

Zeitschrift: Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home : internationale Zeitschrift

Herausgeber: Bauen + Wohnen

Band: 20 (1966)

Heft: 11: Industrielles Bauen, Vorfabrikation, Montagebau = Construction industrielle, fabrication d'éléments préfabriqués, montage = Industrialized construction, prefabrication assembly construction

Artikel: Gedanken zum Wirken der Wiener Meister um die Jahrhundertwende

Autor: Kubinszky, Mihály

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-332629>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Beiträge zur Geschichte
der modernen Architektur

Mihály Kubinszky

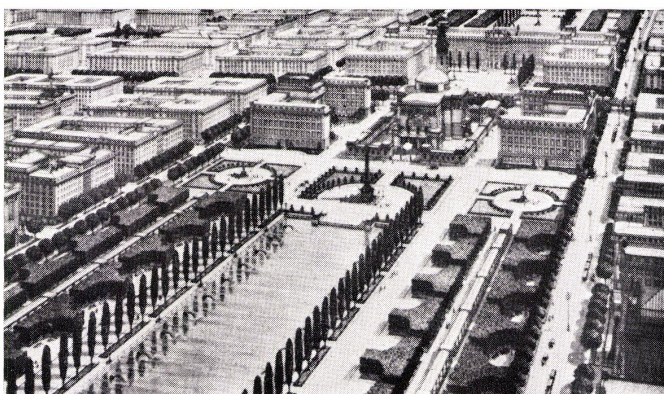
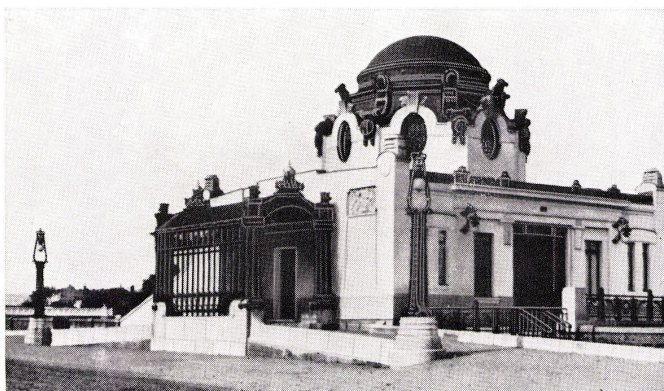
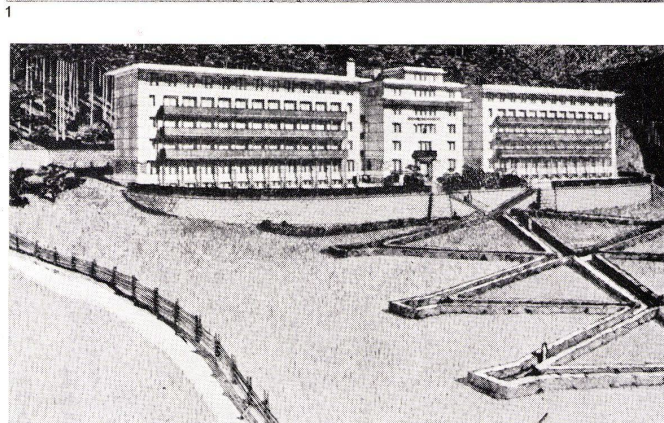
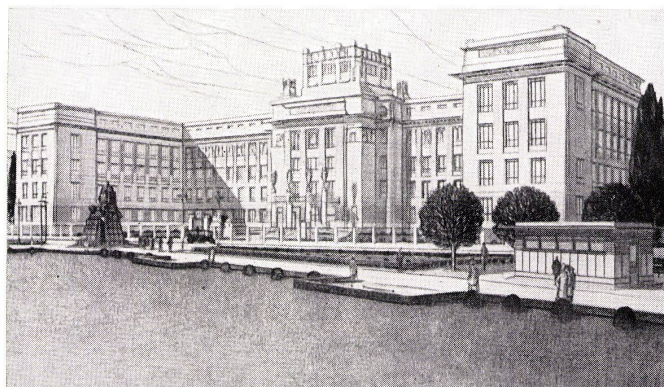
Gedanken
zum Wirken der
Wiener Meister
um die
Jahrhundertwende

