

Holz. Hölzern. Städtisch. Wohnen. Urban. Elegant : über die Verwendung von Holz in modernen Innenräumen

Autor(en): **Köhler, Bettina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **99 (2012)**

Heft 9: **Holz als Kleid = Du bois comme vêtement = Wood as garment**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-349156>

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.





Holz. Hölzern. Städtisch. Wohnen. Urban. Elegant

Über die Verwendung von Holz in modernen Innenräumen

Bettina Köhler Für die Architektur der klassischen Moderne musste der Baustoff Holz bei der Verwendung in Innenräumen entweder «abgekühlt» werden oder seine Bedeutung wurde kleinbürgerlich-ruraler Gemütlichkeit unterstellt. Damit setzte sich die Moderne ab von einer Tradition städtisch-bürgerlicher Interieurs. In heutigen Innenräumen wird Holz sowohl entmischend als auch homogenisierend eingesetzt.

1930, ein fotografisches Portrait. Die Textildesignerin Marion Dorn posiert hinter einer Wand, hebt die Arme und schaut nach rechts. Die Öffnung, durch die wir sie anschauen können, in ihrer surrealen tänzerischen Pose, wirkt wie ein Bild, ein Tondo. Dieses ist entstanden, weil ein rundes Stück aus der Wand herausgebrochen wurde. Die Bruchkanten ergeben einen Rahmen, sie scheinen weiss zu sein: Das Weiss der Mörtelreste steht im Kontrast zur Wandfarbe, die, so weit die schwarz-weiße Aufnahme diese Vermutung zulässt, glatt farbig gestrichen war, man denkt an Rot. Hinter dem Kopf von Marion Dorn die Andeutung einer weiteren Wandschicht, Ziegel? Oder doch Holzstücke? Vor der Wand am Boden die Trümmer des Durchbruchs. Der Boden selbst: wahrscheinlich Steinfliesen.

Etliche Assoziationen und Behauptungen fließen in diesem Portrait zusammen, das ohne die vermittelnde Geschmeidigkeit des Textilen den Ausschnitt eines Interieurs in Szene setzt, das um 1930 als modern gelten konnte. Wie sehr unsere Vorstellung von Moderne durch die abstrahierenden Materialitäten von Boden, Wand und Decke geprägt ist – und damit soll hier nicht nur die sichtbare Oberfläche, sondern die gesamte

Linke Seite: Yaya House von Manuel Ocaña Architecture & Thought Production Office, Madrid. – Bild: Miguel de Guzmán

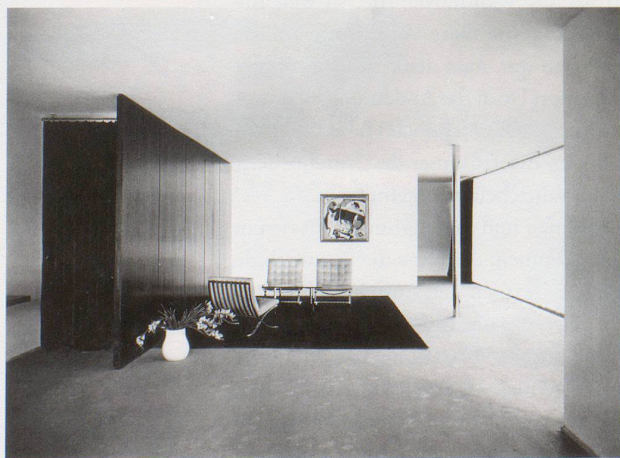


Tiefe des Aufbaus gemeint sein – wird an diesem Fragment eines Raums überdeutlich. Die Bruchkanten der Steine, der Mörtel, die staubigen Reste auf dem Boden sind aber Teile eines «klassischen» Wandaufbaus, der selbstverständlich, bedeckt mit einer glatten einfarbigen Putzschicht und ohne weitere Gliederungen einen «modernen» Ausdruck erhalten hat. Die Fotografie erlaubt den Rückschluss, dass ein zeitgemäßes Bild des Innenraums um 1930 auch mit traditionellen Materialien hergestellt werden konnte, sofern ihre Verwendung bestimmten Kriterien gehorchte. Und sie lädt zur Spekulation darüber ein, ob gewisse traditionelle Materialien in jener Epoche moderner eingestuft wurden als andere.

