

Der Schnitt durch den Plan

Autor(en): **Lustenberger, Kurt**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **82 (1995)**

Heft 12: **Schnitte = Coupes = Sections**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-62316>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Der Schnitt durch den Plan

Offene Raumbeziehungen, die Durchdringung der traditionellen Schichtung von Geschossen, komplexe Raumgefüge mit unterschiedlichen Raumhöhen und Niveaudifferenzen, dies sind wesentlich die Architekturelemente, die man mit dem Begriff des Raumplans umschreibt und architekturgeschichtlich dem Werk von Adolf Loos zuordnet. Tatsächlich hat auch Loos selbst die Entwicklung dieser Raumkonzeption für sich beansprucht, als er sich in seinem Nachruf auf Josef Veillich (1929) im Zorn an seine Ausbootung bei der Auswahl der Architekten für die Weissenhofsiedlung erinnert: «Denn als ich es in Stuttgart versuchte, auch ein haus ausstellen zu dürfen, wurde mir dies rundweg abgeschlagen. Ich hätte etwas ausstellen gehabt, nämlich die lösung einer einteilung der wohnzimmer im raum, nicht in der fläche, wie es stockwerk für stockwerk bisher geschah. Ich hätte durch diese erfindung der menschheit viel arbeit und zeit in ihrer entwicklung erspart.»¹

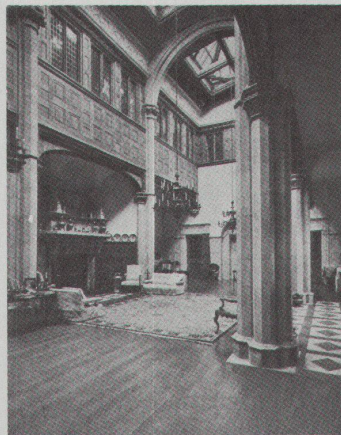
Auch wenn es mittlerweile zur architekturhistorischen Sprachregelung gehört, der Raumplan sei Loos' Beitrag zur Moderne, so steht er mit der Thematisierung des Raumgedankens weder in der Theorie und noch weniger in der architektonisch entwerferischen Praxis so alleine, wie er dies hier anzudeuten sucht. In seinen frühen Jahren hat Loos nie einen Zweifel darüber offengelassen, in welchen kulturellen Zusammenhängen seine Bezugspunkte und Vorbilder zu finden sind. Von Anbeginn seiner Tätigkeit in Wien hat er für eine konsequente Orientierung an der angelsächsischen Kultur plädiert und seine sich selbst gestellte Lebensaufgabe auf die Formel von der «Einführung der abendländischen Kultur in Österreich» gebracht. Auch in seinen Schriften zu Wohnfragen, die Titel tragen wie «Wohnen lernen» oder «Die moderne Siedlung», hat er seine Vorschläge immer wieder damit legitimiert, dass diese oder jene Entwicklung in Amerika oder England bereits vollzogen sei. Dabei versuchte Loos allerdings nie,

seine Ausführungen mit dem Hinweis auf konkrete Bauten zu veranschaulichen.

Nun ist die Bewunderung der angelsächsischen Kultur und der englischen Entwicklung auf dem Gebiet des Kunstgewerbes, der Architektur und des Städtebaus keine Loossche Eigenart. Sie ist in den gebildeten und fortschrittlichen Kreisen auf dem Kontinent um die Jahrhundertwende fast allgemein. So allgemein, dass das deutsche Kaiserreich

Halle Haus Blackwell;
Architekt: M. H. Baillie Scott

Halle Landhaus «Clouds»;
Architekt: Philip Webb

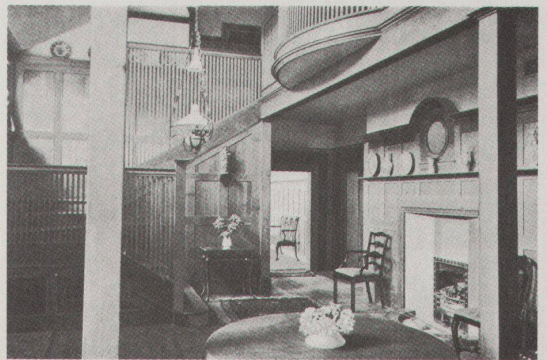
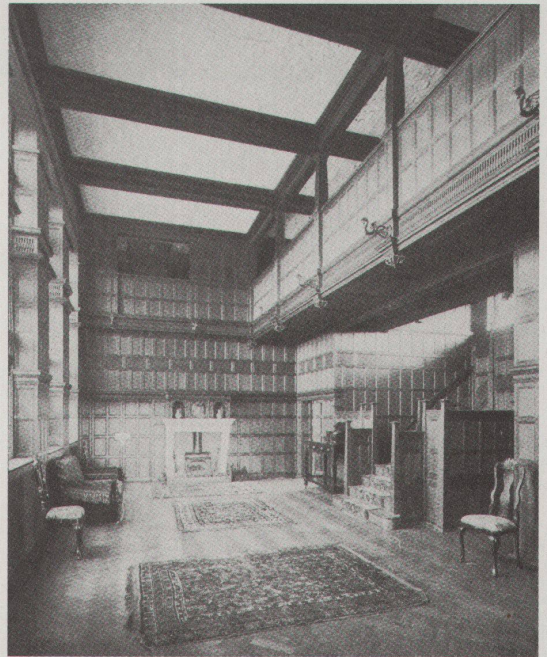


