpretation durch besondere Einbauten<sup>10</sup> – gehört zu den unbedingten Forderungen, die Loos an sein auf Symmetrien und deren bewusste Brechung bzw. Modulierung aufbauendes „System“ der Wohnungseinrichtungen stellte.

## Zeitschichten einer Wohnung

In den Jahren 2014 und 2018/19 konnten wir durch Abnahme eines Großteils der Paneele, sowie durch Schichtanalysen und tischlerische Untersuchung nicht nur einwandfrei klären, welche Einbauteile auf den Umbau durch Augenfeld zurückgehen und welche älteren Datums sind. Es konnten in den unterschiedlichen



Abb. 6: Abnahme eines Sperrholzpfilers im Speise/Arbeitszimmer: Blendpfiler durch das Gewicht der Füllung aus Ziegeln und Bauschutt stabilisiert, darin Fund eines Mäanderfriesfragments aus Stuck, Putzreste mit blassrosa Tapete – vermutlich Dekorelement der vor Einbau der Sperrholzpfiler abgebrochenen Gipspfiler

<sup>10</sup> Der monumentale Kamin im Salon der Wohnung Mayer, der die vorgefundene schräge Ecke zum dominierenden Schwerpunkt im Raum macht, ist ein naheliegendes Beispiel für dieses Verfahren.

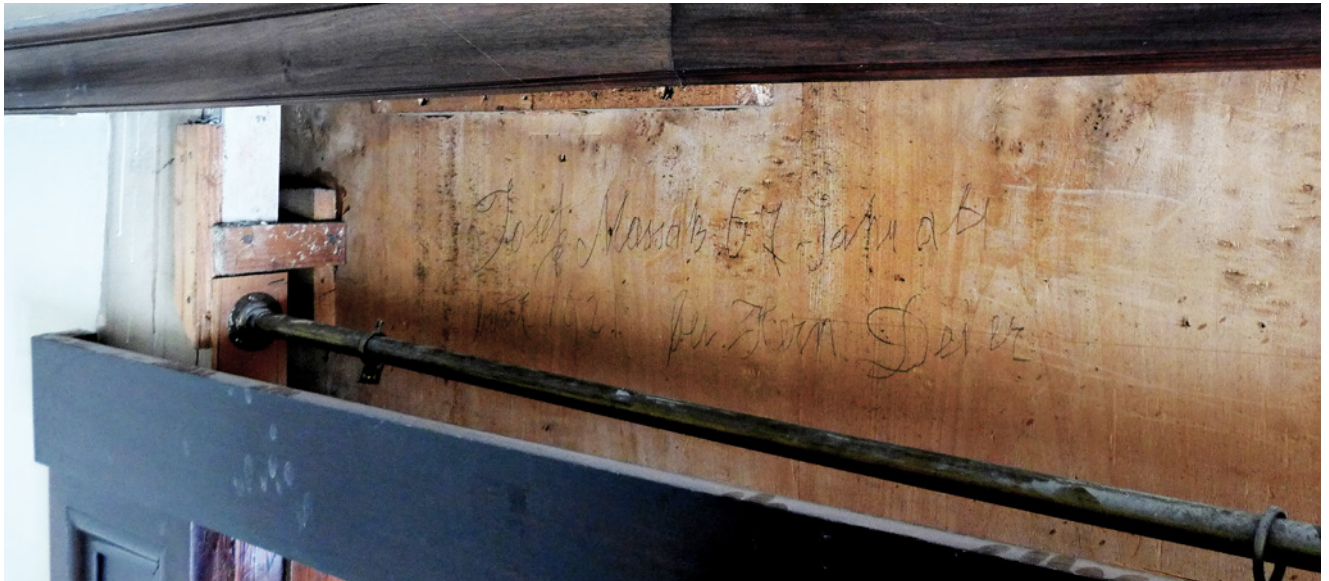


Abb. 7: Abnahme der Blende am Überlager der Öffnung zwischen Zimmer 2 und 3, auf Seite Zimmer 3: Fund einer Inschrift an der Innenseite einer Blende, Datierung 1921

Teilen der Wohnung in den ersten Jahrzehnten ihres Bestands bis zu sieben Umbauphasen unterschieden werden (Abb. 4), darunter im von Augenfeld fotografierten Bibliotheks- und Arbeitszimmer eine stuckierte Fassung einer Gips-Pfeilerordnung, die Augenfeld abtragen und durch mahagonigebeizte Sperrholzpfeiler ersetzen ließ. Zu seinen Eingriffen in diesem Raum gehört auch das vor den Fenstern gelegene Podest, der an der Wand zur Nachbarwohnung auf Achse der Enfilade gelegene Bücherschrank mit oberhalb anschließendem Wandpaneel und der Kamin samt Sperrholzeinfassung (Abb. 5). Durch Datierung der Paneele an der Kaminwand und an der Wand zum Salon auf Anfang der 1920er Jahre,<sup>11</sup> konnten auch die Schlackenbeton-Dünnwände zwischen den Zimmern und die daran anschließenden, abgetragenen Gipspfeiler dieser Zeitschicht zugeordnet werden. Als für die weiteren Forschungen besonders interessant erwies sich dabei der

Fund eines Meanderbandfragments aus Gips in einem der mit Bauschutt gefüllten Holzpfeiler (Abb. 6). Schließlich gelang durch die Entdeckung einer Aufschrift auf der Innenseite der Einfassung des Durchgangs vom Salon zum Kaminraum sogar eine exakte Datierung der von Augenfeld vorgefundenen „panellings“: „Josef Masak 67 Jahr alt baut 1921 bei Herrn Deier“ (sic) hatte hier ein Arbeiter der Tischlerei Ludwig Deyer in ungelenker Schrift notiert (Abb. 7). Die Kunsttischlerei Deyer gehörte seit der Jahrhundertwende dem Firmennetzwerk von F. O. Schmidt (FOS) an, mit dem Loos bei Wohnungsumbauten regelmäßig zusammenarbeitete. Eines der wenigen Blätter mit Skizzen zu Möbelentwürfen, die von Loos erhalten sind, ist eine Bestellung bei der Tischlerei Deyer, aufgegeben am 10.10.1901 für die Wohnung von Josefa Brandeis, die auch im Kundenbuch der Firma FOS aufscheint.<sup>12</sup> Es ist jedenfalls davon auszugehen, dass sowohl die „panellings“

11 Die Datierung sämtlicher Paneele und Holzpfeiler dieses Raums wurde durch die auf der Rückseite als Furnierfugenstreifen verwendeten Zeitungsausschnitte möglich.

12 Im Wiener Stadt- und Landesarchiv konnten die Lebensdaten des Tischlergehilfen Josef Mas(s)ak ausgehoben werden: Die Angabe seiner Inschrift, dass er 1921 67 Jahre alt war, stimmt mit diesen Daten überein. Deyer, später auch beeideter Sachverständiger und Schätzmeister, war lt. Lehmann von 1900 bis 1925 als Firma in Wien V., Bachergasse 5 gemeldet. Nach Rostás gehörte die Werkstatt vermutlich F. O. Schmidt, jedenfalls war Deyer, ebenso wie der an der gleichen Adresse tätige Bronzeverarbeiter Johann Heeg, Teilhaber des beschriebenen Werkstättennetzwerks der Firma Schmidt (siehe Peter Rostás' Firmenmonografie von FOS: „Mágnások Lakberendezője – A Friedrich Otto Schmidt Lakberendezőház története (1858–1918)“ [„Einrichtungsmagnaten – Die Geschichte des Einrichtungshauses Friedrich Otto Schmidt (1858–1918)“], Geopen, Budapest 2010). Inwieweit Deyer auch an der von Rukschscio/Schachel auf 1913 datierten Wohnung Paul Mayer beteiligt war, ist nicht bekannt. Im Verband mit der Firma Schmidt und ev. unter Heranziehung von deren Zeichenbüro und Materiallager, bzw. durch seine direkten Erfahrungen mit Loos war Deyer aber jedenfalls in der Lage, die gegenständlichen Tafelungen „à la Loos“, wie bei Schmidt wenig dekorierte und mehr oder weniger nach Loos-Projekten entwickelte Ausstattungsteile gerne genannt wurden, auch ohne „Beratung“ des Architekten herzustellen.



Abb. 8: Rückseite Täfelungstyp 1 (ohne Gegenfurnier, Füllungen gestiftelt) in Zimmer 1 und 2

im späteren Arbeitszimmer, soweit sie nicht, wie noch zu zeigen ist, Felix Augenfeld ab 1927 nachbauen ließ, als auch die im Salon mitsamt Einfassung der Durchgänge entlang der Enfilade im Firmennetzwerk von FOS 1921 durch Ludwig Deyer hergestellt wurden.

Die Schlackenbetonwand, in der sich die breite Öffnung vom Salon zum Kaminzimmer befindet, und die die in den bauzeitlichen Einreichplänen eingetragene Ziegelwand um circa 40 cm verschoben ersetzte, was sich bis heute im Parkett des Salons abzeichnet (siehe Abb. 2), wurde aller Wahrscheinlichkeit nach in der gleichen Bauphase wie die Einfassung der Öffnung errichtet, also 1921. In dem gleichen Material wurde zu diesem Zeitpunkt auch die gegenüberliegende Dünnwand des Salons nach Abbruch der ursprünglichen Ziegelwand errichtet. Aufschriften wie „links vom Durchgang“ an den Paneelen an dieser Wand zeigen, dass sich nach Errichtung dieser Wand hier eine ebenfalls offene Verbindung zum später von Augenfeld als Arbeitsraum ausgestatteten Zimmer befand. Heute

ist dieses Zimmer durch eine wohl von Felix Augenfeld ergänzte Tür abschließbar. An dieser Türe, ebenso wie an den Heizkörperverkleidungen im Salon und im Arbeitszimmer, ist im Vergleich zu den Paneelen der Farbunterschied der auf Mahagoni gebeizten Nussholz furniere auffällig. Erst in den Feinschliffen und aus der Bauart der Paneele, die nach ihrer Abnahme sichtbar wurde, zeigte sich aber, dass auch die Paneele selbst zwei verschiedene Typen aufweisen: Im Arbeitszimmer links und rechts des Kamins und an beiden Seiten des ehemaligen Durchgangs, sowie im gesamten Salon einschließlich der Einfassung des Durchgangs zum Kaminraum (an der die mit 1921 datierte Eintragung gefunden wurde) weisen die Paneele eine sehr einfache Bauart ohne Gegenfurnier und mit bloß gestiftelten Füllungen auf (Abb. 8). Die übrigen Paneele im Arbeitszimmer, also die Einfassung des Kamins und das Paneel über diesem, sowie die Täfelung über dem Bücherschrank und die Holzpfeiler, wurden dagegen mit Gegenfurnier ausgeführt, das mit Furnierfugenstreifen aus



Abb. 9: Rückseite Täfelungstyp 2 (mit Gegenfurnier, Füllungen mittels Weichholzleisten gehalten) in Zimmer 1, Datierung durch Zeitungsausschnitte auf 1927 oder später

Altpapier verleimt wurde. Die Füllungen dieser Paneele sind durch Weichholzleisten gehalten. Die Frage der zeitlichen Zuordnung dieser Elemente konnte einerseits indirekt aus der Datierung der anderen Bauteile, mit denen sie in Zusammenhang stehen, insbesondere des Bodens, geschlossen werden; andererseits direkt durch die Suche nach den für die Furnierfugenstreifen verwendeten Zeitungsausgaben und darin enthaltenen inhaltlichen Zeithinweisen (Abb. 9).

Am Parkettboden im von Augenfeld abgelichteten Zimmer fällt schon bei oberflächlicher Betrachtung – insbesondere auch im Vergleich zu allen anderen Böden der Wohnung – seine Homogenität auf. Das liegt nicht daran, dass er, wie alle Böden, in den nicht von Einbauten besetzten Bereichen rezent überschiffen wurde, sondern am Fehlen von Ausbesserungen und Stückelungen, sowie am durchgängigen Parkettmaß von 320 × 70 mm. Lediglich das Podest weist hier eine signifikante Abweichung (310 × 65 mm) auf. Dass der Boden im heutigen Arbeitsraum jedenfalls nach 1921 verlegt wurde, folgt allein aus dem Umstand, dass sich die ursprüngliche, um etwa 12 cm stärkere und 1921 abgebrochene Ziegelwand am Boden

nicht abzeichnet, dieser vielmehr direkt an die damals neu errichtete dünne Schlackenbetonwand anschließt. Da aber auch die Gips Pfeiler, die 1921 oder später errichtet wurden, wie durch die Spuren ihres Wandanschlusses auch an der Dünnwand nach Abnahme der Wandtäfelungen nachgewiesen werden konnte, keine Spuren auf dem bestehenden Parkett hinterließen, wird die Neuverlegung des Bodens nach Abbruch der Gips Pfeiler 1927 und vor ihrem Ersatz durch Holz Pfeiler im Zuge des Umbauprojekts von Felix Augenfeld erfolgt sein (Abb. 10).

Dennoch zeigt der Parkettboden Spuren eines darüber verlegten Teppichbodens, die mit der derzeitigen, auf nach 1927 zurückgehenden, festen Ausstattung nicht übereinstimmen. Der Teppichboden hat offensichtlich das gesamte Zimmer inklusive der Bereiche unter dem Podest, sowie unter den Pfeilern und Täfelungen bedeckt. Das deutet auf eine bewegte (Um)Baugeschichte in den Jahren 1927–1934 oder danach hin, ein Bild, das sich auch aus den bei der Befundung der Täfelungen, der Pfeiler, des Podests und der Wände gefundenen Hinweisen ergibt. Wahrscheinlich bald nach Verlegung des Spannteppichs wurde dieser, offensichtlich hastig wieder entfernt. Man



Abb. 10: Spuren früherer Fassungen an den Wänden von Zimmer 1: an der Kaminwand Spuren des Aufbaus des Vorgängerkamins, in der Raumecke Spuren eines Gipsfeilers



Abb. 11: Zimmer 1:  
Teppichnägel (teilweise mit  
Resten von grünem Velours)  
durchgängig entlang der  
Wände, auch unter Podest  
und Eckpfeilern



machte sich nicht die Mühe, die Nägel zu entfernen, sodass bei der Befundung Teppichreste nachgewiesen werden konnten (dunkelgrüner Velours oder Filz) (Abb. 11). Es scheint also einen sehr plötzlichen, um nicht zu sagen überhasteten Entschluss gegeben zu haben, anstatt eines ungegliederten, ebenen, durchgängig mit grünem Spannteppich belegten Raums eine „Rekonstruktion“ oder Nachempfindung eines Loos zugeschriebenen (oder „im Sinn von Loos“ gestalteten) Ensembles mit Täfelung, Pfeilern, Podest (später noch Bücherregal, Heizkörperverkleidung) in einheitlich scheinendem Material zu versuchen. Diese Richtungsänderung im Umbauprozess durch Felix Augenfild, dessen Einreichplan vom 8.10.1927 im betreffenden Zimmer weder einen Kamin, noch ein Podest oder Pfeiler ausweist, könnte auf eine Schwierigkeit in der Übersiedlung der Einrichtung Friedrich Boskovits' in die Bartensteingasse hindeuten. Am 17.8.1927 verfasst Augenfild einen Brief an Boskovits, der die fünf Tage später festgesetzte Übergabe der Wohnung an die neue Mieterin, Mrs. Abramson (verheiratete Muriel Gardiner) regelt.<sup>13</sup> Hier wird zwar ein „vereinbarter Kaufbetrag“ (d. h. wohl eine Ablöse der Investitionen) erwähnt, nicht aber, was Gegenstand dieser Ablöse war. Gesondert werden dagegen Details wie die Übernahme von Koks, Telefonrechnungen und ähnliches angeführt, sowie die Bitte, Boskovits möge „nach Gutdünken“ über die „eisernen Einsätze in den Kaminen im Speisezimmer und im Herrenzimmer“ verfügen. Während Boskovits diese Kamineinsätze (wahrscheinlich Dauerbrandöfen) noch fünf Tage vor Übergabe und etwa zwei Monate nach Beginn der Arbeiten in der Bartensteingasse nicht abtransportiert hatte, also offensichtlich ebenso wenig benötigte wie Muriel Gardiner, bleibt das Thema der Täfelungen völlig ausgespart. Dazu, wie auch zu dem Befund einer ersten, einfach gehaltenen Umgestaltung des ehemaligen Speise- und nunmehrigen Arbeitszimmers durch Augenfild, würde die Hypothese passen, dass die Täfelungen zu diesem Zeitpunkt für die Neugestaltung der Räume in der Bartensteingasse vorgesehen und daher abtransportiert waren. Erhärten lässt sich diese Hypothese nicht, sie würde aber nicht nur die langjährige und offensichtlich falsche Überlieferung erklären, die Wandverkleidungen in der Bartensteingasse wären aus der Frankgasse übersiedelt worden, sondern auch den

Umstand plausibel machen, dass Augenfild zunächst die Gipspfeiler entfernen ließ um sie dann durch eine idente Gliederung mit Holzpfeilern zu ersetzen. Boskovits hätte die Täfelungen, nachdem sie sich in der Bartensteingasse aufgrund ihrer Maße als nicht verwendbar herausgestellt hatten, an Gardiner bzw. Augenfild als „Loos'sche“ Paneele verkauft.

So unklar die Frage der Übernahme der Paneele von 1921 bleibt, so einwandfrei konnte schließlich Augenfilds Veränderung und Ergänzung dieser Wandverkleidungen nachgewiesen werden. Diese Ergänzung gehört ausnahmslos dem zweiten Paneeltyp an. Eines dieser Verkleidungselemente, die Kamineinfassung, deutet mit seiner diagonal verlegten Furnier schon stilistisch auf etwa zeitgleiche Arbeiten Karl Hofmanns und Felix Augenfilds – wie die „Junggesellenwohnung“ in Wien von 1928. Einen direkten Beweis konnten wir aber erst durch Auffinden einiger der alten Zeitungsausgaben erbringen, die für die Papierfugenstreifen verwendet wurden, bzw. durch Hinweise die sich aus den Inhalten dieser Fragmente ergaben. So deutete die Modezeichnung einer Dame mit „Cloche-Hut“ auf der Rückseite des Paneels über dem Kamin ebenso auf die späten 1920er Jahre hin, wie in den Zeitungstexten erwähnte Namen und politische Ereignisse, die sich auf mehreren Paneelen fanden. Das Fragment eines Kriminalberichts konnte mit der Ausgabe der „Illustrierten Kronen-Zeitung“ vom 25.10.1925, das eines Konzertprogramms des Tautenhayn Quartetts mit der Ausgabe vom 9.3.1927 identifiziert werden.

## Das unrealisierte Loos-Projekt

Durch diese detaillierten Befundungen verschob sich der Zeitraum eines möglichen Loos-Projekts für die Wohnung Boskovits I von den Jahren um 1910, der Zeit der Errichtung des Hauses am Michaelerplatz, in die Jahre 1920/21, und damit in eine Periode, die im Werk von Loos durch eine Häufung von fast durchwegs unrealisierten Projekten mit prononciert klassizistischem Einschlag im öffentlichen Monumentalbau wie im repräsentativen Wohnungsbau eine Sonderstellung einnimmt. Als ein bisher nicht identifiziertes Projekt dieser Werkgruppe konnten 2019 zwei bis dahin nicht bzw. anders zugeordnete Zeichnungen

13 Mattl-Wurm (zit. Anm. 9), S. 38 f.

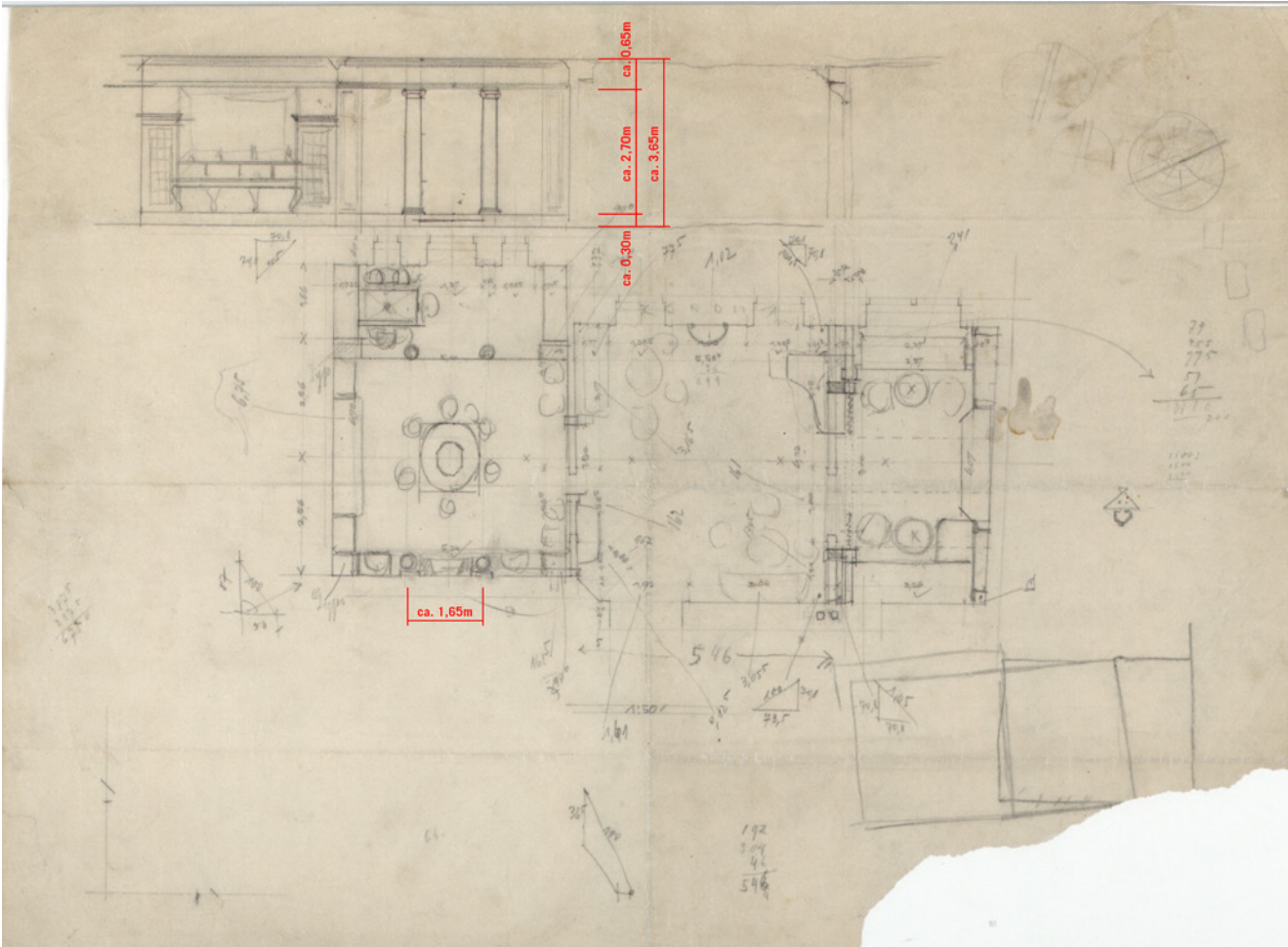


Abb. 12: Adolf Loos: Entwurfszeichnung (ALA 672) zu den gartenseitigen Räumen der Wohnung Frankgasse 1/12, Grundriss und Wandabwicklung Speisezimmer (Zimmer 1), 1:50

im Adolf Loos Archiv in den drei hofseitigen Räumen der Wohnung verortet werden. Erst durch diese Verortung erlauben sie eine Lesbarkeit, die sich aber von der hier vorhandenen Ausstattung radikal unterscheidet. Die zwei Blätter dieses unrealisierten Projekts für die Wohnung Boskovits I zeigen die drei repräsentativen Wohnräume in Grundriss und Schnittansichten 1:50 (ALA672), sowie in einer Detailansicht des kleineren Speisezimmerkamins 1:10, mitsamt Detail 1:1 eines Gesimsprofils (ALA340). Beschriftet, kotiert und möbliert, mit Randnotizen, Berechnungen und Detailskizzen versehen erlauben die Bleistiftzeichnungen vor allem auch durch die erkennbaren Entwurfsschritte erstmals die Rekonstruktion einer Innenraumgruppe aus dieser klassizistischen Werkphase.

Die drei mit offenen Durchgängen verbundenen Räume sind im Grundriss ALA672 klar als Speisezimmer, Musiksalon und Kaminzimmer erkennbar, an den Enden der verbindenden Raumachse befindet sich ein massiger Kamin und ein Buffeteinbau (Abb. 12). Dieser Buffeteinbau ist dem aus der Wohnung Mayer bekannten ähnlich, der dort von der Firma F. O. Schmidt geliefert wurde.<sup>14</sup> Das Kaminzimmer, ursprünglich ein relativ geräumiges Kabinett mit breitem Fenster entspricht dem Typ, den Loos seit dem Umbau seiner eigenen Wohnung 1903 zu einem Standard entwickelt hat: Blendbalkendecke (vermutlich abgesenkt), ein Wandverbau zur Korrektur der schrägen Feuermauer um den 2,5 m breiten, massiv gemauerten Kamin mit abgeschrägten Ecken, vor dem Fenster ein Diwan, gegen-

14 *Rukszcio / Schachel* (zit. Anm. 5), S. 652.– Dieses Buffet von F. O. Schmidt ist allem Anschein nach der einzige Ausstattungsteil, der tatsächlich nach diesem Entwurf zur Ausführung kam und noch erhalten ist – allerdings in der Wohnung Boskovits II, Bartensteingasse 9. Seine Breite und – mit kleinen Differenzen, die wir 2014 mit Änderungen während des Umbaus durch Augenfeld 1927 oder später erklären konnten – auch seine Höhe stimmen genau mit der von den bestehenden Sperrholzpfählen gebildeten Nische überein.



Abb. 13: Adolf Loos: Haus Strasser, 1917, Musiksalon mit Podest und Marmorsäule (Schaft ohne Basis und Kapitell), 1930

über eine Sitzecke und zum Salon hin ein fast raumbreiter Durchgang mit Vorhang. Den mit zwei Sitzgruppen und Flügel frei möblierten Salon selbst, ohne Vertäfelung und mit mächtigem vor der Wand umlaufendem Architrav, muss man sich als stuckierten Raum etwa in der Art des Musiksalons der Wohnung Halban-Kurz von 1913 vorstellen. Die im Grundriss eingezeichneten Einrichtungsgegenstände wie der halbrunde Wandtisch oder die Sofas lassen vermuten, dass auch die Möblierung ähnlich angedacht war. Aufschlussreich auch für die Interpretation des dritten Raums sind die Korrekturen im Bereich der Trennwände: Zunächst sind die gründerzeitlichen Wände mit der Position der zum Entwurfszeitpunkt bestehenden Türen eingetragen, deren Achse deutlich asymmetrisch lag. Darüber sind mit kräftigen Strichen die Einfassungen der geplanten, verbreiterten Durchgänge gezeichnet, wobei die Wand zum Kabinett um circa 45 cm in Richtung Feuermauer versetzt wird. Dadurch gelingt es einerseits, der Fensterwand des

Salons einen symmetrischen Aufbau zu geben, andererseits wird die Kaminnische schmaler und erhält ein Maß, dass diesem Raumtyp angemessen ist. Wahrscheinlich hätte der weit vorspringende Architrav vor der versetzten Wand, der im Schnitt eingezeichnet ist, eine Traverse verborgen, die die Wand im darüber liegenden Geschoss abgefangen hätte. Demselben Zweck hätten wohl auch die zwei schraffiert eingezeichneten Pfeiler dienen sollen, die in dieser Variante den Wanddurchbruch flankieren. Diese auch im Schnitt gezeichneten Pfeiler hätten aber nicht nur eine statische Funktion gehabt: In derselben Signatur sind nämlich im Speisezimmer etwa im ersten Raum Drittel vor der Fensterwand zwei Pfeiler gezeichnet, die den Rahmen für eine zweisäulige Kolonnade mit Architrav und Stylobat bilden. Möglicherweise wären diese Pfeiler und Säulen beider Räume in dieser ersten Variante als massive Steinblöcke, wie etwa im Musiksalon des Hauses Strasser, 1919, gedacht gewesen, was die von den Wänden unterschiedene Signatur erklären könnte (Abb. 13). Diese Wände, auch die zur Kaminnische versetzte, bestehen hier übrigens, im Unterschied zum realisierten Bestand, weiterhin aus Ziegeln. Der Architrav im Salon hätte, wie im Schnitt angedeutet, den Raum an allen vier Seiten gleichmäßig umschlossen und durch seine große Tiefe auch die Wandschräge links neben dem Eingang überspielt, die hier mit ihrem ursprünglichen, gründerzeitlichen Maß von nur circa 75 cm Breite gezeichnet ist.<sup>15</sup> Das Ergebnis wäre ein Raum von fast perfekter Zentralsymmetrie gewesen, das vom Architrav umschlossene Geviert fast quadratisch, ebenso wie der größere Raumteil des durch die Kolonnade aufgeteilten Speisezimmers. Dennoch bewirkt die Lage dieser Kolonnade eine leichte Asymmetrie der Enfilade-Achse im Salon und im Kaminzimmer. Der Grund dieser Achsenverschiebung führt zu einer weiteren Dimension dieses Entwurfs. Wird die bisher geschilderte Anlage in Salon und Speisezimmer durch ein Repertoire klassischer Elemente und Regeln dominiert – Symmetrie, Architrav, Kolonnade, Stylobat – so wird der Stylobat selbst Gegenstand einer raumplanartigen Umdeutung: Er wird als eine zwei Stufen hohe Empore interpretiert, die mit einem Schreibtisch, Stühlen und Regalen an den Seitenwänden zwischen den Pfeilern und der Fensterwand als

15 Im ausgeführten Umbau, der dem heutigen vertäfelten Zustand entspricht, beträgt die Breite dieser Wandschräge circa 115 cm.

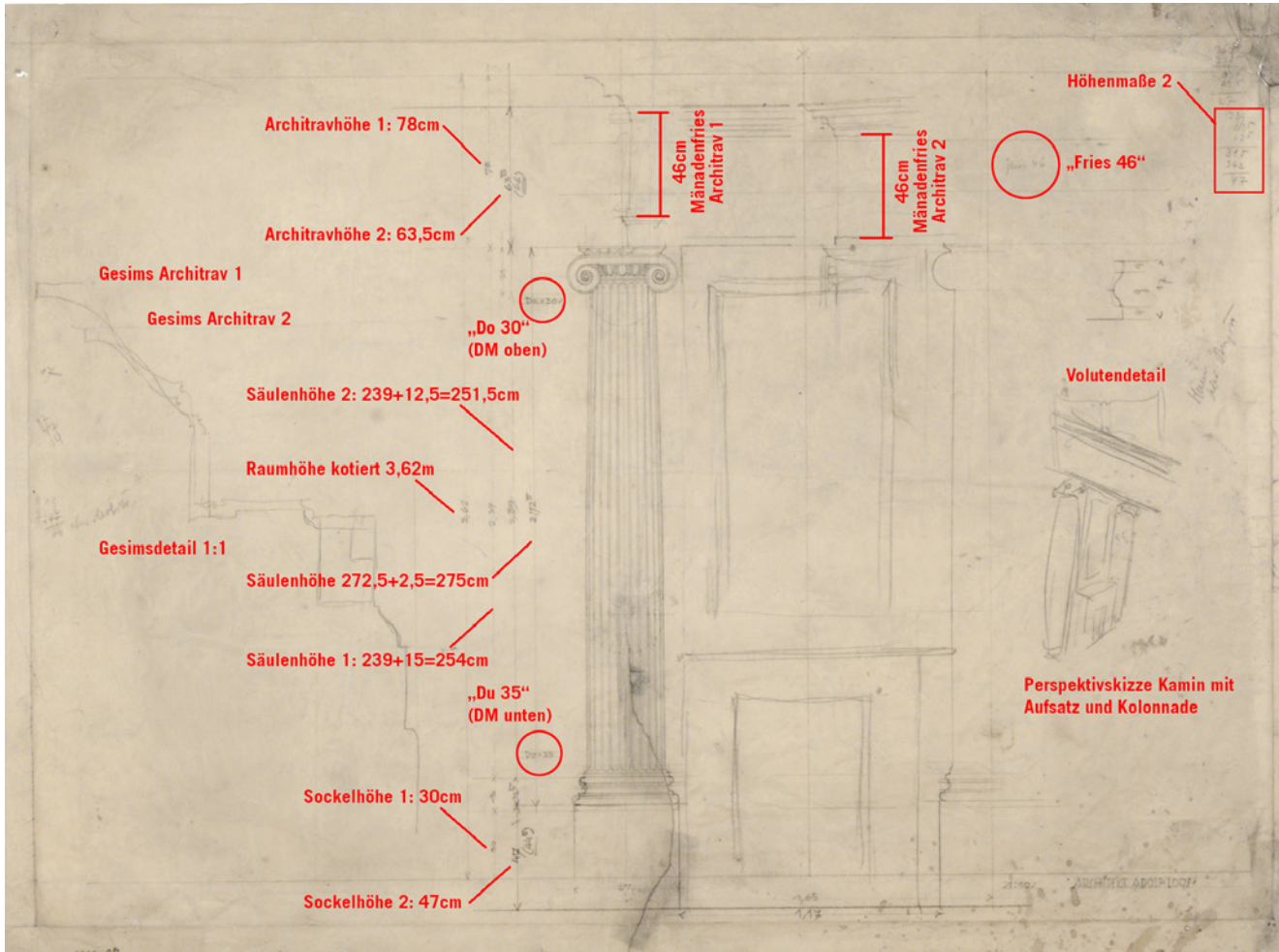


Abb. 14: Adolf Loos: Entwurfszeichnung (ALA 340) zur Kaminwand des Speisezimmers – ionische Kolonnade, Wandansicht 1:10, Gesimsdetails 1:1

ein minimiertes Herrenzimmer zu lesen ist. Es handelt sich dabei um den einzigen bekannten Fall im Werk von Loos, wo ein Speisezimmer, das im Raumplan in aller Regel eine gegenüber den übrigen Wohnräumen überhöhte Position einnimmt, einen um mehr als eine Stufe höher liegenden Teil aufweist. Das hat zwei wesentliche Konsequenzen: Erstens, und das ist bei den beschränkten Raummaßen, die hier vorliegen, eine Herausforderung, muss dieser Raumteil Dimensionen haben, die seinem Zweck gerecht werden, die also etwa das Sitzen an beiden Seiten des Schreibtischs ermöglichen. Ein Näherrücken der Stufe an die Fensterwand ist daher ausgeschlossen. Zweitens braucht diese Ausnahme aus einer wohlbegründeten Regel

eine dieser noch „überlegene“ Regel, und die findet Loos hier in den Ordnungen der klassischen Architektur. Dass es hier aber um mehr geht, als um die Nietzscheanische Idee der „*Erkenntnis von der geistigen Überlegenheit des klassischen Altertums*“, die Loos bekanntlich seit seinen frühesten Texten als Orientierungslinie in der „*schrankenlosen Formenfreudigkeit*“ des Zeitgeistes beschwört,<sup>16</sup> das zeigt die zweite Zeichnung des Archivs (ALA340), die Teil einer Abänderung des Entwurfs ist (Abb. 14).

Dass es sich hierbei um eine Abänderung und nicht etwa um eine frühere Version handelt, sieht man an der Eintragung der Enfilade-Achse, der Bemaßung und der Möblierung, die dieser überarbeiteten Variante entspricht.

16 Adolf Loos, „Die Alte und die Neue Richtung in der Baukunst“, Beitrag aus: Der Architekt, Wien, Jg. 1898, Heft 3, in: ders., Gesammelte Schriften, hg. Adolf Opel, Wien 2010, S. 194–201. Er setzt hier „gegenwärtig und für die Zukunft, bis vielleicht ein großes Ereigniseine eine vollständige Umwertung hervorruft, das classische Alterthum“ als den „festen, unveränderlichen Maßstab“ den der Architekt braucht, damit die Nachwelt sein Werk verstehen und „genießen“ kann. Loos nennt „die großen Baumeister der italienischen Renaissance“, und in der Folge Schlüter, Fischer von Erlach, Le Pautre, später Schinkel und schließlich Semper als die Erneuerer dieses Maßstabs, als die „Über-Architekten“ die nach „Abwärtsbewegungen“ und

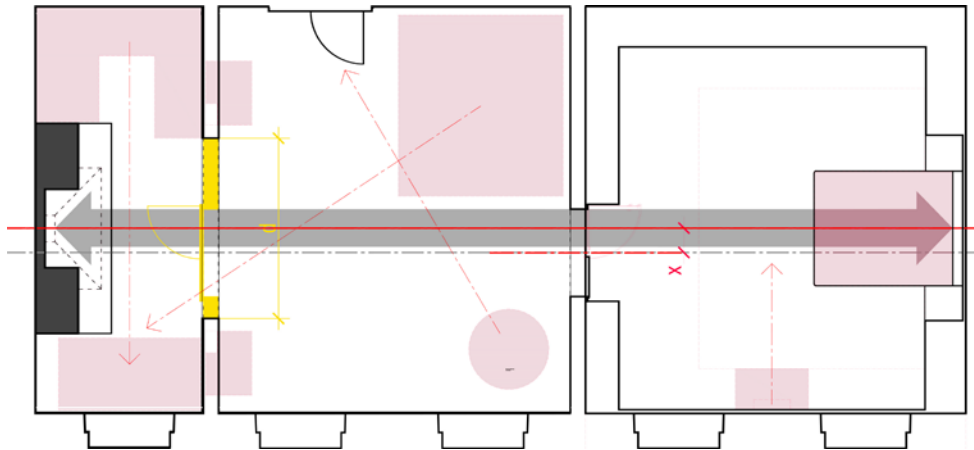
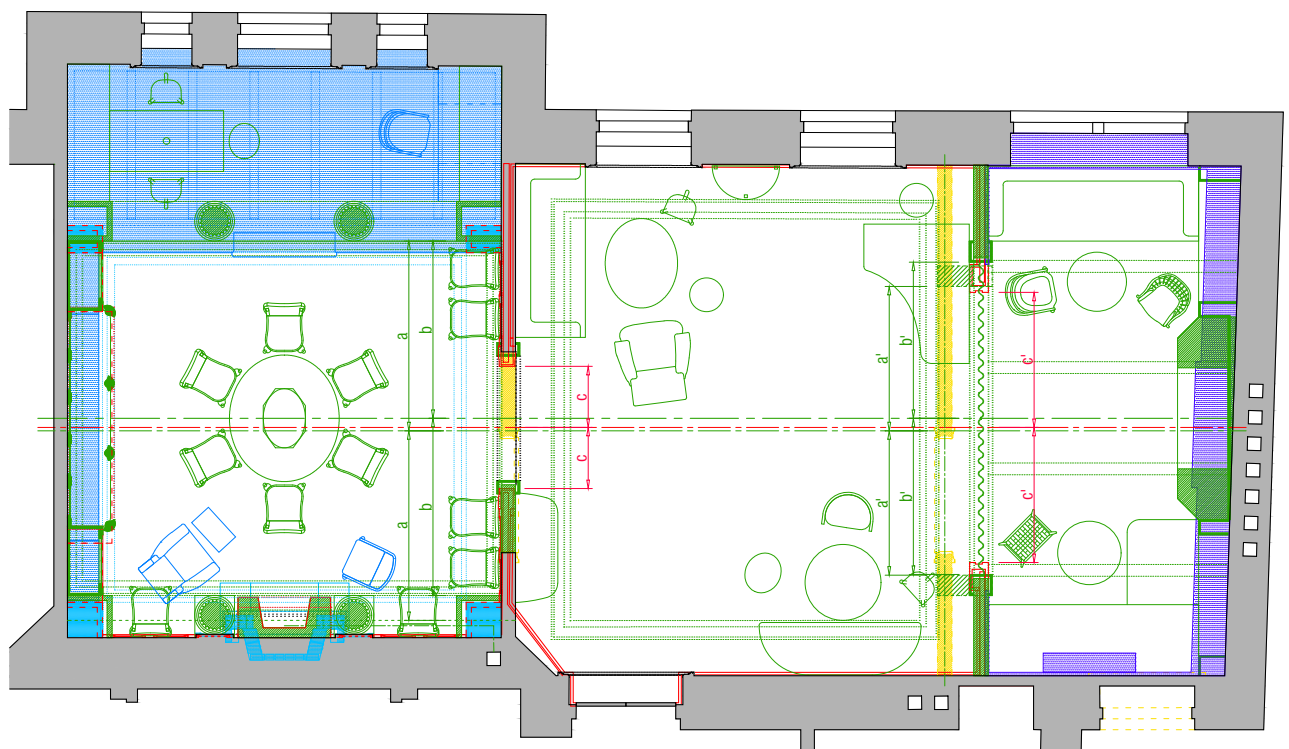


Abb. 15: Schemagrundriss Wohnung Loos: „modulierte Enfilade“



- 1921 (Entwurf Loos - nicht ausgeführt)
- 1921 (Boskovits / F.O.Schmidt + Ludwig Deyer)
- 1927-28 (Augenfeld / F.O.Schmidt?)
- 1929-33 (Augenfeld)
- 1934-39

Wohnung Frankgasse 1/12  
 Gartenseite  
 Projekt ALA 340/672  
 Ansicht Nord 1:50 Wien, 20190404  
 Hubmann - Vass Architekten ZT  
 Viktorgasse 22/2 1040 Wien

Abb. 16: Grundriss gartenseitige Enfilade Frankgasse 1/12: Überlagerung des Loos-Entwurfs (grün), der Ausstattungsteile von 1921 (rot) und der Einrichtung von 1927 (blau) sowie späterer Bauphasen aus den 1930er Jahren (violett)

„schränkenloser Formenfreudigkeit“ als „große Bändiger der Phantasie“ auftraten. Fast wörtlich wiederholt Loos 1910 in dem grundlegenden Aufsatz „Architektur“: „Unsere Kultur baut sich auf der Erkenntnis der alles überragenden Größe des klassischen Altertums auf“. Wieder spielen die „großen Meister“ indem sie die Architektur auf die strengen Regeln Antike zurückführen, die Rolle der Erneuerer ihrer Stringenz. In „Ornament und Erziehung“, 1924, unterstreicht Loos nochmals: „Unsere erziehung beruht auf der klassischen bildung. Ein architekt ist ein mauerer, der latein gelernt hat.“

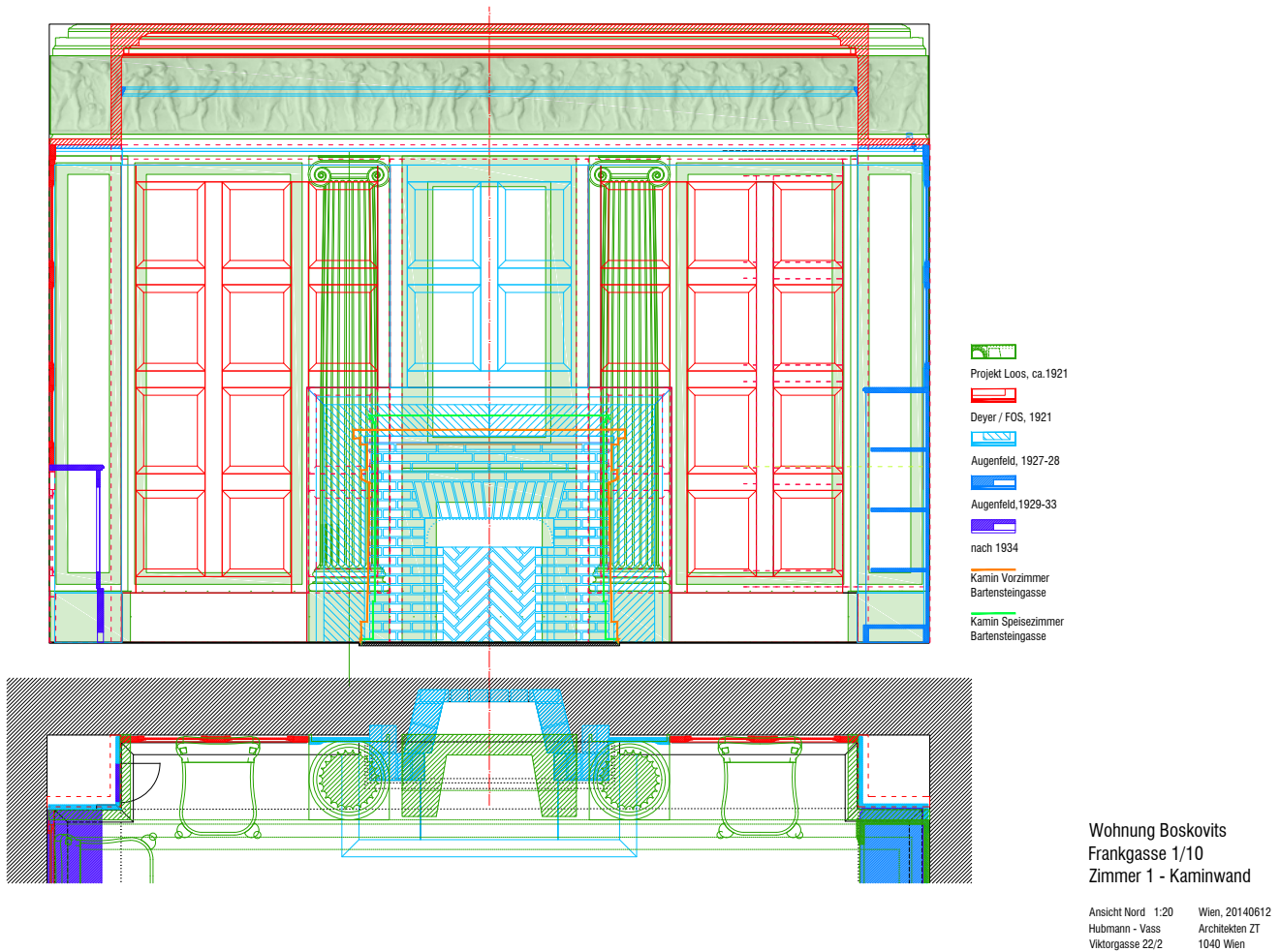


Abb. 17: Wandansicht Kaminwand Zimmer 1: Überlagerung des Loos-Entwurfs (grün), der Ausstattungsteile von 1921 (rot) und der Einrichtung von 1927 (blau) sowie späterer Bauphasen aus den 1930er Jahren (violett)

Vor allem aber wird es an der Durcharbeitung eines Details deutlich, das erst in der zweiten Variante auftaucht: die Kaminwand im Speisezimmer. Dieser zweite Kamin, ein für ein Herrenzimmer notwendiger Ausstattungsteil, komplettiert die Querachse des Speisezimmers, die bereits durch das dreiteilige, gründerzeitliche Fenster angelegt und durch die Kolonnade überhöht wurde. Diese zur Hauptachse gebrochenen Symmetrien auf der Querachse sind

ein durchgängiges Prinzip der „modulierten Enfiladen“, mit denen Loos seit dem Umbau der eigenen Wohnung 1903 die späteren Raumplanlösungen vorwegnimmt (Abb. 15).<sup>17</sup> Die Folgen sind weitreichend: An dieser Kaminwand führt Loos nämlich eine zweite Kolonnade ein, ein exaktes Spiegelbild der ersten,<sup>18</sup> die dem Speisezimmer-Raumteil innerhalb des schwierigen Verbands mit der Herrenzimmer-Empore ihre Zentralität und räumliche Identität

<sup>17</sup> Dieses bei Loos bereits 1903 entwickelte räumliche „System“ wurde im Rahmen der Rekonstruktion des Schlafzimmers dieser Wohnung aus Anlaß der Ausstellung „Wege der Moderne“, MAK 2014/15, im Detail untersucht (Hubmann – Vass, Architekten, „Wohnung Adolf Loos, Wien 1., Bösendorferstraße 3, Rekonstruktion, modulierte Enfilade, 2014“ [im Rahmen des Textbeitrags: Andreas Vass, Architekturtheoretische Ansätze bei Loos, Handwerk–Architektur–Kunst, in: Christoph Thun-Hohenstein / Matthias Boeckl / Christian Witt-Döring (Hg.), Wege der Moderne – Hoffmann, Loos und die Folgen, Wien 2014, S. 162–168.]). Der nachträglich von Heinrich Kulka Ende der 1920er Jahre geprägte Begriff „Raumplan“ wird hier in diesem Sinn auch auf frühere Projekte angewandt, da er ein Denken in räumlichen Relationen bezeichnet, das bis 1903 zum Entwurf von Loos' eigener Wohnung zurückverfolgt werden kann und das bereits 1922 im Haus Rufer in vollendeter Form verwirklicht wurde.

<sup>18</sup> Die Kolonnaden haben, an der Säulenbasis und am Architrav gemessen eine Stärke von 47 cm (wobei auf der Kaminseite noch eine Wandvorlage von circa 5 cm hinter den Säulen hinzukommt), eine Höhe von 362 cm und eine Breite inkl. Seitliche Pfeiler von 570 cm. Ihr lichter Abstand beträgt 420 cm.

zurückgibt. Dabei bildet die Symmetrieachse dieses von den Kolonnaden herausgehobenen Raums die neue Hauptachse der Enfilade, die nunmehr exakt in der Symmetrieachse auch des Salons und des Inglenook-Raums liegt. Infolgedessen verbreitert sich die Öffnung zwischen diesen beiden Räumen noch weiter, ihr linker Rand rückt noch näher an die Fensterwand heran (Abb. 16). Ob aufgrund dieser Nähe, oder wegen des enormen Aufwands der Steinfeiler (wir befinden uns ja immerhin im dritten Stock eines gründerzeitlichen Hauses) – jedenfalls werden diese jetzt durch geschwungene Konsolen ersetzt, die im Schnitt eingetragen sind. Unverändert bleibt dabei der umlaufende Architrav im Salon. Im Speisezimmer hingegen werden die Steinfeiler der ersten Kolonnade durch Gipsfeiler ersetzt. Gipsfeiler rahmen auch die zweite Kolonnade, in deren Mitte zwischen die Säulen ein quaderförmiger Kamin mit einem kantigen Aufbau platziert wird. Über diese Partie des Entwurfs gibt das Blatt ALA340 im Maßstab 1:10 und 1:1 Auskunft, das mit „ARCHITEKT ADOLF LOOS“ beschriftet und mit großer Könnerschaft und Sicherheit gezeichnet ist. Randskizzen und Änderungsspuren zeigen, dass es sich um ein Entwurfsblatt handelt und nicht eine Präsentationszeichnung beabsichtigt war. Wir sehen, wie schon im Schnitt 1:50 von ALA672 angedeutet, hier aber detailliert ausgeführt, eine ionische Ordnung in vollständiger Durchbildung: Kannelierte Säulen mit ionischem Kapitell und Basis, Architrav und Sockel (Abb. 17).