Das Material Holz, das, ob farbig gefasst oder mit der sichtbaren Maserung als Täfer die Wand bedeckt, wäre in diesem Interieur wohl weniger denkbar als Vorhänge und textile Raumteiler. Dem Textil in Verbindung mit den «Moderne-Materialien» Beton, Stahl und Glas mass man einen Ausdruck selbstverständlicher avantgardistischer Urbanität bei, den man dem Holz nur unter besonderen Bedingungen zugestand. Hierzu gehörte, wie verschiedene Innenräume von Mies van der Rohe erkennen lassen, das «Abkühlen» des Holzes durch die demonstrative Betonung seiner glatten samtigen Oberfläche ohne weitere Ornamente oder Leisten in der gestreckten Erscheinung aneinander gefügter Platten, die einen zwischen Boden und Wand eingespannten, kostbar wirkenden Raumteiler ergaben (Abb. 2).

Kalt und Warm und Holz

Obzwar die Kälte oder Wärme von Materialien keines der Gegensatzpaare bildeten, die Johannes Itten in seinem berühmten Bauhaus-Kurs erforschen liess, scheint sich in den 1920er Jahren doch, wenn auch langsam, in einer Art symbolischer Konstruktion, die Polarität zwischen warmen, traditionellen und kalten, modernen Materialien stabilisiert zu haben.¹ Eigentlich hätte ja nichts dagegen gesprochen, den «biologischen apparat für seelische und körperliche bedürfnisse», als den Hannes Meyer die neue Wohnung 1928 bezeichnet hatte, mit Holz auszukleiden. Aber die Erwartung, dass diese neue Wohnung der «gemütlichkeit und repräsentation» entkleidet sei, konnte anscheinend am besten durch Stahlbeton, Drahtglas und Aluminium angemessen symbolisiert werden und deshalb führten diese Materialien die Liste der von Meyer aufgezählten neuen Baustoffe an.² Und Meyer ging noch einen



2

Schritt weiter: Den Wunsch nach Holz im Innenraum setzte er mit archaischen Neigungen der Bauherrinnen und Bauherren gleich; zwischen getäferten Wänden brannte sozusagen immer schon das Lagerfeuer: «wir kennen die atavistischen neigungen der künftigen bewohner und wählen je nachdem als innenverkleidung des genormten montagehauses die flammige kiefer, die straffe pappel, das fremde okume oder den seidigen ahorn.»³

Blicken wir auf den heutigen Umgang mit Materialien im Innenraum, mag es scheinen, als seien diese Zuweisungen und Symbolisierungen nicht mehr von Bedeutung. Doch allen Befreiungen zum Trotz scheint die Verwendung des Holzes immer noch Codierungen zu gehorchen, welche die Modernität eines städtischen Interieurs mit Glätte, Transparenz, Kühle und Leichtigkeit verbinden. Wenn an dieser Stelle die Frage nach dem Umgang mit Holz im städtischen Interieur und damit auch die nach dem angemessenen Ausdruck von Urbanität gestellt wird, dann ist es wichtig, sich kurz zu vergegenwärtigen, dass man unter einem modernen Wohninterieur in den 1920er und 1930er Jahren per se das städtische verstand.