speziell den Posten eines «Attachés für technische Fragen» an der kaiserlich-deutschen Botschaft in London schuf, um diese Entwicklungen von Amtes wegen vor Ort zu verfolgen. Der Architekt Hermann Muthesius hatte von 1896 bis 1903 diese Position inne. Er hat seine sorgfältigen Studien in dem dreibändigen Werk «Das englische Haus» 1904 publiziert und damit der interessierten Fachschaft im deutschsprachigen Raum zugänglich gemacht.

Wegweisend oder «modern» an diesen englischen Vorbildern war für die kontinentalen Bewunderer vor allem, dass ein selbstbewusstes Bürgertum begann, die Qualität seiner Architektur an einer neuen Bescheidenheit zu messen, welche die parvenuhaftige Übertreibung ebenso wie die leere, klassische Repräsentationsgeste vermied zugunsten einer praktischen Gebrauchsfähigkeit und Wohnlichkeit des Hauses. Das Irritierende an diesem englischen Strang einer modernen Entwicklung ist, dass ihre Vordenker (Thomas Carlyle, August Welby Pugin, John Ruskin) aus einer rückwärtsgewandten, antiindustriellen und antiurbanen Haltung heraus argumentierten und glaubten, dass die Industrialisierung etwas sei, das nicht zu sein brauche, und die Gesellschaft nicht zu repräsentieren vermöge. Man orientierte sich stattdessen an der idealisierten Vorstellung von einer bürgerlichen Gesellschaft des Mittelalters und stellte vor allem die handwerkliche Arbeit wieder als zentralen Wert des Lebens vor. Bis in die legendäre Werkbunddebatte von 1914 zwischen Van de Velde und Muthesius wirkten diese Vorstellungen nach.

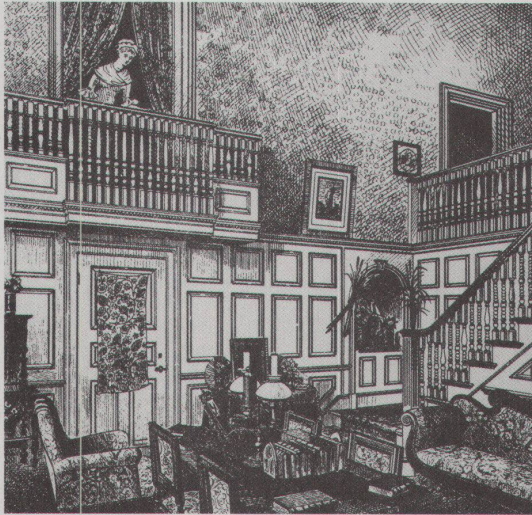
Dieser Rückbesinnung auf mittelalterliche Werte verdanken wir die für unseren Zusammenhang spannendste und produktivste Neuerung am englischen Haus, nämlich den Rückgriff auf die mittelalterliche Halle, einen zweigeschossigen Raum mit Galerie (Abb. S. 45 links). Die englischen Architekten «implantierten» diese Halle in das «moderne» Gefüge frei angeordneter selbständiger Räume, welche architektonisch ihre freie Anordnung auch in der äusseren Gestalt suggestiv zum Ausdruck brachten. «In der Reihe von grossen Landhäusern, die in den letzten fünfzig Jahren entstanden sind, fehlt sie wohl nirgendwo. Das Motiv war ein zu dankbares, als dass man es sich bei der Liebe, mit der man auf die alten Sachen blickte, hätte entgegen lassen mögen... Es lässt sich nicht verkennen, dass in solchen Anordnungen ein guter Teil rückblickenden Romantizismus und archäologischer Liebhaberei versteckt liegt, der zu den übrigen Inhalten des heutigen englischen Hauses in rechtem Widerspruch steht. Die Halle hat keine eigentliche Zweckbestimmung»², bemerkt Muthesius nicht ohne kritischen Unterton.

Die Halle wurde so etwas wie das räumlich-architektonische Versuchsfeld von fast zwei Generationen englischer Architekten von Philip Webb, Richard Norman Shaw bis Charles Francis Annesley Voysey, Hugh Baillie Scott und Edwin Lutyens, um nur einige zu nennen. Man experimentierte mit verschiedenen räumlichen Beziehungen zwischen Galerie und Hauptraum, man begann die im historischen Vorbild ausserhalb liegende Treppenanlage in die Halle zu integrieren und diese als inszenierte Wegführung in Beziehung zur Galerie zu setzen. Diese Operationen waren gekoppelt mit dem Versuch, einen Teil des häuslichen Lebens in die Halle hineinzuziehen und sie wohnlicher zu machen. Da die übrigen Hausräume und vor allem die Wohnräume im Entwurf weiterhin als selbständige Teile behandelt wurden, blieb das räumliche Experiment auf die Halle beschränkt.



