

Biblioteka Główna i OINT
Politechniki Wrocławskiej



100100218820



BIBLIOTEKA GŁÓWNA

Chiwuk

L 1701

m



NEUES BAUEN IN DER WELT

EINZELDARSTELLUNGEN, HERAUSGEGEBEN VON JOSEPH GANTNER

BAND IV

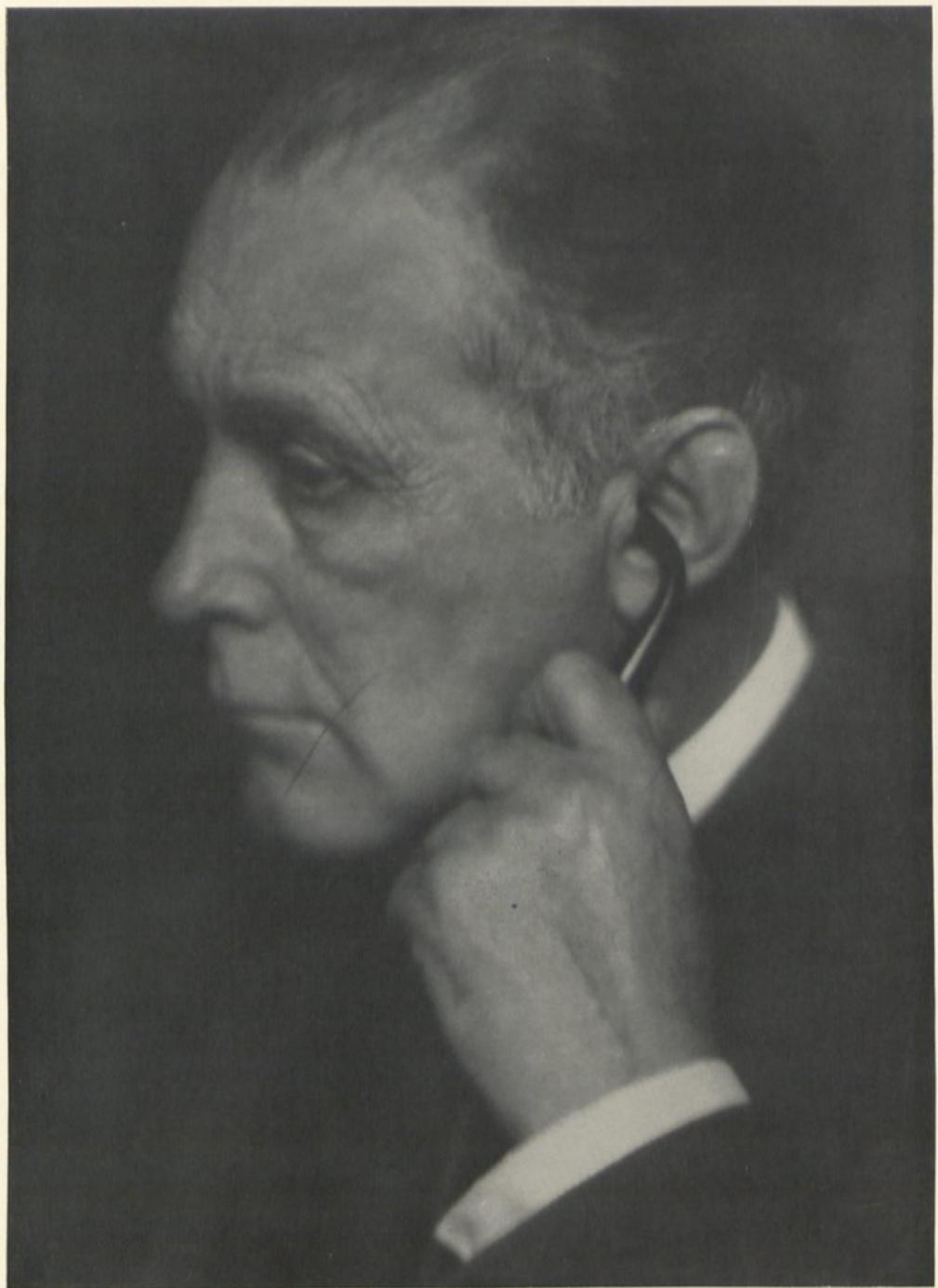
ADOLF LOOS

MIT 270 ABBILDUNGEN

WIEN 1931

VERLAG VON ANTON SCHROLL & CO.





AUFNAHME: TRUDE FLEISCHMANN, WIEN

Adolf Loos

ADOLF LOOS

DAS WERK DES ARCHITEKTEN

HERAUSGEGBEN VON HEINRICH KULKA



Stadtbibliothek

WIEN 1931

L1701 in

VERLAG VON ANTON SCHROLL & CO.

1931. 183.



Inv. 21224.



354368 L/1

Printed in Austria

Copyright 1931 by Anton Schroll & Co., Wien

Alle Rechte vorbehalten

Umschlagentwurf: Willi Baumeister, Frankfurt. Die dafür verwendete Aufnahme von Trude Fleischmann, Wien

Der größte Teil der Neuaufnahmen nach Bauwerken und Interieurs stammt von Martin Gerlach, Wien

Druck: Christoph Reisser's Söhne, Wien V

Den Herren Dr. Franz Glück und Dr. Ludwig Münz, und meinem
lieben Heinrich Kulka, meinem treuen Schüler und Hüter des
Loos-Gedankens, dem jahrelangen Mitarbeiter, der in meinem Geiste
während meiner Krankheit in jeder Hinsicht meine Vertretung über-
nahm, sage ich herzlichsten Dank!

26. November 1930

ADOLF LOOS

VORWORT

Es wird hier zum ersten Male das Werk des Architekten Adolf Loos veröffentlicht, des Erweckers moderner Gesinnung im Bauen, des Mannes, der, öffentlich totgeschwiegen aber insgeheim nachgeahmt, richtunggebend für das gesamte Schaffen der modernen Architektur wurde.

Herrn Dr. Franz Glück, der wesentlich zum Erscheinen des Buches beige tragen hat und das erste Kapitel schrieb, und Herrn Dr. Ludwig Münz sei für die wertvolle Mitarbeit Dank gesagt; auch allen jenen, die bereitwillig der Sache dienten, indem sie Photographien und Pläne zur Verfügung stellten.

Wien, im Oktober 1930

HEINRICH KULKA

UMRISS DER PERSÖNLICHKEIT

Um Adolf Loos lärmten Gerüchte, Anekdoten haben die Gestalt überwuchert. Dieses Buch soll zeigen, was er ist, und feststellen, wie er gewirkt hat. Denn seine Wirkung ging immer über das Wissen von ihm hinaus. Die Fülle seines Werkes soll geschlossen gezeigt und damit die Ausrede beseitigt werden, daß man von ihm nichts wissen könne. Wer guten Willens ist, kann von nun an, nimmt er zu dem vorliegenden Buche die beiden Sammlungen der Loos'schen Aufsätze »Ins Leere gesprochen« und »Trotzdem«, ein wahres Bild der Persönlichkeit gewinnen.

»Moderne« unter den Architekten sprechen heute von Adolf Loos als einem »Anreger und Vorgänger« — ein äußeres Zeichen für seinen Sieg, aber zugleich auch ein Beweis dafür, daß er nicht bekannt und noch weniger begriffen wird. Die weitere Allgemeinheit weiß von Loos, daß er in humorreichen Vorträgen und Schriften das Kunstgewerbe, die Wiener Werkstätte, die Wiener Küche bekämpft, daß er das Haus auf dem Michaelerplatz in Wien gebaut hat, daß er zeit seines Lebens, wie ein Mensch das nur vermag, für bedeutende Künstler, für Arnold Schönberg und Oskar Kokoschka, eingetreten ist, der Freund des großen Dichters Peter Altenberg war und Karl Kraus nahe steht. Von diesen vagen Umrissen wollen wir einmal ausgehen, hinter ihnen die Gestalt hervortreten lassen, die Persönlichkeit von großen Maßen, die durch den Schleier von Gerüchten verborgen war.

Warum hat Adolf Loos die Wiener Werkstätte und das Kunstgewerbe bekämpft? Eine seiner bedeutendsten Erkenntnisse ist der Grund dafür. »Adolf Loos und ich«, sagt Karl Kraus, »er wörtlich, ich sprachlich, haben nichts weiter getan als gezeigt, daß zwischen einer Urne und einem Nachttopf ein Unterschied ist und daß in diesem Unterschied erst die Kultur Spielraum hat. Die andern aber, die Positiven, teilen sich in solche, die die Urne als Nachttopf, und die den Nachttopf als Urne gebrauchen.« Schon 1897 hat Loos die historische Tatsache festgestellt, die er dann 1908 in dem Vortrage »Ornament und Verbrechen« nach allen Richtungen hin erörtert, daß »Evolution der Menschheit gleichbedeutend sei mit dem Verschwinden des Ornamentes aus dem Gebrauchsgegenstande«. Was andern Zeiten möglich und erlaubt war, aus einem Krug zu trinken, in den eine Amazonenschlacht eingeschnitten ist, und einen Griff zu halten, der eine Figur vorstellt, das widersteht dem modernen Menschen. Die Arbeit der Ornamentiker wird nicht mehr gerecht bezahlt (Spitzenklöppler,

Holzbildhauer, Drechsler u. s. f.). Das Ornament hat keinen Zusammenhang mehr mit der Zeit. Von dieser Erkenntnis aus mußte Loos jene aufs schärfste bekämpfen, die darauf aus waren, Ornament und Kunst neuerlich und mit Gewalt, da ja die modernen Menschen widerstreben, ins Gewerbe, ins Handwerk hineinzutragen. Er wies nach, daß alles Bestreben, neue Ornamente zu erfinden, erfolglos sein müsse, da das Ornament nicht mehr organisch mit unserer Kultur zusammenhängt. Er zeigte die ganze Verderblichkeit dieses totgeborenen Strebens, zeigte, daß es die Staaten unterstützten, weil sie glaubten, rückständige Menschen leichter beherrschen zu können. Loos hat den Kampf mit der grandiosen Vehemenz seiner Lebenskraft geführt und hofft, der Menschheit, indem er sie weit früher bewußt macht, als sie es ohne ihn geworden wäre, Millionen Arbeitsstunden zu ersparen. Im Vorwort zu »Trotzdem« sagt er: »Ich weiß, daß die Menschheit mir einst dafür danken wird, wenn die ersparte Zeit denen zugute kommt, die bisher von den Gütern der Welt ausgeschlossen waren.«

Adolf Loos wies auch nach, daß sich der Streit wider das Ornament weit über jedes Fachgebiet hinaus erstreckt — es ist eine seiner Hauptstärken, daß er kein Fachmann ist. Aus der Lebenshaltung der Menschen, aus dem Gehen, Stehen, Sitzen, hat er die Ornamentik zu entfernen getrachtet und der Natur des heutigen Menschen zu ihrem Rechte verholfen. Und wie er das Ornament auf dem Teller bekämpft, verurteilt er auch im Spinat, der sich darauf befindet, das Mehl, mit dem ihn die österreichische Küche verfälscht — in allem und jedem auf die Reinheit der Lebensführung bedacht. An seinen Schriften haben wir einen Abglanz jener höchst leidenschaftlichen Bemühung als Lebensreformer und Lehrer der Menschheit, die ihn unzählige Vorträge halten und bei persönlichen Begegnungen jedem Einzelnen seine Erkenntnisse vermitteln ließ. Er gehörte zu jenen großen Menschen, deren Nerven moderner sind als die der Allgemeinheit, und so wirkte, was er aussprach wie was er schuf, für die Bürger, die noch tief in der Kultur früherer Jahrhunderte steckten, erschreckend. Das achtzehnte Jahrhundert entdeckte erst das Violet, sagt er in »Ornament und Verbrechen«; wer heute noch als Mensch eines früheren Jahrhunderts herumläuft, wird daher die violetten Schatten eines modernen Gemäldes nicht begreifen und dessen Künstler schmähen.

Adolf Loos kämpfte gegen das Ornament aber weit noch als durch seine Schriften, durch seine Beispiele, jene Werke der Architektur, deren Einfluß auf der ganzen Welt erkennbar ist, trotz allen Hemmnissen, die dem Werke eines Genies entgegenstehen, — und Loos wurde so gründlich unterdrückt, totgeschwiegen, verlacht, wie nur je ein Genie. Dem Betrachter dieses Bandes, der hier überrascht die Vorlage für so vieles vorfindet, was er gut kennt, braucht darüber nicht viel gesagt werden. Das erste, was er zu sehen bekommt, sind ornamentlose Räume und Möbel, neben denen die Räume und Möbel der Sezessionszeit, in der auch sie entstanden sind, wie Gespenster wirken. Das 1904 gebaute Haus am Genfer See hat, als sei dies selbstverständlich, jenes flache

Dach, das erst fünfzehn Jahre später allgemein angewendet wird. Welche Reinheit der Formen, welche ornamentlose, moderne Klarheit ist übrigens hier wie in allen diesen frühen Schöpfungen! Das Terrassenhaus Scheu (1913) mutet wie das Vor- und Urbild aller Nachkriegsarchitektur an. Und das Haus mit dem Raumplan scheint der weiteren Entwicklung die Wege zu weisen.

Wir sagten: die Leute wissen, daß Adolf Loos das Haus auf dem Michaelerplatz geschaffen hat. Sie wissen damit von dem Wende- und Gipelpunkt des Kampfes, dem Zusammenstoß mit der Macht des Staates und der Rückständigen, wie er sich notwendig ergeben mußte. Aber dieser Zusammenstoß hat Loos nicht entmutigt; seine Kraft zur Erkenntnis und zur reinen und eindeutigen Scheidung der Gebiete des Daseins ist nicht vermindert, sondern gekräftigt worden. Beim Lesen der Worte von Goethe, worin die Art der Banausen und so mancher Kunstkennner, Kupferstiche und Reliefs abzutasten, gerügt wird, ist ihm die Erkenntnis aufgestiegen, daß, was berührt werden soll, kein Kunstwerk sein darf, und was ein Kunstwerk ist, dem Zugriff entzogen sein muß. Das bedeutet die Scheidung zwischen Kunst und Handwerk und führte beim weiteren Durchdenken zur Erkenntnis der Ornamentlosigkeit des modernen Gebrauchsgegenstandes. Später hat nun Loos auch zwischen Architektur und Kunst eine Grenzlinie gezogen (siehe Grundsätzliches, S. 19), indem er die Architektur, die nicht Grabmal oder Denkmal ist, dem Handwerk zuordnete. Gewiß ist, daß es für den jungen Architekten unserer vom Werkkunst- und Ornamentennebel befallenen Gegenwart keinen unbedingteren und notwendigeren Lehrsatz geben kann, als den, der ihm seine Pflicht zeigt, einem Bedürfnisse zu dienen. Das Gefühl, das den Besucher gerade der letzten Bauten von Loos überwältigt, deren Räume jenen Hauch klassischen Geistes ausatmen, der auch aus Goethes Iphigenie, aus Stifters Nachsommer weht, scheint der Scheidung, die Loos vornimmt, zu widersprechen. Wie man aber auch den Zauber der Menschlichkeit, der in den Bauten eines Bauhandwerkers wie Loos zutage tritt, nennen mag: so gewiß wie die Richtigkeit jenes Lehrsatzes ist es, daß hier ein neuer Wert entsteht und daß solche Größe auch späteren Zeiten etwas zu geben haben wird.

Aber Loos hat so den Weg zur Kunst, die ihm als das höchste Menschliche überhaupt erscheint (und hier weisen wir auf sein Eintreten für jene großen Künstler hin), völlig freigemacht. »Ist das eine traurige Neuigkeit, die ich meinen Kollegen zu melden habe?« fragt er in einem Aufsatze, der bisher nur in französischer Sprache erschienen ist. »Verursache ich ihnen Schmerz? Durch einen schweren Kampf bin ich, selbst ein Architekt, zu dieser Wahrheit durchgedrungen. Aber ich habe aufgehört zu kämpfen und heute bin ich ein glücklicher Mensch. Ich weiß, daß ich ein Handwerker bin, der den Menschen seiner Zeit dienen muß. Und dadurch erst weiß ich recht, daß die Kunst existiert. Ich verstehe die Kunst. Ich weiß, daß sie nicht durch einen Auftrag entsteht, sondern im Künstler selbst. Ich kann dem Flug des Künstlers folgen, der, wie ein Kondor, in unbekannte Regionen entschwindet.«

Die Reinheit des Verstandes und die Lebendigkeit des Wesens gehören zu Adolf Loos' Natur. Er sah die Welt mit seinem klaren Blick und sie ergab sich ihm. Darin liegt und daher kommt alles an ihm. Die »Widersprüche« solcher Persönlichkeiten sind die Nahrung für die Dummen, die einfach zu sein glauben, wo sie nur einfältig sind. Adolf Loos ist wahrhaft einfach. Er sieht und erkennt. Er fühlt und nennt das Rechte recht, das Falsche falsch. Er weiß, was er will und was er ist. Und während der Beschränkte das Große verkürzt und zerquetscht, stellt er das Kleine in die große Perspektive seines Blickes. So konnte er erschauen, was wurde und wuchs, während die Allgemeinheit noch blind war. Er erfuhr seine Geheimnisse aus dem lebendigen Zusammenhang selbst und war daher gefeit gegen alles Übertreiben.

Adolf Loos ist als Baumeister und als Mensch revolutionär gegenüber der Rückständigkeit und reaktionär gegenüber den Weltumstürzern. Seine Lehre, so sagt er selbst, ist das Anknüpfen an die Tradition der großen Baumeister, die stets ein Gedanke verband (siehe Grundsätzliches, S. 17). Die »Moderne« hat die Klarheit seiner Lehre, kaum erhalten, schon verwischt und verwaschen; sie hält einerseits ihr Ornamentieren, das sich so glatt gebärdet, für Ornamentlosigkeit und mißversteht andererseits die historische Tatsache der Entwicklung der Menschheit vom Ornament weg als Forderung, die für ein neues Feldgeschrei gerade gut genug ist. Adolf Loos aber hat, während »moderne« Architekten daran waren, menschliche Wohnungen zu bildlosen Spitalsräumen zu machen, die klaren im Goetheschen Sinne menschlichen Räume seiner Wohnungen geschaffen. Er hat, während im Grunde tief in früheren Entwicklungsaltern steckende »Neutöner aus Beruf« (durchwegs allerärgste Ornamentiker) Gebäude als Maschinen bauten, um nur ja etwas Neues zu schaffen, in jener Ruhe, mit der er alle seine höchst kostbaren Entdeckungen und Förderungen der Menschheit inaugurierte, das im Raume erdachte Haus gefunden und in klassischen Beispielen zur Reife gebracht.

In dem Aufsatz »Die kranken Ohren Beethovens« schildert Loos, wie die Zeitgenossen Beethovens über dessen »kranke« Ohren und über die schrecklichen Dissonanzen, die sein Gehirn aushecke, geklagt haben. »Hundert Jahre sind seither verflossen und die Bürger lauschen ergriffen den Werken des kranken, verrückten Musikanten. Sie haben alle die kranken Ohren Beethovens bekommen!« Und Loos schließt mit einem Satz, der erklärt, weshalb auch er heute noch nicht allgemein erkannt werden kann: »Es ist der Geist, der sich den Körper baut.«

Wir wissen, und dieser Band wird es auch andere wissen machen, daß Adolf Loos unter den Architekten dieser Zeit der geniale Schöpfer und unter ihren Menschen einer der großen ist. Wir wissen, daß in ihm sich ein Teil jenes heiligen Geistes geborgen hat, der sich den Körper der Menschheit baut.

FRANZ GLÜCK

BIOGRAPHISCHES

Adolf Loos wurde am 10. Dezember des Jahres 1870 in Brünn (Mähren) geboren. Sein Vater war Steinmetz und Bildhauer. Er absolvierte in Brünn die Elementarschule und das Gymnasium. Loos erzählt über seine Jugend: »Für die Aufgabe, die mir die Welt gestellt hat, kann man sich keine glücklichere Vorbildung denken, als mir zuteil wurde. Auf dem großen Werkplatz, der die Stätte meiner Kindheit war, gab es wohl mit Ausnahme der Bekleidungsindustrie jegliches Handwerk: Bildhauer, Steinmetze, Schleifer, Schriftenmaler, Anstreicher, Lackierer, Vergolder, Maurer, Zementgießer, Schmiede arbeiteten dort. So habe ich als Kind schon den Geist aller Handwerke eingesogen.« Dann besuchte er in Reichenberg (Böhmen) die Gewerbeschule, in Dresden drei Jahre lang die Technische Hochschule. Sein Hauptlehrer war hier der Professor für Architektur namens Weißbach. Dreiundzwanzigjährig verließ Loos Europa und schiffte sich nach Amerika ein, wo er in verschiedenen Städten lebte und lange als einfacher Maurer tätig war; er erhielt für diesen Beruf den Freibrief und erklärt es heute noch für wichtiger, ihn gelernt, als am Polytechnikum studiert zu haben. Er arbeitete auch als Zeichner, Parkettmacher, Säger in einer Marketteriemanufaktur und in vielen anderen Berufen, einmal sogar, um leben zu können, als Geschirrwascher. Er besuchte die große Weltausstellung in Chicago. Mit sechsundzwanzig Jahren kehrte er nach Europa zurück und ließ sich in Wien nieder. Hier begann er seinen Kampf gegen das Ornament, zu dem er aber nicht, wie oft fälschlich geschrieben wurde, die Anregung aus Werken der amerikanischen Architektur entnahm. Er hat selbst erzählt, wie ihm beim Anblick eines modernen Koffers und bei der Vergleichung der modernen Kleidung mit dem Kunstgewerbe- und Architekturwesen der Zeit jene Gedanken gekommen sind, die der viel später entstandene Aufsatz »Ornament und Verbrechen« in reifer Form gestaltet. In den Jahren 1897 bis 1900 erschienen in der »Neuen Freien Presse« und an anderen Orten Aufsatzerien (gesammelt in »Ins Leere gesprochen«). 1903 gab er zuerst im Anschluß an Peter Altenbergs Zeitschrift »Die Kunst«, dann gesondert, ein Blatt unter dem Titel »Das Andere, eine Zeitschrift zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich« heraus, von dem zwei Nummern erschienen (jetzt in »Trotzdem« wiederabgedruckt). Loos' erstes größeres Werk in Wien war das Café Museum (1899). Seine Kompromißlosigkeit verursachte, daß er erst spät Aufträge zu größeren Bauten bekam. Zwischen 1900 und 1910 hat er in Wien eine große Anzahl von Wohnungen eingerichtet. 1904 beginnt er das Haus am Genfer

See, das von anderer Hand fertiggestellt wird, 1910 baut er seine erste Villa in Wien, im selben Jahre das Haus auf dem Michaelerplatz, dessen Bau, weil keine Ornamente darauf angebracht waren, auf Befehl der Behörde eingestellt werden mußte. Erst nach langen Verhandlungen konnte er zu Ende geführt werden. Das Bauamt machte solche Schwierigkeiten, daß es lange Zeit kein Bauherr wagte, Adolf Loos einen Auftrag zu erteilen. Die Aufregung über das vollkommene Verkennen seines Werkes warf Loos aufs Krankenlager. Er hatte jahrelang an diesem Schicksal eines großen Menschen zu leiden. Die Entstehung der einzelnen Bauwerke von Loos zu schildern, wird hier unterlassen, da Bilderteil und Erläuterungen dazu deren Folge chronologisch vorführen.

1906 hatte Loos ohne staatliche Hilfe seine Bauschule gegründet. (Näheres siehe »Trotzdem«, Seite 64.) Nach dem Kriege hielt er in seinem Privatseminar für junge Architekten, wie auch öffentlich zahllose Vorträge. Er besprach in ihnen alle Fragen der äußeren Kultur, er sprach über Gehen, Stehen, Sitzen, Liegen, Essen, Kochen u. s. w. Es gab keine Kulturfrage des modernen Lebens, die er nicht in ihren wahren Beziehungen aufgezeigt hätte, um den Schülern die Basis für ihre Arbeit zu geben. Die Schüler sind von Loos unentgeltlich unterrichtet worden. Loos war es eine Genugtuung, von ihnen zu hören, daß sie bei ihm mehr gelernt hätten als durch das gesamte Studium auf der Technischen Hochschule.

Bald nach dem Kriege veröffentlichte Loos die »Richtlinien für ein Kunstatmt«, die er im Verein mit Arnold Schönberg und anderen Freunden ausgearbeitet hatte. 1920 bis 1922 ist er Chefarchitekt des Siedlungsamtes der Gemeinde Wien. Er ist es leider nicht lange geblieben. Auch sein wichtiger Wohnbau (Abb. 95/103) gelangte bedauerlicherweise nicht zur Ausführung. Seine Beschäftigung mit Siedlungsfragen in dieser Zeit hat zu Projekten (Abb. 104/112) und Schriften (»Die moderne Siedlung«) geführt, die, genannt oder ungenannt, für die Welt maßgebend gewirkt haben.

Bis 1923 lebte Loos in Wien. In diesem Jahre ging er nach Paris, wo er das Haus für den Schriftsteller Tristan Tzara baute, die Geschäftseinrichtung der Schneiderfirma Kniže schuf; neue, richtunggebende Projekte stammen aus dieser Zeit. Er wurde Mitglied des Salon d'Automne, eine Ehre, die bis zu diesem Zeitpunkt keinem ausländischen Architekten zuteil geworden war. Dort erhielt Loos zum ersten Male die Möglichkeit, auszustellen; in Wien und in Deutschland war er stets auf unüberwindliche Widerstände gestoßen, die ihm Cliques, Bünde und Kunstgewerbeprofessoren bereiteten. Sein Projekt des »Hotels Babylon« erweckte, 1923 im Salon d'Automne ausgestellt, gewaltiges Aufsehen. 1928 kehrte er nach Wien zurück. Bauten von ihm entstehen in Wien, Prag, Pilsen und Paris. Die Tschechoslowakische Republik ehrte sich im Jahre 1930 durch die Gewährung einer Lebensrente an Adolf Loos.

DER ARCHITEKT

Adolf Loos begann sein Werk in der Wirrnis der neunziger Jahre, einer Zeit, in der alles noch makartisch oder schon sezessionistisch dekoriert, von Anfang an verstaubt zur Welt kam. Die Verschwendungen von Zeit und Material, die den Banausen behagte, war die Tortur des geistigen Menschen, der seinen Lebensraum durch Verkehrshindernisse verstellt fand. Da kam Adolf Loos und befreite ihn. Er entfernte alles Lebensfeindliche aus der Wohnung und stellte das Notwendige an den richtigen Platz. Die Gegenstände heilte er von der ihnen anhaftenden dekorativen Kräfte. Mensch und Dinge atmeten auf. Loos' Kampf gegen das Ornament und seine Erkenntnis der Schönheit des blanken Materials ließen die Atmosphäre entstehen, in der sich organisch und ruhig ein moderner Lebensstil entwickeln konnte.

Dem Leben sein Recht zu lassen, war für Adolf Loos das Entscheidende. Er besah sich jedes Ding liebevoll, keines war ihm zu gering, aber jedes mußte sich dieser Ordnung fügen. Die Möbel mußten ihr aufdringliches Eigenleben lassen, er stellte sie an den gebührenden Platz, baute sie ein, der Mensch bekam Bewegungsfreiheit. Loos erspart durch seinen Kampf Arbeitszeit und Material, er schafft durch die neue, bisher ungeahnte Raumausnutzung den Lebensraum, der dem modernen Menschen entspricht.

DER RAUMPLAN

Im allgemeinen war bisher die wichtigste Sorge der Architekten die Bildung der Fassade und die Anordnung der Pfeiler im Innern. Der Grundriß wurde Stockwerk für Stockwerk in der Fläche gelöst. Was zufällig die Pfeiler übrig ließen, nannte man den Raum. Seit jeher hatte man das Bestreben, mehrere Räume miteinander zu verbinden, man dachte aber nie daran, es anders als in einer Richtung zu tun. So entstand in der Wohnung durch Aneinanderreihung von Zimmern die »Zimmerflucht«. Das Theater hat übereinander geschichtete stockwerkshohe Galerien oder Annexe (Logen), die im offenen Zusammenhange mit einem durch mehrere Stockwerke gehenden Hauptraum sind. Loos erkannte, daß man die Enge der Loge nicht ertragen könnte, schaute man nicht in den großen Hauptraum, daß man also durch Verbindung eines höheren Hauptraumes mit einem niedrigeren Annex Raum sparen kann, und er verwendete diese Erkenntnis beim Wohnhausbau.

Durch Adolf Loos kam ein wesentlich neuer, höherer Raumgedanke zur Welt: Das freie Denken im Raum, das Planen von Räumen, die in verschiedenen Niveaus liegen und an kein durchgehendes Stockwerk gebunden sind, das Komponieren der miteinander in Beziehung stehenden Räume zu einem harmonischen, untrennbaren Ganzen und zu einem raumökonomischen Gebilde. Die Räume haben je nach ihrem Zweck und ihrer Bedeutung nicht nur verschiedene Größen, sondern auch verschiedene Höhen. Loos kann dadurch mit denselben Baumitteln mehr Wohnfläche schaffen, da er auf diese Art in denselben Kubus, auf dieselben Fundamente, unter dasselbe Dach, zwischen dieselben Umfassungsmauern mehr Räume unterbringt. Das Material und den Baublock nützt er dadurch bis aufs letzte aus. Anders ausgedrückt könnte man sagen: Der Architekt, der nur in der Fläche denkt, braucht einen größeren umbauten Raum, um dieselbe Wohnfläche zu schaffen. Dabei werden die Verkehrswege im Hause unnütz länger, die Bewirtschaftung unrentabler, die Wohnlichkeit geringer, und ein solcher Bau wird daher teurer sein und größere Instandhaltungskosten erfordern.

Pfeiler und Balkenquerschnitte werden heute mit größter Genauigkeit errechnet. Kein Bauteil darf überdimensioniert werden, damit unnötige Ausgaben an Material und Baukosten unterbleiben. Baustatik heißt die Wissenschaft, die sich damit beschäftigt. Generationen von Fachleuten arbeiten daran. Den Raum aber beachtet man nicht, der wird getrost verschwendet.

Die Grundlage zur Raumökonomie schafft ein einzelner: Adolf Loos. Und wie man bisher von einem Grundriß sprach, kann man seit Loos von einem Raumplan sprechen.

Es ergibt sich der Grundsatz: Erst wenn Baustatik sich mit Raumökonomie verbindet, kann man von einem modernen (sparsamen) Bauwerk sprechen.

Der Raumplan mit seiner Fülle von praktischen Aufgaben und Erfordernissen stellt an den entwerfenden Architekten den Anspruch höchster Konzentration. Er muß im Augenblick der Geburt seines Raumgebildes an den Zweck, die Konstruktion, die Verkehrswege, Introduktion, Möblierung, Bekleidung und die Harmonie des Raumes gleichzeitig denken. Adolf Loos hat diese Konzentrationsfähigkeit, diese Gabe des Erfassens des Raumes, in höchstem Maße. Keiner vermag wie er die unzähligen, einander oft widersprechenden Anforderungen zu einer so vollkommenen Lösung zu bringen, daß man über deren Selbstverständlichkeit die große Tat fast vergißt.

Was man allgemein als kubische Bauweise bezeichnet, ist aus einer anderen Gesinnung entstanden, dem Bestreben einer bloß äußerlich plastischen Maßengliederung. Es ist leere Fassadenarchitektur. Der Raumplan hat mit solcher äußerlichen Plastik nichts zu tun. Bei Loos ist das Innere das Primäre. Es bestimmt die äußere Form. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß Raumgestaltung mit äußerer Maßengliederung unvereinbar ist. Loos erweckt die klarste Form, den

Würfel, und das vollkommenste Bauwerk der Welt, die Stufenpyramide, zum Leben. Es gelingt ihm infolge der starken Raumdisziplin, des Meisters des Raumes.

ORNAMENT UND ORNAMENTLOSIGKEIT

Die Griechen, deren Räume kleine Spannweiten hatten, verwendeten nur gerade Träme. Die Römer hatten kolossale Räume zu überdecken. Sie konnten das nur mit Hilfe von Tonnen und Bögen. Eine andere technische Möglichkeit gab es im Altertum nicht. Tonnen und Bögen haben schiefen Auflagerdruck, Balken lotrechten. Balken und Säule haben das harmonischeste Kräftespiel.

Heute können wir mit modernen Mitteln bei großen Spannweiten (Eisen- und Eisenbetonbalken) gerade Balken verwenden. Wir können wieder bauen, fast klarer und reiner als das klassische Altertum. Während die alte Bauweise oft Bögen verwendete, liegt auf den Säulen des Michaelerhauses eine Eisentraverse. Im Zeitalter der Eisentraverse ist der Bogen ein Ornament geworden. Loos sagt: Architekten, die Bögen bauen, sind unmoderne Menschen.

Wenn ein Gebrauchsgegenstand in erster Linie nach ästhetischen Gesichtspunkten geschaffen wird, ist er ein Ornament, mag er auch noch so glatt sein. Überflüssige Konstruktionen sind Ornamente. Überflüssig große Fenster sind es auch, genau so wie Türmchen und Giebel es waren. Konstruktionen werden oft zu Repräsentationszwecken angebracht. Das soll »technisch« aussehen. Solche Talmikonstruktionen sind Ornamente. (Einfache Stöpselverschlüsse an einem Kettchen bei Waschbecken sind modern, sie funktionieren immer. Komplizierte Hebelverschlüsse werden leicht verstopft.) Es gibt noch andere Konstruktionen, die aus einer wahrhaft unmodernen Gesinnung entstanden sind, solche die bloß in den Dienst einiger weniger Menschen gestellt werden und nur in einem Einzelfall anwendbar sind, während doch der Sinn moderner Konstruktion der ist, daß alle Menschen Nutzen von ihr haben müssen. Der Kollektivwert ist dabei das wesentliche. Die Uhr der Kaiserin Maria Theresia, welche Sekunden, Minuten, Stunden, Tage, Jahre und den Lauf der Gestirne zeigte, ist eine Konstruktion, die als unmodern zu bezeichnen ist. Man findet aber heute vielfach das Bestreben, Konstruktionen zu schaffen, die diesen Geistes sind.

»Moderne« Architekten bauen mit Vorliebe Glasfassaden. Hervorgerufen durch das mißverstandene Schlagwort von der neuen »Sachlichkeit«, herrscht scheinbar der Glaube, daß der Architekt um so moderner sei, je mehr Glas er verwendet. Die komische Folgerung ist, daß man die Modernität eines Architekten per Quadratmeter Glas messen kann. In Deutschland wurde eine Schule gebaut, deren Glasfassade in jedem Stockwerk vom Fußboden bis zur Fensterbreithöhe schwarz bemalt werden mußte, weil man sonst in den Sälen hätte weder lesen noch zeichnen können. Es ist also nicht alles modern was glatt ist!

Loos sagt: »Die neue Form? Wie uninteressant ist das für den schöpferischen Menschen. Auf den neuen Geist kommt es an. Der macht selbst aus den

alten Formen das, was wir neue Menschen notwendig brauchen.« So wächst das Neue in einer organisch selbstverständlichen Weise, ohne daß ein Irrtum geschehen kann. Die Tradition ist ebensowenig der Feind der Entwicklung, wie die Mutter der Feind ihres Kindes. Die Tradition bedeutet das ungeheure Kräftee reservoir von zahllosen Generationen. Wer mit ihr verbunden ist, verfügt über Energien, die ein einzelner, mag er noch so genial sein, niemals erlangen kann.