## Referenzen und Quellen

Wenn es hier, wie oben behauptet, um mehr geht, als das „klassische Altertum“ zum bloßen *Maßstab* zu nehmen, nämlich um die buchstäbliche *Übernahme* einer Vorlage oder zumindest eines Typus, dann stellt sich die Frage nach der Quelle. Im Unterschied zu den häufig genannten Vorlagen für Einrichtungsgegenstände sind die überlieferten Hinweise zu konkreten Quellen architektonischer Lösungen bei Loos sehr rar. Seine oft beschriebene positive Sicht auf das Übernehmen von bewährten Modellen, bezieht sich, genau besehen, stets auf Einrichtungsgegenstände, nicht auf die architektonische Fassung. Abgesehen



Abb. 18: McKim, Mead & White: National City Bank New York, Wall Street, 1909

von den meist kritisch bis ablehnend taxierten Wiener Zeitgenossen erwähnt Loos in seinen Schriften Architekten im Vergleich zu Kunsthandwerkern, Handwerkern oder Künstlern selten. Die „großen Meister“ auf die Loos ausschließlich an den Stellen hinweist, wo die Referenz der klassischen Antike ins Feld geführt wird, beschränken sich auf wenige Namen: Schlüter, Fischer von Erlach, Le Pautre, Perrault („der Arzt“ der „Latein gelernt hat“), Schinkel und Semper. Der spätere Loos-Schüler Gustav Schleicher notiert sein erstes Zusammentreffen mit Loos 1912, in dessen Baukanzlei in der Beatrixgasse: Anknüpfend an einen Dialog über Amerika, von wo Schleicher soeben zurückgekommen war, hätte sich Loos als „strenger Anhänger alter Tradition“ gegeben: „Ich halte Gotik [...] in Amerika ebenso für falsch wie in Berlin [...], weil sie uns fern liegt. Griechische Säulen. Universität Columbia und Bankhaus Wallstreet, beide von dem vergessenen White“<sup>19</sup> (Abb. 18). Stanford White, Partner des Büros McKim, Mead & White, das im ausgehenden 19. Jahrhundert zum größten und wichtigsten Architekturbüro des Landes geworden

19 Rukschscio / Schachel (zit. Anm. 5), S. 172.

war, und dessen bekannteste öffentliche Bauten „Greek Revival“ zugeordnet werden, hätte Loos hoch geschätzt.<sup>20</sup> Eduard Sekler erwähnt auch, dass in der Chestnut Street in Philadelphia, wo Loos' Onkel seinen Uhrmacherladen hatte, eines der Hauptwerke von dem Wegbereiter des „Greek Revival“, William Strickland, stand: die Second Bank of the United States mit dorischer Tempelfront. Vor allem in seinen frühen Schriften kommt Loos auf die *griechische Antike* häufig zu sprechen, allerdings ausschließlich in Zusammenhang mit Alltagsgegenständen und deren Funktionalität. Ihre Nachfolger sind für Loos *„die engländer als volk und die ingenieure als stand“*.<sup>21</sup> Betrachtet man die auf ALA340 gezeichnete ionische Säule aber genauer, und vergleicht sie mit ionischen Säulen etwa am Artemision in Ephesos, an dem nach Vitruv die ionische Ordnung erfunden wurde, am Pergamon-Altar oder am Nike-Tempel in Athen, so kann man leicht erkennen, dass hier nicht Griechenland Pate gestanden hat: Von den aufwändig profilierten ionischen Säulenbasen in ihren attischen oder kleinasiatischen Spielarten ist man hier weit entfernt und die Fascie des Kapitells ist nicht gebauht, wie es den Griechen unabdingbar schien, sondern straff und gerade durchgezogen.

Schon in „Die alte und die neue Richtung in der Baukunst“ von 1898 sieht Loos die genannten „großen Meister“ denn auch als *„Männer von classisch-römischem Empfinden“*. Und spätestens 1910, mit dem programmatischen Aufsatz „Architektur“ wird klar, dass das klassische Altertum für Loos ein römisches war: *„Es ist kein Zufall, dass die Römer nicht im Stande waren, eine neue Säulenordnung, ein neues Ornament zu erfinden. Dazu waren sie schon zu*

*weit vorgeschritten. Sie haben das alles von den Griechen übernommen und haben es für ihre Zwecke adaptiert. Die Griechen waren Individualisten. Jedes Bauwerk mußte seine eigene Profilierung, seine eigene Ornamentierung haben. Die Römer aber dachten sozial. Die Griechen konnten kaum ihre Städte verwalten, die Römer den Erdball. Die Griechen verschwendeten ihre Erfindungskraft in der Säulenordnung, die Römer verwendeten sie auf den Grundriß. Und wer den großen Grundriß lösen kann, der denkt nicht an neue Profilierungen.“*<sup>22</sup>

Doch bei welchem der genannten „großen Meister“ könnte man diese römische Säulenordnung, auf die *„keine Erfindungskraft verschwendet“* wurde, finden? Bei Le Pautre, Fischer oder Schlüter schwerlich. Perraults Doppelsäulen der Louvrefassade, wegen der ihn Loos zu den „Meistern“ zählt, sind korinthisch. Und Schinkels Klassizismus hat „Griechenlands Blüte“ im Blick, nicht Rom. Semper? Die ionischen Säulen an den Hofmuseen sind römisch, aber kannelierte Säulen sucht man bei ihm vergeblich. Auch wenn Loos nicht davon spricht: Die Prägung verrät klar den Klassizismus des englischen „palladian movement“ des 18. Jahrhunderts. Die ionische Ordnung in römischem Standard zieht sich hier durch, manchmal, insbesondere in Innenräumen, auch mit kannelierten Säulen.<sup>23</sup> Hier, in den Innenräumen, den Halls und Dining Rooms, etwa der Brüdern Adam (Abb. 19) und von deren Vorläufer Colen Campbell werden auch ionische Kollonaden verwendet, um einen Raumteil vor den Fenstern oder am Eingang zu artikulieren, oder, wie in Campbell's Houghton Hall, als Halbsäulen die Kaminwand des Speisesaals zu gliedern.<sup>24</sup> Modell standen hier bekanntlich die Villen und die

20 Das riesige Oeuvre des Büros umfasst ein breites stilistisches Repertoire und White zeichnete sich gerade in seinen privaten Interieurs durch Erfindungsreichtum und Experimentierfreudigkeit aus. Obwohl manches der überraschenden Kontraste und Effekte, die er hier einsetzt, an die Haltung Loos' erinnert, den Innenraum von seiner sinnlichen Wirkung her zu denken, ist fraglich, ob Loos diese Räume gekannt haben kann. Die Bauten, auf die sich Loos, Schleichers Notiz zufolge, mit seiner Bemerkung bezogen hat, nämlich die Library of Columbia University und die National City Bank, zeigen an ihren Fronten jedenfalls Säulenformen, die sich klar als griechisch oder hellenistisch deklarieren.

21 Adolf Loos, Glas und Thon, 1898, in: ders.: Gesammelte Schriften, Wien 2010, S. 88–95.

22 Adolf Loos, Architektur, 1910, in: ders. (zit. Anm. 19), S. 391–404.

23 Die ionische Ordnung galt laut Vitruv schon bei den Griechen, im Unterschied zur „männlichen“ dorischen und zur „jungfräulichen“ korinthischen Ordnung, als „weiblich“. Die ionischen und korinthischen Kanneluren hatten eine textile Assoziation „gleich wie Falten am weiblichen Gewande“. Für die Villen der 16. bis 18. Jahrhunderts, die, im Unterschied zur offiziellen, oft mit dem politischen Amt verbundenen Rolle der Stadtpalais, der Sphäre des Privaten, Reproduktiven zugehören, mag eine „weibliche“ Konnotation Grund für die häufige Verwendung dieser Ordnung, insbesondere auch in den Innenräumen, gewesen sein.

24 Weitere Beispiele sind u. a. das Speisezimmer von Compton Place von Colen Campbell, 1726–1729, sowie der „Dritte Wohnraum“ in Derby House, 1773/74, in London, oder das „Weiße Zimmer“ von Mellerstein Castle, 1771–1790 der Brüder Robert und William Adam.



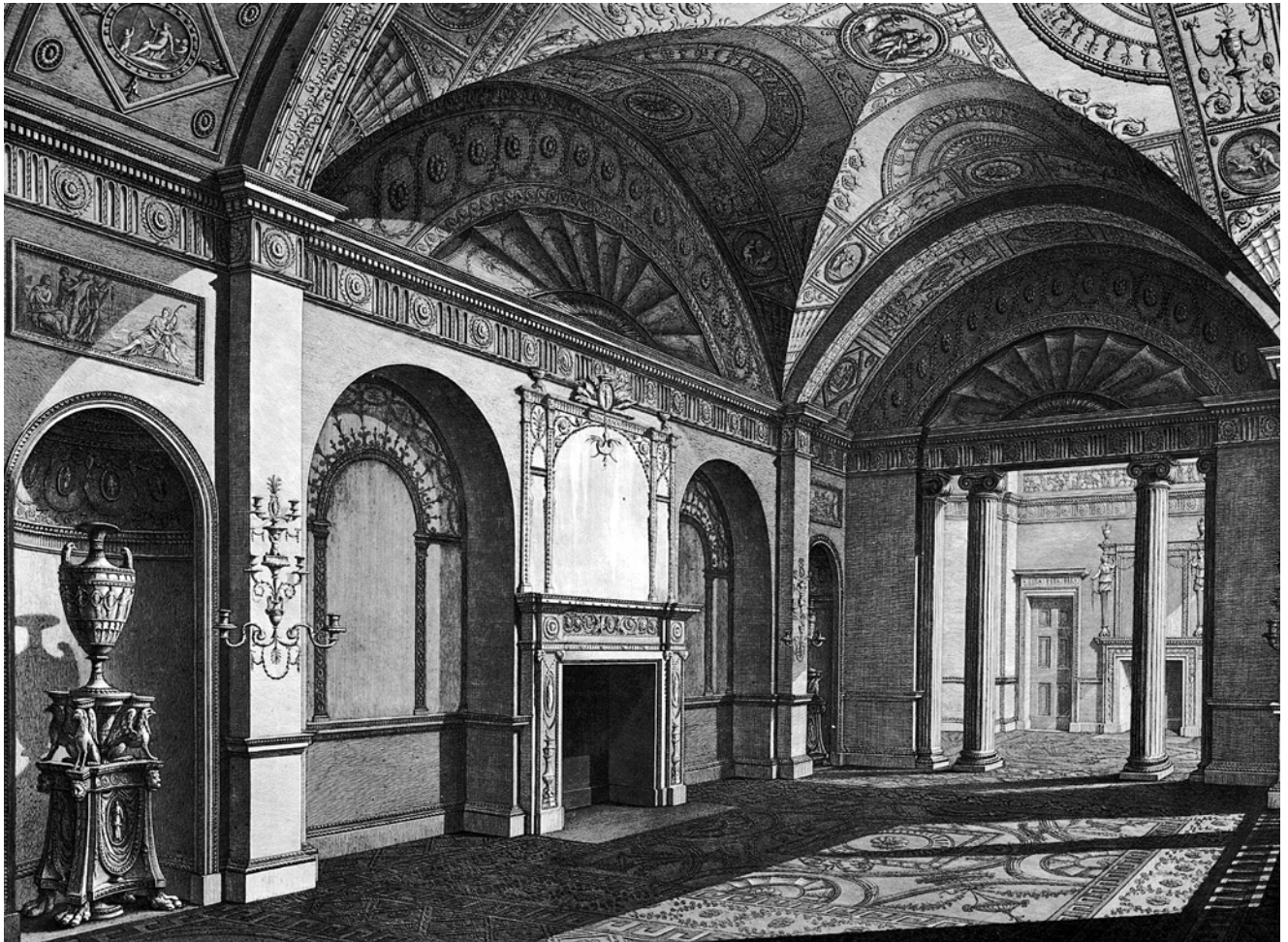


Abb. 19: Robert Adam: Derby House, London, 3<sup>rd</sup> Drawing Room, Grosvenor Square, 1773

„Quattro Libri“ des Andrea Palladio, dem die humanistisch gebildeten englischen Adligen und ihre Architekten auf Punkt und Komma folgen wollten. In seinem Architekturtraktat gibt Palladio in Zeichnungen von bis dahin unerreichter Präzision auch die Regeln vor, nach denen die klassischen Ordnungen zu konstruieren sind. Überlagert man die ionische Säule, die Loos im Maßstab 1:10 in der Detailansicht des Boskovits-Speisezimmers darstellt, mit Palladios Zeichnung der ionischen Ordnung, ergibt sich eine so genaue Übereinstimmung in allen Proportionsdetails von Basis und Kapitell, dass man davon ausgehen kann, dass sie von einer Reproduktion dieser Zeichnung direkt abgenommen wurde (Abb. 20).

Palladio stützt seine Zeichnungen auf eigenhändige Vermessungen vor allem römischer Bauten der Antike. Für die ionische Ordnung ist der Fortuna-Tempel in Rom die Vorlage (Abb. 21). Dieser besterhaltene antike Tempel Roms neben dem Pantheon, fälschlich der Fortuna Virilis,

der Göttin der männlichen Lust zugeschrieben und zur Zeit Palladios in die Kirche der Maria Egiziaca, der Schutzpatronin der Prostituierten eingebaut, ist ein Pseudoperipteros mit Halbsäulen an der Cella und sechssäuligem Prostylos.<sup>25</sup> Urform der „colonnata ionica“ – zwei Säulen zwischen zwei Pfeilern oder Wandstücken, den Anten, und Loos' Kolonnaden damit am nächsten – ist aber der Pronaos des Antentempels, der, ursprünglich ja aus dem Megaronhaus abgeleitet, schon in römischer Zeit mit Raumtypen aus dem privaten Bereich sich vermischt: Wie jener ist das Tablinium, der Hauptaufenthaltsraum des römischen Hauses oft durch eine Stufe vom Atrium abgegrenzt, die fallweise mit zwei Säulen besetzt sein kann. Es gibt allerdings auch eine wesentliche Differenz der Loos-Zeichnung zu der Palladios: Palladio schreibt für die ionische Säule ein Maßverhältnis zwischen unterem Säulendurchmesser und Gesamthöhe der Säule von 1:9 vor. Bei Loos beträgt dieses Verhältnis 34:272,5 also 1:8. Doch

25 Tatsächlich war der Tempel am Tiberhafen dem Gott der Tore und Häfen Portunus geweiht.

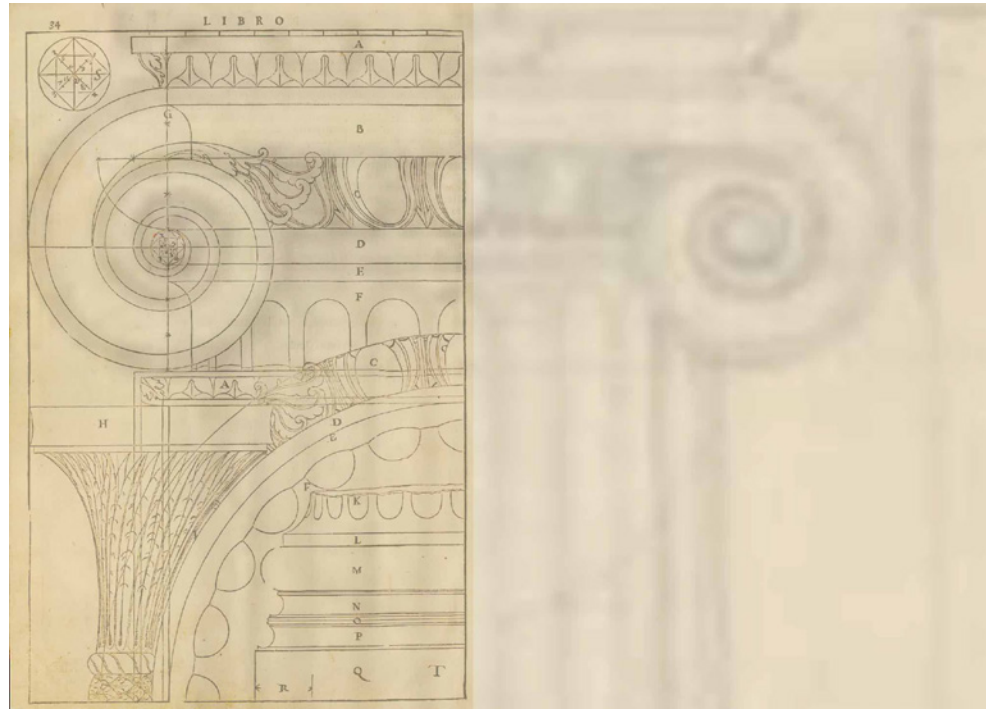


Abb. 20: Andrea Palladio:  
ionisches Kapitell aus den  
„Quattro Libri“, überlagert mit  
dem Kapitell der Zeichnung  
ALA 340

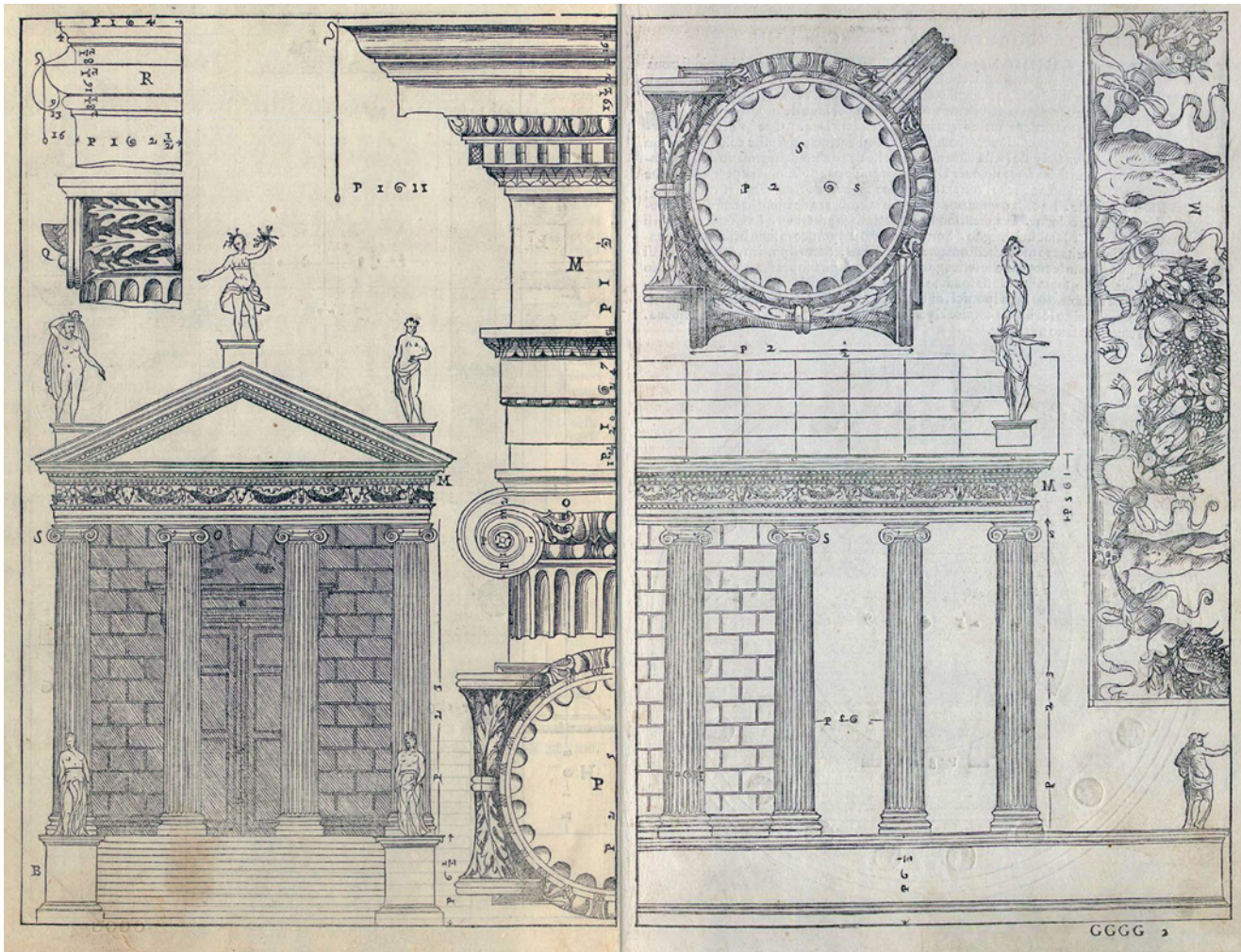


Abb. 21: Andreas Palladio: Portunustempel (Tempio di Fortuna Virilis) aus den „Quattro Libri“ – ionische Kolonnade

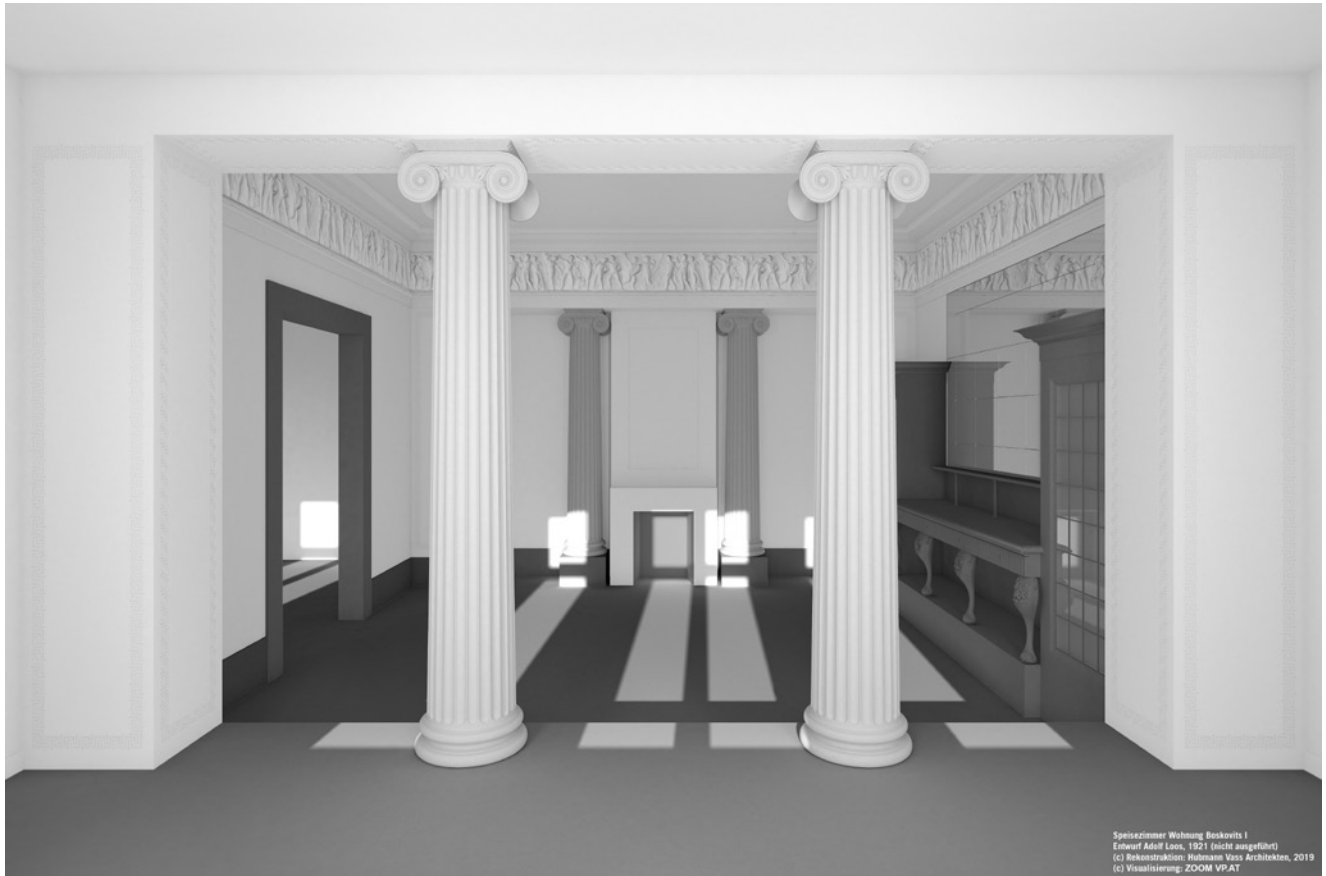


Abb. 22: Speisezimmer Frankgasse 1/12: Rekonstruktion des Loos-Entwurfs nach den Zeichnungen der Albertina – Blick vom fensterseitigen Podest (Stylobat) zur Kaminwand, rechts offener Durchgang zum Salon, links das Buffet von Friedrich Otto Schmidt (heute Bartensteingasse 9)

hier kommt die räumliche Besonderheit dieser doppelten Kolonnade ins Spiel, denn der Stylobat, der die vor der Fensterwand gelegene Kolonnade wie ein Tablinum oder den Pronaos eines Antentempels erhöht in Erscheinung treten lässt, nimmt an der Kaminwand die Form von circa 32 cm hohen Säulensockeln an, sodass die palladianische Proportion in den Gesamtmaßen wieder eingeholt ist. In einer ersten Version sind die Sockel allerdings 44,5 bzw. 47 cm hoch eingezeichnet, weshalb der Architrav insgesamt entsprechend niedriger ausgefallen wäre. Zum unprofilert gezeichneten mittleren Teil des Architravs notiert Loos in der Schnittansicht der ersten Version: „Fries 46“ – ein Maß, das auch in der zweiten Version beibehalten wird. Es ist das Höhenmaß des von F. O. Schmidt vertriebenen Stuckfrieses mit tanzenden Mänaden, das Loos seit dem Café Capua, 1913, in etlichen Wohnräumen verwendet hat. Seine Rapportlänge beträgt genau 187 cm. Die Schnittansichten in ALA672 zeigen eindeutig, dass der Architrav nur über den beiden Kolonnaden, also quer zur Hauptachse des Zimmers mit der Vorderkante der Gipsfeiler

abgeschlossen hätte, während er an den Längsseiten flach in der Wand verlaufen wäre. Dadurch umschließt der Architrav einen im Grundriß rechteckigen Raum, dessen Längsachse mit der Hauptachse der Enfilade übereinstimmt. Seine Maße betragen  $4,20 \times 5,15$  m, sein Umfang 18,7 m – genau das 10-fache der Rapportlänge des Frieses. Der von den ionischen Säulen gerahmte blockartige Kamin ist in der Ansicht nur angedeutet. Über der etwa einen Meter hohen Kamineinfassung erhebt sich ein ebenso kantiger Aufbau mit einem profilierten Rahmen, der möglicherweise einen Spiegel eingefasst hätte. Eine räumliche Vorstellung dieses Kamins bekommt man von der kleinen Handskizze am rechten Rand des Blatts: Es zeigt einen leicht vor die Säulen vorspringenden Kaminblock und den Aufbau, der etwas hinter dem Architrav liegt, also eine Tiefe von circa 40 cm gehabt hätte. Grund dieses relativ tiefen Aufbaus ist ein Problem, das sich in Loos' Wohnungsumbauten häufig stellt. Die offenen Kamine werden gemäß der Raumaufteilung situiert und liegen dadurch oft fernab vom nächsten verfügbaren Kaminzug,



Abb. 23: Speisezimmer Frankgasse 1/12: Rekonstruktion des Loos-Entwurfs nach den Zeichnungen der Albertina

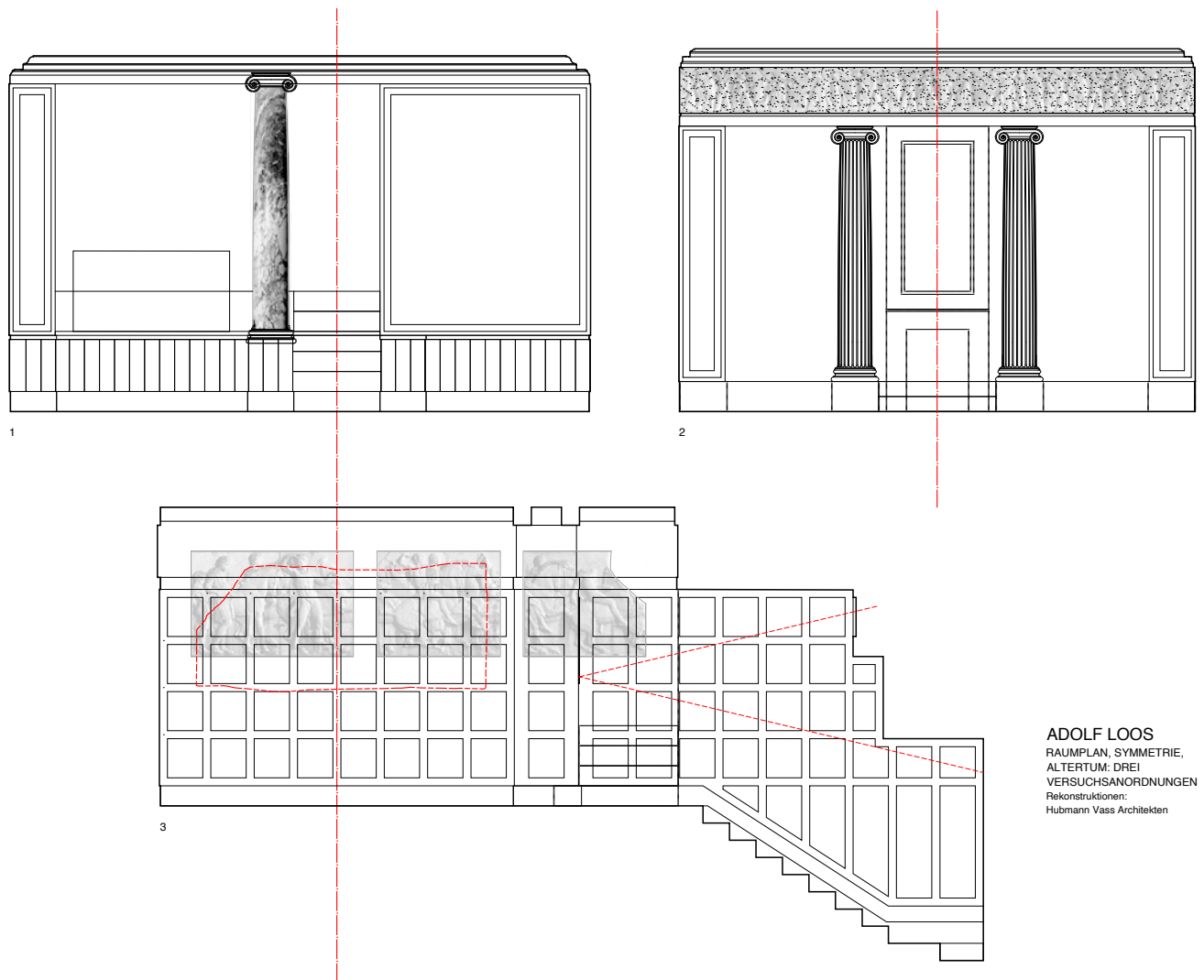
der in diesem Fall im schrägen Eck des Salons vorhanden war. Der Schamotte-Abzug wurde daher im Aufbau vor der Wand bis unter den Architrav geführt und dann im Architrav in leichtem Gefälle bis in die Raumecke zum Salon um schließlich den vorhandenen Kaminzug zu erreichen.<sup>26</sup> Schließlich zeigt ein Detail in der Schnittansicht auf ALA672, wie man sich die Oberfläche der Gips Pfeiler vorzustellen hätte. In den Pfeileransichten sind hier doppelte Rahmen einskizziert. Wie rahmende Bänder ziehen sie sich vom Sockel bis unter den Architrav. Die Breite der Bänder entspricht in etwa der des 2014 in einem der Sperrholz Pfeiler bei der Abnahme gefundenen Meanderbandfragments aus Gips. Die Wirkung dieser Rahmung der Gips Pfeiler – und wohl auch der Untersichten der Architrave – durch Meanderbänder lässt sich aus den Aufnahmen der Musiksalons in den Wohnung

Halban-Kurz und des Hauses Strasser erahnen. Im Haus Strasser beleben diese Bänder subtil Pfeiler und Architrav des Aufgangs zum Musikpodium, die die freistehende massive Marmorsäule rahmen, welche die einzige bleiben sollte, die Loos in einem privaten Wohnraum verwenden konnte (Abb. 22 und 23).

## Raum und Decorum

Die Rekonstruktion des unausgeführten Entwurfs zu den Wohnräumen des Industriellen Friedrich Boskovits erlaubt einen Einblick in die weitgehend Papier gebliebene „klassizistische“ Werkphase von Adolf Loos zwischen 1917 und 1922. Beginn und Schlusspunkt dieser Phase, die mit der um das Denkmal für Kaiser Franz Josef gruppierten Anlage auf den Gartenbaugründen und dem Chicago

<sup>26</sup> 2014 konnten an der Wand sowohl Spuren eines Aufbaus oberhalb des derzeitigen aus dem Umbau Augenfelds stammenden Kamins dokumentiert werden, als auch die der Verlegung des Zuges in die Wand durch Augenfeld, sowie der Schamotte-Zug im heute hier existierenden Architrav. Außerdem konnte im Salon an der Wand zum ehemaligen Speisezimmer eine Bleistiftskizze eines Kamins sichergestellt werden, der jenem der Handskizze auf ALA340 ähnelt – allerdings ohne die rahmenden Säulen.



ADOLF LOOS  
 RAUMPLAN, SYMMETRIE,  
 ALTERTUM: DREI  
 VERSUCHSANORDNUNGEN  
 Rekonstruktionen:  
 Hubmann Vass Architekten

Abb. 24: Klassizismus und Raumplan: 1 – Haus Strasser 1918/19, 2 – Entwurf Wohnung Boskovits 1921, 3 – Haus Rufer 1922

Tribune Tower in spektakulärer Weise politische wie mediale Fragestellungen der Architektur aufzuwerfen scheint, umschließen eine Gruppe privater Projekte, bei denen es auch um anderes geht: Wenn Referenz auf die Klassik im Öffentlichen wie im Privaten nicht mehr nur dem Anspruch nach sondern *buchstäblich* als System von Ordnungen gemeint ist, so geht es in den komplexen Raumkompositionen der Atrium- und Terrassenvillen, Palais, Häuser und luxuriösen Wohnungen dieser Jahre auch um eine Vergewisserung durch die scheinbar gesicherte *Sprache* „der Meister“. Eine Vergewisserung, die Loos, so wäre jedenfalls eine These, umso notwendiger braucht, als er, unter einem auffälligen Überhang an Decorum, einen wesentlichen Schritt in der Entwicklung zum „Denken des Grundrisses im Raum“ vollzieht. Diese mit der „modulierten Enfilade“ seiner eigenen Wohnung

einsetzende Entwicklung erreicht in den verschachtelten „Täuschungen“ der Geschäftsräume von Goldman & Salatsch oder Knize eine Grenze, an der die architektonische Lesbarkeit auf die Probe gestellt ist. Obwohl bereits die strengen Wandgliederungen und Stuckfassungen der Innenräume um 1913 und 1914 gegensteuern, bricht mit den ersten Raumplanversuchen der Wohnhäuser von 1915 und 1916 erneut die Frage auf, wie die gewonnene Komplexität in einen kohärenten Zusammenhang gebracht werden kann. Mit den versetzten Raumebenen, die ab 1917, zunächst mit dem einzigen gebauten Beispiel, dem Haus Strasser, die Entwürfe zum privaten Raum zu bestimmen beginnen, wird die „lateinische“ Grammatik der klassischen Ordnungen unentbehrlich – bis mit dem Haus Rufer 1922 ein System gefunden scheint, das so weit von der Hierarchie der Symmetrien durchdrungen ist, dass es

sich selbst, auch ohne Rückgriff auf das Repertoire des alten Rom, trägt (Abb. 24). Ist im Haus Strasser die um Kapitell und Basis gekappte Säule an der Schwelle vom Salon zum Musikpodium – die einzig realisierte in einem Wohnraum von Loos – wie eine einsame aber eindringliche Ermahnung, dass auch die gewonnene räumliche Freiheit auf den Sprachregelungen einer klassischen Ordnung beruht, so nimmt das in die ausschließlich aus

dem Raumgefüge bestimmte Lage der Fensteröffnungen eingefügte Parthenonfries beim Haus Rufer, wie eine abgeklärte Erinnerung an ein gelöstes Problem, ironischer Weise an der Fassade die Achse der einzig geschlossenen Wand des Musikzimmers ein. Der Entwurf zu den Gesellschaftsräumen der Wohnung Boskovits markiert die Übergangsphase zwischen diesen Entwicklungsstadien des Raumplans.

# Renovation and Restoration of the Villa Müller in Prague (1997–2000)

The Villa Müller in Prague, a National Cultural Monument of the Czech Republic, is one of the most important works of the architect Adolf Loos. It is an example of concord between an enlightened client and a brilliant architect. František Müller, co-owner of the “Kapsa & Müller Construction Company”, was one of the progressive minds of Czech society of his day. He commissioned one of the greatest architects of the time to design his representative home: Adolf Loos.

From 1907–1909 and 1928–1932 Adolf Loos stayed in Plzeň (Pilsen), where he committed himself to a number of works for important personalities of the city. Most of Adolf Loos’ clients in Plzeň were customers or partners of Kapsa & Müller. The firm’s cooperation with Adolf Loos was intense, especially in the second phase of his work in Plzeň (1928–1932) when Loos renovated apartment interiors for Wilhelm Hirsch, Otto Beck and Josef Vogel. At the time he began to cooperate with the architect Karel Lhota from Plzeň. Loos and Lhota had made acquaintance in Brno (Brünn) as early as 1925. They subsequently met in Plzeň during the renovation of Jan Brummel’s house (1927–1929). This successful collaboration was the reason for František Müller’s decision to approach both architects with a request to draw up a project for the construction of a new villa in Prague.<sup>1</sup>

Constructed between the years 1928 and 1930 and financed by Müller along with his wife Milada Müllerová, the villa is credited to both Loos and Lhota. The landscaping design, in turn, is the work of Camillo Schneider, Karl Forster, and Hermann Mattern. In terms of size, the total area of the plot is 866.4 m<sup>2</sup>, while the built-up area is 255.3 m<sup>2</sup>; the total structural volume is 2.987 m<sup>3</sup>.

From the very beginning, the concept for the house was clear: a square shape and blank facades. Inside, there was to be a composition of interiors arranged in spaces of different heights. The supporting structure was to consist of four reinforced concrete columns.

Even though the basic shape of the villa is a simple block, the dynamism of the progressive internal arrangement is projected onto the facades. The front of the house appears to be a composition of planes brought forward and set back strictly adhering to straight lines and right angles. Both the entrance frontage and the facade adjacent to the public steps are surprising in the severity of their large, smooth walls with relatively small windows. The smooth walls of the other two facades form a grandiosely articulated cube setting into motion an impressive spatial game.

Loos’ original conception of the interior, known as “Raumplan”, represented “*Truly a great revolution in architecture, this solution of the floor plan in space!*”<sup>2</sup> It is based on dramatic gradation of height in rooms dependent on function and symbolic significance, all composed around a central stairwell.

This allows not only for interconnection of space and play of spatial illusions, but also the maximum use of space. Rooms on the various horizontal levels are linked by short flights of steps. The Villa Müller can be regarded as the absolute pinnacle of this achievement. The interior outfitting – selected by and in many cases designed by the architect himself – was the embodiment of surprising harmony between Modernism and the classic English style. After 1948, the Müller family felt the effect of the Czechoslovakian government’s nationalist politics. For the

---

1 A detailed research of the work of architect Adolf Loos in the Czech lands was completed by the author of this article in 2002–2008 in collaboration with Leslie Van Duzer and Dagmar Černoušková. More on this topic: *Maria Szadkowska / Leslie Van Duzer / Dagmar Černoušková, Adolf Loos – Dílo v českých zemích [Adolf Loos – Works in the Czech Lands]*, Praha 2009.

2 *Adolf Loos, Josef Veilich*, in: *Adolf Loos Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, ed. Franz Glück, Wien-München 1962, p. 438.



Fig. 1: The Villa Müller in Prague, 2021

“Kapsa & Müller Construction Company” a critical period began. After František Müller’s death in 1951 his wife and a number of well-known personalities made desperate attempts to save the villa as an important architectural monument. However, the widow was confined to a small apartment within the villa, and the other rooms were turned into offices.

After the fall of the communist regime, the Villa Müller was returned on the basis of the restitution laws to Eva Maternová, daughter of its original owner, who offered it for sale. In January 1995, the purchase of the house by the City of Prague was approved. This historic step was not just undertaken following an outcry of the international professional public, but also a recommendation by the



Fig. 2: František and Milada Müller at their wedding, 1923

Prague Committee (a civic association promoting the protection and development of cultural spaces in the city). On June 30<sup>th</sup> 1995, administration of the villa was entrusted to the City of Prague Museum.<sup>3</sup>

## Condition of the House Before Restoration

The restoration of the Villa Müller was preceded by expert surveys – a structural historical survey, an architectural survey, and a survey of the physical state of the building and its fittings.<sup>4</sup> Research uncovered many new, hitherto unknown facts, and it was through these surveys that all of the available historical photo documentation, original sketches, drawings and plans of the house by Adolf Loos and Karel Lhota were brought together.

3 Detailed research into the history of the construction of the Villa Müller in Prague was carried out between 1997 and 2000. Results were published in: *Karel Ksandr / Václav Gírsa / Petr Urlich, Müller’s Villa, Prague 2000*

4 Structural and architectural investigation with specific focus on the typology and characteristic details of the building: Villa of František Müller. Structural investigation. Prepared by Karel Ksandr and assistants, Prague 1997. The material is in the collections of the Study and Documentation Centre of the Müller Villa, Fund for Reconstruction.





Fig. 3: František Müller, Bořivoj Kriegerbeck, Adolf Loos and Heinrich Kulka on the terrace of the Villa Müller, 1930

The surveys confirmed that despite its varied fate after 1948 and the damage it had suffered, the building had survived in a satisfactory structural and technical condition. It was statically stable – no major structural or technical interventions had yet been made. The condition of the structure and materials adequately reflected the overall age of the building. Also the interior spatial structure had been preserved almost entirely as it had been envisaged originally. Most of the structural parts of the building (including an almost complete set of fundamental, authentic structural elements and materials) as well as most of the original fittings such as floors, fitted furniture, claddings, wallpapers, light fittings and bathroom fittings, including collections of metalwork details, switches etc., had been preserved. The original, and today almost uniquely well-preserved, technical fittings and equipment (kitchen fittings, elevators, central heating with original boiler etc.) remained, along with a whole range of minor furnishing from the original interior. Doors and windows also survived in their original locations, although sometimes damaged and in most cases with non-original finish. To a great extent, the original ceramic, xyolite and concrete floors, as well as the terra alba, gypsum plaster, stucco and cement interior plasters, survived too. Stone, wooden (veneered or varnished) and glass claddings remained *in situ* as

well, as did wallpapers (either paper or natural fiber) and cladding material such as matting and linoleum. Most of the fitted furniture remained in good condition with only slight damage (in the hall and cloakroom, the living room, the dining room, the library, the lady's bedroom and the kitchen). The unique level of preservation of the elements of the original sanitary system – an English washbasin, a water closet, a bowl with the original lead piping, nickel armature, taps and a range of complementary objects (such as shelves, mirror, bracket and towel rack) – was exceptional. Similarly, despite its varied fortunes, the building still contained a large number of the original 1930s light fittings. A set of original switches, plugs and signal bells also remained intact, while the central heating circulation system with its cast-iron radiators survived almost in its entirety.

## Restoration: Methodology and Process

The restoration and reconstruction of the Villa Müller began on November 23<sup>rd</sup> 1998, on the basis of a project drawn up at GIRSA AT s.r.o. architectural atelier by a team led by Václav Gírsa.<sup>5</sup>

5 The Müller Villa Restoration Project, General Contractor: GIRSA AT s.r.o., Praha, Czech Republic, Professional Consultants: Burkhardt Rukschcio, Vladimír Šlapeta.

Dealing with restoration of the Villa Müller and components in the immediate environs, the project focused above all on structural consolidation and on conservation of original materials. However, in specific cases determined by specialists' surveys it was necessary to consider reconstruction rather than restoration (e.g. reconstruction of the facing plaster layers of the facades, replacement of parts of the masonry fence underpinning, renovation of parts of the damp-proofing and the upper deck of the cast asphalt terrace etc.). The application of architectural restoration methods meant in this case an effort to protect and, through restoration, attend even to those structural products and materials that in other cases might be regarded as commonplace (and thus replaceable by equivalent materials, e.g. the cladding of standard white tiles in the bathrooms). It was also intended to restore period joinery that forms part of the building (windows, doors, floors, railings etc.) as well as fitted furniture and facings – with veneered or lacquered surfaces.

Further efforts were directed towards stone, metal, glass and ceramic elements, and to conservation methods for paper and natural fiber wall coverings. Through the investigation of the wall paints, it was possible to identify even the original shades used to decorate the interior (whitewashes and oil paints).

The renovation of the internal water supply and electricity was a complex problem. A sensitive method was applied, using existing routes and locations of the original mains. Unfortunately, in some rooms – such as the family bathroom – the water system could not be restored, due to the degree of preservation of the original wall claddings, and because the bathroom, now part of the exhibition, would in any event no longer be used as such.

One of the most complicated parts of the whole Villa Müller restoration project was seeking out original elements and materials. Essential to the process was the reliance on public advertisements in the heritage and architectural press, and on televised reports dedicated to the villa. The greatest success, however, arose out of inspections of other 1930s buildings, where the elements and materials were quite simply found. Not only fixtures were collected, but also banal building materials such as period white tiling etc.

A key part of the Villa Müller restoration was the reconstruction of the original garden, terrace and fencing

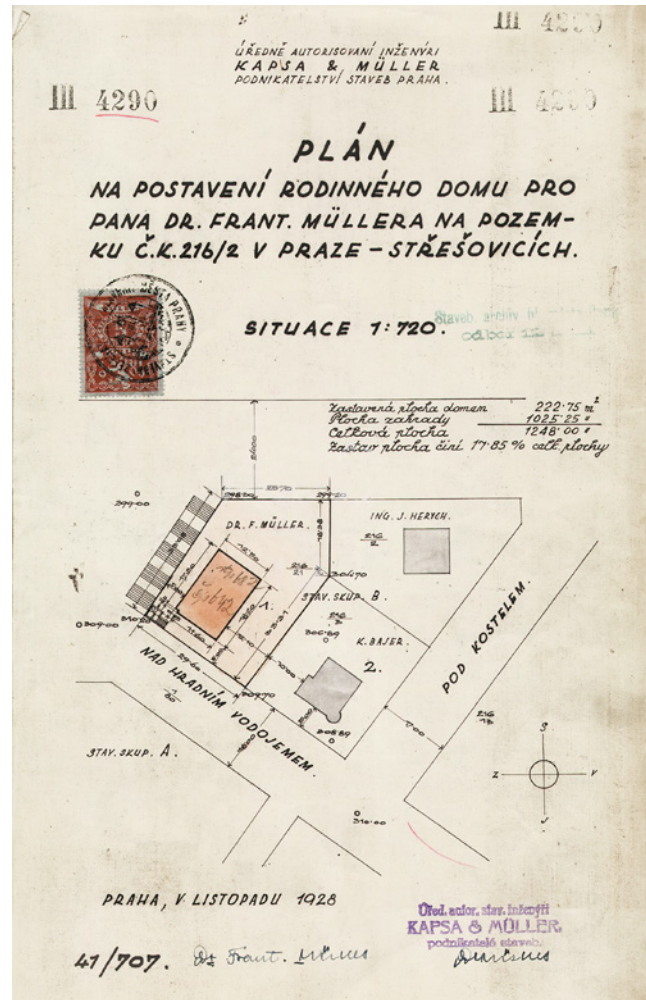


Fig. 4: Official plans of the Villa Müller submitted on January 28th 1929, scale 1:100

designs, including restoration of plantings to plans from 1929 and 1932, to which not only Adolf Loos but also the three leading landscape architects Camillo Schneider, Karl Förster and Hermann Matern contributed. The discovery of the historical planting plans had a major impact on the project phase dealing with rehabilitation of the gardens. The reconstruction of the garden was approached in the same spirit as its creation – recognizing that it is an integral part of the Villa Müller as a whole, outstanding in concept and implementation. As a result, it is now possible to wonder at a precisely reconstructed monument of functionalist garden art of the 1930s.

In its closing phases, the rehabilitation of the Villa Müller comprised installation of furniture, carpets, and *objets d'art* in the interior. Several lost pieces of the inventory, important from the point of view of the architect's overall conception, were reconstructed based on archive photographs and drawings. The interior can now be conceived as



Fig. 5: View of the living room wall, 1997



Fig. 6: View of the living room wall and the main staircase, 1928

a copy of its appearance immediately after the completion of building work in 1930, when the presence and creative influence of Adolf Loos himself may be assumed. Interior fittings from that period are those documented by the original plans, period photographs and the testimony of a series of important visitors.

## Specific Aspects of the Restoration – the Exterior<sup>6</sup>

### Asphalt

One of the more difficult tasks facing restorers of the exterior was to find a way of dealing with the problem

<sup>6</sup> An overview of the main restoration procedures during the renovation and restoration of the exterior and interior of the Villa Müller is based on the restoration reports stored in the archives of the Villa Müller Study and Documentation Centre in



Fig. 7a and b: State of the facade before renovation, 1998

of the original technology of casting natural asphalt (for balconies, terraces and roofs). It proved possible to retain the original asphalt surfaces of the terrace outside the living room, and of the master and children's bedroom balconies. Reconstruction of the upper terrace and roof was more challenging, with breaches being identified in the damp-proofing that required the complete reconstruction of the whole damp-proof course; the latter was modified

to ensure that the building was properly protected in the future.