Halle Landhaus Westover;
Architekt: Arnold Mitchell

Halle Landhaus Norney;
Architekt: Charles F.A. Voysey



Halle Haus Shingleside;
Architekt: Arthur Little

Halle Hay House, Washington;
Architekt: Henry H. Richardson

Halle Glessner House;
Architekt: Henry H. Richardson,



Die englischen Entwicklungen wurden auch in Amerika als «vorbildlich» rezipiert und insbesondere an der Ostküste durch Architekten wie Henry Hobson Richardson eigenständig weiterentwickelt. Da es damals im amerikanischen Hausbau, im Gegensatz zum englischen, offensichtlich bereits üblich war, mit offenen Raumbeziehungen zu arbeiten, war es den amerikanischen Architekten möglich, über ihre englischen Vorbilder hinauszugehen und die Halle freier und konzeptionell stärker in den Gesamtgrundriss zu integrieren. Man kann wohl davon ausgehen, dass Loos mit seinem dezidierten Interesse für diese Fragen während seines dreijährigen Aufenthalts in Amerika (1893–1896) diese Arbeiten kennengelernt hat.

Einen aktuellen Aspekt dieser Tradition stellt Vince Scully in seinem Buch «The shingle style today or the historian's revenge» vor. Er hält fest, dass die überragende Gestalt H.H. Richardsons seine Anregungen wesentlich von «his own direct precursor, the english architect Richard Norman Shaw»³ bezogen habe. Ferner entwickelt er eine direkte Traditionslinie von Henry Hobson Richardson, Mc Kim & White, über Frank Lloyd Wright bis zu Robert Venturi, Richard Meier, Peter Eisenman und weiteren Architekten. Scully sieht dabei die innenräumlichen Lösungen der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts in Verbindung mit den zeitgenössischen Lösungen der amerikanischen Nachmoderne.

Blickt man auf jene Architekten, die ihre Bauten in Mitteleuropa nach der Jahrhundertwende in einen direkten inhaltlichen Zusammenhang zu den englischen Themen stellten und die räumlichen Anregungen eigenständig weiterverfolgten, so wären etwa zu nennen: in Belgien Victor Horta und Henry Van de Velde, in Deutschland vor allem Hermann Muthesius und Richard Riemerschmitt, in Österreich Josef Hoffmann, Josef Maria Olbrich und der Wagner-Schüler Leopold Bauer, später Adolf Loos, Josef Frank und Oskar Wlach.

Nach diesem Rückblick auf die Auseinandersetzung mit der Raumthematik im Wohnbau um die Jahrhundertwende bleibt die Frage, wie die offensichtlich wachsende Faszination für die Raumthematik zu erklären ist. Das Thema scheint abgelöst vom ursprünglichen englischen Romantizismus allgemeineren Charakter zu haben und auch einen eigenständigen inhaltlichen Kern. Wenn man die Tatsache, dass wesentliche architektonische Beiträge zur «Raum-

diskussion» bis in die dreissiger Jahre hinein von Wiener Architekten geleistet wurden, in Beziehung setzt zum Phänomen der auf kultureller und wissenschaftlicher Ebene unglaublich produktiven Situation der Wiener Moderne insgesamt, so eröffnen sich neue Perspektiven für die Frage nach der Raumthematik.

Carl Schorske hat vor allem die Wechselwirkung zwischen den verschiedenen kulturellen, wissenschaftlichen und sozialen Sphären und Bereichen untersucht. Er erläutert den Zusammenhang zwischen dem Scheitern des durch die Gründerväter getragenen modernen, liberalen Gesellschaftsprojekts am Ende des Jahrhunderts und der Revolte der «Söhne», welche, die Zerfallserscheinungen der Gesellschaft und die politische Krise vor Augen, ihre Angst in eine radikale Abrechnung mit den Werten der Väter umsetzen.

Es war diese krisenhafte Situation, die den Glauben an zentrale Gewissheiten und Verheissungen der Moderne in eine wache Skepsis umschlagen liess und insbesondere auf ästhetischer, ethischer und psychologischer Ebene zu neuen Fragestellungen und Sichtweisen führte, deren Verwandtschaft zu nachmodernen Diskursen man heute erkennt.

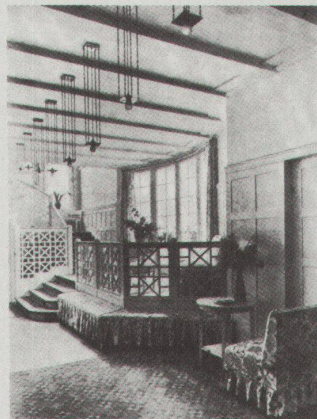
Die junge Generation wandte sich radikal von der politischen Realität ab und, wie Kraus ihnen vorwarf, den «Seelenständen» der eigenen psychischen Befindlichkeit zu. «Culte de moi,» Narzissmus, Décadence und Dandytum waren die Moden, von denen sich die Literaten des jungen Wien ebenso wie die jungen Künstler im Umkreis der Secession inspirieren lassen wollten, um die Folgen der modernen Umwälzungen an den Erschütterungen der eigenen Identität aufzuspüren und künstlerisch zu thematisieren.