Mit der Stadt verbunden – der Natur trotzend

Den Gegenpol dazu bildete nicht das stadtnahe Einfamilienhaus oder die stadtnahe Wohnung. Vielmehr stellte Paul Artaria 1939 das «städtische Vielwohnungs-haus» mit «Zentralheizung, metallene[n] Schiebefenster[n], Personenaufzügen» dem «Bergbauernhaus» gegenüber, bei dem «die strenge Anpassung an die Forderungen von Klima und Wirtschaftlichkeit» immer schon eine durch die Tradition gebildete «schlichte Haltung» erzeugen.⁴ Die Abbildungen eines Holzhauses aus Les Haudières im Wallis und eines gläsernen Geschäftshauses in London stellen durch ihre Beschriftungen unmissverständlich klar, dass Materialität und Produktionsverfahren unauflöslich miteinander verwoben erscheinen: Dem Holz ist das traditionelle Handwerk zugeordnet, Glas und Stahl die moderne maschinelle Produktion.⁵ Bewertet allerdings wird diese Zuordnung nicht, sie wird dargestellt und die Verwendung von Holz im Innenraum des Wohnhauses an Wänden, Boden und Decke als selbstverständliche Option erwähnt.⁶ Es ist jedoch bezeichnend, dass die vollständige und sichtbare Konstruktion aus Holz, welche die Innenräume als hölzerne Schatullen ausbildet, den von Artaria abgebildeten Wochenend- und den Klein-Häu-

sern vorbehalten ist. Obschon die Zuordnung von Glas und Stahl zum städtischen Ambiente und von Holz zum ländlichen mittlerweile als ebenso obsolet gelten mag wie die Verbindung von Urbanität und Moderne auf der einen sowie Ländlichkeit und Tradition auf der anderen Seite, spricht doch vieles dafür, dass diese Zuweisungen nie völlig ausser Kraft gesetzt werden konnten.⁷ Bezeichnend hierfür scheint der Umgang mit dem Material im Projekt für sozialen Wohnungsbau von Herzog & de Meuron an der Rue de Suisse in Paris aus dem Jahr 1995–1996: Hier wird die dem Strassenraum zugewandte Fassade mit ihren durchlaufenden Balkonen durch geschosshohe Faltläden aus Gitterblech eingehüllt, während der Gebäuderiegel im zurückgezogenen Gartenhof mit sich wölbenden Holzjalousien einen besonderen Übergang zwischen halbprivatem und privatem Raum ermöglicht. Dem öffentlichen Raum der Stadt gehört das kühle Blech, dem privateren Hofgarten das warme, in seiner materiellen Erscheinung sichtbar belassene Holz.

Das Holz und seine Atmosphäre

Obwohl natürlich kostbare Hölzer im eleganten Innenraum immer wieder zum Einsatz kamen und im Zuge der Loft-Mode auch billigere Sperrholzplatten die notwendigen Box-Einbauten ermöglichten, kann man doch feststellen, dass in der Ikonographie des modernen Wohnraums das Material Holz lange Zeit keine zentrale Rolle spielte. Deshalb soll das genannte Projekt Herzog & de Meurons hier als Beispiel für den Beginn einer veränderten Bewertung und Verwendung des Materials im städtischen Interieur stehen. Zu dieser Neudeutung beigetragen hat das seit der Mitte der neunziger Jahre immer ausgeprägtere Interesse an allem «Atmosphärischen» in der Architektur.⁸ Gernot Böhme hat diese durch ihn von Beginn an entschieden mitgeprägte Diskussion über die Grundlegung einer neuen Ästhetik 2006 nochmals fokussiert und dabei auch die «inszenierte Materialität» in den Blick genommen.⁹ Am Beispiel von zwei Buchläden in Konstanz greift Böhme den Kontrast zwischen Holz und Stahl als tragende Elemente der Inszenierung des Innenraums auf und kommt zum Schluss, dass der scheinbare Gegensatz von alt und neu, konservativ und progressiv im Grunde nicht existiere, sondern als «Variationsbreite der Welt» verstanden werden müsse, als «bewusste Erzeugung von Atmosphären.» Die Materialien «repräsentieren sich selbst: Fachwerk und Brücke oder, viel-

¹ Ich folge hier der Darstellung von Helmut Lethen: Von der Kälte des Materials in den Zwanziger Jahren, in: Daidalos, Magie der Werkstoffe, 56, Juni 1995.

² Lethen, (wie Anm. 1), Meyer führt diese Zusammenhänge 1928 in «bauen» aus.