Es wird heutzutage viel über die Anfänge modernen Bauens diskutiert, wobei meistens derselbe Kreis der markantesten, besser gesagt, der bekanntesten Gestalter als Beispiel dient. Architektur- und Kunsthistoriker bemühen sich oft kaum, weniger bekannte Beispiele zu entdecken, die ihrer eigenen Auffassung vielleicht besser entsprechen. Dies schadet der idealen Beurteilung um so mehr, weil meistens auch die Bewertung der bekannten Bauten auf die Standardwerke zurückzuführen ist und vielen der großen Meister zwar die gebührende Stelle angewiesen wird, jedoch nicht wegen der wahren Werte, sondern lediglich aus einer neuen Tradition, wenn nicht sogar oberflächlichen Konvention heraus. Ein eklatantes Beispiel für diese Haltung ist die Schwärmerei für das Lebenswerk von Antonio Gaudi, den zu entdecken sozusagen Mode wurde. Dagegen schrieb Jürgen Joedicke eine kritische Betrachtung über Gaudis Architektur, die klarstellte, daß der Wert der Arbeit Gaudis nicht in der häufig bewunderten farbigen Formenwelt, sondern in erster Linie im konstruktiven Denken liegt (Bauen + Wohnen, Heft 5/1961). Ein weiterer Mangel, der häufig anzutreffen ist und sich ebenfalls schädlich auf die richtige Beurteilung der neueren Epoche auswirkt, zeigt sich im fehlenden Vergleichen, in der fehlenden Gesamtbetrachtung jener Persönlichkeiten, die zur gleichen Zeit oder am selben Ort wirkten und die gemeinsame Ziele anstrebten. Nur selten brachte die Praxis eine so klare Gegenüberstellung verschiedener Meinungen zutage wie zum Beispiel die Werkbunddiskussion. Meistens bleibt es der Kunstgeschichte überlassen, die verschiedenen Meinungen und Auffassungen derjenigen zu vergleichen, die unabhängig voneinander oder aber in Kenntnis des Schaffens des anderen mit ähnlichen oder entgegengesetzten Mitteln und Methoden arbeiteten. Als Resultat einer solchen Betrachtung der zueinander in «geschichtlicher» oder effektiver Beziehung stehenden Persönlichkeiten können sich nützliche

Erkenntnisse ergeben. Im folgenden möchte ich in einem Vergleich zwischen den bekanntesten Wiener Architekten der Jahrhundertwende einige Gedanken niederlegen, die sicherlich nicht ohne Subjektivität sind, in ihrer Auffassung jedoch vielleicht einiges klarstellen können. Hier soll weder der – zumeist ja bekannte – Lebenslauf noch die allgemeine Tätigkeit dieser Architekten geschildert werden. Es sollen nur einige bezeichnende Stellen ihres Wirkens kurz aufgezeigt werden, die zu einer neuen Analyse beitragen können.

Die moderne Kunstgeschichte begegnet Otto Wagner mit hoher Anerkennung. Er gilt als ein kluger Fachmann, seine Persönlichkeit als solche gebietet schon Respekt. Sein Talent, sein Geist verleihen ihm die Möglichkeit, die eigenen Ideen ruhig, mit einer gewissen Überlegenheit vorzuführen. So überzeugend seine Ideen sind, so sicher ist auch sein Bleistift: keine Ausschweifungen, immer ruhig, gewiß seiner eigenen Haltung, seiner künstlerischen Begabung und Auffassung. Selbst in dieser künstlerischen Haltung ist er eine typische Gestalt der k. u. k. Monarchie, die selbstbewußte Erscheinung eines Herrn.

Es ist grundsätzlich falsch, in Otto Wagner einen Revolutionär der Moderne, einen Kämpfer der Avantgarde zu erblicken. Die Grundlage seiner jahrzehntelangen Bautätigkeit war und blieb der reife europäische Historismus (Bild 1). Von dessen Merkmalen ist er im Prinzip nie abgewichen. Die Bauten, die seine späte Wirkungsperiode kennzeichnen, sind zwar puristisch, sie wurzeln jedoch im Elektrizismus (Bild 2). Die meist wuchtigen und symmetrischen Baumassen verfeinern sich zwar mit seiner Reife,



1 Otto Wagner, Kaiser-Franz-Josef-Stadtmuseum, Wien, 1900. Projekt. Die Auffassung Wagners war und blieb der reife europäische Historismus.

2 Otto Wagner, Projekt für die Heilstätte Palmschoß, 1914. Auch die Spätwerke Wagners verlieren nicht die Beziehung zum Historismus; trotz moderner Fassade und funktionellem Grundriß bleibt die monumentale Symmetrie ausschlaggebend.

3 Otto Wagner, Hofpavillon der Stadtbahn in Hietzing, 1897. Die Stahlkonstruktion wird in zierlicher Ausführung an das Gewohnte angepaßt. Zehn Jahre später wird beim Postsparkassenamt ein neuer Weg eingeschlagen, aber nur im Detail.

4 Otto Wagner, Entwurf für die Regulierung des Bezirkes XXII, Wien, 1910/11. Wohlproportionierte, monumentale Anlage, im Einzelnen und im Gesamten Vorläufer des Neuhistorizismus.

eilen dem Durchschnitt weit voran, wurden von den Zeitgenossen oft als unverständliche Neuerungen abgelehnt, können aber vom Standpunkt der heutigen Architekturgeschichte nicht als Werke betrachtet werden, die den Durchbruch zur Moderne vollzogen haben. Wagner schuf ein Werk, auf das zwar die Moderne folgte, an das aber auch der Neuhistorizismus wieder anknüpfen konnte. Auch die Sezession bedeutet für Wagner nur eine frapante Alternative, mit ausgewogenem und modischem Detail. Bei der Anwendung moderner Materialien, zum Beispiel bei den Stahlkonstruktionen, kann man ebenfalls eher eine Anpassung an das Gewohnte beobachten, die Stahlkonstruktionen der Stadtbahngebäude mit ihren zierlichen Details geben dazu das beste Beispiel (Bild 3). Meist versucht Wagner den Stahl dekorativ zu formen, später gelangt er zu weilen zur reinen Konstruktion (Halle der Postsparkasse). Sein Genie verhalf ihm zu einer Verschmelzung von traditionellen Baumassen und neuzeitlicher Funktion, und eben in dieser Hinsicht kann er als Ausgangspunkt für neuhistorisierende Tendenzen, wie sie zum Beispiel in den letzten Jahren in den Vereinigten Staaten zu beobachten sind, betrachtet werden.