Dieser Rückzug auf die Innenwelt stand auch in Wechselwirkung zur gleichzeitigen Entwicklung der modernen Psychologie in Wien durch Freud und Adler.⁴

Jacques Le Rider hat eine Brücke von der psychischen Befindlichkeit einer Zeit zur Raumwahrnehmung gebaut, wenn er den Zusammenhang zwischen Ernst Machs Wahrnehmungstheorien und dem Raumverständnis der jungen Generation analysiert. Im Wien um die Jahrhundertwende wurden gleichermassen wesentliche raumtheoretische Fragen auch im kunsttheoretisch und kunsthistorisch führenden Kreis um Alois Riegl diskutiert und nach den Beziehungen und Verknüpfungen zwischen «bestimmten Raumstrukturen» und den «allgemeinen geistigen Verhaltensweisen» gefragt.

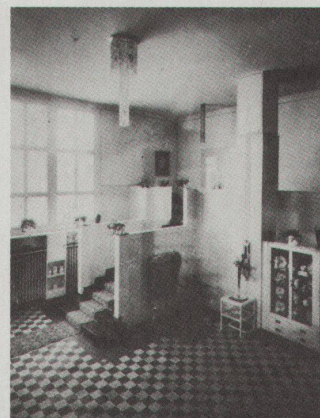
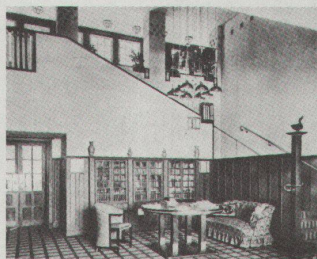
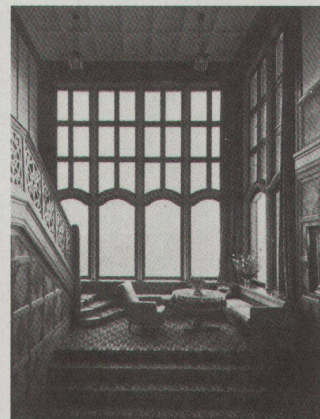
Es ist wesentlich dieser Rückzug auf die Innenwelt, das Erforschen und Kultivieren der Subjektivität und des Individuellen, die auch das Bedürfnis nach neuen Wahrnehmungsformen des architektonischen Raums beförderten und Werte wie Wohnatmosphäre und Raumstimmung thematisierten, die von einer individuellen Wahrnehmungsfähigkeit und Befindlichkeit her gedacht waren. Die Arbeiten der Architekten zeigen denn auch auf, dass in diesem Kontext der Übergang definitiv vollzogen ist von einer Interpretation des Raumes als abstrakter weltanschaulicher Grösse hin zu einem Verständnis, das sich an der individuellen Sinneswahrnehmung orientiert.

Vor diesem Hintergrund ist der Raumplan nur als Versuch zu sehen, mit den Mitteln der Architektur das Wahrnehmungspotential neuer Raumformen zu erforschen. Loos macht in seinen Ausführungen zur Bekleidungslehre fast programmatisch klar,



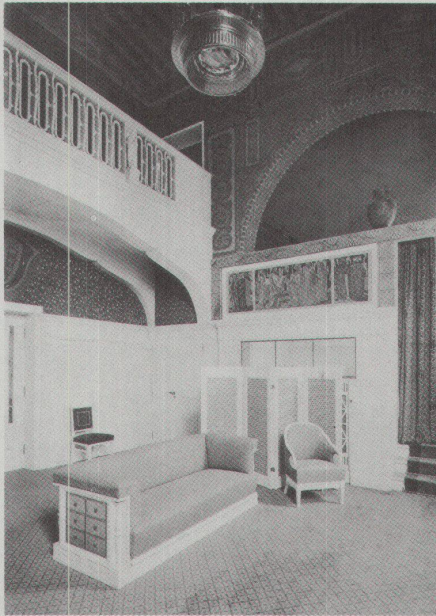
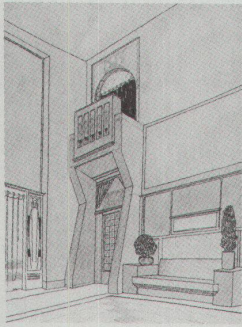
Halle Haus Bernhard;
Architekt: Hermann Muthesius