Bei Adolf Loos ist selbst das Neue, das er der Architektur gebracht hat, ein Kind des Alten, dessen Züge es trägt. Da gibt es Familiengeschichte und Ähnlichkeit mit Vorfahren. Man kann Vater und Großvater aufzählen. Von Kornhäusel über Fischer von Erlach bis zur Antike. Das ist Uradel in der Architektur. Die Großen reichen einander die Hände über alle Zeiten hinweg.

GRUNDSÄTZLICHES

von

Adolf Loos

ARCHITEKTUR

Unsere Erziehung beruht auf der klassischen Bildung. Ein Architekt ist ein Maurer, der Latein gelernt hat. Die modernen Architekten scheinen aber mehr Esperantisten zu sein.

Seitdem die Menschheit die Größe des klassischen Altertums empfindet, verbindet die großen Baumeister ein Gedanke. Sie denken: So wie ich baue, hätten die Römer auch gebaut. Wir wissen, daß sie unrecht haben. Zeit, Ort, Zweck und Klima, das Milieu machen ihnen einen Strich durch diese Rechnung. Aber jedesmal, wenn sich die Baukunst durch die Kleinen, durch die Ornamentiker, von ihrem Vorbilde entfernt, ist der große Baukünstler nahe, der sie wieder zur Antike zurückführt.

Der Architekt hat den Bauhandwerker verdrängt. Er lernte zeichnen und da er nichts anderes lernte, so konnte er es. Das kann der Handwerker nicht. Seine Hand ist schwer geworden. Die Risse der alten Meister sind schwerfällig, jeder Baugewerbeschüler kann das besser.

Der beste Zeichner kann ein schlechter Architekt, der beste Architekt kann ein schlechter Zeichner sein.

Unsere ganze neue Architektur ist am Reißbrett erfunden und die so entstandenen Zeichnungen werden plastisch dargestellt, ähnlich wie man im Panoptikum Gemälde stellt.

Den alten Meistern aber war die Zeichnung nur ein Mittel, um sich dem ausführenden Handwerker verständlich zu machen. Wie sich der Dichter durch die Schrift verständlich machen muß.

Das Zeichen des echtempfundenen Bauwerkes ist, daß es im Bilde wirkungslos bleibt. Könnte ich das stärkste architektonische Ereignis, den Palazzo Pitti, aus dem Gedächtnis der Zeitgenossen verlöschen und als Konkurrenzprojekt einreichen, das Preisgericht würde mich ins Irrenhaus sperren.

Aus den beiden Büchern »Ins Leere gesprochen« (Paris 1921), »Trotzdem« (Innsbruck 1931) und nach Gesprächen.

Hüte dich vor dem Originellsein. Das Zeichnen verleitet dazu. Es macht oft die größte Mühe, während des Zeichnens alle »originellen« Einfälle fern zu halten. Aber dieser Verführung Herr zu werden, hilft ein Gedanke: Wie werden die Menschen, für die ich arbeite, in fünfzig Jahren in diesem Hause oder in diesen Räumen wohnen? Dieser Gedanke hat es verhindert, daß ich jemals unmodern geworden bin.

Gute Architektur kann beschrieben, sie müßte nicht gezeichnet werden. Das Pantheon kann man beschreiben. Sezessionsbauten nicht.

Der Architekt muß den Geist dessen ausdrücken, was er zu bauen hat. Das Zimmer muß gemütlich, das Haus wohnlich aussehen. Das Justizgebäude muß dem heimlichen Laster wie eine drohende Gebärde erscheinen. Das Bankhaus muß sagen: hier ist dein Geld bei ehrlichen Leuten fest und gut verwahrt.

Wenn wir im Walde einen Hügel finden, sechs Schuh lang und drei Schuh breit, mit der Schaufel pyramidenförmig aufgerichtet, dann werden wir ernst und es sagt etwas in uns: hier liegt jemand begraben. Das ist Architektur.

Baue nicht malerisch. Überlasse solche Wirkung den Mauern, den Bergen und der Sonne. Der Mensch, der sich malerisch kleidet, ist nicht malerisch, sondern ein Hanswurst. Der Bauer kleidet sich nicht malerisch. Aber er ist es.

Die Ebene verlangt eine vertikale Baugliederung; das Gebirge eine horizontale. Menschenwerk darf nicht mit Gotteswerk in Wettbewerb treten.

Materialfetischismus: Von weit her Material zu bringen, ist mehr eine Frage des Geldes als eine Frage der Architektur. Im holzreichen Gebirge wird man in Holz bauen, im einsamen Karst in Stein. In manchen Gegenden wird Backstein, anderswo Beton billiger sein. Modern ist immer das sparsame Material. Heute ist der Irrglaube weit verbreitet, nur Beton oder Eisen seien modern.

Man darf nur dann etwas Neues machen, wenn man etwas besser machen kann. Nur die neuen Erfindungen (das elektrische Licht, das Holz-zementdach u. s. f.) reißen also Löcher in die Tradition.

Das Haus hat allen zu gefallen. Zum Unterschiede vom Kunstwerk, das niemand zu gefallen hat. Das Kunstwerk ist eine Privatangelegenheit des Künstlers. Das Haus ist es nicht. Das Kunstwerk wird in die Welt gesetzt, ohne daß ein Bedürfnis dafür vorhanden wäre. Das Haus deckt ein Bedürfnis. Das Kunstwerk

ist niemandem verantwortlich, das Haus einem jeden. Das Kunstwerk will die Menschen aus ihrer Bequemlichkeit reißen. Das Haus hat der Bequemlichkeit zu dienen. Das Kunstwerk ist revolutionär, das Haus konservativ. Das Kunstwerk weist der Menschheit neue Wege und denkt an die Zukunft. Das Haus denkt an die Gegenwart.

Die Architektur gehört nicht unter die Künste. Nur ein ganz kleiner Teil der Architektur gehört der Kunst an: das Grabmal und das Denkmal. Alles, was einem Zweck dient, ist aus dem Reiche der Kunst auszuschließen!

Genug der Originalgenies! Wiederholen wir uns unaufhörlich selbst. Ein Haus gleiche dem andern! Man kommt dann zwar nicht in die »Deutsche Kunst und Dekoration« und wird nicht Kunstgewerbeschulprofessor, aber man hat seiner Zeit, sich, seinem Volke und der Menschheit am besten gedient — und damit seiner Heimat.

Fürchte nicht, unmodern gescholten zu werden. Denn die Wahrheit, und sei sie Hunderte von Jahren alt, hat mit uns mehr inneren Zusammenhang als die Lüge, die neben uns schreitet.

Der einzelne Mensch ist unfähig, eine Form zu schaffen, also auch der Architekt. Der Architekt versucht aber dieses Unmögliche immer und immer wieder — und immer mit negativem Erfolg. Form oder Ornament sind das Resultat unbewußter Gesamtarbeit der Menschen eines ganzen Kulturreises. Alles andere ist Kunst. Kunst ist der Eigenwille des Genius. Gott gab ihm den Auftrag dazu.

ORNAMENT

Heraus mit euren Federn, ihr Menschen- und Seelenschilderer! Schildert einmal, wie sich Geburt und Tod, wie sich die Schmerzensschreie eines verunglückten Sohnes, das Todesröheln einer sterbenden Mutter, die letzten Gedanken einer Tochter, die in den Tod gehen will, in einem Olbrichschen Schlafzimmer abspielen und aussehen!

Der Weg der Kultur ist ein Weg vom Ornament weg zur Ornamentlosigkeit. Evolution der Kultur ist gleichbedeutend mit dem Entfernen des Ornamentes aus dem Gebrauchsgegenstande. Der

Papua bedeckt alles, was ihm erreichbar ist, mit Ornamenten, von seinem Antlitz und seinem Körper bis zu seinem Bogen und Ruderboot. Aber heute ist die Tätowierung ein Degenerationszeichen, nur mehr bei Verbrechern und degenerierten Aristokraten in Gebrauch. Und der kultivierte Mensch findet, zum Unterschied vom Papuaner, ein untätowiertes Antlitz schöner als ein tätowiertes und wenn die Tätowierung von Michelangelo selbst herrühren sollte.

Der Ornamentiker muß zwanzig Stunden arbeiten, um das Einkommen eines modernen Arbeiters zu erreichen, der acht Stunden arbeitet, weil das Ornament nicht mehr ein natürliches Produkt unserer Kultur ist, also entweder eine Rückständigkeit oder eine Degenerationserscheinung, und keinen Zusammenhang mit uns, ja überhaupt keine menschlichen Zusammenhänge, keinen Zusammenhang mit der Weltordnung mehr hat.

Ich habe niemals gemeint, was die Puristen ad absurdum getrieben haben, daß das Ornament systematisch und konsequent abzuschaffen sei. Nur da, wo es einmal zeitnotwendig verschwunden ist, kann man es nicht wieder anbringen. Wie der Mensch niemals zur Tätowierung seines Gesichtes zurückkehren wird.

Selbst der verkommenste Mensch wird sich heute scheuen, eine edle Holzfläche mit Intarsien zu verzieren, das seltsame Naturspiel einer Marmortafel zu gravieren oder einen herrlichen Silberfuchs in kleine Quadrate zu zerschneiden, um damit ein Schachbrettmuster mit anderem Pelzwerk zusammenzustückeln. Wir haben für die Ornamentik früherer Perioden Herrliches eingetauscht. Das edle Material ist Gottes Wunder.

Goethe war ein moderner Mensch. Ich vermisste sein Wort auf der Mauer der Kunstschaus: »Die Kunst, die dem Alten seine Fußboden bereitete und dem Christen seine Kirchenhimmel wölbte, wird jetzt auf Dosen und Armbänder verkrümelt. Diese Zeiten sind schlechter, als man denkt.«

KUNST

Solange ein Nachtkästchen ein Kunstwerk ist, haben die Feinde des »L'art pour l'art« leichte Arbeit; wenn einmal der Gebrauchsgegenstand keinen Anspruch mehr darauf erheben wird, ein Kunstwerk zu sein, wird diese Devise erst ihren wahren Sinn erhalten.

Die Verquickung von Kunst und Handwerk hat beiden, hat der Menschheit unendlichen Schaden zugefügt. Die Menschheit weiß dadurch nicht mehr was Kunst ist. In sinnloser Wut verfolgt sie den Künstler und vereitelt das Schaffen des Kunstwerkes. Sie begeht so ständig die ungeheure Sünde, die nicht vergeben werden kann, die Sünde wider den heiligen Geist.

Menschen, die Kunst in den Gegenständen des täglichen Gebrauches verlangen, sind Verbrecher auf dem Gebiet des Geistes. Sie sperren dem Künstler den Weg und vergrößern die Enfernung zwischen Menschheit und Kunst. Sie sind es, die dafür verantwortlich gemacht werden müssen, daß man von der Kunst verlangt, sie möge schön sein. Denn der, der ein Paar Stiefel und ein Gemälde auf dieselbe Stufe stellt, wird nie imstande sein, die Größe eines Gemäldes zu empfinden.

HANDWERK

Der Weg ist: Gott schuf den Künstler, der Künstler schafft die Zeit, die Zeit schafft den Handwerker, der Handwerker schafft den Knopf.

Es gibt gar viele Dinge, die den Stil des zwanzigsten Jahrhunderts in reiner Form aufzeigen. Das sind jene, deren Erzeugern die Kunstgewerbler nicht als Vormünder eingesetzt wurden. Solche sind vor allem die Schneider. Solche sind die Schuhmacher, die Taschner und Sattler, solche sind die Wagenbauer, die Instrumentenmacher. Welches Glück! Aus diesen Resten, die mir die Architekten gelassen haben, konnte ich vor zwölf Jahren die moderne Tischlerei rekonstruieren, jene Tischlerei, die wir besäßen, wenn die Architekten nie ihre Nase in die Tischlerwerkstätte hineingesteckt hätten. Denn nicht wie ein Künstler bin ich an die Aufgabe getreten, frei schaffend, der Phantasie freien Spielraum lassend. So ähnlich drückt man sich wohl in Künstlerkreisen aus. Nein. Sondern zaghaft wie ein Lehrling ging ich in die Werkstätten, ehrfürchtig sah ich zu dem Mann mit der blauen Schürze empor und bat: Laß mich deines Geheimnisses teilhaftig werden. Denn schamhaft vor den Blicken der Architekten verborgen lag noch manches Stück Werkstatttradition. Und als sie meinen Sinn erkannten, als sie sahen, daß ich nicht einer bin, der ihr geliebtes Holz auf Grund von Reißbrettphantasien verunstalten will, als sie sahen, daß ich die edle Farbe ihres ehrfürchtig verehrten Materials nicht mit grünen oder violetten Beizen schänden will, da kam ihr stolzes Werkstattbewußtsein an die Oberfläche, ihre sorgsam verborgene Tradition kam zum Vorschein und ihr Haß gegen ihre Bedrücker machte sich Luft.

Die Imitation hat einen großen Teil unseres Gewerbes demoralisiert. Aller Stolz und Handwerksgeist ist aus ihm gewichen. »Buchdrucker, was kannst du?« — »Ich kann so drucken, daß man es für lithographiert hält.« — »Und Lithograph, was kannst du?« — »Ich kann lithographieren wie gedruckt.« — »Tischler, was kannst du?« — »Ich kann Ornamente schnitzen, die so flott aussehen, als hätte sie der Stukkateur gemacht.« — »Stukkateur, was kannst du?« — »Ich imitiere Gesimse und Ornamente genau und mache Haarfugen, die jeder für echt hält, so daß alles wie die beste Steinmetzarbeit aussieht.« — »Das kann ich auch!«, ruft stolz der Klempner, »wenn man meine Ornamente streicht und sandelt, so kann niemand auf den Gedanken kommen, daß sie aus Blech sind.« — Traurige Gesellschaft!

Ein jedes Material hat seine eigene Formensprache und kein Material kann die Formen eines anderen Materials für sich in Anspruch nehmen. Denn die Formen haben sich aus der Verwendbarkeit und Herstellungsweise eines jeden Materials gebildet, sie sind mit dem Material und durch das Material geworden. Kein Material gestattet einen Eingriff in seinen Formenkreis.

Wenn wir einen Gegenstand kopieren, so müssen wir ihn genau kopieren. Wer vor der eigenen Zeit keine Hochachtung empfindet, dem fehlt sie auch vor der Vergangenheit.

Neue Erscheinungen unserer Kultur (Eisenbahnwagen, Telephone, Schreibmaschinen u. s. w.) müssen ohne bewußten Anklang an einen bereits überwundenen Stil formal gelöst werden. Änderungen an einem alten Gegenstande zu dem Zwecke, ihn den modernen Bedürfnissen anzupassen, sind nicht erlaubt. Hier heißt es: genau kopieren oder etwas vollständig Neues schaffen. Damit will ich aber nicht gesagt haben, daß das Neue das Entgegengesetzte des Vorhergehenden sein muß.

Es ist vollständig ausgeschlossen, daß etwas Unpraktisches schön ist. Leone Battista Alberti sagt: Ein Gegenstand, der so vollkommen ist, daß man ihm, ohne ihn zu benachteiligen, weder etwas wegnehmen noch zugeben darf, ist schön.

Der moderne Geist verlangt vor allem, daß der Gegenstand praktisch sei. Für ihn bedeutet Schönheit die höchste Vollkommenheit und da das Unpraktische niemals vollkommen ist, so kann es auch nicht schön sein.

Der Hobel aus dem Mittelalter gleicht — siehe Dürers Melancholie — durchaus unserem Hobel. Es gibt keine Entwicklung einmal gelöster Dinge. Sie bleiben in der gleichen Form durch Jahrhunderte, bis eine neue Erfindung sie außer Gebrauch setzt oder eine neue Kulturform sie gründlich verändert.

Ein Ding soll ästhetisch solange halten, als es physisch hält. Das ist nicht nur eine soziale Tat des Verfertigers, also ein Dienst an der Menschheit, sondern ein Dienst an allem, was Gott geschaffen hat.

Das Gesetz der Bekleidung lautet: Es muß so gearbeitet werden, daß eine Verwechslung des bekleideten Materials mit der Bekleidung ausgeschlossen ist. Holz darf mit jeder Farbe angestrichen werden, nur mit einer nicht: der Holzfarbe.

Malt auf die Holzdecke, recht, recht hoch die besten Intarsien — die armen Augen werden es vielleicht auf Treu und Glauben hinnehmen müssen. Aber die göttliche Psyche glaubt euch euren Schwindel nicht. Sie fühlt in den besten, »wie eingelebt« gemalten Intarsien doch nur Ölfarbe.

Ich behaupte, daß der Gebrauch die Form der Gegenstände schafft. Die andern, daß die neugeschaffene Form die Kulturform (Sitzen, Wohnen) beeinflussen kann.

Wir sitzen nicht so, weil ein Tischler einen Sessel so oder so konstruiert hat, sondern der Tischler macht den Sessel so, weil wir so oder so sitzen wollen.

Wir brauchen eine Tischlerkultur. Würden die »angewandten« Künstler wieder Bilder malen oder Straßen kehren, hätten wir sie.

ERZIEHUNG

Der Mensch kommt mit modernen Nerven zur Welt. Aus modernen Nerven unmoderne zu machen, nennt man Erziehung.

WOHNUNGS EINRICHTUNG

Meiner Meinung nach fand jene wackere Hausfrau auf die Frage, was stilevoll sei, die beste Antwort, die sagte: wenn auf dem Nachtkastel ein Löwenkopf

ist und dieser Löwenkopf ist dann auf dem Sofa, auf dem Schrank, auf den Betten, auf den Sesseln, auf dem Waschtisch, kurz auf allen Gegenständen des Zimmers gleichfalls angebracht, dann nennt man dieses Zimmer stilvoll.

Die Wände eines Hauses gehören dem Architekten. Hier kann er frei schalten. Und wie die Wände auch die Möbel, die nicht mobil sind, also Wandschränke u. s. f. Sie sind Teile einer Wand und führen nicht das Eigenleben der unmodernen Prunkschränke.

Die Herstellung der mobilen Möbel (Messingbett, Eisenbett, Tisch, Stuhl, Polstersessel, Schreibtisch etc.) überlasse man den Handwerkern. Jeder möge sich diese Gegenstände nach Wunsch, Geschmack und Neigung selbst besorgen.

SPARSAMKEIT

Die Kunstgewerbler sagen: »Ein Konsument, der gezwungen ist, sich alle zehn Jahre einrichten zu lassen, ist uns lieber, als einer, der sich einen Gegenstand erst dann kauft, wenn der alte aufgebraucht ist. Die Industrie verlangt das. Millionen werden durch den raschen Wechsel beschäftigt.« Wie oft hört man beim Ausbruch eines Brandes die Worte: »Gott sei Dank, jetzt haben die Leute wieder etwas zu tun!« Da weiß ich ein gutes Mittel. Man zünde eine Stadt an, man zünde das Reich an und alles schwimmt in Geld und Wohlstand! Man verfertige Möbel, mit denen man nach drei Jahren einheizen kann, weil man selbst im Versteigerungsamt nicht einmal ein Zehntel des Herstellungspreises erzielen kann, und wir werden reicher und reicher.

HEIMATKUNST

Die Forderung nach einem österreichischen Nationalstil würde auf den Fahrer- räderbau angewendet, beiläufig so lauten: »Gebt das verwerfliche Kopieren englischer Fabrikate auf und nehmt euch das echt österreichische Holzrad des obersteirischen Knechtes Peter Zapfel zum Muster. Dieses Rad paßt besser zur Alpenlandschaft als die häßlichen englischen Räder.«

Ein wahres Glück für die »Heimatkünstler«, daß die Menschen in der Steinzeit noch nicht die Forderung aufstellten, daß neue Erfindungen und Erfahrungen nicht angewendet werden dürften, weil sie der Landschaft nicht entsprächen. Denn dann besäßen wir keine heimische Bauweise und die Heimatkünstler hätten keine Lebensbedingungen!

STIL

Wenn von einem ausgestorbenen Volke nichts anderes als ein Knopf übrig bliebe, so ist es mir möglich, aus der Form dieses Knopfes auf die Kleidung und die Gebräuche dieses Volkes, auf seine Sitten und seine Religion, auf seine Kunst und seine Geistigkeit zu schließen.

Kein Mensch kann ein Werk wiederholen. Jeder Tag schafft den Menschen neu und der neue Mensch ist nicht imstande, das zu arbeiten was der alte schuf. Er glaubt dasselbe zu arbeiten und es wird etwas Neues. Etwas unmerklich Neues. Aber nach einem Jahrhundert merkt man den Unterschied doch: Tempora mutantur et nos mutamur in illis.

UNSERE ZEIT

Jawohl, unsere Zeit ist schön, so schön, daß ich in keiner anderen leben wollte. Unsere Zeit kleidet sich schön, so schön, daß, wenn ich die Wahl hätte, mir das Gewand irgend einer Zeit auszusuchen, ich freudig nach meinem eigenen Gewande griffe. Es ist eine Lust zu leben.

ERLÄUTERUNGEN ZU DEN BILDERN

Das Buch enthält von den Wohnungen, die Adolf Loos geschaffen hat, wegen deren großer Zahl nur eine Auswahl; außerdem mußten diejenigen Projekte wegbleiben, deren Zeichnungen für eine Veröffentlichung nicht genügten oder nicht rechtzeitig verschafft werden konnten. Darunter befinden sich: 1. Das Projekt der Elisabethkirche an der Donau in Wien 1896. 2. Das Projekt eines Theaters für viertausend Menschen in Wien 1898. (Mit einem Raum, der von allen Plätzen vorzügliches Sehen und Hören verbürgt. Der Raum hat die Form eines schräg im Raume liegenden Eies. Loos kam zu diesem Raum durch folgende Erwägungen: Die Person, die in der zehnten Reihe sitzt, muß höher sitzen als die in der neunten Reihe, aus zwei Gründen: erstens weil sie von der Bühne entfernter ist, zweitens weil sie Leute vor sich sitzen hat. Daraus ergibt sich, daß die Linie, in welcher die Sitze ansteigen, keine Gerade ist, sondern eine Kurve. Bei seitlichen Sitzen kommt als drittes Moment noch der Umstand dazu, daß die Bühne von der Seite gesehen wird, so daß also bei diesen Sitzen noch ein dritter Grund vorhanden ist, sie höher zu legen. Wenn man diese Gedanken zu Ende denkt, ergibt sich ein schrägliegendes halbes Ei, welches durch die Decke des Theaterraumes zu einem ganzen ergänzt wird.) 3. Projekt eines Hotels auf dem Karlsplatz (Baublock zwischen Operngasse und verlängerter Kärntner Straße) 1909. 4. Projekt eines Warenhauses für eine Firma in Alexandrien 1910. 4. Das Projekt für die Verbauung der Modena-Gründe (mit einer Zusammenfassung aller Vergnügungsstätten: großes Luxushotel, Theater, Spielbank etc.) 1922.

Zum Verständnis der Abbildungen ist es notwendig, folgendes zu wissen: Es gibt keine Möglichkeit, die Raumwirkung zu vermitteln. Weder Zeichnungen, noch Pläne, noch Photographien können da helfen. Auch ein Modell gibt die Raumwirkung nicht wieder, denn der Raum eines Hauses ist an menschliche Maße und — ideell — überhaupt untrennbar an den Menschen gebunden. Dies muß gesagt werden, weil es Architekten gibt, die Räume an und für sich, als Selbstzweck, schaffen wollen.

Abb. 1/2. Herrenmodegeschäft Goldman

Verkaufsladen: Diese Einrichtung, die zweimal übersiedelt wurde, ist heute noch in einem Parfümerieladen im Michaelerhaus in Gebrauch. Sie kann die Konkurrenz mit allen modernen Geschäftseinrichtungen aufnehmen. Wenn der Beobachter des Bildes sich klar macht, daß er einen Laden aus der Sezessionszeit vor Augen hat, wird er das Revolutionäre dieser Schöpfung verstehen. Ähnliche Verkaufsvitrinen werden heute von Möbelfirmen typisiert erzeugt. Material: Schlangenholz, das früher nur für Stöcke verwendet wurde, finden wir hier zum erstenmal bei Möbeln angewendet.

Probiersalon: Weißlackiertes Weichholz. In dieser Zeit war die Unsittlichkeit allgemein, weiches Holz so zu streichen, daß es Hartholz vortäusche.

Abb. 3/4. Wohnung Stößler, Wien

Speisetisch mit Sesseln: Das Neue an diesen Sesseln sind die Messingschuhe zur Schonung der Teppiche. Loos empfand diese Sessel als unvollkommen. Er ist der Meinung, daß Architekten keine Sessel entwerfen sollen. Er sagt: Das Sitzen bei Tische, der Gebrauch des Besteckes hat sich seit 200 Jahren nicht geändert. Deshalb ist auch die Form des Sessels dieselbe geblieben. Sesselhöhe und Sesseltiefe zeigen bloß

Unterschiede von Millimetern. Man gebrauche entweder Kopien der Sessel, die berühmte Sessel-tischler machten und die man heute nicht besser machen kann, oder deren Nachfolger: Thonet-Sessel, die das Produkt der neuen Erfindung des gebogenen Holzes sind. Loos trat für diese schon 1898 ein.

Büfett mit runden Ecken: Loos verwendete als erster japanische runde Ecken, welche bisher nur bei kleinen Kassetten gemacht worden waren, bei Möbeln. Er nennt unsere Kultur eine Zusammenfassung von Japanismus und Tradition (Klassizismus). Es ist wohl darauf zu achten, daß die Rundungen nur durch Abfräsen der Kanten entstanden sind, niemals aber durch die Rundung des ganzen Frieses. Nachahmer, die den Sinn der abgerundeten Kanten nicht verstanden, haben auf kostspielige Weise dieselbe Wirkung erzielen wollen.

Die Möbel der Wohnung Stößler sind, nach Aarau in der Schweiz übersiedelt, noch heute in Gebrauch.

Abb. 5/6. Wohnung Gustav Turnowsky, Wien

Büfett mit Familienbildern: Im Gegensatz zu jenen, die Modernität in der Vernichtung alles Alten sehen, knüpft Loos an die Tradition an. Wir sehen es deutlich an diesem Büfett. Er ermutigt seine Auftraggeber, was sie ererbt haben und lieben, in seinen Einrichtungen zu verwenden. Ein Wiener Journalist schrieb einmal in verleumderischer Weise, daß Loos Familienbilder auf den Abort hängen ließe. Aber kein Architekt hat mehr Pietät für das Überkommene!

Schrank: An der Wende des Jahrhunderts stand die Tischlerei unter dem unseligen Einfluß der Sezession. Die alte Tischlertradition war unterbrochen. Auf die natürliche Struktur und Farbe des Holzes wurde keine Rücksicht genommen. Gute Mobilien wurden nicht erzeugt. Loos, der dagegen ist, daß ein Architekt Mobilien entwirft (in dessen Gebiet gehören nur Einbaumöbel), war gezwungen, nach Resten der alten Tischlertradition zu suchen. Auf dem Wege zur Konstruktion tischlerisch einwandfreier Einbaumöbel (Fixtures) entwarf Loos diesen Schrank. Er sagt: »In einer Wasser-

kastenverkleidung eines Abortes, die dem angewandten Künstler entgangen ist, fand ich die überlieferte Konstruktion von Rahmen und Füllung ohne Zwischenkehleisten. Die Füllung einen halben Zentimeter hinter den Rahmen zurückspringend, so wie sie vor hundert Jahren üblich war. Da hatte ich die Gewißheit, daß die Versuche der Wiener Sezession und der belgischen Moderne Verirrungen waren. An Stelle von Phantasieformen und blühender Ornamentik vergangener Zeiten hatte die reine Konstruktion zu treten. Gerade Linien, rechtwinklige Kanten: so arbeitet der Handwerker, der den Zweck vor Augen und Material und Werkzeug vor sich hat.«

Man vergleiche diesen Schrank aus dem Jahre 1898 mit den Möbeln in dem 1924 erschienenen Werkbundbuch »Die Form ohne Ornamente«, das sich aber fälschlich so nennt. Es erweist sich, daß Loos schon ein Menschenalter vorher sachlicher und ornamentloser arbeitete als die Verfechter der Moderne des Jahres 1924, die er ebenso überleben wird, wie er Van de Velde, Josef Hoffmann und die Sezession überlebt hat.

Abb. 7/8. Café Museum, Wien

Loos wollte mit dem Café Museum nichts Originelles schaffen, sondern ein Wiener Café aus dem Jahre 1830, einer Zeit, wo es noch keine Stilmeierei gegeben hat. Es wirkte dennoch durch seine Einfachheit revolutionär und wurde von Spöttern »Café Nihilismus« genannt. Kaum entstanden, wurde es schon vielfach nachgeahmt und ist richtunggebend geworden. Die geraden Billardfüße (an Stelle der gedrechselten) sind als Klavierfüße bald in der ganzen Welt verwendet worden. Ebenso wurden die glatten Metallarbeiten bald allgemein. Die Thonet-Sessel, von Loos entworfen, haben Bugholz mit elliptischem Querschnitt, sie sind dadurch leichter, aber ebenso haltbar. Die Tische haben einen Ring als Steg zum Aufstützen der Füße. Beleuchtung: nackte Glühbirnen und Gas für den Fall des Kurzschlusses. Es gab einen Kampf mit dem Auftraggeber (später einem seiner unbedingtesten Anhänger), der, so wie es damals Mode war, das Mahagoniholz grün oder violett gebeizt haben wollte. Loos wehrte sich dagegen, Material so zu vergewaltigen.

Im Laufe der Jahre ist vieles ohne Wissen von Adolf Loos geändert und dadurch die Vornehmheit des Cafés zerstört worden. Das Büfett und die glatten Glanzmessing-Kleiderablagen sind heute noch vorhanden.

Das Café Museum ist der Ausgangspunkt für alle moderne Inneneinrichtung. In diesem Sinne hätten die Abb. 7/8 eigentlich am Beginne des vorliegenden Buches stehen sollen.

Abb. 9/10. Wohnung Hugo Haberfeld, Wien

Eßzimmerecke, Wohnzimmer (Sitzcke): Das häufige Vorkommen der Eckbank in Einrichtungen von Loos, ebenso wie die Stellung der übrigen Möbel, die an den Wänden angeordnet sind, erklärt Loos so: »Der Zimmergrundriß ist heute, da wir unter japanischem Einfluß stehen, zentrifugal. Die Möbel stehen in den Zimmerecken (aber nicht schräg, sondern gerade). Die Mitte ist frei (Bewegungsraum). Das künstliche Licht gehört dorthin, wo man es braucht. Eine betonte Mitte gibt es nicht.

Abb. 11/12. Wohnung Leopold Langer, Wien

Eßzimmer: An Stelle des Saales waren ursprünglich ein Zimmer und ein Kabinett. Die Traverse wurde mit Mahagoni verkleidet, die Verkleidung symmetrisch wiederholt. So entstand die Balkendecke. Mahagonipanneaux mit 50 cm breiten und 240 cm hohen Pyramidenfladern wie hier sind eine Rarität. Die Fensterverkleidung ist aus italienischem Marmor (Pavonazzo forno).

Abb. 13/14. Wohnung Alfred Sobotka, Wien (der Vorname ist im Bilderteil durch ein Versehen falsch gedruckt)

Sitzcke: Loos sagt: »Je moderner der Mensch ist, um so niedriger sitzt er.« (Vergleiche den Postkutschensitz mit dem Autositz.) Das Sitzen beim Essen aber hat sich nicht geändert! (Anmerkung zu Abb. 3/4.)

Abb. 15. Wohnung Adolf Loos, Wien

Sitzzimmer (Annex zum Wohnraum). Die Wohnung atmet den Geist englischer Behaglichkeit. Den Kamin mit offenem Feuer, wie er in

England und Frankreich üblich ist, hat Loos oft verwendet. Er ermöglicht eine gute Lüftung. Während bei unseren Öfen der Kreislauf der Luft sich im Raume abspielt, vollzieht sich der Luftkreislauf beim offenen Kamin um das Haus herum. Durch eine geringe Öffnung der Fenster (Ventilation, in England Schiebefenster) wird ständig frische Luft in das Zimmer gezogen. Die verbrauchte Luft geht durch den Kamin wieder ins Freie. Diese Art der Beheizung ist gesund und ökonomisch, weil frische Luft leichter erwärmt wird als verbrauchte. Das lebendige Feuer ist auch ein behaglicher Mittelpunkt für das Wohnhaus.

Abb. 16/20. Haus am Genfer See

Dieses Haus wurde nicht von Loos zu Ende geführt, sondern von dem Architekten Hugo Ehrlich. Die Vergitterung der Fenster auf der einen Seite entspricht nicht den Intentionen von Loos, der auch hier Fenster anbringen wollte, wie sie auf Abb. 20 zu sehen sind.

Die Innenräume sind mit Marmor verkleidet. Loos zeigt, daß Marmor, welcher als kaltes Material gilt, wohnlich und warm wirken kann. In vielen Fällen ist Marmor billiger und dauerhafter als Holzpanneaux.

Abb. 21 und 23. Wohnung Alfred Kraus, Wien

Bibliothek: Satinholz.

Eßzimmer: Mahagoniverkleidung mit Ci pollino-Marmorpfeilern. Der Erker, der einen Teil des Eßzimmers bildet, ist weißlackiertes Fichtenholz, das mit dem dunklen Edelholz kontrastiert. Loos sagt: »Alle Materialien sind gleich wertvoll.«

Abb. 22. Wohnung Hermann Schwarzwald, Wien

Eßzimmer und Sitzzimmer: Beispiel einer mit geringen Mitteln eingerichteten bürgerlichen Wohnung. Die Decke des Zimmers, das keine gute Proportion hatte, wurde durch Balken tiefer gelegt, das schiefe Kabinett dazugeschlagen. Weißer Lack mit Kirschholzsesseln. An Stelle des großen Fensters waren ursprünglich zwei gewöhnliche.

Abb. 24/25. Wohnung K., Wien

Wohnzimmer: Weißlacklamberie und Satinholz.

Eßzimmer: Spiegeleiche. Dieses Holz gilt irrtümlicherweise als minderwertig und wird im allgemeinen bloß für das Innere von Schubladen verwendet. Loos verwertet das lebhaftere, aber vornehm wirkende strapazfähige Holz besonders gern in Eßzimmern.

Abb. 26/27. Wohnung Willy Hirsch, Pilsen

Schlafzimmer: Ahorn.

Eßzimmer und Wohnräume miteinander zu einem großen Wohnraum verbunden. Mahagoni, Skyros-Marmor und im letzten (Musik-) Zimmer Kirschholz.

Abb. 28/30. Kärntner-Bar, Wien

Die kleinste Bar Wiens, ein Raum von nur etwa $3,5 \times 7$ m, der durch Spiegel, die über der Lamberie, zwischen Mahagonipfeilern angebracht sind, den Eindruck eines großen Raumes macht. Kassettendecke aus Marmor. Der Bartisch sowie der Balken vor dem Tisch (die Barre zum Aufstützen, daher das Wort Bar) sind aus Mahagoniholz. Die Hocker wurden später hineingestellt und gehören nicht in eine amerikanische Bar, weil man beim Bartisch stehend trinkt. Die Fenster gegen die Straße zu bestehen aus dünn geschnittenen Onyxplatten. Für die vier Pfeiler des Portales, die Monolyte sind, standen Loos bloß drei Blöcke Skyros-Marmor zur Verfügung. Er half sich, indem er einen in der Diagonale durchschneiden ließ. Die Firmenaufschrift hat die Farben der amerikanischen Flagge und besteht aus Bruchglas.