Was bei Wagner neben seiner ausgeglichenen Formenwelt Fortschritt war – und das ist das Wesentliche in unserer Betrachtung – hätte kaum ohne die Rückwirkung der neuen Gesinnung im Kreise seiner Schüler zustande kommen können. Nicht Wagner hat das Zeitgeschehen vorangetrieben – dies lag kaum in seinem Sinn –, es war die fortschreitende Zeitgesinnung, die ihn zum Mitmachen gezwungen hat. Mit Klarsicht und Intelligenz paßte er sich den neuen Anforderungen in technischer und formeller Hinsicht an. Seine Phantasie verlor dabei nie die Aspekte der Realität, auch wenn man unter Realität außer den technischen und wirtschaftlichen Verhältnissen noch die Auffassung der Jahrhundertwende versteht. Wagner war Anhänger einer Evolution in

einer Zeit, in der diese Evolution auf einen Durchbruch hindeutete. Auch die Schriften Wagners widerspiegeln seine ständige Zugehörigkeit zu einer Tradition, die nicht, wie bei anderen, der Nachahmung alt-hergebrachter Formen galt, sondern einer Überzeugung, die man vielleicht am besten schöpferischen Eklektizismus nennen könnte. Loos schwärmt für die Antike, für Wagner ist der Ausgangspunkt die Renaissance und der Neubarock. Aus dieser Auffassung ergibt sich die Vorliebe Wagners für den Monumentalbau. Wenn er von Kunst und Architektur redet, denkt er an große Gebäude, gegliederte, wuchtige Baumassen, mehrstöckige Miethäuser, an stark akzentuierte Fassaden. Für Wagners Lebenswerk sind – sehr bezeichnenderweise und mit wenig Ausnahmen – die großen, monumentalen Bauten typisch. Seine Siedlungspläne überspringen das damals schon im Vordergrund stehende Problem der Arbeitersiedlung, die Frage der Anlage des kleinen Wohnhauses. Seine Regulierungspläne und Vorschläge für die Stadt Wien wurzeln trotz all ihren neuen Ideen, ihren technisch fortschrittlichen Lösungen und ihrer unbestreitbaren Großzügigkeit noch in jener Tradition, für welche die großen Möglichkeiten des Maschinenzeitalters, der Kapitalanlage und des neuen Reichtums, in die Sprache der Architektur übersetzt, unbedingt etwas – den Abmessungen nach – Großes, Repräsentatives bedeuten (Bild 4).

Wagner selbst hat das Retrospektive in all dem wohl gefühlt und deshalb als Fortschritt dem Alten gegenüber das unbedingt Künstlerische verlangt. Was Kunst ist, hat Wagner praktisch wohl verstanden. Die Werke aus allen seinen Schaffensperioden sind wohlproportioniert und geschmackvoll durchgebildet. Was er aber als Kunst im allgemeinen meint und von den anderen fordert, hat er eigentlich nicht klar definiert. Er forderte immer wieder eine Kommission, die das Künstlerische – wieder hauptsächlich bei Monumentalbauten – gegebenenfalls zu überprüfen hat. Es kommt einem vor, als wären die Begriffe Kunst und Geschmack öfters verwechselt.

Einer der treffenden Gedanken in der Auffassung Wagners ist derjenige, daß er die Architektur als den krönenden Zweig der Künste betrachtet. Mit dieser Anschauung gelangt er – sehr im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen, die, vom Kunsthandwerk zu sehr beeinflusst, ihre Großzügigkeit oft einbüßten – zu einer vollkommen modernen Erkenntnis. Man muß bedenken, daß zur Jahrhundertwende die Idee des Gesamtkunstwerkes oft die falsche Auffassung auslöste, alle Gewerbe seien – auch an einem bestimmten architektonischen Werk – gleichberechtigt. Die spätere Entwicklung gab Wagner recht, wenn er die Baukunst als leitende unter den bildenden Künsten der nächsten Epoche überhaupt betrachtete. Ist es zu gewagt, zu behaupten, daß Wagner seine – trotz gewisser Traditionsgewohnheit – hervorragenden Spätwerke auf Grund der radikalen Einstellung seiner Schüler wagte, daß es ein «Team» sein mußte, dessen Mitglieder sich gegenseitig anspornten, um zu solchen Ergebnissen zu gelangen? Wagner

verkündete nie die radikale Strenge der frühen Moderne, die zu der Zeit, als er Steinhof und Postsparkasse schuf, schon heranreifte. Wagner war im – nicht offiziellen – Wiener Team der Senior, das anerkannte, zuverlässige «Barometer». Seine Autorität, seine beeinflussenden Gedanken und seine wegweisende Lehrtätigkeit – und nicht zuletzt sein Einschreiten zur Verteidigung fortschrittlicher Werke seiner Schüler –, das sind seine größten Verdienste um die Moderne, vielleicht beachtlichere Verdienste als seine Gebäude.