Hallenpodest Haus Simson;
Architekt: Hermann Muthesius



Wohnhaus Dr. Hugo Henneberg;
Architekt: Josef Hoffmann

Wohnhaus Beer-Hoffmann;
Architekt: Josef Hoffmann



Halle Haus Olbrich;
Architekt: Joseph M. Olbrich

Neue Halle Haus Glückert;
Architekt: Joseph M. Olbrich

Haus mit Halle;
Architekt: Leopold Bauer



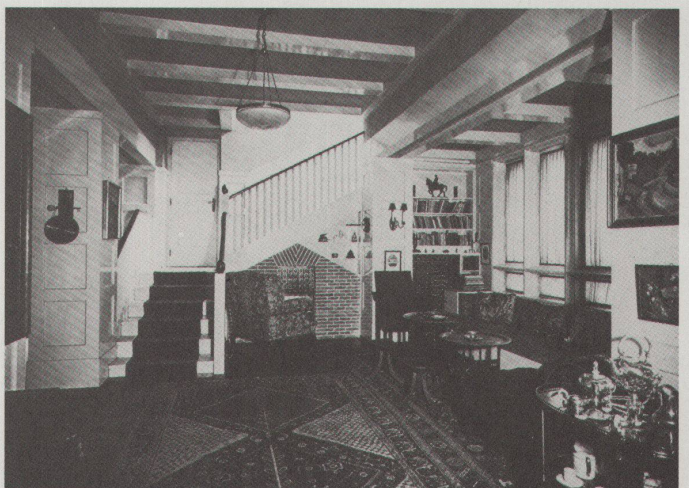
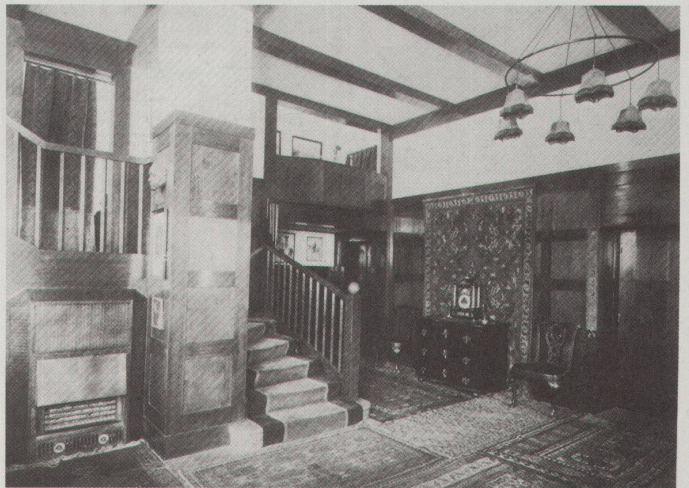
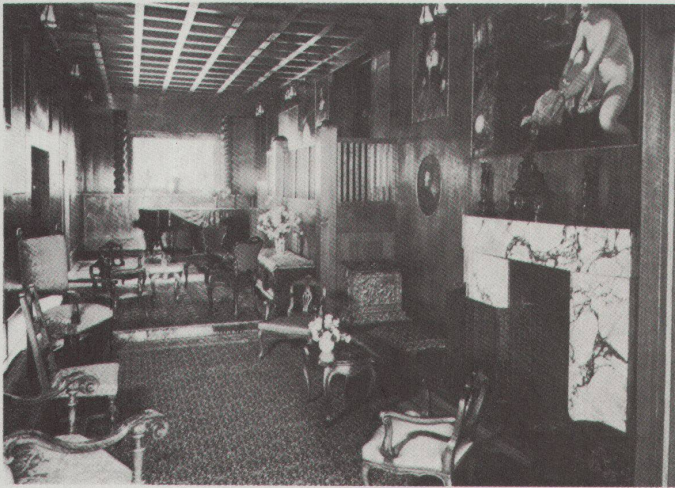
wie er den Raum von innen heraus denkt und dass er diesen aus einer individuellen Wahrnehmung heraus gestaltet, denn: «Die Architektur erweckt Stimmungen im Menschen; die Aufgabe des Architekten ist es daher, diese Stimmungen zu präzisieren.»⁵

In die Welt gesetzt wurde der Begriff «Raumplan» durch Heinrich Kulka in seiner Loos-Monographie von 1931. Der langjährige Mitarbeiter von Loos widmet der Erläuterung des Begriffs ein Kapitel. Danach konstituiert sich der Loossche Raumplan wesentlich aus zwei Entwurfsoperationen: 1. der Formulierung der offenen Raumbeziehung zwischen den dem Wohnen dienenden Räumen des Hauses und 2. der Differenzierung der Raumhöhen entsprechend einer individuellen Angemessenheit der einzelnen Raumteile.

Kulka stellt den Raumplan als Herausforderung an den Entwerfer vor: «Der Raumplan... stellt an den entwerfenden Architekten den Anspruch höchster Konzentration. Er muss im Augenblick der Geburt seines Raumgebildes an den Zweck, die Konstruktion, die Verkehrswege, Introduction, Möblierung, Bekleidung und die Harmonie des Raumes gleichzeitig denken.»⁶ Loos hat diesen «höheren Raumgedanken» schon am Bild des Logentheaters erläutert, bevor der Begriff geprägt wurde. Demnach könne man, meinte er, den Aufenthalt in den engen Logen nur deshalb ertragen, weil diese in einer offenen räumlichen Beziehung zum grossen Hauptraum stünden. Daraus hat er den Schluss gezogen, dass man durch diese Form der Verknüpfung eines Hauptraumes mit niedrigen Annexräumen Volumen und damit Baukosten sparen könne.