### Plasters

The facades had been repaired in the past, consequently causing degradation to the original plaster layers. The original plaster layers were identified by careful testing. On the basis of laboratory analyses, it was decided to remove the remains of the original facing down to the level



Fig. 7c: Library interior with mahogany panelling, fireplace and cut glass mirror, 1998

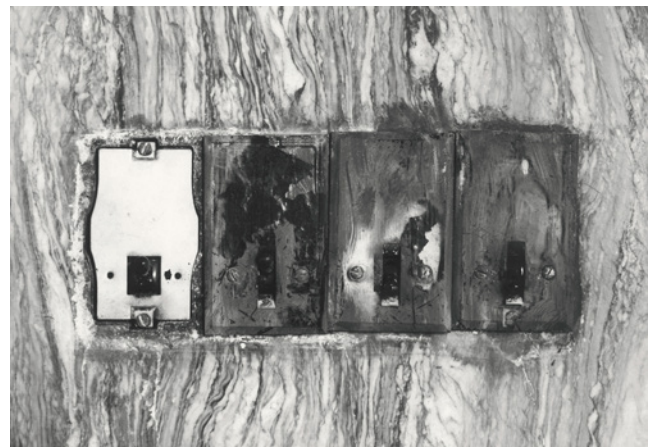
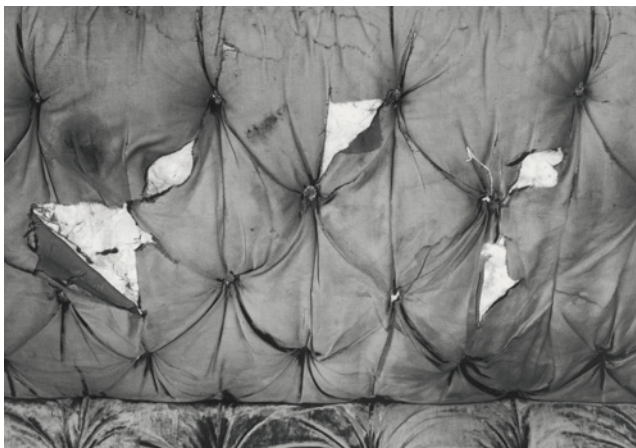


Fig. 7d and e: Details of damaged velvet settee cover and damaged switches in the living room, 1998



Fig. 7f: Buffet wall in the summer dining room, 1998



Fig. 8a–8e: Archive photographs as a basis for restoration of the interiors to their original appearance: living room, dining room, lady's boudoir, children's room, summer dining room, 1930

of the brick, and to reconstruct both the plaster underlay and the outer stucco layers of the entire exterior. Although the reconstruction respected the original technologies, it was necessary to increase the lifespan of the alterations, both in terms of the composition of the plaster material and stucco, and of the subsequent water-repellant facing layer applied. Great attention was paid to achieving

authentic color shades, and to the exact reproduction of the surface treatment on the new stucco.

### Travertine

The travertine cladding of the entrance with bench and paving into the garden. The original travertine elements were made using Bešeňov travertine, from a mine in



Fig. 9: Terrace after reconstruction, 2008



Fig. 10: Condition of the terrace prior to reconstruction, 1998

Slovakia that is now closed. The most similar material for completing the travertine paving was found to be the “Travertino Turco” from Carrara in Italy.

### Glass

The opaxite cladding in the entrance hall was heavily damaged, with many sheets broken; it was therefore necessary to manufacture a new cladding comparable to the original opaxite, which is no longer made anywhere in Europe.



Fig. 11a and b: State of the facade before and after renovation, 1997 and 2000

## Specific Aspects of the Restoration – the Interior

### Polished wood

In the prestigious interiors of the villa, and especially in the dining room, lady's boudoir, library and cloakroom, Loos used paneling from quality woods (mahogany, lemon,

oak, maple), mostly with a high gloss achieved by using French (shellac) polishes. During restoration, cracks were stabilized, the original polish was removed, damaged and missing pieces of veneer were replaced, and a new surface applied. Polishing methods were selected to ensure that the original effect was obtained on each different type of wood.



Fig. 12a and b: State of the entrance niche before and after renovation, 1998 and 2006





Fig. 13: Entrance passage after renovation, 2006



Fig. 14: Detail of the opaxite cladding, 2006

### Lacquered wood

Most of the wooden elements in the villa are lacquered with covering wash. Detailed examination revealed original colors, which were reconstructed using original technologies. In the 1930s, decorators used only oil-based paints, differentiated according to the locations in which they were to be applied. “Dry washes” were used for interiors, while glossier ‘greasy washes’ were used outside. In the Villa Müller, all the indoor washes, with the exception of those in the cellars, were rubbed down, and their sur-

face treatments were semi-matte. All of the lacquered elements were restored, where possible, by disassembly followed by the chemical removal of the lacquer layers in the workshop. After removing the paint, smoothing down and securing of the structure, the claddings were treated with an oleo-alkyde lacquer and rubbed down in the classic manner.

### Marble

To emphasize the monumental impression of the living room, Loos selected a cladding made from a rare type of green Cipollino marble brought from the Alpine town of Saillon, in the Rhône valley in the Swiss canton of Valais. Even before restoration began, it had become apparent that a considerable portion of the cladding was fractured and weathered to the point of collapse. The effects of condensation and the diffusion of water vapour had led to the weathering of the sheet facings, strongly apparent in the surface structure and the light coloration. During restoration the weathered sections were removed and the material cleaned. Subsequently, the whole marble area was rubbed down and after pigment retouching was waxed and polished.

### Furniture and *objets d’art*

The original pieces of free-standing furniture and *objets d’art* were stored as exhibits in the Museum of Applied Arts in Prague, the National Gallery in Prague and the



Fig. 15a: Dining room after renovation, 2006



Fig. 15b: Detail of the join of the mahogany round table attachment, 2006

West Bohemian Gallery in Plzeň. Thanks to the cooperation of all these institutions, it was possible to return all of the surviving items to the interiors of the Villa Müller. Lost items were remade in terms of authentic shape, materials and technology (e.g., the couches in the library, the couch, chairs and table in the living room, the seats in the Japanese room). The models for these copies were similar pieces from collections in Prague and Vienna. The upholstery was selected from the firm of Friedrich Otto Schmidt in Vienna, who had supplied several pieces of furniture, chosen by Loos himself, to the Villa in 1930. The main criterion of selection was the greatest possible similarity in color and material to the originals, whether partially surviving, discovered by research (e.g. the last fragments of the original grey-green and pink velvet from the “Knieschwimmer” chairs in the living room were found between the upholsterer’s tacks) or new replacements based on analogous deduction from archive materials. A particular problem was posed by the purple velvet on the original, surviving couch, which occupied a central place in the living room. Extensive damage to the original upholstery required a combined approach to reconstruction:



Fig. 16a: Lady's boudoir after renovation, 2006

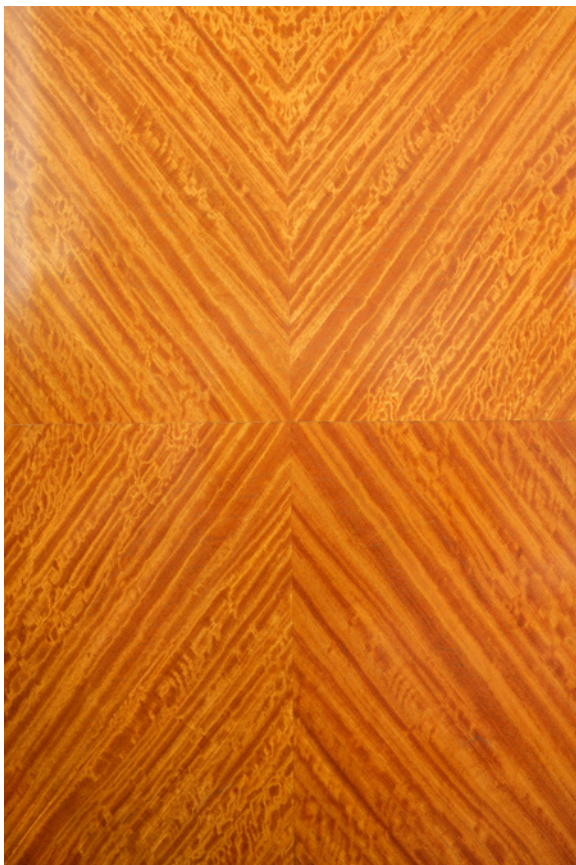


Fig. 16b: Lemon wood wall cladding and fitted furniture, 2006

only the band of relatively well-preserved material at the plinth of the couch was restored, while the remaining parts were covered with new velvet prepared in Vienna to match the structure and color of the original.

Valuable paintings and sculptures from the Müller family collection were also returned to the villa interior; the collection comprises works by leading figures in Czech modernist art (Jan Preisler, Adolf Kosárek, Otakar Lebeda, Antonín Slavíček, Jan Štursa and others). The art collections also included a valuable series of Japanese colorized woodcuts by Sakino Hokusai and Gototei Kunisada (copies of these graphics now decorate the walls of the summer dining room).

### Ceramics

In interiors serving the hygienic needs of the family, white ceramic tiles and fittings were employed. The kitchen and bathroom tiling was heavily contaminated and damaged in many places. Equally, the toilet fixtures in the bathroom were broken or missing. It was therefore necessary first to clean the tiles of their encrusted dirt, lime scale and rust marks. In kitchen, bathroom and toilet all not original



Fig. 17: Condition of the interior before renovation, 1998



Fig. 18: Vestibule interior with white lacquered wooden panelling after renovation, 2006

tiling was removed and replaced by 1930s cladding that matched the originals in color and size. The washbasins and toilet bowl had to be reassembled from broken pieces and retouched.

### Color schemes

During the surveys and the subsequent restoration of the painted surfaces of the interior, a surprising range of colors was identified within the house. The contrasting color concept of the two children's bedrooms was

a fresh discovery. After very careful cleaning of latex deposits and ochre brush graining from the lacquered walls in both rooms, as well as the lintels and furniture, the best-preserved, retouched surfaces were used as reference patterns for the originals. The other areas were repainted according to the original shades.

In the course of restoration it was necessary throughout the building to remove later painting and, most importantly, latex washes, which had degraded the original underlays. The careful cleansing in the walls brought a



Fig. 19a–19d: Living room after renovation, 2006; Columns and open wall, 2020



Fig. 20: Original chair from the living room, 2006



Fig. 22: Original Chippendale type chair, made by Emil Gerstel in Prague, 2006



Fig. 21: Replica of a chair from the living room, 2006



Fig. 23: Original Knieschwimmer chair with new velvet upholstery, 2006

series of hitherto unknown and surprising information regarding the original color schemes of the interiors. At the same time, more precise details were obtained as to the original positioning of furnishings, light fittings, switches and other elements, and the overview of later interventions was filled out. After documenting all of these discoveries and correcting the project design to account for them, the original colors of the photographic



Fig. 24: Original built-in sofa with new velvet upholstery, 2006

darkroom were restored, as were the original green shades of the maid's quarters and the purple color of the guest bedroom.

### Wallpapers

The original paper and natural fiber wallpapers survived in a heavily damaged state. In some rooms (such as the conversation room) only pieces of the original wallpapers survived, identified by the restoration team beneath many layers of paint. This room now contains purple wallpaper reconstructed on the basis of the original pattern identified during the surveys.

The restoration of the French paper wall coverings in the bedroom was extremely complex. Given the preservation of the wallpaper throughout the room, it was decided to restore the original coverings despite their heavy damage and degradation. During the restoration, this wallpaper was very carefully cleaned, consolidated and, where missing, replaced by imitative retouching using tempera paints. Once the whole surface was colored, a protective fixative in the form of beeswax was applied.

### Reconstruction of the Garden

The rehabilitation of the Villa Müller included restoration of the adjacent garden and immediate environs. Reconstruction of the original garden layout, including its plantings, was to the original concept by Adolf Loos, and the rediscovered original plans by the renowned landscape architects Camillo Schneider and Karl Förster. The assortment of plants in the beds essentially reflects the selection documented by a detailed proposal of 1932, with modifications to Schneider's original design by Förster and Hermann Matern. Circumstances required that minor changes be made to the range of species chosen, particularly the irises, clematis, chrysanthemums and dahlias: the varieties originally employed are no longer grown, and more recent ones thus had to be substituted. A bed of peonies (*Paeonia lactiflora*) and rudbeckias (*Rudbeckia fulgida*) links to the perennial borders of the bastion; visual continuity is shown by the colored flowers on low walls in front of a dark background created by ivy (*Hedera helix*) covered buttresses.<sup>7</sup>

In May 2000 the Villa Müller – now renovated and restored – was opened to the public with an exhibition based predominantly on the original historical furniture

<sup>7</sup> Karel Ksandr / Pavel Jerie / Alena Horynová / Božena Pacáková, Monument Oversight and Restoration Methodology: State Monuments Office Prague, 1997.



Fig. 25a–25e: Bathroom after renovation, profiled washbasin foot, producer's mark on bathroom sanitary fittings, two details of tiles, 2006





Fig. 26a–26d: Children's room before renovation, 1998; children's room after renovation, colour scheme of the children's room (oil varnish, softwood, polished lacquer and DLW linoleum), detail of the wardrobe fittings with wooden catch, 2006

and artworks, complemented by the opening of the new Study and Documentation Centre. The house has thus become not only a monument of worldwide importance for Adolf Loos and his colleagues, but also for the builder of

the villa, František Müller. It is undoubtedly the foremost contribution made by the City of Prague to the global public during Prague's year as European City of Culture 2000.

Fig. 27: Manually drawing a detail of the wallpaper, The Prague City Museum—working photo documentation, 1999



Fig. 28: Wallpaper in the bedroom, print on paper, 2006

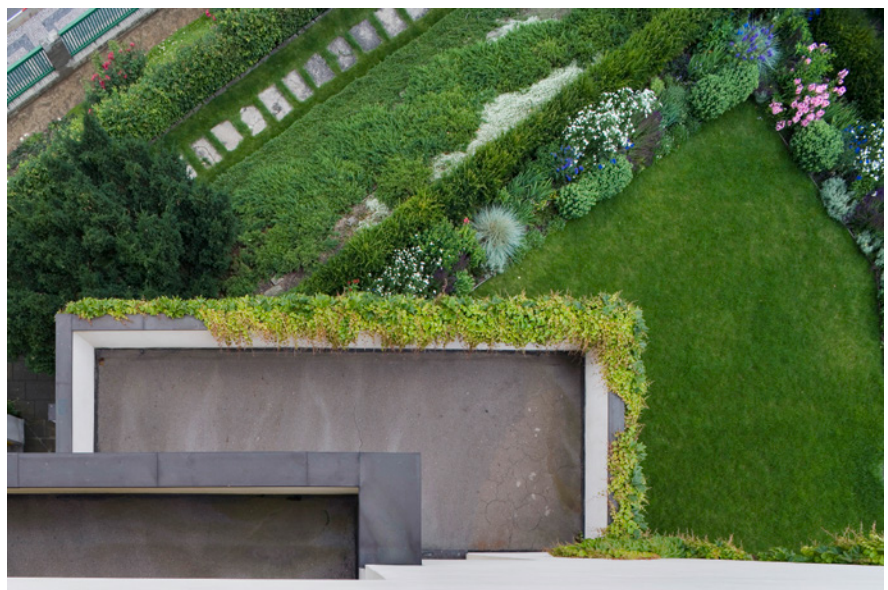


Fig. 29a and b: Details of the floral composition in the garden after reconstruction, 2000 and 2008

# „Das Haus ist viel zu groß ... Innen ist nichts zu holen“ – Die Adolf Loos-Villa des Direktors der Rohrbacher Zuckerraffinerie

Die Villa des Zuckerraffineriedirektors aus dem Jahr 1914 ist das einzige bisher nachgewiesene Werk von Adolf Loos in Rohrbach (Hrušovany u Brna, heute Tschechien). Auftraggeber war der Brünner Großindustrielle JUDr. Viktor Ritter von Bauer-Rohrfelden (1876–1939), für den Loos Anfang der 1920er Jahre des vergangenen Jahrhunderts auch den Wiederaufbau des Familiensitzes in Brunn entworfen hatte (heute das sogenannte Messeschloss). Loos wird in der Fachliteratur zuweilen auch die Autorenschaft des Hauptgebäudes der Rohrbacher Fabrik (1916–1919) zugeschrieben, das nach dem Brand der alten Zuckerraffinerie (1915) aufgebaut wurde, wobei diese Hypothese erst kürzlich eindeutig widerlegt wurde. Diesen modernen Industriebau entwarf der Dresdner Architekt Carl Ernst Stephan. Im Jänner 1916 wurde in Rohrbach ein neues Restaurant mit Hotel in der Nähe des Bahnhofs bewilligt, das Loos' Handschrift trägt und in der Fachliteratur bisher nicht berücksichtigt wurde. Der Bau gehörte zur Zuckerraffinerie. Mit diesen Themen beschäftigt sich eingehender die 2020 herausgegebene Publikation der Brünner Kunsthistoriker bzw. Kunsthistorikerinnen Jindřich Chatrný, Dagmar Černoušková und Jana Kořínková.<sup>1</sup> Die neuesten Erkenntnisse über die Rohrbacher Villa brachte eine im Jahr 2021 durchgeführte bauhistorische Untersuchung von Pavel Borský, einem Brünner Kunsthistoriker, dessen Arbeit als Grundlage für den vorliegenden Beitrag dient.<sup>2</sup>



Abb. 1a: Die Villa in Rohrbach, Ansicht von Nordost, Aufnahme circa 1930



Abb. 1b: Ansicht von Südwest (vom Garten), Aufnahme circa 1930

- 1 Jindřich Chatrný / Dagmar Černoušková / Jana Kořínková (Hg.), *Evropan Adolf Loos. Nejen brněnské stopy. Adolf Loos, European. His Legacy in Brno and Beyond*, Brno 2020. Hier erschien ein Artikel über den Fabrikentwurf – siehe auch *Erich Haenel*, Die Bauten der Rohrbacher Zuckerraffinerie A.-G., Rohrbach i. M., *Der Industriebau IX*, 1918, Nr. 11, S. 157–166.
- 2 *Pavel Borský*, Vila čp. 214 na Loosově ulici v Hrušovanech u Brna I, II (Villa Konstr. Nr. 214 in der Loosgasse in Rohrbach I, II), bauhistorische Untersuchung, *Maschinenschrift*, Brno 2021.– Die Autorinnen bedanken sich auch bei Ralf Bock, Markus Kristan und Gerhard Muraier für wertvolle Anregungen. Ein besonderer Dank gilt Verena Ender, der Enkelin von Viktor Bauer.

Adolf Loos entwarf die Villa vermutlich bereits im Jahr 1913. Die Fertigstellung im Folgejahr wird durch einen Eintrag von *Bürgermeister František Edler* im Grundbuch bestätigt: „[I]n Rohrbach wurde ein Haus erbaut, das die *Konskr. Nr. 214* erhielt und es wurde bewilligt, [...] im Grundbuch vermerkt zu sein. In Rohrbach den 5. Oktober 1914.“<sup>3</sup> Angesichts der Tatsache, dass lange weder die ursprünglichen Planungsunterlagen noch andere Quellen aus der Bauzeit auffindbar waren, war die Datierung der Villa über viele Jahre nur hypothetisch. Die Forscher datierten sie zumeist in die Jahre 1916–1919, ganz folgerichtig im Zusammenhang mit dem Wiederaufbau der Anlage nach dem Brand der alten Fabrik im November 1915.<sup>4</sup> Auf den kürzlich entdeckten Fotografien der Fabrikanlage, die *Viktor Bauer* im Jänner 1916 aufnahm, ist die Villa jedoch erfasst und bestätigt dadurch den Eintrag im Grundbuch.<sup>5</sup>



Abb. 2a: Südfassade nach dem Brand des Fabrikgebäudes, Aufnahme Jänner 1916



Abb. 2b: Margarete Bauer mit Tochter Ruth auf der Treppe vor dem Haupteingang, in der Treppennische einer von vier schmalen Ornamentstreifen, April 1919

Der Kunsthistoriker *Zdeněk Kudělka* legte anhand eines Briefs, der aus Wien am 14. Jänner 1919 an Adolf Loos versandt wurde, für den Entwurf das Jahr 1917 und für den Bau das Jahr 1918 fest: „*Sehr geehrter Herr Architekt! Es wird Sie vielleicht interessieren, dass ich in der von Ihnen erbauten und im oberen Stockwerk auch eingerichteten Villa in Rohrbach seit einiger Zeit wohne, und zwar mit Frau und Kindern. – Es ist uns erst durch den längeren Aufenthalt in dem Hause zum Bewusstsein gekommen, was*

- 3 Státní okresní archiv Brno-venkov (Staatliches Bezirksarchiv Brünn-Land), Pozemková kniha Brno, č. d. 3208/r. 1914 (Urkunden 1914, IX, 3051–3549), tschechische Handschrift (vermutlich original von Bürgermeister F. Edler), eine Seite. Erstmalig publiziert von D. Černoušková in: *Maria Szadkowska / Leslie van Duzer / Dagmar Černoušková*, Adolf Loos – dílo v českých zemích. Adolf Loos – Works in the Czech Lands, Praha 2009, S. 124 f., Abb. 2.
- 4 *Ludwig Münz / Gustav Künstler*, Der Architekt Adolf Loos. Darstellung seines Schaffens nach Werkgruppen. Chronologisches Werkverzeichnis, Wien 1964, S. 188. – *Pavel Zatloukal*, Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750–1918 na Moravě a ve Slezsku, Olomouc 2002, S. 647–652. – *Ralf Bock*, Adolf Loos. Leben und Werke, München 2009, S. 200–203. Nur in den folgenden zwei Fällen wurde bereits richtig das Jahr 1914 angegeben – *Burkhardt Rukschcio / Roland Schachel*, Adolf Loos. Leben und Werk, Salzburg-Wien 1982, S. 520–521 – *Markus Kristan*, Adolf Loos. Villen, Wien 2001, S. 45.
- 5 Národní památkový ústav, územní památková správa v Kroměříži, mobiliární fond Státního zámku Lysice (Nationalinstitut für Denkmalpflege in Kremsier, Staatliches Schoss Lyssitz, im Folgenden abgekürzt NPÚ–ÚPS Kroměříž), Fotografie Inv. Nr. LS19988b175 u. LS19988b177. – Siehe auch: *Jana Kořínková*, Adolf Loos a konfiskované vzpomínky Viktora rytíře von Bauera-Rohrfelden. Adolf Loos and Confiscated Memories of the Family of Viktor Ritter von Bauer-Rohrfelden, Brno 2018, S. 112–118, vor allem S. 118. – *Chatrný / Černoušková / Kořínková* (zit. Anm. 1), S. 127.

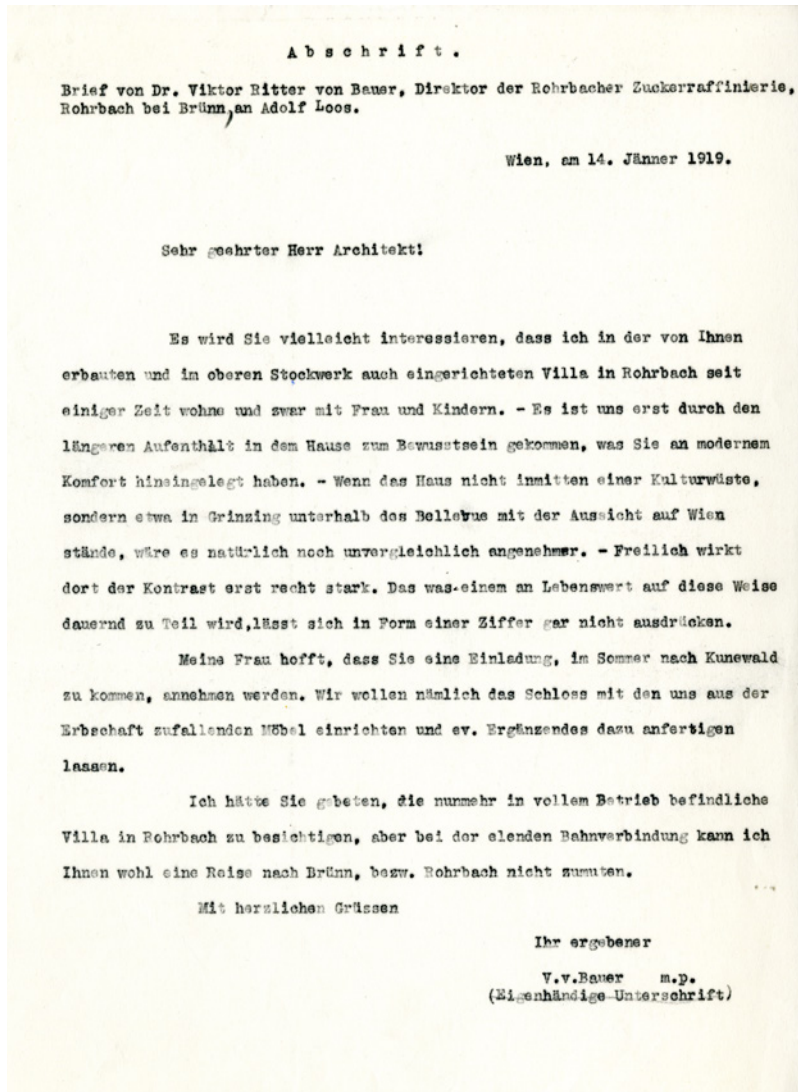


Abb. 3: Brief von Viktor Bauer an Adolf Loos (Abschrift Zdeněk Kudělka), datiert: Wien, 14. Jänner 1919

*Sie an modernem Komfort hineingelegt haben. – Wenn das Haus nicht inmitten einer Kulturwüste, sondern etwa in Grinzing unterhalb des Bellevue mit der Aussicht auf Wien stände, wäre es natürlich noch unvergleichlich angenehmer. – Freilich wirkt dort der Kontrast erst recht stark. Das was einem an Lebenswert auf diese Weise dauernd zu Teil wird, lässt sich in Form einer Ziffer gar nicht ausdrücken. [...] Ich hätte Sie gebeten, die nunmehr in vollem Betrieb befindliche Villa in Rohrbach zu besichtigen, aber bei der elenden Bahnverbindung kann ich Ihnen wohl eine Reise*

*nach Brünn, bzw. Rohrbach nicht zumuten. Mit herzlichen Grüßen Ihr ergebener V. v. Bauer<sup>6</sup>*

Loos' Arbeit für die Rohrbacher Zuckerraffinerie Actien-Gesellschaft, sowie auch privat für Viktor Bauer, setzte sich 1915 fort, als er Möbel für das Firmenbüro in der Babenbergerstraße Nr. 9 in Wien und für Bauers Villa in Dresden-Loschwitz lieferte.<sup>7</sup> Die bisher einzige bekannte Quelle zu Loos' möglicher Urheberschaft der Bahnhofsgaststätte in Rohrbach, die im Januar 1916 fertiggestellt wurde, ist eine Erwähnung seines Mitarbeiters Karel Lhota,

6 Zdeněk Kudělka, Činnost Adolfa Loose v Československu I (Die Tätigkeit Adolf Loos' in der Tschechoslowakei I), in: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, F 17, Jhrg. 22, 1973, S. 147 f.. Ein heute verschollener Brief von Bauer an Loos, datiert am 14.1.1919 in Wien, wurde im Loosarchiv in der Albertina archiviert und Kudělka hatte sich eine Abschrift angefertigt (deutsche Maschinenschrift, eine Seite) – Studijní a dokumentační centrum v Müllerově vile, Muzeum hlavního města Prahy, fond Zdeněk Kudělka (Studien- und Dokumentationszentrum in der Villa Müller, Museum der Hauptstadt Prag, Archivbestand Zdeněk Kudělka, im Folgenden abgekürzt SDC-MV-MMP-ZK). Entgegen des Inhaltes wurde der Brief nicht in Rohrbach, sondern in Wien geschrieben.

7 Vgl. Kořínková (zit. Anm. 5), S. 79, 91–93. – Chatrný / Černoušková / Kořínková (zit. Anm. 1), S. 203–208.



Abb. 4: Westfassade (Gartenfassade), Zeichenrekonstruktion nach dem ältesten bekannten Foto (circa 1915/16), Autor Jan Šrámek

der 1930 schrieb, dass Loos „auch in irgendeiner Ortschaft in Mähren ein Restaurant und etwaige Wohnungen [entwarf]“<sup>8</sup> Spätestens 1920 begann Loos, sich der Modernisierung des Schlosses Bauer in Brünn zu widmen, das seit Februar 1919 ebenfalls im Besitz des Unternehmens war. Die Villa des Raffineriedirektors wurde am Rande eines Industrieareals errichtet und durch einen Garten von der Fabrik getrennt. Es handelte sich um einen glatt verputzten dreigeschossigen Baukörper in Quadratform mit symmetrisch angeordneten Terrassen im Obergeschoss an der Nord- und Südseite. Die Aufteilung von Fenstern, Eingängen und einer Doppeltreppe zum Garten verstärkten den nicht immer strikt eingehaltenen Eindruck der Symmetrie des Gebäudes. Die Villa hatte ein scheinbar flaches, aber in Wirklichkeit sehr niedriges Satteldach, das von einer Attika verdeckt wurde. Auf dem Dach über den Terrassen wurden Kübelpflanzen platziert und an der Gartenfassade wurde ein Rankgerüst angebracht. Der nördliche Haupteingang ist der Fabrik zugewandt und befindet sich in einer tiefen Nische mit einer Treppe, die in das erhöhte Erdgeschoss führt. An der Westfassade

dominiert eine Loggia-Terrasse mit doppelseitiger Treppe zum Garten, die von massiven, stufenartigen Brüstungen geprägt ist, auf denen Grünpflanzen standen.<sup>9</sup>

Die Fassaden der Villa wurden durch Kastenfenster mit quadratischem Raster in den Lüftungsflügeln durchbrochen. Die Fensterrahmen wurden weiß und grün lackiert. Die Fenster (mit Ausnahme der Nordfassade) waren mit außenliegenden Holzrolläden ausgestattet, die als Markisen gekippt werden konnten. Die Anordnung der Fenster an der Südfassade unterbrach die Achsensymmetrie leicht. Die Grundrisse aller Geschosse wiesen einen dreischiffigen Längsgrundriss mit einem Mittelgang auf der Nord-Süd-Achse auf. Die Details des Entwurfs und der Bauausführung sind nicht zur Gänze bekannt. Eine von Loos angefertigte, undatierte Studie der sogenannten Terrassenvilla (Grundrisse von Erd- und Obergeschoss sowie drei Ansichten, Ort unbestimmt) scheint sich auf Rohrbach zu beziehen. Das größte Zimmer im Obergeschoss wird hier als „Zeichenraum“ und die Nebenzimmer werden als Chefbüro und Bibliothek bezeichnet. Eine der Bauansichten ähnelt auffallend der Gartenfassade der Villa

8 Karel Lhota, Adolf Loos šedesátníkem (Adolf Loos wird 60), Architekt SIA IV, 1930, Nr. 11, S. 224, 226, vor allem S. 226.

9 Siehe die älteste bekannte Fotografie, aufgenommen bald nach der Fertigstellung des Hauses (vermutlich 1915–1917). Albertina, Adolf-Loos-Archiv (im Folgenden abgekürzt ALA), Inv. Nr. 2502.



Abb. 5: Aufgangshalle mit Treppenhaus, Aufnahme circa 1930

in Rohrbach.<sup>10</sup> Bezüglich des Baukörpers (Terrasse), der Gliederung von Verbindungen (Aufgangshalle mit Treppe ins Obergeschoss), aber auch der Details (Dachkonstruktion, Fenster, Parkettgestaltung weist das Gebäude Analogien mit dem fast zeitgenössisch anmutenden Haus Scheu in Wien aus den Jahren 1912 bis 1913 auf. Es ist nicht auszuschließen, dass Viktor Bauer, der sich oft in Wien aufhielt, das Haus Scheu aus eigener Anschauung kannte und Loos bat, die Villa in Rohrbach auf ähnliche Weise zu gestalten.

Aus dem bereits zitierten Brief von Viktor Bauer an Adolf Loos vom Jänner 1919 geht hervor, dass Loos die Ausstattung des Obergeschosses, das durch eine geschlossene Aufgangshalle funktionell vom Rest des Hauses getrennt ist, nur teilweise entwarf. Der ursprüngliche Auftrag für Loos war daher höchstwahrscheinlich nur der Entwurf des Gebäudes und nicht der Innenausstattung. Davon zeugt auch die durchaus konventionelle Anordnung aller

Geschosse, die 1914 möglicherweise von einem anderen Baumeister fertiggestellt wurde. Vermutlich hat Loos erst nach einer gewissen Zeit den Innenausbau der Aufgangshalle und die Gestaltung des Obergeschosses übernommen. Dies hätte auf Wunsch von Viktor Bauer geschehen können, der sich hier seit Anfang 1916 nach dem Brand der Raffinerie häufiger aufhalten musste, um den Wiederaufbau zu beaufsichtigen. Bauer hebt in dem Brief ausdrücklich den Wohnkomfort des von Loos eingerichteten Obergeschosses hervor, dessen Innenräume gemäß den neu entdeckten Fotografien wohl erst Anfang des Frühjahrs 1916 eingerichtet wurden. Nach seinen Erinnerungen blieb Bauer ab November 1918,<sup>11</sup> also nach Kriegsende, dauerhaft in Rohrbach, um den Betrieb der Raffinerie zu beaufsichtigen, für die er einen neuen Direktor suchte. Nach einiger Zeit kamen seine Frau und Kinder aus Dresden nach.<sup>12</sup> Davon zeugen Fotografien, die Viktor Bauer im Februar 1919 am Haus machte.<sup>13</sup> Bald

10 ALA 142. – Repro in: Chatrný / Černoušková / Kořínková (zit. Anm. 1), S. 132. Die Studie von Loos ist hypothetisch auf das Jahr 1918 datiert, könnte aber schon aus den Jahren 1912/13 stammen. Eine auffallend ähnliche Studie publizierte im Jahr 1913 der Loos-Schüler Paul Engelmann in der Zeitschrift *Der Architekt*, XIX. Jhrg., 1913, Abb. 148. – Repro in: Chatrný / Černoušková / Kořínková (zit. Anm. 1), S. 143.

11 *Viktor Bauer, Co jsem prožil u nás od převratu* (Was erlebte ich bei uns seit dem Umsturz), Brno 1929, S. 8.

12 Im Februar wurde den Neuvermählten eine zweite Tochter namens Eva Maria (\*8.2.1919) in einer Geburtsklinik in Brünn geboren.

13 Die Bilder wurden ins Fotoalbum eingeklebt – siehe NPÚ-ÚPS Kroměříž, Fotografie Inv. Nr. LS19989, LS19989b31, LS19989b33, LS19989b35, LS19989b59–LS19989b62.– *Kořínková* (zit. Anm. 5), S. 112 f.– Chatrný / Černoušková / Kořínková (zit. Anm. 1), S. 138.



Abb. 6a: Ansicht der Villa von Nordwest, Aufnahme 24. Jänner 1968



Abb. 6b: Aufgangshalle mit Treppenhaus, Aufnahme 24. Jänner 1968

darauf zog er mit seiner Familie endgültig in sein Brünner Schloss um. Gleichzeitig geht aus dem Brief hervor, dass Loos auch fünf Jahre nach Fertigstellung der Villa diese nicht besucht und sie daher nicht im fertigen Zustand gesehen hatte!

Die Hypothese von den zu unterschiedlichen Zeiten entworfenen Innenräumen wird durch den Kontrast zwischen Interieur und Außenbereich unterstützt. Links des Eingangs befindet sich ein kleineres, zugemauertes Fenster, das in die Aufgangshalle führt. Die Fenstereinfassung hat einen glatt verputzten Innenrahmen, jedoch eine unverputzte Zweitvermauerung. Das zunächst vorhandene Fenster wurde vermutlich zugemauert, um in der Aufgangshalle eine Holzvertäfelung anbringen zu können, die dieses Fenster teilweise überdeckt. Im Gegensatz zu anderen Fenstern war dieses jedoch von Anfang an als einfaches, nicht als Kastenfenster gedacht. Die einzige zeitgenössische Fotografie der Aufgangshalle stammt wohl aus der Zeit um 1930 und zeigt einen Blick auf das Treppenhaus,<sup>14</sup> dessen Täfelung, wie für Loos typisch, in

dunklem Nussbaumfurnier angefertigt ist (Abb. 5).<sup>15</sup> Auch die Wandtäfelung besteht aus dem gleichen Material. Zum Loos-Repertoire gehören ebenso die Messingfransen, die den Heizkörper unterhalb des Fensters abdecken sowie ein marmorner Blumenständer, der in Form einer glatten Säule auf einer Stufe in der Treppenbiegung steht. In den heute freien Bereichen der Wandtäfelung (gegenüber dem Treppenhaus und links vom Eingang) waren wahrscheinlich Spiegel platziert, die das monumentale Treppenhaus akzentuierten. Die Position des Fensters zum Treppenhaus ist analog zur Gestaltung der Aufgangshalle im Haus Scheu von 1913, wo das Treppenhaus bescheidener ausgeführt ist. Auf den Aufnahmen vom Jänner 1968 ist zu erkennen, dass beide Fenster in der Aufgangshalle ursprünglich mit Holzlatten in Täfelungsfarbe ausgekleidet waren, die bis zur Decke reichten.<sup>16</sup>

Über die Ausgestaltung der Innenräume informierte Bauers ältere Tochter Ruth 1980 in einem Brief an den Brünner Architekten Jan Sapák. Sie schrieb damals, dass sich ihr Kinderzimmer im ersten Stock befand, in Weiß

14 Štencův archiv negativů Praha (Štenc-Negativarchiv Prag), undatiert. Gleichzeitig entstanden auch Außenaufnahmen des Baus, dessen Fassaden mit üppigem Grün bedeckt waren.

15 Eine fast identische Furnierzeichnung findet sich in der Wohnhalle des Landhauses Kuhner in Payerbach (1929/30). Für diesen Hinweis danken die Autorinnen Ralf Bock.

16 Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště Brno (Nationalinstitut für Denkmalpflege in Brunn) (im Folgenden abgekürzt NPÚ-ÚOP Brno), Inv. Nr. 41980 u. 41993.





Abb. 7a: Badezimmer im Obergeschoss, Ansicht vom Ankleidezimmer, Aufnahme April 1916

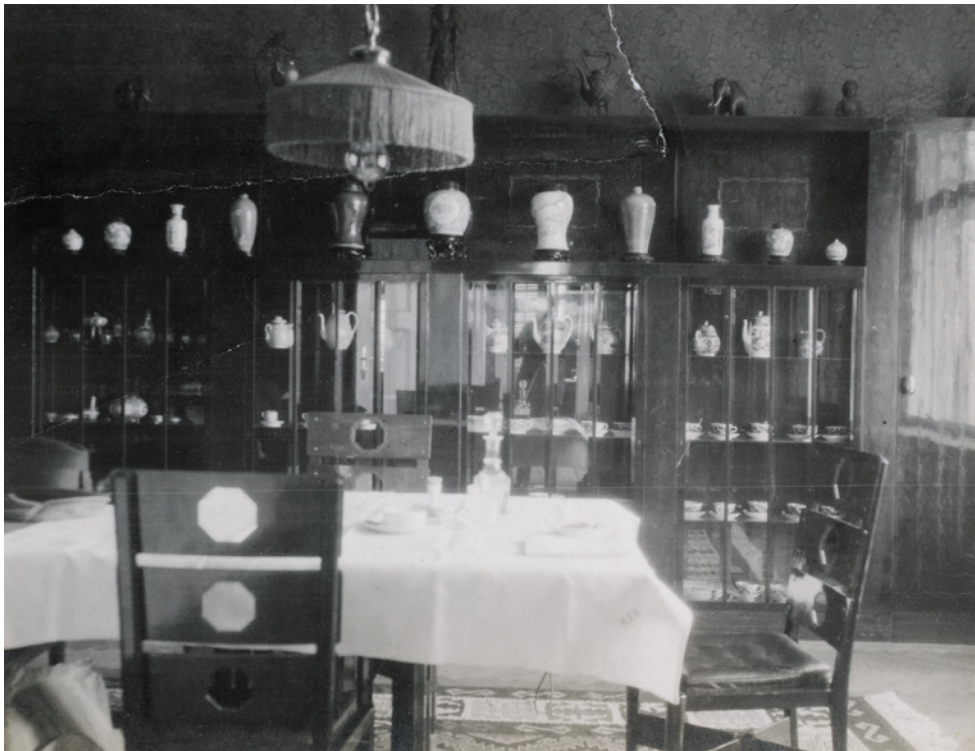


Abb. 7b: Esszimmer im Obergeschoss, Aufnahme April 1916

gestrichen und mit Verzierungen aus dünnen Goldbändern ausgeführt wurde. Die Lampen und der Paravent waren mit einem grünen Tuch überzogen, der Heizkörper hatte

eine Holzverkleidung.<sup>17</sup> Leider können diese Erinnerungen nicht durch visuelles Material unterstützt werden. Bekannt sind nur Bauers Fotografien, eigenhändig beschriftet als

17 Brief von Ruth Riedel-Rohrfelden an Jan Sapák vom 2.2.1980 (Privatbesitz). Z. Kudělka machte Exzerpte davon, siehe SDC-MV-MMP-ZK, undat. Bemerkungen zur Villa in Rohrbach, tschechische Maschinenschrift, 3 Seiten.

„Unser Speisezimmer“, „Ankleidezimmer“ und „Bad“, von April 1916. Interessant ist der Untertitel *Schreibzimmer in Rohrbach* bei zwei Aufnahmen, die aus dem gleichen Fotoalbum herausgerissen wurden.<sup>18</sup> Die ganze Seite trägt die Überschrift „Wohnung in Rohrbach“.

Das modern eingerichtete Badezimmer wurde, wie auf den Fotos zu erkennen, durch eine Garderobe mit großem Spiegel betreten, in dem ein Fenster mit Heizkörper und eine Tapete mit Gittermuster zu erkennen sind (Abb. 7a und b).<sup>19</sup> Ungewiss ist die Lage des Speisesaals. Es führten zwei Eingänge hinein, die Wände waren mit Tapeten bedeckt und auf dem Boden lag ein gemusterter Teppich. Der klappbare Esstisch ruhte auf acht kannelierten Beinen, die Stühle mit achteckigen Löchern in den Rückenlehnen hatten Sitzflächen aus Leder. Über dem Tisch hing eine Zuglampe mit einem Textilschirm mit Fransen und einem, für Loos' Interieurs typisch, diamantförmigen Gewicht. An den Wänden des Esszimmers stand ein lackiertes Holzmöbelset mit verglasten Vitrinen und Nischen im oberen Bereich. Ein interessanter Gegenstand war darüber hinaus ein eingebautes Gemälde mit einem von einer Holzleiste eingerahmten Klapptisch.<sup>20</sup> Die gesamte Einrichtung wurde später komplett in den Speisesaal im Obergeschoss des „Schlosses Bauer“ in Brünn verlegt.<sup>21</sup> Bauers Fotografien zufolge geschah dies spätestens Anfang 1924. Ab Anfang der 1920er Jahre geriet die Zuckerraffinerie in finanzielle

Schwierigkeiten und wechselte 1928 den Besitzer. Das Mobiliar aus der Villa in Rohrbach, das in Bauers Fotografien vom April 1916 festgehalten wurde, gilt weiterhin als verschollen. Auf Schloss Kunewald (Kunín), das sich einst in Viktor Bauers Besitz befand, ist ein Brief vom 26. April 1921 erhalten.<sup>22</sup> Der Brief der Wiener Firma J. W. Brooke Jun. dokumentiert die Lieferung eines großen Dreisitzer-Sofas sowie einer Chaiselongue im englischen Stil mit einem Bezug aus olivgrünem Samt, zum Preis von 110 Tausend Kronen (die grüne Farbe erwähnte Bauers Tochter Ruth). In dem Schreiben wird ausdrücklich erwähnt, dass es sich um einen von Loos vermittelten Vertrag handelt, und Lucie Laníková gibt an, dass die Rechnung für die Möbel an die Zuckerraffinerie Rohrbach ausgestellt wurde. Ob es sich um einen Auftrag für die Rohrbacher Villa handelte, ist jedoch aufgrund des späteren Datums (1921) nicht sicher.<sup>23</sup> Zu dieser Zeit nämlich wurde im Schloss Bauer in Brünn bereits mit der Inneneinrichtung begonnen, die auch von der Rohrbacher Raffinerie finanziert wurde.

Im Jahr 1930 wandte sich der Wiener Verleger Anton Schroll im Zusammenhang mit der geplanten Loos-Monografie an Bauer.<sup>24</sup> Der verwies ihn an den damaligen Raffineriedirektor Ottokar Skalník, der hier zwischen 1924 und 1937 lebte.<sup>25</sup> Im Juni 1930 antwortete Skalník und bestätigte, dass er die von Loos entworfene Villa tatsächlich bewohne. Er bietet zugleich drei Architekturskizzen und

18 NPÚ-ÚPS Kroměříž, Fotografie Inv. Nr. LS 19988b203.

19 NPÚ-ÚPS Kroměříž, Fotografie Inv. Nr. LS19988b205 u. LS19988b205. – Kořínková (zit. Anm. 5), S. 116. – Chatrný / Černoušková / Kořínková (zit. Anm. 1), S. 144.

20 Für diesen Hinweis gehört der Dank Rainald Franz. Zum Esszimmer siehe NPÚ-ÚPS Kroměříž, Fotografie Inv. Nr. LS19988b207 u. LS19988b208. – Kořínková (zit. Anm. 5), S. 115. – Chatrný / Černoušková / Kořínková (zit. Anm. 1), S. 145. Die Maße der einzelnen Schränke sind in einem Inventarverzeichnis aufgelistet, das von der Volksverwaltung über das Schloss Bauer im Jahr 1946 angelegt wurde. Das längste Stück maß 430 cm, das kürzeste 200 cm und ein Eckstück 220 cm. Siehe Inventarverzeichnis im Schloss auf der Bauerschen Rampe in Brünn, die Straße V hlínkách Nr. 39/41, angelegt am 24.10.1946, S. 6. Vgl. Moravský zemský archiv (Mährisches Landesarchiv), Archivbestand B 124, Krajský národní výbor Brno 1945–1960, kart. 705, Bd. 1, fol. 259.

21 NPÚ-ÚPS Kroměříž; Inv. Nr. LS19961b188, LS20020b229. – Fotografie im Privatarchiv der Verena Ender. – Siehe auch Chatrný / Černoušková / Kořínková (zit. Anm. 1), S. 233.

22 Siehe Lucie Laníková, „My jakožto Němci jsme poraženými.“ Osudy šlechtické rodiny Bauerů ve 20. století, rigorózní práce („Wir als Deutsche sind besiegt.“ Das Schicksal der Familie Bauer im 20. Jahrhundert), Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, katedra historie, Olomouc 2019, S. 36.

23 Der Schlossverwalter des Schlosses in Kunewald Jaroslav Zezulčík lehnte es ab, den Autorinnen eine Kopie der Dokumente auszuhändigen. Er veröffentlichte einen Brief vom 26.4.1921 im Juni 2021 im Rahmen der Ausstellung „Adolf Loos. Brüner und Pilsner Geschichten“ im Tschechischen Zentrum in Wien. In Kunewald befinden sich vermutlich auch andere Dokumente zur Rohrbacher Villa und ihrer Ausstattung sowie wertvolle Quellen zur Familie von Viktor Bauer.

24 Die Monografie erschien ein Jahr später – siehe Heinrich Kulka, Adolf Loos. Das Werk des Architekten, Wien 1931.

25 ALA 3425/3, Brief von Viktor Bauer an den Verlag Anton Schroll & Co. vom 11.6.1930, deutsche Maschinenschrift, eine Seite. Im Jahr 1933 wurde Skalník gekündigt. Laut Seelowitzer Pfarrbuch starb er am 26.1.1937 im Alter von 64 Jahren in der Rohrbacher Villa.

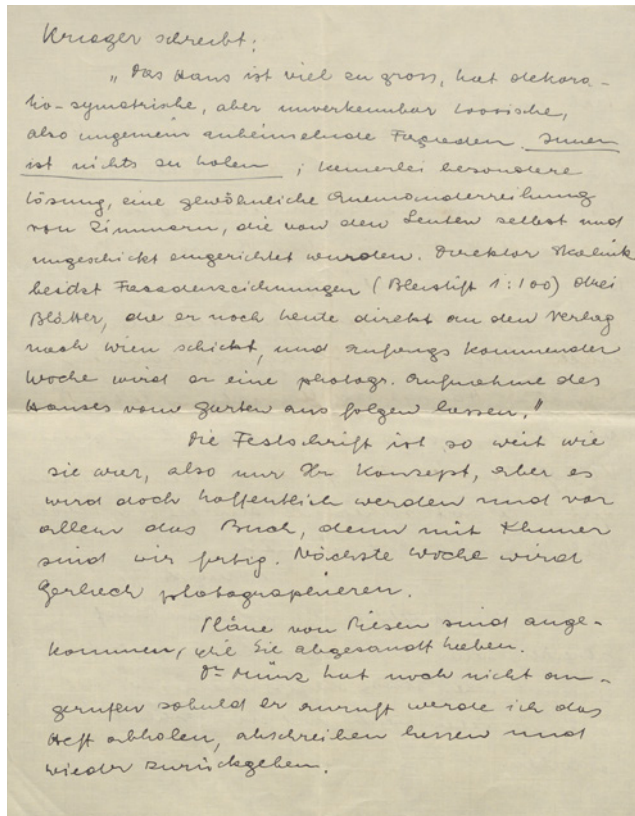


Abb. 8: Brief von Hilde Kulka an Hilde Glück mit der Bemerkung des Loos-Mitarbeiters Norbert Krieger, datiert: Wien, 29. Juli – 1. August 1930

die Möglichkeit an, das Haus zu fotografieren.<sup>26</sup> Schrolls Antwort blieb nicht erhalten, aber gesichert ist die Anfrage nach einem Foto, das er am 22. Juli 1930 erhielt.<sup>27</sup> Es könnte sich um das älteste bekannte Bild der Villa handeln, das kurz nach ihrer Fertigstellung die Gartenfassade zeigt.<sup>28</sup> In Kulkas Monografie erschien jedoch ein damals aktuelles Foto der Westfassade, was die üppige Vegetation an der Fassade belegt.<sup>29</sup> Ob Skalník auch die drei erwähnten Skizzen an den Verlag geschickt hat, bleibt fraglich. Sie wurden im Buch nicht publiziert und auch anderweitig bisher nicht aufgefunden.<sup>30</sup>

Die Erstellung der Monografie steht im Zusammenhang mit einer sehr interessanten Bemerkung des Loos-Schülers und Mitarbeiters Norbert Krieger, der Kulkas Frau Hilde in ihrem Brief an Hilde Glück, Ehefrau des Verlegers Franz Glück, zitiert (Abb. 8): „Das Haus ist viel zu gross, hat dekorativ-symmetrische, aber unverkennbar Loosische, also ungemein anheimelnde Facaden. Innen ist nichts zu holen, keinerlei besondere Lösung, eine gewöhnliche Aneinanderreihung von Zimmern, die von den Leuten selbst und ungeschickt eingerichtet wurden. Direktor Skalnik besitzt Facadenzeichnungen (Bleistift 1:100) drei Blätter, die er noch heute direkt an den Verlag nach Wien schickt, und Anfangs kommender Woche wird er eine photogr. Aufnahme des Hauses vom Garten aus folgen lassen.“<sup>31</sup>

Krieger, der die Villa im Jahr 1930 persönlich besuchte, äußerte offenbar seine Enttäuschung darüber, dass trotz ihrer scheinbaren architektonischen Besonderheit eine innovative Innenraumarchitektur (Lösung) fehlt. Die Angabe *Innen ist nichts zu holen* unterstrich Hilde Kulka im Brief und betonte dies damit noch einmal. Gleichzeitig spezifizierte sie die drei von Skalník erwähnten Skizzen näher: *Facadenzeichnungen (Bleistift 1:100) drei Blätter*. Leider erwähnte Krieger nicht die Nutzung der Villa – ob sie nur für Wohnzwecke oder auch für den Verwaltungsbetrieb genutzt wurde.