Hiermit sollen seine persönlichen Leistungen keineswegs herabgesetzt werden, im Gegenteil: Die Entdeckung Amerikas ist nicht nur das Verdienst von Kolumbus, sondern auch jener, die seine Expedition förderten.

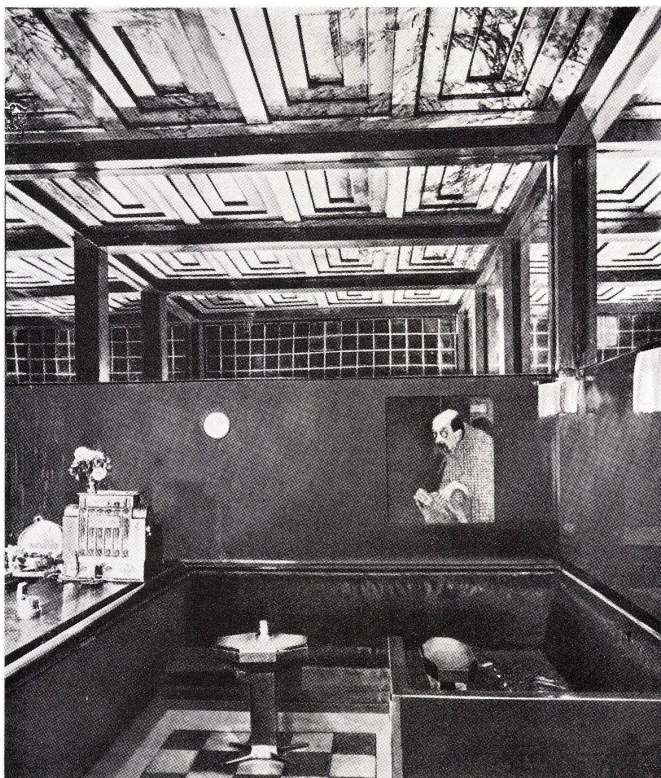
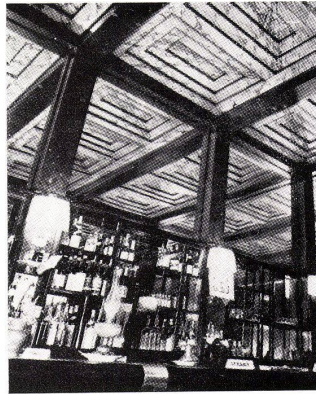
Bevor wir nun einiges über die nächste Generation – die jüngeren Zeitgenossen und Schüler Wagners – in Augenschein nehmen, müssen wir klarstellen, daß heute die in Wien zur Jahrhundertwende tätigen Architekten zu allgemein als Angehörige der Sezession gelten, obwohl nur wenige von ihnen im Geist des Jugendstiles wirkten. Wagner selbst streifte die Sezession – wie wir das schon feststellten – nur oberflächlich und diskret; es waren seine Schüler, in erster Linie Olbrich, Schönthal, Fabiani und Geßner, die in der Architektur im Zeichen der Wiener Sezession schufen. Von ihnen trat Olbrich, trotz seinem kurzen Lebenslauf, mit seiner erstklassigen Begabung hervor. Er war ein Jahrzehnt lang in der ersten Linie tonangebend. Nur einige Jahre fallen auf die Zeit des Jugendstiles; in Darmstadt hatte er den Formenüberfluß der Sezession bereits überwunden. Es sind aber hauptsächlich seine Jugendstilwerke – nicht zuletzt das Wiener Sezessionsgebäude –, die noch lange als Vorbild, auch für Mittelmäßige und Nachzügler, galten. Damit gab seine Kunst den meisten Anlaß für Loos, gegen jene Prinzipien ins Feld zu ziehen, die ja von Olbrich selbst nur kurzfristig verwendet wurden und mit denen er selber kaum einer Mode verfallen ist, eher unwillkürlich eine – länger als erwartet und gerechtfertigt andauernde – Mode schuf.