³ Zitiert nach Lethen, (wie Anm. 1).

⁴ Paul Artaria, Vom Bauen und Wohnen, ein Bilderbuch für Laien und Fachleute, Basel 1939.

⁵ Artaria, (wie Anm. 4).

⁶ Artaria, (wie Anm. 4).

⁷ Vgl. auch: Christoph Gros, Kosmologie des Intimen, in: du Die Zeitschrift der Kultur, Holz ein Material hebt ab, 1999, Heft 698: «In der traditionellen bäuerlichen Gesellschaft war Holz Bestandteil fast aller häuslichen Sitten und Gebräuche.»

⁸ So erscheint die bekannte Abhandlung Gernot Böhmes exakt in der Mitte der neunziger Jahre: Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt am Main, 1995.

⁹ Gernot Böhme, Architektur und Atmosphäre, München 2006.

Abb. 1 Marion Dorn, Portrait ca. 1930. Abbildung aus: A woman's touch. Women in Design from 1860 to the Present Day, Isabelle Anscombe, NY 1984

Abb. 2 Ludwig Mies van der Rohe, Wohnraum im Modellhaus, Bauausstellung Berlin 1931. – Abbildung aus: Christina Lange, Ludwig Mies van der Rohe, Architektur für die Seidenindustrie, Berlin 2011

mehr noch ihre Materialität: Holz und Stahl. Damit werden die Materialien quasi freigesetzt. Ihre funktionale Entlastung befreit sie zur reinen Erscheinung: Sie müssen nicht mehr leisten, was sie versprechen, wenn sie nur das Versprechen leisten.»¹⁰

So wichtig aber für das Atmosphärische die «reine Erscheinung» des Materials sein mag, die Zuweisungen alt, neu, konservativ, progressiv existieren weiterhin, wenn auch mit den Möglichkeiten der Verschiebung und Umdeutung. Gerhard Auer betonte dagegen 1995 gerade die unmittelbare leibliche Wirkung: «Materialien bleiben nur subaltern, solange sich der Architekturbetrachter auf Distanz zu einem Objekt hält. Nähert er sich ihm aber auf Hör-, Reich- und Riechweite, dann überfluten ihn Suggestionen des Raumgefühls, des Unbehagens oder Wohlbefindens. Hier üben kaum mehr die Formen, jetzt aber die Farben, Klänge und Lichter, die Wärme und Tastempfindungen ihre Wirkung aus.»¹¹ Ganz in diesem Sinne hat Shigeru Ban vor kurzem seinen erstaunlichen Einsatz eines sichtbar bleibenden hölzernen Tragwerks für die Errichtung des Erweiterungsbaus des Tamedia Stammhauses mitten in Zürich mit den Worten charakterisiert: «Mit Holz haben Sie automatisch das Gefühl in einer Landschaft zu sein.»¹² Dem Material Holz wird damit die Kraft zugestanden, unmittelbar eine spezifische Atmosphäre zu schaffen. Sie besitzt schlechthin die Wirkung einer natürlichen Umgebung. Zu dieser Interpretation haben vielleicht auch die Herausforderungen durch alle Aspekte der Nachhaltigkeit beigetragen, die der physischen und zunehmend auch sichtbaren Präsenz des Materials Holz im städtischen Interieur eine neue/alte Dimension verliehen hat. Weil der Anspruch auf Nachhaltigkeit sich dank seiner moralischen Färbung grosser Autorität erfreut und die «Sehnsucht nach dem Echten» in Gang setzt¹³ verändert er – so die Vermutung – die Emotionen und atmosphärisch-ästhetischen Assoziationen gegenüber dem Einsatz von Holz in der Stadt.