Wichtig sind auch zwei undatierte Beschreibungen des Hauses (vermutlich um 1940). In der umfangreicheren von ihnen wird angegeben: „Im Untergeschoss, das halb ebenerdig ist und zwischen den Balken verglast ist, befindet sich eine einfache Wohnung, eine Waschküche und ein Keller sowie ein Boiler für die zentrale Warmwasserheizung. Im Hochparterre und im ersten Obergeschoss befinden sich Wohnbereiche mit Balkendecken und Eichendielenböden. Oberhalb des Erdgeschosses befinden sich zu beiden Seiten des Gebäudes ausgedehnte Terrassen, die von den Räumen im ersten Obergeschoss aus zugänglich und mit

26 Siehe das zweite Blatt des Rundschreibens des Verlages Anton Schroll & Co. in Wien, vermutlich eigenhändig ausgefüllt durch Ottokar Skalník und dem Verleger am 16.6.1930 zugeschickt, ALA 3425/1 Formularvordruck, deutsche Maschinen- und Handschrift, eine Seite. – Repro in: Chatrný / Černoušková / Kořínková, (zit. Anm. 1), S. 131.

27 ALA 3425/2, Brief von Ottokar Skalník an den Verlag Anton Schroll & Co. vom 22.7.1930, deutsche Maschinenschrift, zwei Seiten, beinhaltet eine Beilage.

28 Siehe Anm. 9.

29 Kulka (zit. Anm. 24), S. 33, Abb. 94. Die Aufnahme wirkt ein wenig amateurhaft.

30 Diese Skizzen erwähnen auch Münz / Künstler (zit. Anm. 4), S. 188.

31 Brief von Hilde Kulka an Hilde Glück in Wien, 29.7.–1.8.1930. Wienbibliothek im Rathaus, Wien, Zuwachsprotokoll Handschriftsammlung 1443, Sammlung Franz Glück, Inv. Nr. 3.8.2. – Repro in: Chatrný / Černoušková / Kořínková (zit. Anm. 1), S. 133.

*Schamottefliesen belegt sind. Das Dach über dem ersten Stock ist zurzeit flach, mit Holzzement gedeckt.*<sup>32</sup> Die Beschreibung erwähnt die Wohnung im Untergeschoss und die Wohnfläche im Erd- und Obergeschoss und ferner weitere Details, die angenommen werden können. Allerdings waren die Böden zumindest im Erdgeschoss nicht nur Dielen, sondern überwiegend Parkett (die Originalparketts sind hier bis heute erhalten). Nur in der Eingangshalle mit Treppenhaus wurden sie später (wahrscheinlich in den 1980er Jahren) durch Marmorfliessen ersetzt.

Es bleibt die Frage, ob Adolf Loos Rohrbach jemals besucht hat. Die drei genannten Skizzen, die offenbar nur die Fassaden zeigten, konnte er angefertigt und an Bauer in Wien weitergegeben oder per Post zugeschickt haben. Die Bauausführung des Grundrisses lag dann bei einem der örtlichen Baumeister. In die Pläne, nach denen gebaut wurde, konnte Loos (nur per Korrespondenz) die Anordnung der Innenräume, der Eingangshalle und des Obergeschosses nachträglich einfügen. Der Autor der Bauunterlagen und des Baus der Villa ist nicht bekannt. Vielleicht war es der Ingenieur und Baurat Johann Theimer (1872–1941), der in Brünn sein Büro und seine Wohnung in der Nähe des Schlosses Bauer hatte<sup>33</sup> und spätestens 1913 für die Zuckerraffinerie in Rohrbach arbeitete, wie Pavel Borský erwähnte.<sup>34</sup>

Theimer stammte aus Schlesien und war Absolvent der k. k. deutschen Staatsgewerbeschule in Brünn, wo er Mitschüler von Josef Hoffmann und Leopold Bauer war.<sup>35</sup> Er konnte hier auch Loos begegnen, der ebenfalls auf diese Schule ging. Viktor Bauer kannte Theimer durch seine Arbeit für die Zuckerraffinerie. Darüber hinaus führte er Anfang der 1920er Jahre für Bauer die von Loos entworfene Renovierung des Brünner Schlosses aus: die kürzlich entdeckten, von Theimer unterzeichneten Pläne beziehen sich sogar auf den Anbau einer von Loos entworfenen Terrasse.<sup>36</sup> Pavel Borský vertrat die Hypothese, dass Theimer sowohl Autor als auch ausführender Baumeister des Gasthauses in Rohrbach von 1915/16 wäre, da er wahrscheinlich bereits über Erfahrungen mit der Loos'schen Formenlehre verfügte.<sup>37</sup>

Nach dem Zweiten Weltkrieg erfuhr die Villa in Rohrbach bauliche Veränderungen, die die Bausubstanz, sowie die Anordnung innerhalb der einzelnen Stockwerke (insbesondere im Obergeschoss) stark betrafen (Abb. 9).<sup>38</sup> Um die Jahreswende 1967/68 wurden Terrassen angebaut,<sup>39</sup> das Hochparterre wurde für Arztpraxen ausgebaut, jeweils ohne Rücksprache mit der Denkmalpflege. Im Jahr 1976 wurde das Obergeschoss komplett umgestaltet. Es entstanden zwei Säle mit Salon, sowie Vereinsräume mit einer Nutzung für soziale Zwecke ungeachtet des

32 Státní oblastní archiv v Zámrsku (Staatliches Gebietsarchiv in Zámrsk), Skřivanská rafinerie cukru, a. s., se sídlem v Praze 1870–1948 (1949), kart. 2, Inv. Nr. 35, Sign. I/25. Der Rohrbacher Betrieb wurde 1928 teilweise durch die Zuckerraffinerie in der Ortschaft Skřivany in Ostböhmen übernommen.

33 Theimer war mehrere Jahre als Bauaufsichtsrat der Landeshauptstadt Brünn tätig.

34 Theimer unterzeichnete das Projekt zur Erweiterung des Wohnhauses der Zuckerfabrikbeamten (Konskr. Nr. 213) vom 15.2.1913. Siehe Borský (zit. Anm. 2), S. 6, 8, 16 u. Beilage 6.

35 Im Schuljahr 1888/89, als Adolf Loos seine Matura ablegte, war Theimer zusammen mit Hoffmann und Bauer im zweiten Jahrgang derselben Schule. Siehe XV. Jahresbericht der k. k. deutschen Staats-Gewerbeschule in Brünn nach Schluss des Schuljahres 1888/89, Brünn 1889, S. 36.

36 Chatrný / Černoušková / Kořínková (zit. Anm. 1), S. 23, 222–226. Johann Theimer war unter anderem der ausführende Baumeister des Kurhauses in Groß Ullersdorf (Velké Losiny) des slowenischen Architekten Alfred Catellitz und Architekt der Getreidesilos in Iglau (Jihlava), Mähr. Schöneberg (Šumperk) und Olmütz (Olomouc), wo er mit spezialisierten Firmen zusammenarbeitete, die die Eisenbetonbauten ausführten. Für diese Information gehört der Dank dem Olmützer Kunsthistoriker Pavel Zatloukal.

37 Borský (zit. Anm. 2), S. 8.

38 Dazu siehe die umfangreiche Darstellung der Amtsgeschäfte: NPÚ-ÚOP Brno, Nový spisový archiv, složka Vila čp. 214 v Hrušovanech u Brna. – Jan Sapák. Zpráva o poškození vily v Hrušovanech u Brna (Ein Bericht über die Schäden an der Villa in Rohrbach), Maschinenschrift, Fakulta architektury Vysokého učení technického, Brno 1980. – Luděk Navara, Mohla by to být národní památka, ale je to Doupě (Es könnte ein Nationaldenkmal sein, aber es ist ein Rattenloch), Mladá fronta DNES-JM příloha, 24.7.2000, S. 1. – Josef Velek, Nejen Loosova vila (Nicht nur eine Loos-Villa), Mladý svět XXII, 1980, Nr. 15, S. 6.

39 NPÚ-ÚOP Brno, Fotografie aus dem Jahr 1968 und 1970 Inv. Nr. 41978, 41985, 41990, 32159. – Chatrný / Černoušková / Kořínková (zit. Anm. 1), S. 148 f.



Abb. 9: Ansicht der Villa von Nordost, Aufnahme 2020, Museum der Stadt Brünn

wiederholten Widerspruchs der Fachöffentlichkeit.<sup>40</sup> Das Institut für Denkmalpflege in Brünn hat einen Entwurf ausgearbeitet, der die Schäden am äußeren Erscheinungsbild des Gebäudes beheben soll.<sup>41</sup> Hierbei ging es vor allem darum, neue Fenster nach den erhaltenen Originalen anzufertigen (die Folge dessen war eine Wieder-Freilegung von Fensteröffnungen an der West- und Ostfassade des Obergeschosses) und Anbauten an den Terrassen mit abweichender Putzfarbe festzustellen. Paradoxaerweise

wurde das Haus erst nach diesen Eingriffen am 30. Juni 1983 zum Kulturdenkmal.<sup>42</sup>

Gegenwärtig sind drei Rekonstruktionen des ursprünglichen Aussehens der Villa bekannt. Die erste davon wurde von Dietrich Worbs ausgearbeitet, basierend auf einer Bauvermessung aus den 1950er und 1960er Jahren des Brünner Architekten Felix Haas. Worbs veröffentlichte seine Baupläne 1976.<sup>43</sup> Eine weitere Rekonstruktion wurde 1979 bis 1984 vom Brünner Architekten Jan Sapák angefertigt und auch veröffentlicht.<sup>44</sup> Ihm zufolge hatte

40 Jan Sedlák, Bude dílo Adolfa Loose rehabilitováno? (Wird das Werk von Adolf Loos rehabilitiert?), Památky a příroda V, 1980, Nr. 2, S. 68–71, zit. S. 71.

41 Den Begleitbericht und Entwurf zur Fassadenrenovierung fertigte der Architekt Augustin Žlábek an, NPÚ-ÚOP Brno.

42 NPÚ-ÚOP Brno, Ústřední seznam kulturních památek České republiky (Zentralverzeichnis der Kulturdenkmäler der Tschechischen Republik), Reg. Nr. 17683/7-7082.

43 Dietrich Worbs, „Unbekannte“ Bauten und Projekte von A. Loos in der ČSSR, Alte und moderne Kunst, Jhrg. 21, Heft 144, 1976, S. 16–25, vor allem S. 17, Abb. 1, 2.

44 Jan Sapák, K hypotetické rekonstrukci Loosovy vily v Hrušovanech u Brna (Zur hypotetischen Rekonstruktion der Loos-Villa in Rohrbach), Architektura ČSR XLI, 1982, Nr. 8, S. 369–370. Sapák gibt an, erst später von der Worbser Rekonstruktion erfahren und geringfügige Unterschiede in der Anordnung (vor allem im Obergeschoss) und an der Nord- und Südfassade bemerkt zu haben. Die Bauzeichnungsunterlagen von Jan Sapák werden im Museum der Stadt Brünn und im Archiv des NPÚ-ÚOP Brno aufbewahrt.

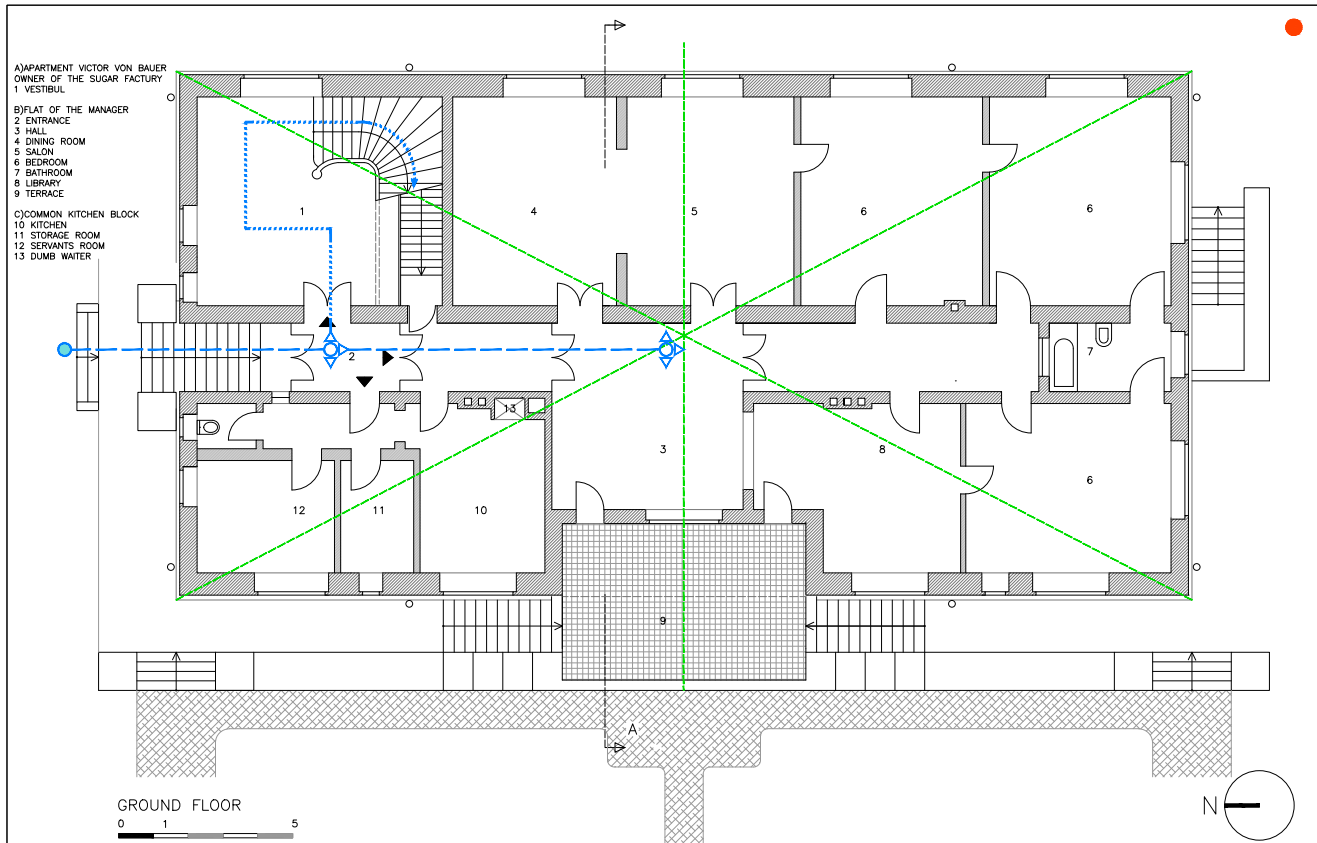


Abb. 10a: Grundriss des Hochparterres, Rekonstruktion des Originalzustandes, 2020, Autor Ralf Bock, 1 – Aufgangshalle, 2 – Eingangshalle, 3 – Halle, 4 – Esszimmer, 5 – Salon, 6 – Schlafzimmer, 7 – Badezimmer, 8 – Bibliothek, 9 – Terrasse, 10 – Küche, 11 – Speisezimmer, 12 – Dienstmädchenzimmer, 13 – Speisenaufzug

das Gebäude, das manchmal fälschlicherweise als das erste Haus mit Flachdach auf dem Gebiet der ehemaligen Tschechoslowakei galt, ein leicht geneigtes Satteldach, das mit einer Attika verdeckt war, was dem heutigen Zustand entspricht. In der Beschreibung des Hauses um 1940 wird jedoch angegeben, dass das Dach flach und mit Holzzement gedeckt ist.<sup>45</sup> Loos selbst schrieb in einem seiner Texte über die Vorteile von Flachdächern, in dem er sich auf die Erfindung des Holzzementdaches bezieht.<sup>46</sup> Autor der bisher letzten Rekonstruktion der

Villa aus den Jahren 2007 und 2020 ist der Wiener Architekt Ralf Bock (Abb. 10a und b), der im Gegensatz zu Jan Sapák der Meinung ist, dass das Dach flach war und Loos es als Dachterrasse konzipierte, was die hier aufgestellten Blumentöpfe belegen.<sup>47</sup> Der Dachstuhl des niedrigen Satteldaches scheint nach der bauhistorischen Untersuchung original erhalten zu sein.<sup>48</sup> Darüber hinaus ist diese Dachform identisch mit dem Haus Scheu, dessen Entwurf auch einen Bezug zur Dacheindeckung - nämlich „Holz-Cement-Dach“ enthält.<sup>49</sup>

45 Eine sehr leichte Sattelneigung des Daches wird durch die Attika überdeckt. Diese Tatsache ist nur direkt vom Dach aus zu erkennen.

46 August Sarnitz, Adolf Loos 1870–1933. Architekt, kritik, dandy (Adolf Loos 1870–1933. Architekt, Kulturkritiker, Dandy), Praha 2004, S. 53.

47 Ralf Bock, Adolf Loos. Works and Projects, Milano 2007, S. 200–203. – Ders., Adolf Loos. Leben und Werke 1870–1933, München 2009, S. 200–203. Weiter siehe die Rekonstruktion aus dem Jahr 2020, die Ralf Bock den Autorinnen dieses Artikels freundlich zur Verfügung stellte.

48 Borský (zit. Anm. 2), S. 14. Diese These wird erst bei der Sanierung des Gebäudes durch Tiefsondierungen und gegebenenfalls auch durch eine dendrochronologische Untersuchung bestätigt werden können.

49 ALA 538, Haus Scheu, 1912–1913, Schnitt A-B.

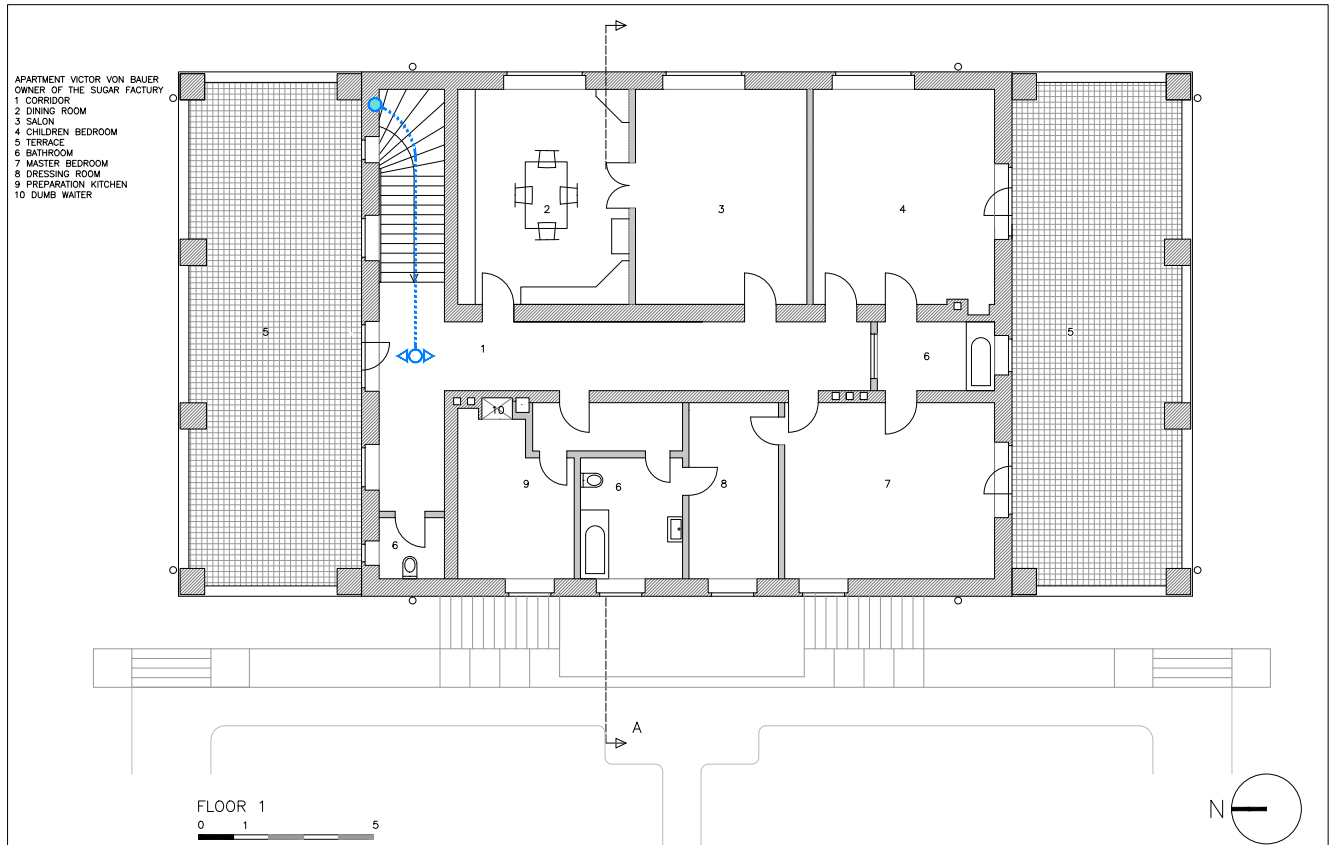


Abb. 10b: Grundriss des Obergeschosses, Rekonstruktion des Originalzustandes, 2020, Autor Ralf Bock, 1 – Gang, 2 – Esszimmer, 3 – Salon, 4 – Kinderzimmer, 5 – Terrasse, 6 – Badezimmer, 7 – Schlafzimmer, 8 – Ankleidezimmer, 9 – Anrichte, 10 – Speisenaufzug

Der Zustand der Villa ist derzeit trostlos.<sup>50</sup> Das äußere Erscheinungsbild des Baus wurde verändert, die Grundrisse des Obergeschosses wurden komplett verändert und es blieben hier keine authentischen Elemente übrig. Etwas besser ist die Situation im Hochparterre, wo der ursprüngliche Grundriss noch gut sichtbar ist. Gerade hier sind einige der Originalfenster erhalten geblieben, in die die hölzernen Außenrollläden eingesetzt wurden, deren Mechanismus mit der PATENT ORION-Marke von innen gesteuert wurde.<sup>51</sup> Eine Parapetplatte aus Marmor ist am Fenster der Westterrasse erhalten geblieben, ebenso

teilweise ein äußerer Eisenrahmen von Rollos.<sup>52</sup> In den Fenstern zum Untergeschoss der Nord-, Ost- und Südfassade sind die originalen Vertikalgitter erhalten, teilweise auch die originalen Außenparapetplatten aus Marmor (die Fenster der Westfassade hatten Gitter mit quadratischem Raster). Im Hochparterre sind die originalen dunkelroten quadratischen Fliesen erhalten: im Windfang, in der Küche, im Bad und auf der Toilette sowie im Bad im südlichen Teil dieses Geschosses. In der Küche, den Badezimmern und im WC sind teilweise die weißen Keramikfliesen erhalten (Abb. 11a und b). Nach Aussagen von Zeitzeugen befanden

50 Für die Hilfe gebührt ein großer Dank dem Bürgermeister-Stellvertreter der Gemeinde, dem Architekten Dušan Knoflíček.

51 In einigen Rolladenkästen oberhalb der Fenster sind Fragmente der ursprünglichen Rollos erhalten, die an allen Fassaden (außer der nördlichen) angebracht waren.

52 Nach Zeitzeugenaussagen gab es eine ähnliche Marmorplatte mit größerer Breite auch unter dem Küchenfenster und eine kleine Marmorplatte für das Telefon neben der Küchentür. Eisenrahmen für Rollos sind noch auf den Fotografien der West- und Ostfassade aus dem Jahr 1977 zu erkennen – siehe [https://iispp.npu.cz/mis\\_public/documentPreview.htm?id=1458297](https://iispp.npu.cz/mis_public/documentPreview.htm?id=1458297) (4.10.2021). – [https://iispp.npu.cz/mis\\_public/documentPreview.htm?id=1458294](https://iispp.npu.cz/mis_public/documentPreview.htm?id=1458294) (4.10.2021). Ein Fensterbrett aus Marmor besitzt auch das Badezimmerfenster im Hochparterre (Südfassade).



Abb. 11a: Original rote Terrazzotreppen und Keramikfliesen in der Eingangsnische (Nordfassade), Aufnahme 2021, Museum der Stadt Brünn



Abb. 12a: Grüne Fragmente von Anstrichschichten auf einem Originalfenster der Westfassade (Gartenfassade), Aufnahme 2021, Museum der Stadt Brünn



Abb. 11b: Original Keramikfliesen mit weißen Sockelfliesen im Zimmer Nr. 10 (Küche) im Hochparterre, Aufnahme 2021, Museum der Stadt Brünn



Abb. 12b: Detail eines Originalfensters der Nordfassade (Eingangsfassade) mit nachträglicher Vermauerung anliegend an einen glatt verputzten Innenrahmen, innen ist das zugemauerte Fenster unter einer Wandtäfelung verborgen, Aufnahme 2021, Museum der Stadt Brünn

sich dunkelrote Fliesen auch auf den Terrassen und an den Wänden ihrer Brüstungen.<sup>53</sup>

Es ist sehr plausibel, dass die Villa ausgeprägte Farbakzente trug. Die Farbe der Fensterrahmen war weiß und wahrscheinlich auch grün (Abb. 12 a und b). Mittels bauhistorischer Untersuchung konnten auch die wahrscheinlichen ursprünglichen Farben der Fassaden bestimmt werden. Es scheint, dass der Sockel des Gebäudes und die Wände der westlichen Loggia-Terrasse (tief) dunkelrot waren, der Putz über dem Kordongesims war wahrscheinlich in hellem Ocker gehalten. Die Wände

der Treppennische am Haupteingang des Hauses waren weiß mit vertikalen, dunklen Ornamentstreifen.<sup>54</sup> Die Ermittlung der Fassadenfarbe durch eine stratigrafische Untersuchung steht noch aus. Das Terrazzo-Treppenhaus des Eingangs und die Stufen der Gartenterrasse waren rot. Die Gehwege zu den Treppen an der Westfassade waren aus quadratischen ockergelben Pflastersteinen, auch das längliche Pflaster des Zufahrtsweges war ockergelb. Original ist auch die verglaste Haupteingangstür mit quadratischem Raster, in der ein Torso des Messingtürbeschlags der Marke YALE erhalten geblieben ist

53 Siehe auch die Fotografien aus den 1950er Jahren aus dem Privatarchiv von Jiřina Lechnerová aus Rohrbach, Repro, in: Chátrný / Černoušková / Kořínková (zit. Anm. 1), S. 146.

54 NPÚ-ÚPS Kroměříž, Fotografie Inv. Nr. LS19989b262 u. LS19989b231. – Kořínková (zit. Anm. 1), S. 112 f.





Abb. 13a: Treppennische des Haupteingangs mit dem Originalpflaster des Zufahrtsweges, Aufnahme 2020, Museum der Stadt Brunn



Abb. 13b: Messingbeschlag und Knauf der Eingangstür (nicht erhalten), Aufnahme 2003, Museum der Stadt Brunn

(Abb. 13a und b), deren Besonderheit die atypische Lage des Schlosses über der Klinke ist.<sup>55</sup> Im Erdgeschoss sind die ursprünglichen Türen mit Türrahmen erhalten. Original sind auch die Stabparkettböden im Fischgrätmuster (dieser Boden befand sich auch in der Aufgangshalle mit der Treppe zum Obergeschoss, wo sich jetzt Marmorfiesen befinden). Die Räume wurden am Boden umlaufend mit einer hölzernen Sockelleiste ausgekleidet, von der Fragmente erhalten sind. Unter den Sockelleisten ist das Wanddekor auch erhalten geblieben (Abb. 14a und b). Im Hinblick auf die verwendeten Materialien sind schwarze Schlackenziegeln erwähnenswert, die von der zur Raffinerie gehörenden Ziegelei aus Abfällen hergestellt wurden. Wahrscheinlich sind sie bei der Verbrennung von Kohle während der Zuckerproduktion entstanden. Diese Schlackenziegel wurden zum Teil auch beim Bau der Villa verwendet, zumindest im Untergeschoss und für die abgestufte Brüstung der Terrassentreppe. Aus demselben Material ist auch die vorhandene Begrenzungsmauer des

55 Noch 2010 hatte die Eingangstür den originalen Messingbeschlag mit Schloss und Knauf.



Abb. 14a: Grüne Bemalung unter dem Fragment der hölzernen Sockelleiste im Zimmer Nr. 8 (Bibliothek) im Hochparterre, Aufnahme 2021, Museum der Stadt Brünn



Abb. 14b: Furnierdetail (Nussbaumholz) der Wandtäfelung der Aufgangshalle, Aufnahme 2021, Museum der Stadt Brünn



Abb. 15: Aufgangshalle mit Treppenhaus, Aufnahme 2020, Museum der Stadt Brünn

Fabrikareals gebaut, die bereits 1914 im Zusammenhang mit dem Bau der Villa errichtet wurde und den Holzzaun ersetzt.<sup>56</sup> Die nötigen Geräte zur Schlackenziegelherstellung für die Rohrbacher Ziegelei lieferte 1913 die Firma F. Kominck aus Elbing in Preußen. Im Zuge der kompletten Renovierung des Gebäudes und des anliegenden Gartens,

die von der Gemeinde Rohrbach derzeit vorbereitet wird, ist noch eine Reihe weiterer Entdeckungen zu erwarten. Die Gemeinde hat die Villa im März 2020 von einem privaten Besitzer gekauft. Neue Erkenntnisse werden dokumentiert und anschließend veröffentlicht (Abb. 15).<sup>57</sup>

---

56 Die Baugenehmigung für die Umfriedungsmauer wurde gemäß des Antrages und des beiliegendes Bauplans mit Lagesituation am 13.4.1914 erteilt, wo die Villa schon als „Neues Wohngebäude“ eingezeichnet ist. – Siehe Státní okresní archiv Brno-venkov (Staatliches Bezirksarchiv Brunn-Land), Antrag der Rohrbacher Zuckerraffinerie für die Baugenehmigung an den Gemeinderat in Rohrbach vom 10.4.1914, deutsche Maschinenschrift, eine Seite, Mappe Rohrbach und Neue Umfriedungs-Mauer, Plan 1:50 u. Protokoll Nr. 482, deutsche Handschrift, 3 Seiten.

57 Gründliche Untersuchungs- und Entwurfsunterlagen basierend auf den aktuellsten Veröffentlichungen und Untersuchungen wurden 2021 von Šimon Kříž, einem Studenten der Fakultät für Architektur der Tschechischen technischen Hochschule in Prag (Fakulta architektury Českého vysokého učení technického v Praze), erstellt.



# Denkmal erforscht



# Der Toilettetisch Otto Wagners aus seinem „Absteigquartier“ – Ein Prototyp modernen Möbeldesigns

Als Kaiser Franz Joseph I. (1830–1916) sein 50-jähriges Thronjubiläum feierte, gab es zwischen 7. Mai 1898 bis zum 18. Oktober 1898 zu seinen Ehren eine große Jubiläumsausstellung in der Rotunde im Wiener Prater. Unter ihren zahlreichen von der Presse und der Öffentlichkeit besonders bewunderten Präsentationen stach ein Aussteller mit seinem Stand besonders heraus: „k.u.k. Hof-Tapezierer Schenzel & Sohn“. Dieser präsentierte unter der Nummer 570 in der „Gruppe III Wohnen“<sup>1</sup> ein „Schlafzimmer mit Bad“<sup>2</sup> – beides entworfen von niemand geringerem als Otto Wagner. Von diesem Schlafzimmer haben sich nur einige wenige Teile,<sup>3</sup> vom Badezimmer aber scheinbar überhaupt kein Mobiliar erhalten. Nun ist aber ein Toilettetisch aufgetaucht (Abb. 1–3), bei dem es sich gemäß Fachexpert:innen<sup>4</sup> um das einzige bisher bekannte noch erhaltene Möbel dieser Badezimmereinrichtung handeln dürfte. Dem heutigen Auge erscheint der Einrichtungsgegenstand beinahe banal: Der Toilettetisch besteht aus

einem Fußgestell, konstruiert aus einem Stecksystem aus vernickelten Metallrohren, einem weiß gefassten Weichholzkorpus und einer profilierten Marmorplatte. Auf den Laden- und Seitenfronten finden sich je zwei konzentrisch angeordnete Rechtecke in violetter Farbe als Dekor. Vor dem Hintergrund seiner Entstehungszeit 1898 war der Toilettetisch allerdings ein spektakuläres Möbel und Teil einer außergewöhnlichen Einrichtungskonzeption.

Bereits beim Entwurf für die Möbel für den Stand von Schenzel 1897<sup>5</sup> dürfte Otto Wagner mit dem Gedanken gespielt haben, das Badezimmer mit dem Toilettetisch und das Schlafzimmer in eigenen persönlichen Wohnräumen weiterzuverwenden. Bis 1912, also bis zum Einzug in die neue Familienwohnung im Haus Döblergasse 4, Wien VII., muss sich im Anschluss an die Jubiläumsausstellung die Einrichtung und folglich der Toilettetisch im Eigentum Wagners in dem von ihm so bezeichneten „Absteigquartier“ befunden haben (Abb. 4 und 5). Dabei handelt

<sup>1</sup> Jubiläums-Ausstellung Wien 1898, Offizieller Katalog, Herausgegeben von der Ausstellungs-Commission, Wien 1898, S. 170: zit. nach: Eva B. Ottillinger (Hg.), *Intime Zeugen. Vom Waschtisch zum Badezimmer*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Hofmobiliendepot – Möbelmuseum Wien, Bd. 30, Wien-Köln-Weimar 2011, S. 50.

<sup>2</sup> *Adolf Loos*, Die Interieurs in der Rotunde, in: *Neue Freie Presse*, 12.6.1898, S. 16.

<sup>3</sup> Aktuell finden sich entsprechend Kenntnis des Verfassers noch folgende Möbel aus dem Schlafzimmer: Kleiderschrank, Ausführung Alexander Albert, Ahorn, auf Blindholz furniert, dunkelbraun gebeizt (ehemals grün), Messingbeschläge, Spiegelglas, Eigentümer BAWAG P.S.K. AG, Inv. Nr.: Z 080, (publiziert in: Eva B. Ottillinger (Hg.), *Wagner, Hoffmann, Loos und das Möbeldesign der Wiener Moderne. Künstler, Auftraggeber, Produzenten*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Hofmobiliendepot – Möbelmuseum Wien, Bd.37, Wien-Köln-Weimar 2018, S. 31), sowie ein Beistelltisch, Holz dunkel lackiert, Messing, Eigentümer: Museum für angewandte Kunst (MAK, ehemals Sammlung André Marcus); vgl.: *Museum Moderner Kunst Wien* (Hg.), vgl.: Website des Museums für angewandte Kunst / Gegenwartskunst Wien, 23.1.2022. Möglicherweise existiert noch ein weiterer Beistelltisch in Privatbesitz. (vgl.: *Museum Moderner Kunst Wien* (Hg.), *Otto Wagner. Möbel und Innenräume*, Salzburg-Wien 1984, Standortverzeichnis, S. 311.)

<sup>4</sup> Dank für ihre Expertisen und fachliche Unterstützung im Zuge der Begutachtung, Identifizierung, fachlicher Beurteilung und Rechercheinformationen gilt (in alphabetischer Reihenfolge): Michael Formánek (Wien Museum, Objektbetreuung, Registratur / Leihverkehr und Restaurierung / Restaurierung und Konservierung / Möbel, Rahmen und Objekte aus Holz), Markus Kristan (Albertina / Architektursammlung), Michael Loicht (Bundesdenkmalamt, Abteilung für Konservierung und Restaurierung), Andreas Nierhaus (Wien Museum, Sammlungen / Department Kunst / Architektur und Skulptur), Eva-Maria Orosz (Wien Museum, Sammlungen / Department Kunst / Angewandte Kunst und Möbel), Eva B. Ottillinger (Möbelmuseum Wien / Bundesministerium für Digitalisierung und Wirtschaftsstandort / Sektion V – Kulturelles Erbe/ Abteilung 2 – Historische Sammlungen).

<sup>5</sup> Vgl.: *Paul Asenbaum / Reiner Zettl*, Katalog, in: *Museum Moderner Kunst Wien*, Salzburg-Wien 1984, S. 165.



Abb. 1-3: Toilettetisch aus dem Badezimmer des „Absteigquartiers“ von Otto Wagner, Köstlergasse 3, Wien VI., Privatbesitz: Galerie bei der Albertina – Zetter

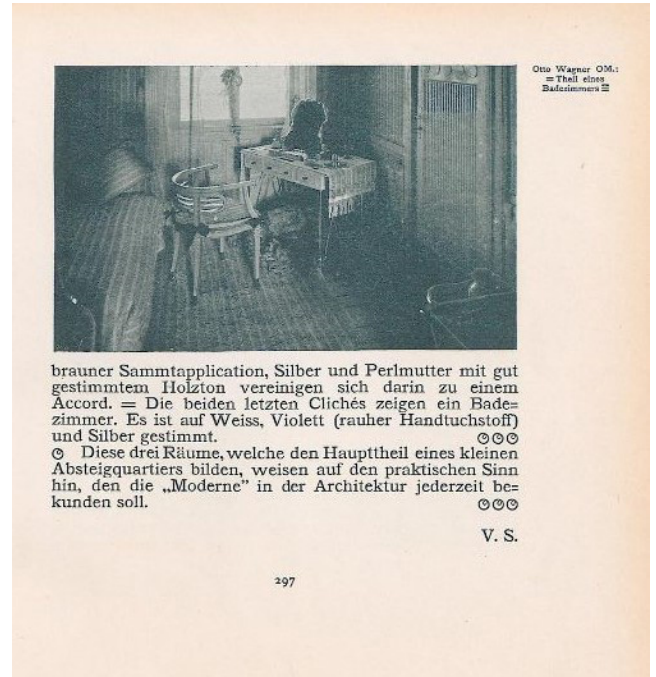


Abb. 4: Einblick in das Badezimmer in der Wohnung Köstlergasse 3 von Otto Wagner, aus: „Ver Sacrum“, 1900

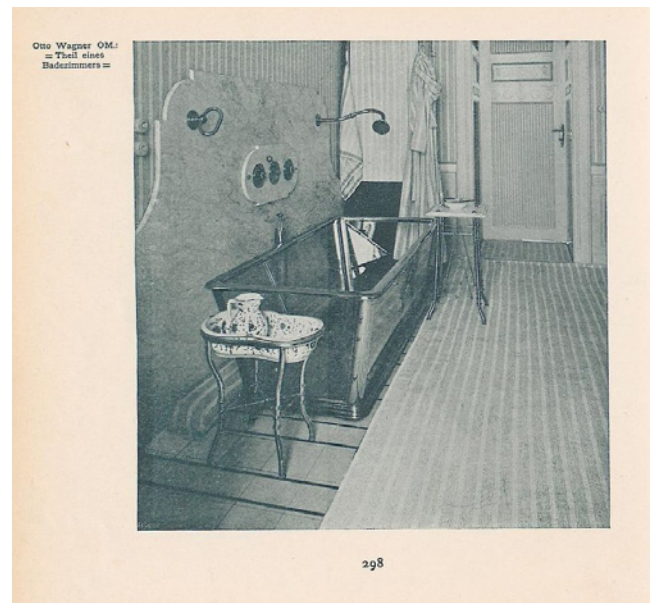


Abb. 5: Einblick in das Badezimmer in der Wohnung Köstlergasse 3 von Otto Wagner, aus: „Ver Sacrum“, 1900

es sich um einen kleinen Nebenwohnsitz in der unmittelbaren Nähe des Wiener Stadtzentrums. Die Wohnung befand sich in einem von Wagner erbauten Wohnhaus in der Köstlergasse 3. Hauptwohnsitz hatte der Architekt mit seiner Familie zu jener Zeit in der ebenfalls von ihm ab 1886 errichteten Villa in der Hüttelbergstraße 26.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Andreas Nierhaus / Antje Senarclens de Grancy / Eva-Maria Orosz / Leo Schubert, Katalog der Bauten und Projekte, in: Andreas Nierhaus / Eva-Maria Orosz (Hg.), Otto Wagner, Katalog der 418. Sonderausstellung des Wien Museums, Wien 2018;



Abb. 6: Einblick in das Schlafzimmer der Wohnung Heckscher, 1886, aus: Otto Wagner, Einige Skizzen, Projecte u. ausgeführte Bauwerke, 1889

Nach deren Verkauf 1911, bis zur Übersiedlung in die Döblergasse 4, wohnte Wagner sogar mit seiner Frau Louise in dem „Absteigquartier“. Die Lebensphase in der Wohnung in der Köstlergasse zählte er deshalb zu seiner „glückliche[n] Zeit.“<sup>7</sup> Die Tatsache, dass Wagner für die Wohnung in der Döblergasse zwar ein sehr ähnliches Badezimmer wie für die Köstlergasse 3 entwarf,<sup>8</sup> aber mit neuen Möbeln, legt den Schluss nahe, dass die Möbel des „Absteigquartiers“ auch dort verblieben sind. Nach Auskunft des vorletzten Eigentümers des Toilettetisches

erwarb dieser das Möbelstück in den 1990er Jahren aus Privatbesitz.<sup>9</sup> Heute gehört der Toilettetisch der Wiener Galerie bei der Albertina – Zetter.

### Zur Genese des Toilettetisches und der Bedeutung von Metallmöbeln im Oeuvre von Otto Wagner

Der gegenständliche Toilettetisch ist zwar mit Sicherheit ein neuartiges Möbel innerhalb von Otto Wagners Oeuvre

konkret: Orosz, S. 258–261.

<sup>7</sup> Otto Wagner, Tagebuch 1915–1918, zit. nach: Andreas Nierhaus / Alfred Pfoser (Hg.), Meine angebetete Louise! Otto Wagner. Das Tagebuch des Architekten 1915–1918, Salzburg-Wien 2019, S. 25.

<sup>8</sup> Vgl.: Ottilinger (zit. Anm. 1), S. 52.

<sup>9</sup> Konkret wurde als Voreigentümerin Olga Kutschera (1911–2011) angegeben, die eine Wohnung im Haus Linke Wienzeile 40, also in einem der drei Häuser von Otto Wagner von 1898, unterhielt. Wie das Möbel dorthin kam, ist nicht überliefert und kann auch der Fachliteratur nicht entnommen werden.



aber nicht ohne Vorbilder. Für das Schlafzimmer der Wohnung Heckscher von 1885/86<sup>10</sup> kreierte der Architekt ein durch klassizistische Vorbilder inspiriertes Ensemble aus einem hölzernen Toilettisch mit kannelierten Tischbeinen mit gitterförmigen Verstrebungen zur Stabilisierung an den Breitseiten, einem stilistisch entsprechenden Stuhl mit niedriger halbrunder Lehne sowie einem Eisbärenfell als Teppich, wobei der Kopf als Fußablage diente (Abb. 6). Dem Grundgedanken jener Toilettisch-Gruppe aus der Köstlergasse 3 wurde hier bereits kompositorisch vorausgegriffen. Auch die Gestaltung eines Holzkorpus mit drei Schubladen, dessen Laden- und Seitenfronten mit rechteckigen Profilen ornamentiert waren, ließen den Toilettisch der Wohnung Heckscher zum direkten Vorläufer für den Toilettisch aus dem „Absteigquartier“ werden. Untersuchungen zeigen, dass sich Wagner beim Entwurf seiner Toilettische, insbesondere des gegenständlichen, an bisher bekannten und tradierten Formen dieses Möbels aus der aristokratischen Lebenswelt des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Form eines mit Stoffdraperien umhüllten kleinen „Schreibtisches“ orientierte.<sup>11</sup> Gerade die Formensprachen der in den 1890er Jahren wiederentdeckten Stile Empire, Klassizismus und Biedermeier prägten Wagners Interieurkunst nachhaltig, auch wenn er eine Stilzuordnung seiner Kunst immer leugnete.<sup>12</sup> Die bei diesen Möbeln übliche vollständige Ummantelung mit Textilien reduzierte Wagner aber auf ein Tischtuch und führte damit die bisher verdeckte metallene Fußkonstruktion deutlich vor Augen. Diese Lösung war radikal und neu, aber ebenfalls nicht ohne Vorbilder – auch nicht für Otto Wagner: Ab 1886 errichtete Wagner seine

Villa in Hütteldorf mit zugehöriger Innenausstattung. Für das dortige Speisezimmer setzte er zum ersten Mal einen Beistelltisch aus Metall und Glas ein.<sup>13</sup> „In der Verwendung einer Metall-Glas-Konstruktion kündigt[e] sich die Ästhetik jenes von Wagner prophezeiten Nutzstils an, der, wie er meinte, der Zukunftsstil sein werde.“<sup>14</sup> In der ersten Ausgabe seiner Schrift „Moderne Architektur“ 1896 widmete sich Wagner dem Begriff „Comfort“. Dieser stand für ihn in Verbindung mit einer „größtmöglichen Bequemlichkeit“ und einer „größtmöglichen Reinlichkeit“.<sup>15</sup> Dabei postulierte er, dass am „frühesten die Engländer diesen Bedürfnissen entsprochen [haben], sie huldigen auch schon seit Jahrzehnten dieser modernen Richtung; ja es ist ihnen sogar gelungen, durch ein glückliches Erfassen von Formen, welche sie unmittelbar der Natur ablauschten, den lange bei ihnen herrschenden Geschmacksangel ziemlich wett zu machen.“<sup>16</sup> Die Metallmöbel in Form der Beistelltischchen und des Toilettisches auf der Jubiläumsausstellung 1898 waren eine Anspielung auf besagte englische Wohnkultur, indem sie die von der Natur abgeleiteten und in England so beliebten japaninspirierten Bambusmöbel paraphrasierten,<sup>17</sup> was sich auch in den gitterförmigen Verstrebungen der Tischbeine des Toilettisches aus dem Schlafzimmer Heckscher widerspiegelte. Vorbildhaft waren hier mit Sicherheit die Möbelentwürfe des Architekten Edward William Godwin (1833–1886), der bereits früh Elemente des Kunstgewerbes aus Japan aufnahm und diese mit gotischen Stilformen kombinierte. Das Resultat waren leichte, geometrisch strenge und zartgliedrige Möbel.<sup>18</sup> Sein Entwurf für einen „Sidable“ aus Metall von 1874 (Abb. 7) stand Wagner

<sup>10</sup> Vgl.: Asenbaum / Zettl (zit. Anm. 5), S. 131; sowie: Nierhaus / Senarclens de Grancy / Orosz / Schubert (zit. Anm. 6), Konkret: Orosz, S. 242–245.

<sup>11</sup> Vgl.: Ottillinger (zit. Anm. 1), S. 36–38.

<sup>12</sup> Vgl.: Paul Asenbaum / Reiner Zettl, Die Möbel Otto Wagners, in: Museum Moderner Kunst Wien (Hg.), Salzburg-Wien 1984, S. 74–76.

<sup>13</sup> Vgl.: Eva-Maria Orosz, Kunst im Gewerbe – Theorie und Praxis, in: Andreas Nierhaus / Eva-Maria Orosz (Hg.), Otto Wagner, Katalog der 418. Sonderausstellung des Wien Museums, Wien 2018, S. 78.

<sup>14</sup> Asenbaum / Zettl (zit. Anm. 12), S. 75 f.

<sup>15</sup> Vgl.: Otto Wagner, Moderne Architektur, 1. Auflage, Wien, 1896, S. 95; sowie: Otto Wagner, Moderne Architektur, 3. Auflage, Wien 1902, S. 163.

<sup>16</sup> Wagner 1896 (zit. Anm. 15), S. 96.

<sup>17</sup> Vgl.: Asenbaum / Zettl (zit. Anm. 12), S. 78 f.; sowie: Asenbaum / Zettl (zit. Anm. 5), S. 178.

<sup>18</sup> Vgl.: Angelika Thiekötter, Die Vorbereitung der Stilwende um 1900, in: Werkbund-Archiv Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts (Hg.), Packeis und Pressglas. Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund. Eine wissenschaftliche Illustrierte von Angelika Thiekötter und Eckhard Siepmann, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung des Werkbund-Archiv Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts, Werkbund-Archiv Bd. 16, Berlin 1987, S. 255–262.