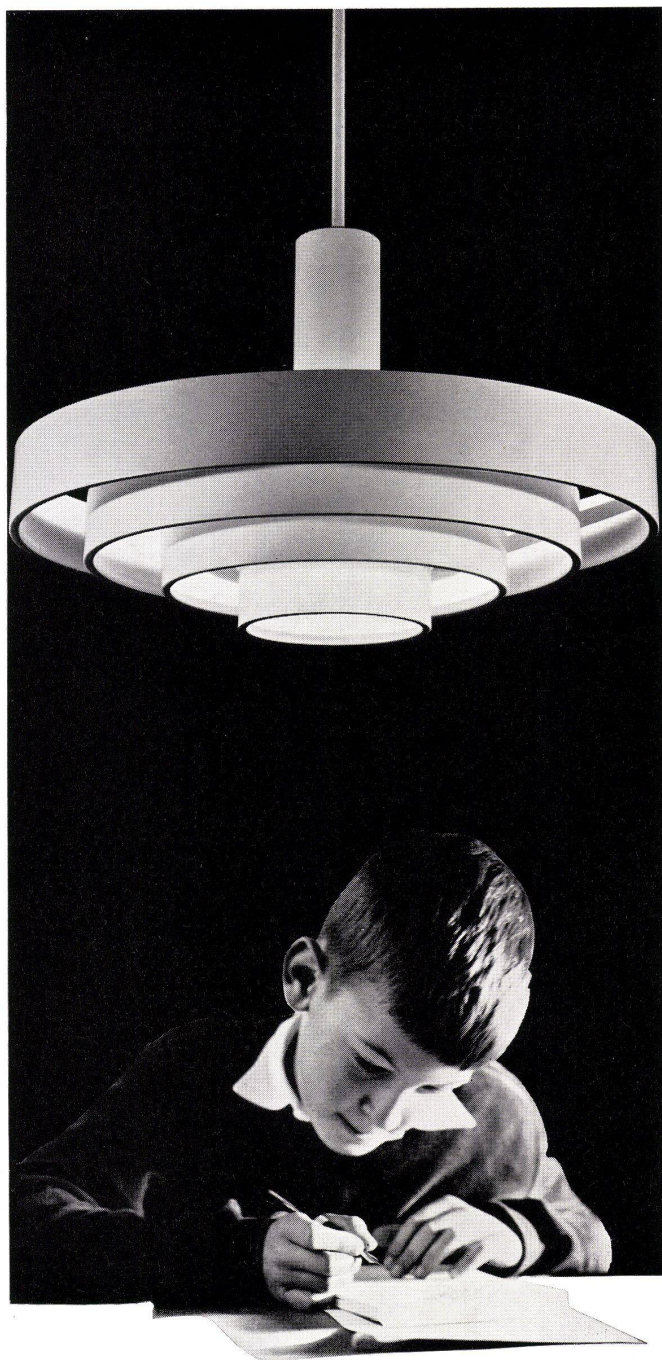
Heute gilt zweifellos Josef Hoffmann als der bekannteste Schüler Wagners. Die langfristige Tätigkeit als Leiter der Wiener Werkstätten, noch eher aber das Brüsseler Stoclet-Palais, verliehen ihm den Welttruf. Ist für Olbrichs Schaffen – vielleicht unwillkürlich – die Sezessionszeit ausschlaggebend geworden, so für Hoffmann der Zeitabschnitt, den man am besten «Prä-moderne» nennen könnte. Zu diesem Zeitabschnitt gab er auch sein Bestes: Er trug zur Weiterentwicklung der geschmackvollen Form bei. Dies bei Bauten, Möbeln und kunsthandwerklichen Geräten gemeinsam. So bedeutend auch sein Einfluß auf die Moderne ist, beschränkt sie sich aber doch nur auf das Äußere. Das Haus Stoclet ist als eine große Zusammenstellung der zierlich umsäumten Baulauben, kaum von konstruktiven Überlegungen her abgeleitet worden, und auch die meisten der gepriesenen Möbel sind hauptsächlich auf das gute Aussehen, nicht auf die neuen Massenproduktionsverhältnisse ab-

5 Adolf Loos, Hauptfassade des Hauses am Michaelerplatz, Wien, 1910. Das Stahlbetonrahmenwerk hätte sich zu einer noch moderneren Fassade geeignet.

6 Adolf Loos, Die Kärntnerbar, Wien, 1907. Die Decke mit ihren Spiegelungen.

7 Adolf Loos, Die Kärntnerbar, Wien, 1907. Perfekte Innenfunktion auf kleinstem Grundriß: Diese zeitlose Kunst bedeutet schon absolute Moderne.





Unsere Schulzimmer-Ringleuchte zeichnet sich aus durch hohen Wirkungsgrad. Gute Verteilung des direkten und indirekten Lichtes. Blendungsfreiheit. Minimale Verstaubung. Gute formale Gestaltung. Günstiger Preis.
BAG Bronzewarenfabrik AG Turgi
 Ausstellungs- und Verkaufsräume in Zürich
 Konradstrasse 58

BAG **TURGI**

gestimmt. Wäre letzteres der Fall gewesen, so hätten vielleicht die Wiener Werkstätten eine ebenso glänzende Zukunft gehabt wie die Thonet-Möbel. Hoffmann war eben ein typischer Vertreter jener Prämoderne, die nicht deshalb eine Stufe hinter der vollen Entfaltung zurückblieb, weil sie die modernen Formen noch nicht entwickeln konnte, sondern weil sie ihre künstlerischen Aspekte noch nicht voll aus dem konstruktiven Gedanken abgelsitet hat.