Das Holz kann sich in den unterschiedlichsten Aggregatzuständen im urbanen Interieur demonstrativ zeigen, wie zum Beispiel im Yaya Haus von Manuel Ocaña in Madrid. Hier wird lustvoll und am Rande des Kitschs ein Crash zelebriert zwischen dem Eichenparkettboden, auf den das Gesicht der Bewohnerin so aufgemalt wurde als handle es sich um kostbare Intarsien, und den OSB-Platten an Wänden und Decken – Fertigprodukten also, die Alltäglichkeit und Massen-

fertigung suggerieren. Die Inszenierung ist wahrscheinlich auch deshalb so durchgehend hölzern ausgefallen, weil es sich bei der kleinen Stüdiowohnung um einen Attika-Ausbau unter dem Dach handelt.¹⁴

Das Holz als «Bekleidung der Wand»

Ein Blick in die Geschichte des städtischen Interieurs seit dem späten siebzehnten Jahrhundert macht deutlich, dass das Material Holz als Wandbekleidung neben dem Textil, Stein, farbigem oder weissem Putz bis zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts immer eine zentrale Rolle spielte. Die Bekleidung der Wand geschah aus klimatischen Gründen, weil Kühle, Wärme und Feuchtigkeit der Räume sich über das Holz regulieren und die geringere Heizkapazität ausbalanciert werden konnte – und weil man die Bekleidung aus ästhetischen Gründen für notwendig hielt. Sie trug zur Differenzierung des Charakters der Räume bei und diese galt als höflich, urban und elegant. In der lange Zeit als à la mode geltenden Pariser Architektur wurden öffentlichere Räume wie das Vestibül und die Treppe, aber auch ein festlich repräsentativer Saal, mit kühleren Materialien, also Stein, Marmor und Putz bespielt, die privateren Empfangsräume und die intimen Wohnräume dagegen mit Täfer.¹⁵ Man schätzte die Möglichkeit, über den Aufbau des Täfers die Proportionen des Raums zu verändern sowie eventuelle Unregelmäßigkeiten des Grundrisses mithilfe der Holzverkleidung zu kaschieren.¹⁶ Das Holz wurde zumeist farbig gefasst, eher selten wurde die Ansichtigkeit der Maserung gewünscht. Im Zusammenspiel von farbiger Fassung und dem jeweiligen Reichtum der Ornamentik, die geschnitzt oder appliziert wurde, liess sich ein breites Repertoire an Raumcharakteren erzeugen. Im Lauf des achtzehnten Jahrhunderts, in dem die städtischen Wohnwelten grundsätzlich komfortabler und in gewisser Weise «privater» wurden, ohne an Eleganz zu verlieren, gewann das Täfer als Bekleidungsmaterial nochmals an Bedeutung.

Die Entwicklung über einen längeren Zeitraum legt auch davon Zeugnis ab, dass man im Unterschied zu Marmor und Stein das Material Holz als einen Werkstoff betrachtete, der stärker bearbeitet und elegant gemacht – also urbanisiert werden musste. Im Historismus wurde die Arbeit an der Differenzierung von Stimmungen in den verschiedenen Räumen des städtischen Interieurs virtuos vorangetrieben. Nun wurden alle möglichen Register der Holzbearbeitung zur Erzeu-

¹⁰ Böhme, (wie Anm. 9).

¹¹ Gerhard Auer, Baustoffe sind immer künstlich, in: Daidalos, 56, Juni 1995, Magie der Werkstoffe.

¹² Darüber hinaus hätten ihn ökologische Aspekte überzeugt: Holz sei erneuerbar, habe viel mit der Schweiz zu tun und einen geringen CO₂-Verbrauch, vgl. Tagesanzeiger online 18. 01. 2012.

¹³ Vgl. auch: brandeins, Heft 12, 13. Jahrgang, Die Sehnsucht nach dem Echten. Das Titelblatt, in alter Trompe l'oeil Manier gestaltet, inszeniert ein hölzernes Anschlagbrett.

¹⁴ Vgl. auch: Gabriele Kaiser, Sinnhafte Oberflächen, Assoziationen zum Innenausbau, in: <http://www.proholz.at/zuschnitt/35/sinnhafte-oberflaechen.htm>.

¹⁵ Charles Augustin D'Aviler, Cours d'Architecture, Bd. 1, 1691.