Abb. 31. Schmuckfederngeschäft Steiner, Wien

Das erste Marmorportal in Wien (Skyros-Marmor mit Glanzmessing). Portale von Loos haben die Eigenheit, daß man ohne Firmenaufschrift die Branche des Geschäftes sofort erraten kann. Er erreicht dies durch die Wahl des Materials und durch die Formen. Das liegende S der Aufschrift, jetzt häufig verwendet, wurde hier zum erstenmal gemacht. Loos sagt: »Es handelt sich nicht darum, Schilder leserlich zu gestalten, sondern ein charakteristisches Bild durch Materialien

und Zeichen zu bilden. Die Unleserlichkeit ist oft nur ein Trick.« Bei diesem Portale blieben die Leute stehen und fragten sich, was die Aufschrift wohl zu bedeuten habe. Aber gerade das sollte ja erreicht werden.

Abb. 32/34. Kriegsministerium, Wien

Ein Konkurrenzprojekt. Sowohl Adolf Loos als auch Otto Wagner sind bei dieser Konkurrenz durchgeflogen.

Abb. 35/36. Wohnung Leopold Goldmann, Wien

Material: Mahagoni und weißlackiertes Holz. Im Eßzimmer auch Cipollino-Marmor, dort, wo im Bilde links ein offener Wintergarten angefügt ist.

Abb. 37. Wohnung Otto Beck, Pilsen

Wohnzimmer: weißlackiertes Holz, im Hintergrund sichtbares Eßzimmer: Spiegeleiche. Die Wohnung wurde übersiedelt. Das Bild zeigt den jetzigen Zustand. Loos legt die Betonung auf das Wort Evolution, wenn er sagt: »Evolution der Menschheit ist gleichbedeutend mit dem Entfernen des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstand.« Auf manchen Gebieten kann das Ornament auch heute noch eine Lebensberechtigung haben. Die Ornamente, die dann verwendet werden dürfen, sind aber keine neuen Ornamente. Der Stoffüberzug der Bank und die Tapete sind ornamentiert. Bei diesen beiden Materialien, die öfter erneuert werden, da sie von geringer Haltbarkeit sind, duldet Loos noch Ornamente. Dem textilen Charakter entspricht dies. Auch Papier kann bedruckt werden.

Abb. 38. Wohnung Rudolf Kraus, Wien

Der Raum ist ein Annex zum Eßzimmer, halb Kaminplatz, halb Wintergarten. Unter dem Fenster befindet sich ein Aquarium. Material: Skyros-Marmor, der Fries ist eine Kopie nach Donatello.

Abb. 39/43. Haus Steiner, Wien

Die Fassaden sind vollkommen glatt. Gegen die Gartenseite ist das Haus mit einem Holz zementdach gedeckt, gegen die Straßenseite mit einem Blechdach. Je einheitlicher die Dachhaut

ist, um so moderner ist ein Dach (»Flaches oder geneigtes Dach«, siehe Anmerkung zu Abb. 51). Das Dach hat von 1910 bis heute nicht die geringsten Reparaturkosten verursacht.

Der große gemeinsame Wohnraum reicht von Seitenmauer zu Seitenmauer. Bestreben möglichster Großräumigkeit. Material: Spiegeleiche, Bank- und Sesselüberzüge: Schweinsleder.

Abb. 44. Haus auf dem Michaelerplatz

Adolf Loos gewann die Konkurrenz, welche die Firma Goldman & Salatsch ausschrieb, und dadurch den Auftrag, das Haus auf dem Michaelerplatz zu bauen. Er machte seine Teilnahme an der Konkurrenz von der Bedingung abhängig, daß nur der Grundriß beurteilt werde, die Fassade nicht, denn über praktische Dinge, wie Grundrißlösung und Raumeinteilung, könne man sprechen, eine Fassade aber unterliege zu sehr dem Zeitgeschmack. Adolf Loos hatte vor den andern Architekten durch die intensive Ausnützung des Raumes einen großen Vorsprung.

Das Haus hat eine keilförmige Grundfläche, die Hauptfassade gegen den Michaelerplatz gerichtet. Die Stockwerke des Geschäftshauses, Parterre und Hochparterre sind mit edlem Cipollino-Marmor aus Euböa verkleidet. Die Säulen des Geschäfteinganges sind Monolyte von einer Materialschönheit, wie sie seit Roms Zeiten nicht verwendet wurden. Der obere Teil des Hauses, das Wohnhaus, ist schlicht und glatt, von einem geraden Kupferdach gekrönt. Die gesimslosen, quadratischen Fenster sind ohne jede Bindung miteinander in der Fläche verteilt. Die Blumenkübel, die man vor einigen Fenstern sieht, mußten später auf Befehl der Behörde hingehängt werden.

Karl Kraus schrieb: »Die Mittelmäßigkeit revoltiert gegen die Zweckmäßigkeit.« Kaum war das Haus im Rohbau fertig und abgerüstet, begann eine Hetze gegen Adolf Loos, wie sie Wien noch nie erlebt hatte. Die Zeitungen schrieben Schmähartikel. Sie nannten den Bau »Kanalgitterhaus«, »das Haus ohne Augenbrauen«, »die Mistkiste«. Die Neue Freie Presse schrieb: »In den öden Fensterhöhlen wohnt das Grauen.« Das Stadtbauamt, das zuerst wohlgesinnt war, nahm nun unter dem Drucke der öffentlichen Meinung auch Stellung gegen Loos

und verfügte die Einstellung des Baues mit der Begründung, daß die Fassade keine Ornamente habe. Der Bauherr mußte sich unter gleichzeitiger Hinterlegung einer hohen Kautionsverpflichten, eine ornamentierte Fassade machen zu lassen. Die Hetze wurde von Fachkundigen geschürt, die, wie Professor König, der Meinung waren, das Haus müsse, da es der Burg gegenüberliege, eine Kuppel haben, sonst sei das Stadtbild verdorben. Diese Meinung hat ihr Analogon im Schrei nach der »Garnitur« in der Wohnungseinrichtung. Loos erklärte vergebens: »Wenn ein Haus im Stile seiner Zeit gebaut ist, paßt es in jede historische Umgebung.« Er meinte, die Römer, hätten sie unsere modernen Baumittel gehabt, hätten nicht anders gebaut als er.

Durch die großen Aufregungen wurde Loos schwer magenleidend. Er reiste nach Italien, und seine Abwesenheit wurde dazu benutzt, ein Komitee zu bilden, um eine neue Fassade für das Michaelerhaus zu entwerfen. Die Führung hatten Professor König und Professor Baumann. Loos las die Nachricht zufällig im Eisenbahnhzug Rom-Wien in der Zeitung. Er war verzweifelt. Selbst Otto Wagner, von dem man gewiß mit Recht annehmen kann, daß er wußte, daß dem glatten Stil die Zukunft gehöre, riet ihm, nachzugeben. So aussichtslos schien ihm der Kampf gegen alle. Loos war dem Selbstmord nahe.

In Wien hielt Loos dann vor zweitausend Menschen einen Vortrag in den Sophiensälen. Er sagte folgendes zur Sache:

»Der moderne Mensch, der durch die Straßen eilt, sieht nur das, was in seiner Augenhöhe ist. Niemand hat heute Zeit, Statuen auf Dächern zu betrachten. Die Modernität einer Stadt zeigt sich im Straßenpflaster ...

... Um beim Hause auf dem Michaelerplatz Geschäftshaus und Wohnhaus zu trennen, wurde die Ausbildung der Fassade differenziert. Mit den beiden Hauptpfeilern und den schmäleren Stützen wollte ich den Rhythmus betonen, ohne den es keine Architektur gibt. Die Nichtübereinstimmung der Achsen unterstützt die Trennung. Um dem Bauwerk die schwere Monumentalität zu nehmen und um zu zeigen, daß ein Schneider, wenn auch ein vornehmer, sein Geschäft darin aufgeschlagen hat, gab ich den

Fenstern die Form englischer Bow-windows, die durch die kleine Scheibenteilung die intime Wirkung im Innern verbürgen. Der praktische Wert dieser Scheibenteilung ist das Gefühl der Sicherheit, das sie gewähren. Man fürchtet nicht, aus dem ersten Stock auf die Straße zu stürzen...

... Der Journalist Raoul Auernheimer schrieb über das Haus, es blicke finster und grämlich drein und zeige die glattraisierte Visage, in der kein Lächeln wohnt, und das sei vermutlich ein Prinzip, weil auch das Lächeln ein Ornament sei. Ich finde die glattraisierte Visage Beethovens, in der kein Lächeln wohnt, schöner, als alle lustigen Spitzbärte der Künstlerhausmitglieder. Ernst und feierlich sollen die Wiener Häuser dastehen, so wie sie immer ernst und feierlich ausgesehen haben. Genug der Gschnasfeste, genug der Scherze!

... Früher traten die Häuser, in deren Mitte ein Monumentalbau stand, im Stile und in ihrer Art bescheiden zurück. Es waren schmucklose Bürgerhäuser. Eines sprach, die anderen schwiegen. Jetzt aber schreien alle diese protzigen Bauten durcheinander und man hört keinen ...«

Die Geschichte des Hauses auf dem Michaelerplatz ist die Geschichte der schmerzlichen Geburt des modernen Baustiles. Der Mann, der dafür blutete, der von der Meute der Spießer innerhalb und außerhalb des Baufaches beinahe zu Tode gequält wurde, ermöglichte es durch sein heldenhaf tes Ausharren gegen ein ganzes Land, daß dieses jetzt wenigstens so bauen kann, wie es baut.

Der Bauherr Leopold Goldman ist während der Hetze gegen Adolf Loos sein treuester Freund geworden. Er hat sich in idealer Weise für den modernen Baugedanken eingesetzt.

Abb. 45. Die Verkleidungen der Betonsäulen und der Unterzüge sind aus gebeiztem Pyramidenmahagoni, welches in diesen Dimensionen sehr selten ist. Die Vitrinen, in übereinander liegenden gläsernen Stufen, haben ungewöhnlich zarte und technisch vortrefflich gemachte Eck sprossen aus Mahagoni. Die glatten Treppenwangen sind eine tischlerisch hervorragende Leistung.

Abb. 46/47. Material: Mahagoni, Glanzmessing.
Abb. 49. Die Innentreppen des Geschäftes ist in den Hof hinaus gebaut. Die Spiegel vergrößern den Raum.

Abb. 50. Die Treppe des Wohnhauses. Wandverkleidung aus Skyros-Marmor, Geländerstäbe Glanzmessing, Türen Mahagoni.

Abb. 51/53. Haus Scheu, Wien

Das erste Terrassenhaus in Mitteleuropa, das Urbild aller »Terrassenbauten«. Dieser Bau hat eine entscheidende Rolle in der Entwicklung der Architektur gespielt. Die höchste Ausbildung der stufenförmigen Terrassen siehe »Hotel Babylon«, Abb. 160/169.

Über die Frage »Flaches Dach oder geneigtes Dach« siehe »Trotzdem«, S. 231 ff. Hier ein Auszug:

Manche Leute glauben, diese Frage sei eine Angelegenheit der Romantik oder der Ästhetik. Aber dem ist nicht so. Das schönste Dach ist das praktischste Dach. Das schönste Bedachungsmaterial wäre also eines, das aus einem Stück besteht und nur den Neigungswinkel hat, der notwendig ist, um das Wasser auf natürliche Weise ablaufen zu lassen. Nach dem großen Brand von Hamburg wurde vom Hamburger Senat ein Preisausschreiben für feuersicheres Bedachungsmaterial erlassen. Den Preis gewann ein Kaufmann namens Häusler aus Hirschberg, der eine Riesenplatte, ein Dach aus einem Stück machte: das Holzzementdach, die größte Erfahrung im Bauwesen seit Jahrtausenden. Aber die Romantiker, welche glaubten, in der Stille des Daches offenbare sich die Schönheit des Hauses (»Ästhetik« aus der Mitte des 19. Jahrhunderts), waren dem Erfinder nicht dankbar. Dabei ermöglichte dieser Mann etwas, was seit Jahrtausenden gesucht wurde: eine horizontale Fläche des Daches, einen Raum im obersten Stockwerk, der aus vertikal-horizontalen Flächen besteht.

Abb. 54. Wohnung Bellak, Wien

Bekleidung: Cipollino-Marmor. Mit alten Möbeln eingerichtet.

Abb. 55. Wohnung Valentin Rosenfeld, Wien

Die Wohnung befindet sich in einem alten Wiener Hause, in das die Einrichtung im Jahre 1917 übersiedelt wurde.

Abb. 56. Haus in der Sauraugasse, Wien
Das tonnenförmige Dach ist mit Blech gedeckt.

Abb. 57. Café Capua, Wien

Im Jahre 1910 war Adolf Loos in Afrika in den berühmten Onyxbrüchen von Ain Snara. Er war von der Größe und Schönheit der Steine begeistert, mußte aber sehen, daß die großen Blöcke zerkleinert und zu kleinen Schmuckgegenständen verarbeitet wurden. Loos, der erkannte, daß es sich um ein herrliches Bekleidungsmaterial handelt, kaufte drei Blöcke, zwei längere und einen kürzeren, die damals gerade aus dem Bruch gekommen waren, und rettete sie vor der Zerkleinerung. Er schickte sie nach Wien. Als er im Jahre 1913 den Auftrag zur Einrichtung des Cafés Capua erhielt, ließ er sie in Platten schneiden. Sämtliche Platten sind in ihrer gesamten Breite und Länge genau verwendet worden. Es wurde keine Platte zerschnitten und keine ist übriggeblieben. Eine große architektonische Tat! Die Geschichte der Marmorverkleidung des Cafés Capua erinnert an eine, die Laotse erzählt: »Ein chinesischer Glockenspielmacher fertigte einen wunderbaren Glockenspielständer, und als ihn der Kaiser fragte: Wie konntest du das herrliche Werk vollbringen? antwortete er: Ich ging in den Wald und sah einen Baum. Hätte ich den Baum nicht gefunden, ich hätte dieses Werk nicht vollbringen können.« Hätte Adolf Loos die Blöcke in Ain Snara nicht gefunden und hätte er sie nicht gefunden, dieses einzigartige Architekturwerk wäre nicht entstanden.

Das Café Capua, jetzt Café de Paris, wurde vor kurzer Zeit durch neue Stoffe und künstlerische Beleuchtungskörper entstellt.

Abb. 58/61. Herrenmodegeschäft Kniže, Wien

Das Straßenlokal im Parterre ist aus Kirschholz, es werden dort kleinere Artikel, wie z. B. Krawatten, verkauft. Eine Treppe in Kirschholzverkleidung führt in den Verkaufsraum im 1. Stock, wo sich das Stofflager befindet. Hier wurde die kräftiger wirkende Spiegeldecke verwendet.

Das Geschäftsportal ist aus schwarzem, schwedischem Granit. Die Spiegelglaseinfassung in zartem Kirschholzrahmen.

Abb. 62/72. Großes Hotel auf dem Semmering (Projekt)

Auf dem Semmering, zwei Bahnstunden von Wien entfernt, in tausend Meter Höhe, sollte ein vornehmes Berghotel gebaut werden. Es sollte alle Notwendigkeiten bis zum größten Komfort in sich einschließen. Spiel-, Musik-, Speise-, Tanzsäle, Varieté, Theater, Schwimm-, Mineral-, Moor-, Luftbäder, Turnräume. Eine eigene Eisfabrik, Schlächterei, Wäscherei sind vorgesehen. Die Zimmer entsprechen den verschiedensten Anforderungen. Es gibt einfache Zimmer und Zimmer mit luxuriösester Ausstattung. Loos hat eine ungeheure Kenntnis des modernen Hotelbetriebes, er kennt alle praktischen und psychologischen Feinheiten, die bei Führung eines Hotels zu beachten sind, und berücksichtigt sie beim Entwurf.

Abb. 73/75. Schule der Schwarzwaldschen Schulanstalten auf dem Semmering

Die Schule wurde für dasselbe Grundstück projektiert wie das Hotel. Sie sollte 1914 gebaut werden, was der Kriegsausbruch verhinderte.

Abb. 76. Haus Mandl, Wien. Umbau

Große Halle mit Galerie (Raumausnutzung). Material: Dunkel gebeizte Eiche.

Abb. 77/79. Haus Duschnitz, Wien. Umbau
Siehe Text zu Abb. 80/82.

Abb. 80/82. Wohnung Emil Löwenbach, Wien

Speisezimmer, Wohnzimmer (Repräsentationsräume). Loos sagt: »Früher war die phantastische Form, die Verzierung, alles, was man an Kostbarkeit aufbringen konnte. Man wußte nichts vom Qualitätsunterschied des Materials und der Arbeit.« Ein anderer Satz von ihm erklärt den glatten Marmorschmuck der Wände: »Schmuck soll destillierte Kostbarkeit sein, ein Extrakt des Herrlichen.« Material des Wohnzimmers: Weißer Carrara-Marmor und Zitronenpyramidenholz, das äußerst selten ist.

Abb. 83/84. Projekt für die Verbauung des Gartenbau-Platzes in Wien

Staatlicher Repräsentationsbau. Das Haus sollte zwei Ministerien aufnehmen. Der mittlere Teil

wurde mit Rücksicht auf das dahinterliegende Palais Koburg so projektiert. Es sollte eine Ruhmeshalle für ein Kaiserdenkmal und Büsten von Staatsmännern haben. Das Projekt stammt aus der Zeit des Krieges, als Adolf Loos als Oberleutnant in St. Pölten stationiert war. Charakteristisch sind die beiden Türme, in denen die Büros untergebracht werden sollten.

Alle hohen Säle sollten übereinander gelagert sein, räumlich getrennt von den Amtsräumen mit niedrigerer Raumhöhe, um durchgehende Deckenkonstruktionen zu erreichen. Man hatte Bedenken wegen der Türme. Als Loos Professor Dvořák deswegen befragte, sagte er: »Eine Stadt kann nicht genug Türme haben.«

Abb. 85/91. Haus Strasser, Wien. Umbau. Raumplan

Windfang und Vestibül sind niedrig gehalten, ebenso das darüberliegende Zwischengeschoß (Musikpodium und Studio), das eine durchgehende Decke mit dem Hochparterre hat. Das Musikpodium ist zentral gelegen. Wie bei allen Loos-Häusern liegt die Treppe im Wohnraum (Halle), welcher dadurch weiträumiger wird. Ein eigenes Treppenhaus hat nur im Miethaus mit mehreren Parteien Sinn. Beim Einfamilienhaus bedeutet die Innentreppe eine Erhöhung der Weiträumigkeit und Wohnlichkeit. Die verschieden hoch liegenden Räume sind von den Podesten der Treppen leicht erreichbar. Die Terrassen macht Loos zum Teil gedeckt, zum Teil offen, damit man auch bei Regen im Freien sitzen kann.

Halle: Weißlackiertes Holz. Eßzimmer: Onyxverkleidung aus einem Block, den der Khedive von Ägypten dem Kaiser von Österreich geschenkt hatte und der nach dem Umsturz vom Bauherrn erworben wurde. Kirschholzsessel.

Abb. 92/93. Geschäftshaus Mandl, Wien
Inneneinrichtung. Material: Eiche.

Abb. 94. Villa des Fabrikdirektors in Rohrbach bei Brünn

Abb. 95/103. Projekt für ein Wohnhaus der Gemeinde Wien

Der Vortrag »Die moderne Siedlung« (»Trotzdem«, S. 235) enthält im Anhang »Mehrfamilien-

häuser« ausführliche Mitteilungen. Hier ein Auszug:

»Ich habe in diesem Projekt Wohnungen, die sich in zwei Stockwerken befinden. Das ist keine Erfindung von mir. Die Engländer und Amerikaner haben Mietswohnungen, die sich aus zwei Stockwerken innerhalb eines zehn oder zwanzig Stock hohen Gebäudes zusammensetzen. Die Leute legen großen Wert darauf, ihre Wohnräume nicht neben den Schlafzimmern zu haben, sie wollen die Zimmer durch Treppen getrennt haben. Sie bilden sich dann ein, sie hätten ein eigenes Haus. Das Wertgefühl des Menschen wird dadurch gehoben. Die zwei hintereinanderliegenden Terrassenhäuser haben Hochstraßen, die man über eine Treppe, die im Freien liegt, erreichen kann. Jede Wohnung hat ihren eigenen Eingang von der Hochstraße aus und ihre eigene Laube, wo man des Abends in freier Luft auf der Hochstraße sitzend sich aufhalten kann. Die Kinder spielen auf der Terrasse ohne Gefahr, ohne von einem Automobil überfahren zu werden.«

Für kleine Familien gibt es Wohnungen, die nicht an der Hochstraße liegen, sondern von Treppenhäusern über Balkonpassagen zu erreichen sind.

Abb. 104/107. Projekt einer Siedlung

Abb. 108/109. 6-Meter-Type eines Reihenhauses

Abb. 110/112. Mustersiedlung Heuberg

Die Mustersiedlung auf dem Heuberg sollte eine genossenschaftliche Arbeitersiedlung mit Nutzgärten sein. Die Häuser sollten von den Siedlern unter fachlicher Anleitung selbst gebaut werden. Je nach den Mitteln, die dem einzelnen Siedler zur Verfügung standen, sollte zuerst das Erdgeschoß, später dann der erste Stock aufgebaut werden.

Abb. 112 zeigt die Häuser vom ersten Stadium bis zur Vollendung.

Konstruktion siehe Aufsatz »Das Haus mit einer Mauer« bei Abb. 111. Die Gärten sollten rationell und intensiv bebaut werden.

Im Vortrag »Die neue Siedlung« (»Trotzdem«, S. 209) ausführliche Mitteilungen. Hier ein paar Auszüge:

»Der Garten ist das Primäre, das Haus das Sekundäre. Je kleiner der Garten ist, um so wirtschaftlicher und moderner kann er bearbeitet werden. Er soll nicht größer sein, als höchstens 200 m². Der Garten soll, weil er so übersichtlicher ist, lang und schmal sein und das Haus genau die Breite des Gartens haben. Bei Reihensiedlung bedeutet die Schmalheit des Hauses auch noch den Vorteil, daß an Zuleitungen von Gas, Wasser und Elektrizität gespart wird. Die Länge der Beete bedingt die Breite des Gartens. Der Garten bekommt rechts und links eine Mauer, damit der Wind abgehalten wird. Dadurch wird er nicht zu sehr austrocknen. Längs der Wände wird Spalierobst gepflanzt. Bäume hat es im Siedlungsgarten nicht zu geben. Lebrecht Migge verlangt, daß um 12 Uhr mittags die Sonnenstrahlen den Garten voll beleuchten, daß es während dieser Zeit, wenn die Sonne am höchsten steht, im Garten keinen Schatten gibt. Die Gärten müssen also von Norden nach Süden gerichtet sein.

Das Siedlungshaus hat vom Garten aus entworfen zu werden. Was muß so ein Haus haben? Vor allem einen Abort mit Dungverwertung (Trockensystem, kein Water-closet). Denn die Abfallstoffe sind bei der Bearbeitung des Bodens notwendig. Dieser Abort darf auf keinen Fall innerhalb des Hauses liegen. Die Türe muß ins Freie führen. Der Siedler braucht auch gegen den Hof zu einen offenen Schuppen für Werkzeug und Geräte, einen Stall für Kleintiere, einen drahtumfriedeten Hühnerauslauf. Der Garten beginnt mit einem Arbeitsplatz. Der Wirtschaftshof ist ein durch zwei Stufen erhöhter, zum Teil gedeckter, zum Teil offener Arbeitsplatz für die Hausfrau. Die Veranda muß von der Spülküche aus betreten werden können. Dort wird nicht gekocht, sondern es werden nur alle vorbereitenden Arbeiten gemacht.

Gekocht wird in der Wohnküche. Die Frau des Hauses hat ein Anrecht darauf, ihre Zeit nicht in der Küche sondern im Wohnzimmer zu verbringen. Schon deswegen, weil sie während ihrer Arbeit die Kinder beaufsichtigen muß. Es ist eine bekannte Eigenschaft der Kinder, daß

sie sich in der Küche aufhalten. Das Kochen im Wohnraum ist eine englische Einrichtung (Grillroom). Je vornehmer gespeist wird, desto mehr wird bei Tisch gekocht. Ich frage mich, warum der Proletarier von dieser schönen Sache ausgeschlossen sein soll. (Über dem Küchenherd wird wie in Paris ein Dunstfang gemacht.)

Die Spülküche muß nach dem Garten zu liegen, die Wohnküche, des Lichtes wegen, unbedingt nach Süden. Daher wird ein Haus am besten an der Nordseite der Straße zu bauen sein, wo die Wohnküche nach Süden gerichtet ist, die Spüle dagegen nach dem Garten, also nach Norden. Aber auch die andere Seite der Straße ist zu bebauen. Da zeigt es sich, daß der Mann, der den Bebauungsplan zu machen hat, die Häuser dieser Seite breiter halten muß. Denn hier liegt die Straße im Norden, der Garten im Süden. Es muß Licht und Sonne in den Wohnraum kommen und die Spüle muß nach dem Garten zu bleiben. Hier müssen beide an der Südseite liegen. Die Parzelle nördlich der Straße braucht nur 5 Meter breit zu sein, die Parzelle südlich der Straße muß so breit sein, daß sowohl die Spüle als auch das Wohnzimmer nebeneinander angebracht werden können.

Einen Keller hat es nicht zu geben, er ist völlig überflüssig und verteuert das Haus bedeutend. Das hat die Erfahrung gezeigt. Der Keller ist eine mittelalterliche Einrichtung. Die Waschküche liegt im oberen Stock viel besser als im Keller, der ungeheizt, feucht und ungesund ist.

Wenn man an die Räume denkt, in denen man schläft, so muß vor allem gesagt werden, daß das Schlafen und das Wohnen voneinander getrennt werden muß. Es darf keine Mischung zwischen Wohnen und Schlafen geben. Das Schlafen soll so untergeordnet als möglich behandelt werden, in den kleinsten Räumen, damit die Leute niemals dazu verführt werden, in ihnen zu wohnen.

Man muß im obersten Stock drei Räume errichten können, die den Eltern, den Knaben und Mädchen als getrennte Schlafzimmer dienen. Ist die Familie noch klein, wird eben das Schlafzimmer größer sein. Auch bei Familienzuwachs muß sich das Siedlungshaus für alle späteren Möglichkeiten eignen. Zwischenwände brauchen

nicht gleich errichtet zu werden. Das Zimmer wird anfangs größer sein und wenn die Kinder ein gewisses Alter erreichen, wird eine Abteilungswand gemacht (eventuell durch Schränke). Es ist ganz falsch, einen Siedler in ein fix und fertig eingerichtetes Haus hineinzusetzen. Das Haus sei niemals fertig, es soll immer die Möglichkeit da sein, etwas Weiteres hinzuzufügen.

Wie gelangen wir zu den Schlafräumen? Ich habe mich für den Eingang im Inneren entschieden. Ich halte es für falsch, daß man von der Straße durch einen gesonderten Vorraum in die Schlafräume gelangen kann, die Verführung, die oberen Räume zu vermieten, ist zu groß. Wenn ich die Stiege im Wohnraum anordne, also in der Art der Stiege in einer Halle, so gewinne ich einen großen Luftraum. Die Heizung der oberen Räume wird so bewerkstelligt, daß knapp vor dem Schlafengehen die Türen ins obere Stockwerk geöffnet werden und die Wärme zieht in diese Räume, was ja in jeder Mietwohnung vor dem Schlafengehen gemacht wird.«

Abb. 111. Hierzu wird ein kleiner Aufsatz von Adolf Loos eingeschaltet:

Das Haus mit einer Mauer.

Der Konstrukteur unterscheidet zweierlei Arten von Mauern: Tragende Mauern und Scheidemauern. Die tragenden Mauern tragen die Balkendecken.

Die Scheidemauern schließen das Haus vom Nachbar ab.

Die tragenden Mauern werden so stark dimensioniert, als es zum Tragen der Decken erforderlich ist.

Die Scheidemauern werden überflüssig stark dimensioniert. Sie haben den Schall vom Nachbar abzudämpfen und bei Feuersbrünsten das Nachbarfeuer abzuwehren. Sie sind wohl zum Tragen befähigt, aber sie stehen müßig da. Geben wir ihnen auch die Decken zu tragen, dann ersparen wir uns die tragenden Mauern. Legen wir die Balken von Scheidemauer zu Scheidemauer.

Dadurch entstünden Hangars, die nach der Straße und nach dem Hof offen stünden. Nageln wir senkrechte Bretter auf den ersten und letzten Balken. Nun sind die Hangars geschlossen.

Wo die Türe und die Fenster Platz finden sollen, werden die Öffnungen herausgesägt.

Tür- und Fensterrahmen werden mit Schrauben befestigt.

Eine zweite Schichte von senkrechten Brettern wird an die Fensterrahmen genagelt.

Im Innern werden die hohen Bretterwände verrohrt und verputzt. Außen werden sie mit horizontalen Jalousiebrettern verkleidet und diese bestrichen. Nun sind diese schwebenden Hohlwände gegen Wind und Wetter geschützt.

Aus solchen Wänden, die nicht ausgefüllt werden dürfen, bestehen die Häuser, in denen die Amerikaner von Florida bis Alaska leben.

Sie sind warm und dauerhaft. Washingtons Geburtshaus steht zweihundert Jahre.

Warum schweben die Wände meiner Häuser?

Man erspart die Hälfte des Fundaments.

Man kann innerhalb des Hauses jede Veränderung (Vergrößerung) der Räume leicht bewerkstelligen.

Man kann das Haus nach der Gartenseite hin immer wieder vergrößern, wenn man die Scheidemauern verlängert.

Man kann, wenn Häuser schon dastehen, mit einer Mauer schon ein neues Haus errichten.

Und daher heißt das Haus: das Haus mit einer Mauer.

Abb. 113/117. Projekt für eine Villa im Modenapark, Wien. Raumplan

Abb. 118/123. Projekt für ein Landhaus eines Arztes in Gastein. Raumplan

Das Obergeschoß ist aus Holz. Niederes Vestibül, Halle mit höherliegendem Annex (Musikpodium) und Gastzimmer. Getrennte Zugänge zum Ordinationszimmer und für die Wohnräume. Im ersten Stock zwei verschieden hoch gelegene Terrassen.

Abb. 124/133. Haus Rufer, Wien. Raumplan

Führung durch das Haus: Gedeckter Hauseingang, Windfang, niederes Vestibül: In diesem, um zwei Stufen tiefer Kleiderablage und W.C., das unterhalb der Treppe liegt. Die offene Treppe führt über wenige Stufen in die Halle (Musikzimmer), welche mit dem um einige Stufen höher liegenden Esszimmer und

der Treppe einen offenen Raum bildet. Das Eßzimmer hat ein tiefes Blumenfenster und liegt im selben Niveau wie das für sich abgeschlossene Studierzimmer (Bibliothek). Im ersten Stock liegen vier Schlafräume und ein Bad, im Dachgeschoß sind noch nebst der Dachterrasse reichlich Nebenräume untergebracht. Das Haus hat ein Holzzementdach. Im Keller sind außer der Hauptküche eine Portierswohnung, die Zentralheizung und ein Vorratsraum. Die Terrasse liegt nur wenige Stufen über dem Garten (gute Verbindung von Haus und Garten!).

Die Fassaden (Abb. 124, 126): Der Rauminhalt bestimmt die äußere Form. Die Fenster sind dort, wo man sie braucht, und in die Flächenbalance gebracht. (Hier mit Hilfe der Kopie eines Parthenonfrieses.) Diese Freiheit wird durch die strenge Würfelform des Hauses ermöglicht.

Das Haus hat, weil der Grundriß quadratisch und ohne Risalit ist, ein Minimum an Umfassungsmauern ($10\text{ m} \times 10\text{ m}$) und durch die einzige tragende Säule in der Mitte, in welcher der Schlot der Zentralheizung untergebracht ist, ein Minimum an Mittelmauern. Die Zwischenwände sind dünne Gipsdielen oder Holz (Schränke).

Je kleiner der Raumplan sein muß, um so größer muß die Konzentration des Entwerfers sein. Da spielen Zentimeter eine Rolle. Loos hat alles wohldurchdacht ineinandergeschachtelt. Keiner Funktion ist mehr Fläche und Höhe zugeteilt als ihr zukommt. Die offenen Räume bilden ein harmonisches Ganzes. (Außer Raumersparnis, die das Wesentlichste ist, werden auch Zwischenwände und deren Bekleidung erspart.)

Natürlich hat jedes Familienmitglied sein Zimmer, in das es sich zurückziehen kann; Studierzimmer, Bibliothek, Bade-, Schlaf-, Kinderzimmer, Nebenräume haben Türen und sind für sich abgeschlossen. Sonst aber ist das ganze Haus ein Luftraum. Selbst im kleinsten Haus, im Siedlerhaus, arbeitet Adolf Loos in diesem Geiste!

Die Besucher des Hauses sind voll Staunens über den Fassungsraum des von außen kleinen Hauses. Das Haus Rufer ist der Standardtypus eines Hauses in dieser Größe. Es kann im wesentlichen nicht mehr verbessert werden.

Ein paar Worte über das Lesen des Raumplanes:

Eine konsequente Stockwerksbezeichnung der Grundrisse ist hier oft nicht möglich. Am leichtesten liest man einen Raumplan, indem man Schnitt und Grundrisse gleichzeitig betrachtet und dem Treppenlauf folgt.

Abb. 134. Modell eines Grabmals für Professor Max Dvořák (1921, im Bilderteil irrtümlich mit 1920 bezeichnet)

Material: schwarzer schwedischer Granit.

Abb. 135/138. Projekt für ein Palais in Wien. Raumplan

Es sollte auf beiden Seiten an die Nachbarn angebaut werden. Vom Vestibül gelangt man über eine Treppe in die durch eine Schiebetür von den unteren Gesellschaftsräumen des Hochparterres abgeschlossene Halle, von der eine geistvoll angelegte Verbindung zu den um einige Stufen höher liegenden Gesellschaftsräumen und zu dem nächsten Stockwerk führt. Öffnet man aber die Schiebetüren zwischen der Halle und dem Saal, diesem und dem höher liegenden Salon, so verwandeln sich die Räume vor den Augen des überraschten Besuchers in einen weiten Raum!

Einige allgemeine Bemerkungen über »Introduktion« seien hier eingeschaltet:

Der Architekt hat die Möglichkeit, durch die Introduktion den Eintretenden auf die Haupträume vorzubereiten: Er macht dies mit Hilfe von Vorräumen und Verkehrswegen, die durch ihre Proportionen und Materialien wirken. Von einem niedrigen Raum kommend, erscheint ein mittelhoher Raum hoch. Nichts ist groß oder klein, alles erhält seinen Sinn durch den Zusammenhang. Das Material kann, wie Loos sagt, Freude und Trauer, Furcht und Heiterkeit hervorrufen.