Wenn in den Erläuterungen Kulkas und Loos' die raumökonomischen Argumente so bedeutungsvoll sind, steht dies wohl unmittelbar in Zusammenhang mit der wirtschaftlichen Lage in den zwanziger Jahren. Hermann Muthesius erkennt schon 1919 die veränderte Situation. Er stellt fest, dass sich die Preise vervierfacht hätten und dass auch jemand, der bereit wäre, gegenüber der Vorkriegssituation das Doppelte für ein Haus zu bezahlen, «sich gegenüber den Friedensansprüchen noch ausserordentlich einschränken»⁷ müsste. Sein programmatischer Schluss lautet: «So ist es das kleine Haus, auf das sich in Zukunft die Aufmerksamkeit lenken wird.»⁸ Loos erkennt im Raumplan eben dieses Potential zu einer architektonisch-räumlichen Verdichtung und die Möglichkeit, auch bei massiver Reduktion des Bauvolumens grosszügige Raumsituationen zu schaffen.

Verfolgt man im Werk von Loos die entwerferischen Experimente mit den Elementen, die den Raumplan konstituieren, chronologisch, so zeigt sich, dass diese bereits in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg erfolgen und erst in der Nachkriegszeit zu einer Gesamtkonzeption gewachsen sind. Loos selber weist in einem Gespräch mit Karel Lhota (etwa 1930) als Beispiele eines Entwerfens im Raum für die Periode vor dem Krieg lediglich auf zwei Arbeiten hin, das Projekt für das Kriegsministerium (Wettbewerb 1907) «wo die Säle im mittleren trakt angeordnet waren und die kanzleien mit niedrigerer geschosshöhe drumherum»⁹ und das Haus am Michaelerplatz, wo er im Sockelbereich zum ersten Mal mit der Niveaudifferenzierung arbeitet, die auf eine Gesamttraumhöhe zwei höhere Geschosse neben drei niedrigeren Geschossen anordnet und die versetzten Geschossebenen in eine offene Raumbeziehung stellt. Über Loos' Aufzählung hinaus wären noch weiter zu erwähnen das Projekt Hotel «Friedrichstrasse» (1906) mit dem zweigeschossigen, ins Souterrain verlegten Restaurant, die Villa Karma (1903–1906) mit



Musiksalon Villa Karma;
Architekt: Adolf Loos

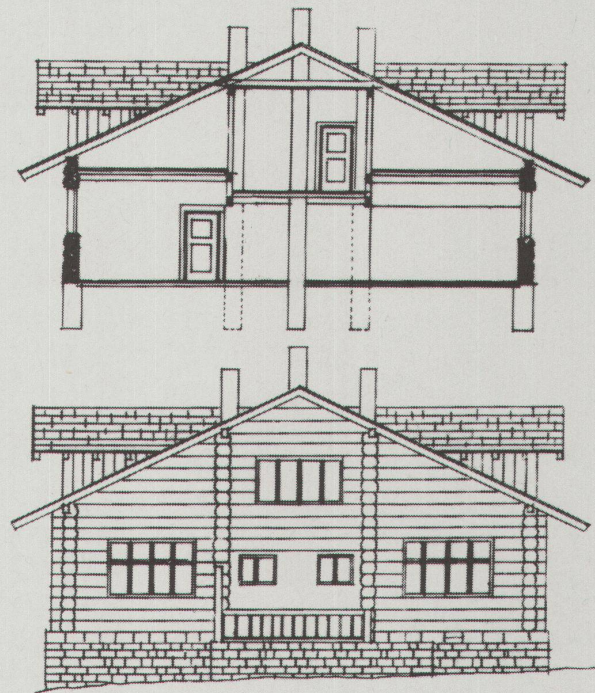
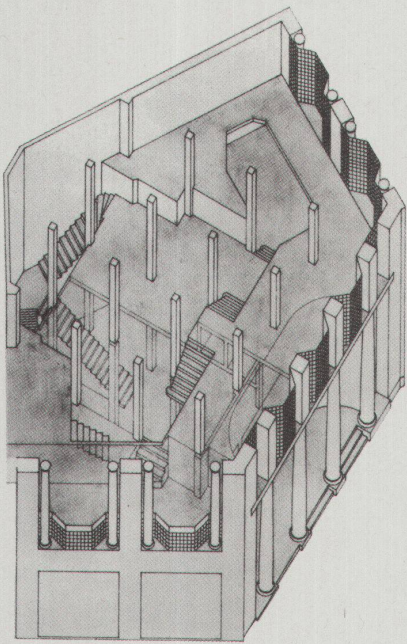
Massabteilung, Schneidersalon Knize;
Architekt: Adolf Loos

Haus am Michaelerplatz,
Isometrie Sockelbereich;
Architekt: Adolf Loos

Halle, Haus Mandl;
Architekt: Adolf Loos

Halle Haus Strasser;
Architekt: Adolf Loos

Einreiechplan Bauleitungshütte;
Architekt: Adolf Loos



den Niveaudifferenzen zwischen bestehendem Kern und der neugebauten Ummantelung und die zweigeschossige Raumlösung beim Herrenmodegeschäft Knize (1909).