Abb. 7: Edward William Godwin, Metalltisch mit Verstreben, London, um 1874, Objekt: Privatbesitz, Foto: Privatbesitz, mit freundlicher Genehmigung des MAK Wien

für seine Beistelltische mit Sicherheit Pate. Gleichzeitig wurde in der Fußkonstruktion aus Metallrohren der von Wagner so stark geforderten Funktionalität Rechnung getragen. Als Inspiration hierfür kann man auf Gottfried Semper verweisen,<sup>19</sup> dessen Motto „*Artis sola domina necessitas*“ (Die einzige Herrin der Kunst ist die Notwendigkeit) er für sich übernahm. In Sempers Schrift „*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*“, welche unter anderem für die von Wagner in dessen Schrift „*Moderne Architektur*“ vorgegebenen Richtlinien maßgeblich war,<sup>20</sup> schrieb dieser über Stabmetallkonstruktionen: „*Dafür liessen sich zwar*

*wohl der Stabmetallkonstruktion einige ihm eigene Motive zu formaler Verwerthung vindicieren. [...] Je weniger das Stabmetall architektonischer Stoff ist, desto mehr eignet es sich zu dem [...] allerzierlichsten und leichtesten Geräth und Hausrath, wo es sein eigenstes Wirken findet. Es war [...] neben dem Stabholze, der Stoff, den die alten Aegypter mit Vorliebe benützten: zu ihrem Hausrath, für Kriegswägen, im Schiffbau und ohne Zweifel auch zur Ausstattung ihrer gewaltigen Steinpaläste, in allerhand Uebergangsformen vom Möbel zur festen Konstruktion.*“<sup>21</sup> Gerade im Bereich der Fußkonstruktionen fanden sich bei ägyptischen und ägyptisch inspirierten Möbeln, wie dem von Adolf Loos so gerne verwendeten „Thebes Stool“, Vorbilder für Otto Wagner.

In Summe steht die Vermutung im Raum, dass Wagner die Metalltischchen als „stilfrei“ empfand, da er sie in unterschiedlichen Interieurs zu unterschiedlichen Stilen einsetzte.<sup>22</sup> Diese Ansicht in Bezug auf Metallmöbel trifft sich mit der Anschauung der zeitgenössischen Architekten und Künstler.<sup>23</sup> Jene augenscheinliche Stilfreiheit ist es, die den Toilettetisch hervortreten lässt. Wurden die Metalltischchen bereits einige Jahre vor 1898 und auch danach immer wieder von Wagner in seinen Einrichtungen verwendet, setzte er die Fußkonstruktion des Toilettetisches später ganz gezielt bei besonderen Projekten ein.

## Das Badezimmer auf der Jubiläumsausstellung – ein Triumph ästhetisierter Wohnkultur

Entgegen der aktuellen wissenschaftlichen Annahme<sup>24</sup> existieren Fotoaufnahmen der auf der Jubiläumsausstellung von 1898 aufgebauten Zimmer.<sup>25</sup> Diese wurden in der Zeitschrift „*Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst*“ 1898 unter „*Schlafzimmer in grün*

<sup>19</sup> Vgl.: Sebastian Hackenschmidt / Iris Meder / Ákos Moravánszky, Technik und Material: Konstruktionen der Großstadt, in: Christoph Thun-Hohenstein / Sebastian Hackenschmidt (Hg.), Post Otto Wagner. Von der Postsparkasse zur Postmoderne, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 2018, S. 272.

<sup>20</sup> Vgl.: Orosz (zit. Anm. 13), S. 76.

<sup>21</sup> Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Zweiter Band. Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, 2. Auflage, München 1879, S. 251.

<sup>22</sup> Vgl.: Asenbaum / Zettl (zit. Anm. 12), S. 74 f., sowie S. 89.

<sup>23</sup> Vgl.: Thiekötter (zit. Anm. 18), S. 242 f.

<sup>24</sup> Vgl.: Asenbaum / Zettl (zit. Anm. 5), S. 163.

<sup>25</sup> Dank an Markus Kristan für die Beisteuerung der Informationen und des Bildmaterials.



Abb. 8: Jubiläums-Ausstellung, Wien 1898, Stand k. & k. Hoftapezierer Schenzel, „Kirschenzimmer“, aus: *Dekorative Kunst*, 1898



Abb. 9: Jubiläums-Ausstellung, Wien 1898, Stand der k. & k. Hoftapezierer Schenzel, „Badezimmer“, aus: *Dekorative Kunst*, 1898

gefärbtem Ahornholz.“ „Entwurf von Prof. Otto Wagner, Wien. Ausführung vom Hoftapezierer Schenzel und Sohn, Wien“ und „Badezimmer, entworfen von Professor Otto Wagner, Wien, ausgeführt vom Hoftapezierer Schenzel & Sohn, Wien“<sup>26</sup> publiziert (Abb. 8 und 9). Auf Seite 266 ist die Ausstellungspräsentation mit dem Badezimmer zu sehen. Der Eckstand, der mit gestreiftem Textil ausgestattet war, beinhaltete rechts einen Waschtisch<sup>27</sup> mit einem hohen Spiegel und zwei flankierenden Wandleuchten darüber. Daneben ist ein Durchgang mit einer Vorhangdraperie ersichtlich, gefolgt von einer paraventartigen

Heißwasserspeicherverkleidung aus Metall und Textil. Linkerhand dieser Verkleidung erkannten Ausstellungsbesucher:innen die bei der Ausstellung als Sensation empfundene gläserne Badewanne mit einer, an ein barockes Altarretabel gemahnende,<sup>28</sup> Wandverkleidung aus Marmor und vernickelten Armaturen. Ein Bidet, eine Liege und ein metallener Beistelltisch bildeten den Abschluss links. Über dem Ruhebett fand sich abermals ein Spiegel mit zwei Wandappliken. Auffallend ist die sehr prominente Posi-

<sup>26</sup> Hugo Bruckmann / Julius Meier-Graefe (Hg.), *Die Wiener Jubiläums-Ausstellung*, in: *Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst*, Bd. II, Heft 12, München 1898, S. 263, 266.

<sup>27</sup> Es handelt sich nach Kenntnis des Verfassers um die bisher einzige bekannte Abbildung dieses Möbels.

<sup>28</sup> Vgl.: *Wolfgang Pehnt, Verwerfungen im Untergrund. Zur Psychopathologie von Wagners Architektur – eine Spekulation*, in: *Gustav Peichl (Hg.), Die Kunst des Otto Wagner. Ausstellung 1984 an der Akademie der bildenden Künste Wien, Wiener Akademie Reihe Bd. 16*, Wien 1984, S. 47.

tionierung des gegenständlichen Toilettetisches mit einer ebenfalls von Wagner entworfenen Toilette-Garnitur.<sup>29</sup> Er stand im Zentrum des Raums, direkt neben der gläsernen Badewanne. Davor waren zwei halbohohe Armlehnstühle positioniert, einer vor dem Toilettetisch, der zweite vor dem Waschtisch. In jedem Fall aber fokussierte sich der Blick und somit die Aufmerksamkeit der Besucher:innen auf die Gruppe bestehend aus Badewanne und Toilettetisch, den modernsten und spektakulärsten Objekten des Zimmers. Eva-Maria Orosz stellte in Anlehnung an Adolf Loos (1870–1933) in der großen Monografie zu Otto Wagner von 2018 fest: „Es war das meistbewunderte Zimmer in der Rotunde.“<sup>30</sup> Seinen Eindruck der Einrichtung und ihrer Farbgestaltung gab Loos in einer Beschreibung in der „Neuen Freien Presse“ wieder: „Hof-Tapezierer Schenzel hat es verfertigt, und es ist für denjenigen bestimmt, der es selbst entworfen hat. Ich glaube, daß dies den starken Reiz auf die sich stauenden Beschauer ausübt. Es übt den ganzen Zauber des Individuellen und Persönlichen aus. Niemand anderer könnte darin wohnen, Niemand Anderer könnte es so voll und ganz auswohnen, erwohnen, wie der Besitzer selber, Otto Wagner. Hofrath Exner hat das Zimmer sofort für die Pariser Weltausstellung erworben, wo es die Bestimmung haben wird, den Parisern eine fromme Täuschung vorzuführen, wie die Wiener schlafen und baden. Unter uns können wir uns ja eingestehen, daß wir noch weit davon entfernt sind. Aber eine große Umwandlung wird dieses Zimmer in unserem Wohnungswesen hervorrufen. Denn, wie ich schon früher hervorgehoben habe, den Leuten gefällt es. [...] Ein Juwel ist auch das Bad. Die gesammte Wandverkleidung, der Fußbodenbelag, der Ottomanen-Ueberzug und die Pölster bestehen nämlich aus jenem wolligen Stoff, aus dem auch unsere Bademäntel verfertigt werden. Derselbe hat ein diskretes violettes Muster erhalten, und dieses Weiß, Violett und



Abb. 10: „Otto Wagner. Möbel aus einem Schlaf- und Badezimmer“, Toilettetisch: zweites Möbel von links, aus: „Ver Sacrum“, 1898

*Silber der vernickelten Möbel, der Toilette-Gegenstände und der Badewanne geben die Farb Stimmung an. Die Badewanne besteht nämlich aus Spiegelglas, das durch Nickel montirt wird. Sogar die Gläser auf dem Waschtisch – Façettenschliff – sind nach Wagner’schen Zeichnungen ausgeführt. Natürlich auch die reizende Toilettegarnitur.“<sup>31</sup>* Aber auch in der damals neuen österreichischen Kunstzeitschrift „Ver Sacrum“ wurden im Artikel „Die Jubiläums-Ausstellung in Wien 1898“ Teile der Möbel, darunter der Toilettetisch, mit dem Hinweis gezeigt: „Im vorliegenden Hefte bringen wir einige Abbildungen bemerkenswerterer Objekte der Ausstellung“<sup>32</sup> (Abb. 10). Es handelt sich hierbei um eine professionelle Fotografie vor hellem Hintergrund (Abb. 11), die für die Zeitschrift bearbeitet wurde. Diese und eine Variante des Arrangements verwendete Wagner in seinem Werk „Moderne Architektur“ 1898 und 1902.<sup>33</sup> Vermutlich sind die Aufnahmen der Möbel unmittelbar nach ihrer Fertigstellung entstanden.<sup>34</sup> Generell erfuhren die Räume auf der Ausstellung viel Lob. Die Kunde darüber musste selbst an den Wiener Hof gedrungen sein, wenn in den Tageszeitungen, wie dem Pester Lloyd vom 3. Juli 1898, zu lesen war: „Se. Majestät interessierte sich sehr für das von der Firma Franz X. Schenzel u. Sohn [...] ausgestellte Schlaf-, sowie Badezimmer und hat mit besonderer Freude die Mittheilung entgegen genommen, daß beide Interieurs nach Paris verkauft wurden und vom Oberbaurath Otto Wagner nach-

<sup>29</sup> Vgl.: Nierhaus / Senarclens de Grancy / Orosz / Schubert (zit. Anm. 6), konkret: Orosz, S. 490 f.

<sup>30</sup> Ebenda, S. 324.

<sup>31</sup> Loos (zit. Anm. 2), S. 16.

<sup>32</sup> Ver Sacrum, Die Jubiläums-Ausstellung in Wien 1898, I/ Heft 10, Wien 1898, S. 2.

<sup>33</sup> siehe: Wagner 1896 (zit. Anm. 15), S. 82; sowie: Wagner 1902 (zit. Anm. 15), S. 71; Eine der Originalfotos befindet sich heute in Privatbesitz, siehe: Andreas Nierhaus / Eva-Maria Orosz (Hg.), Otto Wagner, Katalog der 418. Sonderausstellung des Wien Museums, Wien 2018, S. 490.

<sup>34</sup> Vgl.: Andreas Nierhaus, Katalog von Fotografien aus dem Besitz Otto Wagners, in: Monika Faber / Walter Moser (Hg.), Ein Architekt als Medienstrategie. Otto Wagner und die Fotografie, Katalog zur Ausstellung des Photoinstitut Bonartes und der Albertina, Beiträge zur Geschichte der Fotografie, Bd. 19, Salzburg 2020, S. 130.



Abb. 11: Originalfotografie von Möbeln aus dem Schlaf- und Badezimmer nach der Fertigstellung durch den k. & k. Hoftapezierer Schenzel, 1898, Aufnahme: Privatbesitz, mit freundlicher Genehmigung des Wien Museums

bestellt wurden.<sup>35</sup> Besondere Detailverliebtheit widmete die Wiener Sonn- und Montags-Zeitung dem imperialen Besuch: „*Einer eingehenden Besichtigung unterzog der Kaiser auch die Exposition der Firma Franz X. Schenzel und Sohn, Hoftapezierer [...]. Graf Hardegg machte den Kaiser bereits auf das sehr populäre ‚Kirschenzimmer‘ aufmerksam; es ist dies ein im modernen Styl gehaltenes Schlafzimmer aus grün gebeiztem Ahornholze, dessen Wände mit plastischen Kirschen prachtvoll geschmückt sind. Diese Zimmer wie auch ein mit allem erdenklichen Comfort ausgestattetes Badezimmer gefielen dem Kaiser ganz besonders. [...] Der Kaiser bemerkte: ‚ich freute mich schon, diesen Pavillon zu sehen, denn ich habe von der Firma viel Lobenswertes gehört:‘ Herr Schenzel senior entgegnete auf Befragen Sr. Majestät, daß [...] das Schlafzimmer ebenso wie das Badezimmer von Hofrath Exner für Paris angekauft wurden. – Der Kaiser verließ mit Worten der Anerkennung diese sehenswerthe Exposition. Zu erwähnen ist noch, daß auch der Oberbaurath Otto*

*Wagner für sein neues Palais ein gleichartiges Schlaf- und Badezimmer der genannten Firma bestellte.*<sup>36</sup>

## Das „Absteigquartier“ Otto Wagners – zeitgenössisches Vorbild eines modernen Lifestyles

Parallel zur Jubiläums-Ausstellung 1898 wurden von Otto Wagner ab diesem Jahr drei Wohnhäuser errichtet: zwei Gebäude auf der Linken Wienzeile und besagtes Haus in der Köstlergasse 3, bei dem er auch als Bauherr auftrat und in dem er sich eine kleine Stadtwohnung, das sogenannte „Absteigquartier“, einrichtete.<sup>37</sup> In den Fassaden der Häuser manifestiert sich Wagners secessionistische Phase deutlich. Symbolisch verkünden die beiden Skulpturen der „Ruferinnen“ von Othmar Schimkowitz (1864–1947) auf dem Dach des Eckhauses „*die Ankunft der neuen Architektursprache*“<sup>38</sup>. Diese zeigte sich allerdings ebenso deutlich bei den Interieurs. Gerade hier erkannte Wagner den engen Konnex von Kunstentwicklung und Mode, der

<sup>35</sup> Pester Lloyd, Wiener Jubiläums-Ausstellung, 3.7.1898, S. 7.

<sup>36</sup> Wiener Sonn- und Montags-Zeitung, Die Jubiläumsausstellung, Nr. 26, 04.07.1898, S. 8.

<sup>37</sup> Vgl.: Nierhaus / Senarclens de Grancy / Orosz / Schubert (zit. Anm. 6); konkret: Orosz, S. 320–329.

<sup>38</sup> Ebenda, S. 320.

er, entgegen einer abermaligen Stildiskussion, den Vorzug gab: „In der ‚Disharmonie von Mode und Stil‘<sup>39</sup> – Mode ist für Wagner von der Allgemeinheit diktiert und damit eo ipso richtig – manifestierte sich ihm das Auseinanderklaffen von Kunst und Alltag. [...] Aber gerade der ‚...innige... Zusammenhang von Geschmack, Mode und Stil...‘<sup>40</sup> im Erscheinungsbild einer Epoche ist nach [seiner] Auffassung das wesentliche Kriterium eines eigenen, seine Zeit repräsentierenden Stils.“<sup>41</sup> Und so schrieb 1900 auch der bedeutende Kunstkritiker Ludwig Hevesi (1843–1910) zu den Interieurs der Häuser auf der Wienzeile: „Die innere Einrichtung dieser Häuser in durchaus modernen Formen, wie aus einem Guß, künstlerisch und praktisch zugleich, ist eigentlich etwas Epochemachendes. Sie wird auch gewiß bald in diesem Sinne gewürdigt werden. Ohnehin hat seine [Anm.: gemeint ist Wagners] Interieurkunst schon vor einigen Jahren die Feinschmecker alarmiert. Auf der großen Jubelausstellung 1898 sahen sie ein Schlafzimmer und Badezimmer, in denen wirklich alle Appetitlichkeiten beisammen waren, vom polierten dunkelgrün des Holzwerks bis zur kristallinen Badewanne.“<sup>42</sup> Im „Absteigquartier“ lebte Wagner diesen Gedanken des innigen Zusammenhangs von Geschmack, Mode und Stil vor und sah dabei das „moderne Leben“ als Maß aller Dinge für die Entwicklung einer zeitgemäßen Kunst. „Das moderne Leben postuliert Wagner als einzigen Ausgangspunkt für die Erneuerung der Kunst, die einmal zum Stil geworden, in der oben erwähnten Stimmigkeit (eine von der Kunst hergestellte ästhetische Harmonisierung des Erscheinungsbildes der modernen Lebenswelt) sichtbaren Ausdruck finden würde. Der Architekt wird aufgefordert, die Bedürfnisse und Anforderungen des modernen Menschen wahrzunehmen und – unter Anwendung der neuesten Konstruktionen, Materialien und Techniken – eigene, den neuen Zwecken entsprechende Formen zu entwickeln.“<sup>43</sup> Alles war auf die persönliche Nutzung ausgerichtet, was sich auch in der Einrichtung und den verwendeten Materialien widerspiegelte. Geradezu revolutionär zeigte sich für die breite

Masse jenes nachdrücklich hervorgehobene „moderne Leben“, als Wagner die auf der Jubiläumsausstellung bereits präsentierten Schlaf- und Badezimmer, also zwei sehr intime Räume, in seiner Privatwohnung einbaute und abermals 1900 in der Zeitschrift „Ver Sacrum“ veröffentlichte. Im Text mit dem Titel „Ein Absteigquartier“ findet sich eine bebilderte eingehende Beschreibung der Interieurs, die diesen Gedanken Rechnung trugen: „In der Jubiläumsausstellung war das hier durch zwei Clichés wiedergegebene Schlafzimmer exponiert. Der Wandschmuck aus poliertem, gebeiztem Ahornholz mit in den Füllungen eingelegten Handzeichnungen sowie den applicierten Seidentapeten, [...], fand damals viel Beifall. [...] = Die folgenden Clichés zeigen das kleine Speisezimmer. Die gelbe Seidentapete mit braunen Sammtapplicationen, Silber und Perlmutter mit gut abgestimmtem Holzton vereinigen sich darin zu einem Accord.= Die beiden letzten Clichés zeigen das Badezimmer. Es ist Weiss, Violett (rauer Handtuchstoff) und Silber gestimmt. Diese drei Räume, welche den Haupttheil des Absteigquartiers bilden, weisen auf den praktischen Sinn hin, den diese ‚Moderne‘ in der Architektur jederzeit bekunden soll.“<sup>44</sup> (siehe Abb. 1 und 2)

## Otto Wagners Badezimmer: Zur Genese eines neuen Raumtyps

Das Badezimmer in seiner Gesamtheit, für das der Toilettisch heute als pars pro toto steht, repräsentierte seinerzeit den technischen, sozialen und kulturhistorischen Fortschritt. Es bot Otto Wagner die Gelegenheit ein gänzlich anderes Konzept von Wohnkultur als die zeitgenössischen, von England inspirierten „Bademaschinen“, die geprägt waren vom reinen Utilitätsgedanken, zu entwickeln. Insgesamt hatte das Badezimmer Wagners vieles von einem Wohnraum, genauer gesagt, einem Boudoir einer eleganten Dame. Vor allem der breite Einsatz von Textilien, die Liege, der Toilettisch und der mit einem Sitzkissen ausgestattete Stuhl trugen zu diesem Eindruck ganz

<sup>39</sup> Wagner 1896 (zit. Anm. 15), S. 33.

<sup>40</sup> Ebenda, S. 32.

<sup>41</sup> Asenbaum / Zettl (zit. Anm. 12), S. 77.

<sup>42</sup> Ludwig Hevesi, Otto Wagner, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Oktober–November 1900; abgedruckt in: Ludwig Hevesi, Acht Jahre Sezession (März 1897–Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik. Wien 1906, S. 277.

<sup>43</sup> Ver Sacrum, Ein Absteigquartier, III/ Heft 19, 1900, S. 293–298.

<sup>44</sup> Ver Sacrum, III, 1900, Heft 19, S. 293–298.

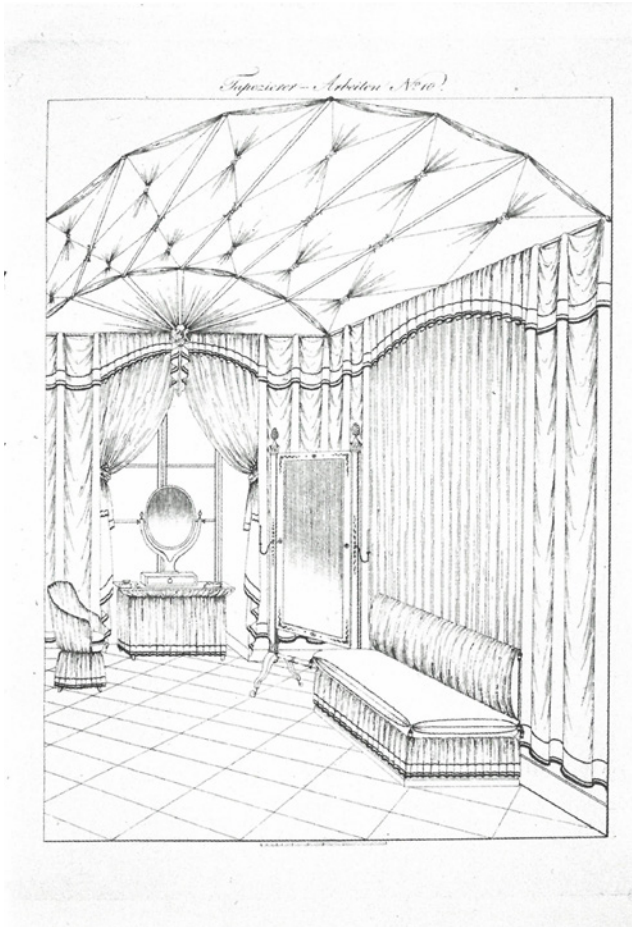


Abb. 12: Franz Lechner, Entwurf eines Toilette-Kabinetts; in: W. C. W. Blumenbach, Wiener Kunst und Gewerbe, Wien 1825; Publikation: Privatbesitz



Abb. 13: Einblick in ein Badezimmer mit Badewanne, Duschkopf und Speicher, Fotografie 15 x 21,7 cm, Technisches Museum Wien

wesentlich bei.<sup>45</sup> Das Badezimmer Wagners erfüllte somit vor allem die Funktion der „individuellen Rekreation“<sup>46</sup>, wie auch schon die „Toilette-Cabineten“ am Wiener Hof aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Traditionell dienten diese Räume als Frisier- und Ankleidezimmer. Wegen ihrer Gestaltung, aber auch auf Grund ihrer Funktion mit Toilettetisch, zugehörigem Sessel, Toilettegar nitur, Ankleidespiegel und einem Kanapee, bildeten sie einen Teil der weiblichen Lebenswelt (Abb. 12).<sup>47</sup> Die Ausgestaltung dieser Kabinette, die allseitig, manchmal zeltförmig, von Textil bespannt waren, welches gelegentlich in Falten drapiert

war,<sup>48</sup> fand im violett und weiß gestreiften Frotteestoff aus Wagners Entwurf eine Fortsetzung. Selbst die Draperie über dem Durchgang auf dem Ausstellungsstand der Jubiläumsausstellung 1898 gemahnte an den Zeltcharakter jener Räume, einem baukünstlerischen Aufgabenbereich, dem sich Wagner in seinen Festdekorationen für das Kaiserhaus und in seiner Lehre gewidmet hatte.<sup>49</sup> Gleichzeitig legte Wagner aber Wert auf Modernität und übernahm einen Waschtisch und ein Bidet in seinen Entwurf, was dem kombinierten Frisier- und Waschzimmer Kaiserin Elisabeths aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

<sup>45</sup> Vgl.: Peter Haiko, Otto Wagners Interieurs. Vom Glanz der französischen Könige zur Ostentation der „modernen Zweckmäßigkeit“, in: Museum Moderner Kunst Wien (Hg.), Salzburg-Wien 1984, S. 31.

<sup>46</sup> Ebenda, S. 31.

<sup>47</sup> Vgl.: Ottillinger (zit. Anm. 1), S. 39–42.

<sup>48</sup> Vgl.: Ebenda, S. 39–42.

<sup>49</sup> Vgl.: Hackenschmidt / Meder / Moravánszky (zit. Anm. 19), S. 274.

entsprach.<sup>50</sup> Eine Badegelegenheit hatten diese Toilettezimmer aber noch nicht. Entweder wurden spezielle „Badewannen“ extra in einem Raum aufgestellt,<sup>51</sup> oder, wie im Fall Kaiserin Elisabeths, ein eigenes Zimmer mit einer Badewanne ausgestattet.<sup>52</sup> Durch die Integration der Badewanne als wichtiges Element fusionierte er das Toilettezimmer endgültig mit dem in jener Zeit seltenen und spartanisch konzipierten Badezimmer, bestehend aus einer Metall- oder Keramikbadewanne, einem „Badebassin“, zur Einleitung des warmen oder kalten Wassers und einer Dusche (Abb. 13). Zur Erholung wurden traditionell noch Sitzgelegenheiten, im besten Fall eine Liege, integriert.<sup>53</sup> Es war somit eine völlig neue Raumlösung.<sup>54</sup> In der Verschiebung des Badezimmers vom „Utilitätsraum“ hin zum multifunktionalen „Rekreativraum“ wurde Wagner zum Pionier in Wien. Damit kam er einerseits seinem Anspruch an Modernität nach und brachte gleichzeitig eine künstlerische Qualität mit,<sup>55</sup> welche die sich auf höchstem Niveau befindliche höfische, „feminine“ Lebenswelt zum Leitbild nahm. Der bürgerliche Wunsch nach einer von aristokratischer Kultur geprägten Lebensweise fand so eine aktuelle künstlerische Ausdrucksweise. Der Toilettisch war in seiner neuen Gestaltungsweise dieses Möbeltyps physischer Beleg der sozialen Verhältnisse und der Gesundheitsstandards der begüterten Bevölkerung des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Dadurch, dass das Bad von Otto Wagner im Kontext seiner Schriften aber auch in nationalen wie internationalen Kunstzeitschriften beschrieben und mehrfach bildlich abgedruckt wurde, war es Vorbild hinsichtlich einer Weiterentwicklung des Hygienesdiskurses um 1900.

## Otto Wagner – der Toilettisch als Musterbeispiel seines Hygienebegriffs

Bei einem Badezimmer gehörte Hygiene mit Sicherheit zu den grundlegenden Punkten für einen Architekten, der für die kommende Architektur des 20. Jahrhunderts „größtmögliche Bequemlichkeit und größtmögliche Reinlichkeit“<sup>56</sup> forderte. Dies lässt sich beim Korpus des Toilettisches gut nachvollziehen, wo Wagner glatte, lackierte, leicht zu reinigende Holzoberflächen einsetzte. Auch die im 19. Jahrhundert typische Verwendung von Marmor als Abstellfläche für Möbel, die mit Feuchtigkeit in Berührung kommen, griff er auf, da dies seinen theoretischen Überlegungen von Funktionalität bei gleichzeitiger künstlerischer Gestaltung (Marmor als Material zur Nobilitierung) entsprach. Hygiene spielte auch bei der Fußkonstruktion eine Rolle. Die Idee der Hygiene stammte hier wahrscheinlich von Stahlrohrmöbeln in Sanatorien.<sup>57</sup> Beim Toilettisch aus dem Badezimmer und seinen Nachfolgern handelt es sich zweifellos um ein Möbeldesign mit künstlerischem Anspruch, welches Wagner eindeutig mit dem Begriff „Hygienemöbel“ verband.

Hygiene spielte im Werk von Otto Wagner generell eine entscheidende Rolle.<sup>58</sup> So meinte er dazu in seiner Schrift „Moderne Bauformen“: „*Es kann nicht Aufgabe dieser Schrift sein, alles in das hygienische Gebiet gehörige anzuführen, es muß aber darauf Gewicht gelegt werden, daß der Architekt auch auf diesem Gebiete vollkommen auf dem Laufenden sei und zwar schon deshalb, weil gerade diese modernen Errungenschaften in künstlerischer Beziehung wirkliche NeufORMen erfordern.*“<sup>59</sup> Laut Nierhaus war Otto Wagner der Erste, der den Begriff „Hygiene“

<sup>50</sup> Vgl.: Ottillinger (zit. Anm. 1), S. 42, 49.

<sup>51</sup> Vgl.: Ebenda, S. 48.

<sup>52</sup> Vgl.: Ottillinger (zit. Anm. 1), S. 42.

<sup>53</sup> Vgl.: Ebenda, S. 49 f.

<sup>54</sup> Vgl.: Haiko (zit. Anm. 45), S. 31.

<sup>55</sup> Vgl.: Ottillinger (zit. Anm. 1), S. 51 f.

<sup>56</sup> Wagner 1896 (zit. Anm. 15), S. 95; zit. bei: Andreas Nierhaus, Hygiene mit Otto Wagner. Zur Reinlichkeit der modernen Architektur, in: Wien Museum / Magazin (Online-Magazin des Wien Museums); Artikel datiert von Andreas Nierhaus mit 25.03.2020; <https://magazin.wienmuseum.at/hygiene-mit-otto-wagner>, 29.4.2020, o. S., sowie: Wagner 1902 (zit. Anm. 15), S. 163.

<sup>57</sup> Vgl.: Alfred Angerer, Hygiene verführt Otto Wagner. Beispiele einer hygienisch motivierten Moderne. (MA Technische Universität Graz), Graz 2015, S. 68 f., Abb.: 25.

<sup>58</sup> Siehe maßgeblich zu dem Thema: Angerer (zit. Anm. 57); Nierhaus 2020 (zit. Anm. 56); Ottillinger (zit. Anm. 1).

<sup>59</sup> Wagner 1902 (zit. Anm. 15), S. 154.



nicht nur funktional, sondern auch formal in seinem Werk umsetzte.<sup>60</sup> Dies ging bei der Entwicklung seiner Architekturen und Interieurs soweit, dass er abgesehen von einer zeitgemäßen Gestaltung, welche aktuelle Materialien und aktuelle Ansprüche an den Gebrauch beinhaltete, auch eine „*künstlerische Weihe*“<sup>61</sup> forderte.<sup>62</sup> Seit Mitte des 18. Jahrhunderts hatte sich mit der Aufklärung ein veritabler Hygiene-Diskurs etabliert, der sich zu einer wissenschaftlichen Disziplin weiterentwickelte. Im 19. Jahrhundert entstand mit der „experimentellen Hygiene“ des Chemikers Max von Pettenkofer (1818–1901) eine neue Gesundheitslehre, die sich schließlich auf viele Bereiche des täglichen Lebens erstreckte.<sup>63</sup> Durch die Entwicklung der Bakteriologie durch Robert Koch (1843–1910), Louis Pasteurs (1822–1895) und Josef Listers (1827–1912) wurden Schmutz und Staub sowie Flächen, auf denen sich selbige nachhaltig festsetzen können, zu den neuen Feinden im Alltag. Hygiene wurde somit für alle Lebensbereiche des Menschen eingefordert. Es war dies der wissenschaftlich untermauerte Beginn für eine Veränderung der Form in der Architektur und bei Alltagsgegenständen wie Möbeln. „*Geschnörkelte und verzierte Einrichtungsgegenstände, schwere Teppiche und Vorhänge, Polstermöbel, kurzum alle Oberflächen, die umständlich und daher nur sporadisch gereinigt werden können, [wurden] nun misstrauisch beäugt.*“<sup>64</sup> Otto Wagner hatte diese Gedanken bezüglich der Hygiene nachhaltig in seinen Entwürfen, wie auch beim gegenständlichen Toilettisch, berücksichtigt und in seinen Argumenten immer wieder zur Begründung seiner formalen Entscheidungen herangezogen.<sup>65</sup> Bereits in seinem 1889 erschienen Werk „Einige Scizzen, Projecte und

ausgeführte Bauwerke“ proklamierte er mit dem geforderten „Nutz-Stil“ einen Begriff, in dem er mit modernsten Mitteln den damals aktuellen Problemen, wozu auch hygienische Überlegungen zählten, begegnen wollte.<sup>66</sup> Diese Ansichten bekräftigte er dann 1894 in seiner Antrittsrede als Professor an der Akademie der bildenden Künste Wien, in dem er sich zu den „*praktischen*“<sup>67</sup> Architekten zählte. Vor allem im Bereich der Stadtplanung spielten hygienische Überlegungen für ihn eine wesentliche Rolle. Für die Architektur propagierte er in seiner Schrift „*Moderne Architektur*“, die man geradezu als Lehrbuch für Hygiene in der Architektur verstehen könnte, in Hinblick auf die Verschmutzung durch Verkehr und Industriestaub: „*Dagegen ist nur durch die Verwendung möglichst einfacher Formen, glatter Flächen, Anwendung von Porzellan und Majolica, Steinzeug, Mosaikbilder, systematische Reinigung der Kunstwerke etc. vorzubeugen.*“<sup>68</sup> An seinem Haus Linke Wienzeile 40 ist dies mit der abwaschbaren Majolikafassade gut nachvollziehbar.<sup>69</sup> Auch im Inneren, durch den Einbau von Aufzügen und Bädern in den Wohnungen „*avancierten die Bauten zum Inbegriff moderner, großstädtischer Wohnkultur.*“<sup>70</sup> Dies galt im Wien um 1900 als gehobener Wohnstandard und bildete die Ausnahme, wie die Bewerbung dieser Tatsache mit Hilfe eines großen Schilds im Mezzaningeschoß beim Eckhaus Linke Wienzeile 38 eindrucksvoll belegte.<sup>71</sup> Die Stellung, die das Badezimmer in Wagners Wohnung in der Köstlergasse 3 für den Architekten besaß, ist alleine durch die Größe, mit einer Höhe von 3,6 Meter und den Grundmaßen 5,28 auf 2,91 Meter, als herausragend zu bezeichnen.<sup>72</sup> Revolutionär, und für Wagner sicher ein

<sup>60</sup> Vgl.: Nierhaus 2020 (zit. Anm. 56), o. S.

<sup>61</sup> Wagner 1902 (zit. Anm. 15), S. 159.

<sup>62</sup> Vgl.: Ottillinger (zit. Anm. 1), S. 52.

<sup>63</sup> Vgl.: Angerer (zit. Anm. 57), S. 14 f.

<sup>64</sup> Angerer (zit. Anm. 57), S. 17.

<sup>65</sup> Vgl.: Ebenda, S.34.

<sup>66</sup> Vgl.: Otto Wagner, Einige Scizzen, Projecte und ausgeführte Bauwerke. Vollständiger Nachdruck der vier Originalbände von 1889, 1897, 1906, 1922. Mit einer Einleitung von Peter Haiko, Tübingen 1987, S. 17.

<sup>67</sup> Otto Wagner, Antrittsrede an der Akademie der bildenden Künste (gehalten am 15.10.1894), in: Deutsche Bauzeitung, XXVIII, Berlin 27.10.1894, S. 529–531; abgedruckt in: Otto Antonia Graf, Otto Wagner. Bd. 1. Das Werk des Architekten. 1860–1902, 2. Auflage, Wien-Köln-Weimar 1994, S. 249.

<sup>68</sup> Wagner 1902 (zit. Anm. 15), S. 156.

<sup>69</sup> Vgl.: Nierhaus 2020 (zit. Anm. 56), o. S.

<sup>70</sup> August Sarnitz, Otto Wagner. 1841–1918. Wegbereiter der modernen Architektur, Hong Kong u. a. 2005, S. 49.

<sup>71</sup> Vgl.: Angerer (zit. Anm. 57), S. 61 f.

<sup>72</sup> Vgl.: Ebenda, S. 62.



Abb. 14: Otto Wagner, Tisch für den Ausstellungsraum des Depeschensbüros „Die Zeit“ in Wien, 1902, Ausführung J. & J. Kohn, MAK Wien

Ansporn als Vorreiter, war die Tatsache, dass es sich bei einem Badezimmer um einen in der Gesellschaft noch nicht eindeutig definierten Raumtyp handelte, wie zuvor eingehend dargelegt werden konnte, und er dürfte sich bei der Idee speziell auch an seinen persönlichen Bedürfnissen orientiert haben.<sup>73</sup> Der Hygienegedanke war dabei immer spürbar. „In seinem Badezimmer mit der berühmten gläsernen Badewanne demonstriert[e] er die Forderung nach größtmöglicher Reinlichkeit und Bequemlichkeit, indem er alles Holz weiß lackiert[e], nur vernickeltes Metall und Marmor verwendet[e] sowie den ganzen Raum mit Frotteestoff auslegt[e].“<sup>74</sup> Das hier Beschriebene demonstrierte die praktische Umsetzung der von Wagner geforderten hygienischen Eigenschaften auch für den Toilettetisch. Ein ganz wichtiger Punkt hinsichtlich neuer hygienischer Kriterien, der sich beim Depeschensbüro des Magazins „Die Zeit“ wiederfand, war neben einfach zu reinigenden Materialien der Einsatz von vernickelten Messingrohren als Fußkonstruktion der Tische im Ausstellungssaal (Abb. 14). Auch und gerade bei seiner Kirche St. Leopold am Steinhof, einer Heilanstaltskirche, kamen hygienische Überlegungen besonders zum Tragen. Schon in seiner

Studie von 1898 „Die Moderne im Kirchenbau“ sah Wagner bei der Raumfrage „Anforderungen praktischer und hygienischer Natur“<sup>75</sup>. Bei der Kirche am Steinhof führte er in seinen Erläuterungen primär hygienische Ursachen als Begründung für seine ästhetischen Entscheidungen an, was bis zum Weihwasserbecken in „der Art eines modernen Seifenspenders“<sup>76</sup> reichte, um Infektionen vorzubeugen. Da verwundert es nicht, dass er für einen Tisch, der im Bereich des Hochaltars aufgestellt war,<sup>77</sup> auf das Design des Toilettetisches aus dem Badezimmer im „Absteigquartier“ als einem Ort der Hygiene zurückgriff (Abb. 15). Je älter Wagner wurde, umso mehr spielten Hygiene, Funktionalität und Komfort in seinen Entwürfen eine Rolle.<sup>78</sup> Dies zeigt sich recht anschaulich, wenn er im Rahmen eines Entwurfs für ein Hotel in einer Ansicht eines Gästezimmers eine Reinigungskraft beim Staubsaugen wiedergab, oder bei einer Außenansicht besagten Hotels eine Haltestelle mit einer Zahnpastawerbung in die Zeichnung integrierte. Hier offenbart sich der um 1900 allgemeingültige Anspruch der Hygiene für alle Lebensbereiche. Dabei wurde in Wagners Kreationen eine Verbindung zwischen den geforderten Punkten „Bequemlichkeit“ und

<sup>73</sup> Vgl.: Ottillinger (zit. Anm. 1), S. 52.

<sup>74</sup> Asenbaum / Zettl (zit. Anm. 12), S. 81.

<sup>75</sup> Otto Wagner, Zur Studie. Die Moderne im Kirchenbau, in: Otto Wagner, Einige Scizzen, Projecte und ausgeführte Bauwerke, III, Nr. 8, II. Heft; abgedruckt in: Otto Antonia Graf, Otto Wagner. Bd. 1. Das Werk des Architekten. 1860–1902, 2. Auflage, Wien-Köln-Weimar 1994, S. 327.

<sup>76</sup> Nierhaus 2020 (zit. Anm. 56), o. S.

<sup>77</sup> Vgl.: Asenbaum / Zettl (zit. Anm. 5), S. 244.

<sup>78</sup> Vgl.: Angerer (zit. Anm. 57), S. 83.



Abb. 15: Otto Wagner, Tisch aus der Kirche St. Leopold am Steinhof im Bereich des Hochaltars, Messing, Eichenholz, Marmorplatte, 1907, Fotografie aus: Museum Moderner Kunst Wien (Hg.), Otto Wagner. Möbel und Innenräume, 1984

„Hygiene“ unter dem Oberbegriff „Komfort“ geschaffen.<sup>79</sup> Die Glasbadewanne als „*Monument der Hygiene* [...]“, das zugleich auch erotische Konnotationen<sup>80</sup> erlaubte, avancierte unter solchen Voraussetzungen zum Paradebeispiel von Komfort. Da verwundert es nicht, wenn noch 1914 das Badezimmer aus der Wohnung Köstlergasse 3, das sich mit Diwan, Textilbespannungen der Wände in violett und weiß und insbesondere mit dem Toilettetisch und dem Fell als Fußablage als „*kontemplativer Ruheraum*“<sup>81</sup> präsentierte, gleich mehrfach in seiner vierten Auflage seines Architekturtraktats „Die Baukunst unserer Zeit“ gezeigt wurde. Das Bad – und damit auch der Toilette-

tisch – waren somit zu einer Ikone der Hygienebewegung und des Fortschritts geworden.

## Zum Stellenwert des Toilettetisches im Oeuvre Otto Wagners

Die Bedeutung der Einrichtung aus dem „Absteigquartier“ für das Oeuvre Otto Wagners, vor allem aber des Badezimmers, insbesondere des Toilettetisches, zeigt eben erwähnte mediale Strategie, die der Architekt in den zeitgenössischen Publikationen und bei seinen eigenen Werken mit der Abbildung dieser Möbel verfolgte. Bei der Jubiläums-Ausstellung 1898 hatte er die Badewanne und den Toilettetisch noch physisch in die Mitte des Präsentations-Stands gesetzt, somit visuell ins Zentrum gerückt und ihre Außergewöhnlichkeit hervorgehoben. 1900 wurden Innenaufnahmen der Wohnung in der Sezessionszeitschrift „*Ver Sacrum*“ publiziert. Wie am Stand der Jubiläumsausstellung legte Wagner als „*Medienstrategie*“<sup>82</sup> den Fokus bei den beiden Badezimmerabbildungen auf die ihm wichtigsten Objekte: Badewanne und Toilettetisch. Die Fotografie mit der Glasbadewanne machte den Hygieneraum zum berühmtesten Bad Wiens. Die Abbildung mit dem Toilettetisch hingegen verdeutlicht den Stellenwert, den der Architekt dem einen Möbel beimisst. Wagner, der als Erster<sup>83</sup> seiner Zunft Fotografie als „*Medium zur Kommunikation einer neuen Baukunst nutzte*“,<sup>84</sup> legte in seinen eigenen Publikationen genau fest, wie ein Foto beschnitten, und in welcher Form und wo genau der Druck positioniert werden sollte.<sup>85</sup> Bei der Originalfotografie vom Badezimmer aus der Wohnung in der Köstlergasse 3 mit Blickrichtung zum Toilettetisch handelt es sich um ein Hochformat (Abb. 16), das Wagner für die Veröffentlichung in „*Ver Sacrum*“ auf die Möbel

<sup>79</sup> Vgl.: Ebenda, S. 110.

<sup>80</sup> Nierhaus 2020 (zit. Anm. 56), o. S.

<sup>81</sup> Ottillinger (zit. Anm. 1), S. 51.

<sup>82</sup> Andreas Nierhaus, Ein Dachatelier, in: Monika Faber / Walter Moser (Hg.), Ein Architekt als Medienstrategie. Otto Wagner und die Fotografie, Katalog zur Ausstellung des Photoinstitut Bonartes und der Albertina, Beiträge zur Geschichte der Fotografie, Bd. 19, Salzburg 2020, S. 13.

<sup>83</sup> Vgl.: Andreas Nierhaus, Zeichnung und Fotografie als Medien des Architekten, in: Monika Faber / Walter Moser (Hg.), Ein Architekt als Medienstrategie. Otto Wagner und die Fotografie, Katalog zur Ausstellung des Photoinstitut Bonartes und der Albertina, Beiträge zur Geschichte der Fotografie, Bd. 19, Salzburg 2020, S. 29.

<sup>84</sup> Ebenda, S. 29.

<sup>85</sup> Vgl.: Andreas Nierhaus, Zeichnung, Fotografie, Publikation, Bau. Zur medialen Konstitution von Architektur, in: Andreas Nierhaus / Eva-Maria Orosz (Hg.), Otto Wagner, Katalog der 418. Sonderausstellung des Wien Museums, Wien 2018, S. 48 f.



Abb. 16: Otto Wagner, Badezimmer der Wohnung Köstlergasse 3, Blick Richtung Toilettisch, 1898, Aufnahme: 28,2 x 22,1 cm, Privatbesitz, mit freundlicher Genehmigung des Wien Museums

im unteren Bereich fokussierte (siehe Abb. 4).<sup>86</sup> Der Toilettisch mit dem zugehörigen Armlehnstuhl ist genau im Zentrum des Bildausschnitts, hingegen wurde das restliche Badezimmer nur ansatzweise wiedergegeben. Während der gleiche Ausschnitt auch 1902 in der dritten Auflage von „Moderne Architektur“ eingesetzt wurde,<sup>87</sup> schränkte Wagner für die vierte Auflage mit dem neuen

Titel „Die Baukunst unserer Zeit“ den Ausschnitt noch weiter ein und zeigte den Rezipient:innen dann ausschließlich den Toilettisch mit dem zugehörigen Armlehnstuhl (Abb. 17).<sup>88</sup> Dass der Architekt auch noch 16 Jahre nach der Entstehung des Möbels dieses in jener zugespitzten Form publizieren ließ, verdeutlicht die Aktualität, die das Design für ihn zeitlebens gehabt haben muss.

<sup>86</sup> Siehe: Ver Sacrum, 1900, Heft 19, S. 297; vgl.: Nierhaus (zit. Anm. 34), S. 147.

<sup>87</sup> Siehe: Wagner 1902 (zit. Anm. 15), S. 65.

<sup>88</sup> Siehe: Otto Wagner, Die Baukunst unserer Zeit, 4. Auflage, Wien, 1914, S. 64.



Abb. 17: „Köstlergasse, Badezimmer, Detail“, aus: Otto Wagner, Die Baukunst unserer Zeit, 4. Auflage, 1914

In Summe muss festgehalten werden, dass dem Möbel auf Grund seines Stellenwerts für den Architekten persönlich sowie in seinem Schaffen und hinsichtlich seiner Theorien in Bezug auf Kunst, Hygiene und Wohnen große künstlerische wie architekturtheoretische Bedeutung zukommt. Als letztes derzeit bekanntes erhaltenes Möbel des Badezimmers, das darüber hinaus auch für die Öffentlichkeit konzipiert wurde, hat es eine außerordentlich große Relevanz innerhalb des Werks des Architekten, der es immer wieder in Fachzeitschriften und seinen eigenen Publikationen veröffentlichte und als Prototyp für spätere Möbel heranzog.

# Die Polychromie der Dienstbotenmadonna von St. Stephan

## Einleitung

Die allgemein als „Dienstbotenmadonna“ bezeichnete gotische Steinskulptur zählt zu den bedeutendsten Bildhauerarbeiten im Wiener Stephansdom. Sie befindet sich am Wandpfeiler an der Ecke des Apostelchores und der Südturmhalle. Die Namensgebung bezieht sich auf eine Legende aus dem 17. Jahrhundert wonach eine Magd, die fälschlich des Diebstahls bezichtigt und freigesprochen wurde, ihr Dankesgebet vor dieser Madonna abgehalten haben soll.<sup>1</sup> Die Skulptur stellt nicht nur eines der Hauptwerke der österreichischen Hochgotik, sondern auch eines der am meisten verehrten und bekanntesten Kunstwerke im Dom von St. Stephan dar. Wie viele Bildhauerarbeiten aus dem Stephansdom,<sup>2</sup> durchlebte auch die Dienstbotenmadonna eine wechselvolle Geschichte bestehend aus Standortänderungen, formalen Umgestaltungen, Überfassungen und zahlreichen Restaurierungen. In den Jahren 2019/20 wurden, begleitend zu einer neuerlichen Konservierung und Restaurierung, naturwissenschaftliche Untersuchungen zur Polychromie des Werkes durch-

geführt, die interessante Einblicke in eine spannende Objektgeschichte ermöglichten.

## Datierung, Objekt- und Restaurierungsgeschichte

Eine genaue Datierung der Skulptur ist schwer belegbar. In der Fachliteratur reichen die Angaben vom späteren 13. Jahrhundert<sup>3</sup> bis zur Zeit um 1320/30<sup>4</sup>. In der letzten, zu dieser Frage publizierten Arbeit verortet Brenner die Madonna in das Umfeld der Wiener Minoritenkirche und schlägt eine Datierung um 1300 bis 1305 vor.<sup>5</sup> Vergleiche lassen darüber hinaus Bezüge zur mittelalterlichen Kunst Nordwesteuropas sowie einen französischen Einfluss erkennen.<sup>6</sup>

Vermutlich befand sich ihr erster Aufstellungsort beim Frauenchor am Marienaltar des Domes.<sup>7</sup> Dieser Altar ist seit 1340 belegt und dürfte laut Überlieferung auch von Dienstboten für die Frühmesse genutzt worden sein.<sup>8</sup> Im fortgeschrittenen 16. Jahrhundert soll die Skulptur in die Barbarakapelle verbracht und in der Nähe des dortigen Altars auf einer Säule aus Adneter Kalkstein, mit einem

---

1 Horst Schweigert, Gotische Plastik unter den frühen Habsburgern von ca. 1280 bis 1358, in: Günter Brucher (Hg.): Geschichte der bildenden Kunst Österreich, Bd. II: Gotik, Wien 2000, S. 318–343, hier S. 326.– Klaus Brenner, Die Dienstbotenmuttergottes. Eine kunsthistorische Betrachtung, in: Der Dom, Mitteilungsblatt des Wiener Domerhaltungsvereines Folge 2/2020, S. 8–11.

2 Polychromie auf Stein, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (ÖZKD), Hg. Bundesdenkmalamt LXX 2016, Heft 3/4, Wien-Horn 2016.

3 Robert Suckale, Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge: Sechs Studien, Berlin 2002, S. 218.

4 Rudolf Bachleitner / Peter Kodera, Der Wiener Dom, Wien 1966, S. 13.– Marlene Zykan, Der Stephansdom, in: Peter Pötschner (Hg.), Wiener Geschichtsbücher 26/27, Wien-Hamburg 1981, S. 252.– Hans Tietze, Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien, Österreichische Kunsttopographie, Band XXIII, Wien 1931, S. 387.– Alois Kieslinger, Die Steine von St. Stephan, hg. Verein für Denkmalpflege in Wien, Wien 1949, S. 251.