Loos sagt über die Introduktion:

»Mit Hilfe der Introduktion erscheinen die Preise im Luxusrestaurant schließlich billig. Das Vestibül muß so sein, daß Menschen, die die Preise nicht bezahlen können, sich nicht hineintrauen. Der Gast, der sich entschlossen hat, dort ein Beefsteak um 3 bis 4 Schilling zu essen, macht auf — die Türe wird vor ihm aufgerissen — (das Beefsteak kostet 4 Schilling). Er sieht

den Portier, Damen in großer Toilette (das Beefsteak kostet 5 Schilling), der Hut, der Schirm wird ihm abgenommen (6 Schilling). Endlich betritt er das Lokal, hört Musik, sieht Kellner, alles ist vornehm. Er denkt sich: Das Beefsteak kostet 8 Schilling. Er setzt sich. Die Speisekarte wird ihm gereicht. Ängstlich sucht er nach dem Beefsteak. Es kostet nur 2 Schilling 50 Groschen. Wie billig! Er atmet auf.

... Der Mensch, der ein Wohnhaus mit bösen Absichten gegen dessen Bewohner betritt, muß dank der Introduktion des Architekten seine Feindschaft mit dem Mantel im Vorzimmer lassen ...«

Die Verkehrswege im Hause sollen möglichst kurz sein, denn es soll an Grundfläche und an Weg gespart werden. Von einem längeren Introduktionsweg hat aber der Bewohner große Vorteile. Es ist auch gut, wenn er Wendungen hat. Über Treppen geht man leichter, wenn sie nicht in einem Stück von Stockwerk zu Stockwerk führen, sondern wenn sie Wendungen haben. Dadurch wird einem die Angst vor dem langen Steigen genommen. Im Raumplan liege die Treppe so, daß die Podeste gleichzeitig die Zugänge zu den verschiedenen hoch liegenden Raumteilen bilden! Man soll nicht plötzlich in den Hauptraum kommen. Man soll langsam vorbereitet und dennoch überrascht werden. Der Hauptraum wäre ohne Vorräume undenkbar.

Abb. 139/145. Projekt für eine Villa in Le Lavandou. Raumplan

Die hohe Halle hat eine Galerie (die Verbindung zu oberen Räumen und zur Dachterrasse), unter der Galerie einen Kaminplatz und eine Hausbar. Der Halle liegen Räume mit kleinerer Höhe vorgelagert: das Eß-, Gast- und Schlafzimmer, über deren flaches, begehbares Dach die Halle mittels dreier breiter Fenster belichtet wird. Das Gebäude ist für Bruchstein projektiert.

Abb. 146/148. Haus Spanner in den Weinbergen, Gumpoldskirchen bei Wien

Billiges Haus aus Holz, grün und weiß lackiert.

Abb. 149/152. Projekt für eine Villa in Wien

Abb. 153/154. Projekt für eine große Villa in Wien

Abb. 155. Portal des Herrenmodegeschäftes Leschka, Wien

Material: rötlich-violetter Marmor mit Glanzmessing. Das Auslageninnere aus rotem Maha-goni.

Abb. 156. Konkurrenzentwurf für den Zeitungspalast der »Chicago Tribune« in Chicago (»Chicago Tribune Column«). Hierzu ein Aufsatz von Adolf Loos:

»Bei dem Entwurfe stand dem Verfasser die Forderung des Programms vor Augen, "to erect the most beautiful and distinctive office building in the world": ein Gebäude zu bauen, das im Bilde oder in Wirklichkeit einmal gesehen, nie wieder dem Gedächtnisse entzwinde kann, ein Monument zu errichten, das für immer mit dem Begriffe der Stadt Chicago untrennbar zusammenfallen soll, wie die Kuppel von St. Peter mit Rom und der schiefe Turm mit Pisa, ein Haus zu planen, das durch seinen bestimmten Charakter die Zeitung "The Chicago Tribune" allen intellektuellen Menschen mit einem Male verbindet.

Wie nun dieses Ziel erreichen? Das höchste Gebäude der Welt bauen, höher als das Woolworth Building? Die Beschränkung der Höhe auf 400 Fuß machte dieses Vorhaben unmöglich. Den Trick des "New York Herald" oder des "Morgan Building" wiederholen, niedriger als die umgebenden Gebäude? Eine solche Nachahmung wäre unmöglich im Sinne der Ausschreibung. Oder neue Architekturformen ohne Tradition wählen, wie sie die deutschen, österreichischen und französischen Baukünstler verwenden, die aus dem kubistischen Berlin oder dem Belgien der vierziger Jahre stammen? Ach, alle diese untraditionellen Formen werden nur allzurasch von neuen widerlegt und der Besitzer wird bald gewahr, daß sein Haus unmodern ist, weil diese Formen wechseln wie die der Damenhüte.

Es bliebe also nichts anderes übrig, als den typischen, amerikanischen Wolkenkratzer zu schaffen, dessen Vertreter man zu Beginn dieser Bewegung leicht voneinander unterscheiden

konnte; aber schon heute fällt es dem Laien schwer, zu erkennen, ob sich das Gebäude, dessen Bild er sieht, in San Francisco oder in Detroit befindet.

Der Verfasser wählte daher für seinen Entwurf die Säule. Das Motiv der freistehenden, über großen Säule ist durch die Tradition gegeben: die Trajanssäule war das Motiv für die Säule Napoleons auf der Place Vendôme.

Es drängten sich gegen diese Idee sofort architektonische und ästhetische Bedenken auf: Ist es gestattet, eine bewohnte Säule zu bauen? Darauf muß aber erwidert werden, daß gerade die schönsten Motive der Wolkenkratzer, gegen die aus diesen Gründen niemals Bedenken erhoben worden sind, unbewohnten Monumenten entstammen, wie das klassische Vorbild des Grabmals des Königs Mausolos beim Metropolitan Building und das Vorbild des gotischen Kirchturms beim Woolworth Building beweisen.

Man kann versichert sein, daß es mich trotzdem ein schweres Opfer kostet, diese Idee zu veröffentlichen; denn was anderen Architekten ohne Bedenken gestattet sein würde, wird mir bei der katonischen Strenge, durch welche ich mir einen Namen gemacht habe, den Vorwurf nicht ersparen, meinen Prinzipien untreu geworden zu sein. Ich habe sie jedoch nicht verlassen und stehe für meinen Entwurf voll ein. Mit dem Zeitungsbetriebe aufs engste verwachsen, da ich nicht bloß Architekt, sondern auch Schriftsteller und Mitarbeiter moderner Kunstblätter bin und in jungen Jahren als Journalist (art critic) in New York gearbeitet habe, weiß ich wohl, bis zu welcher Grenze man bei einem Zeitungsgebäude in architektonischer Beziehung gehen kann. Dieser Entwurf ist würdig einer "Chicago Tribune"; für eine kleine Zeitung wäre er eine Anmaßung.

Die meisten Einwendungen werden sich, fürchte ich, gegen die Schmucklosigkeit meines Projektes richten. Meine Lehre, daß die Ornamente der Alten von uns durch das edle Material ersetzt werden, soll hier in gigantischer Form zum Ausdruck kommen: es soll nur ein Material verwendet werden, schwarzer, polierter Granit.

Keine zeichnerische Darstellung ist imstande, die Wirkung dieser Säule zu schildern; die glatten, polierten Flächen

des Würfels und die Kannelierungen der Säule würden den Beschauer überwältigen. Es würde eine Überraschung, eine Sensation selbst in unserer modernen und blasierten Zeit geben.

Das Gebäude ist nicht höher, als es die Bestimmungen erlauben, wird aber durch die perspektivische Wirkung des Abakus höher erscheinen.

Ich habe an Raum verschwendet; jede Monumentalität geschieht auf Kosten des Raumes — hohe Eingangshalle, breite Stiegenanlage —; der Besitzer möge sich vor Augen halten, daß wirkliche Vornehmheit sich nicht durch kleinliche Ausnutzung kennzeichnet, sondern daß durch das Gegenteil die eindruckvollsten Wirkungen erzielt werden, wie dies "New York Herald" und "Morgan Building" beweisen.

Der Rücksprung zwischen der Säulenbasis und dem Plant building soll aus Ziegel und Terrakotta sein, mit Ausnahme des Kranzgesimses und der Säulen, die vom gleichen Material wie das Hauptgebäude sein sollen. Auf diese Weise wird am besten gezeigt sein, daß das neue Gebäude und die bestehende Anlage zusammengehören.

Die großen Säulen sind bisher nur im römischen Stile errichtet worden, niemals im griechischen. Dieser Gedanke war bisher nur in der Vorstellung schlummernd, jetzt hat er Form erhalten.

Die große, griechische dorische Säule wird gebaut werden. Wenn nicht in Chicago, so in einer anderen Stadt. Wenn nicht für die "Chicago Tribune", für jemand anderen. Wenn nicht von mir, so von einem anderen Architekten.«

Abb. 157/159. Gruppe von zwanzig Villen mit Dachgärten. Raumplan

An ein hohes, schmales Langhaus sind, ineinandergeschachtelte und terrassenförmig angeordnete Häuser in drei quergestellten Gruppen aneinandergereiht, und zwar: Zwei Doppelgruppen von je sechs Häusern und eine Gruppe, die an den Nachbarn angebaut ist, aus drei Häusern bestehend. Zusammen zwanzig Villen. Die niedrigsten sind für kleinere Familien, die zweiten für größere, die dritten haben den größten Komfort. Die niedrigsten Häuser haben den gewachsenen Boden als Garten, die zweiten

die Dächer der ersten, die dritten die Dächer der zweiten u. s. f. Das Langhaus besteht aus Wohnungen, Ateliers, und im untersten Stockwerke sind Garagen. Die Gesinnung, aus welcher die Häuser geschaffen worden sind, hat nichts zu tun mit »kubischen« Bauten oder sogenannten »Terrassenbauten«, wie sie oft bloß wegen der »Massengliederung«, also aus leeren, ästhetischen Motiven entstehen. Der Schnitt der Häuser zeigt, daß Nebenräume niedrig, Haupträume hoch sind und daß bei der Baugliederung außer der Raumökonomie die Lichtzuführung mitbestimmend war.

Es sind z. B. innerhalb einer Gruppe die rechte und die linke Hälfte der Häuser längs der »Symmetrieebene« nicht gleich hoch: aus Belichtungsgründen (siehe z. B. Badezimmerfenster des dritten Hauses links, 4. Stockwerk). Es entsprechen mehr als fünf Stockwerken Nebenräume vier Stockwerke Haupträume.

Abb. 160/169. »Grandhotel Babylon«

Adolf Loos schreibt über diesen Entwurf: »Vor Jahren baute ich die Villa des Dr. Gustav Scheu in Hietzing, Wien. Sie erregte allgemeines Kopfschütteln. Man meinte, daß eine solche Bauweise wohl in Algier am Platze wäre, nicht aber in Wien. Ich hatte bei dem Entwurf dieses Hauses nicht im entferntesten an den Orient gedacht. Ich meinte nur, daß es von großer Annehmlichkeit wäre, von den Schlafräumen, die sich im ersten Stockwerke befanden, eine große, gemeinschaftliche Terrasse betreten zu können. Überall, sowohl in Algier, wie in Wien. Also diese Terrasse, die sich im zweiten Stockwerke — einer Mietswohnung — noch einmal wiederholte, war das Ungewohnte, Außergewöhnliche. Ein Interpellant im Gemeinderat verlangte, daß eine solche Bauweise vom Stadtbauamt verboten werden solle.

Man muß sich fragen, warum die Terrassen seit Jahrtausenden im Orient gebräuchlich sind und warum sie in unserem Himmelstrich nicht angewendet wurden. Die Antwort ist einfach: Die bisher bekannten Baukonstruktionen konnten das flache Dach und die Terrasse nur in frostfreien Gegenden zur Anwendung bringen.

Seit der Erfindung des Holzzementdaches (Kiesdach) und seit der Verwendung des Asphalts

ist auch das flache Dach und somit auch die Terrasse möglich. Seit vier Jahrhunderten war das flache Dach der Traum der Baukünstler. Mitte des 19. Jahrhunderts ging der Traum in Erfüllung. Aber die meisten Architekten wußten mit dem flachen Dach nichts anzufangen. Heute kann man sagen: Das flache Dach ist, da es das beste, billigste und dauerhafteste Dach ist, das Kriterium dafür, ob man es mit einem Architekten oder einem Theaterdekorateur zu tun hat.

Es war immer meine Sehnsucht, ein solches Terrassenhaus für Arbeiterwohnungen zu bauen. Das Schicksal des Proletarierkindes vom ersten Lebensjahr bis zum Eintritt in die Schule dükt mich besonders hart. Dem von den Eltern in die Wohnung eingesperrten Kinde sollte die gemeinschaftliche Terrasse, die eine nachbarliche Aufsicht ermöglicht, den Wohnungskerker öffnen. Als ich vom Pariser Herbstsalon zu einer Ausstellung meiner Werke eingeladen wurde, stand ich vor der Wahl, ein Projekt eines solchen Arbeiterterrassenhauses oder aber der wirksamen Propaganda wegen ein Terrassenhotel auszustellen. Es gibt einen vielgelesenen Roman von Arnold Bennett: »The grand Babylon Hotel«. Den Namen also hatte ich.

Jedes Hotel muß auf die Bedürfnisse des betreffenden Ortes zugeschnitten sein. Ich entschied mich für die Riviera, die ich genau kannte. Jedes Hotel sollte aber auch auf eine bestimmte Gesellschaftsklasse zugeschnitten sein. Die baulichen Unzulänglichkeiten machen aber dies sonst unmöglich. Dunkle Hofzimmer müssen selbst im Luxushotel zu billigen Preisen vermietet werden. Das Terrassenhotel hat überhaupt keine Hofzimmer, sondern nur Außenzimmer. Überdies wird durch die traversenartige Verbauung die Sonnenseite, Ost- und Westseite verlängert. Das Wichtigste aber ist, daß jedes Zimmer eine Terrasse vorgelagert bekommt. Nur dem senkrechten Nordflügel fehlen sie. Die Länge und Breite dieses Flügels machen es möglich, seine horizontale Dachfläche als Aeroplanstation zu verwenden.

Wenn wir das Projekt mit zwei gekuppelten Pyramiden vergleichen, so werden wir von zwei riesigen Grabkammern sprechen können, den Kern der Pyramiden. Die eine Grabkammer soll als Eispalast ausgebildet werden, die andere

als großer Festsaal. Zwischen den beiden Pyramiden ist die Halle mit Oberlicht gelagert, die an Stelle des Glasdaches, das einen unschönen Anblick von den inneren Terrassen aus bieten würde, ein Wasserbassin mit Luxferboden erhalten soll.

Die fünfzig Geschäftslokale, die sich teils im Hotel, teils an den Straßenfronten befinden, sichern dem Gebäude bei der außerordentlichen Höhe des Mietzinses, der in dem betreffenden Orte üblich ist, eine Verzinsung von fünf Prozent, die von der Führung des Hotels und von allen übrigen Konstellationen unabhängig sind. Daß aber ein Hotel mit 1000 Betten (700 Zimmern) auch ein Ertragnis abwerfen muß, darf wohl angenommen werden.«

Abb. 170/181. Projekt eines Hauses für Alexander Moissi am Lido in Venedig. Raumplan

Im obersten Stockwerk sind: Vorraum und Gesellschaftsräume, bestehend aus einem großen gemeinsamen Eß-, Wohn- und Musikraum. Diese Räume liegen in zwei verschiedenen Höhen und haben einen Dachgarten. Der Kaminplatz liegt unter der Treppe, welche von der Terrasse auf das oberste Dach führt. Die tiefer liegenden Räume sind in ihrer Höhe und Größe so dimensioniert, wie es ihrer Bedeutung zukommt (siehe Schnitt). Interessant sind die Lichtzufuhr des Bades und des Gastzimmers, die glänzende Raumanordnung und die klare Fassade.

Abb. 182/188. Projekt für ein Hotel in den Champs-Elysées, Paris

Projektiert für den Baublock zwischen der Rue de la Boëtie und der Rue Colisée, auf den Gründen des Herzogs von Massa. Der Bau sieht Geschäftsläden, Garagen, ein großes Schwimmbad, eine Bar etc. vor.

Abb. 189. Projekt für einen großen Ausstellungspalast in Tientsin

bestehend aus einem Hotel, Verkaufsausstellung, Theatersälen, Verkaufsräumen, Bureaus und Wohnungen, alles in einem Baublock vereinigt. Die Grundrisse des Projektes konnten leider nicht mehr rechtzeitig ins Reine gezeichnet

werden und werden gelegentlich an anderer Stelle publiziert.

Abb. 190/195. Projekt für eine Villa in Croissy-sur-Seine. Raumplan

Das Wohngeschoß, welchem gegen den Garten zu zwei Terrassen in verschiedenen Höhen vorgelagert sind, besteht aus dem Eßzimmer und dem Wohnzimmer, von welchem ein paar Stufen zur höher gelegenen Estrade führen, die im Niveau eines Studierzimmers liegt und von der die Treppe weiter ins nächste Stockwerk führt (Schlafzimmerschoß). Unter der Estrade liegt die Anrichte, einige Stufen unter dem Eßzimmerniveau. Auch dem Schlafzimmerschoß und dem Dachgeschoß liegen Terrassen vorgelagert.

Abb. 196/202. Projekt für ein Bureauhaus in Paris mit großem Kino, Restaurant etc.

Abb. 203/217. Haus Tristan Tzara, Paris. Raumplan

Der Haupteingang liegt in der Avenue Junot. Außer der Hauptwohnung, der des Besitzers, ist im Hause noch eine Mietwohnung, die vom hinteren Eingang aus zugänglich ist, von einer Straße, die um mehr als zwei Stockwerke höher liegt als die Avenue Junot.

Führung durch das Haus (älterer Plan):

- Plan I Haupteingang, Vestibül, außerdem Garage und Heizung, Aufgang der Haupttreppe zur Hauptwohnung.
- Plan II In diesem Stockwerke liegt die Mietwohnung mit großem Balkon nach der Avenue Junot. Der Eingang zu ihr und ihre Küche ist im Hintertrakt des Planes III. Die Treppe der Hauptwohnung hat im Plan II keinen Ausgang. Dieser ist erst im Plan III.
- Plan III Hier kommt man in das Vestibül und die Kleiderablage des Besitzers, zu dessen Küche und Keller. Vom Plan III führt die Treppe weiter zum
- Plan IV dem Wohngeschoß der Hauptwohnung. Das besteht aus dem Salon mit einer Terrasse, die ihm vorgelagert

ist, und dem höher liegenden Eßzimmer mit großem Balkon nach der Avenue Junot mit Bibliothek, Damen- salon und einer Anrichte. Diese Räume haben eine kleinere Raumhöhe als der Salon. Im

Plan V sind die Schlafräume mit einer Terrasse, im

Plan VI ein projektiertes, weiteres Wohngeschoß mit Terrasse. Bei Abb. 203 wurde dieses Geschoß in die Aufnahme hineinretuschiert. Es soll demnächst gebaut werden. Man studiere im Schnitt die raffinierte Anordnung.

Abb. 211 zeigt das Wohngeschoß mit einem Atelier, wie er nach dem neuen Plan gebaut wurde.

Abb. 213 und 215. Halle und Blick ins Speisezimmer. Material der Panneaux: Eichen-Sperrplatten mit sichtbaren Schrauben. Sockel und Kamin: Marmor. Sammlungen des Besitzers: Bilder von Picasso, Negerplastiken.

Abb. 214. Wohnraum mit großen Türen und Fenstern nach der Terrasse.

Abb. 216. Treppenaufgang, orange Lack, mit Negerplastiken. Eichentreppen.

Abb. 217. Damensalon. Die Wände haben schwarzlackierte Leisten, in deren Felder Negerstoffe gespannt sind. Der Raum ist ein kleines Museum von Negerarbeiten. Banküberzug: Roßhaarstoff.

Abb. 218/221. Herrenmodegeschäft Knižé, Paris. Inneneinrichtung

Im ersten Stock des Hauses Nr. 146 der Champs Elysées. Die großen Räume entstanden durch Zusammenlegung mehrerer Wohnungen, deren Zwischenwände niedrigerissen wurden. Die Wände sind mit einem kostbaren Cipollino-Marmor bekleidet, dessen zwei Blöcke, in besonders dünne Platten geschnitten, so verteilt wurden, daß wie beim Café Capua keine übrig blieb. Das Entrée sowie Stoffschränke sind aus Mahagoni. Die übrigen Warendräger und Vitrinen sind aus Spiegelglas und Messing. Fußboden mit schwarzem Velour bespannt. Tisch und Korbsessel grillrot lackiert. Korbsessel können in jedem Innenraum verwendet werden.

Abb. 222. Projekt eines Hauses für Josefine Baker, Paris. Raumplan

Josefine Baker besaß zwei nebeneinander liegende Häuser, welche durch einen Umbau miteinander verbunden werden sollten. Sie liegen an einer spitzwinkligen Straßenecke. Der obere Teil des projektierten Hauses ist aber rechtwinklig durchgebildet. Ein Teil der Fassade sollte über die Straße vorkragen. (Loos sieht es als seine Aufgabe an, unregelmäßig-polygonalen Baugründen zu Trotz rechtwinklig regelmäßige Räume zu erzielen.) Der verschiedene Zweck der Räume erklärt die verschiedenen Höhen, Größen und Lagen der Fenster. Der fensterlose obere Teil der Fassade an der Ecke ist durch ein großes Schwimmbad zu erklären, für welches Oberlicht projektiert war. Die Fassade hätte mit schwarzen und weißen Marmorplatten bekleidet werden sollen. Es war leider nicht möglich, die Pläne für diesen Bau rechtzeitig ins Reine zu zeichnen. Sie werden gelegentlich an anderer Stelle veröffentlicht.

Abb. 223/233. Haus Moller, Wien-Pötzleinsdorf, Raumplan

Mitarbeiter beim Bau: Jacques Groag.

Das Wohngeschoß hat zwei, durch einige Stufen miteinander verbundene Niveaus. Im tieferen liegen Halle und Musiksaal. Im höheren liegen die zur Halle gehörende Sitzecke, die abgeschlossene Bibliothek, das mit dem Musiksaal mittels einer Klapptreppe in Verbindung stehende Eßzimmer, die Anrichte und die Küche, die elektrischen Betrieb hat. Das Eßzimmer kann man gegen die Terrasse zu weit öffnen. Der Musiksaal kann gegen das Eßzimmer mit einer Schiebetür geschlossen werden, seine Außentür führt direkt auf das Podest der Terrassentreppe.

Die Zwischenwände des ersten Stockes sind durchwegs aus Holz, das heißt sie werden von Schränken gebildet. Das Dachgeschoß hat eine große Terrasse.

Abb. 230. Blick vom Musiksaal in das Eßzimmer. Material: Die Wandverkleidung ist aus Okumé-Sperrplatten, der Fußboden aus Makassar-Ebenholz, die Pfeiler des Eßzimmers aus Travertin, Banküberzüge aus Roßhaarstoff.

Abb. 232. Bibliothek. Material: Spiegeldecke.

Abb. 233. Sitzbank in der Halle. Material: buntlackierte Sperrplatten.

Abb. 234/235. Wohnung des Arztes Doktor Josef Vogl, Pilsen

Abb. 234. Eßzimmer: Die Wandverkleidung und das Büfett sind aus horizontal verlegtem Travertin, die Stühle aus Peddigrohr mit bunten Wachsleinwandüberzügen.

Abb. 235. Großer Wohnraum, der durch Niederlegung von Zwischenmauern entstanden ist. Die Wände haben Kirschholzlamberien und eine grüne Tapete. Die Möbel sind aus Kirschholz.

Abb. 236/237. Wohnung Hans Brummel, Pilsen

Abb. 236: Schlafzimmer aus Kirschholz.

Abb. 237: Eßzimmer aus Pappelwurzel-Sperrplatte mit grüner Tapete.

Abb. 238. Wohnung Eisner, Pilsen. Eßzimmer mit Hausbar

Material: Eichensperrplatten mit sichtbaren Schrauben, Windsor-chairs.

Abb. 239. Wohnung Leo Brummel, Pilsen

Speisezimmer: Fichtenholz, bunt lackiert, Glanzlack. Loos verwendet nur absolute, ungebrochene Farben, also keine Farbennuancen. Er ist der Meinung, daß das Kriterium einer guten Farbenzusammenstellung die Natürlichkeit der Farben sei. »Alle natürlichen Farben passen zusammen, wie man das bei Arbeiten eines jeden primitiven Volkes, bei Nationalkostümen, Teppichen u.s.w. beobachten kann, aber auch bei Flaggen, heraldischen Wappen u.s.w. Es ist erst der chemischen Farbenindustrie vorbehalten geblieben, über Farbenzusammenstellungen Theorien aufzustellen.«

Loos sagt: »Hat man schon jemals erlebt, daß jemand vor einer Wiese stehend ausrief: Reißt diese Blume aus! Sie verdirt mit ihrer unmöglichen Farbe die ganze Wiese.« Damit soll aber nicht gesagt sein, daß Farben der Blumen nachgeahmt werden sollen, sondern bloß, daß die Farben natürlich sein sollen. — Die niederen Hocker sind Kopien nach dreitausend Jahre alten ägyptischen Modellen wie die Windsor-chairs (Abb. 238) nach mehr als dreihundert Jahre alten englischen Sesseln. Jene dienen vorübergehendem Hinhocken zu leichter Plauderei, diese dem Essen bei Tisch, heute wie zur Zeit ihrer Entstehung. Ein vollendet Gegenstand bleibt,

wenn seine Kulturfunktion am Leben geblieben ist, in seiner Form erhalten.

Abb. 240/241. Wohnung Willy Hirsch, Pilsen

Gartenzimmer. Loos entfernte überflüssige Pfeiler. So wurde der Raum freundlich und hell. Material: horizontal gelegte Travertinplatten und buntlackiertes Holz. Peddigrohrsessel. Der Raum gehört zur selben Wohnung wie Abb. 26/27.

Abb. 242/243. Geschäftsportale der Firma Matzner, Wien

Mitarbeiter: Heinrich Kulka.

Die großen Auslagen wurden durch Pfeilerentfernung gebildet. Es galt den Wirkwaren der Firma Matzner den richtigen Rahmen zu geben. Daher wurde ein freundlich wirkender Marmor (Breccia Capraia) in Verbindung mit grünlackierter Eisenkonstruktion verwendet. Im oberen Teil vor den Eisentraversen ein gelber Seidenvorhang, der Art der Ware angepaßt.

Das zweite Portal hat Pfeiler mit schwarzer Spiegelglasverkleidung.

Abb. 244/256. Landhaus K. in Payerbach

Mitarbeiter: Heinrich Kulka.

Das Haus liegt auf dem Kreuzberg im Semmeringgebiet in 900 m Höhe. Es ist ein Blockbau, der Unterbau aus Bruchstein (entsprechend der üblichen Bauweise in den Bergen). Das Pfettendach ist weit vorspringend und mit Blech gedeckt.

Loos sagt: »Das Dach sei in den Bergen flach. Die Alpenhäuser haben wegen des Schnees die flachste Dachneigung. Es ist daher selbstverständlich, daß unsere »Heimatkünstler« die steilsten Dächer bauen, die nach jedem Schneefall eine Gefahr für die Bewohner bilden. Das flache Dach steigert die Schönheit unserer Bergwelt, das steile Dach verkümmert sie. Ein merkwürdiges Beispiel, wie die innere Wahrheit auch das ästhetische Aussehen zeitigt.«

Die Blockwände der Fassaden sind braun gebeizt. Die Fenstergrößen entsprechen den Raumgrößen und Höhen. Die eisernen Schiebeläden laufen auf Rädern in Schienen und sind von

innen mit Kurbeln zu betätigen, eine Konstruktion wie sie Adolf Loos einmal in der Schweiz gesehen hatte.

Der Hauptaum, die Halle (siehe Schnitt), geht durch zwei Stockwerke. Adolf Loos wünschte sich schon seit dreißig Jahren eine durch zwei Stockwerke gehende Halle zu bauen. Hier hatte er endlich Gelegenheit dazu. Sämtliche Zwischenwände sind aus Holz, innen isoliert und verkleidet. Die sichtbaren Deckenbalken gehen als Konstruktionsbalken von einer Tragwand zur anderen. Die Galerie wird durch Auskragung der Balken gebildet. Die Eßnische ist ein Teil der Halle. Vestibül und Eßnische sind niedrige Räume, sie liegen im gleichen Niveau wie der Hallenfußboden. Das Herrenzimmer, die Gastzimmer und die Wirtschaftsräume liegen um einige Stufen tiefer als die Halle. Sie haben daher eine normale Zimmerhöhe.

Abb. 249. Halle mit Kaminplatz. Die Kaminverkleidung ist aus dem an der Baustelle gebrochenen grünen Schiefer. Das Holzwerk ist aus Spiegeleiche. Geländerstäbe und Heizkörper sind Rotlack. Auf der Galerie, unter dem Korbbogen, ist der Frühstücksplatz. Der Bogen, zwischen zwei Schloten, könnte nicht durch eine Traverse ersetzt werden, weil diese kein Auflager hätte. Nur deshalb wurde er gemacht.

Die Eßnische hat Einbaubüffets und eine Durchreiche zur Küche. An der Fensterwand steht die Bank mit dem Eßtisch.

Abb. 250. Herrenzimmer: Das große Herrenzimmerfenster wurde auf Wunsch des Bauherrn der herrlichen Aussicht wegen gemacht. Material: dunkle Spiegeleiche.

Abb. 251. Halle, Fensteransicht. Die untere Partie des Fensters ist vierteilig, hat zwei Flügeltüren und kann hinaufgeschoben werden. Die Halle ist dann weit geöffnet gegen die Terrasse. Abb. 252. Schlaf- und Wohnzimmer einer Tochter: Kirschholz, die Wände blau tapeziert. Das Tagbett, dessen Bettzeug tagsüber im Sockel

ist, steht auf einem Podium, weil dessen Hohlraum im Treppenaufgang benötigt wird.

Abb. 253. Vestibül: Vom Windfang gelangt man durch einen Vorraum, an welchem die Skikammer liegt, in das Vestibül. Material: rotes Bodenplaster, Spiegeleiche, Wände aus grünlackierten Sperrplatten.

Abb. 255. Gärtnerhaus: Der obere Teil besteht aus Holz, der untere Teil ist aus Bruchstein und hat eine Garage für zwei Autos. Das Wohnhaus hat eine Wohnküche mit Terrasse, Speisekammer, Spüle, Bad etc., im oberen Teil sind drei Schlafräume. Es ist mit einem Holz-zementdach gedeckt.

Abb. 256. Die Terrasse vom obersten Stockwerk aus gesehen. Großer, runder Tisch aus Eisen. Gartenanlage: Fräulein Grete Salzer.

Abb. 257/270. Haus Müller, Prag. Raumplan
Mitarbeiter: Karel Lhota.

Der Bauherr, Dr. František Müller, hat sich den Bau seines Hauses, in seinem Berufe als Bauunternehmer, in jeder Hinsicht angelegen sein lassen.

Durch den gedeckten Hauseingang (Abb. 264), den Windfang, das niedrige Vestibül (siehe die Bemerkungen über »Introduktion« bei Abb. 135 bis 138), über eine Wendung der Treppe kommt man in die Halle, die durch ihre Schönheit überrascht. Sie bedeutet einen Höhepunkt im Schaffen von Adolf Loos. Die Halle, das Eßzimmer, die Treppe bilden ein Raumganzes, wie es harmonischer nicht gedacht werden kann. (Abb. 265 bis 267). Die Pfeiler und die stufenförmige Brüstung des Eßzimmeraufgangs sind mit einem edlen, grünen Marmor (Cipollino de Saion, Rhonetal) verkleidet, der rötlichblaue und gelbe Adern hat. Das Speisezimmer und das Arbeitszimmer des Herrn (Abb. 270) sind aus Mahagoni, das Zimmer der Dame (Abb. 268/269) aus Satinholz. Vom Sitzplatz des Damenzimmers hat man einen Ausblick in die Halle.

Adolf Loos' Schüler, die ihm besonders nahestanden und die er deshalb zur Mitarbeit heranzog, sind folgende Architekten: In der Vorkriegszeit: Giuseppe de Finetti, Paul Engelmann, Gustav Schleicher, Helmut Wagner von Freinsheim, R. Wels und andere. In der Nachkriegszeit: Leopold Fischer, Wilhelm Kellner, Heinrich Kulka, Norbert Krieger, Zlatko Neumann.