Aufschlussreich im Hinblick auf die Entwicklung des Raumplans ist, dass die drei realisierten Villenbauten Haus Steiner (1910) Haus Horner (1912) und Haus Scheu (1912–1913) zwar mit offenen Raumbeziehungen arbeiten, aber ohne jede Niveaudifferenzierung der Geschossebenen auskommen. Gustav Künstler und Ludwig Münz haben in ihrer 1961 erschienenen Monographie die nicht ausgeführte kleine Bauleitungshütte (1912) für die Schwarzwaldschule auf dem Semmering als erstes Beispiel eines Raumplans benannt. Das heisst also: Loos entwickelte das, was wir heute als Raumplan bezeichnen, im Wohnbau erst nach dem Krieg.

Wahrscheinlich war seine Arbeit in und für die Siedlerbewegung hierfür die wichtigste Erfahrung. Die Beschränkung der Mittel, die Reduktion des Raumprogramms und die Verdichtung der räumlichen Verhältnisse erreichen eine neue Dimension, die in seiner bisherigen Arbeit bis dahin nicht zu sehen ist. Die evolutionstheoretischen Überlegungen zur Ökonomie der menschlichen Arbeit werden nun zur sozial dringlichen Notwendigkeit. Die Arbeit an den kleinmassstäblichen Siedlungshäusern liess Loos vermutlich ahnen, welches Raumpotential im konventionellen Villenbau noch zu erschliessen war.

1918 bis 1919 realisierte Loos als ersten privaten Auftrag nach dem Krieg den Umbau des Hauses Strasser. Er führte in einem Teil des Hauses ein zusätzliches Geschoss ein mit einem Bibliotheks- und einem Musikzimmer, die lediglich zwei Meter hoch sind, und verwirklichte eine Raumsituation von gegeneinander differenzierten Geschossebenen. Dieses «Raumplanthema» erprobte er nun in den zwanziger Jahren in fast allen Villenbauten.

Für den Schnittaufbau gilt bei den meisten Häusern, dass der Raumplan nur den Wohnbereich bestimmt und lediglich Tiefparterre und Hochparterre in die Differenzierung der Niveaus einbezogen sind. Die Raumplanstruktur findet ihre Begrenzung in aller Regel an der durchgehenden Geschossebene des darüberliegenden Schlafgeschosses. Konzeptionelle Ausnahmen bilden die Projekte mit zweigeschossigen Raumteilen wie die Villa Vedier oder das Haus Kuhner.

Loos verwirklichte Raumpläne in Gebäuden mit verschiedensten stilistischen Ausprägungen: etwa bei der Villa Konstand in Olmütz mit dem klassizistischen Baukörper mit Portikus und klassischer Säulenstellung, beim Palais Bronner (1921) in der Tradition des barocken Wiener Gartenpalais, bei den Häusern Stross (1922) und Simon (1924) mit dem Element der hohen Loggia und den eingestellten Kolossalsäulen, beim Haus Moissi (1923) mit einer Annäherung an einen mediterranen architektonischen Ausdruck oder beim Haus Kuhner mit einer regionalen Bauweise nach den Regeln dessen, «der in den Bergen baut». Daneben gibt es eine Reihe von Häusern, die sich jeder klassischen oder lokalen Gebärde enthalten und einfache, glatte, kubische Gliederungen vorstellen, etwa die Villa Plesch, das Haus Tristan Tzara, das Haus Moller, das Haus Müller und andere.

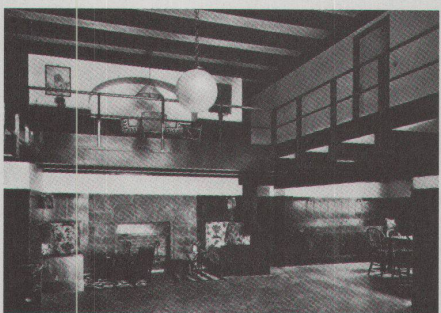
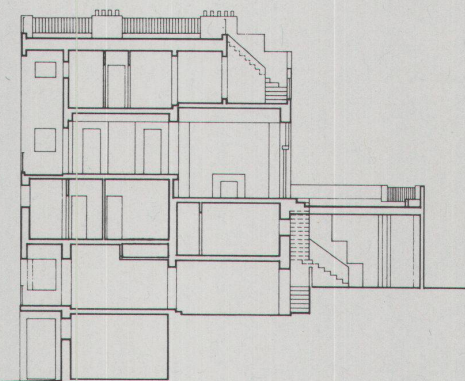
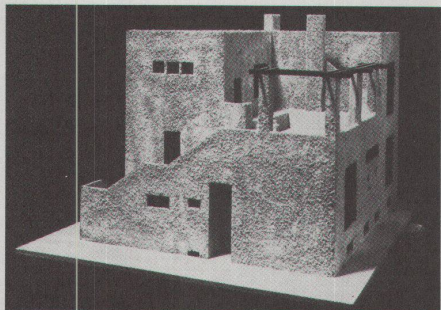
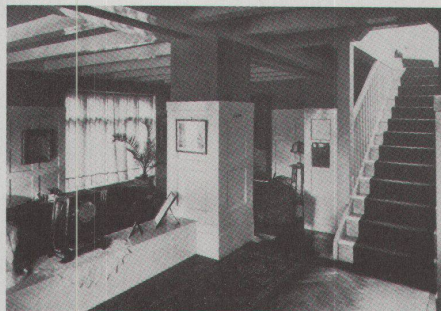
Diese Kombination von Raumplänen mit verschiedensten Architektursprachen führt zu der Frage nach dem Verhältnis von äusserem Ausdruck und innerer «Raumplanstruktur» in der Architektur von Loos. Es ist oft davon gesprochen worden, Loos habe «von innen nach aussen» entworfen. Gewisse Erläuterungen etwa zur Bekleidungslehre oder die erwähnte Präzisierung der Stimmungen legen eine solche Sicht nahe. Loos hat jedoch nicht,