5 Brenner (zit. Anm. 1), S. 8–11.– Tietze (zit. Anm. 4), S. 387.

6 Ebenda.

7 Schweigert (zit. Anm. 1), S. 326.

8 Auskunft von Arthur Saliger, Wien, August 2020.



Abb. 1: Barbarakapelle mit Altar und Madonna rechts, St. Stephan, Wien, Aufnahme undatiert

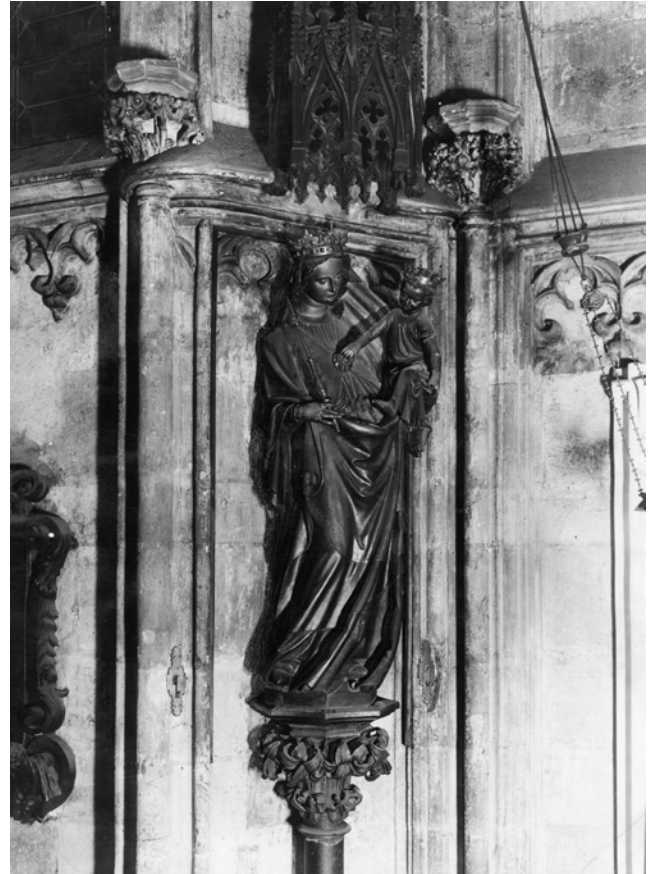


Abb. 2: Dienstbotenmadonna auf einer Säule mit Zepter und Kronen in der Barbarakapelle

Blumenkapitell, vermutlich aus Breitenbrunner Leithakalk, aufgestellt worden sein<sup>9</sup> (Abb. 1 und 2). Es wird angenommen, dass anlässlich dieser Aufstellung die Rückseite mittig ausgearbeitet wurde, um die Skulptur besser in die dort vorhandene Nische einzupassen zu können.<sup>10</sup> Dort verblieb sie bis zum Jahre 1941 und wurde dann bis zum Kriegsende in den Katakomben von St. Stephan gelagert.<sup>11</sup> Nach dem Zweiten Weltkrieg kam die Skulptur nicht mehr zurück in die Barbarakapelle, sondern wurde

übergangsweise in der Prinz-Eugen-Kapelle aufgestellt.<sup>12</sup> Abgesehen von den mehrfachen Standortwechseln wurde die Skulptur im 20. Jahrhundert auch häufig in Ausstellungen gezeigt. Dem überlieferten Schriftverkehr zufolge wurde die Dienstbotenmadonna im Jahr 1926 im Kunstgewerbemuseum ausgestellt.<sup>13</sup> Nach dem Zweiten Weltkrieg folgten eine Ausstellung im Oktober 1946 im Staatlichen Kunstgewerbemuseum<sup>14</sup> und schon zwei Jahre später eine neuerliche im Kunstgewerbemuseum.<sup>15</sup> Danach wurde die Skulptur an ihren vorletzten Aufstellungsort – den zweiten Mittelpfeiler des Langhauses, vor der Kanzel

9 Kieslinger (zit. Anm. 4), S. 237, 251.

10 Tietze (zit. Anm. 4), S. 385.

11 Viktor Flieder / Franz Loidl, Stephansdom. Zerstörung und Wiederaufbau. Chronik und Dokumentation, Wien 1967, S. 23 f.– Freundlicher Hinweis von Reinhard Gruber – Domarchiv.

12 Provenienzforschung BDA – Hofburg, Wien Karton 5 B, Sakral 1 B, Stephansdom III (1946–1950), Jahresbericht des Dombaumeisters.

13 Ebenda.

14 Wiener Zeitung, 26.11.1946, Artikel: Auftakt zum Österreichischen Nationalmuseum, von Hans Ankwicz-Kleehoven.– Österreichische Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Jubiläumsfeier Österreich, Ausstellungskatalog Oktober 1946, S. 16.

15 Wiener Zeitung, 21.10.1948, Artikel: Die Stephansdom Ausstellung im Österreichischen Museum von Hans Ankwicz-Kleehoven.– Der Stephansdom: Geschichte, Denkmäler, Wiederaufbau, Ausstellungskatalog September–November 1948, S. 18.



Abb. 3: Dienstbotenmadonna vor dem zweiten Mittelpfeiler bei der Kanzel, Ansichtskarte, undatiert

– versetzt<sup>16</sup> (Abb. 3). Die Zeitangaben zur Aufstellung an ihrem jetzigen Standort bei der Südturmhalle variieren zwischen 1989 und 1990.

Die circa 175 cm hohe Skulptur war entstehungszeitlich vollplastisch gearbeitet und allsichtig gefasst; wahrscheinlich war sie an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort freistehend oder vor einer Säule platziert, um sie von allen Seiten betrachten zu können. Bei den beschriebenen mehrmaligen Standortwechseln im Dom oder einem der Ausstellungstransporte dürfte sie beschädigt worden sein, wobei die rechte Hand und der linke Arm des Kindes, ein Finger von Marias rechter Hand sowie exponierte Teile des Faltenwurfes abgebrochen sind (Abb. 4).

Einige spätere Eingriffe sowie Überarbeitungen an der Oberfläche reduzierten sowohl den Stein wie auch die



Abb. 4: Dienstbotenmadonna in der Barbarakapelle mit beschädigtem linkem Arm des Jesuskindes

Farbigkeit der ehemals reichhaltigen Polychromie. Zahlreiche Bearbeitungsspuren legen heute noch Zeugnis von der großzügigen Abarbeitung der Oberfläche ab. Dieser Verlust wurde zuletzt mit einer dunklen Farbschicht bzw. Retuschen kaschiert und mit einer Wachsschicht überzogen. Deutliche Spuren von weiteren Abarbeitungen zeigen sich am obersten Teil des Madonnenkopfes und beim Jesuskind, um die ehemals vorhandenen barocken Kronen einzupassen. In diesem Zeitraum wurde auch die Hand der Madonna durch eine aus Holz gefertigte ersetzt<sup>17</sup> und wahrscheinlich auch das barocke (vermutlich zweite) Zepter angefügt.

Eine durchgehende Restauriergeschichte kann erst ab 1853/54 nachvollzogen werden. Anlässlich einer durchgeführten Innenrestaurierung der Barbarakapelle wurde auch die Madonna durch den Bildhauer Joseph Gasser<sup>18</sup> bearbeitet. 1854/55 wurde vom Bildhauer Schönthaler der

16 *Flieder / Loidl* (zit. Anm. 11), S. 23 f.

17 *Kieslinger* (zit. Anm. 4), S. 103.

18 *Wilhelm Anton Neumann*, Wiener Dombauvereins-Blatt, hg. Dombauverein zu St. Stephan, 1881–1901, S. 63.



Baldachin erneuert<sup>19</sup> und mit einer neugotischen Lampe versehen.

Die heute noch erkennbaren und nachfolgend angeführten historischen Ergänzungen und Vierungen an der Skulptur stammen mehrheitlich aus dieser Zeit. Dazu zählt der abgebrochene und wieder angefertigte verklebte linke Arm des Jesuskindes, bei dem es sich möglicherweise jedoch bereits um die zweite Vierung handelt, da auf Fotos schon eine Fehlstelle mit einer Verdübelung erkennbar ist (Abb. 4). Auch das originale, abgebrochene Fragment seines linken Fußes wurde wieder angefügt und verklebt. Der nächste Hinweis einer Restaurierung findet sich 1924 in einem Artikel von Richard Ernst.<sup>20</sup> Bildhauer Eltz ersetzte im Jahr 1948 die aus Holz geschnitzte rechte Hand der Madonna wieder durch eine Kopie aus Kalksandstein. Als letzte dokumentierte Maßnahme wurde im November 2012 der fehlende Zeigefinger ihrer rechten Hand von Bildhauer Philipp Stastny von der Dombauhütte St. Stephan neu angefertigt und patiniert. Zuletzt präsentierte sich die Skulptur in einem schwarzen, glänzenden Wachsüberzug, der den Eindruck einer Metalloberfläche vermittelte. Für die Aufstellung beim aktuellen Standort wurde die Figur mit einer massiven Metallverankerung zur Sicherung ausgestattet.

## Technologischer und konservatorischer Befund

### Stein: Identifikation, Bearbeitungsspuren, Schäden, Restaurierungen

Die gesamte Skulptur ist aus einem Block gearbeitet. Während Kieslinger den Stein als Margarethner Kalkstein beschreibt<sup>21</sup>, weisen aktuell vom Bundesdenkmalamt durchgeführte naturwissenschaftliche Untersuchungen



Abb. 5: Dienstbotenmadonna, Rückseite mit Blickrichtung nach unten zur Plinthe, Reste einer ursprünglich die gesamte Oberfläche umfassenden Polychromie sind erkennbar

auf die Verwendung eines aus Atzgersdorf stammenden Kalksteins hin.<sup>22</sup> Das Steingefüge besteht aus einem homogenen dichten Stein mit charakteristischen Quarzeinschlüssen, weshalb die Steinbrüche aus dem Leithagebirge mit Sicherheit ausgeschlossen werden können. Auch bei der Bestimmung der chemischen Zusammensetzung des Steins zeigen sich interessanterweise gewisse Ähnlichkeiten und damit ein weiterer Bezug zur sog. Minoritenmadonna.<sup>23</sup>

Die bereits erwähnte Ausnehmung an der Rückseite der Madonna, durchgehend vom Schulterbereich bis ca. 20 cm oberhalb des Sockels stellt den massivsten Eingriff dar. Bearbeitungsspuren lassen die Verwendung eines groben Spitz Eisens erkennen (Abb. 5). Eine genaue Datierung dieser Maßnahme ist schwer möglich und wird aufgrund stratigraphischer Fassungsuntersuchungen in die Barockzeit datiert. Auf ungefähr mittlerer Höhe der Figur befindet sich auf der Rückseite bei den beiden Kanten zur Ausnehmung jeweils eine halbrunde Einkerbung, was auf

19 Kieslinger (zit. Anm. 4), S. 237, 251.

20 Richard Ernst, *Belvedere, Kunst und Kultur der Vergangenheit*, Zeitschrift für Sammler und Kunstfreunde, Bd. 5, Januar bis Juli 1924, S. 102 f.: „Eine lebensgroße Figur, deren Bedeutung und sogar deren Material infolge ihres dicken Ölstrichs verkannt worden ist. Jetzt ist die Statue sorgfältig freigelegt worden; eine Kalksteingruppe ohne die Politur, die die meisten Kalksteinarbeiten zu ihrer Vollendung mit Bleiglätte erfahren haben; von der ursprünglichen farbigen Fassung ist nur sehr wenig erhalten; es war die traditionelle von Rot, Blau und Gold. Ein lichtrosa Karnat nur in Spuren erkennbar, ebenso die Haarvergoldung. Die rechte Hand der Madonna in der Barockzeit ergänzt, das linke Ärmchen erst vor einigen Jahren abgebrochen, verloren und nach dem alten Zustand ergänzt.“

21 Kieslinger (zit. Anm. 4), S. 251.

22 Laborbericht Bundesdenkmalamt: BDA-00297.obj/0037-WIEN/2019, Dank an Andreas Rohatsch bei der Unterstützung der Interpretation der Messwerte.

23 Johannes Jacob / Robert Linke / Johann Nimmrichter, *Die Minoritenmadonna, Fassungsbestand plus Alterswert*, in: ÖZKD LXX 2016, Heft 3/4, Wien-Horn 2016, S. 329–339.

einen Aufstellungsort vor einem Gesims hindeutet. Die nachträgliche Verkittung der rechten Ausnehmung weist auf eine mögliche Sichtachse hin, die aber heute ebenfalls nicht mehr nachvollziehbar ist, damit jedoch mehr als die dokumentierten vier Standorte im Dom wahrscheinlich erscheinen lässt.

Die gesamte Steinoberfläche zeigt Spuren einer flächigen Überarbeitung, die besonders im unteren Bereich der plastischen Draperie auch tiefergehend und formverändernd ist. Hinzu treten noch zahlreiche kleine Fehlstellen, Ausbrüche und Vierungen. Auch Kanten und Bordüren wurden zurückversetzt, wovon Werkzeugspuren von Meißeln und Raspeln noch gut ablesbar sind. Nur in wenigen Bereichen wie z. B. beim Mantel der Madonna und dem Kleid des Kindes konnten noch partiell originale Bearbeitungsspuren mit schmalen Flachmeißeln festgestellt werden.<sup>24</sup>

Die lange Zeit sichtbaren Armierungen der beiden barocken Kronen (vgl. Abb. 4) wurden ausgelöst und mit einer groben Masse gekittet. Zwei Verdübelungslöcher von Marias Zepter am rechten inneren Unterarm blieben hingegen ebenso offen wie zwei am Arm des Kindes, was wiederum als Hinweis auf eine mögliche Halterung einer früheren und nicht mehr vorhandenen Ausschmückung dienen könnte. Am Kragenrand des Kleides der Madonna sind neben kleinsten Fehlstellen auch noch drei kleine ovale und runde Ausnehmungen erkennbar, die möglicherweise zur Aufnahme von original oder barockzeitlich eingefügten (Edel)steinen dienten.

### Oberfläche: Zustand und Schäden

Bei den bereits beschriebenen mehrmaligen Eingriffen wurden die entstehungszeitliche Polychromie sowie auch nachfolgende historische Überfassungen großflächig abgenommen; nur an der Rückseite konnten noch Fassungsreste lokalisiert werden (Abb. 5). Auf der Steinoberfläche konnten mehrfach aufgeraute Stellen und Ablaufspuren beobachtet werden, die auf eine früher durchgeführte Reinigung mit Säure hindeuten. Ein weiterer Fassungsverlust entstand durch eine durchgehende, weiche eingelagerte Schicht im Stein, die von der rechten Schulter des Kindes über seinen rechten Arm bis zur Rosette des Mantels führt und über die Jahrhunderte ein Abschol-



Abb. 6: Dienstbotenmadonna, vor Restaurierung (links) mit schwarzem Wachsüberzug und nach Restaurierung (rechts)

len der Malschichten verursachte. Zusammenhängende Fassungsreste sind nur mehr an schlecht zugänglichen Bereichen vorwiegend in der Draperie nachweisbar. Besonders an der Rückseite sind noch teilweise durchgehende Fassungsschichtpakete der entstehungszeitlichen sowie der historischen Polychromie und der Vergoldung erhalten. Vergoldungsreste finden sich auch noch bei den gelockten Haaren der beiden Köpfe. Teilweise stark nachgedunkelte Schmutzauflagen bzw. Beläge liegen besonders an exponierten Bereichen auf und wurden teilweise durch frühere Überzüge zusätzlich verfestigt. Flächige und partielle Verschwärzungen durch Rußpartikel sowie eine später noch zusätzlich aufgebraachte Wachsauflage verdichteten die Oberfläche und verstärkten dadurch das Schadensbild. Aufgrund dieses Wachsüberzuges präsentierte sich die Skulptur zuletzt in einem dunklen, fast schwarzen und glänzenden Erscheinungsbild, das den Eindruck einer Bronze- oder Metalloberfläche erweckte (Abb. 6). Das beschriebene Schadensbild machte letztlich

<sup>24</sup> Gertrud Zowa, unpublizierter Restaurierbericht September 2020, Bundesdenkmalamt, Abteilung für Konservierung und Restaurierung, Archiv.

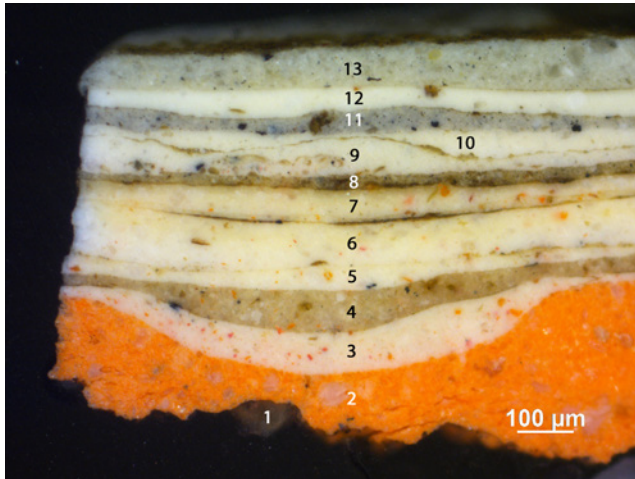


Abb. 7: Dienstbotenmadonna, Querschliff einer Fassungssprobe aus dem Kleid des Jesuskindes mit roter Miniumgrundierung, circa fünf hellroten Fassungen des Kleides und zwei monochromen („steinsichtigen“) Graufassungen

eine Konservierung und Restaurierung des gefährdeten Bestandes notwendig, die von Mai bis September 2020 erfolgreich umgesetzt werden konnte.

## Polychromie

Im Zuge der durchgeführten Konservierung und Restaurierung erfolgten umfangreiche naturwissenschaftliche Untersuchungen, die letztlich auch interessante Einblicke in die Chronologie der Farbfassungen und damit in die Objektgeschichte ermöglichten. In der Untersuchung am Querschliff zeigt der Stein eine mit bleisiccatviertem Öl durchgeführte Vortränkung, die die Aufgabe hat, die Saugkraft des Steins zu homogenisieren bzw. zu reduzieren und damit die Haftung der nachfolgend aufgetragenen Farbfassungen zu verbessern. Diese Form der Vorbehandlung findet sich bei mittelalterlichen Bildwerken häufig.<sup>25</sup> Danach folgt eine zweilagig applizierte und mit Minium pigmentierte hellrote Grundierung, die auch heute noch an einigen Stellen mit freiem Auge gut erkennbar ist. Auch hier ergeben sich Bezüge zur Minoritenmadonna, bei der

diese Form der Grundierung ebenfalls nachgewiesen werden konnte.<sup>26</sup> Aufgrund des stark reduzierten Zustands konnte die tatsächliche Anzahl der Fassungen nicht genau bestimmt werden. Beim Kleid des Jesuskindes konnten etwa acht unterschiedliche Fassungen nachgewiesen werden.<sup>27</sup> (Abb. 7) Bei der Fassung seines Inkarnats konnten hingegen mindestens neun unterschiedliche Schichten gezählt werden.<sup>28</sup> Nicht auszuschließen ist, dass einzelne Bereiche wie Inkarnate oder Gewandsäume auch nur partiell nachgefasst worden sind wodurch die Anzahl der Fassungen je nach Bereich variieren kann. Teilweise wurden zwischen den einzelnen Farbfassungen auch ölgebundene Grundierungen oder Kittungen mit Kreide verwendet. Die letzte Fassung stammt vermutlich aus dem späten 19. Jahrhundert, jedenfalls nach der bereits erwähnten Restaurierung von 1854/55. Auch diese Fassung wurde jedoch wieder zur Gänze abgenommen und lässt sich heute nur noch fragmentarisch nachweisen.

Die Polychromie präsentiert sich heute in einem sehr reduzierten Mischzustand, weshalb eine vollständige Charakterisierung aller Gestaltungsphasen nicht mehr beschreibbar bzw. rekonstruierbar ist. Die nachfolgende Nummerierung der einzelnen Fassungen bezieht sich daher nur auf die zeitlich greifbaren und weitgehend nachvollziehbaren Ausstattungen, schließt jedoch weitere Fassungen nicht aus.

### Erste Fassung

Das allgemeine Fassungsschema der Dienstbotenmadonna weist nicht nur bei den verwendeten Pigmenten sondern auch bei der Farbgestaltung Ähnlichkeiten mit jenem der Minoritenmadonna auf, welches im Rahmen des mittelalterlichen Farbkanons liegt. Die Innenseite des Mantels wurde mit Zinnober in einem leuchtenden Rot gestaltet. Die Außenseite des Mantels zeigt eine mit Azurit ausgeführte Erstfassung, die mit etwas Bleiweiß ausgemischt worden ist und in Summe eine hellblaue Farbwirkung

25 Lisa Gräber, Steinpolychromie im Außenbereich am Beispiel des spätmittelalterlichen Ölbergreliefs (1511) der Pfarrkirche Perchtoldsdorf, Niederösterreich, unveröff. Dipl.arb., Univ. f. Angewandte Kunst Wien, 2009, S. 28, Anm. 51.– Manfred Koller, Zur historischen Steinpolychromie, in: Restauratorenblätter Bd. 3, „Steinkonservierung und Steinrestaurierung“, Österr. Sektion d. IIC 1979, Wien 1979, S. 123.– Mariia Bakhareva, Der teilgefasste „Zeller-Grabstein“, 1520, aus dem Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Untersuchung, Konservierung und Restaurierung, Dipl.arb. Univ. f. Angewandte Kunst, 2020.

26 Jacob / Linke / Nimmrichter (zit. Anm. 23), S. 329–339.

27 Laborbericht Bundesdenkmalamt BDA-00297.obj/0037-WIEN/2019 (28.11.2019), Probe 784/19.

28 Laborbericht Bundesdenkmalamt BDA-00297.obj/0037-WIEN/2019 (28.11.2019), Probe 802/19.



Abb. 8a–8d: Graphische Rekonstruktion der unterschiedlichen Farbfassungen

erzielt hat (Abb. 8a). Der Faltenwurf wurde partiell etwas dunkler, ohne Ausmischung mit Bleiweiß betont. Abb. 9 zeigt den Querschliff einer Probe aus Marias Mantel im Lichtmikroskop. Neben dem mit Öl getränkten (und daher gelblichen) Stein und der zweilagig aufgetragenen Miniumgrundierung (Hellrot über Rot) zeigt die Probe zwei übereinander liegende und mit Azurit ausgeführte Blaufassungen, wobei die untere Fassung durch die Ausmischung mit Bleiweiß deutlich heller gestaltet war. Vereinzelt finden sich in der unteren Blaufassung verschleppte Miniumkörner der roten Grundierung. Das Fehlen der meist vorhandenen Kreidegrundierung zwischen der ersten und der zweiten Fassung (vgl. Abb. 7, Schicht 4) lässt beide Blaufassungen einer Zeitschicht zugehörig erscheinen. Es ist nicht auszuschließen, dass die sehr schwungvoll gestaltete Draperie möglicherweise mit zwei abgestuften Farbtönen betont war, um eine zusätzliche plastische Tiefenwirkung zu erzielen. Bei den im Querschliff erkennbaren grünen Pigmenten der oberen Blaufassung handelt es sich um grünen Malachit der in der Natur häufig mit Azurit vergesellschaftet ist. Nicht auszuschließen wäre

auch eine Pigmentumwandlung, wie sie gelegentlich bei Wandmalereien beobachtet werden kann.<sup>29</sup> Das Unterkleid der Madonna war entstehungszeitlich hellgrün angelegt, als Pigmente konnten Malachit, Bleizinn gelb, Bleiweiß und Kohlschwarz nachgewiesen werden. Der Schleier trug eine mit Bleiweiß zweilagig ausgeführte Fassung. Verschlepptes Minium der darunterliegenden Miniumgrundierung lassen auf einen Auftrag auf die noch nicht getrocknete Grundierung schließen. Eine ornamentale Gestaltung des Schleiertuchs konnte aufgrund des reduzierten Erhaltungszustandes nicht nachgewiesen werden, kann aber nicht ausgeschlossen werden und wäre für mittelalterliche Werke zu erwarten. Zumindest können die Reste einer schwarzen Farbe auf eine Schraffur, ähnlich wie bei der ersten Phase der Salesianerinnenmadonna, hinweisen.<sup>30</sup> Jedenfalls war der Saum des Schleiers mit Blattgold gefasst. Ebenso wurde in der ersten Gestaltungsphase eine Blattvergoldung für die gelockten Haare der Madonna und des Kindes nachgewiesen. Das Kleid des Jesuskindes war mit einer Mischung aus Bleiweiß und Minium hellrot gestaltet. Das Inkarnat der ersten Fassung

29 Frank Schlütter / Martin Ziemann / Steffen Laue / Oliver Hahn, Veränderungen an Kupferpigmenten, in: Umweltbedingte Pigmentveränderungen an mittelalterlichen Wandmalereien, Beiträge des 3. Konservierungswissenschaftlichen Kolloquiums in Berlin/Brandenburg am 13. und 14. November in Potsdam und Ziesar, Arbeitshefte des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologischen Landesmuseums Nr. 24 (2009), Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, S. 55–63.

30 Jacob / Linke / Nimmrichter (zit. Anm. 23), S. 329–339.

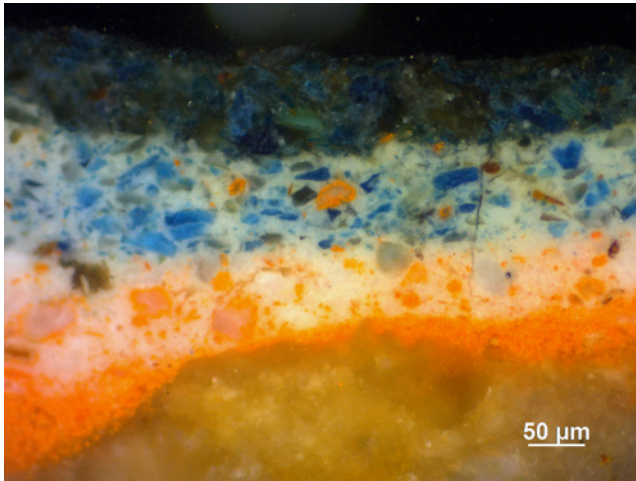


Abb. 9: Dienstbotenmadonna, Querschliff einer Fassungssprobe aus Marias Mantel

konnte nur beim Jesuskind befundet werden und war mit Bleiweiß ausgeführt, das mit etwas Zinnober leicht abgetönt worden ist. Sämtliche nachfolgenden Inkarnatfassungen waren (beim Jesuskind) deutlich heller bzw. gelblicher gestaltet als die Erstfassung.

### Zweite Fassung

Als Vorbereitung für die zweite Fassung wurde offensichtlich durchgehend eine Kreidegrundierung in Ölbindung aufgetragen, die als Zeitschnitt bei der Interpretation der Fassungsbefunde hilfreich war (Abb. 7, Schicht 4). Die Außenseite des Marienmantels wurde nun versilbert und mit einem grünen Lüster lasiert<sup>31</sup> (Abb. 8b). Ob hier eine Brokatimitation abgelegt war, konnte nicht mehr rekonstruiert werden. Die innere Seite des Mantels wurde vermutlich rot belassen, wobei die Kanten möglicherweise vergoldet ausgeführt waren. Das Unterkleid der Madonna trägt eine helle Bleiweißfassung, die auch in den nachfolgenden Fassungen mehrfach wiederholt worden ist. Eine dritte und eine vierte Fassung lassen sich z. B. nur bei einer Probe aus dem Inkarnat des Jesuskindes nachweisen, sind jedoch bei der Kleidung nicht mehr eindeutig zuordenbar.

### Drittletzte Fassung

Die drittletzte, als Steinimitationsanstrich interpretierbare Fassung ist durch eine monochrome graue Farbgebung mit goldenen Akzenten charakterisierbar und legt sich als Zeitschnitt über die gesamte Oberfläche der Skulptur<sup>32</sup> (Abb. 8c und 7, Schicht 11). Der aus Bleiweiß und Kohlenschwarz in Ölbindung bestehende Anstrich lässt sich aufgrund seiner chemischen Zusammensetzung und seiner Stratigraphie mit großer Wahrscheinlichkeit in das Ende des 18. Jahrhunderts datieren und scheint in Bezug zur Josephinischen Kirchenreform zu stehen. Unter Kaiser Joseph II. wurde nach dem „*Decretum Caesareum*“ (1784) die reichhaltige Ausgestaltung von sakralen Ausstattungsobjekten oftmals vereinfacht und vielerorts die Fassungspolychromie der Skulpturen mit einem monochromen Anstrich überzogen.<sup>33</sup> Auch bei der bereits mehrfach erwähnten Minoritenmadonna konnte diese monochrome Fassung aus dem Ende des 18. Jahrhunderts nachgewiesen werden.<sup>34</sup> Zum Unterschied von der hier befundeten grauen (und vermutlich Stein imitierenden) Fassung, trägt die Minoritenmadonna eine monochrome Weißfassung mit goldenen Akzenten. Wie in Abb. 7 (Schicht 12) zu erkennen ist, schließt an die graue Fassung der Dienstbotenmadonna eine weiße Fassung an, die aufgrund der chemischen Zusammensetzung (Bleiweiß mit Kohlenschwarz) ebenso noch mit großer Wahrscheinlichkeit in das 18. Jahrhundert zu datieren ist.

### Vorletzte Fassung

Unter Erzbischof Vinzenz Eduard Milde (1777–1853, Erzbischof ab 1832) wurden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zahlreiche Restaurierungen in St. Stephan in Auftrag gegeben, die eine „*historische Harmonisierung*“ zum Ziel hatten und unter anderem „*Reinigungsarbeiten, Materialauswechslungen [...], Ergänzungen [...]* und *historisierende Rekonstruktionen (v.a. für fehlenden*

31 Ebenda. Auch bei der Minoritenmadonna wurde die zweite Fassungsphase des Mantels mit einem roten Lüster sowie die dritte Fassung mit einem grünem Lüster gestaltet.

32 Blattvergoldungen konnten an den Stoffsäumen und an Marias Gürtel nachgewiesen werden.

33 Manfred Koller, „Freilegung“ gefasster Skulpturen in Österreich als Problem für Kunsthistoriker und Restauratoren, in: Restauratorenblätter Bd. 26, Gefasste Skulpturen, Mittelalter II, Klosterneuburg, 2007, S. 29–39, hier: 30. Koller zitiert hier aus den Verordnungen zum kaiserlichen Dekret: „*was die Statuen und Bilder betrifft, hat eine jede Statue nur allein aus der Materie, aus der Sie verfasst ist, zu bestehen, und muß folglich auch ihre Kleidung eben so von Stein, Holz, Gold oder Silber sein, ohne daß sie mit einer anderen Materie bedeckt oder gekleidet würde.*“

34 Jacob / Linke / Nimmrichter (zit. Anm. 23), S. 329–339.



Abb. 10: Dienstbotenmadonna, Detail der regotisierenden Fassung aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Rückseite bei Plinthe

*Figureschmuck*)<sup>35</sup> beinhalteten. Die in Abb. 7 mit „13“ bezeichnete Graufassung darf mit hoher Wahrscheinlichkeit dieser Zeitspanne zugerechnet werden. Die Fassung enthält neben Bleiweiß und Kohlschwarz auch Schwespat, der vorwiegend erst ab dem frühen 19. Jahrhundert als Füllstoff für Ölfarben eingesetzt wurde und in diesem Zusammenhang als wichtige Datierungshilfe dient. Damit scheint in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Konzept einer material- bzw. steinsichtigen Oberfläche seine Fortführung gefunden zu haben.

### Letzte Fassung

1853–1855 setzten Heinrich von Ferstel und Friedrich August Stache die sogenannte „Entbarockisierung“ und „Regotisierung“ der Barbarakapelle um. In den folgenden Jahren wurde die innere Ausstattung des Domes „gereinigt“ und die Fassung abgestockt,<sup>36</sup> was zu einem großen Verlust von Originaloberflächen führte.<sup>37</sup> Im Zuge dieser Regotisierung dürfte auch die Dienstbotenmadonna eine neue Fassung erhalten haben, die sich an der Rückseite als kleines Fragment erhalten hat (Abb. 10) und photographisch dokumentiert ist (Abb. 11). Dabei wurde die Außenseite des Mantels mit intensiv blauer Farbe (Preußischblau und Preußischblau mit Bleiweiß) mit goldenen Sternen gefasst, wobei die Kanten mit einem goldenen Ornament (und

vermutlich hellrosa Farbe) akzentuiert waren (Abb. 8d). Die innere Seite des Mantels blieb höchstwahrscheinlich rot. Auch das Unterkleid wurde, wie in allen Fassungen davor, in weiß ausgeführt. Der Schleier trägt eine flächig aufgetragene weiße Farbe mit einer Schraffur auf der Innenseite und goldenen Sternen. Der außenliegende Saum des Schleiers ist mit Gold belegt. Das Kleid des Jesuskindes trägt eine gebrochene Weißfassung mit einem ebenfalls vergoldeten Saum. Der stark reduzierte Erhaltungszustand ermöglichte keine vollständige Rekonstruktion dieser historistischen Fassung. Zu einem bisher nicht bekannten Zeitpunkt wurde jedoch auch die neugotische Fassung wieder abgenommen und die Skulptur bis auf den Stein freigelegt.

Die weiteren, über der letzten Fassung liegenden Schichten bestehen nur aus partiellen Überarbeitungen im Sinne von Retuschen und Eintönungen, die primär ein homogenes Erscheinungsbild der stark aufgerissenen Oberfläche zum Ziel hatten. Der letzte dieser Farbaufträge ist aufgrund der nachgewiesenen Pigmente mit hoher Wahrscheinlichkeit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts zu datieren und wurde abschließend mit der bereits erwähnten dunkel eingefärbten Wachsschicht überzogen.

## Konservierung und Restaurierung

### Restaurierziel

Wie bereits erwähnt, war das zuletzt bestehende Erscheinungsbild der Skulptur durch einen dunklen, glänzenden Wachsüberzug dominiert, der einerseits eine Beruhigung der stark heterogenen Oberfläche ermöglichte, andererseits jedoch den Eindruck einer dunkel patinierten Metalloberfläche erzeugte und damit die Materialität der Steinskulptur vollständig in den Hintergrund treten ließ. Da im Bereich der Denkmalpflege die Definition eines Restaurierziels grundsätzlich versucht, den überlieferten Zustand und damit den narrativen Charakter eines Objekts zu bewahren, stand auch zunächst der Erhalt dieser Wachsbeschichtung im Fokus denkmalfachlicher Überlegungen. Bei dem Überzug handelt es sich jedoch

35 DEHIO-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Topografisches Denkmalinventar, Wien I. Bezirk – Innere Stadt, hg. Bundesdenkmalamt, Horn-Wien, 2003, S. 164–252, hier: 174 ff.

36 Ebenda.

37 DEHIO-Handbuch (zit. Anm. 35), S. 184.

nicht um eine Schicht, die in Bezug zu dem um 1900 von Alois Riegl eingeführten Alterswert<sup>38</sup> zu sehen ist, sondern diesen bestenfalls zu imitieren sucht. Letztlich zeigte sich bei den durchgeführten Voruntersuchungen, dass der Wachsüberzug teilweise zu Spannungen auf der Oberfläche führte, die den Erhalt der noch verbliebenen Fassungsreste gefährdete. Zur Schonung der fragilen Oberfläche erfolgte daher eine Reduzierung des Wachsüberzugs, was sowohl die Materialität der Skulptur als auch die noch vorhandenen Fassungsreste erkennbar werden ließ. Weitere Schritte umfassten eine Konsolidierung der Steinoberfläche mit besonderem Fokus auf die noch vorhandenen Farbreste.

### Durchgeführte Maßnahmen

Zu Beginn der Konservierungsmaßnahmen wurden besonders gefährdete Malschichten vorgefestigt und eine äußerst sensible Reinigung unter Berücksichtigung der polychromen Fassungsreste durchgeführt. Die dunkle und partiell zu starke Wachsschicht wurde mit einem entsprechenden Lösungsmittelgemisch vorsichtig ausgedünnt, um die beschriebene Oberflächenspannung zu reduzieren. Durch die sensible Abnahme der Oberflächenverschmutzung und des Wachsüberzugs konnte nicht nur die Madonna als Steinskulptur erkennbar gemacht, sondern auch die Wahrnehmung der äußerst detailreich ausgearbeiteten Plastizität der Madonnenfigur verbessert werden. Besonders die fein gestalteten Gesichter, die Haare, die Rosette sowie die gesamte Draperie der Bekleidung kommen nun zu besserer Geltung. Die Reinigung erfolgte in mehreren Durchgängen um die noch vorhandenen Fassungs- und Vergoldungsreste (bei den Haaren) zu erhalten und um eine gute Kontrolle des Ergebnisses zu erreichen. Früher erfolgte und nicht störende Retuschen bzw. Übermalungen wurden nicht abgenommen, um den historischen Zeugniswert zu erhalten.

Nach der Reduktion von Schmutzaufgaben und dem Wachsüberzug kamen weitere Fassungsreste zum Vorschein, die wesentliche Informationen zur bereits beschriebenen Polychromie lieferten. Insbesondere ließen sich nun die ehemals vergoldeten Haare der Madonna und des Kindes, Goldreste an den Säumen der Kleider, den Bordüren des Mantels sowie bei der Schleierkante



Abb. 11: Dienstbotenmadonna, Detail aus Abb. 2, regotisierende Fassung aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

erkennen. Notwendige kleine Kittungen, Anböschungen und Ergänzungen wurden nur äußerst zurückhaltend ausgeführt; gefährdete und abblätternde Farbschollen sowie kleine Risse wurden mit einem Kreidegrund angebösch, gesichert und geschlossen.

Mit den darauffolgenden ausgleichenden Retuschen an der vorhandenen Restfassung, jeweils dem farbigen Umfeld angepasst, wurde die Oberfläche beruhigt bzw. harmonisiert. Die ehemals vergoldeten Bordüren wurden farblich zurückhaltend akzentuiert. Bedingt durch die Vorgabe, das überlieferte Erscheinungsbild zu erhalten, erfolgten die erforderlichen Retuschen in mehreren aufbauenden Durchgängen mit äußerster Sensibilität. Mit den angeführten Maßnahmen konnte mit der noch erhaltenen Restfassung eine Verbesserung der Lesbarkeit des überlieferten Bestandes der Madonna, sowohl farblich wie auch formal, erzielt werden. Weiters wurden die noch vorhandenen aber nicht gut sichtbaren Bordüren (als Bolus) wiederhergestellt, um damit die Zuordnung der Faltenbündel besser darstellen zu können. Weitere Retuschen erfolgten beispielsweise beim Inkarnat, den Haaren und dem Gürtelband.

38 Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien-Leipzig 1903.





Denkmal diskursiv

# Das Denkmal zwischen östlicher und westlicher Welt-Anschauung: Alois Riegl, Arthur Schopenhauer und Hannah Arendt

Es soll gezeigt werden, dass Riegls Denkmalphilosophie in gewisser Weise von Schopenhauer beeinflusst ist, der wiederum Vorstellungen des Hinduismus übernommen hat. Um die manchen Theorien Riegls zugrundeliegende „östliche“ Welt-Betrachtung deutlicher zu konturieren, werden ihr als „westliche“ Antithese Äußerungen Hannah Arendts gegenübergestellt, die meines Wissens bisher noch nicht Eingang in den denkmaltheoretischen Diskurs gefunden haben. Für die Darlegungen der Rieglschen Ideenwelt wird dabei auf seine Aufsätze „Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst“ (1899)<sup>1</sup>, „Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung“ (1903)<sup>2</sup> sowie „Neue Strömungen in der Denkmalpflege“ (1905)<sup>3</sup> zurückgegriffen. Die Gedanken von Hannah Arendt sind ihrem Hauptwerk „Vita Activa oder Vom tätigen Leben“ (1960)<sup>4</sup> entnommen. Hannah Arendt untersucht darin drei menschliche Grundtätigkeiten: Arbeiten, Herstellen und Handeln, wobei für unseren Zusammenhang ihre Vorstellungen über den Bereich des Herstellens und über die Bedeutung der Artefakte besonders interessant erscheinen.

## Riegls Weltsicht

Schon 1899 geht Riegl in „Die Stimmung als Inhalt der Modernen Kunst“ davon aus, dass die Welt in der Erfahrung

des Einzelnen „*Ein end- und ruheloser Kampf ums Dasein*“ wäre, „*unter dem der mit Gefühl und Verstand begabte Mensch unendlich mehr leide als die unscheinbaren Lebewesen, deren der Mensch hunderte mit einer Bewegung vernichtet.*“ Die Kulturarbeit, „*das natürliche, aber brutale Recht des Stärkeren zu bannen*“ erscheine vergeblich. „*Ein endloser Kampf, Zerstörung, Mißklang, soweit überhaupt Leben und Bewegung reicht.*“ Erst mit dem entsprechen Abstand könne der Mensch zu einer anderen Erkenntnis gelangen. „*Was in der Nähe erbarmungsloser Kampf, erscheint ihm aus der Ferne friedliches Nebeneinander, Eintracht, Harmonie. [...] Er ahnt, daß weit über den Gegensätzen, die ihm seine unvollkommenen Sinne in der Nähe vortäuschen, ein Unfaßbares, eine Weltseele alle Dinge durchzieht und sie zu vollkommenem Einklang vereinigt. Diese Ahnung aber der Ordnung und Gesetzlichkeit über dem Chaos, der Harmonie über den Dissonanzen, der Ruhe über den Bewegungen nennen wir die Stimmung.*“ Bedingung für die Erweckung der Stimmung seien lediglich „*Ruhe und Fernsicht.*“<sup>5</sup> Dieses Bedürfnis nach Harmonie könne schließlich auch von der Kunst, im Besonderen von der modernen Landschaftsmalerei, gestillt werden, deren Ursprünge im Holland des 17. Jahrhunderts zu finden seien: „*Nicht mehr der Mensch steht im Mittelpunkte des Kunstschaffens, sondern die ganze Breite der Natur, in deren*

1 Im Folgenden zit. nach: Artur Rosenauer (Hg.), Alois Riegl, Gesammelte Aufsätze, Wien 1996 (Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte I. Abt., Bd. 5), S. 27–37.

2 Im Folgenden zit. nach: Rosenauer (zit. Anm. 1), S. 139–184.

3 Im Folgenden zit. nach: Ernst Bacher (Hg.), Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege Bd. 15) Wien-Köln-Weimar 1995.

4 Die englischsprachige Fassung wurde 1958 unter dem Titel „The Human Condition“ veröffentlicht. Zit. wird hier nach der bei Piper (München-Zürich) erschienenen Taschenbuchausgabe (Serie Piper Bd. 217) von 1981.

5 Rosenauer (zit. Anm. 1), S. 28.

*Mitte sich der Künstler bewegt. Der Mensch ist nicht mehr Herrscher wie in der Antike, sondern ein Glied in einer unendlichen Kette.*<sup>6</sup> Indem er eine Parallele zwischen den Zeiten von Reformation und Gegenreformation zur „geistig tief erregten“ Gegenwart zieht, erhofft er sich von modernen Wissenschaftsdisziplinen wie „Psychophysik, Ethnologie, Sozialwissenschaft usw.“ Orientierung auch im Hinblick auf die sittliche Weltordnung. Die Kunst aber, deren oberstes Ziel die mit der Andacht eng verwandte Stimmung sei, hätte die Aufgabe, „der Seele jene Erlösung, Befreiung [zu] schaffen, der sie unbedingt bedarf, wenn sie den Willen zum Leben nicht verneinen soll.“<sup>7</sup>

In der Schrift „Der moderne Denkmalkultus, Sein Wesen und seine Entstehung“ von 1903 greift Riegl diesen Gedanken wieder auf, weist jetzt aber dem Denkmal, oder besser dem Alterswert des Denkmals die Rolle zu, als „Substrat“ (wir könnten auch den modernen Ausdruck „Katalysator“ verwenden) für die Erweckung der erlösenden Stimmung zu wirken. Ohne hier auf die ja bekannten Theorien der Unterscheidung von gewollten und ungewollten Denkmälern und der einander konkurrierenden Erinnerungs- (Alterswert, historischer Wert, gewollter Erinnerungswert) und Gegenwartswerten (Gebrauchswert, Kunstwert) eingehen zu wollen, soll betont werden, dass Riegl den gewollten Denkmälern eine relativ bescheidene Rolle zuweist. Die gewollten Denkmäle mit ihrer „wesentlich bloß patriotischen (staats-, volks-, gemeinde-, familienegoistischen) Bedeutung“<sup>8</sup> würden „hauptsächlich bloß gewissen praktischen und idealen Bedürfnissen ihrer selbst, ihrer Zeitgenossen und höchstens deren nächsten Erben genügen“<sup>9</sup> und so ihre ursprünglichen Adressaten bald verlieren; sie gingen daher, ohnehin gering an der Zahl, schließlich in der großen Menge der ungewollten Denkmäle auf. Allerdings,

räumt Riegl ein, stehe dieser gewollte Erinnerungswert „solange die Menschen nicht auf die irdische Unsterblichkeit verzichten werden“<sup>10</sup> im Konflikt mit dem Alterswert, den Riegl bekanntlich für den weitaus wichtigsten hält. Der universelle, allen, unabhängig von Stand und Bildung gleichermaßen zugängliche Alterswert vermag in „seinem Beschauer jene Stimmungswirkung hervorzubringen, die im modernen Menschen die Vorstellung des gesetzlichen Kreislaufs vom Werden und Vergehen, des Auftauchens des Einzelnen aus dem allgemeinen und seines naturnotwendigen allmählichen Wiederaufgehens im Allgemeinen erzeugt.“<sup>11</sup> Und später heißt es dann: „So erblickt der moderne Mensch im Denkmal ein Stück seines eigenen Lebens, und jeden Eingriff in dasselbe empfindet er ebenso störend, wie einen Eingriff in seinen eigenen Organismus. Dem Walten der Natur, auch nach seiner zerstörenden und auflösenden Seite, die als unablässige Erneuerung des Lebens aufgefaßt wird, erscheint das gleiche Recht eingeräumt, wie dem schaffenden Walten des Menschen.“<sup>12</sup> In seinem letzten Aufsatz „Neue Strömungen in der Denkmalpflege“, der 1905, in seinem Todesjahr erschienen ist, wiederholt Riegl nicht nur die Anschauung, dass wir im Denkmal einem „Stück des eigenen Daseins“<sup>13</sup> begegneten. Das (nach Georg Dehio, dem hier repliziert wird,<sup>14</sup> den Denkmalschutz wesentlich begründende) Nationalgefühl müsse „durch ein Menschheitsgefühl, wo nicht [...] durch ein Daseinsgefühl überhaupt“ ersetzt werden. „Die Denkmäle entzücken uns hienach als Zeugnisse dafür, daß der große Zusammenhang, von dem wir selbst einen Teil bilden, schon lange vor uns gelebt und geschaffen hat.“<sup>15</sup> Riegl geht hier noch einige Schritte weiter; seiner Meinung nach dränge der moderne Denkmalkultus immer mehr dazu, das „Denkmal nicht als Menschenwerk, sondern als

6 Rosenauer (zit. Anm. 1), S. 35 f.

7 Ebenda, S. 37.

8 Ebenda, S. 147.

9 Ebenda, S. 143.

10 Ebenda, S. 166.

11 Ebenda, S. 144 f.

12 Ebenda, S. 156.

13 Bacher (zit. Anm. 3) S. 224. Im Original unter Anführungszeichen.

14 Riegl setzt sich in diesem Aufsatz mit der sogenannten „Kaiserrede“ Dehios auseinander, deren schriftliche Fassung unter dem Titel „Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert. Rede zur Feier des Geburtstages Sr. Maj. des Kaisers, gehalten in der Aula der Kaiser Wilhelm-Universität am 27. Januar 1905“ im selben Jahr in Straßburg erschienen ist.

15 Bacher (zit. Anm. 3), S. 226.

*Naturwerk zu betrachten.*<sup>16</sup> Dementsprechend bezieht Riegl auch die Naturdenkmale in seine Überlegungen ein. „*Ein gigantischer wilder Waldbaum oder eine senkrecht gewachsene Felswand*“ seien ohne Beteiligung menschlicher Hände „*von der Natur selbstständig hervorgebracht*“, dennoch empfände man es als Frevel, Hand daran zu legen. Wir „*reklamieren auch für diese Naturerzeugnissen das Recht, sich gleichsam ungestört ausleben zu dürfen.*“ Da wir an ihnen „*das Dasein der Natur*“ achteten. Erst mit der Teilnahme an den vergangenen Geschicken der außermenschlichen Natur sei „*der letzte Rest von Egoismus*“ überwunden und „*der volle Altruismus erreicht.*“<sup>17</sup> Fassen wir Riegls Gedanken knapp und grob zusammen: Dem sensiblen Betrachter einer vom grausamen und chaotischen Kampf ums Dasein geprägten Welt liegt die Absage an den Willen zum Leben nahe. Er bedarf der Erlösung und findet sie in der Stimmung, in die ihn die Betrachtung der Natur, eines Werkes der Landschaftsmalerei oder auch eines alternden Denkmals versetzen kann. Diese Stimmung führt ihn als endlichem Individuum zur intuitiven Einsicht, Teil des ewigen Kreislaufes vom Werden und Vergehen, des „Großen Zusammenhangs“ zu sein. Diese Einsicht bedingt schließlich aber auch eine Art Entsagung, die Aufgabe jeder Art von Egoismus (auch „*des auf die Menschheit bezüglichen*“<sup>18</sup>) und Unterordnung unter die Natur, deren Walten freie Hand gelassen werden solle.