ABBILDUNGEN



Abb. 1. Herrenmodegeschäft Goldmann. Verkaufsladen

1898

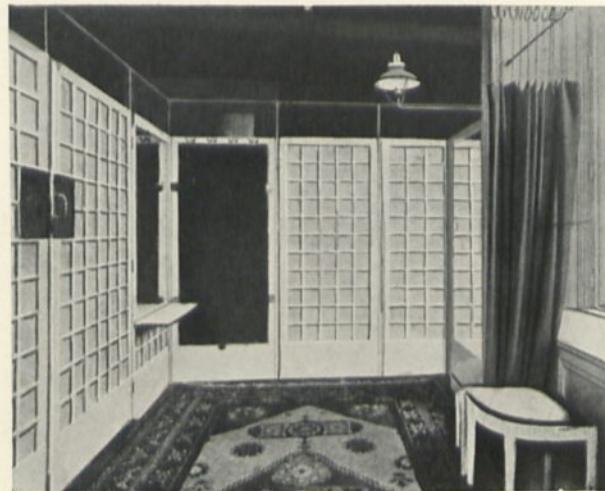


Abb. 2. Herrenmodegeschäft Goldmann,
Probiersalon



Abb. 3. Wohnung Stößler, Wien
Speisetisch mit Sesseln

1899



Abb. 4. Wohnung Stößler, Wien
Büfett mit runden Ecken

1901



Abb. 5. Wohnung Gustav Turnowsky,
Wien. Schrank



Abb. 6. Wohnung Gustav Turnowsky, Wien
Büfett mit Familienbildern

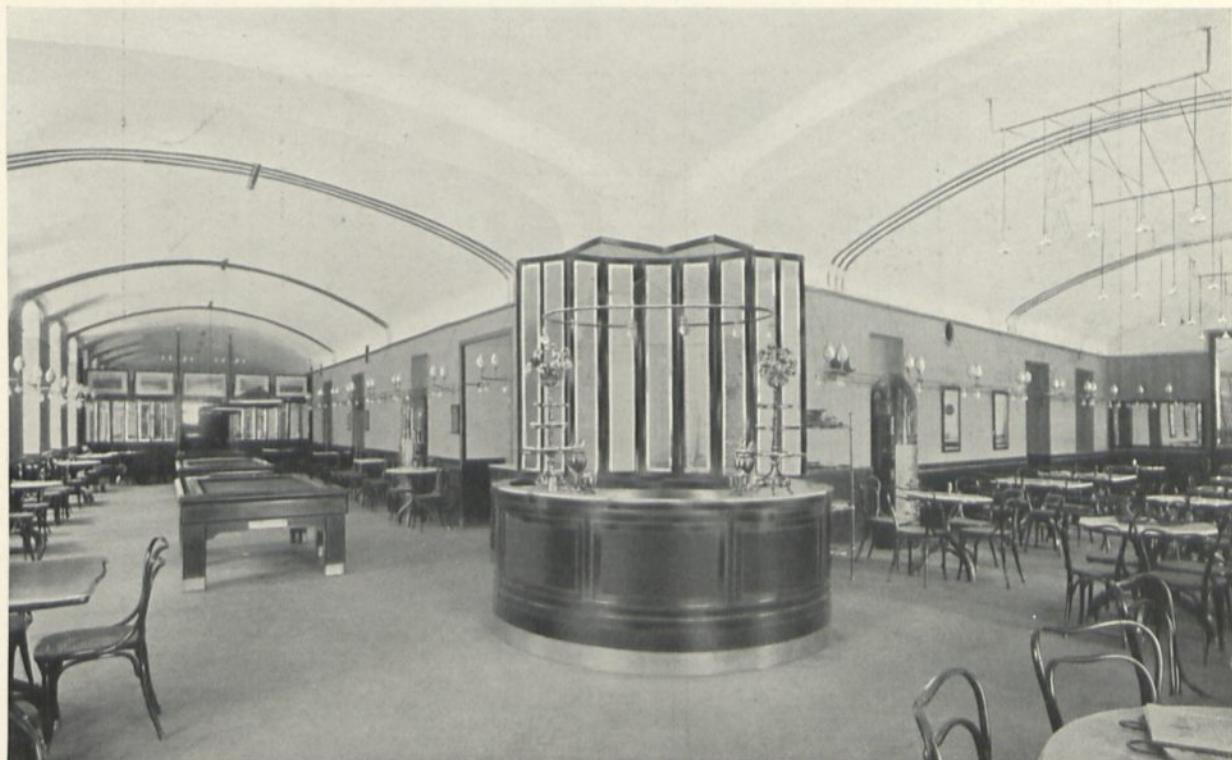


Abb. 7. Café Museum, Wien. Inneneinrichtung

1899



Abb. 8. Café Museum, Wien. Fassade



Abb. 9. Wohnung Hugo Haberfeld, Wien. Eßzimmerecke

1899



Abb. 10. Wohnung Hugo Haberfeld, Wien. Wohnzimmer (Sitzecke)



1901

Abb. 11/12. Wohnung Leopold Langer, Wien
Eßzimmer

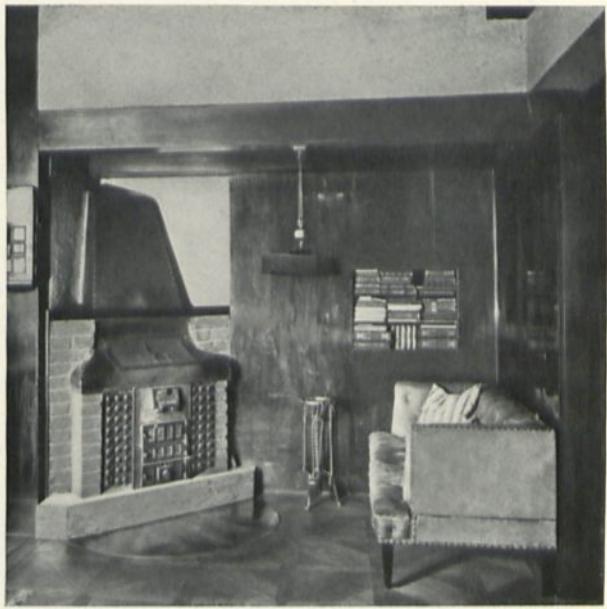




Abb. 13. Wohnung Walter Sobotka, Wien. Sitzecke

1902



Abb. 14. Wohnung Walter Sobotka, Wien. Schlafzimmer

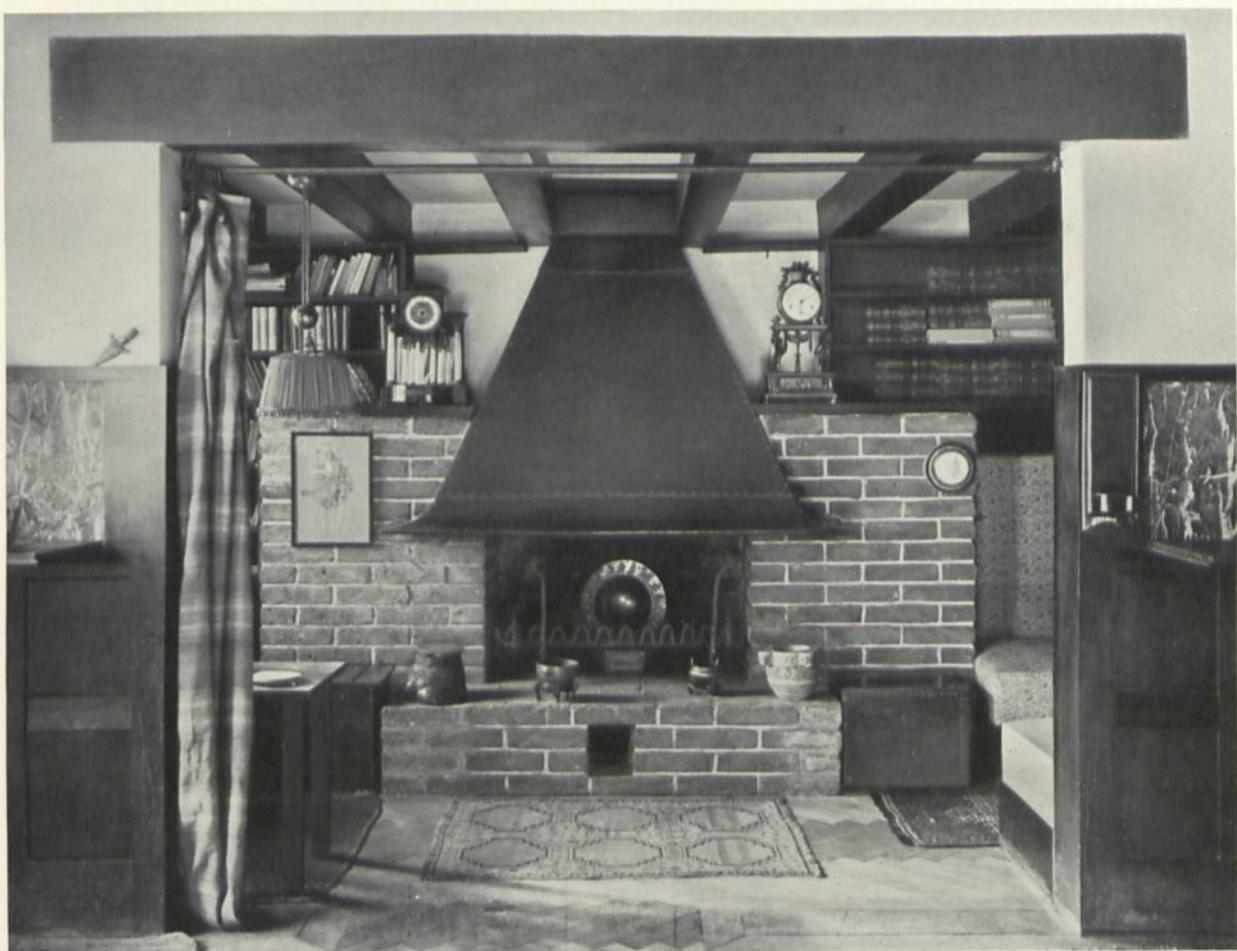
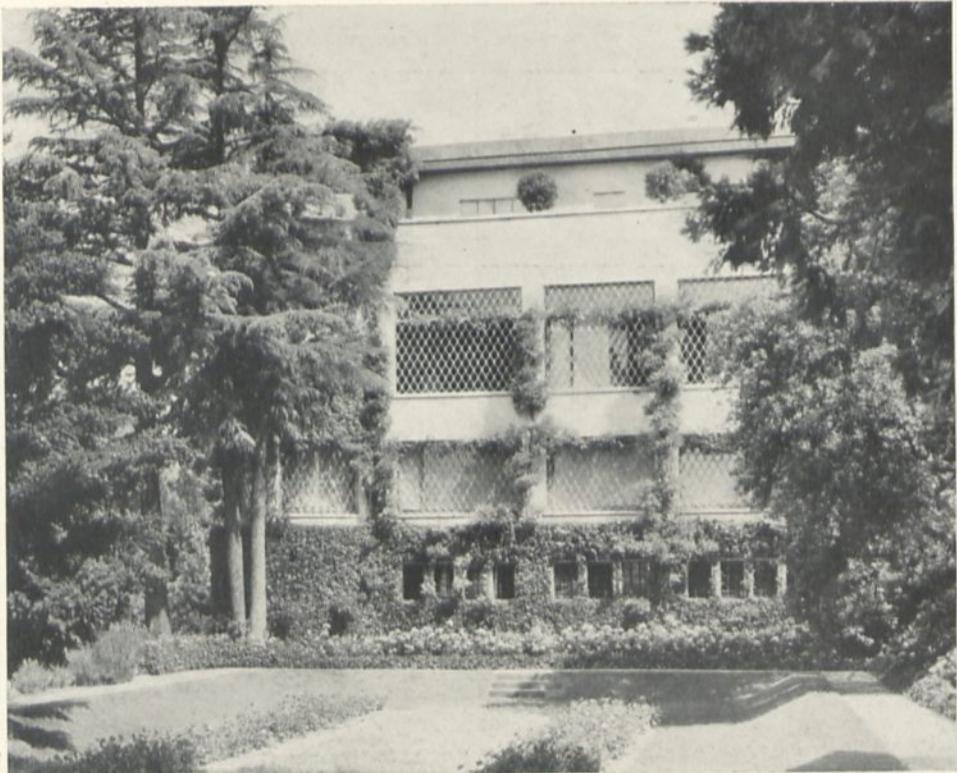


Abb. 15. Wohnung Adolf Loos, Wien. Sitzzimmer (Annex zum Wohnraum)

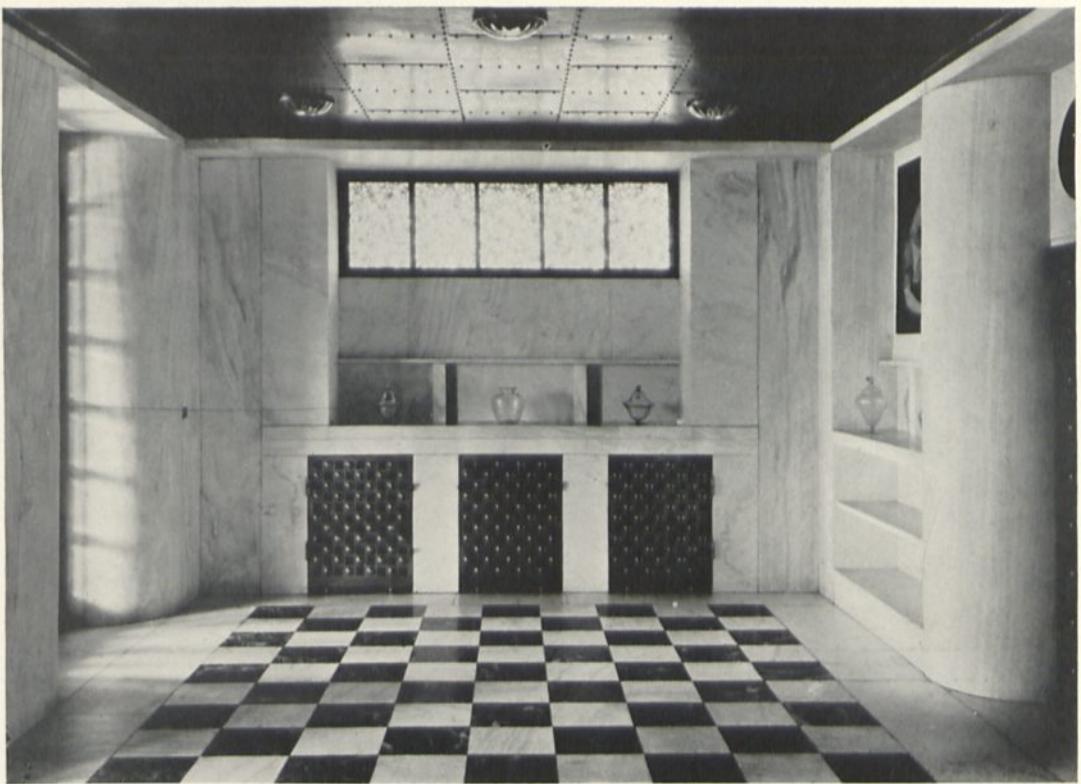
1903



1904



Abb. 16/18. Haus am Genfer See. Fassade und Bibliothek



1904



Abb. 19/20. Haus am Genfer See. Vestibül und Vorraum im ersten Stock



Abb. 21. Wohnung Alfred Kraus, Wien. Bibliothek

1905



Abb. 22. Wohnung Hermann Schwarzwald, Wien. Eßzimmer und Sitzzimmer

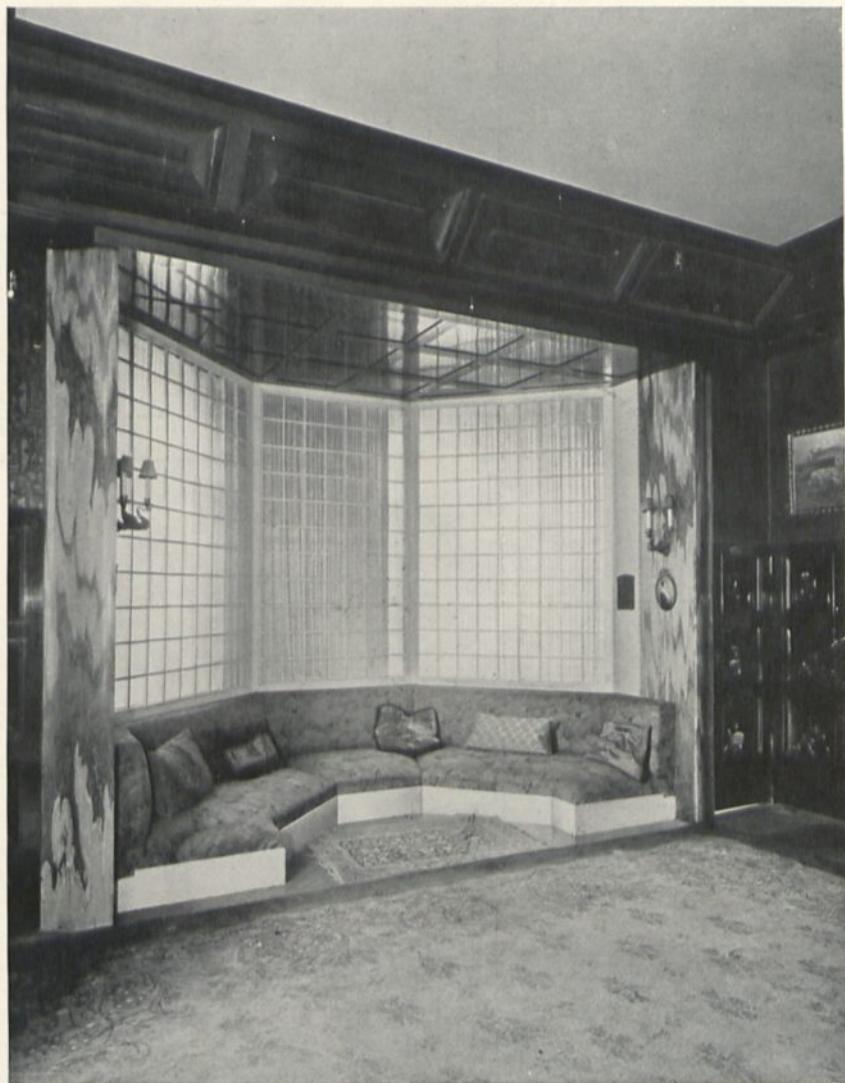


Abb. 23. Wohnung Alfred Kraus, Wien. Erker

1905



1907

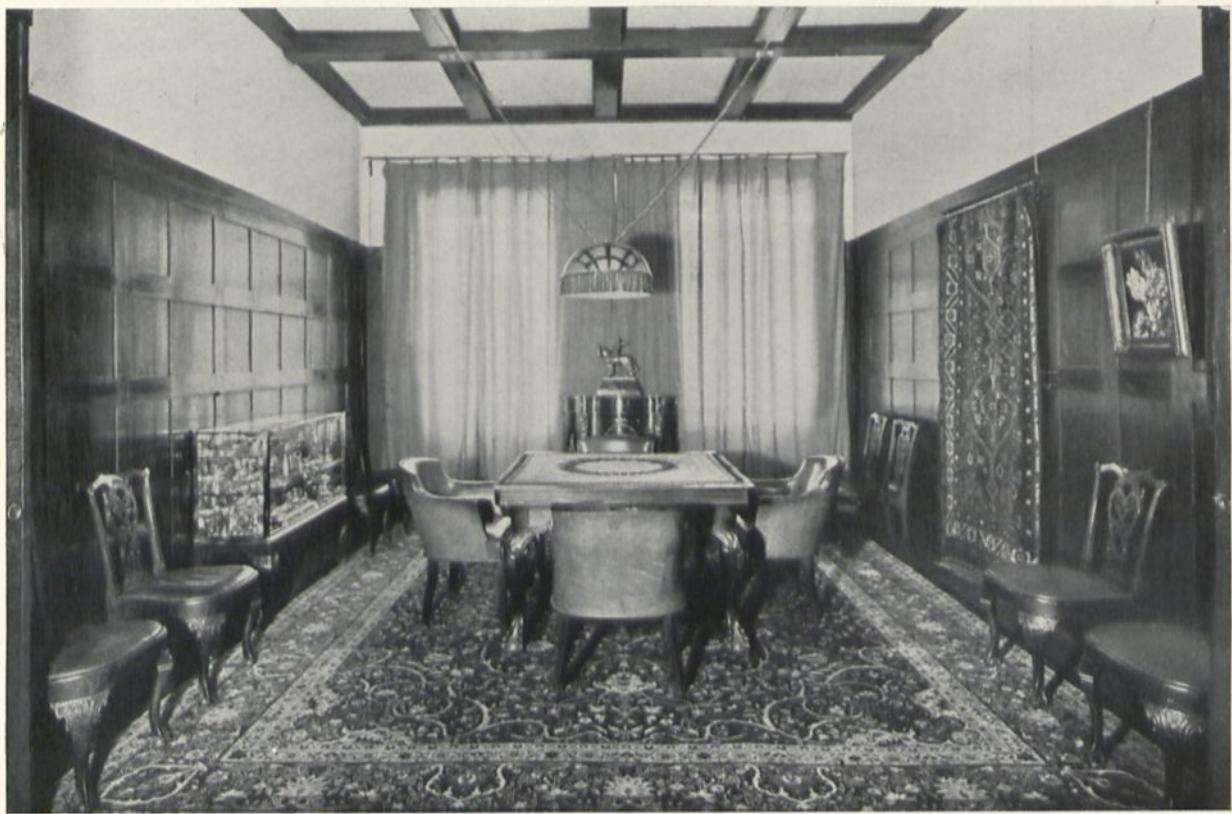


Abb. 24/25. Wohnung K., Wien. Wohn- und Speisezimmer



1907



Abb. 26/27. Wohnung Willy Hirsch, Pilsen. Schlafzimmer und Wohnräume

Abb. 28/29. Kärntner-Bar, Wien



1907





Abb. 30. Kärntner-Bar, Wien

1907



Abb. 31. Schmuckfederngeschäft Steiner, Wien. Portal

1907

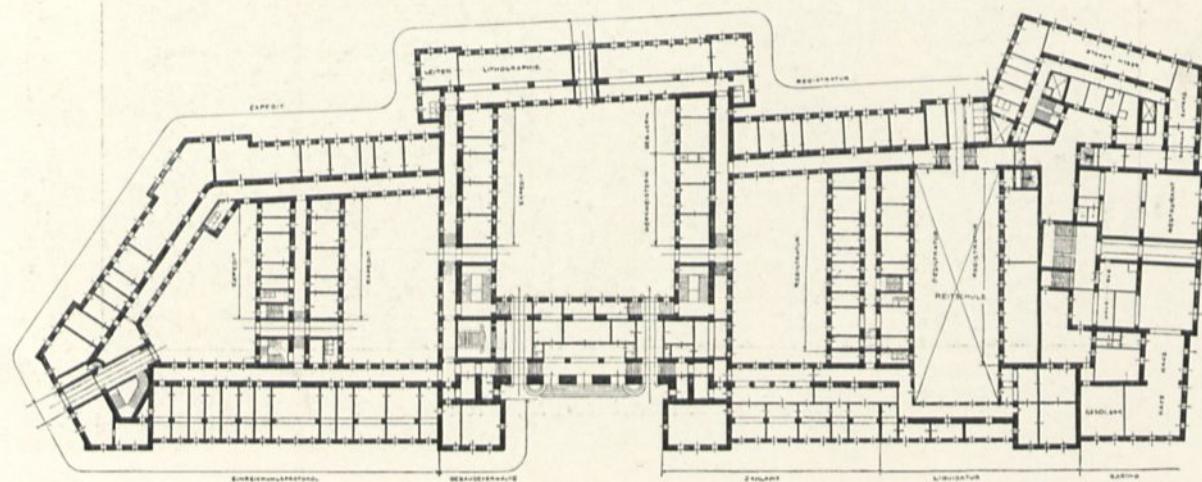
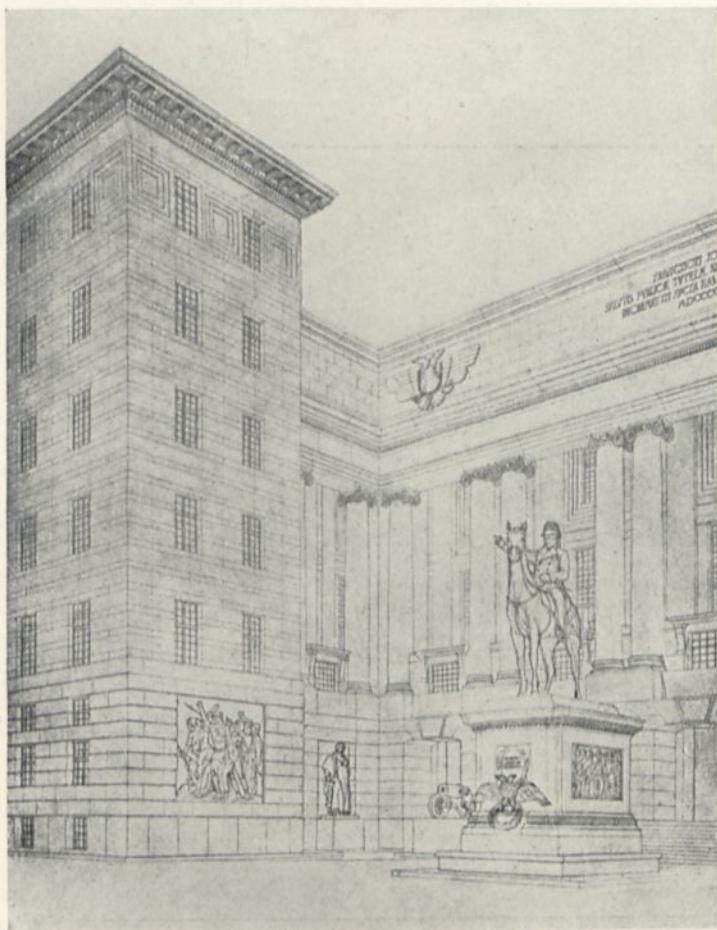


Abb. 32. Kriegsministerium, Wien. Konkurrenzentwurf. Grundriß des Parterres



1907

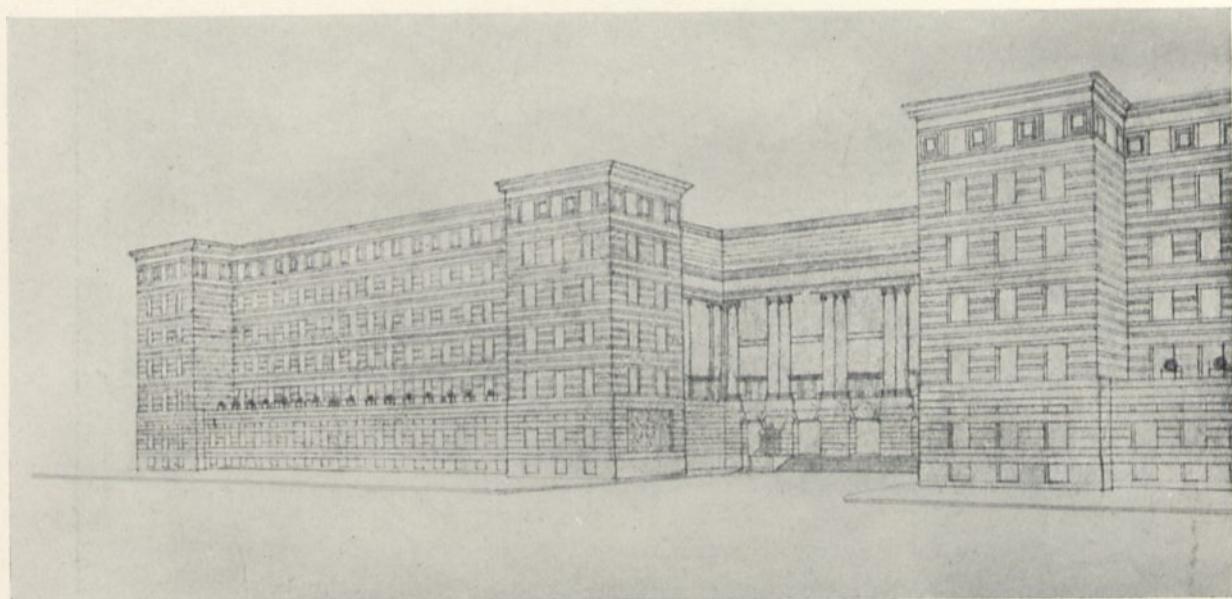


Abb. 33/34. Kriegsministerium, Wien. Konkurrenzentwurf
Fassade, mit schwarzen schwedischen Granitplatten und gelben Terrakottaziegeln bekleidet



1909



Abb. 35/36. Wohnung Leopold Goldman, Wien. Halle und Eßzimmer



Abb. 37. Wohnung Otto Beck, Pilsen. Wohnzimmer

1909



Abb. 38. Wohnung Rudolf Kraus, Wien. Sitzzimmer



1910



Abb. 39/40. Haus Steiner, Wien. Straßen- und Gartenseite

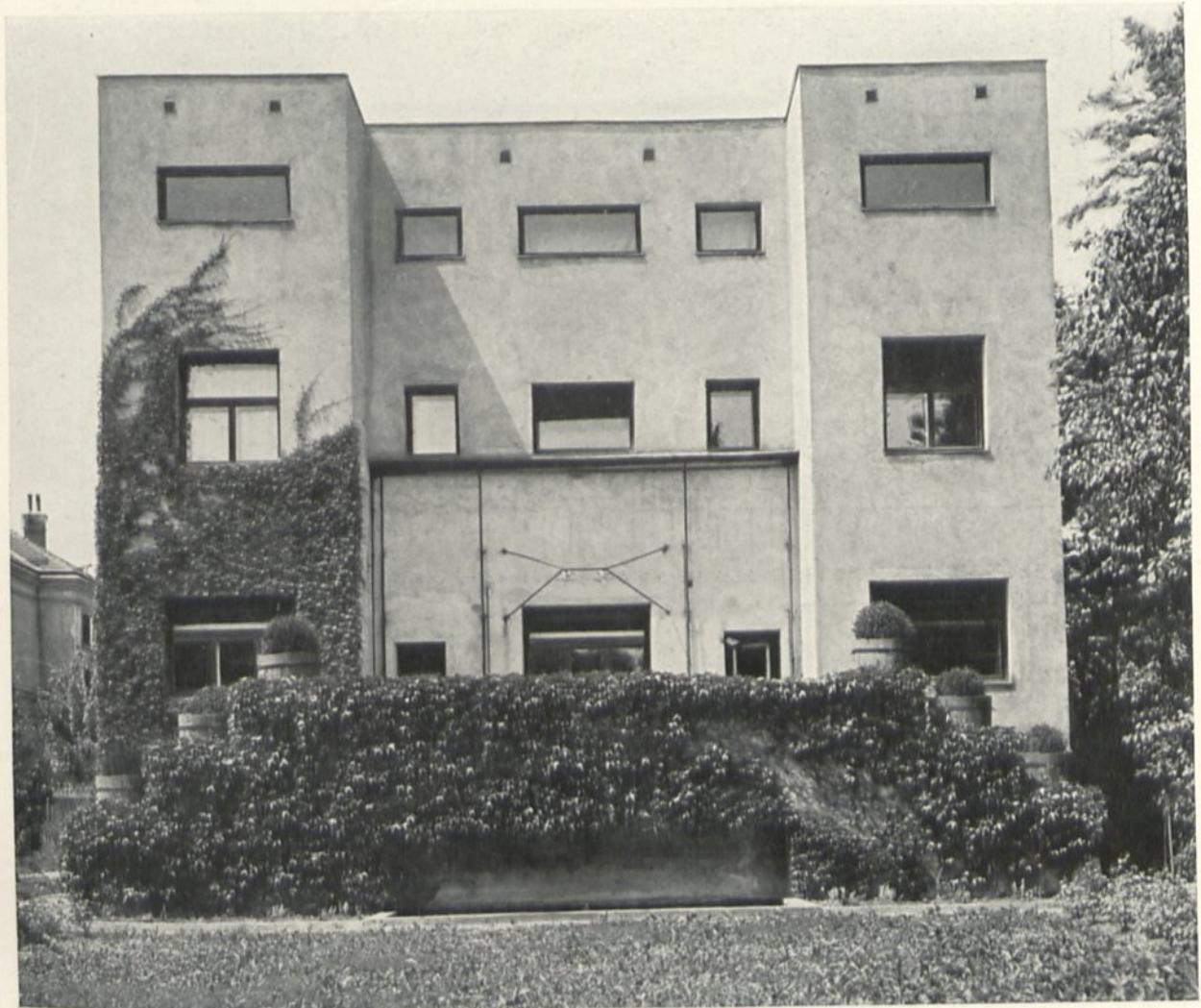


Abb. 41. Haus Steiner, Wien. Gartenseite

1910



1910



Abb. 42/43. Haus Steiner, Wien. Großer Wohnraum (Speisezimmer, Musik- und Sitzzimmer)



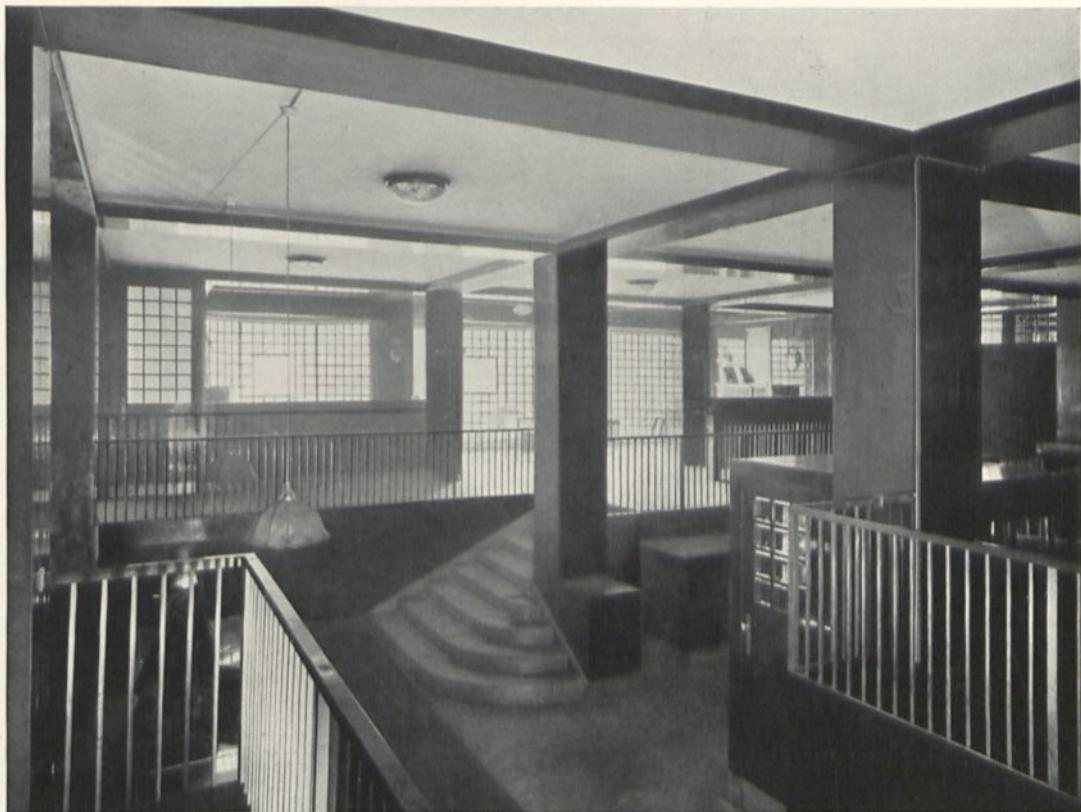
Abb. 44. Haus auf dem Michaelerplatz, Wien

1910



Abb. 45. Haus auf dem Michaelerplatz, Wien. Aufgang im Herrenmodegeschäft
Goldman & Salatsch

1910



1910

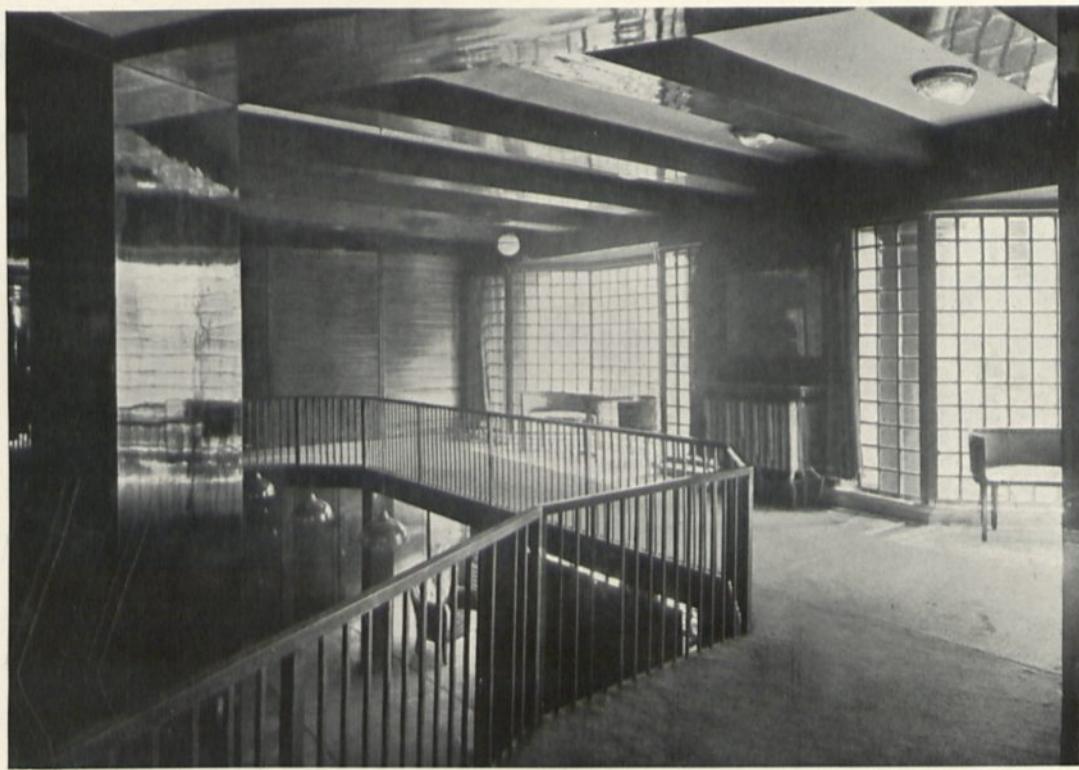


Abb. 46/47. Haus auf dem Michaelerplatz, Wien, 1. Stock (Herrenmodegeschäft)