¹⁶ D'Aviler, (wie Anm. 15).

¹⁷ Vgl. hierzu auch Bettina Köhler, 1870–1900. Zwischen Industrie und Handwerk. Das Interieur, in: Schweizer Möbel und Interieurs im 20. Jahrhundert (Hg. Arthur Rüegg), Basel/Boston/Berlin 2002.

¹⁸ Karl Schawelka, «More Matter with less Art?» Zur Wahrnehmung von Material, in: Material in Kunst und Alltag, (Hg. Monika Wagner und Dietmar Rüböl), Berlin 2002.

Abb. 3 Margaret Macdonald Mackintosh, wahrscheinlich im Appartement an der Main Street, Glasgow, entworfen und eingerichtet von ihr und Charles Rennie Mackintosh, ca. 1900. – Abbildung aus: A Woman's Touch. Women in Design from 1860 to the Present Day, Isabelle Anscombe, NY 1984

gung unterschiedlicher Charaktere gezogen und mit dem Rückgriff auf die Interpretation von Stil-Epochen verbunden. In grossen Speisezimmern, die häufig in «altdeutscher Renaissance» oder im gotischen Stil gehalten eine festliche und zugleich konzentriert intime Stimmung entfalten sollten, schätzte man die Sichtbarkeit des Holzes und seiner Färbung und Maserung. Im festlich extrovertierten Salon hingegen wurden die Tüfer hell gefasst und verbanden sich in der Ausstattung des Raums mit Wandbespannung, Bildern und Spiegeln beispielsweise zu einer leichten Interpretation des Rokoko.¹⁷ Die Interieurs der Jahrhundertwende schliesslich thematisieren die Vereinheitlichung der Stimmungen. Bei aller Dynamik der Ornamente und dem Schwung der Linien spielen Kühle und Sachlichkeit eine zunehmend wichtige Rolle, was sich auch im Umgang mit dem Holz niederschlägt (Abb. 3).

Von der Vereinheitlichung zur Entmischung

«Die Isolation bestimmter Wahrnehmungsvermögen scheint das geheime Ziel der historischen Entwicklung vieler Kunstgattungen zumindest der Moderne zu bilden, und Materialinstallationen fügen sich hier durchaus ein. Bei der Aufhebung der Formwahrnehmung und der unvollständig gelingenden Konstruktion von Objekthaftigkeit, sowie dem Herausstellen von Texturen auf Kosten etwa der Modellierung, wird dem Wahrnehmungsobjekt Material der Status des Besonderen verliehen.»¹⁸

Was Karl Schawelka mit Blick auf das Genre der Materialinstallationen und die generelle Kunstentwicklung im 20. Jahrhundert festhielt, gilt, wenn auch unter anderen Bedingungen der Funktionalität und des Komforts, ebenso für die Verwendung von Holz im städtischen Interieur. Dem «Wahrnehmungsobjekt Material», dem Holz, kann ein besonderer Status verliehen werden, indem die Qualität der Oberfläche des Materials, seine spezifische Färbung und Maserung wahrnehmbar gemacht wird, was allerdings voraussetzt, dass man entsprechende Hölzer und Bearbeitungsmethoden wählt.

Adolf Loos' Ausstattung der Wohnung Teichner in Pilsen demonstrierte solche Möglichkeiten einer höflich-eleganten und modernen Wirkung des Holzes in Anlehnung an die bereits erwähnten Tradition der Differenzierung von Raumstimmungen (Abb. 4). So schafften im Wohn- und im Speisezimmer dunkle, auf Hochglanz polierte Wandvertäfelungen aus Edelholz eine