Können wir die Tätigkeit Wagners als die eines großen Evolutionärs bezeichnen, so verkörpert Loos den Revolutionär. Loos war der große Gegenspieler der sich in das Formale verlierenden Sezession. Nichts kann sein Andenken mehr beleidigen, als seine Arbeit der Sezession zuzuteilen. Seine konsequenten Auffassungen, die ihn die Formprobleme bewältigen ließen und so zur Moderne führten, entsprossen nicht aus dem Jugendstil, sondern aus einem Rationalismus, zu dem er wahrscheinlich schon während seiner Amerikareise gelangt war. Dieser Rationalismus war es auch, der sein Interesse für das «Kleine», für das Detail, für Sachen, die von anderen unbeobachtet blieben, entzündete. blieb, wie erwähnt, Wagner sein Leben lang mit der Tradition verbunden, befaßte er sich eben auf Grund dieser Tradition immer wieder mit den buchstäblich «großen» Sachen, so gilt für Loos prinzipiell das Gegenteil.

Loos schlug einen eigenartig puritanischen Weg ein: er wollte seine Architektur bis zur Nacktheit von allem befreien, was an das Akademische erinnern konnte. Auf rein funktioneller und wirtschaftlicher Basis gedachte er seine Bauten zu gestalten, und diesen Gedanken verlor er nie aus seinem Blickfeld. Allerdings verzeichnen seine Bauten nicht denselben Radikalismus wie seine Schriften. Es muß ja auffallen, daß auch Adolf Loos einige «Verbrechen» beging, indem er nicht ganz ornamentlos blieb, was auf seine Vorliebe für die Antike zurückzuführen ist. Bedeutete für Wagner das Zeitalter des reichen Bürgertums die Tradition, so hatte Loos eine Leidenschaft für die Antike. Er erkannte zwar wahrscheinlich richtig, daß unser Fahrrad technisch perfekt sei, weil auch die alten Griechen es geradeso konstruiert hätten, aber es ist zumindest fraglich, ob die perfekte toskanische Säule am Michaelerplatzhaus nicht mit konstruktiv einfacheren Stützmitteln hätte errichtet werden können. Diese vielleicht boshaft erscheinende Bemerkung ist aber bestimmt gerechtfertigt, wenn wir die konstruktive Lösung der Hauptfassade am Michaelerplatz beurteilen. Anstatt eines Rahmenwerkes mit sichtbaren Säulenunterstützungen baute Loos enorme Stahlbetoneckpfeiler mit freitragenden großen Balken (Bild 5). Diese Konstruktionsweise hätte sich in der Hauptfassade mit bandartigen Fensterreihen besser ausgedrückt. Die antike Tradition spiegelt sich aber auch in vielen klassisch-symmetrischen Lösungen seiner Projekte und sogar kraß in der «Chicago-Tribune»-Säule. Wir sehen also ähnlich wie bei Wagner, daß die wahren Werte dieses Meisters wiederum nicht unbedingt in jenen Objekten stecken, die zumeist gepriesen und vorgeführt werden.

Loos hat seine Revolution nicht nur verkündet, sondern auch verwirklicht, zum besten nicht zwar am Michaelerplatz, auch nicht in der Fassade des Hauses Steiners, die zu Recht als eine kühne Zufälligkeit hingestellt wird, sondern hauptsächlich in seinen Innenräumen und Innenausstattungen. Hier war er ein großer Schneidermeister, der passende Wohnungen für jedermann schuf und der in der Gesamtwirkung von Möbeln, Einrichtungsgegenständen und Architektur eine zuvor unbekannte und auch seitdem nur selten übertroffene Höhe erreichte: Loos schuf das heimelige und wohlliche Haus.

Diente bei Wagner und Hoffmann das Dekor zur Hebung des Eindruckes des monumental Großen, war jenes bei Loos meist für irgendeinen praktischen Zweck konstruiert (zum Beispiel die Messingleisten im Café «Museum» zur Verdeckung der Elektrizitätsleitungen).

Es wird oft fälschlich angenommen, daß Loos die Einfachheit aus ästhetischen Gründen anstrebte, wie die meisten seiner Nachahmer es taten. Bei Loos entsprang die Idee der Ornamentlosigkeit aber hauptsächlich sozialen und wirtschaftlichen Aspekten. Seiner Auffassung nach kann sich unsere Zeit das überflüssige Ornament nicht leisten; jene, die es vermeiden, werden reicher. Und hier liegt auch der Schlüssel zum Rätsel, wie er das «Verbrechen mit dem Ornament» und mit den oft angewendeten römischen Formreminiszenzen und mit den antiken Möbeln in den von ihm eingerichteten Räumen vereinbaren konnte; letztere waren nötige künstlerische Griffe und keine Vergeudung der Kraft für Mode. Denn die Sezession galt für Loos nur als Mode. Da er in seiner rationalen Denkart diese Stufe spurlos überschritten hat, erkannte er nicht ihre Bedeutung als Übergangsbindeglied in einer Baukonjunktur, die gestern noch im Eklektizismus versunken war und heute schon ganz rein dastehen sollte. Da die Ideen von Loos tiefer wurzelten als die Mode, hatte er wenig Verständnis für die Werke von Olbrich, die dieser in Wien noch im Geist der Sezession schuf, und wenig Verständnis für Hoffmann, der ja – wie angedeutet – seine Wirkungen in erster Linie aus der Form erreichte. Und da Loos auch ein Revolutionär war, ist es leicht verständlich, daß er mit seinem Temperament, noch eher mit seiner Ironie jene anfehdete, die das Zeitalter der Prämoderne – die Sachlichkeit – mit neuen, geometrischen Ornamenten überfluteten, betrachtete er eben diese Tätigkeit als ein neuzeitliches Verbrechen. Eben diese Ungeduld war seine Revolution, mit der er sich noch mehr Feinde sammelte als all die anderen (diese hatten ja auch genug Feinde), womit er aber die Anerkennung der nächsten Generation erwarb, der sein Wirken in höchstem Maße zugute kam: Sie konnte auf seinen Ideen aufbauen.