Abb. 48. Haus auf dem Michaelerplatz, Wien. Portal des Herrenmodegeschäftes

1910



Abb. 49/50. Haus auf dem Michaelerplatz, Wien
Detail des Aufgangs im Herrenmodegeschäft



Detail des Stiegenhauses



Abb. 51. Haus Scheu, Wien. Gartenseite

1912



1912



Abb. 52/53. Haus Scheu, Wien. Wohnräume



1909

Abb. 54. Wohnung Bellak, Wien. Wohnzimmer

1912



Abb. 55. Wohnung Valentin Rosenfeld, Wien. Wohnzimmer



Abb. 56. Haus in der Sauraugasse, Wien

1913



Abb. 57. Café Capua, Wien

1913



1909

1913



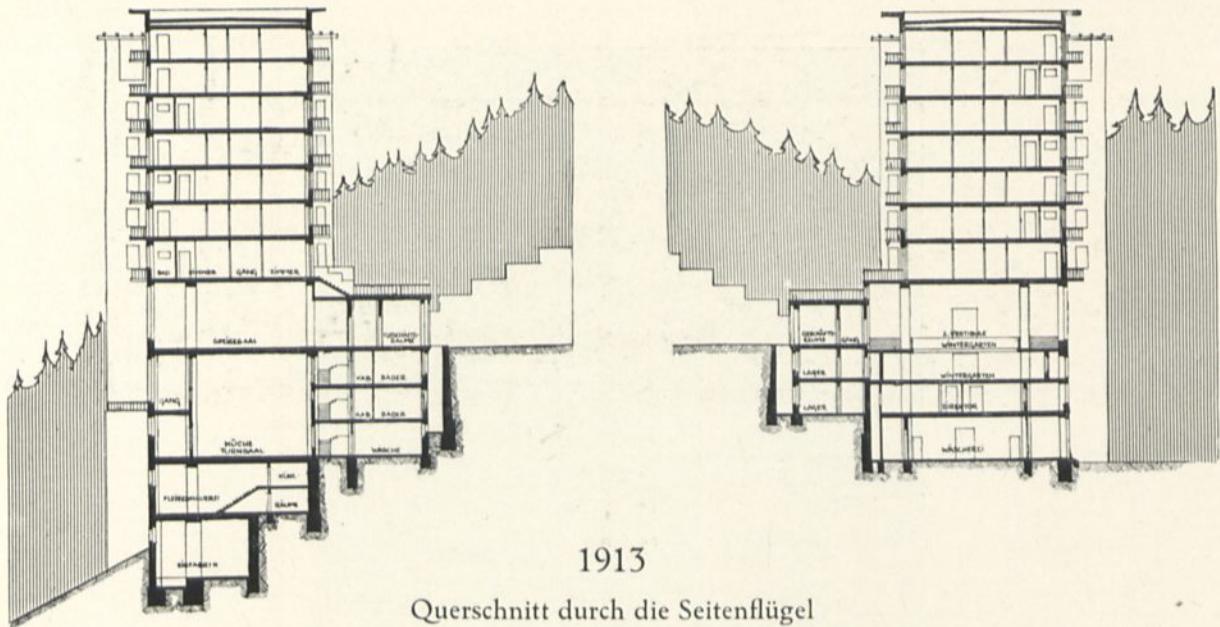
Abb. 58/59. Herrenmodegeschäft Kniž, Wien
Portal und Verkaufsraum im Parterre



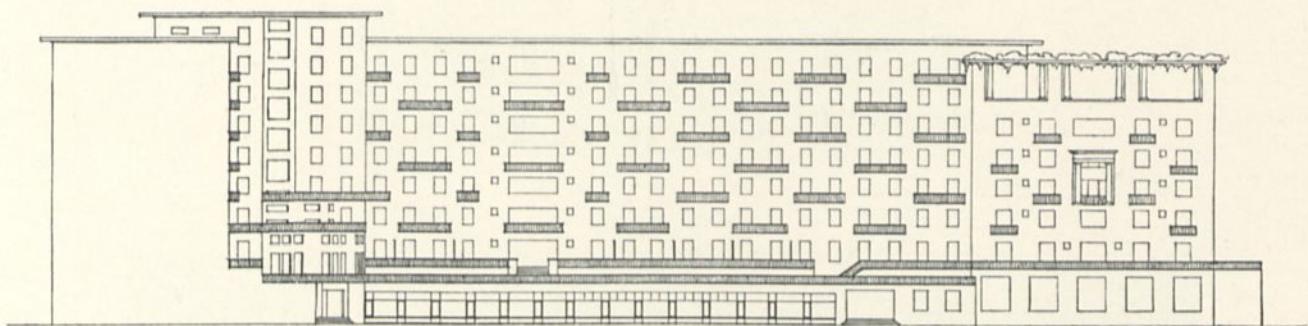
1913



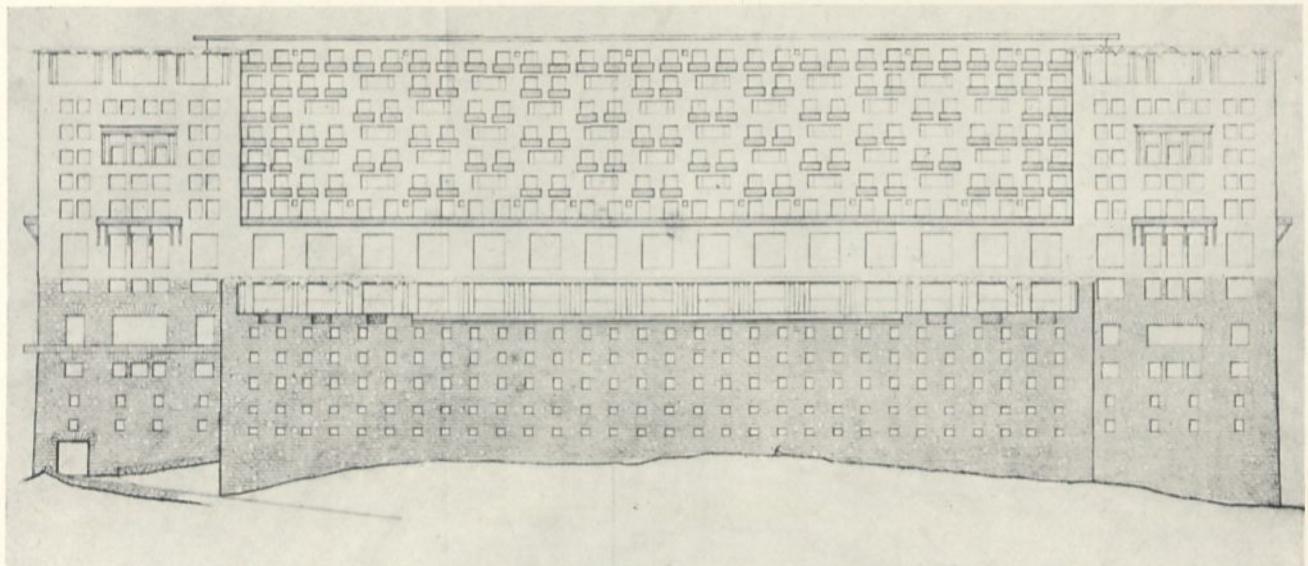
Abb. 60/61. Herrenmodegeschäft Kniže, Wien
Verkaufsräume im 1. Stock



1913
Querschnitt durch die Seitenflügel

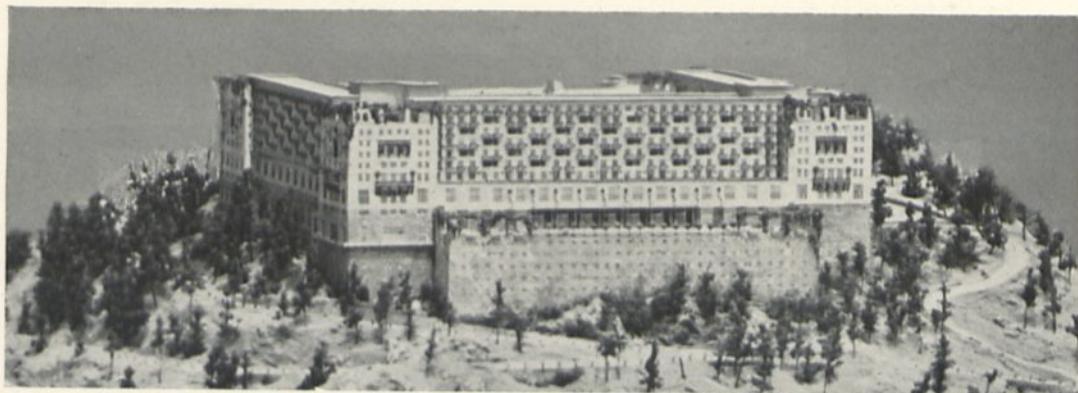


Nebentrakt im Hof

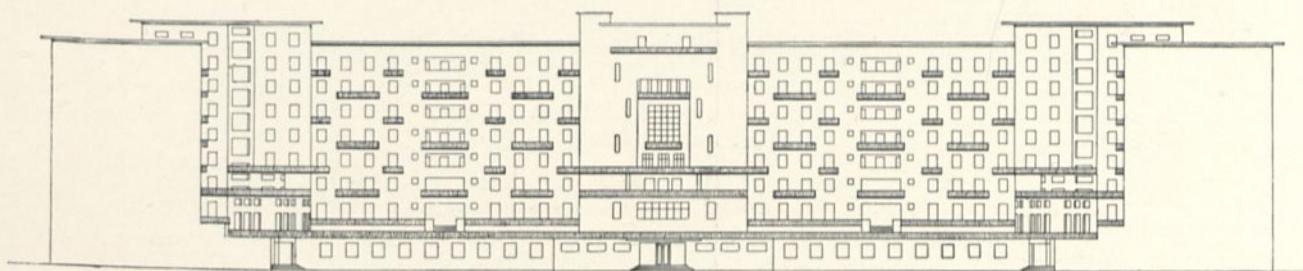


Hintere Fassade

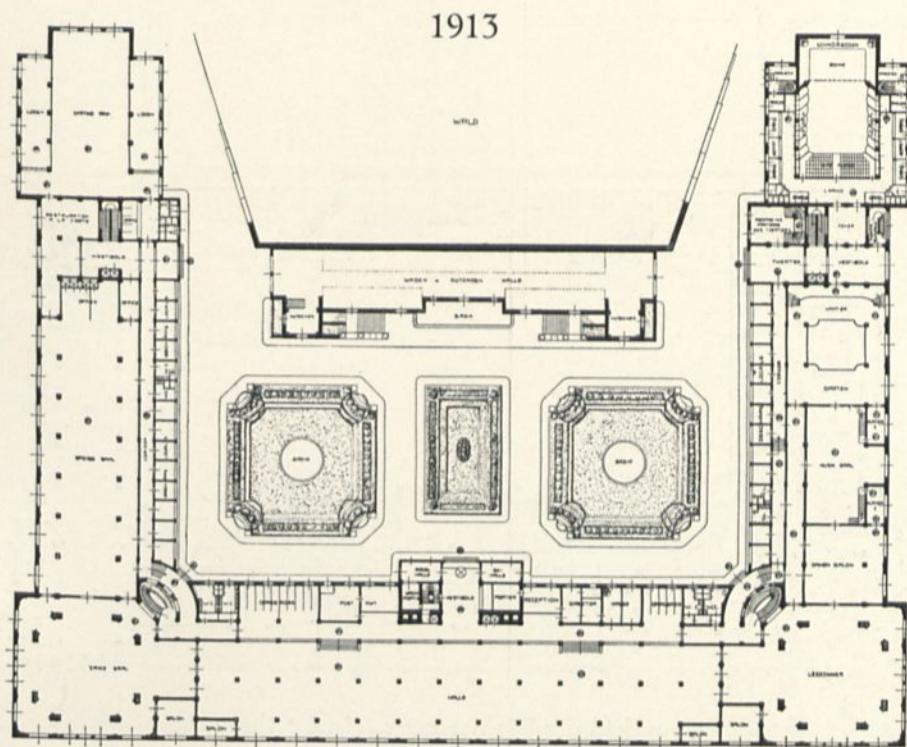
Abb. 62/64. Großes Hotel auf dem Semmerring. Projekt



Modell

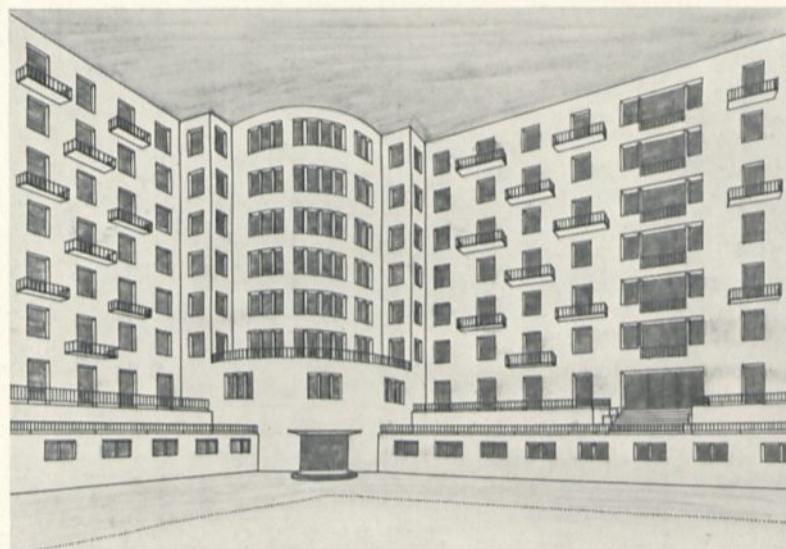


Vorderfassade



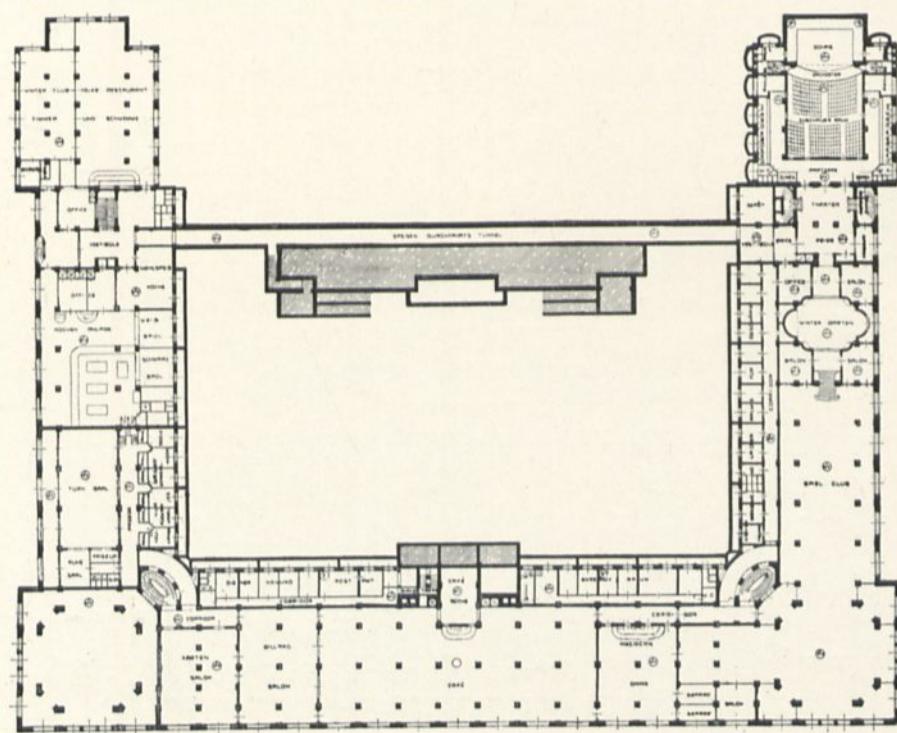
Grundriß des Parterres

Abb. 65/67. Großes Hotel auf dem Semmering. Projekt



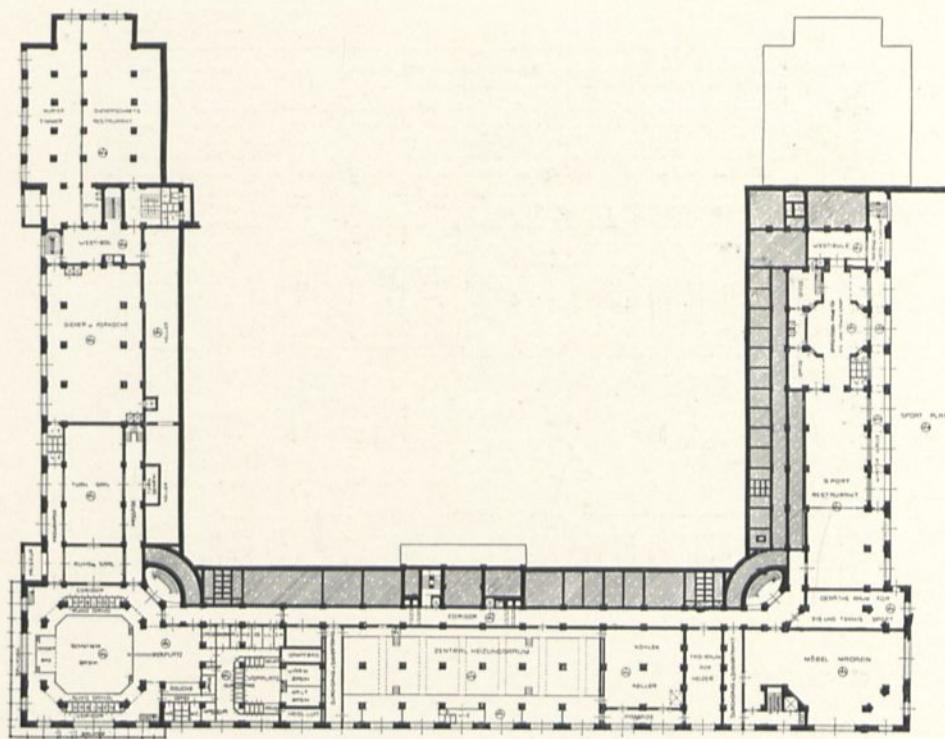
Fassadendetail

1913



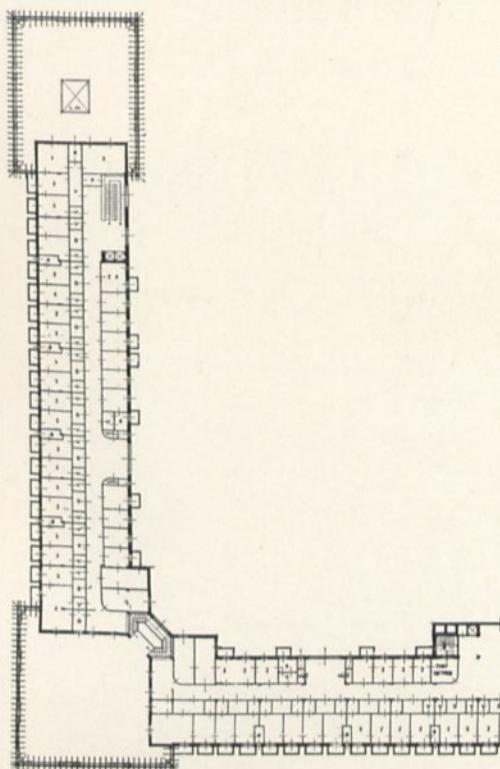
Grundriß des Tiefparterres, Unterteilung

Abb. 68/69. Großes Hotel auf dem Semmering. Projekt

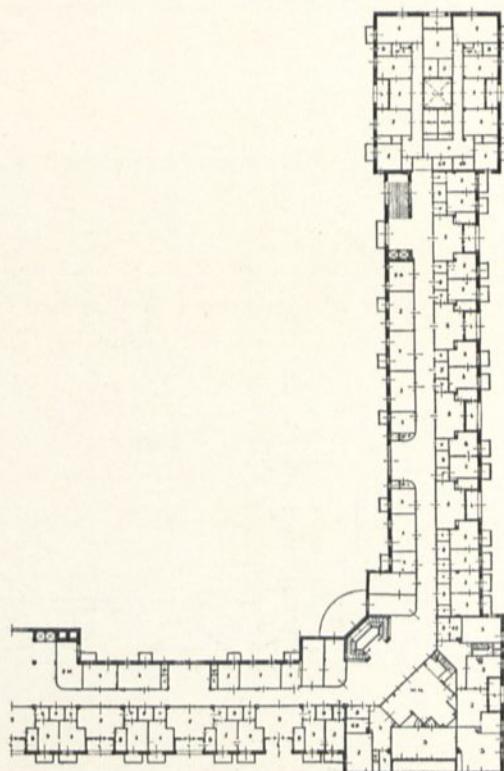


Grundriß des ersten Untergeschoßes

1913

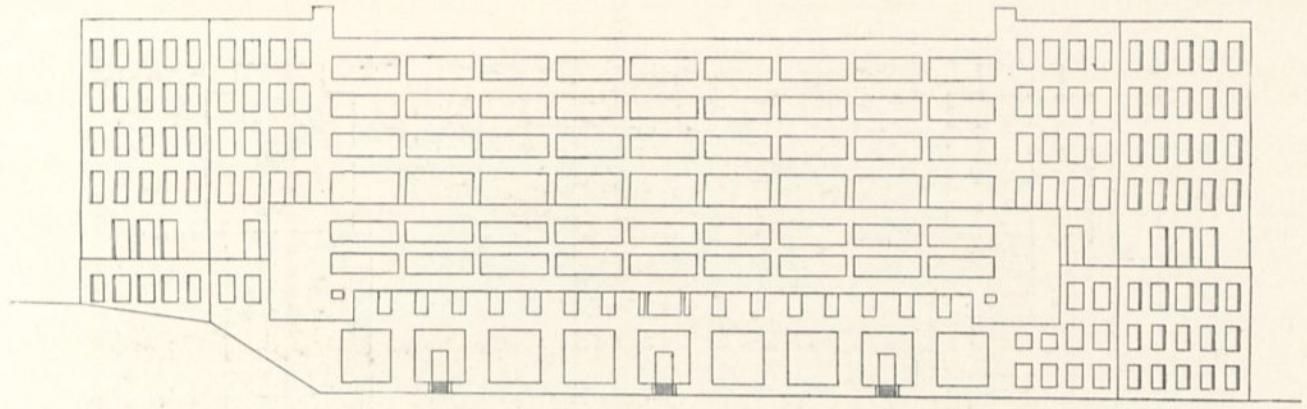


Grundriß des siebten Stockwerks (halb)

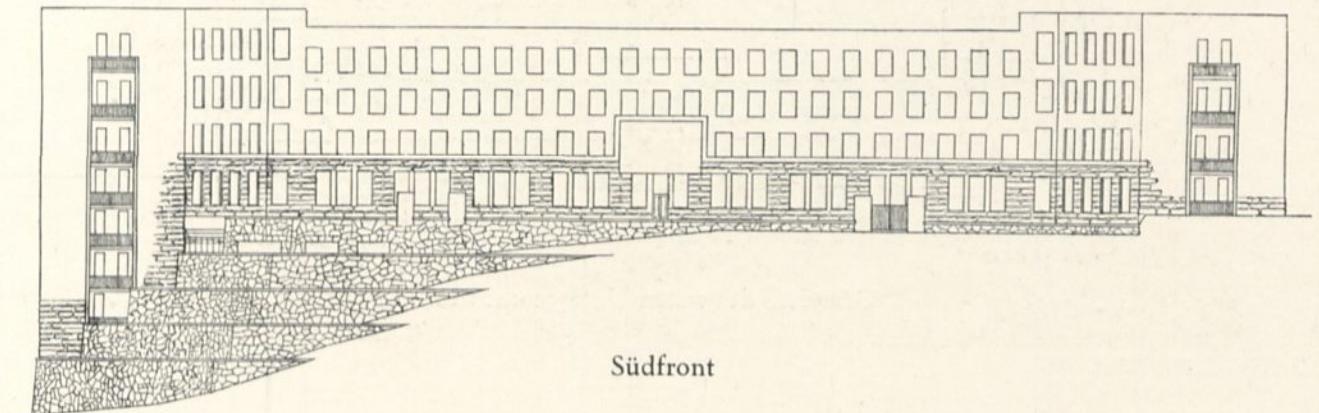


Grundriß des dritten Stockwerks (halb)

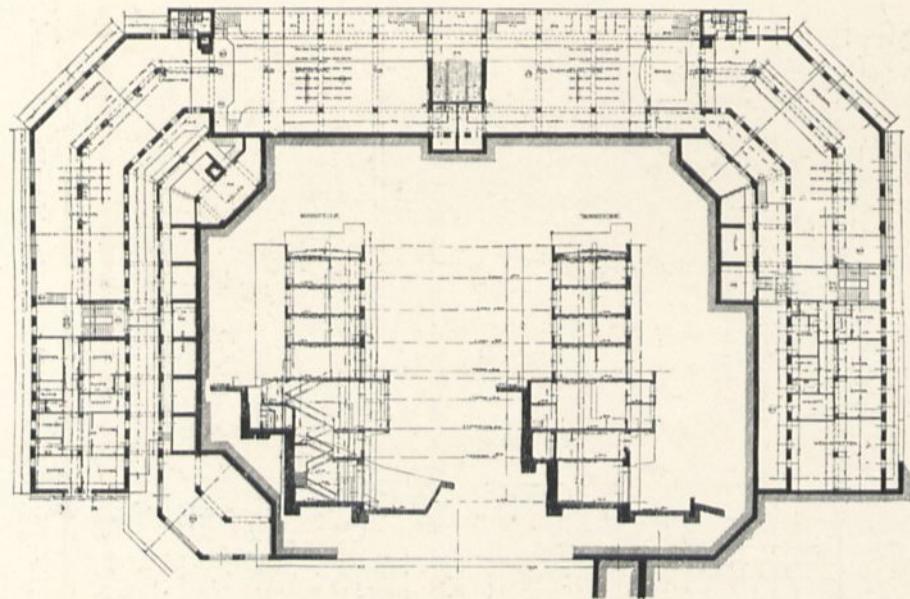
Abb. 70/72. Großes Hotel auf dem Semmering. Projekt



Nordfront



Südfront



Grundriß des ersten und zweiten Tiefparterres und Schnitt

Abb. 73/75. Schule der Schwarzwaldanstalten auf dem Semmering. Projekt

1914



1914

Abb. 76. Haus Mandl, Wien. Umbau. Halle

1915



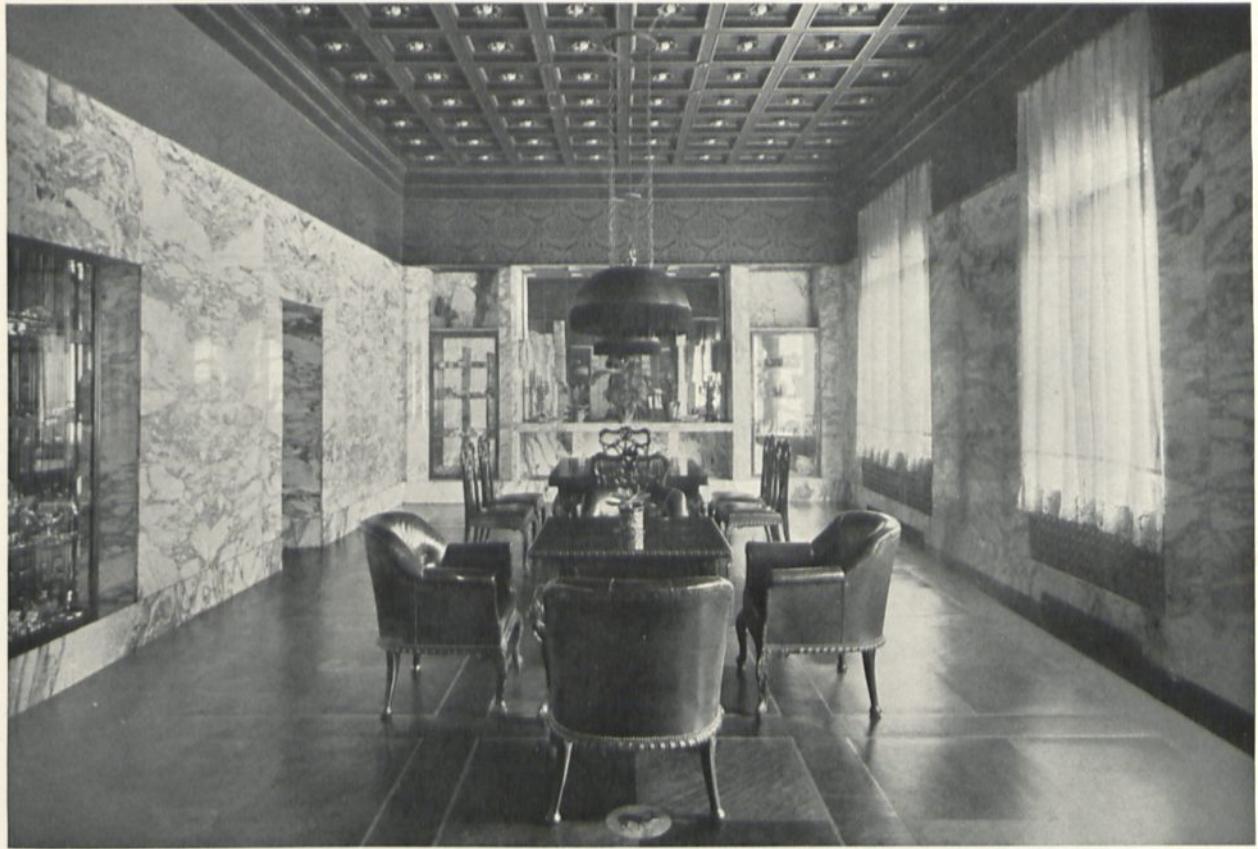
Abb. 77. Haus Duschnitz, Wien. Umbau. Office



1915



Abb. 78/79. Haus Duschnitz, Wien. Umbau
Musikzimmer und Speisezimmer



1916



Abb. 80/81. Wohnung Emil Löwenbach, Wien
Speisezimmer und Wohnzimmer

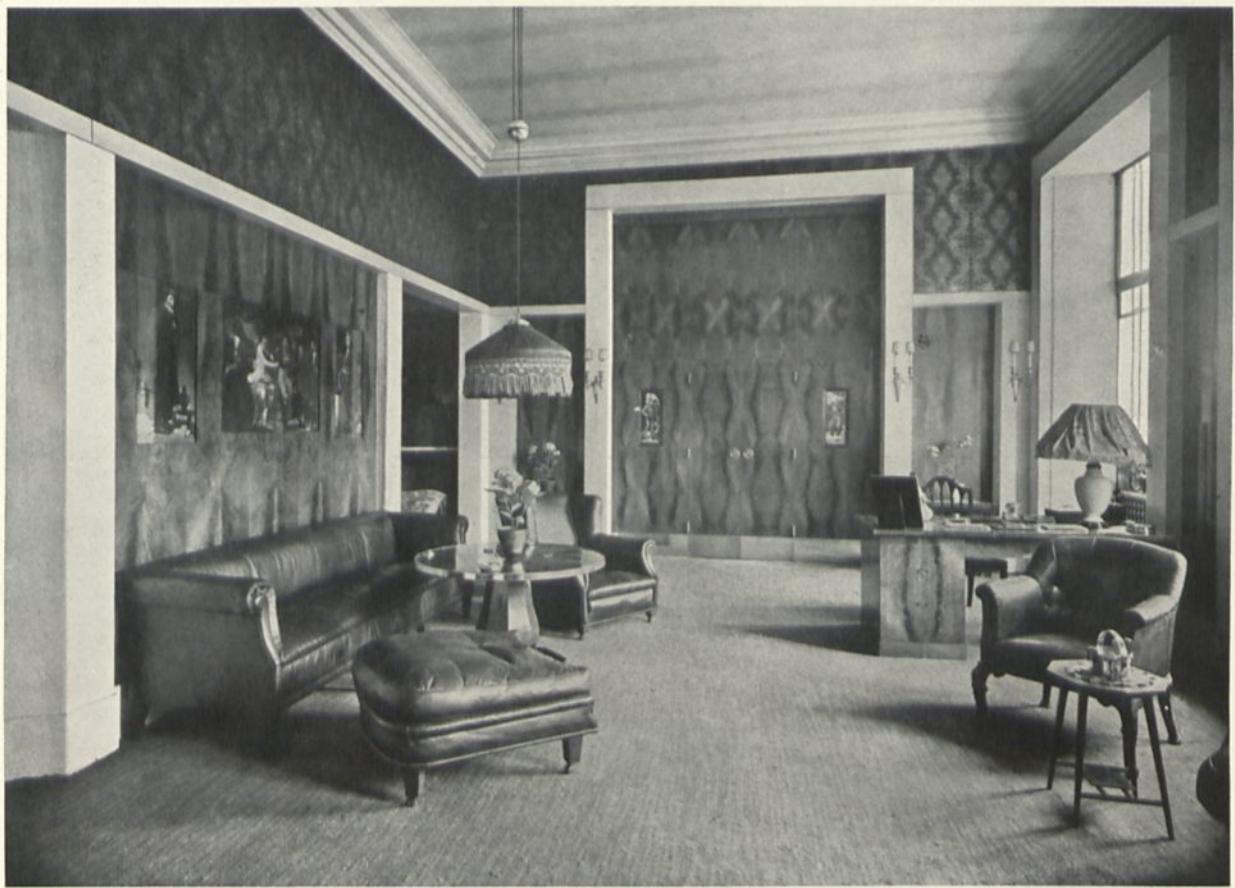


Abb. 82. Wohnung Emil Löwenbach, Wien. Wohnzimmer

1916

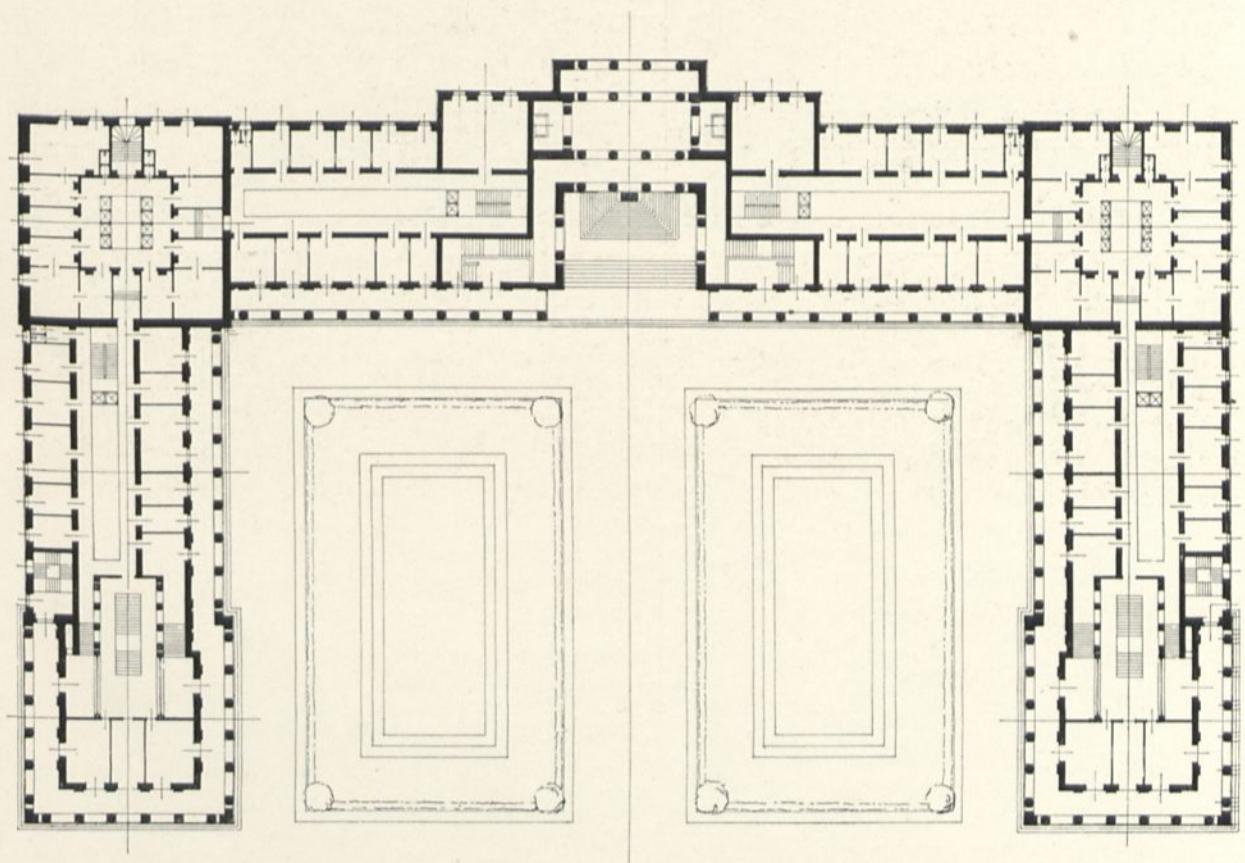
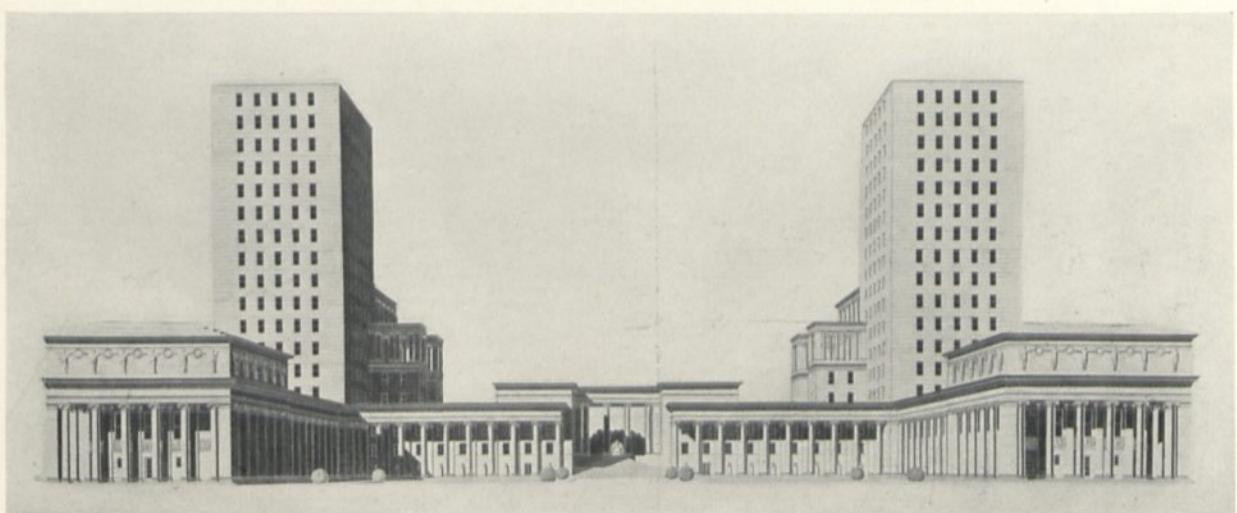