3

gedämpft festliche Atmosphäre.¹⁹ Parallel zu dieser Entwicklung des Ansichtigwerdens von materiellen Oberflächenqualitäten, die auch Böhme in seiner Untersuchung zur Atmosphäre sehr ins Zentrum rückt, gibt es aber weiterhin, bis in die Gegenwart hinein, die Möglichkeit, Holz farbig zu fassen und damit eine Homogenisierung der Oberflächen zu erreichen, welche Wandtäfer, Möbel und flexible Raumeinbauten in einer Komposition zusammenfasst. In diesem Fall sind es wohl vor allem die Leichtigkeit und die haptische Wärme, die die Verwendung motivieren, während dem visuellen Ausdruck durch die Farbe Kühle beigemischt wird. Diese Vereinheitlichung des Interieurs unter Beibehaltung der traditionellen Bekleidungsthematik hat Charles Rennie Mackintosh in Zusammenarbeit mit seiner Frau Margaret in seiner eigenen Wohnung in Glasgow bereits um 1900 auf so eindrückliche Weise vorgeführt, dass Besucher immer wieder von der vollständig in Weiss gehaltenen Farbatmosphäre berichten, die still und elegant eine neue Option urbaner Repräsentation darstellte: «Weisser Salon mit weissen Paneelen, mit weissen Wänden, mit weissen Decken, mit weissen Möbeln, die mit weissem Atlas bezogen sind»; die einzigen abweichenden Farben: violette Teppiche und violette Glasscheiben.²⁰ So wie die Entwürfe der Mackintoshs eine Tendenz zur Homogenisierung im modernen städtischen Interieur repräsentieren, hat Adolf Loos die gleichfalls moderne Tendenz zur Entmischung vorgeführt. Beide hielten aber auch an der bürgerlichen Konvention einer «höflichen Bekleidung der Wand» fest. Und insofern repräsentieren die beiden hier vorgestellten Räume von Mies van der Rohe einen weiteren Schritt in der Arbeit mit dem Material Holz. Mies van der Rohe hat nicht nur, wie erwähnt, die «Abkühlung» des sichtbar belassenen Holzes angestrebt, er hat zugleich die «Konstruktion von Objektivität» betrieben: Das Holz verliert seine enge Verbindung mit dem Wandaufbau, seine Funktion als schmückende, wärmende Bekleidung und wird als Objekt mit eigenem Raumspruch und eigenem funktionalen Auftrag zum leichten, flexiblen Raumteiler und zum Bild zugleich (Abb. 5).²¹ Der Entwurf von hölzernen Raumteilern für die Appartements der Weissenhofsiedlung belegt in diesem Zusammenhang, dass der Bildcharakter der Holzwand nicht zwangsläufig von einem kostbaren Furnier abhängig ist, sondern von der präzisen Proportionierung und dem konstruktiv überzeugenden, flexiblen Ausdruck.

Betrachtet man nun den aktuellen Umgang mit dem Material Holz im städtischen Interieur, dann mag ein Beispiel wie das Yaya Haus in Madrid zwar südlich «barock» erscheinen, letztlich aber kann es durchaus als Hinweis auf eine Revitalisierung gelesen werden, die dem Holz nach Massgabe der jeweiligen Wohnsituation unterschiedlichste Qualitäten abgewinnen kann. Wobei es sich gerade nicht um Beliebigkeit und ein «anything goes» der ästhetischen Erscheinung materieller Oberflächen handelt, sondern um die immer wieder neu zu bestimmende präzise Verbindung zwischen physischer, haptischer Realität, der Konstruktion und ihrer atmosphärischen Wirkungen.

Bettina Köhler, seit 2005 Professorin für Kunst- und Kulturgeschichte am Institut Mode-Design der FHNW, HGK Basel. Zuvor Assistenzprofessorin für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich. Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und des Städtebaus. Arbeitsgebiete: Entwurfstheorie, Ideen- und Begriffsgeschichte in Design und Architektur, das Interieur und die Entwicklungen des Komforts und der Funktionalität.