Betrachteten wir das Michaelerplatzhaus auch kritisch, so müssen wir aber unbedingt einsehen und zugeben, daß Loos sich gleichzeitig zur völligen Moderne durchrang. Vielleicht auch schon früher, wenn wir seine Innenarchitektur betrachteten. So soll hier zum Beispiel die Kärntnerbar kurz erwähnt werden (Bild 7). Wenn man dieses 1907 ge-

Was sind bakelisierte Sperrholzplatten?



Kochwasserfest verleimte Sperrholzplatten werden beidseitig mit einem Bakelit-Film überzogen und wirken dadurch sehr ästhetisch. Dieses Veredlungsverfahren sowie die bestbewährte, kochwasserfeste Verleimung verleihen der Sperrholzplatte eine geradezu erstaunliche Widerstandsfähigkeit gegen alle Witterungseinflüsse

Eigenschaften:

- durch die Bakelisierung wird die Oberfläche absolut wasserabstossend
- die Haltbarkeit wird dadurch soweit vergrößert, dass in vielen Fällen kein besonderer Oberflächenschutz mehr erforderlich ist
- gute thermische Isolationswirkung und günstige akustische Eigenschaften
- gutes Stehvermögen, hohe Festigkeit bei geringer Dicke und sehr niedrigem Gewicht
- grossflächig und deshalb arbeitssparend

Anwendungsgebiete:

- Holzbauten aller Art
- Wohn- und Wochenendhäuser
- vorfabrizierte Elemente, die in kürzester Zeit an Ort und Stelle zusammengesetzt werden können
- Baracken, Kioske, Werk-Kantinen.
- Umkleidekabinen in Strandbädern und auf Sportplätzen
- Fassadenverkleidungen
- Schiff- und Bootsbaue
- Wohnwagen- und Waggonbau
- Verpackungskisten für feuchte oder feuchtigkeitsempfindliche Güter
- Betonschalungen etc.

Lieferbare Holzarten und Grössen:

Holzarten:	Okumé Limba, Buche
Dimensionen:	Okumé und Limba 220 x 125 cm und 255 x 125 cm Buche 220 x 125 cm je 4 bis 40 mm dick
Lieferung:	durch den Fachhandel

Zur Lösung aller Probleme über Anwendung oder Verarbeitung von bakelisiertem Sperrholz, steht Ihnen der kostenlose Beratungsdienst zur Verfügung
Keller + Co AG Klingnau 056 5 11 77

Keller+Co AG Klingnau

baute kleine Lokal betrachtet, gelangt man zum Schluß, daß es sich hier um zeitlose Kunst handelt, um einen Bau, der nicht veraltet, der jederzeit mit seiner Anordnung, seinen Formen, Farben und Abmessungen demselben Zweck anspruchsvoll dienen kann. Und das trifft nicht nur auf dieses eine Werk von Loos zu; es gibt ihrer viele. Richtiger Geschmack steht demnach viel höher als Mode, welche die Zeit oft schon sehr bald bis zum Lächerlichen verurteilt. Geschmack ist, wenn richtig getroffen, zeitlos. Wenn wir auch heute großes Interesse für Jugendstil und Sezession haben, so ist das entweder eine kunsthistorisch-wissenschaftliche Anerkennung oder aber – bei vielen – wieder nur Mode. Die Kärntnerbar aber wird genau so benützt wie vor 60 Jahren, obwohl sich seitdem vielerlei geändert hat. Sagte Karl Kraus zum Michaelerplatzhaus treffend: «Er hat Ihnen dort einen Gedanken hingebaut» (nicht weniger und nicht mehr!), so hat Loos bei der Kärntnerbar mehr getan, er hat dort seinen Lebensgedanken verwirklicht.