Abb. 83/84. Projekt für die Verbauung des Gartenbau-Platzes in Wien (mit Kaiserdenkmal)

1916



1919



Abb. 85/87. Haus Strasser, Wien. Umbau. Straßen- und Gartenansicht. Speisezimmer



1919

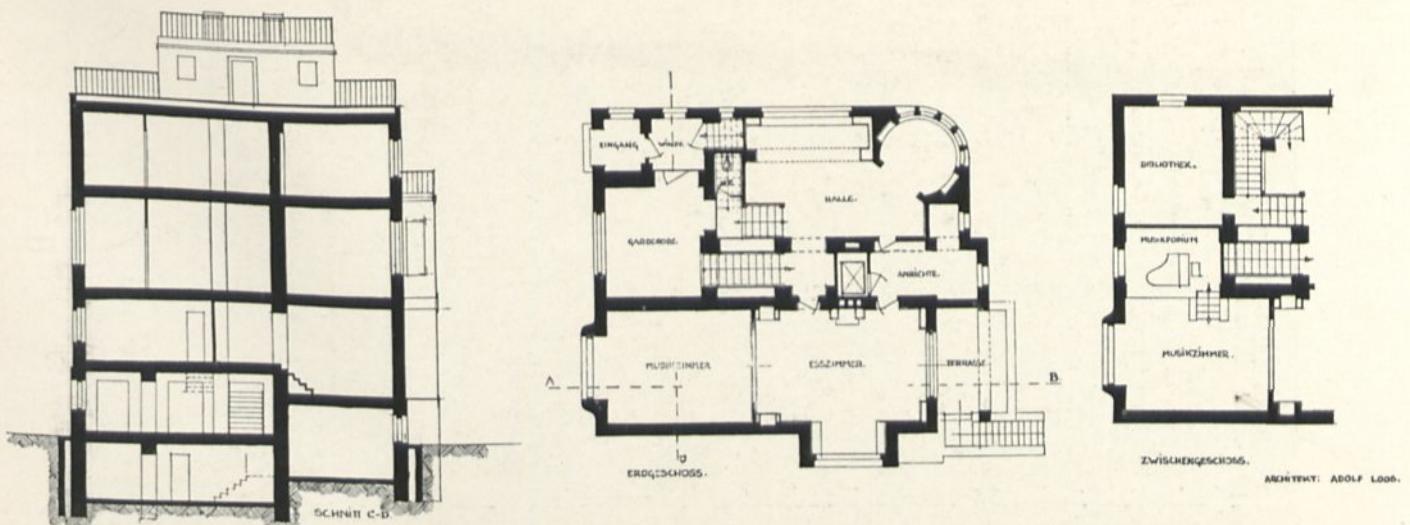


Abb. 88/91. Haus Strasser, Wien. Umbau. Halle
Schnitt. Grundriß des Erdgeschosses und des Zwischengeschosses

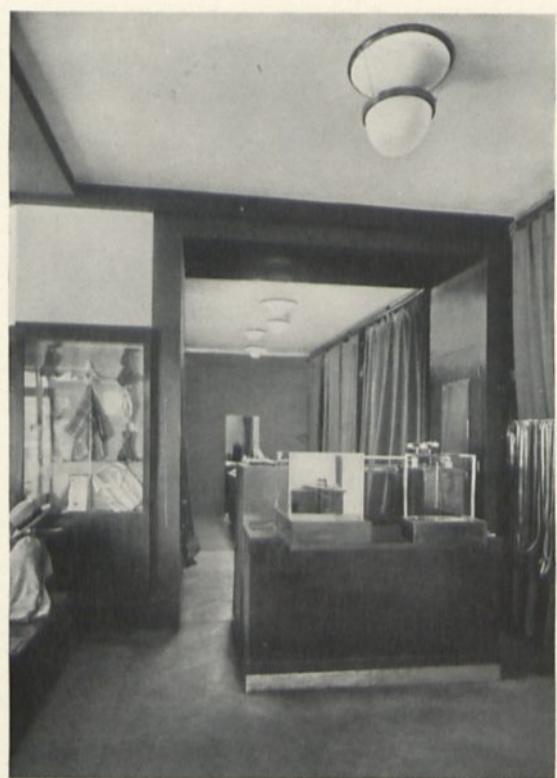
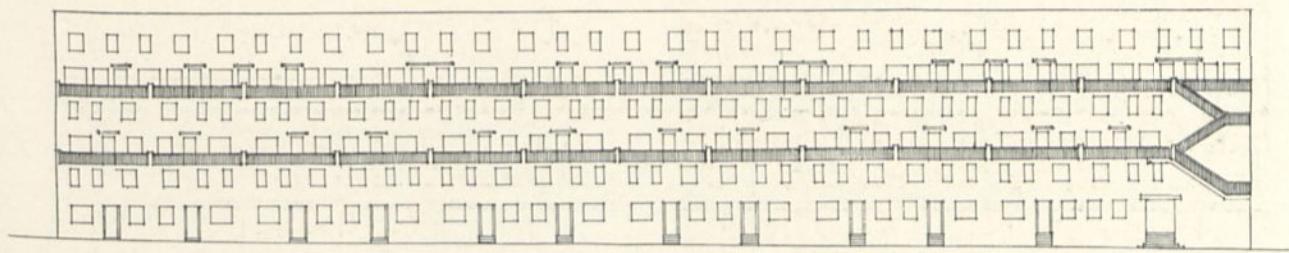


Abb. 92/93. Geschäftshaus Mandl, Wien. Inneneinrichtung

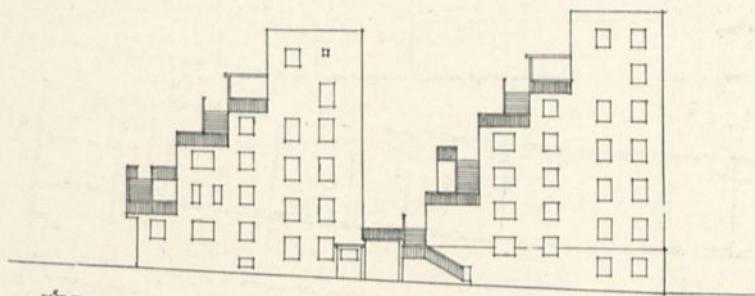
1920



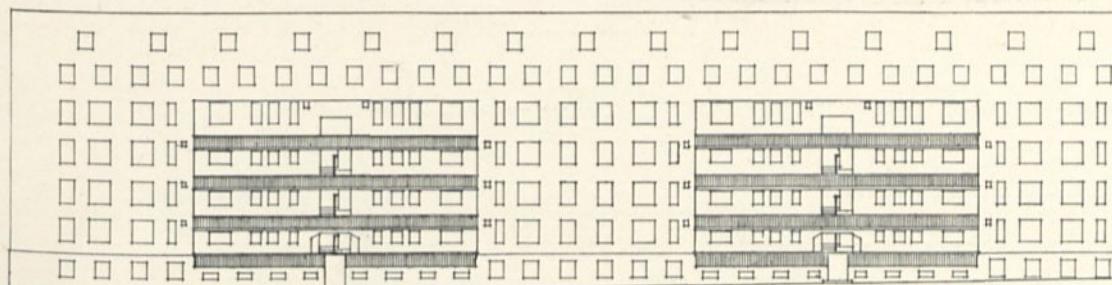
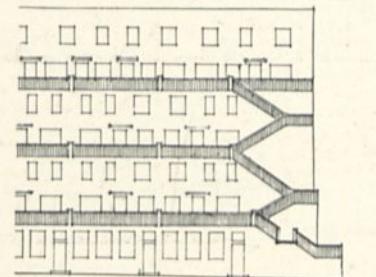
Abb. 94. Villa des Fabriksdirektors in Rohrbach bei Brünn



INZERSDORFERSTR.



BÜRGERS.



STAUDIGL.G.

1920

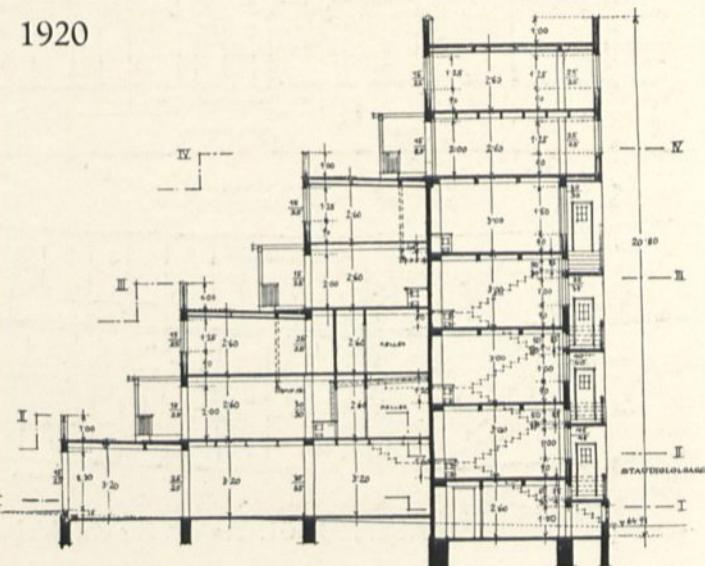
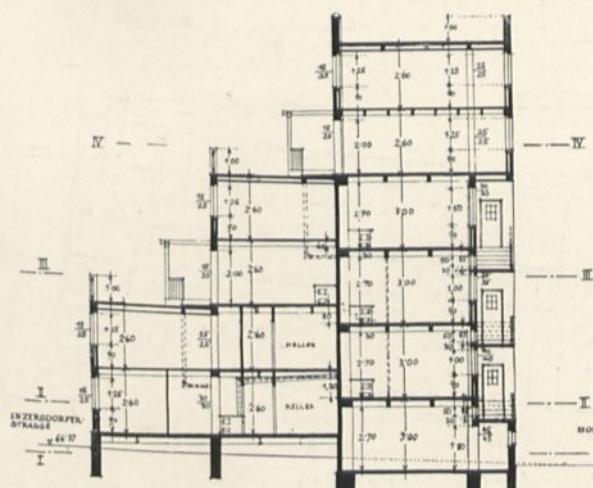
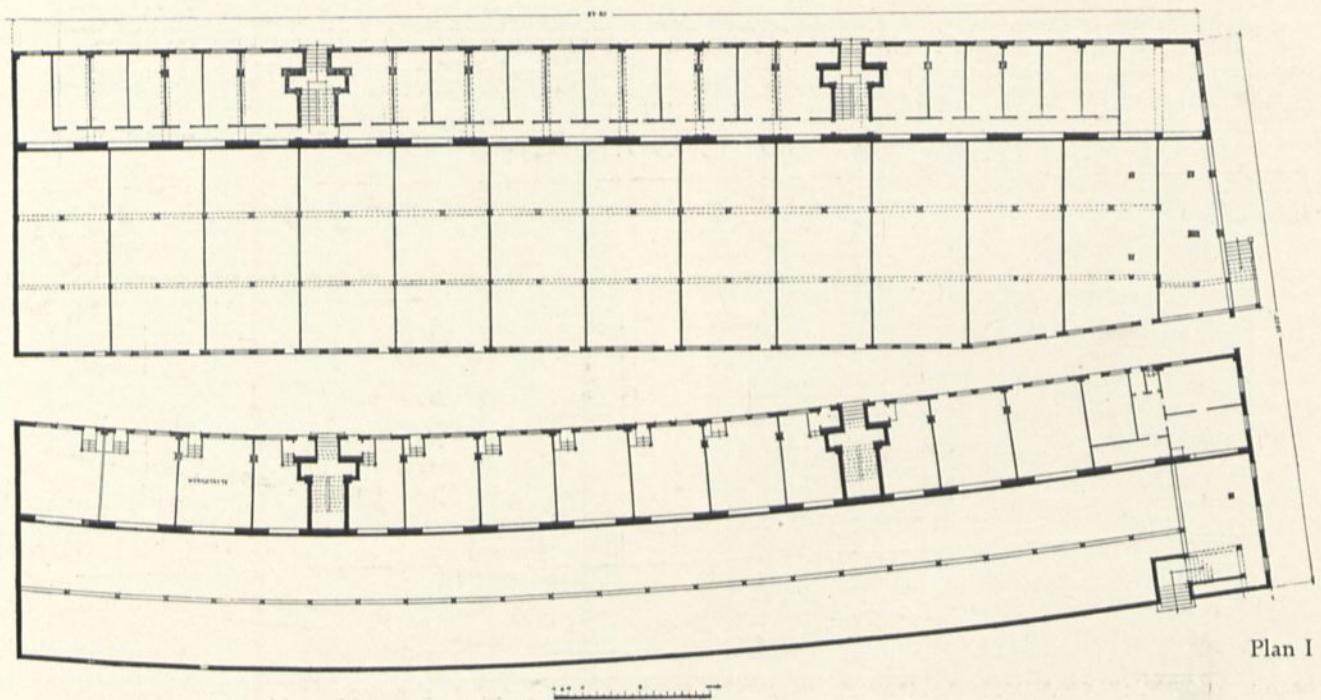


Abb. 95/99. Projekt für ein Wohnhaus der Gemeinde Wien



1920

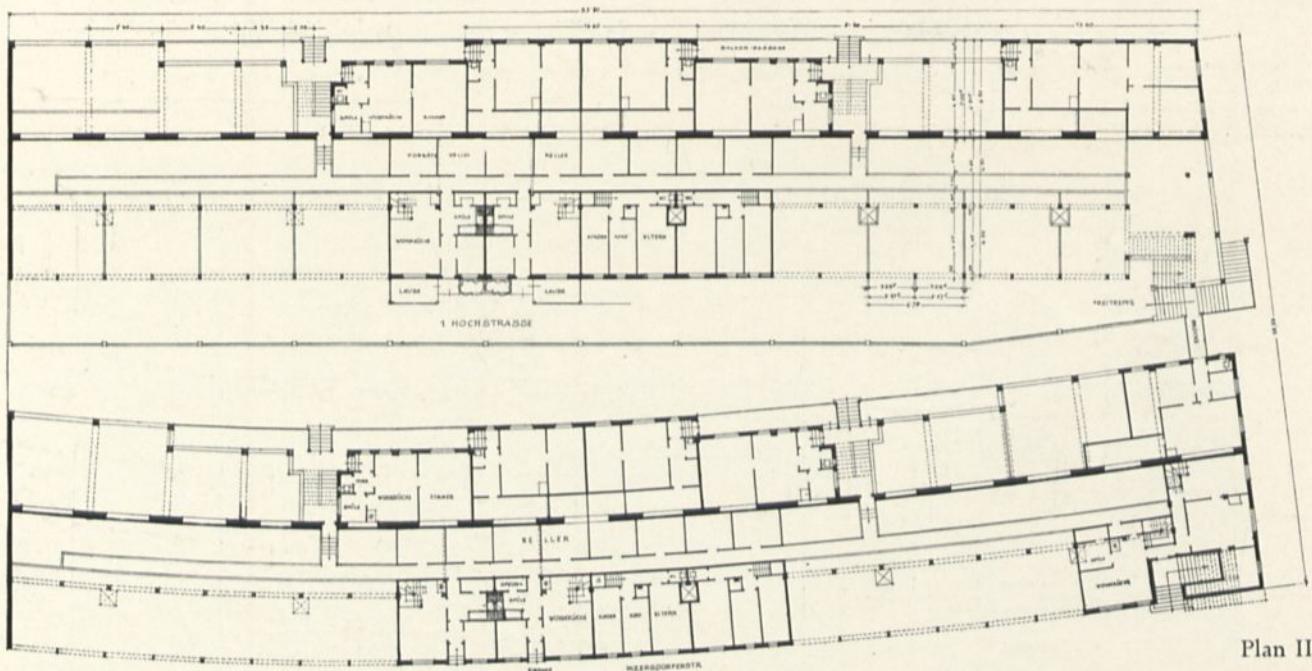
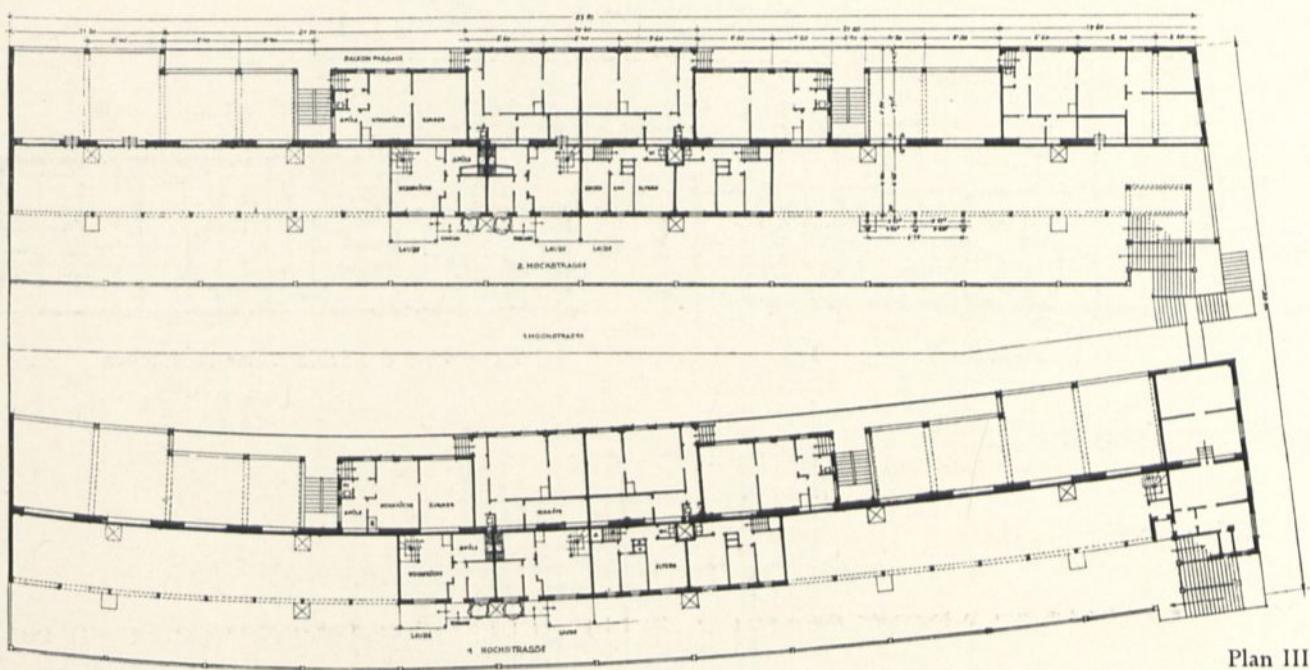


Abb. 100/101. Projekt für ein Wohnhaus der Gemeinde Wien



1920

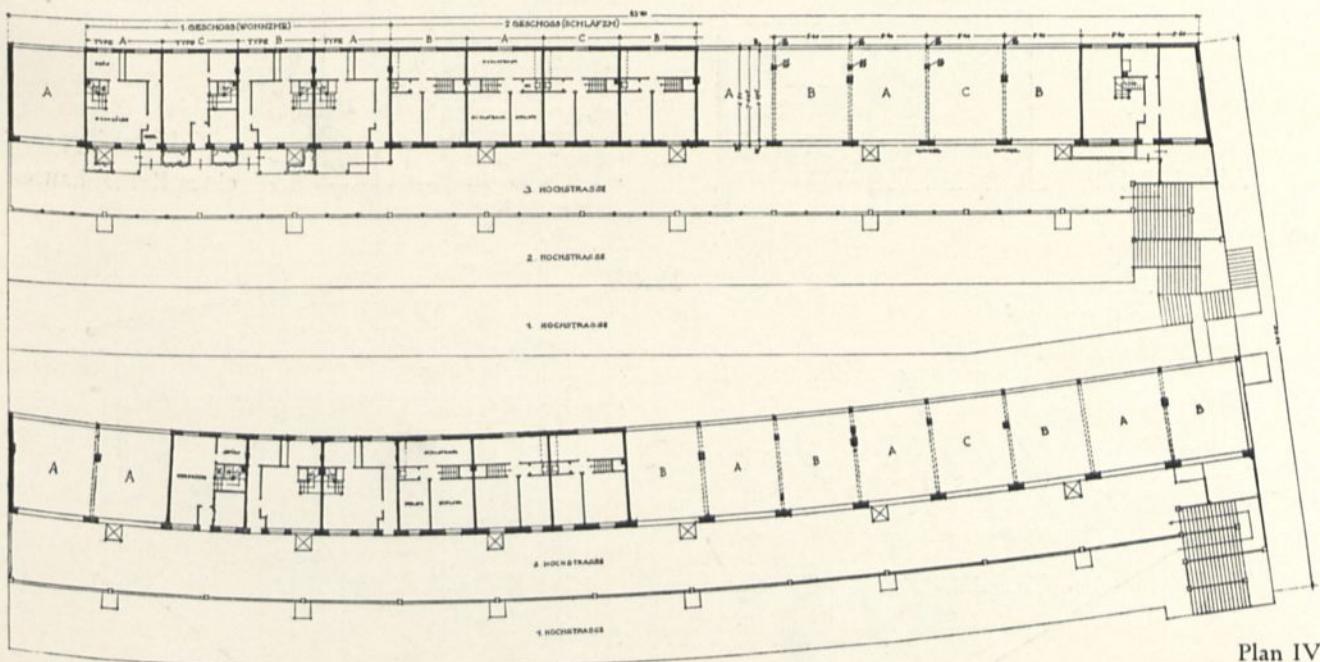


Abb. 102/103. Projekt für ein Wohnhaus der Gemeinde Wien

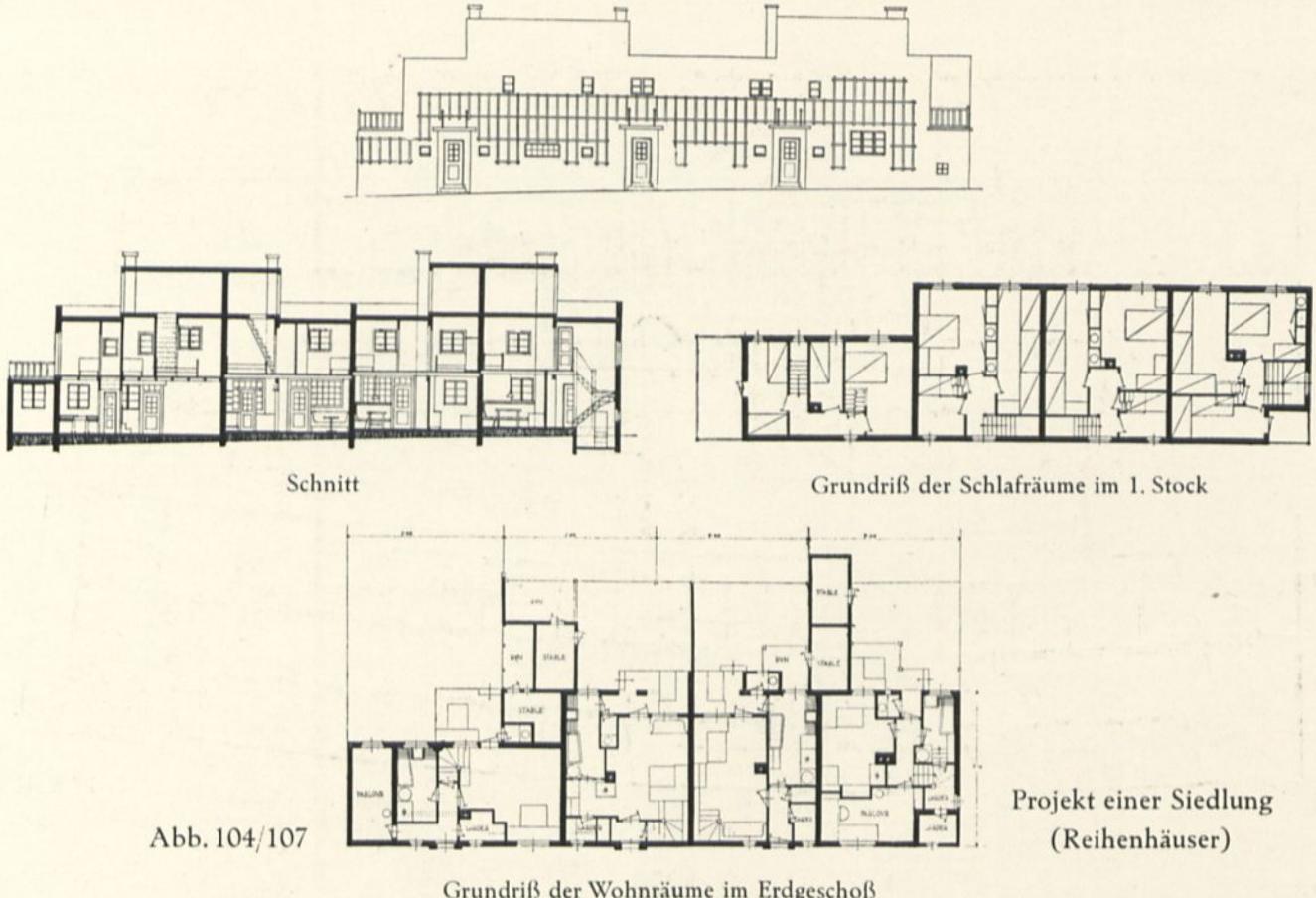


Abb. 108/109

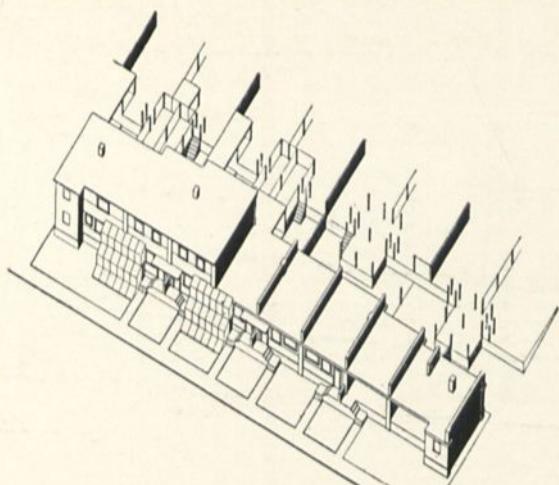
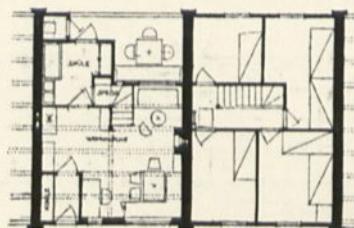
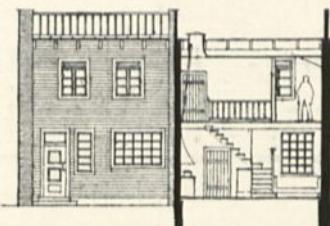


Abb. 110. Isometrie der Mustersiedlung
Heuberg, Wien

1920

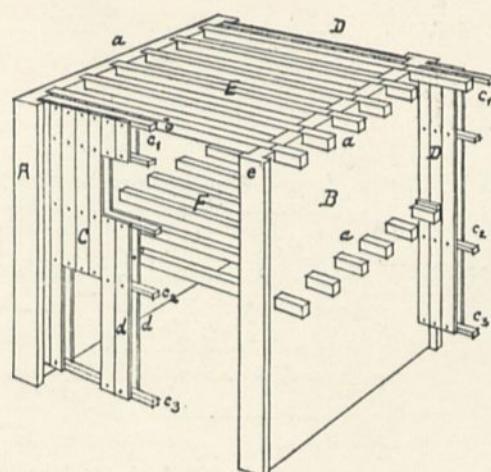
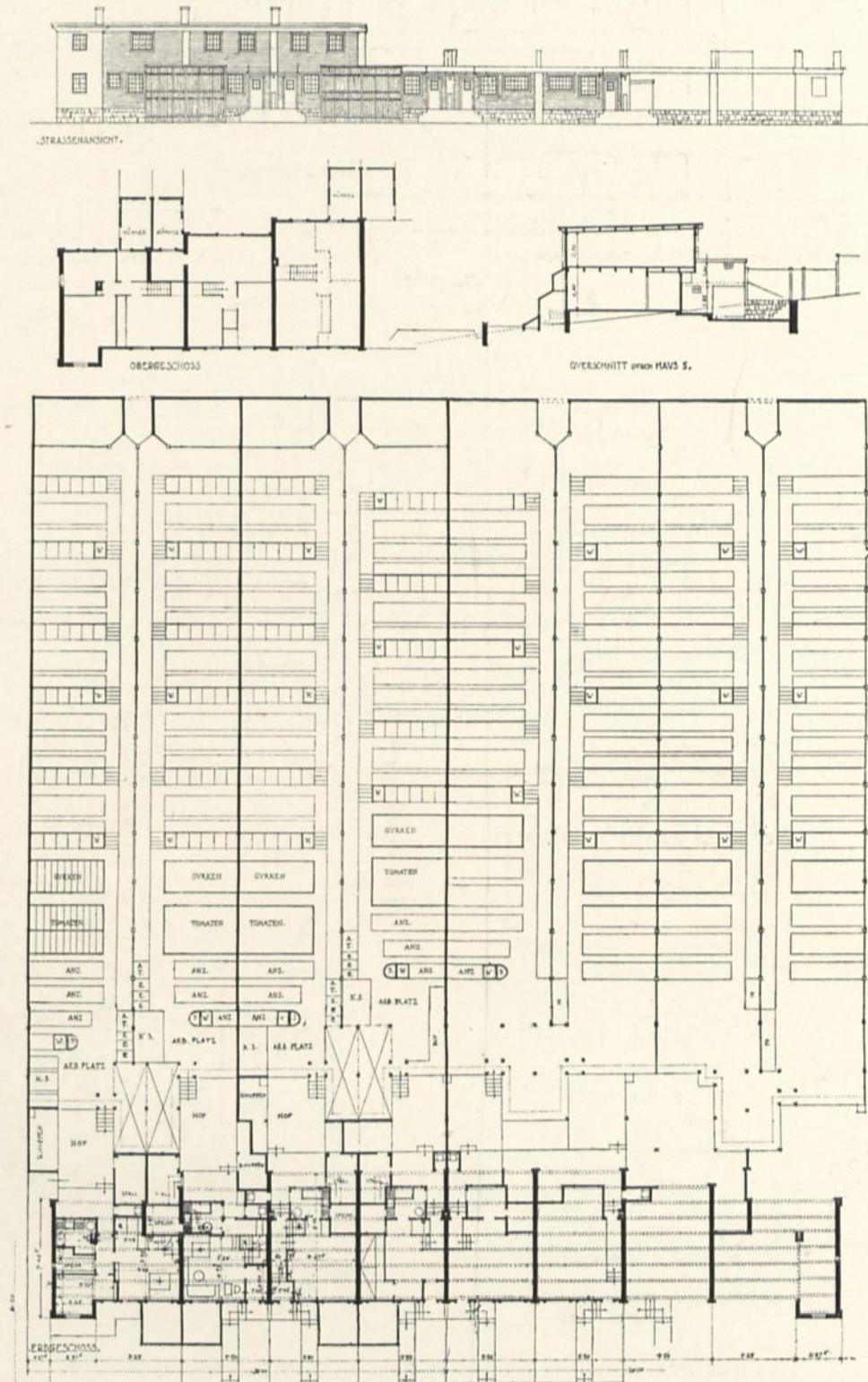


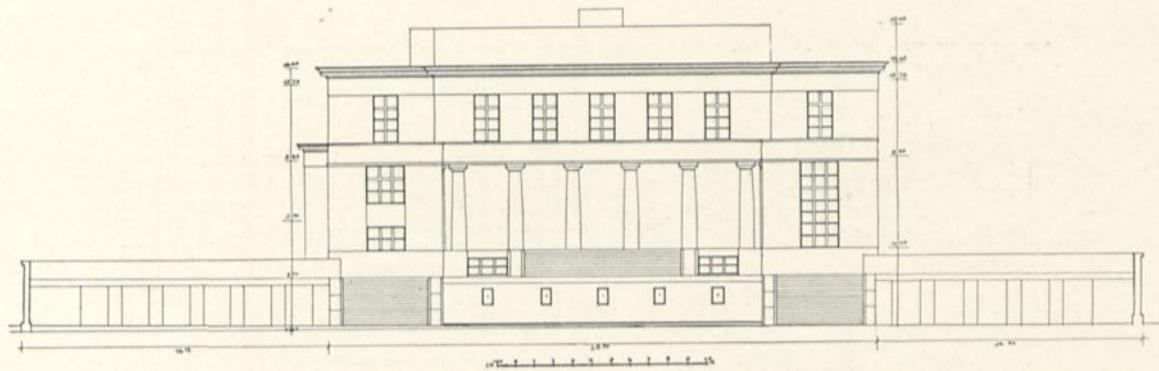
Abb. 111. Konstruktionsschema aus der
Patentschrift für das »Haus mit einer Mauer«

MUSTERSIEDLUNG HEUBERG, SYSTEM LOOS.