résumé **Le bois. L'Habitat. Urbain. Élégant**

Le bois dans les espaces modernes Les architectes modernes des années 1920 et 30 ont établi des critères de modernité dans les aménagements intérieurs qui se sont longtemps imposés. Ils ont voulu s'assurer de la «justesse» de la signification symbolique, des effets sur l'ambiance et des relations entre les matériaux, les fonctions et l'esthétique. Entre autre on entendait par «juste» que le nouvel habitat, s'agissant de l'habitat urbain, soit dépouillé des attributs de «confort et de représentativité» comme l'a formulé Hannes Meyer en 1928. Et ceci s'obtenait au mieux avec le béton, le verre armé et l'aluminium. Face à ces matériaux froids, lisses et homogènes, associés à la production industrielle moderne, le bois se présentait comme un matériau «chaud», traditionnel et de confection artisanale. Afin de lui donner son caractère moderne dans les intérieurs urbains, son emploi devait répondre à certaines conditions bien déterminées. Charles Rennie Mackintosh, Adolf Loos et Mies van der Rohe ont réalisé dans leurs intérieurs de remarquables exemples d'homogénéisation, de purification et même de «refroidissement» du matériau bois. L'utilisation du bois dans les intérieurs citadins vit aujourd'hui une véritable renaissance, dont l'une des raisons et non des moindres sont les exigences du développement durable. On constate dans cette tendance combien ces critères de la modernité concourent encore aujourd'hui à lier la réalité physique et optique du bois avec ses effets sur l'atmosphère environnante.

¹⁹ Vgl. Eva Stricker, Raum als Bekleidung. Zur Bekleidungsthematik bei Adolf Loos am Beispiel des Pilsener Umbauprojekts Wohnung Dr. Teichner, in: Adolf Loos, Die Kultivierung der Architektur, (Hg. Ákos Moravansky, Bernhard Langer, Elli Mosayebi), ETH Zürich 2008.

²⁰ Karin Kirsch, Die neue Wohnung und das alte Japan, Architekten planen für sich selbst, Stuttgart 1996.

²¹ Lothar Götz, Mies van der Rohe, Architektur und Wandbild, <http://www.uni-wuppertal.de/FB5-Hofaue/Brock/Projekte/Goetz/Mies1.html>. Sowie: Christina Lange, Ludwig Mies van der Rohe, Architektur für die Seidenindustrie, Berlin 2011.

Abb. 4 Adolf Loos, Wohnung Teichner in Pilsen, Speisezimmer, 1931, Abbildung aus: Adolf Loos, Die Kultivierung der Architektur, Hg. Von Ákos Moravansky, Bernhard Langer, Elli Mosayebi, ETH Zürich 2008
Abb. 5 Ludwig Mies van der Rohe, flexible Holzwand für die Appartements der Weissenhofsiedlung, 1927, Abbildung aus: Christina Lange, Ludwig Mies van der Rohe, Architektur für die Seidenindustrie, Berlin 2011

summary **Wood. Wooden. Metropolitan. Living.**

Urban. Elegant

On the use of wood in modern interiors
A look back at the history of the modern interior that examines the use of wood, especially in urban areas, soon reveals that in the 1920s and 1930s the modernity of the interior fitting-out was measured according to certain criteria that were to remain important for a long period. These were intended to ensure that the symbolic meaning, the atmospheric effect and the constructional relationships between materials, functions and aesthetics were "correctly" created. Here "correct" meant (among other things) that the "new dwelling", which of course was understood as a dwelling in or near the city, should be divested of "cosiness and representation", as Hannes Meyer put it in 1928. And this could best be achieved by the use of reinforced concrete, wired glass and aluminium. In contrast to these cool, smooth, homogeneous materials associated with modern, industrial production, wood represented a warm, traditional material produced by handcraft. If its use in urban interiors was to be regarded as modern, certain conditions had to be observed. In their urban interiors Charles Rennie Mackintosh, Adolf Loos and Mies van der Rohe produced exceptional examples of the homogenisation, detachment and "cooling-off" of the material wood. Up to the present day when, due in part to the demand for sustainability, the use of wood in the urban interior is experiencing a revival, it is these processes that have functioned also as criteria of modernity and ensure that the physical, haptic reality and the atmospheric effect of wood can be brought together in a precise connection. ■