## Riegl und Schopenhauer

Dass Riegl in seinen Vorstellungen stark von Schopenhauer geprägt ist, wurde bereits mehrfach erkannt<sup>19</sup> und ist nicht

weiter verwunderlich. Schopenhauer gehörte gegen Ende des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts zu den am meisten gelesenen deutschen Philosophen. Dass Riegl seine Werke vor allem „*Die Welt als Wille und Vorstellung*“ gekannt hat und einiges davon in sein Denken und Schaffen eingeflossen ist,<sup>20</sup> liegt mehr als nahe, zumal manche seiner Überlegungen fast unmittelbar diesem Hauptwerk entnommen erscheinen. Ohne auf die Schopenhauersche Philosophie (vom Willen als dem alles beherrschenden, notwendig ins individuelle Unglück führende Lebensdrang, den es daher zu überwinden gelte) und ihren prinzipiellen Einfluss auf Riegls Denken eingehen zu wollen, sollen hier nur schlaglichtartig einige Ähnlichkeiten, auch in den Formulierungen angeführt werden. So gibt es beispielsweise in „*Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*“ deutliche Bezüge zum Kapitel 33 „*Vereinzelte Bemerkung über Naturschönheit*“ in der „*Welt als Wille und Vorstellung*“. Schopenhauer lobt dort „*das Harmonische und durchaus Befriedigende*“ des Eindrucks der schönen Natur. „*Aber auch die günstige Wirkung welche derselbe auf unser gesamtes Denken hat. [...] Eine schöne Aussicht ist daher ein Kathartikon des Geistes [...]. Daß [...] der Anblick der Gebirge uns so leicht in eine ernste, auch wohl erhabene Stimmung versetzt*“, beruhe unter anderem darauf, dass „*die Berge allein dem Verfall trotzen, der alles Übrige schnell hinwegrafft, zumal unsere eigene ephemere Person. Nicht, daß beim Anblick des Gebirges alles Dieses in unser deutliches Bewußtseyn träte; sondern ein dunkles Gefühl davon wird der Grundbaß unserer Stimmung.*“<sup>21</sup> Wenig später sind im selben Kapitel Gedanken formuliert, die sich ähnlich in Riegls „*Neuen Strömungen*“ wiederfinden. „*Wie*

16 Ebenda, S. 223. Georg Mörsch hat mit Recht darauf hingewiesen, dass diese These die Auflösung des Denkmalbegriffs bedeutet: *Georg Mörsch, Was bleibt von Riegls Alterswert oder: Ist Riegls Alterswert noch zu retten?*, in: Peter Noever / Artur Rosenauer / Georg Vasold (Hg.), *Alois Riegl Revisited, Beiträge zu Werk und Rezeption, Tagungsband zum Symposium Alois Riegl 1905/2005* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte Bd. 9), Wien 2010, S. 59.

17 Bacher (zit. Anm. 3), S. 223.

18 Ebenda.

19 Etwa: *Hermann Bauer, Kunsthistorik: eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, München 1976, S. 76.– *Konstantinos Vassiliou, The Kunstwollen of the Scientific Era and Alois Riegls Stimmung*, in: *The Nordic Journal of Aesthetics*, Nr. 55–56 (2018), S. 65–81.– *Margaret Olin, Forms of Respect, Alois Riegl's Concept of Attentiveness*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 71, Nr. 2, (Juni 1989), S. 290.

20 Suchte man nach einem gleichsam philologischem Beweis für die Übernahme von Schopenhauerschem Begriffen durch Riegl so könnte man auf eine Formulierung aus dem Aufsatz *Jacob van Ruysdal* von 1902 verweisen. Vom Gemälde *Großer Buchenwald* schreibt Riegl: „*Jeder Rest einer Handlung als Ausdruck des Willens ist ausgetilgt; was der Künstler darstellt und der Beschauer erfährt, ist reine Empfindung.*“ *Alois Riegl, Jacob van Ruysdal*, zit. nach: Rosenauer (zit. Anm. 1), S. 136.

21 *Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung*, 2. Band, Leipzig 1877, S. 461 f.

ästhetisch ist doch die Natur! Jedes unangebaute und verwilderte, d. h. ihr selber frei überlassene Fleckchen, sei es auch klein, wenn nur die Tatze des Menschen davon bleibt, dekoriert sich alsbald auf die geschmackvollste Weise, [...] bekleidet es mit Pflanzen, Blumen und Gesträuchern, deren ungezwungenes Wesen, natürliche Grazie und anmutige Gruppierung davon zeugt, daß sie nicht unter der Zuchtrute des großen Egoisten aufgewachsen ist, sondern hier die Natur frei gewaltet hat.“<sup>22</sup> Ähnlich wie für Riegl stellt auch für Schopenhauer die Kunst eine der wenigen Möglichkeiten der Welterkenntnis dar: „Was ist das Leben? Diese Frage beantwortet jedes ächte und gelungene Kunstwerk, auf seine Weise völlig richtig“ meint Schopenhauer im Kapitel „Über das innere Wesen der Kunst“, schränkt allerdings ein, dass „die Antwort der Künste immer nur eine einstweilige, nie eine gänzliche und finale Befriedigung“ gewähre.<sup>23</sup>

Auch Riegls Gedanke, dass wir im „Denkmal einem Stück unseres eigenen Daseins“ begegneten lässt sich mit der Schopenhauerschen Philosophie bzw. mit der von ihm bewunderten Lehre des Vedantischen Hinduismus in Zusammenhang bringen. „Tat twam asi – dies bist Du“ lautet der von Schopenhauer mehrfach zitierte zentrale Satz der Lehre der Veden, „Frucht der höchsten menschlichen Erkenntniß und Weisheit, deren Kern in den Upanischaden uns, als das größte Geschenk dieses Jahrhunderts, endlich zugekommen ist.“<sup>24</sup> Die Einsicht also, dass das Selbst (Athman) und die Weltseele (Brahman) letztlich identisch wären. Ähnliches sollte ja nach Riegl jene spezifische Stimmung vermitteln, die vom Anblick der Landschaft, der Landschaftskunst oder dem gealterten Denkmal ausgelöst wird.

In dem Werk „Die Wahrheit der Geschichte“ geht der Historiker Friedrich Engel-Janosi auf die Bedeutung Schopenhauers auf die Geschichtsschreibung ein. Obwohl die Begriffe der Entwicklung und Individualität von Schopenhauer ignoriert oder abgelehnt würden, hätte er, wenn

auch nur indirekt und negativ, durchaus Einfluss auf die Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts ausgeübt.<sup>25</sup>

„Für das westliche Denken bedeutet Schopenhauer darüber hinaus die erste entschiedene Herausforderung jenes uneingeschränkten Vertrauens zur modernen Zivilisation, das für die meisten Historiker der Aufklärung so typisch war. [...] Seine Kritik [...] erkennt keinen Fortschritt in der Geschichte an; das Vorbild der Menschheit wird von den europäischen Griechen zu den alten Indern nach Fernasien verlegt.“<sup>26</sup>

Falls es einen solchen durch Schopenhauer ausgelösten Paradigmenwandel geben sollte, in welcher Weise ist er an Riegls Gedanken und in seiner Konzeption des Denkmalkultes nachvollziehbar? Der entscheidende Punkt scheint mir gerade im Verhältnis zur Geschichte zu sein. Die für das Denkmal bzw. seine Entstehung ursprünglich konstitutive Vorstellung vom Denkmal als Garanten „irdischer Unsterblichkeit“ – in Riegls oben zitierter Formulierung „solange die Menschen nicht auf irdische Unsterblichkeit verzichten werden“, schwingt fast ein bedauerndes „leider ist es noch nicht soweit“ mit – wird von der Ansicht abgelöst, dass es sich dabei bloß um ein ahistorisches Naturwerk handle, das letztlich nur als Gleichnis für den ewigen Kreislauf von Werden und Vergehen dienen möge.

## Irdische Unsterblichkeit

Hannah Arendt, für die die antike Polis einen wichtigen Ausgangspunkt darstellt, geht in „Vita Activa oder Vom tätigen Leben“ auf den entscheidenden Unterschied zwischen irdischer Unsterblichkeit und Ewigkeit ein: „Unsterblichkeit ist ein Währen und Dauern in der Zeit, ein todloses Leben, wie es griechischer Auffassung nach der Natur und den olympischen Göttern zu eigen war. In dieses immerwährende Leben der Natur und unter dem Himmel der tod- und alterslosen Götter wurden die sterblichen Menschen geboren, das einzig Vergängliche in einem

22 Ebenda, S. 462.

23 Ebenda, S. 463 f.

24 Schopenhauer, (zit. Anm. 21) 1. Bd. S. 419 f. Mit dem Geschenk meint Schopenhauer die Übersetzungen (1801 ins Lateinische und 1805 bzw. 1816 ins Englische). Zum Verhältnis Schopenhauers zu den östlichen Religionen siehe auch die Webpublikationen des Arthur Schopenhauer Studienkreises: <https://www.arthur-schopenhauer-studienkreis.de/index.html> (abgerufen am 22.6.2021).

25 Friedrich Engel-Janosi, Die Wahrheit der Geschichte, Versuche zur Geschichtsschreibung der Neuzeit, Wien 1973, S. 99.

26 Ebenda, S. 101.

unvergänglichen Kosmos, in welchem Sterbliche und Unsterbliche einander begegneten, in dem es aber Ewigkeit oder die Herrschaft eines ewigen Gottes nicht gab.<sup>27</sup> Den Griechen erwuchs Verlangen nach Unsterblichkeit aus dem Bewußtsein als Sterbliche von einer unvergänglichen Natur umgeben zu sein und unter den Augen der todlosen Götter ihr Leben zu verbringen.<sup>28</sup> Von den Tieren unterschieden sich die Menschen dadurch, dass sie nicht nur als Glieder einer Gattung existierten, deren Unsterblichkeit durch Fortpflanzung garantiert sei. Das lineare, individuelle Leben des Menschen ende mit dem Tod. „Nun liegt die Aufgabe und mögliche Größe der Sterblichen darin, daß sie es vermögen, Dinge hervorzubringen – Werke, Taten, Worte – die es verdienen, in den Kosmos des Immerwährenden angesiedelt zu werden und durch welche die Sterblichen selbst den ihnen gebührenden Platz finden können in einer Ordnung, in der alles unvergänglich ist außer ihnen selbst. Durch unsterbliche Taten, die so weit das Menschengeschlecht reicht, unvergängliche Spuren in der Welt zurücklassen, können die Sterblichen eine Unsterblichkeit eigener, eben menschlicher Art erlangen und so erweisen, daß sie göttlicher Natur sind.“<sup>29</sup> Es fällt nicht schwer, Beweise für die Richtigkeit dieser These zu finden. Sie reichen von jener bekannten Ode des Horaz, in der dieser stolz behauptet, sich durch eine Übersetzungsleistung (die Übertragung des äolischen Versmaßes ins Lateinische) ein Alles überdauerndes Denkmal gesetzt zu haben: „*Exegi monumentum, aere perennius, regalique situ pyramidum altius, quid non imber edax, non aquilo inpotens, possit diruere aut innumerabilis annorum series et fuga temporum*“<sup>30</sup> bis zu den Worten Fausts, der bei Vision der nach seinem Konzept errichteten, Lebensraum schaffenden Dammanlagen, die verhängnisvollen Worte spricht: „*Zum Augenblicke dürft' ich sagen: Verweile doch,*

*du bist so schön! Es kann die Spur von meinen Erdetagen nicht in Aeonen untergehn.*“<sup>31</sup>

## Die Welt Dinge und das Kunstwerk

Nach den Vorstellungen Hannah Arendts habe sich der Mensch dank seiner Fähigkeit, haltbare Dinge herzustellen in der Auseinandersetzung mit der Natur eine eigene, schützende Welt geschaffen. Die Welt Dinge vermögen das menschliche Leben zu stabilisieren, ihre Objektivität liege darin begründet, dass sie der Veränderung des natürlichen Lebens, eine menschliche Selbigkeit darbiete, eine „Identität, die sich daraus herleitet, daß der gleiche Stuhl und der gleiche Tisch, den jeden Tag veränderten Menschen mit gleichbleibender Vertrautheit entgegenstehen. [...] Das was der Subjektivität des Menschen entgegensteht und woran sie sich mißt ist die Objektivität, die Gegenständlichkeit der von ihm selbst hergestellten Welt und nicht die erhabene Gleichgültigkeit einer von Menschenhand unberührten Natur, deren überwältigende Elementargewalt ihn im Gegenteil, vermöge des biologischen Lebensprozesses [...] in die umgreifend kreisende Bewegung zwingt und einfügt.“<sup>32</sup>

Die haltbaren Welt Dinge, die der Mensch als Homo Faber herstellt,<sup>33</sup> sind zwar langlebig aber doch nur relativ, sie nutzen sich durch den Gebrauch ab. Allerdings gäbe es laut Arendt doch eine besondere Kategorie von Gegenständen, die keinen Nutzen aufwiesen und dem normalen Gebrauch und Verbrauch entzogen seien: „Kunstwerke sind die beständigsten und darum weltlichsten aller Dinge. Der zersetzende Einfluß, den Naturprozesse auf alles Gegenständliche ausüben, bleibt nahezu ohne Wirkung auf sie.“ Die Dauerhaftigkeit des Kunstwerks unterscheidet sich nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ von der

27 Arendt (zit. Anm. 4), S. 23. Hanna Arendt erläutert, dass den Griechen der Unterschied zwischen den unsterblichen Göttern und einem ewigen Gott nicht unbekannt war. Laut Herodot wären die Griechischen Götter im Vergleich zu einem unsichtbaren Gott asiatischer Kulte nicht antropomorph sondern anthropophyseis: Sie hätten die gleiche Natur wie die Menschen.

28 Ebenda, S. 23 f.

29 Ebenda, S. 24.

30 Der gesamte Text und die deutsche Übersetzung bei <http://lateinoase.de/autoren/horaz/oden%20buch%203/horaz-ode-3,30-uebersetzung.html> (abgerufen am 22.6.2021).

31 *Johann Wolfgang v. Goethe*, Faust, der Tragödie zweiter Teil, Stuttgart 1832, S. 521.

32 Ebenda, S. 125.

33 Arendt unterscheidet im wesentlichen drei Tätigkeiten, die die Vita Activa ausmachen, die Arbeit, also die Stillung der wichtigsten Bedürfnisse durch das *animal laborans*, das nichts Dauerhaftes hinterlässt, das Herstellen als das Privileg des Homo Faber der jene Dingwelt erzeugt, die dem Menschen eine begrenzt dauerhafte Heimat schafft und schließlich das Handeln, das der Gründung und Erhaltung politischer Gemeinwesen dient.

Stabilität, deren alle Dinge für ihre Existenz bedürfen. „Seine Beständigkeit ist so ungemeiner Art, daß es unter Umständen durch Jahrhunderte und Jahrtausende hindurch den sich ändernden Bestand der Welt zu begleiten vermag. [...] In diesem Währen des Beständigen tritt die Weltlichkeit der Welt, die als solche niemals absolut sein kann, weil sie von Sterblichen bewohnt und benutzt wird, selbst in Erscheinung, ja in ein Leuchten. [...] Was hier aufleuchtet, ist die sonst in der Dingwelt, trotz ihrer relativen Dauerhaftigkeit, nie rein und klar erscheinende Beständigkeit der Welt, das Währen selbst, indem sterbliche Menschen eine nicht-sterbliche Heimat finden. Es ist, als würde in dem Währen des Kunstwerks das weltlich Dauerhafte transparent, und als offenbarte sich hinter ihm ein Wink möglichen Unsterblichseins – nicht etwa die Unsterblichkeit der Seele oder des Lebens, sondern dessen, was sterbliche Hände gemacht haben; und das Ergreifende dieses Tatbestands ist, daß es nicht eine sehrende Regung des Gemüts ist, sondern im Gegenteil greifbar und den Sinnen gegenwärtig vorliegt, leuchtend um gesehen zu werden, tönend um gehört zu werden, in die Welt noch hineinsprechend aus den Zeilen des gelesenen Buches.“<sup>34</sup> Sprechen und Handeln sind nach Arendt zwar die höchsten und menschlichsten Tätigkeiten der Vita Activa, doch hinterlassen Worte und Taten keine Spuren in der Welt. Und so ist auch das Handeln auf die Dingwelt des Homo Faber angewiesen, um in die Geschichte einzugehen. „ohne die Beständigkeit der Welt, die die den Sterblichen zugemessene Frist auf der Erde überdauert, wären die Geschlechter der Menschen wie Gras und alle Herrlichkeit auf Erden wie der Grases Blüte; und ohne die gleichen herstellenden Künste von Homo faber, aber jetzt auf ihrem höchsten Niveau, in der vollen Glorie ihrer reinsten Entfaltung, ohne die Dichter und Geschichtsschreiber, ohne die Kunst des Bildens und die des Erzählens könnte das Einzige, was redende und handelnde Menschen als Pro-

dukt hervorzubringen vermögen, nämlich die Geschichte, in der sie handelnd und sprechend auftraten, bis sie sich soweit gefügt hat, daß einer sie als Geschichte berichten kann, niemals sich so dem Gedächtnis der Menschheit einprägen, daß sie Teil der Welt wird, in der Menschen leben.“<sup>35</sup>

## Konklusio

Das Arendtsche Kunstwerk lässt sich sicher nicht ganz mit dem Rieglschen Denkmal gleichsetzen. Während Riegl prinzipiell ja jedes Objekt, das über 60 Jahre<sup>36</sup> alt ist (also zwei Generationen überlebt hat), als Denkmal, und zwar sowohl als Kunst- als auch als historisches Denkmal betrachtet, ist der Begriff „Kunstwerk“ bei Arendt wohl wesentlich elitärer gemeint. Im Hinblick auf die unterschiedlichen Bezugsrahmen, die „Ewigkeit“ bei Riegl und die „irdische Unsterblichkeit“ bei Arendt spielt das allerdings keine große Rolle. Obwohl Riegl in „Der Moderne Denkmalkultus“ dem Denkmal bekanntlich unterschiedliche Werte und auch Funktionen zuerkennt, bleibt der Alterswert doch zentral, was in den „Neuen Strömungen“ noch schärfer herausgearbeitet wird. Als außergeschichtliches „Naturwerk“ ist das alternde Denkmals in erster Linie Gleichnis für den ewigen Kreislauf, in dem der sterbliche Mensch sich selbst erkennt: „*Tat twam asis - dies bist Du*“. Bei Arendt ist das Artefakt einerseits individuelle Schöpfung, hergestellt auch aus dem Wunsch nach Verewigung seines Schöpfers und andererseits als Kunstwerk leuchtendes Symbol für die Beständigkeit der von den Menschen geschaffenen Welt. Ich meine, dass uns diese „westliche“ Betrachtungsweise um vieles näher liegt. Wir schätzen das Denkmal nicht als Spiegel unserer Endlichkeit sondern wegen seines zwar nur vermeintlichen aber von uns dennoch erhofften (und durch Denkmalpflege unterstützten) „ewigen Währens“.

34 Ebenda, S. 155.

35 Ebenda, S. 162 f.

36 Siehe Alois Riegl, Das Denkmalschutzgesetz (Der Moderne Denkmalkultus, Teil II), zit. nach: Bacher (zit. Anm. 3), S. 117.

# Rezensionen



**Günther Buchinger / Herbert Karner / Martin Scheutz / Werner Telesko (Hg.), DIE KAPUZINER IN ÖSTERREICH. Geschichte, Kunst, Spiritualität, Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG Petersberg 2021, 23 x 29 cm, 288 Seiten, ISBN 978-3-7319-0980-4.**

Die Kapuziner sind wohl einer der bis heute bekanntesten Orden der katholischen Kirche und haben über die Jahrhunderte hinweg unzählige Dokumente baulicher wie kultureller Natur im Gebiet des heutigen Österreich hervorgebracht. Ein 2021 im renomierten Michael Imhof Verlag erschienenenes Werk möchte nun der Geschichte, Kunst und spirituellen Entwicklung des Ordens in Österreich nachspüren. Wie die vier Herausgeber des Bandes hervorheben, wurde die Präsenz des Ordens bisher kaum wissenschaftlich erforscht und das Wirken der Kapuziner noch nicht umfassend gewürdigt. Auslöser der nunmehr vorliegenden Publikation war eine 2019 abgehaltene, zweitägige Tagung internationalen Formats, die in der

Wiener Kapuzinerkirche stattgefunden hat. Der Tagungsort war nicht zufällig gewählt, fanden doch zuvor an, in und unter der Klosterkirche umfassende Restaurierungs- und Konservierungsmaßnahmen statt, deren Erkenntnisse in die Beiträge der Referent:innen aus Wissenschaft und Forschung eingeflossen sind.

Der vorliegende Tagungsband vermeidet es als solcher zu erscheinen, vielmehr ist er als Sammlungsband anzusprechen, ein zweifelsohne erfrischender Zugang, der das Werk aus dem gelegentlich vorzufindenden starren Schema löst und eine Zugänglichkeit jenseits der „Fachcommunity“ ermöglicht. Die Binnengliederung des Bandes erfolgt in fünf großen Kapiteln, die sinnfällig Themenkomplexe zusammenfassen und einen schrittweisen Zugang zur „Welt“ der Kapuziner ermöglichen. Am Beginn steht die Auseinandersetzung mit der Spiritualität der Kapuziner, das Wissen um die geistlichen Zugänge der Ordensbrüder ermöglicht gewissermaßen ein Eintauchen in eine vergangene Lebenswelt hinter den Klostermauern. Nikolaus Kuster stellt so die Phase der Ordensausbreitung nördlich der Alpen dar, den Einfluss Luthers und Franz von Assisis auf die Kapuziner, aber auch frühe, bedeutende Vertreter des Ordens. Leonhard Lehmann widmet sich wiederum der Liturgie des Ordens, die bald Spezifika ausbildete und die Unterschiede der franziskanischen Liturgie gegenüber jener am päpstlichen Hof offenbart. Ein kurzer Beitrag von Ralf Bogner beschließt das Einführungskapitel des Bandes mit einem interessanten Blick auf die gedruckten Predigten der Wiener Kapuziner.

Im gewonnenen Verständnis für die Spiritualität der Kapuziner kann sich der Leser im zweiten Kapitel der Geschichte des Ordens in Österreich zuwenden. Manfred Massani und Miriam Troja bieten zunächst einen guten, mit Grafiken untermalten, Überblick über die Gründungen und Niederlassungen des Ordens in Österreich, zugleich thematisieren sie die Entwicklung der Provinzen innerhalb der Ordenshierarchie. Es zeigt sich, dass der Höchststand an Klöstern und Ordensmitgliedern im 18. Jahrhundert erreicht war und seit den Josephinischen Aufhebungen kontinuierlich im Sinken begriffen war. Ausdruck dieser schrumpfenden Strukturen ist letztlich die heute ge-



meinsam bestehende Provinz Österreich-Südtirol der Kapuziner. Die Aufgabe von Niederlassungen in jüngerer Zeit führte zur Errichtung eines eigenen Kulturgüterdepots des Ordens in Innsbruck, wo die Provinzialleitung ansässig ist. Über das Bewahren der Objekte als „Erbe und Auftrag“ berichten Karin Mayer und Irene Kubiska-Scharl. Martin Scheutz versucht anschließend eine Verortung des Ordens und seiner Niederlassungen in der Frühen Neuzeit. Als Bettelordensbrüder hatten sich die Kapuziner mehrheitlich in den weniger vermögenden Vorstädten angesiedelt. Waren dann keine betuchten Stifter oder Gönner vorhanden, so schlitterten die Klöster oft in prekäre Finanzierungsnöte. Bedroht wurde das Klosterleben aber auch durch kirchenpolitische Entscheidungen, wie etwa durch die Reformen Josephs II. Gerald Hirtner zeigt daher am Beispiel des Kapuzinerklosters in Tamsweg das verordnete Ende klösterlichen Lebens und die profane Verwertung des Klosteranwesens.

Das dritte Kapitel setzt die Reihe der vorgestellten Kapuzinerklöster fort, Günther Buchinger stellt mit seinem Beitrag zur Wiener Kapuzinerkloster und seiner Ausstattung gleichsam den damaligen Tagungsort näher vor. Dabei gewinnt der Leser einen umfassenden Einblick in die zahlreichen Bauphasen und Umgestaltungen bis zur Gegenwart. Eine größere Autor:innengruppe berichtet anschließend über die jüngsten Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen in der Wiener Kapuzinerkirche. Elisabeth Luger und Nina Harm setzen die Betrachtung der Kapuzinerarchitektur in Niederösterreich und Oberösterreich fort. Leider lässt das Kapitel einen wirklichen Überblick über die gesamte Kapuzinerarchitektur im Bereich des heutigen Österreich vermissen – dies hätte die Darstellung sicherlich abgerundeter erscheinen lassen und wäre dem Titel des Kapitels gerechter geworden.

Im Kapitel „Kaiserkapelle und Kapuzinerschatz“ steht abermals die Wiener Kapuzinerniederlassung im Fokus. Herbert Karner beschäftigt sich dabei umfassend mit der Kaiserkapelle, die als Seitenkapelle der Kapuzinerkirche bisher kaum die notwendige Beachtung als qualitativer, ikonografisch wie ikonologisch bedeutender Sakralraum

gefunden hat. Paulus Rainer spürt wiederum dem „Kapuzinerschatz“ nach und zeigt dessen Bedeutung als Dokument habsburgischer Frömmigkeit und Stiftungstätigkeit auf. Die weiteren Ausstattungskostbarkeiten in den Klosterräumen der Wiener Niederlassung führt auch der Beitrag von Anna Stuhlpfarrer vor Augen und zeigt, dass hinter den hiesigen Klostermauern noch viele kaum beachtete Werke auf ihre Entdeckung warten.

Das abschließende Kapitel des Bandes führt den Leser in die Gruft unter dem Wiener Kapuzinerkloster. Karl Schleritzko ermöglicht einen aktuellen Blick auf die Bau- und Restaurierungsgeschichte der habsburgischen Familiengrablege, während Werner Telesko die Rezeptionsgeschichte der Kapuzinergruft als Kulturdenkmal erörtert. Johannes Feichtinger wirft zum Abschluss einen gezielten Blick auf die politisch-ideologisch konotierte Geschichte des Klosters im 20. Jahrhundert. Zum einen lenkt er die Aufmerksamkeit auf den „Aviano-Dollfuß-Kult“ während des austrofaschistischen Ständestaats, zum anderen zeigt er das Schicksal des Klosters während des Nationalsozialismus auf. Beide Aspekte der jüngeren Klostersgeschichte sind jedenfalls bisher noch kaum beachtet worden.

Die vorliegende Publikation zu den Kapuzinern in Österreich liefert somit interessante neue Einblicke in allzu vertraut scheinende Themenbereiche. Es wird ein vielschichtiger Zugang zu aktuellen Forschungsergebnissen geboten, die die Bedeutung der interdisziplinären Zusammenarbeit aufzeigen. Der Fokus des Bandes richtet sich klar auf die Wiener Niederlassung der Kapuziner, wie schon das Coverfoto verdeutlicht. Daneben wurde jedoch versucht einen schlaglichtartigen Überblick auf das Geschehen „ringsum“ zu geben. Der Titel „Die Kapuziner in Österreich“ vermag die Erwartung an eine bundesweite Gesamtdarstellung zu wecken, die leider dann doch gedämpft wird. Es bleibt folglich zu hoffen, dass die vorliegende Publikation einen Auftrakt für weitere Forschungen zur Geschichte und Architektur sowie zur kulturellen und spirituellen Wirkung der Kapuziner in Österreich bildet.

*Michael Schiebinger*



**Simone Bogner / Gabi Dolff-Bonekämper / Hans-Rudolf Meier (Hg.), COLLECTING LOSS (=Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs 2227 Identität und Erbe), Bauhaus Universitätsverlag, Weimar 2021. ISBN 978-3-95773-291-0. 168 Seiten, 28 Euro, Online-Ausgabe: <https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/home>**

Der Titel „Collecting Loss“, der den ersten Band der Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Identität und Erbe“ überschreibt, mag auf den ersten Blick wie ein Spiel mit Widersprüchen anmuten. Sammeln, Archivieren, Dokumentieren und Inventarisieren richten sich bekanntermaßen auf Erhaltenes, Bewahrtes, auch Denkmalgeschütztes und nicht auf Verluste und damit auf Nicht-Mehr-Existentes. Dennoch umschreibt der Buchtitel die unvermeidlichen Begleitumstände des Sammelns und Erhaltens treffend: „Collecting“ ist ohne „Loss“ nicht zu haben. Auswahl bedeutet eben nicht nur Emporwertung, Anerkennung, Wertschätzung, sie geht auch mit Nicht-Beachtung, Abwertung, Vergessen und in der Konsequenz mit Verlusten einher. Darin liegt die hohe Verantwortung

derer begründet, denen das Sammeln – in welcher Form und Funktion auch immer – obliegt; darin ist aber auch die Zeitgebundenheit von Sammlungen angelegt und mit ihr das Dilemma, dass einmal Aussortiertes, Kassiertes, Abgewertetes sich nicht mehr sammeln lässt – auch wenn sich entsprechende Prioritäten bzw. Sammlungskonzepte geändert haben sollten. Verluste sind endgültig, haben oftmals aber eine enorme Langzeitwirkung innerhalb des individuellen wie kollektiven Gedächtnisses; als Fehlstellen markieren sie auch die Zeitschichten des Sammelns. Insofern verweist der Titel der 2021 erschienenen Tagungsdokumentation des an der Bauhaus Universität Weimar und der Technischen Universität Berlin angesiedelten Graduiertenkollegs auf die unvermeidliche, zumeist allerdings nur unzureichend reflektierte Begleitmusik jeglichen Sammelns: auf den Verlust. Zwischen der Identifikation des Fehlenden und der Erfahrung des Sammelns, der glücklichen Rettung oder des seltenen Fundes, liegen zuweilen lange Zeit- und bedeutungsändernde Zwischenräume. Nicht selten verweisen nur wenige Spuren auf das zuvor Verlorene, Vergessen-Gemachte bzw. Abgewertete. Das machen die in der Publikation diskutierten Beispiele deutlich. Sie unterstreichen aber auch, dass historische Perspektivenwechsel nicht selten mit neuem Nachdenken über das Nicht-Erinnerte einhergehen und dieses umso mehr als „Loss“, als individuellen, möglicherweise aber auch kollektiven Verlust empfinden. Hier liegt die Komplementarität von Verlustempfinden und Erbekonstruktion begründet und auch die Bedeutung von Nicht-Mehr-Vorhandenem für die Festigung vorhandener Verlustgemeinschaften bzw. die Schaffung von Erbegemeinschaften.

Das Buch gliedert sich in vier Kapitel (*Archive – oder die Paradoxien der Verlustverhinderung, Sammlungsverluste und Verlustsammlungen, Das Echo verlorener Häuser im Raum, Die Lokalisierung der Abwesenden in der Erzählung*) und wird eingeleitet durch einen Beitrag von Gabi Dolff-Bonekämper, der die zentralen Fragestellungen erläutert und die nachfolgenden zwölf Beiträge von Referentinnen und Referenten der Vortragsreihe des Graduiertenkollegs anmoderiert. Das interdisziplinäre Feld von Perspektiven auf den Umgang mit Verlusten führt der Weimarer Archivwissenschaftler *Jörg Paulus* mit Reflexionen über die Bedeutung von Lücken im Archivwesen an (der einzige Text, der sowohl in deutscher als auch in englischer Sprache wiedergegeben wird). In einer weiten histo-

risch-philosophischen *tour d'horizon* arbeitet Paulus die kulturelle, aber auch die produktive Kraft der Lücke, des „Dazwischen“ im Sinne Jean-François Lyotards, heraus. Hinsichtlich des Archivs notiert er bewusste Reduktionen von Beständen, aber keine eigentliche Kultur im Umgang mit Verlusten. Die Inventarisierung zielt hier auf etwas Bestehendes, das in der Summe einen sinnvollen Bestand darstellt. Lücken respektive Diskontinuitäten würden insofern erst mit Perspektivenwechseln evident, die Paulus mit Bezug auf Étienne Souriaus Text „Verschiedene Modi der Existenz“ (1943) expliziert.

Annika Sellmann beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit dem Hamburger Archiv „Ländliche Denkmäler der Kultur“, das in der Zeit von 1898–1915 von Justus Brinkmann im Zeichen des Widerstands gegen das Entschwinden bzw. Aussterben einer lang gepflegten ländlichen Kultur aufgebaut wurde und sich als angeeignetes Kulturerbe im Bestand des dortigen Museums für Kunst und Gewerbe befindet, als dessen Direktor Brinkmann fungierte. „Denkmalerfassung“ bedeutete für ihn vor allem „Bilderfassung“. Diese Fokussierung wirft die Frage auf, ob diesbezüglich überhaupt von Inventarisierung respektive „denkmalpflegerischer Tätigkeit“ zu sprechen ist, da es Brinkmann erklärtermaßen weniger um den Erhalt der materiellen ländlichen Kultur als vielmehr um deren Dokumentation ging (S. 39, 42). Carolin Vogel beschäftigt sich nachfolgend mit einem weiteren Hamburger Beispiel, dem Haus des Dichters Richard Dehmel und insbesondere mit dem Zusammenhang von Ort und (Schriftsteller)Archiv respektive den Leerstellen der Erinnerung, die historische Brüche, Nutzungs- und Atmosphärenwechsel mit sich bringen. Gestützt auf die Forschungen von Aleida und Jan Assmann thematisiert sie die von ihr skizzierten Gedächtnisverschiebungen („*Mechanismen des Verschwindens*“, S. 53) als Phänomene des Verlustes. Demgegenüber bleiben literarische Rezeptionsprozesse, sprachliche und thematische Neuerungen oder schlicht ein veränderter Zeitgeschmack als weiterer Motor von „Vergessen“ in der Literatur unberücksichtigt.

In der von Ortrun Bergholz beschriebenen filmischen Dokumentation der Zeit- und Nutzungsschichten des vormaligen Berliner Wohnhauses von Arnold Zweig aus den frühen 1930er Jahren wird das Gebäude selbst zum Protagonisten bzw. zum „*Archiv seiner eigenen Geschichte*“ (S. 61, 56). Die Autorin verweist damit auf die medialen Möglichkeiten

der Sichtbarmachung von Veränderungen, Verlusten und Erinnerungsspuren. Ob es bei ihrem Bezug auf etablierte Methoden der Bauforschung des etwas hochtrabenden Begriffs der „*dokumentarischen Architektur*“ bedurft hätte, um die „*Enzyklopädie von Gebäuden freizulegen*“ (S. 60), sei dahingestellt. Der englischsprachige Text von Moritz Peter Herrmann schließt das erste Kapitel ab. Er beschäftigt sich am Beispiel der brasilianischen Quilombo of Palmares (einer selbstverwalteten Ansiedlung vormaliger Sklav\*innen) mit Aspekten des vielschichtigen kolonialen bzw. der Wiederaneignung unterdrückten, vergessen gemachten Erbes. Im Zentrum des Beitrags stehen Fragen von „*black identity*“ respektive „*whitening*“ als einem Prozess der kulturellen Überschreibung und des „*public forgetting*“ (S. 70), aber auch von Protest und Alternativkultur. Einen besonderen Fokus richtet Herrmann dabei auf den Mythos legendärer Frauen und dessen Rezeption in Roman und Film – Mythos hier verstanden als Indikator eines realen historischen Verlusts (S. 75).

Das nachfolgende Kapitel thematisiert Sammlungsverluste, die durch Ortswechsel bedingt sind, von topografischen, kulturellen und alltagsgeschichtlichen Zusammenhängen, wie sie notwendigerweise allen Sammlungen zugrundeliegen und zumeist erst im Nachhinein als Fehlstellen thematisiert und erfahren werden. Beate Löffler geht es um den Verlust des Eigenen, des traditionellen architektonischen Erbes Japans, im Kontext der Rezeption europäischer Architektur wie auch um materielle Verluste infolge der Japanbegeisterung europäischer Sammler nach der Londoner Weltausstellung von 1862. Im Hintergrund stehen Auf- und Abwertungsprozesse von Kulturerbe im Kontext von prägenden Rezeptions- und Auswahlprozessen. Die beiden weiteren Texte dieses Kapitels thematisieren künstlerische Positionen. So überstreicht Schirin Kretschmann Wandflächen des in der NS-Zeit errichteten Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München mit Lederfett, notiert die Metamorphose der Materialien und sammelt schließlich das abgestrichene Fett mitsamt den an ihm haftenden Zeit- und Nutzungsspuren ein – auch das ein, wenn auch kaum zu erschließendes „Archiv“, ein Gedächtnisspeicher. Stephanie Lotter beschäftigt sich sodann mit Verlustadaptionen nach dem verheerenden Erdbeben in Nepal 2015 und fokussiert dabei vor allem auf individuelle oder künstlerische Umgangsweisen mit Verlust als Formen von Zukunftsgestaltung.

Das dritte Kapitel widmet sich in drei weiteren Beiträgen dem „*Echo verlorener Häuser im Raum*“ und nicht zuletzt mit dem Phänomen der Leere, die vielerorts auf Kahl-schlagsanierungen und De-Industrialisierungsprozesse folgt und Nicht-Orte – Parkplätze, Einkaufszentren, Autohäuser – anstelle vormaliger historischer Zentren (Harrisonburg) bzw. von Industriebauten in Randlagen (Vogtland) geschaffen hat. An diesen Orten haften keine (gemeinschaftsbildenden) Erinnerungen mehr, im Gegenteil machen sie Erinnerungen nicht mehr verortbar und lösen vormalige Raum- und Orientierungsstrukturen auf. (Beiträge *David Ehrenpreis, Leo Bockelmann/Sigrun Langner*). Als eine besondere historische Verlustlandschaft untersucht die Künstlerin *Sonya Schönberger* das Echo verlorener Häuser in den vierzehn Berliner Trümmerbergen – dies nicht, um Geschichten zu rekonstruieren, sondern um die künstlerische und poetische Kraft des Fragments und damit auch des Verlusts auszuloten. Sie betrachtet die nach 1945 neu gestalteten Hügellandschaften als „*Anti-Kriegsdenkmäler*“ (S. 147).

In dem abschließenden Beitrag des Buches setzt sich die Künstlerin *Bahar Majdzadeh* mit politisch erzwungenem Gedächtnisverlust, speziell den topografischen Fehlstellen, auseinander, die die ins Exil gezwungenen politischen Aktivist\*innen aus der Zeit der Iranischen Revolution an ihrem früheren Heimatort Teheran hinterlassen haben. Sie notiert dabei eine signifikante Inkongruenz: Während die

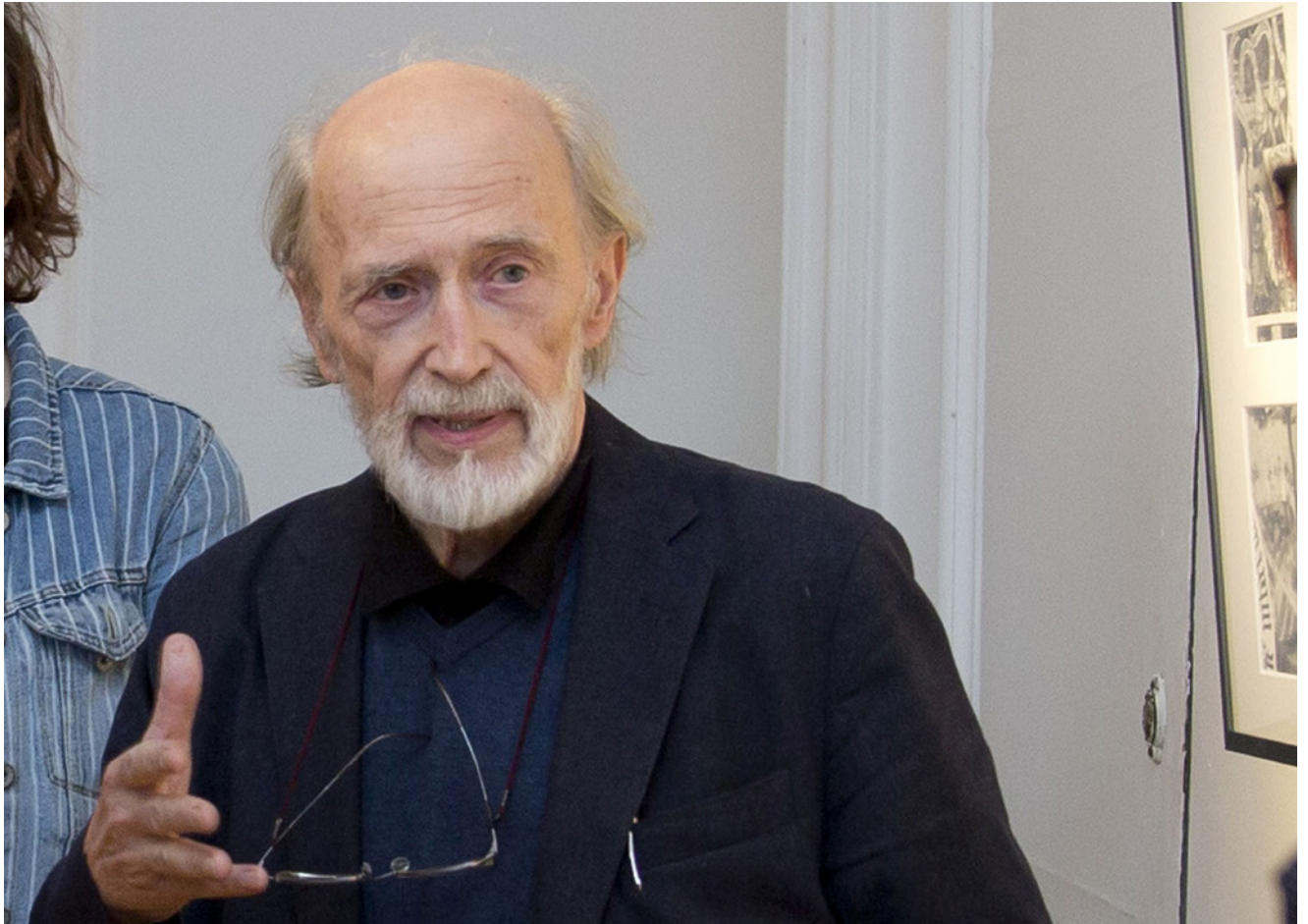
Spuren der Exilierten in der Stadt nahezu ausgelöscht, die Erinnerung an die politische Opposition getilgt sind, Straßen und Plätze oft andere Namen tragen und die revolutionären Ereignisse in den offiziellen Geschichtsbüchern keine Erwähnung finden, ist diese „*annihilated time*“ für die Zeit-Zeugen selbst nach wie vor unabgeschlossen – Erinnerung als fortdauernde Gegenwart. Das unterschiedliche Zeitgefühl geht ein in eine *Cartography of the Absentees*, eine den Stadtplan überschreibende Spurensicherung, die die vergessen gemachte Zeitschicht und die Erinnerung von deren Zeugen markiert. Beschreibt das ein „*Collecting Loss*“ im besten Sinne, so ist diese Kartografie zugleich doch mehr – ein Memento für die unzähligen Erinnerungsverluste, die derzeit überall auf der Welt im Sog von Flucht- und Migrationsbewegungen entstehen.

Die Publikation *Collecting Loss* gibt Einblicke in ebenso vielfältige wie disparate Formen des Umgangs und der Reflexion von Verlusten, Verschwundenem und Fehlendem. Ein resümierender Ausblick, der die Relevanz der dokumentierten Ansätze für die Kulturerbepflege aufzeigt und deren Anschlussfähigkeit für den internationalen Diskurs verdeutlicht, hätte dem Buch gut zu Gesicht gestanden und das Weiterdenken zum Thema befördern können. Darauf ist leider ebenso verzichtet worden wie auf ein Autor\*innenverzeichnis.

*Ingrid Scheurmann*

# Aktuelles

## Univ.-Doz. Mag.art. Dr.phil. Manfred Koller zum 80. Geburtstag



Die Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege gratuliert dem nicht nur schriftstellerisch sehr aktiven Restaurator und Denkmalpfleger Manfred Koller nachträglich ganz herzlich zu seinem 80. Geburtstag! Nach wie vor ist er – soweit dies „Corona-bedingt“ möglich ist – regelmäßiger Besucher bei Veranstaltungen des Bundesdenkmalamtes und bringt sich mit seinem umfassenden Wissen um jegliche Restaurierung aus seiner aktiven Zeit als Zeitzeuge stets bereichernd in entsprechende Dis-

kussionen ein. Eine ausführliche Würdigung von Bernd Euler-Rolle zu seiner Person findet sich in der ÖZKD LXV, 2011, Heft 4, auf den Seiten 528–530. Gerne kommen wir dem Wunsch nach, die zu seinem 70. Geburtstag ebenda publizierte umfangreiche Bibliografie (Seiten 531–544) an dieser Stelle um seine Beiträge der letzten 10 Jahre zu ergänzen.

*Paul Mahringer*

## Manfred Koller: Bibliografie 2012–2021

(Bibliografie 1964–2011 siehe ÖZKD LXV, 2011, Heft 4, S. 528–544)

### 1. Kunstgeschichte

- Anton Hertzog (1692–1740), in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 72, Berlin 2012 (de Gruyter), S. 432 f. (auch Internet-Version).
- Neue Quellenstudien zur historischen Kunsttechnologie, in: Kunstchronik, 65. Jg., Februar 2012, Heft 2, S. 62–69; gekürzt in: ÖRV-Journal 05, 2012, S. 26–31.
- An unknown art technological source for Austrian Baroque art: the diaries of Abbot Hieronymus Übelbacher of Dürnstein for 1710–1740, in: Ed. Sigrid Eyb-Green, Joyce H. Townsend, Mark Clarke, Jilleen Nadolny, Stefanos Kroustallis, The Artist's Process. Technology and Interpretation. Proceedings of the fourth symposium of the Art Technological Source Research Working Group, London (Archetype) 2012, 84–89, (ATSR – meeting Vienna 23./24.9.2010).
- Vorwort zu: Rodica Vartaciu-Medelet, Barock im Banat. Eine europäische Kulturlandschaft. Regensburg (Schnell&Steiner) 2012, S. 7–9.
- Vergessene österreichische Barockkunst in der Nachbarschaft (Banat, Ungarn, Vojvodina), in: Kunstgeschichte aktuell, Heft 1/2016, S. 7.
- Von der Hofburg ins Kloster. Zur Revitalisierung von Deckenbildern Peter Strudels, in: ÖZKD LXX, 2016, Heft 1/2, S. 124–133.
- Zusammenfassende Auswertung der Zustands- und technologischen Untersuchungen, in: Gyöngy Török, Wissenschaftlicher Katalog der Mittelaltersammlung der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest (in deutscher Sprache – Drucklegung in Vorbereitung).
- Verbindungen der Österreichischen Denkmalpflege mit den Ländern Ostmitteleuropas vor und nach 1989, in: Geteilt-vereint. ICOMOS Tagung Hildesheim 25.–27.9.2013, Petersberg 2014, S. 89–106.
- Museale Forschungsförderung in Österreich und Ungarn. Neue Wege der Ergebniskommunikation, in: Restaura 2/2014, S. 46–49.
- Wien 1450: Der Meister von Schloss Lichtenstein und seine Zeit. Forschungsprojekt – Ausstellung – Katalogbuch, in: kunstgeschichte aktuell, Jg. XXXI, Heft 1, 2014, S. 3 f.
- Giovanna Zehetmaier – ein Lebenswerk für die polychrome Skulptur in Österreich, in: ÖRV-Journal 08, Mai 2015, S. 37–39.
- MMag. Wolfgang Götzinger (1944–2015) – Nachruf, in: Restauratorenblätter 33, Wien 2015, S. 209 f., und: ÖRV-Journal 09, Juni 2016, S. 56 f.
- Mag. Elisabeth Pfützner (1942–2015) – Nachruf, in: ÖRV-Journal 09, Juni 2016, S. 53–55.
- Pflegeratschläge für Kircheninventar aus den Jahren 1739 und 1896, in: ÖRV-Journal 09, Juni 2016, S. 36–38.
- Restaurierungsergebnisse nach 1945 – Gemälde, Altarbilder und Kuppelmalerei, in: Helga Pencz (Hg.), Das Kloster der Kaiserin. 300 Jahre Salesianerinnen in Wien, Wien 2017, S. 201–210.
- Angela und Roland Möller – Erinnerungen an ein großes Restauratorenpaar, in: ÖRV-Journal 11, 2018, S. 62–64.
- Zur Gegenwart der Vergangenheit – Urbane und museale Transformationen in Budapest von 1800 bis heute, in: Steine sprechen, Nr. 154, 2019, S. 11–18.
- Ortsbildpflege anno 1960 – Alfred Schmeller, ein früherer „Rufer in der Wüste“, in: Steine sprechen, Nr. 155, 2020, S. 69–73.
- Zwischen Hofburg und Zwanzgerhaus: Alfred Schmeller (1920–1990), in: ÖZKD LXXIV, 2020, Heft 3/4, S. 271–274.
- „Man soll die Feste feiern wie sie fallen...“ 45 Jahre Restauratorenblätter und 40 Jahre IIC-Österreich, in: Restauratorenblätter 37, 2020, S. 15–48.
- Von Brandi bis Taubert – Begegnungen aus 40 Jahren Restaurierungsgeschichte (1960–2000), in: ÖRV-Tagung Salzburg 2020, Wien 2020, S. 65–75.

### 2. Restaurierung und Denkmalpflege

### 3. Architekturfassung ( Fassaden, Räume )

Fassaden des Historismus (Tagungsbericht), in: ÖZKD LXVI, 2012, Heft 1/2, S. 209–213.

Die Chorfassaden der Pfarrkirche Brunn am Gebirge und das kurze Gedächtnis in der Denkmalpflege, in: ÖZKD LXVII, 2013, Heft 1/2, S. 156–165.

Zur Farbigekeit der Spätbarockarchitektur in Sibiu-Hermannstadt-Nagyszeben: Brukenthalpalais und Bischofsresidenz, in: Edit Szentesi, Klára Mentényi, Anna Simon (Hg.), Stein auf Stein. Festschrift für Ferenc Dávid, Budapest 2013 (Verlag Vince), Bd. 1, S. 415–424.

Die Farbgestaltung historischer Räume – zum Wandel ihrer Erforschung und Restaurierung in Österreich, in: Räume der Kunstgeschichte (17. Österreichischer Kunsthistorikertag, Wien 2013), hg. Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, Onlinepublikation 2015, S. 8–31 ([www.kunsthistoriker-in.at](http://www.kunsthistoriker-in.at)).

The decorative in urban Vienna: conservation, in: Studies in Conservation, vol. 58/3, 2013, S. 159–175.

Das Decorum von Wien – Vergangenheit ohne Zukunft?, in: Steine sprechen, Zeitschrift der österreichischen Gesellschaft für Denkmal- und Ortsbildpflege, Jg. LIII, Heft 1/2, Oktober 2014, S. 23–38.