Stellt das Wirken der geschilderten Künstler noch so große Unterschiede dar, so sind die zur Zeit der Jahrhundertwende in Wien tätigen Persönlichkeiten doch nicht voneinander unabhängig. Als wir Wagner eine Autorität nannten, bestimmten wir schon seinen Platz den anderen gegenüber. Und wahrlich wurde Wagner nicht nur von seinen treuen Schülern, sondern auch von seinem «zügellosten» Zeitgenossen Loos weitgehend respektiert. Beide verband eine gegenseitige Anerkennung, trotz dem Altersunterschied von fast 30 Jahren. Wagner galt für Loos als der absolute Künstler, in dessen Hand alles nur zum besten gelöst sein kann. Wenn er gegen die Ideen losbrach, zu denen Wagner kurz vorher ebenfalls noch eine starke Zuneigung fand, so macht er mit dem großen Meister ausdrücklich eine Ausnahme. Und Wagner selbst wird von den Ideen und Verwirklichungen von Loos hingerissen. Er ist es, der im schweren Konflikt zwischen Baubehörde und Publikumsmeinung einerseits, Bauherren und Architekten andererseits in der Michaelerplatzangelegenheit für Loos tröstende Worte findet und ihn zu ruhigem Verhalten zu bringen versucht. Und er ist es, der die Werke von Loos versteht, den Wert seiner Ideen voll erfaßt. Denn Wagner ist ja auch Künstler. Friedrich Achleitner schreibt, daß er mit dem Saal der Postsparkasse seinen Schülern weit vorausgeeilt ist. Es mag so sein. Kaum ein Werk hat zu dieser Zeit eine solch klar zutage tretende, ornamentlose Konstruktion mit solch einer edlen Gesamtwirkung erreicht. Einen Sieg im Wettlaufen kann man aber nur erreichen, wenn auch andere mitlaufen. Und hier gab es mehrere, die mitmachten.

Diese Zeilen hatten keineswegs den Zweck, die Verdienste anerkannter Persönlichkeiten zu schmälern, ihre Errungenschaften gegeneinander auszuspielen. In der noch nicht lange gepflegten Geschichte der Moderne wird es bereits nötig, kritischer vorzugehen als bisher. Sicher mußte man das Interesse für eine Zeit, der gegenüber man noch jüngst wenig Verständnis hatte, überhaupt erst wecken und darum zunächst allein die Verdienste herausstellen. Nun aber, da das ge-

schehen ist, kann und muß man tiefer greifen: aus jeder Persönlichkeit die Substanz des Wertes heraus-schälen, nun auch geschichtlich ins Detail gehen. Diese Verpflichtung lastet auf unserer Generation, die schon erkannt hat, welche Bedeutung der Moderne im Gesamten überhaupt zukommt, und die noch imstande ist – wegen des kurzen Zeitabstandes –, eine genügend reale Schilderung auszuarbeiten. In dieser Hinsicht muß jede kritische Betrachtung als ein konstruktiver Beitrag beurteilt werden, jede schärfere Einstellung als ein positiver Vorgang gelten, denn auch für die Kunst- und Architekturgeschichte hat der Satz von Mies van der Rohe Gültigkeit: Less is more.

Wie hoch sind die Gebühren der Architekten in Amerika?

Von unserem New-Yorker Korrespondenten

Als Philipp Johnson, der bekannte New-Yorker Architekt, ein junger Mann war, gab ihm der Millionär Vanderbilt den Auftrag, ihm ein Sommerhaus für seinen Sitz auf Long Island zu entwerfen. Vanderbilt bekam den Entwurf und die Rechnung des Architekten dazu. Voller Bestürzung schlug er die Hände über dem Kopf zusammen und sagte: «Viel zu teuer, mein Lieber, viel zu teuer! Ich bin doch ein Vanderbilt, kein Rockefeller!»

Geheimnis umgibt die Gebühren der Architekten

Nicht erst seit jener Zeit gelten die Gebühren der amerikanischen Architekten als hoch. Und ob sie hoch sind oder nicht, es besteht jedenfalls das Gefühl bei einem Teil des Publikums, daß einen Architekten zu Rate zu ziehen eine kostspielige Angelegenheit ist.

Ein bekannter New-Yorker Architekt, Edwin E. Fairfield von der Architektenfirma Crow, Lewis & Wick, Fairfield & Schmidt, hat vor kurzem zu dieser Frage Stellung genommen. Er ist der Ansicht, daß diese Einstellung von Teilen des Publikums größtenteils von dem Mysterium herrührt, mit dem die Gebühren der Architekten umgeben sind. Nicht wenige Architekten haben das mit Angehörigen anderer akademischer Berufe gemeinsam, daß sie nicht gerne mit ihren Klienten über Gebührenfragen sprechen. Daher kommt es, daß diese Klienten wenig wissen, wie zeitraubend und kostspielig es oft ist, die Vorarbeiten und Forschungen zu einem Bauentwurf zu machen. Sie wissen nicht einmal, welche Kosten dem Architekten bei Ausführung eines Entwurfes erwachsen.

Die Folge dieser Unwissenheit, so sagt Fairfield, ist, daß Bauvorhaben vielfach nur nach der Wohlfühlheit entworfen werden, nicht nach dem, was im Einzelfall zweckmäßig und gut und schön ist. Gute Architektur entsteht nur bei Vorbedacht und wissenschaftlicher Vorplanung und nicht dadurch, daß möglichst viel Raum auf die billigste Weise von einem neuen Gebäude umschlossen werden soll.

Drei Grundlagen für Berechnung des Architektenhonorars

Das American Institute of Architects, die führende amerikanische