Blick vom Speisezimmer Haus Rufer;
Architekt: Adolf Loos

Modell Haus Moissi;
Architekt: Adolf Loos

Schnitt Haus Tristan Tzara;
Architekt: Adolf Loos

Halle mit Kaminplatz Haus Kuhner;
Architekt: Adolf Loos



wie die englischen «Vorbilder», die innere Freiheit der Raumgestaltung nach aussen in einem plastisch suggestiven Sinne zum Ausdruck gebracht, sondern bevorzugte die klassische, einfache Volumetrik. Sein Verständnis der Beziehung zwischen äusserem Ausdruck und innerer Struktur formulierte er programmatisch im Diktum: «Das haus sei nach aussen verschwiegen, im innern offenbare es seinen ganzen reichtum.»¹⁰

Wie die Beispiele aber zeigen, ist ihm das sprachliche Element besonders wichtig, und er entwickelt diesen Aspekt konsequent aus den Gegebenheiten des Ortes. Man könnte also im Entwurfsvorgang von einer Art Doppelstrategie sprechen. Loos entwirft sowohl von innen nach aussen bei der Konzeption des Raumes und von aussen nach innen in dem Sinne, als er den architektonischen Ausdruck aus den Gegebenheiten der Situation entwickelt. Die Spannung, die aus diesen gegensätzlichen Ansätzen erwächst, liefert in seinem Werk die Energien, die verschiedenen Teile immer wieder neu in eine der jeweiligen Aufgabe und ihren Bedingungen angemessene Beziehung zu bringen.

Friedrich Kurrent stellt an verschiedenen frühen Raumplanentwürfen Widersprüche zwischen Erscheinung und innerer Struktur fest und kommt zum Schluss, dass erst die späten Entwürfe, das Haus Tristan Tzara, das Haus Moller und das Haus Müller, die auch als seine reifsten Raumplanentwürfe bezeichnet werden, «eine souveräne Übereinstimmung von Aussen und Innen»¹¹ aufweisen. Solche Urteile sind aber gerade im Zusammenhang mit dem Raumplanbegriff fragwürdig. Das Loossche Werk, das sich dem allgegenwärtigen modernen Pathos des Prototypischen widersetzt und sich im Entwurf immer auf ein anspruchsvolles «von Fall zu Fall» einlässt, scheint sich dieser Art der Beurteilung entziehen zu wollen.

Macht man sich bewusst, dass der Begriff Raumplan nicht eine von Loos geprägte programmatische Bezeichnung eines Architekturkonzepts ist, wie etwa die fünf Punkte von Le Corbusier, sondern erst der retrospektive, quasi geschichtsschreibende Versuch, bestimmte Entwurfsinteressen begrifflich zu umschreiben, und hält man weiter fest, dass fast gleichzeitig zum Haus Moller das Haus für Josephine Baker entsteht und dass kurz nach dem Haus Müller das Haus Kuhner gebaut wird, so scheinen sich die in den Begriff des Raumplans hineinprojizierten Erwartungen fast gegen Loos' Werk zu stellen.

K.L.

- 1 Adolf Loos, *Trotzdem*, Wien 1931, S. 214 f.
- 2 Hermann Muthesius, *Das englische Haus* Bd. II, Berlin 1904, S. 50 f.
- 3 Vincent Scully, *The Shingle Style Today or the Historians Revenge*, New York 1978, S. 5
- 4 Carl E. Schorske, *Wien – Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Frankfurt 1982
- 5 Adolf Loos, *Trotzdem*, Wien 1931, S. 102 f.
- 6 Heinrich Kulka, *Adolf Loos*, Wien 1931, S. 14
- 7 Hermann Muthesius, *Landhaus und Garten*. München 1919, S. 2
- 8 op. cit Anm. 7, S. 2
- 9 Hinweis von Dietrich Worbs in: *Raumplan Wohnungsbau*, Berlin 1983, S. 65 f., auf Karel Lhota, Architekt A. Loos, in: *Architekt SIA Praha*, 32. Jahrgang, 1933
- 10 op. cit. Anm. 5, S. 129
- 11 Adolf Loos, *Graphische Sammlung Wien*, Wien 1989, S. 124

Halle Haus Wenzgasse;
Architekt: Joseph Frank, Oskar Wlach