Das Goldene Dachl zu Innsbruck im Farbwandel, in: Franz Caramelle zum 70. Geburtstag, hg. Leo Andergassen, Michaela Frick, Schlern-Schriften 363, Innsbruck 2014, S. 163–182.

Sehen und Verstehen – Probleme und Geschichte von Oberfläche und Farbe in der Architektur Niederösterreichs, in: Denkmalpflege in Niederösterreich, Bd. 54, 2016, S. 6–11.

Farbwandel in der Architektur des Mittelalters: Die Dome von Wiener Neustadt und St. Pölten, in: ÖZKD LXX, 2016, Heft 3/4, S. 456–469.

Architekturoberfläche und Farbe im Stift Vorau, in: Bernhard Mayrhofer o. cist. (Hg.), Stift Vorau, Die Bau- und Ausstattungsgeschichte, Passau 2017, S. 94 – 109.

Über Denkmalwerte und Farbe in Architektur und Bau- skulptur, in: ÖZKD LXXI, 2017, Heft 2/3, S. 235–241.

Architekturoberfläche – Verputz und Farbe: Beispiel Schweiz, in: Steine sprechen, Nr. 151, Juli 2017, S. 27–31.

Es ist (fast) alles Gold was glänzt – Vergoldete Dächer und Fassaden Wiens, in: Steine sprechen Nr. 152, Wien 2017, S. 13–32.

Zweckmäßig, haltbar und schön – vom Wert der Einfachheit am Denkmal, in: Denkmalpflege in NÖ, Bd. 57, 2017, S. 26–30.

Die Erforschung der Farbe in Architektur und Malerei im 19. Jahrhundert, in: Kunstchronik 70. Jg. 2017, Heft 11, S. 651–675.

Weiß und glatt, rau und matt. Die Barockfassaden der Augustiner-Chorherrenstifte in Österreich, in: ÖZKD LXXIV, 2020, Heft 3/4, S. 111–130.

„Aber lind muss es sein“ – Farbe und Oberfläche von Johann Lucas von Hildebrandts Werken in Österreich, in: Anna Mader-Kratky, Heinrich Jahn (Hg.), Akten der Hildebrandt-Tagung, Wien 2018, ÖAW, Petersberg 2022 (im Druck).

### 4. Steinbauten, -skulpturen, -konservierung

Steinimitationen und Kunststein, in: Denkmal heute 2/2013, S. 48 f.

Lorenzo Mattielli – Beobachtungen zu Material, Technik, Zustand und Restaurierung seiner Skulpturen im Wiener Raum, in: Barockberichte 61, Salzburg 2013, S. 32–40.

Die „Steine sprechen“ – wirklich! Das Neidhartgrab am Wiener Stephansdom. Zur Präsenz zweier „Liedermacher“ des 13. und 14. Jahrhunderts, in: Steine sprechen 135, 2018, S. 43–47.

Naturstein versus Kunststein um 1400 in Salzburg, in: Ivo Hlobil, Hermann Mayrhofer, Marius Winzeler, Štěpánka Chlumská (Hg.), Schöne Madonnen aus Salzburg. Gussstein um 1400, Ausst. Kat. Prag 2019, S. 58–71 (Tschechisch / Deutsch).

### 5. Stuck, Gipsplastik, Grotten

Ein Leben für die Stuckrestaurierung – Nachruf auf Prof. Ernst Werner (1924–2018), in: ÖZKD LXXII, 2018, Heft 3/4, S. 134–136.

Ernst und Hilde Werner – Ein Leben für die Stuckrestaurierung. Ein Nachruf, in: ÖRV-Journal 2019, S. 64–68.

Farbnost štukatúry – k dejinám jej vývojav Rakúsku od 16. do 18. Storočia (slowakische Übersetzung von M.K.), Die Farbigekeit der Stuckatur – zu ihrer Entwicklungsgeschichte in Österreich vom 16. bis 18. Jahrhundert, in: Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1979, S. 5–30/mit

teils neuen Farbabbildungen), in: *Monument revue*, 1, Bratislava 2019, S. 53–80.

## 6. Wandmalerei und Raumausstattungen

Der letzte Fassaden-Christophorus von Wien, in: *Wiener Geschichtsblätter*, 70. Jg., 2015, Heft 2, S. 115–128.

Sgraffito; Erscheinungsformen, Techniken und Restaurierprobleme, in: Angela Weyer, Kerstin Klein (Hg.), *Sgraffito im Wandel. Materialien, Techniken. Themen und Erhaltung* (Internationale Tagung Hildesheim 2017), Petersberg 2019, S. 44–58.

## 7. Gefasste Skulpturen und Retabel

Zur polychromen Steinskulptur des 13. Jahrhunderts in Österreich, in: Thomas Danzl, Annemarie Huhn, Christoph Herm (Hg.), *Polychrome Steinskulptur des 13. Jahrhunderts. Beiträge zur Tagung des Naumburg Kollegs vom 13. bis 15. Oktober 2011 in Naumburg/Saale, Görlitz-Zittau 2012*, Verlag Gunter Oettel, S. 11–20.

Der Meister von Lichtenstein – Zur Wiederkehr eines „Wiener“ Großretabels um 1450, in: *Kunstgeschichte aktuell* 1/2014, S. 81–93.

Holzfarbe mit Benzoeöl. Erste restaurierte Teilfassung eines Schnitzretabels in den alten Niederlanden, in: *Restaura* 3/2016, S. 40–43.

Tagungsbericht „Flesh, gold and wood. The St. Denis altarpiece in Liège and the question of partial paint practices in the 16th century“, in: *ÖZKD LXX*, 2016, Heft 1/2, S. 267–269.

Holzschutzmethoden in der österreichischen Denkmalpflege (1850 – 2000), in: *Kontaminiert – Dekontaminiert. Strategien zur Behandlung biozidbelasteter Ausstattungen*, Tagung im Rahmen der Werkstattgespräche 16. und 17. Oktober 2014 in München (Schriftenreihe des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege Nr. 13), München 2016, S. 27–35.

Auch Fassung kleidet! Gefasste Steinskulpturen des Mittelalters in Österreich, in: *ÖZKD LXX*, 2016, Heft 3/4, S. 292–307.

Polychrome Skulpturen in Europa 1900 – 2000. Forschungsbericht zur Renaissance einer Kunst durch die Restaurierung, in: *Restauratorenblätter* Bd. 34, 2016, S. 137–204.

Vergessen wir „Polierweiss“! Gedanken zur Monographie Melissa Speckhardts über weiß gefasste Skulpturen und Ausstattungen (2014), in: *Restauratorenblätter* 36, 2019, S. 63–86.

Vorwort zu: Ria de Boodt (Hg.), *Flesh, Gold and Wood. The Saint-Denis altarpiece in Liège and the question of partial paint practices in the 16th c.* (Int. Tagung, Brüssel 2015), *Scientia Artis*, vol. 7, Brüssel 2020, S. 7 f.

Die Figuren des Stiftergrabes in St. Stephan – Befunde, Interpretationen, Vergleiche, in: Barbara Schedl, Wolfgang Zehetner (Hg.), *Die Herzogswerkstatt und St. Stephan, Akten der Tagung Wien 2018*, Wien 2021, S. 237–248.

Der kleine Hallstätter Flügelaltar – Drama in drei Akten mit happy end, in: *Restauratorenblätter* Bd. 38, 2021, S. 67–77.

## 8. Gemälde (auf mobilen Bildträgern)

Verwendung und Herkunft historischer Farbmittel in Österreich. Zur Chronologie vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert, in: *Farbe. Konservieren-Restaurieren* 13/2011 (Mitteilungen des Österreichischen Restauratorenverbandes), S. 19–30.

Paul Trogers maltechnische Grundlagen und die Erhaltung seiner Werke, in: Paul Troger. *Vision und Andacht*. Ausst. Kat. Diözesanmuseum St. Pölten 2012, S. 71–91.

Die Sprache des Materials. Kölner Malerei des Mittelalters im Kontext (2011), in: *Kunstgeschichte aktuell*, XXIX, 2/2012, S. 6 f.

Wien: Gustav Klimt-Jubiläum 2012, in: *Restauratorenblätter* Bd. 31, 2012, S. 164–166.

Bemalte Orgelflügel und ihre Restaurierprobleme, in: Beatrix Darmstädter, Ina Hoheisel (Hg.), *Unisonus. Musikinstrumente erforschen, bewahren, sammeln* (Festschrift für Rudolf Hopfner und Alfons Huber), Wien 2014 (Praesens-Verlag), S. 687–714.

(Mit Walther Brauneis) Vom Hochzeitsbild zur Bildcollage. Neue Aspekte zum „unvollendeten“ Mozart-Portrait von Joseph Lange, in: *Salzburg-Archiv* 35, Salzburg 2014, S. 113–140.

Der Wiener Schottenaltar – Restauriergeschichte, Aufstellung und Dokumentation eines spätgotischen Retabels, in: *Restauratorenblätter* Bd. 32, 2014, S. 14–65 (Deutsch / Englisch).



Was das Material dem Betrachter zu sagen hat: ein Projekt zur frühen Kölner Malerei, in: *Kunstchronik* 67. Jg., Heft 1, Jänner 2015, S. 32–40.

Maltechnik und Produktivität. Die technischen Grundlagen für das Lebenswerk des Kremser Schmidt, in: *Ausst. Kat. Out of the Dark. Kremser Schmidt. Das Strahlen des Sakralen*, St. Pölten, Diözesanmuseum, 2018, S. 62–83.

Der Meister von Mondsee – ein Meister der Unterzeichnung, in: *Stella Rollig, Veronika Pirker-Aurenhammer (Hg.), Der Meister von Mondsee. Ausst. Kat. Belvedere*, Wien 2020, S. 80–93.

## 9. Möbel, Textilien, Papier, Metall

Firnis und Farbe – über Quellen und Befunde zu Oberflächen von Möbeln des 17. und 18. Jahrhunderts, in: *Barockberichte* 57/58, Salzburg 2011, S. 691–702.

Zur Vielfalt textilen Kulturerbes in Österreich, in: *Denkmalpflege in Niederösterreich*, Heft 47, 2012, S. 6–9.

Papier – Material für Kunst und Kultur, in: *Denkmalpflege in Niederösterreich*, Bd. 49, St. Pölten 2013, S. 6–11.

## 10. Rezensionen

Christine Vogt (Hg.), *Vanitas Vanitatum! Das Tödlein aus der Sammlung Ludwig. Todesdarstellungen in der frühen Neuzeit*. Bielefeld-Berlin 2012, in: *Restauratorenblätter* Bd.31, 2012, S. 174.

Stefanie Corell, *Farbwarenhandel um 1800 – die Würzburger Kaufleute Venino*, München 2012, in: *Restauratorenblätter* Bd.31, 2012, S. 171 f.

Ronald Gobiet (Hg.), *Freisaal. Das Schloss im Spiegel der Geschichte*. Salzburger Beiträge zur Kunst und Denkmalpflege, Band V, Regensburg 2012, in: *ÖZKD* LXVI, 2012, Heft 1/2, S. 216–218.

Thomas Danzl, Annemarie Huhn, Christoph Herm (Hg.), *Polychrome Steinskulptur des 13. Jahrhunderts. Beiträge zur Tagung des Naumburg Kollegs vom 13. bis 15. Oktober 2011 in Naumburg/Saale, Görlitz-Zittau 2012*, Verlag Gunter Oettel, in: *ÖZKD* LXVI, 2012, Heft 3/4, S. 496–500, und *Kunstgeschichte aktuell* 2/2013, S. 10 f.

Kateřina Adamcová et al., *Mariaánské, Trojiční a další světecké sloupy a pílře v ústeckém kraji (Marien-, Dreifaltigkeits- und andere Heiligensäulen und -pfeiler*

im Bezirk Aussig), Praha 2012, in: *Restauratorenblätter* Bd.31, 2012, S. 173.

Esther Wipfler (Hg.), *Kunstgeschichte und Kunsttechnik. Das Inkarnat in der Malerei des Mittelalters*, München 2012, in: *Restauro* 2013/1, S. 62 f.

Rodica Vártaciu-Medelet, *Barock im Banat. Eine europäische Kulturlandschaft*, Regensburg 2012, in: *ÖZKD* LXVII, 2013, Heft 1/2, S. 240 f.

Martina Griesser-Stermschegg, *Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart (Konservierungswissenschaft, Restaurierung, Technologie*, hg. Gabriela Krist, Bd. 10), in: *ÖZKD* LXVII, 2013, Heft 1/2, S. 244–246.

Erwin Emmerling, Michael Kühenthal, Mark Richter, *Lüsterfassungen des Barock und Rokoko*, München 2013 (Studien aus dem Institut für Baugeschichte, Kunstgeschichte, Kunst, Design und Restaurierung, Technische Universität München), in: *ÖZKD* LXVII, 2013, Heft 1/2, S. 246 f., und *Restauro* 2014, Heft 4, S. 60 f.

Giuseppina Perusini, *Simon Horsin-Déon e il restauro in Francia alla metà del XIX secolo (storia e teoria del restauro 18)*, Firenze 2013 (Edifir-Edizioni), in: *Restauro* 2015, Heft 1, S. 56–59.

*Die Sprache des Materials. Die Technologie der Kölner Tafelmalerei vom „Meister der heiligen Veronika“ bis Stefan Lochner*, hg. Wallraf-Richartz-Museum und Fondation Corboud, Köln, und Dörner-Institut/Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, München 2013 (Deutscher Kunstverlag), in: *Kunstchronik* 68. Jg. 2015, Heft 1, S. 31–40.

Alexandra Pfeffer, Roman Alexander Rauter (Hg.), *Handbuch Kunstrecht*, Wien 2015 (Manzsche Verlags- und Universitätsbuchhandlung), 292 Seiten, € 64, in: *ÖZKD* LXIX, 2015, Heft 1/2, S. 168 f.

*Geteilt – Vereint! Denkmalpflege in Mitteleuropa zur Zeit des Eisernen Vorhangs und heute*. Internationale Tagung, Hildesheim, 25.–28. 9. 2013. Ergebnisband hrsg. von Ursula Schädler-Saub und Angela Weyer, (ICOMOS-Hefte des deutschen Nationalkomitees LIX, Petersberg 2015 (Imhof-Verlag), 232 Seiten, zahlreiche SW- und Farbabb, in: *ÖZKD* LXIX, 2015, Heft 1/2, S. 159–161.

*Von der Einölung zur Vermeidung von Restaurierung. Zur Gemäldepflege in der Gemäldegalerie Dresden im 18. und 19. Jahrhundert*. Christoph Schölzel, Gemäldegalerie Dresden. *Bewahrung und Restaurierung der Kunstwerke*

- von den Anfängen der Galerie bis 1876, Görlitz 2012 (Verlag Gunter Oettel), 456 Seiten, 150 Farb- und SW-Abb, in: *Kunstchronik*, August 2016, S. 402–406.
- Oskar Emmenegger, *Historische Putztechniken. Von der Architektur- zur Oberflächengestaltung*, Zürich 2016, in: *Restauratorenblätter* Bd. 34, 2017, S. 205–207.
- Markus Santner, *Bild versus Substanz. Die Restaurierung mittelalterlicher Wandmalerei im Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis (1850–1970). Entwicklungslinien in Kärnten und Österreich*. Wien-Köln-Weimar 2016 (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, Band XXIV, hrsg. vom Bundesdenkmalamt Wien), in: *ÖZKD LXXI*, 2017, Heft 4, S. 520–522.
- Bernhard Mayrhofer, *Stift Vorau. Die Bau- und Ausstattungsgeschichte*, Passau 2017, in: *ÖZKD LXXI*, 2017, Heft 4, S. 522–525.
- Gabriela Krist (Hg.), *Collection Care-Sammlungspflege*, Wien 1915, in: *ÖZKD LXXI*, 2017, S. 525–527, und *Restauratorenblätter* Bd. 35, 2018, S. 193–196.
- Enikő Buzasi, Anna Jávör, *Quellen zum Studium ungarischer, siebenbürgischer sowie ungarische Aufträge ausführender ausländischer Künstler an der Wiener Akademie (1726–1810)*, in: *ÖZKD LXXI*, 2017, Heft 4, S. 527–529.
- Uta Hassler (Hg.), *Maltechnik & Farbmittel der Semperzeit*, München 2014, in: *Kunstchronik* 70, 2017, S. 561–575.
- Eva Reinkowski-Häfner, *Die Entdeckung der Temperamalerei im 19. Jahrhundert*, Petersberg 2014, in: *Kunstchronik* 70, 2017, S. 561–575, und *Restauratorenblätter* Bd. 35, 2018, S. 197–200.
- Katrin Kinseher, „Womit sollen wir malen?“. *Farben-Streit und maltechnische Forschung in München*, München 2014, in: *Kunstchronik* 70, 2017, S. 561–575.
- Beate Fücker, *Der Heiligen schöner Schein*, Regensburg 2016, in: *Restauratorenblätter* Bd. 35, 2018, S. 190–192.
- Andreas Burmester, *Der Kampf um die Kunst. Max Doerner und sein Institut für Maltechnik*, Wien-Graz-Köln 2016, in: *ÖZKD* 2018, Heft 3/4, S. 137–142.
- Melissa Speckhardt, *Weiß gefasste Skulpturen und Ausstattungen. Technologie, Quellen, Bedeutung*, Petersberg 2016, in: *Restauratorenblätter* Bd. 36, 2019, S. 63–86.
- Annik Pietsch, *Material, Technik, Ästhetik und Wissenschaft der Farbe 1750–1850*, München-Berlin 2016, in: *ÖZKD LXXIV*, 2020, Heft 3/4, S. 281–285 und *Restauratorenblätter* Bd. 37, S. 210–216.
- Esther Wipfler et al., *Inkarnat und Signifikanz. Das menschliche Abbild in der Tafelmalerei von 200 bis 1250*, München 2017, in: *Restauratorenblätter* Bd. 37, 2020, S. 203–208.
- Ingrid Geelen, Delphine Steyaert, *Imitation and Illusion. Applied Brocade in the Art of the Low Countries in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, *Scientia Artis*, vol. 6, Brüssel 2011, in: *Restauratorenblätter* Bd. 37, 2020, S. 208–210.
- Friedrich Fuchs, Achim Hubel (Hg.), *Die farbige Kathedrale. 700 Jahre Farbgestaltung am Regensburger Dom (Regensburger Domstiftung Bd. 6)*, Regensburg 2019, in: *Restauratorenblätter* Bd. 37, 2020, S. 216–218.
- Bernd Nicolai, Jürgen Schweizer (Hg.), *Das Berner Münster. Das erste Jahrhundert: Von der Grundsteinlegung bis zur Chorvollendung und Reformation 1417/1521–28*, Regensburg 2019, in: *Restauratorenblätter* Bd. 37, 2020, S. 218–220.
- Giuseppina Perusini (Hg.), *Scultura lignea tedesca in Carnia, Canal del ferro e Valcanale dal tardogotico all'ottocento*, Udine 2019, in: *Restauratorenblätter* Bd. 37, 2020, S. 221–223.
- Matej Klemenčič, Katra Meke, Ksenija Škarič (Hg.), *Tracing the Art of the Straub family*, Ljubljana 2019, in: *Restauratorenblätter* Bd. 37, 2020, S. 223 f.
- Erwin Emmerling, Corinna Gramatke (Hg.), *Die polychromen Holzskulpturen in den jesuitischen Reduktionen in Paracuaria, 1609–1767*, München 2019, in: *Restauratorenblätter* Bd. 37, 2020, S. 224–226.
- Angela Weyer, Kerstin Klein (Hg.), *Sgraffito im Wandel. Materialien, Techniken, Themen und Erhaltung*, Petersberg 2019, in: *Restauratorenblätter* Bd. 37, 2020, S. 228–232.
- Frank Matthias Kammel, Katja Putzer, Anna Pawlik, Elisabeth Taube, *Die Nürnberger Totenschilde des Spätmittelalters im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog, 2 Bände*, Nürnberg 2020, in: *ÖZKD LXXV* 2021, Heft 3/4, S. 248–250.

## Dr. Marion Wohlleben (14.2.1947–13.8.2021)



Die Theoriebildung der deutschsprachigen Denkmalpflege erlebte im letzten Viertel des vergangenen Jahrhunderts einen Aufschwung, nachdem die im ersten Jahrzehnt gelegte Basis einer modernen Denkmaltheorie durch die Regression der beiden Weltkriege

keine Fortsetzung gefunden hatte. Zu den Protagonist:innen, die die Fäden wieder aufgriffen und dabei nicht zuletzt die Schriften von Alois Riegl zur Denkmalpflege auch in Deutschland und der Schweiz wieder bekannt machten, gehörte Marion Wohlleben. 1947 in Brüssel geboren, studierte sie an der Ludwig Maximilians-Universität in München Kunstgeschichte und wurde 1979 bei Norbert Huse promoviert mit einer zehn Jahre später unter dem Titel „Konservieren oder Restaurieren? Zur Diskussion über Aufgaben, Ziele und Probleme der Denkmalpflege um die Jahrhundertwende“ publizierten Dissertation. Dafür hatte sie die einschlägigen Schriften von Alois Riegl und Georg Dehio neu gelesen und zusammen mit Georg Mörsch, an dessen Institut für Denkmalpflege an der ETH Zürich sie ab 1985 als Oberassistentin tätig war, als „Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900“ in der Reihe Bauwelt Fundamente (1988) in einer Anthologie einem breiten Kreis neu zugänglich gemacht. Wohllebens anhaltende Beschäftigung mit Riegl war eine Grundlage dafür, dass dessen Schriften zur Denkmalpflege über die Konservierungsfrage hinaus seither immer wieder als Anregungen für aktuelle Fragestellungen und Debatten gelesen werden, sei das im Zusammenhang mit der „Erweiterung des Denkmalbegriffs“ oder zuletzt auch mit der postkolonialen bzw. der Identitätsdebatte. In den 1990er Jahren gehörte Marion Wohlleben wie ihr Doktorvater zu den Pionier:innen des Nachdenkens über sogenannte unbequeme oder – wie Wohlleben einen Vortrag überschrieb: ungeliebte – Denkmale. Das war einige Zeit bevor man sich in den Heritage Studies

intensiver mit dem „dissonant“, „difficult“ oder „dark heritage“ zu beschäftigen begann (übrigens ohne in der Regel von diesen Vorarbeiten Kenntnis zu nehmen). Der 1995 mit dem Untertitel „Ein Plädoyer für das Einfache, das Schwierige und das Andere“ publizierte Aufsatz, weist rückblickend bereits voraus auf die zehn Jahre später von Wohlleben organisierte große Tagung in Zürich, deren Publikation „Fremd, vertraut oder anders? Beiträge zu einem denkmaltheoretischen Diskurs“ 2009 erschien. Bis heute bildet diese ein Referenzwerk für eine komplexe Sicht auf Denkmale, die diese nicht allzu einfach und einseitig als „identitätsstiftend“ vereinnahmt, sondern deren Bedeutung gerade auch darin erkennt, dass sie sich vom übrigen Baubestand unterscheiden und für andere Daseinsformen zeugen. Die Fremdheits-Tagung war der letzte der drei internationalen, ein breites interdisziplinäres Spektrum einbeziehenden Kongresse, die Marion Wohlleben konzipierte. Mit ihnen gelang es ihr, jeweils aktuelle kulturwissenschaftliche Diskurse zukunftsweisend mit der Denkmaldebatte zu verknüpfen. Sie setzte damit Meilensteine der denkmalpflegerischen Theoriediskussion.

Vorangegangen waren 1998 die Tagung „Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege“ sowie im Folgejahr „Nachhaltigkeit und Denkmalpflege. Beiträge zu einer Kultur der Umsicht“. Die Erinnerungstagung zielte darauf, die gegen Ende des Millenniums in vielen Disziplinen boomende Beschäftigung mit Gedächtnis und Erinnerung für die Denkmalpflege fruchtbar zu machen, die sich zwar genuin mit diesen Themen beschäftigt, aber – wie die Architektur – damals in den prägenden wissenschaftlichen Diskursen kaum präsent war. Blickt man heute, mehr als zwei Jahrzehnte später, in Zeiten des Klimanotstandes zurück auf die Nachhaltigkeits-Tagung, muss man konstatieren, dass die Diskussionen von damals noch immer aktuell sind. Dazu gehört nicht zuletzt die kritische Reflexion der Schnittmengen, aber auch der Differenzen von Denkmalpflege und dem Gebot der Ressourcenschonung, birgt doch die angesichts der Tagesaktualität verführerische und scheinbar naheliegende Gleichsetzung auch Gefahren für die Denkmale – so unbestritten es heute ist, dass die Denkmalpflege mit ihren Erfahrungen und Instrumentarien einen wichtigen Beitrag zu den Nachhaltigkeitszielen leistet. Das Thema

beschäftigte Wohlleben in der Folge weiter, was 2006 und 2009 publizierte Aufsätze<sup>1</sup> ebenso belegen wie ihre Mitarbeit an einem Handbuch der Denkmalpflegefachstellen der Kantone Bern und Zürich zum Thema Energie und Baudenkmal.<sup>2</sup>

Nicht nur hier suchte sie, die nach dem Studium zunächst im Bayerischen Landesdenkmalamt gearbeitet hatte, die Verbindung zur praktischen Denkmalpflege. Dazu gehört auch ihre Beschäftigung mit Mineralfarben im Zuge der von ihr betreuten Festschrift zum 120-jährigen Bestehen der Firma Keim (1998). Auch dazu hatte Wohlleben eine Tagung organisiert, und zwar im Rahmen der Weiterbildung für Denkmalpfleger:innen, für die sie sich in Zusammenarbeit mit ICOMOS Schweiz und dem Kunsthistorischen Institut der Universität Bern auch über ihre Pensionierung hinaus

einsetzte. Auch im Vorstand des Arbeitskreises Theorie und Lehre der Denkmalpflege e.V., der Fachvereinigung der deutschsprachigen Denkmalpflege-Hochschullehrenden, engagierte sie sich viele Jahre.

Wir verlieren mit Marion Wohlleben eine bis zuletzt aktive Denkerin und Kämpferin für die Denkmale, die diese stets auch in einem größeren Kontext gesehen und es mit ihren Beiträgen zur Theorie geschafft hat, die Denkmalpflege mit den großen gesellschaftlichen Themen und Diskursen zu verbinden. Sie hat dazu Impulse gegeben, die weiterwirken. Wir verlieren aber zugleich eine Kollegin, die auch mit ihrer Liebe zur Musik, zum Tafeln und zum geselligen Gespräch die Fachwelt bereichert hat.

*Hans-Rudolf Meier*

---

1 Denkmalpflege und Nachhaltigkeit, in: Hans-Rudolf Meier (Hg.), Denkmale in der Stadt – die Stadt als Denkmal. Probleme und Chancen für den Stadtumbau, Dresden 2006.– Schadet Klimapolitik der Baukultur?, in: NIKE-Bulletin 2009/4, 5–9.

2 [https://www.zh.ch/content/dam/zhweb/bilder-dokumente/themen/sport-kultur/kultur/arch%C3%A4ologie/denkmalpflege/energie-und-baudenkmal/Energie\\_Baudenkmal\\_1\\_Gebaeudehuelle.pdf](https://www.zh.ch/content/dam/zhweb/bilder-dokumente/themen/sport-kultur/kultur/arch%C3%A4ologie/denkmalpflege/energie-und-baudenkmal/Energie_Baudenkmal_1_Gebaeudehuelle.pdf) (18.2.2022).

# English Abstracts / Englische Kurzfassungen

*Burkhardt Rukschcio*

SOME COMMENTS ON RESTORATIONS OF WORKS BY ADOLF LOOS

The author gives an insight into his longstanding experience as restorative architect of numerous important buildings constructed by Adolf Loos. Analyses of the Rosenstein, Steiner and Strasser villas, the Vienna “Loos Bar” and the premises of Goldman & Salatsch give an insight into restoration and reconstruction methods for Loos’ works. Rukschcio stresses the importance of chance as well as of on-site work and the presence of a restorative architect.

*Hermann Czech*

QUESTIONS OF AUTHENTICITY REGARDING THE “LOOS BAR”

Hermann Czech has analysed Loos’ architectural work for the “Loos Bar” for years, tracing its original form and later modifications. In this contributions he analyses Loos’ original plans, architectural details and concepts of space in the bar. Special emphasis is placed on Loos’ concept of mirrors, which seem to enlarge the bar’s very limited space, and on the reconstruction of the bar’s elaborate entrance board by Czech’s architectural office.

*Ralf Bock*

THE SIGNIFICANCE OF ADOLF LOOS’ INTERIORS – EXPLAINED USING THE EXAMPLE OF THE EMIL LÖWENBACH APARTMENT

Adolf Loos’ complete oeuvre includes over 60 furnished apartments. In Vienna, apart from the Löwenbach apartment, only fragments of the Horovitz and Boskovits I apartments, the Boskovits II apartment and one room of the Alfred Kraus apartment have survived. There is now an opportunity to restore the Emil Löwenbach apartment, which was rediscovered around 2003 and has been preserved in its entirety. Loos has long not been seen as a bridge-builder, seeking to mediate between tradition and contemporary lifestyle, in the age of 20<sup>th</sup> century abstraction. The findings in the Löwenbach apartment have brought this aspect to light again. Perhaps these design principles of Loos can also be briefly formulated as oppo-

sites that Loos wanted to overcome, or rather unite, in his works: Links to the local combined with cosmopolitanism, tradition combined with progress. Of decisive importance here is his concept of the evolutionary development of culture which is in a constant process. It is not revolutions that take us forward, questioning and rejecting everything that has been achieved so far, but constant further development. Loos’ position as a maverick in the history of 20<sup>th</sup> century architecture stems from the fact that he wanted to belong neither to the new currents of the Secession and the Functionalist White Modernism with its desire to break radically with the past, nor to the traditionalists, who had got bogged down in academic discussions of historicism and who did not want to accept the innovations of the time, preferring instead to try to wrap them formally in a historical garb. Loos’ path of recognising the constant changes in our culture and combining the insights from tradition with the tasks and possibilities of the present should serve as a guide in the 21<sup>st</sup> century.

*Eva B. Ottlinger*

ADOLF LOOS AND FURNISHING

In the work of Adolf Loos, questions of furnishing are of central importance. The article first presents the theoretical reflections of the architect and cultural critic on the topics of the home and furnishing. It then examines the formative influences on his work as an interior architect and furniture designer and raises the question of the influences on him and who were his most important partners. Loos’ practical approach to home furnishings and his typical clients are illustrated using the example of the dining room furnishings for the merchant Eugen Stössler and the smoking-room furnishings for the machine manufacturer Georg Roy. Both ensembles are on permanent display in the collection of the Vienna Imperial Furniture Collection.

*Stefan Voglhofer*

LOOS INVENTORY – PRESERVATION THROUGH RESTORATION

In 1995, due to the imminent demolition of a house in Vienna’s fifth district, a completely intact inventory of the

house was transferred to Upper Austria. As no use could be found for it in the years that followed, an essential question arose. What should be the future of all the furniture? This was a serious problem, which arose mainly because of the wallpaper inventory. In the case of preservation as merely safeguarding, any condition can be left as it is. In the case of restoration for private use, however, it is necessary to make compromises. The individual bedroom inventory, adapted for a specific room in Vienna's 13<sup>th</sup> district that Loos had designed in 1912/13, was assembled completely in white and installed in 2014 – appearing as it probably did originally. In the case of the smoking room, it was decided that part of it would be professionally restored to the point where it could be placed in a museum in spring 2018. Today, this part of the smoking room is on permanent display in the Vienna Imperial Furniture Collection.

*Sylvia Mattl-Wurm / Gerhard Murauer*

#### ADOLF LOOS: TWO BOSKOVITS APARTMENTS – SECURING EVIDENCE

Based on the findings at the time of the acquisition of the Boskovits II apartment at Bartensteingasse 9 by the City of Vienna (1988), this article traces the interventions made by the Boskovits-Wessner family since they occupied the premises in 1927. The focus is on uncovering the traces of the architect Adolf Loos, whom Friedrich Boskovits had chosen in 1907 to design his first apartment in Frankgasse. The rooms now used as the Loos Rooms of the Vienna City Library in the City Hall are a unique example of a well-preserved, once private Loos interior, centred around a dining room designed by Adolf Loos, which was transferred from Frankgasse to its new address near the Town Hall. A side issue of this paper is the further development of the Boskovits I apartment and the adjacent Horowitz apartment in Frankgasse, also furnished by Loos. The source basis for this work is a collection of documents on the Boskovits-Wessner family, the former owner of the building, as well as the documents of Adolf Loos' estate in the Vienna City Library in the City Hall.

*Andreas Vass*

#### 'CLASSICAL ANTIQUITY' FOR A MODERN HOME CULTURE. THE UNEXECUTED LOOS DESIGN FOR FRIEDRICH BOSKOVITS

The history of the apartment at Frankgasse 1/12 has long been the subject of confusion and fragmentary conjecture.

A detailed architectural and restoration survey carried out between 2014 and 2019 provided evidence of a complex conversion history with up to seven conversion phases in the first decades of the 20<sup>th</sup> century. No evidence was found for the presence of a long-suspected interior by Loos. Rather, parts of the living rooms are likely to have been furnished by the F. O. Schmidt company, who often worked for Loos and used element types here that were modelled on those of the Loos apartment for Paul Mayer (1913). The mahogany-stained wood panelling of this extension could be dated to 1921 by an inscription found on the back of a piece of panelling and assigned to the Deyer joinery, which was part of the company network that F. O. Schmidt regularly employed. In 2019, this finding was corroborated by the discovery in the Albertina's Adolf Loos Archive of an unrealised Loos design for the living rooms of the apartment: It shows a mineral frame without panelling and an explicitly classicist vocabulary in which room plan elements are integrated. This means that it is now possible for the first time to analyse in detail in terms of its genesis and its concrete architectural historical references a design from the phase in Loos' oeuvre that was oriented towards "classical antiquity". Due to similarities between the basic structure of the enfilade of this design and the room configuration existing on site, and due to individual parts of the furnishings (e.g. dining-room fireplace, stucco decoration) that correspond to traces of former furnishings found on site, it can be assumed that the Loos design is to be dated immediately before the implementation of the wood-panelled furnishings by Deyer and F. O. Schmidt.

*Maria Szadkowska*

#### RENOVATION AND RESTORATION OF THE VILLA MÜLLER IN PRAGUE (1997–2000)

The restoration of the Villa Müller was preceded by expert investigations that revealed many new, previously unknown facts not only about the condition of the building, but also about the actual work done by its architect, Adolf Loos, during the construction. The criteria invoked were characteristic for the method of 'architectural restoration' and not of reconstruction. Essentially, the difference lies in the protection and careful treatment not only of the unique collections of furniture and handcrafts, but equally the construction products and materials that are in other cases regarded as commonplace and thus replaceable with the same material type. Restoration efforts focused, for instance, on the renovation of surviving carpentry items that form part of the built structure as well as the groups

of built-in furniture and wall-panelling using veneered or dyed surfaces. In its final phase, the rehabilitation of the Villa Müller extended to the installation of the interior. Several lost furnishing items that were important in terms of Loos architectural concept were reconstructed based on available archive photographs and plans. The conception of the interior installations precisely copies the state after completion of construction in 1930. In May 2000, the restored and reconstructed Villa Müller was opened to the public.

*Jana Kořínková / Dagmar Černoušková*

“THE HOUSE IS MUCH TOO BIG ... THERE'S NOTHING INSIDE” – THE ADOLF LOOS VILLA OF THE DIRECTOR OF THE ROHRBACH SUGAR REFINERY

The paper examines the villa of the director of the sugar refinery in Rohrbach (now Hrušovany u Brna), built in 1914 at the instigation of the Brno industrialist Viktor Ritter von Bauer-Rohrfelden (1876–1939), for whom Loos designed the renovation of the family's Brno residence in the 1920s. Loos is often considered the architect of the Rohrbach refinery (1916–1919) built after a fire destroyed an earlier building (1915), but this theory has been convincingly disproved. The villa, a protected building acquired by the municipality of Hrušovany in 2020, underwent numerous negative alterations and is awaiting complete renovation. Recent archival and field research by Brno art historians and described in an extensive publication in 2020, plus a 2021 historical building survey, offer many new findings, including an identification of surviving original elements. Further analyses are being prepared (stratigraphy of surface finishes, dendrological probe, etc.). New findings will be documented during renovation work and published subsequently.

*Daniel Resch*

OTTO WAGNER'S TOILET TABLE FROM HIS “ABSTEIG-QUARTIER” – A PROTOTYPE OF MODERN FURNITURE DESIGN

When Emperor Franz Joseph I celebrated his 50<sup>th</sup> jubilee, a large anniversary exhibition was held in his honour in the Rotunda in the Vienna Prater between 7 May 1898 and 18 October 1898. The k. u. k. Hoftapezierer Schenzel und Sohn presented a bedroom with bathroom designed by the famous architect Otto Wagner. All that has survived

from the bathroom to this day is a toilet table that has only now been discovered. This item, as *pars pro toto*, must be seen as a central object in Wagner's interior art. It not only reflects the architect's own taste, as he used the furniture in the exhibition to furnish his “Absteigquartier” at Köstlergasse 3 in Vienna, but also illustrates his theories on modernity, lifestyle and hygiene in interior art. This is evident not only in the fact that this furniture appears again and again in publications about Wagner, but also in the fact that the toilet table is used in slightly modified form as a prototype in later interiors, such as the dispatch office of the periodical “Die Zeit” or in the presbytery of the sanatorium church of St. Leopold at Steinhof.

*Gertrud Zowa / Mariia Bakhareva / Robert Linke*

THE POLYCHROMY OF THE SERVANTS' MADONNA OF ST. STEPHEN'S

What is known as the Servants' Madonna from St. Stephen's Cathedral in Vienna, a life-size stone sculpture, was created around 1300 and is one of the major works of the Austrian High Gothic period. In the course of a conservation and restoration project carried out in 2019/20, accompanying scientific investigations provided interesting information on its polychromy for the first time. References to several documented changes of location, formal reworkings and revisions offer new insights into the eventful history of the object over the past centuries.

*Andreas Lehne*

THE MONUMENT BETWEEN THE EASTERN AND WESTERN WORLD VIEW: ALOIS RIEGL, ARTHUR SCHOPENHAUER AND HANNAH ARENDT

It will be shown that Riegl's monument philosophy is to a certain extent influenced by Schopenhauer, who in turn adopted ideas of Hinduism. In order to outline more clearly Riegl's “eastern” view of the world, it is juxtaposed with some thoughts by Hannah Arendt from “The Human Condition”, which, to my knowledge, have not yet found their way into the discourse on monument theory. They will be used here to illustrate a “western” point of view. The two concepts differ essentially in the temporal dimension in which artifacts are placed. Riegl confronts them with the infinite cycle of becoming and passing away, i.e. “eternity”; for Arendt, on the other hand, they have the potential to enable their creators to attain “earthly immortality”.

# Mitarbeiter:innen dieses Heftes

Mariia Bakhareva  
maria.bakhareva@gmx.at

Ralf Bock  
r.bock@ralfbock.com

Dagmar Černoušková  
Brno City Museum  
dagmar.cernouskova@volny.cz

Hermann Czech  
architekt@hermann-czech.at

Manfred Koller  
manfred.koller@kabsi.at

Jana Kořínková  
jana.korinkova@centrum.cz

Andreas Lehne  
andreas.lehne@chello.at

Robert Linke  
Bundesdenkmalamt  
robert.linke@bda.gv.at

Sylvia Mattl-Wurm  
sylvia.mattl@chello.at

Paul Mahringer  
Bundesdenkmalamt  
paul.mahringer@bda.gv.at

Hans-Rudolf Meier  
Bauhaus-Universität Weimar  
hans-rudolf.meier@uni-weimar.de

Gerhard Murauder  
Wienbibliothek im Rathaus  
gerhard.murauder@wienbibliothek.at

Eva B. Ottillinger  
Bundesministerium für Digitalisierung  
und Wirtschaftsstandort  
eva.ottillinger@bmdw.gv.at

Daniel Resch  
Bundesdenkmalamt  
daniel.resch@bda.gv.at

Burkhardt Rukschcio  
brukschcio@gmx.net

Ingrid Scheurmann  
Technische Universität Dortmund  
ingrid.scheurmann@tu-dortmund.de

Michael Schiebinger  
Bundesdenkmalamt  
michael.schiebinger@bda.gv.at

Maria Szadkowska  
The Prague City Museum  
szadkowska@muzeumprahy.cz

Andreas Vass  
office@hubmann-vass.at

Stefan Voglhofer  
office@voglhofer.at

Gertrud Zowa  
gertrud.zowa@gmx.at



# Abbildungsnachweis

## **Trennblätter doppelseitig:**

S. 6 f., FOKUS – Adolf Loos Symposium 2021: Bewahren – Ergänzen – Erneuern: Bundesdenkmalamt, Foto Bettina Neubauer-Pregl.

S. 108 f., Denkmal erforscht: Mariia Bakhareva.

## **Beitrag Burkhardt Rukschcio:**

Abb. 1–20: Foto Burkhardt Rukschcio.

## **Beitrag Hermann Czech:**

Abb. 1: <https://www.wien.gv.at/stadtplan/>.

Abb. 2: Foto Franz Hubmann, Imagno, [www.picturedesk.com](http://www.picturedesk.com).

Abb. 3, 5–7, 10–13, 16, 20, 21, 26–29, 31–34: Archiv Hermann Czech, Architekturzentrum Wien Sammlung.

Abb. 4, 15: Aus: Burkhardt Rukschcio / Roland Schachel, Adolf Loos. Leben und Werk, Salzburg (Residenz Verlag) 1982.

Abb. 17–19: Foto Martin Gerlach.

Abb. 22: Aus: Moderne Wiener Geschäftsportale. 80 photographische Aufnahmen auf 50 Lichtdrucktafeln, (Mappe) Wien (Kunstverlag Anton Schroll & Co) 1914.

Abb. 23: Foto Fred Hennings, Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek CL 323/5.

Abb. 24, 25: Bundesdenkmalamt.

Abb. 30: MAK – Museum für angewandte Kunst.

Abb. 35–38: Foto Bundesdenkmalamt, Bettina Neubauer-Pregl.

## **Beitrag Ralf Bock:**

Abb. 1: Oskar Kokoschka, Portrait Emil Löwenbach, 1914, mit freundlicher Genehmigung der Neuen Galerie New York.

Abb. 2, 7, 8, 12: Foto Philippe Ruault.

Abb. 3: Stadt Wien, Archiv der Baupolizei (MA 37).

Abb. 4: Analyse Ralf Bock.

Abb. 5: Foto Bruno Reiffenstein, ALA 2392.

Abb. 6, 10: Foto Ralf Bock.

Abb. 9: Foto Martin Gerlach, koloriert Ralf Bock.

Abb. 11, 13a–13c: Foto Kazuhiro Yajima.

## **Beitrag Eva B. Ottilinger:**

Abb. 1, 2, 4, 6, 8, 9, 11: Bundesmobilienvverwaltung, Sammlung: Bundesmobilienvverwaltung, Objektstandort: Möbelmuseum Wien, Foto Fritz Simak.

Abb. 3, 5, 10: Bundesmobilienvverwaltung, Sammlung: Bundesmobilienvverwaltung, Objektstandort: Möbelmuseum Wien, Foto Edgar Knaack.

Abb. 7: Das Interieur I/1900.

Abb. 12: Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsgesellschaft, Sammlung: Bundesmobilienvverwaltung, Objektstandort: Möbelmuseum Wien, Foto Edgar Knaack.

## **Beitrag Stefan Voglhofer:**

Abb. 1–20: Archiv Stefan Voglhofer.

## **Beitrag Sylvia Mattl-Wurm / Gerhard Murauer:**

Abb. 1–9: Wienbibliothek im Rathaus.

## **Beitrag Andreas Vass:**

Abb. 1–11, 15–17, 24: Hubmann Vass Architekten.

Abb. 12, 14: Albertina; Andreas Vass.

Abb. 13: Albertina, Fotografie Martin Gerlach.

Abb. 18: Library of Congress, Prints & Photographs Division, Detroit Publishing Company Collection.

Abb. 19: RIBA Collections.

Abb. 20, 21: *Andrea Palladio*, I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio. Ne' quali, dopo un breve trattato de' cinque ordini, & di quelli avvertimenti, che sono piu necessarii nel fabricare. Si tratta delle case private, delle [...]. Venetia. Appresso Dominico de' Franceschi, 1570, ETH-Bibliothek Zürich, Rar 439, <https://dx.doi.org/10.3931/e-rara-363>, Public Domain Mark. Abbildung 20 bearbeitet von Andreas Vass.

Abb. 22, 23: ZOOM visual project GmbH; Hubmann Vass Architekten.

## **Beitrag Maria Szadkowska:**

Fig. 1, 9, 12b, 13, 14, 15a–16b, 18–25e, 26b–26d, 28, 29b: Foto Martin Polák.

Fig. 2: Fotograf unbekannt, Privatbesitz.

Fig. 3, 4, 6, 8a–8e: Prague-UPM archives.

Fig. 5: Foto Věroslav Škrabánek.

Fig. 7a–7f, 10, 11a, 12a, 17, 26a: Foto Ladislav Bezděk.  
 Fig. 11b, 29a: Foto Pavel Štecha, Radovan Boček.  
 Fig. 27: The Prague City Museum–working photo documentation.

**Beitrag Jana Kořínková / Dagmar Černoušková:**

Abb. 1a–1b, 5: Štenc-Negativarchiv Prag.  
 Abb. 2a: NPÚ–ÚPS Kroměříž, Inv. Nr. LS19988b177, Foto Viktor Bauer.  
 Abb. 2b: NPÚ–ÚPS Kroměříž, Inv. Nr. LS19989b31, Foto Viktor Bauer.  
 Abb. 3: Studijní a dokumentační centrum v Müllerově vile, Muzeum hlavního města Prahy, fond Zdeněk Kudělka – SDC-MV-MMP-ZK [Studien- und Dokumentationszentrum in der Villa Müller, Museum der Hauptstadt Prag, Archivbestand Zdeněk Kudělka].  
 Abb. 4: Zeichenrekonstruktion nach ALA Inv. Nr. 2502 (Albertina, Wien), Autor Jan Šrámek.  
 Abb. 6a: NPÚ–ÚOP Brno, Inv. Nr. 41991, Foto Miroslav Pavliňák.  
 Abb. 6b: NPÚ–ÚOP Brno, Inv. Nr. 41993, Foto Miroslav Pavliňák.  
 Abb. 7a: NPÚ–ÚPS Kroměříž, Inv. Nr. LS19988b205, Foto Viktor Bauer.  
 Abb. 7b: NPÚ–ÚPS Kroměříž, Inv. Nr. LS19988b207, Foto Viktor Bauer.  
 Abb. 8: Wienbibliothek im Rathaus, Wien, Zuwachsprotokoll Handschriftsammlung (WBR ZPH) 1443, Sammlung Franz Glück, Inv. Nr. 3.8.2, mit freundlicher Genehmigung der Wienbibliothek.  
 Abb. 9, 13a, 15: Museum der Stadt Brunn, Foto Michaela Dvořáková.  
 Abb. 10a–10b: Autor Ralf Bock.  
 Abb. 11a–12b, 13b–14b: Museum der Stadt Brunn, Foto Dagmar Černoušková.

**Beitrag Daniel Resch:**

Abb. 1–3: Privatbesitz: Galerie bei der Albertina – Zetter, Wien, Foto Bundesdenkmalamt, Bettina Neubauer-Pregl.  
 Abb. 4: Aus: „Ver Sacrum“, 1900, Heft 19, S. 298.  
 Abb. 5: Aus: „Ver Sacrum“, 1900, Heft 19, S. 297.  
 Abb. 6: Aus: *Otto Wagner*, Einige Skizzen, Projecte u. ausgeführte Bauwerke, Wien 1889, „Wohnung des Herrn H.“, Nr. 60, 1886.

Abb. 7: Objekt: Privatbesitz, Foto: Privatbesitz, mit freundlicher Genehmigung des MAK Wien, publiziert in: Christoph Thun-Hohenstein / Sebastian Hackenschmidt (Hg.), *Post Otto Wagner. Von der Postsparkasse zur Postmoderne*, Wien 2018, S. 272.

Abb. 8: Aus: *Dekorative Kunst*, 1898, Bd. II, S. 263.  
 Abb. 9: Aus: *Dekorative Kunst*, 1898, Bd. II, S. 266.  
 Abb. 10: „Otto Wagner. Möbel aus einem Schlaf- und Badezimmer“, Toilettetisch: zweites Möbel von links, aus: „Ver Sacrum“, 1898, Heft 10, S. 2.  
 Abb. 11: Aufnahme: Privatbesitz, mit freundlicher Genehmigung des Wien Museums  
 Abb. 12: Publikation: Privatbesitz, publiziert in: Eva B. Ottillinger (Hg.), *Intime Zeugen. Vom Waschtisch zum Badezimmer*, Wien-Köln-Weimar 2011, S. 41, Abb. 18.  
 Abb. 13: Aufnahme: Technisches Museum Wien (BPA-006757).  
 Abb. 14: MAK Wien, Nathan Murrell.  
 Abb. 15: Fotografie aus: *Museum Moderner Kunst Wien* (Hg.), *Otto Wagner. Möbel und Innenräume*, 1984, S. 246, Abb. 318.  
 Abb. 16: Aufnahme: Privatbesitz, mit freundlicher Genehmigung des Wien Museums.  
 Ab. 17: Aus: *Otto Wagner*, *Die Baukunst unserer Zeit*, 4. Auflage, 1914, S. 64.

**Beitrag Gertrud Zowa / Mariia Bakhareva / Robert Linke:**

Abb. 1, 4: Domarchiv, Fotograf unbekannt.  
 Abb. 2, 11: Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv, Fotograf unbekannt.  
 Abb. 3: Ansichtskarte, undatiert, Fotograf unbekannt.  
 Abb. 5, 6, 10: Foto Gertrud Zowa.  
 Abb. 7, 9: Bundesdenkmalamt, Robert Linke.  
 Abb. 8a–8d: Mariia Bakhareva.

**Bibliografie von Manfred Koller (Paul Mahringer):**

Abb.: Bundesdenkmalamt, Foto Bettina Neubauer-Pregl.

**Nachruf Marion Wohlleben (Hans-Rudolf Meier):**

Abb.: Foto Thomas Will.