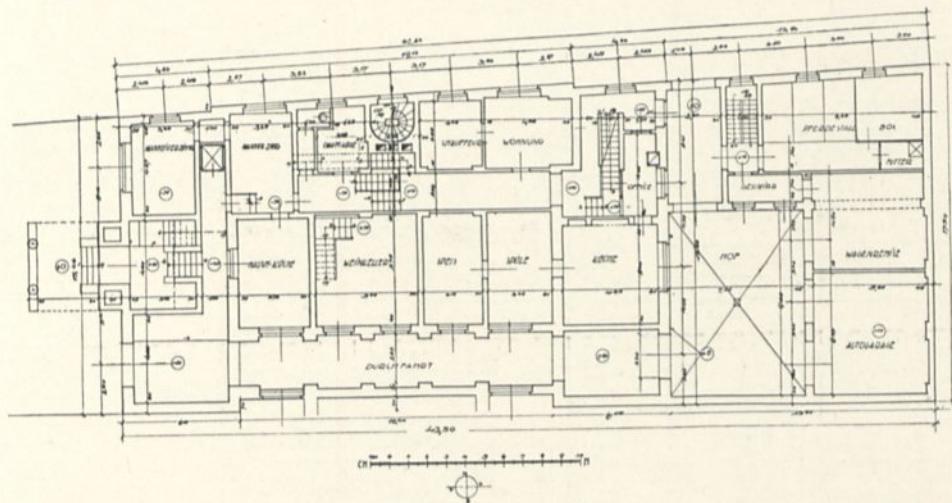


1920

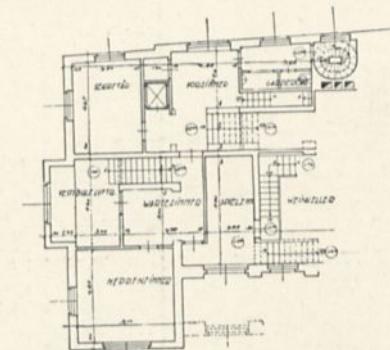
Abb. 112. Mustersiedlung Heuberg, Wien



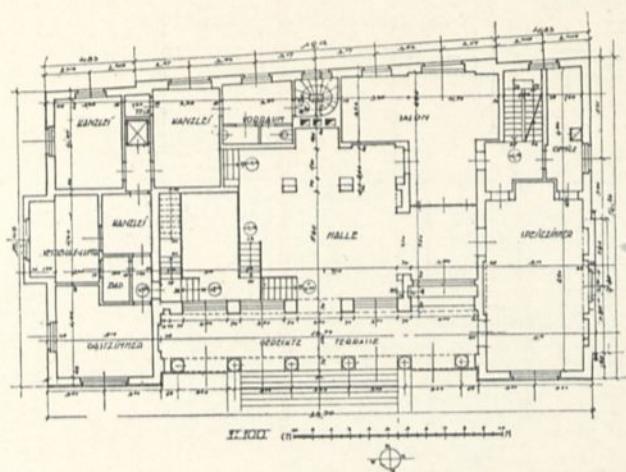
Fassade



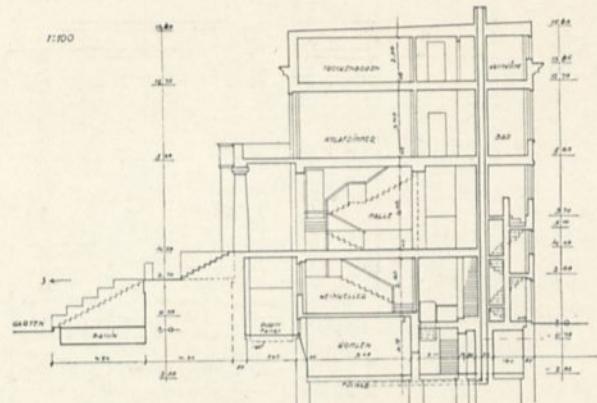
Grundriß des Erdgeschosses



Zwischengeschoß

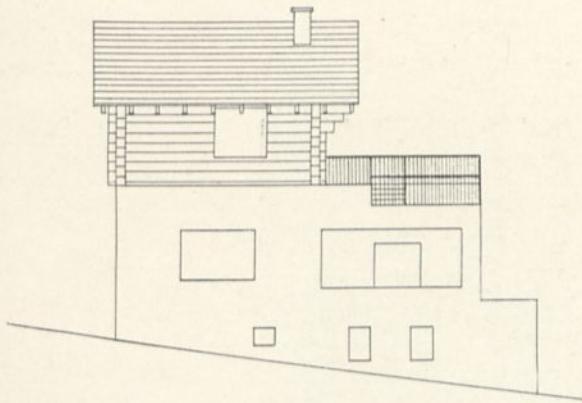


Hochparterre

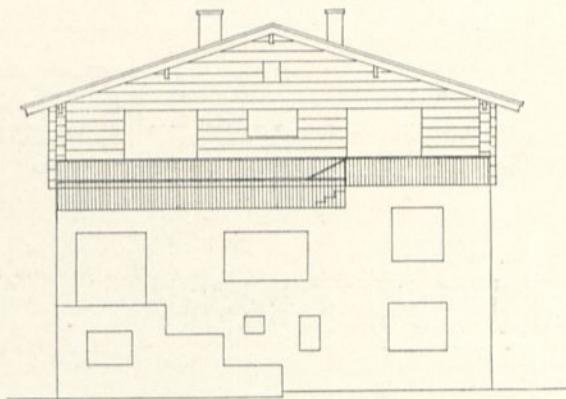


1921

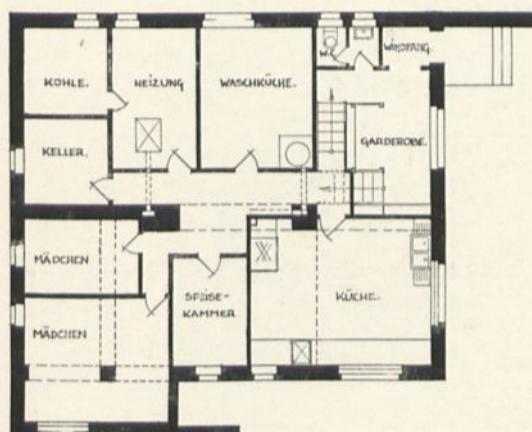
Abb. 113/117. Projekt für eine Villa im Modenapark, Wien



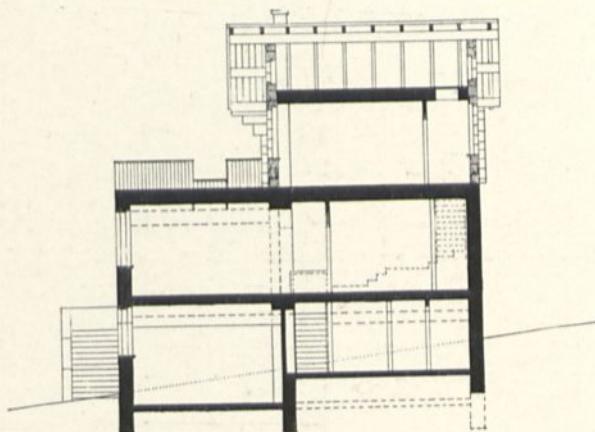
SEITENANSICHT.



HAUPTANSICHT.

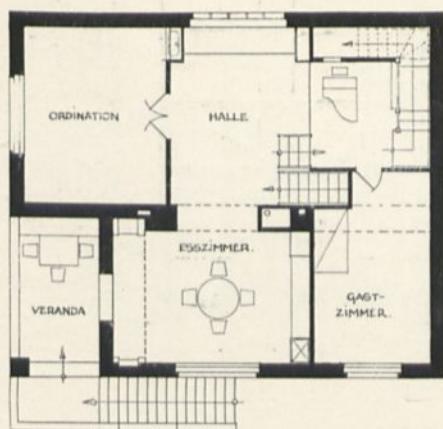


SOUTERRAIN.

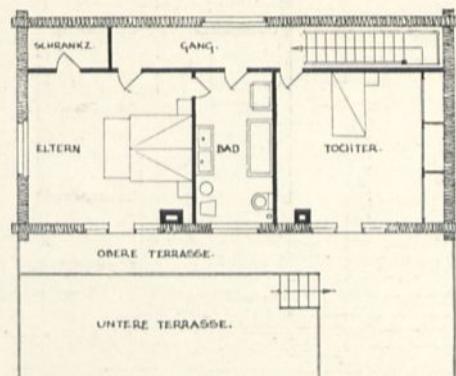


QUERSCHNITT.

0 1 2 3 4 5 6 m
[Scale bar: 0 to 6 meters]



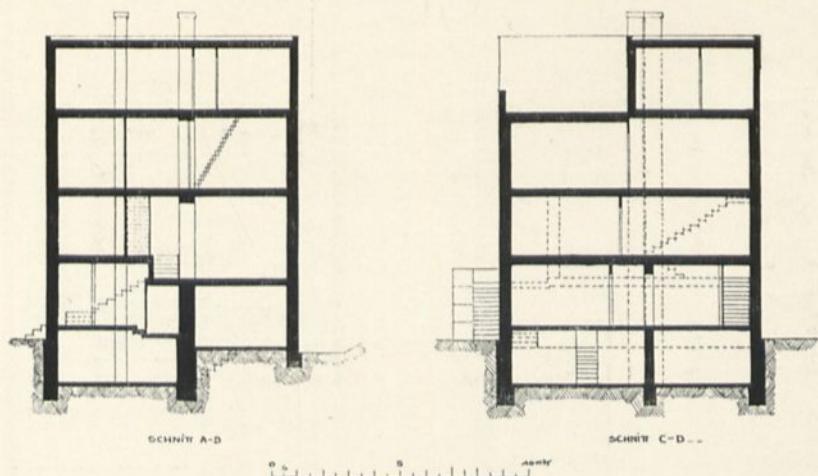
1. STOCK.



DACHGESCHOSE.

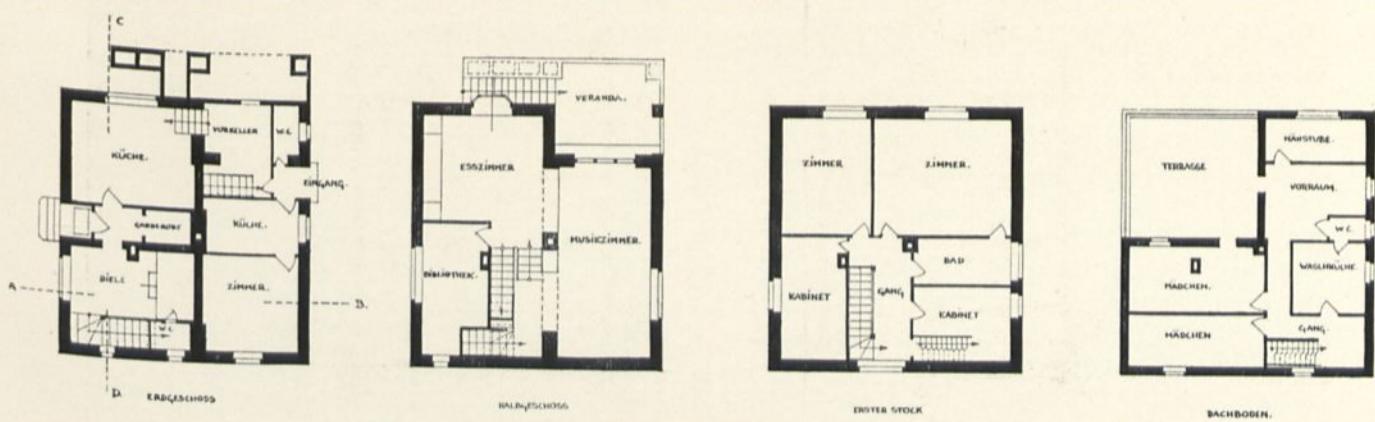
1922

Abb. 118/123. Projekt für ein Landhaus in Gastein



1922

Abb. 124/125. Haus Rufer, Wien. Gartenansicht und Schnitte



1922

Abb. 126/130. Haus Rufer, Wien. Straßenansicht und Grundrisse



1922



Abb. 131/133. Haus Rufer, Wien
Blick vom Speizzimmer in die Halle und umgekehrt. Ecke der Halle

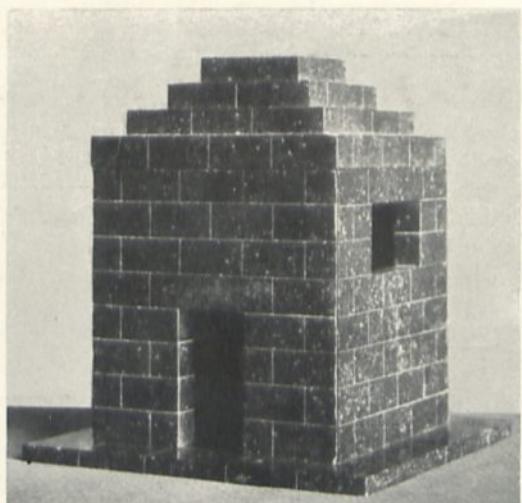
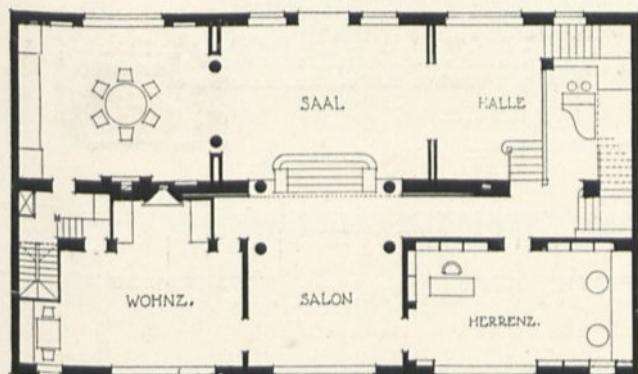
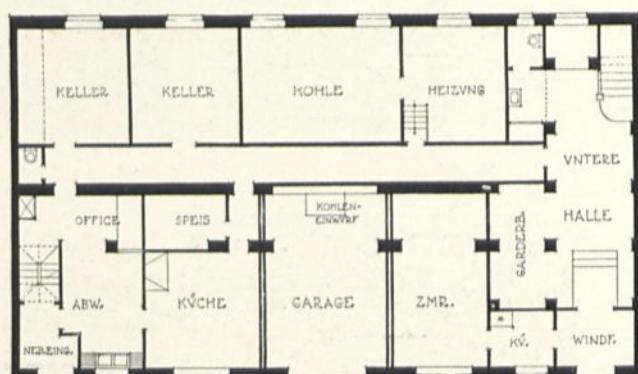


Abb. 134. Modell eines Grabmals
für Max Dvořák

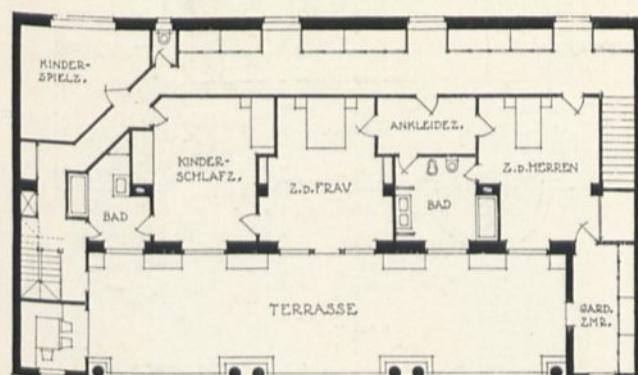
1920



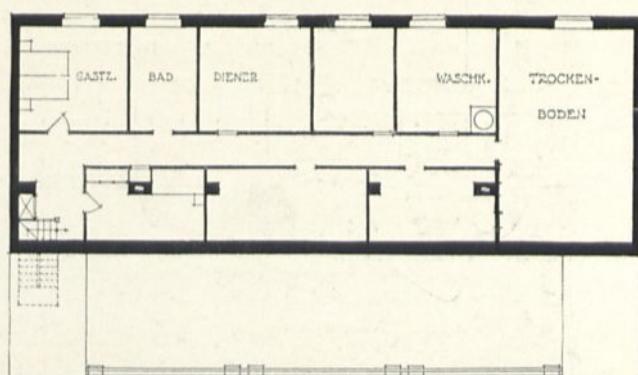
• HOCHPARTERRE •



• PARTERRE •



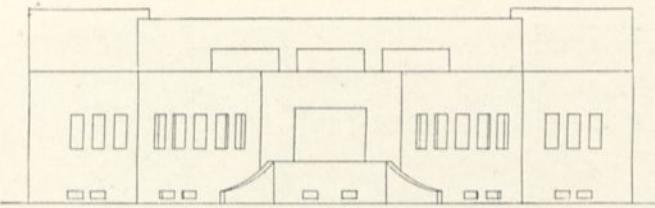
I. STOCK •



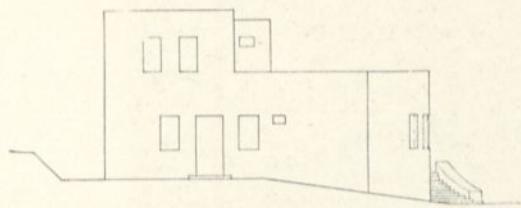
• DACHGESCHOSS •

1922

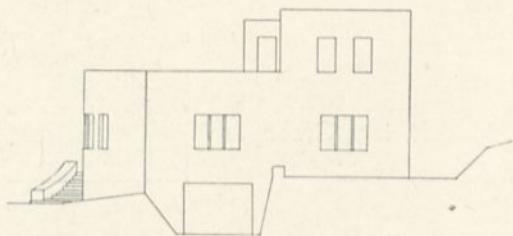
Abb. 135/138. Projekt für ein Palais in Wien



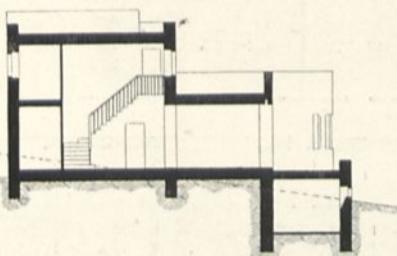
HAUPTFASSADE.



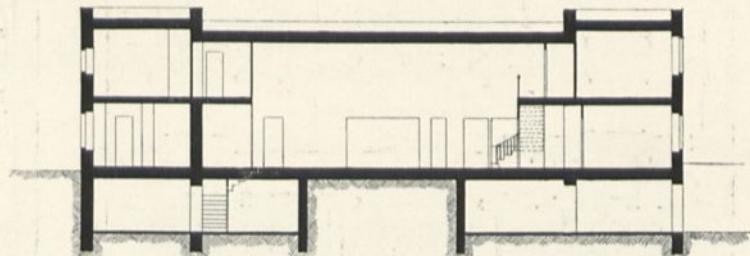
OSTFASSADE.



WESTFASSADE.

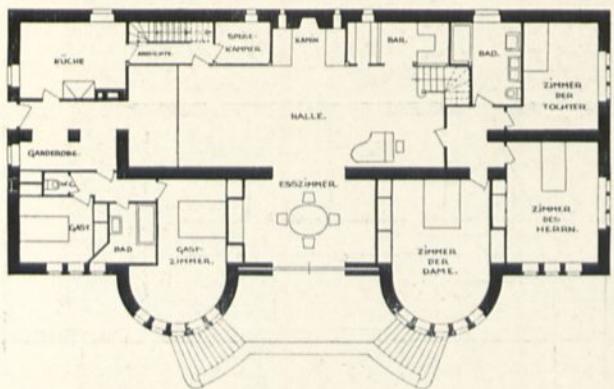


QUERSCHNIT.

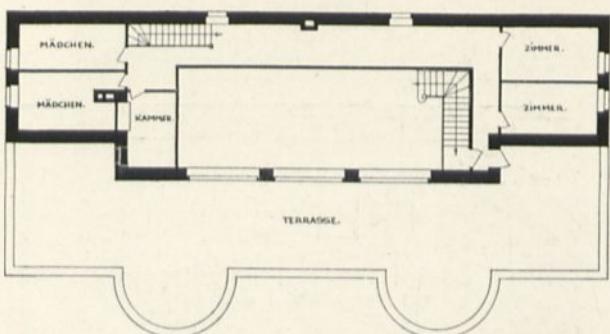


LÄNGSSCHNITT.

0 1 5 10 m.



ERDGESCHOSS.



1. STOCK.

ARCHITEKT: ADOLF LOOS.

1923

Abb. 139/145. Projekt für eine Villa am Meer in Le Lavandou



1923

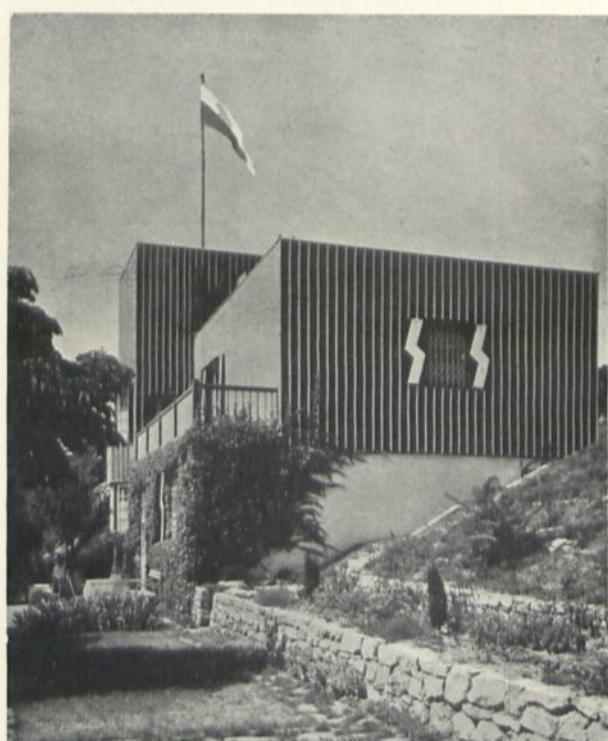
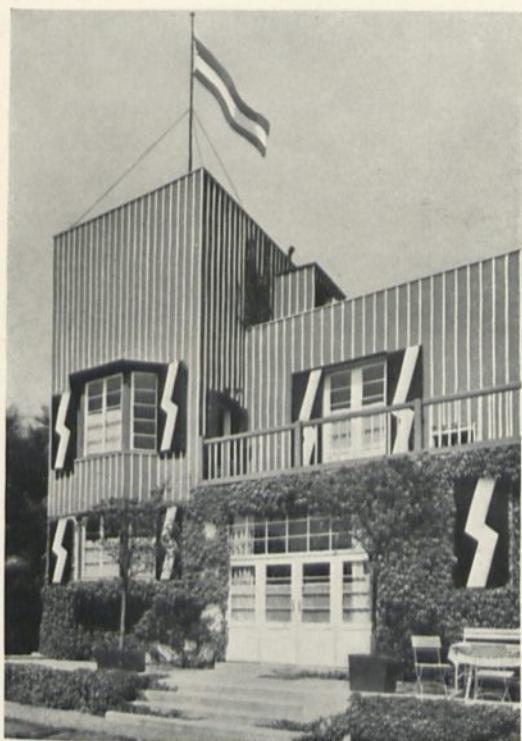


Abb. 146/148. Haus Spanner, in den Weinbergen, Gumpoldskirchen bei Wien

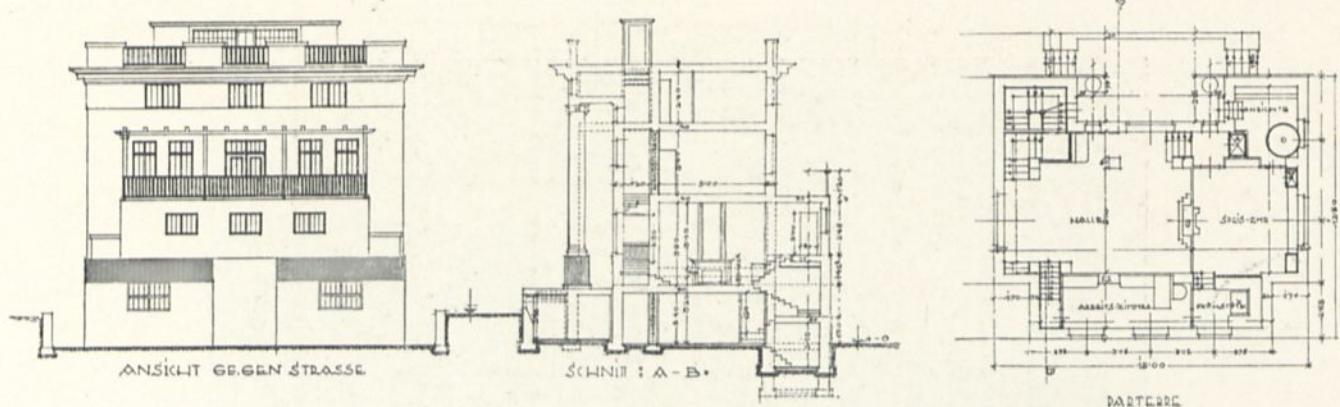
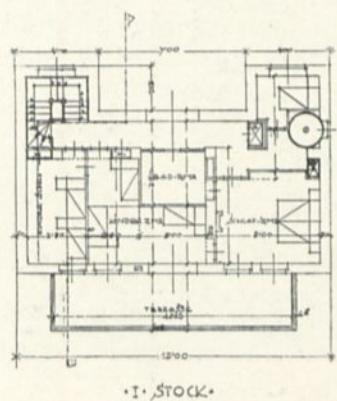


Abb. 149/152. Projekt für eine Villa in Wien



1923

1924

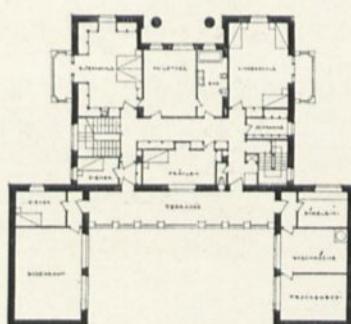
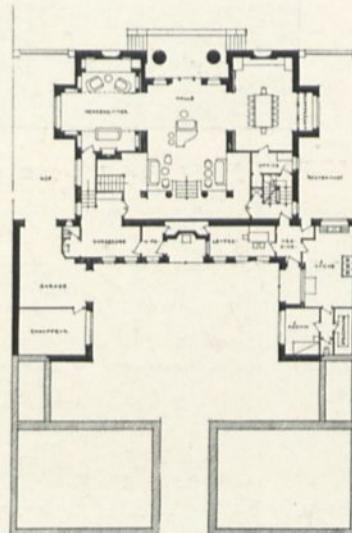
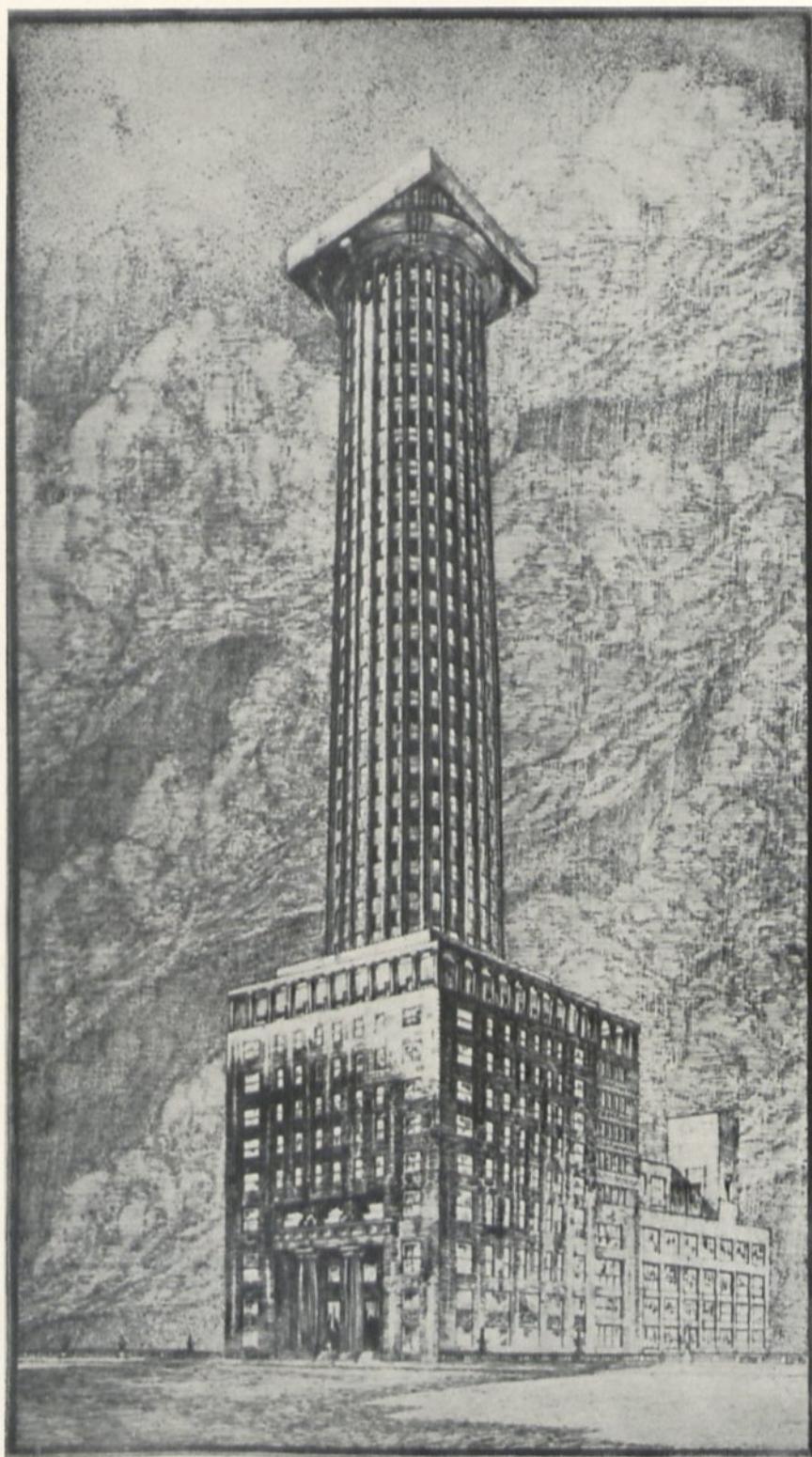


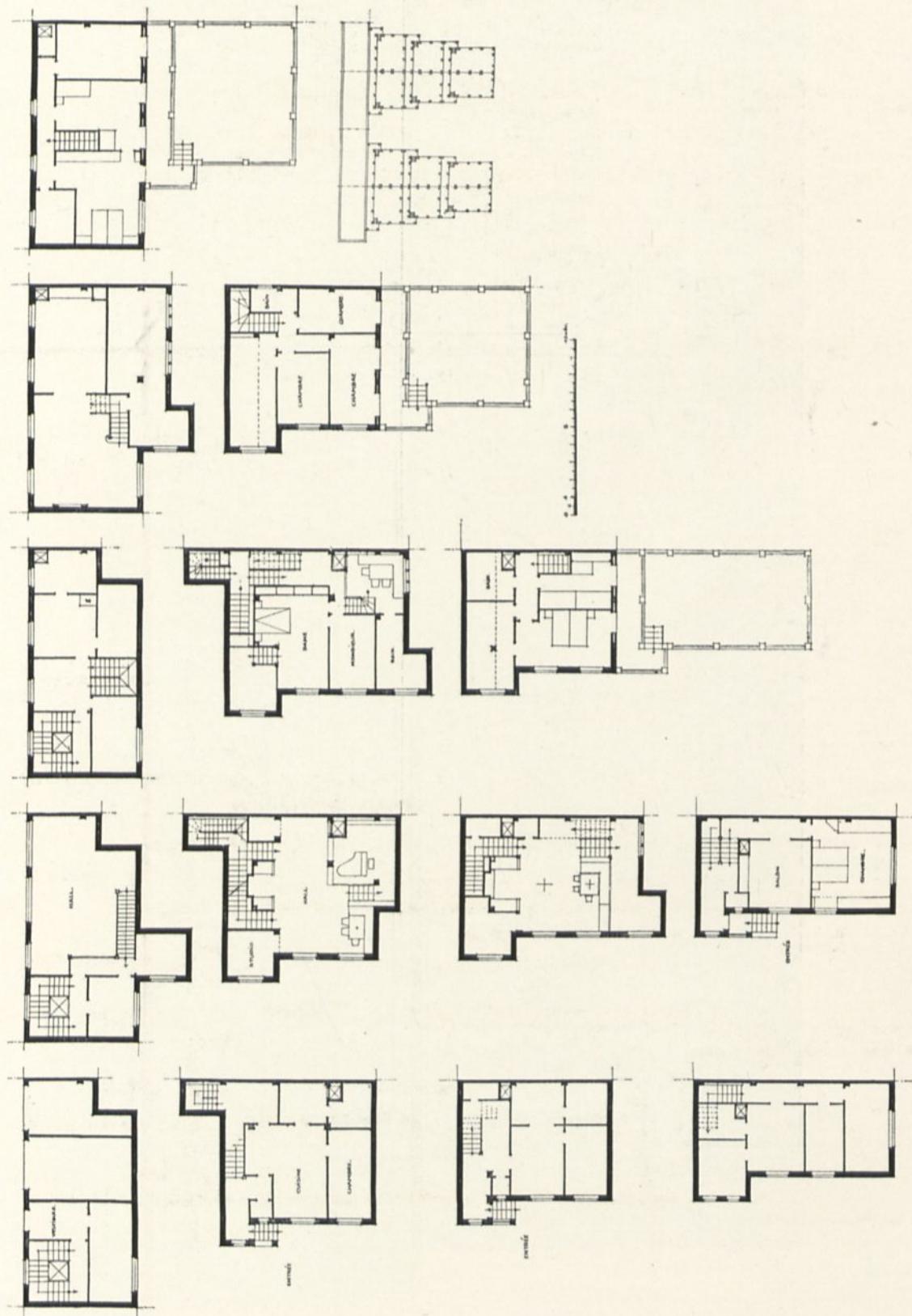
Abb. 155. Portal des Herrenmodegeschäftes Leschka, Wien

Abb. 153/154. Projekt für eine große Villa in Wien



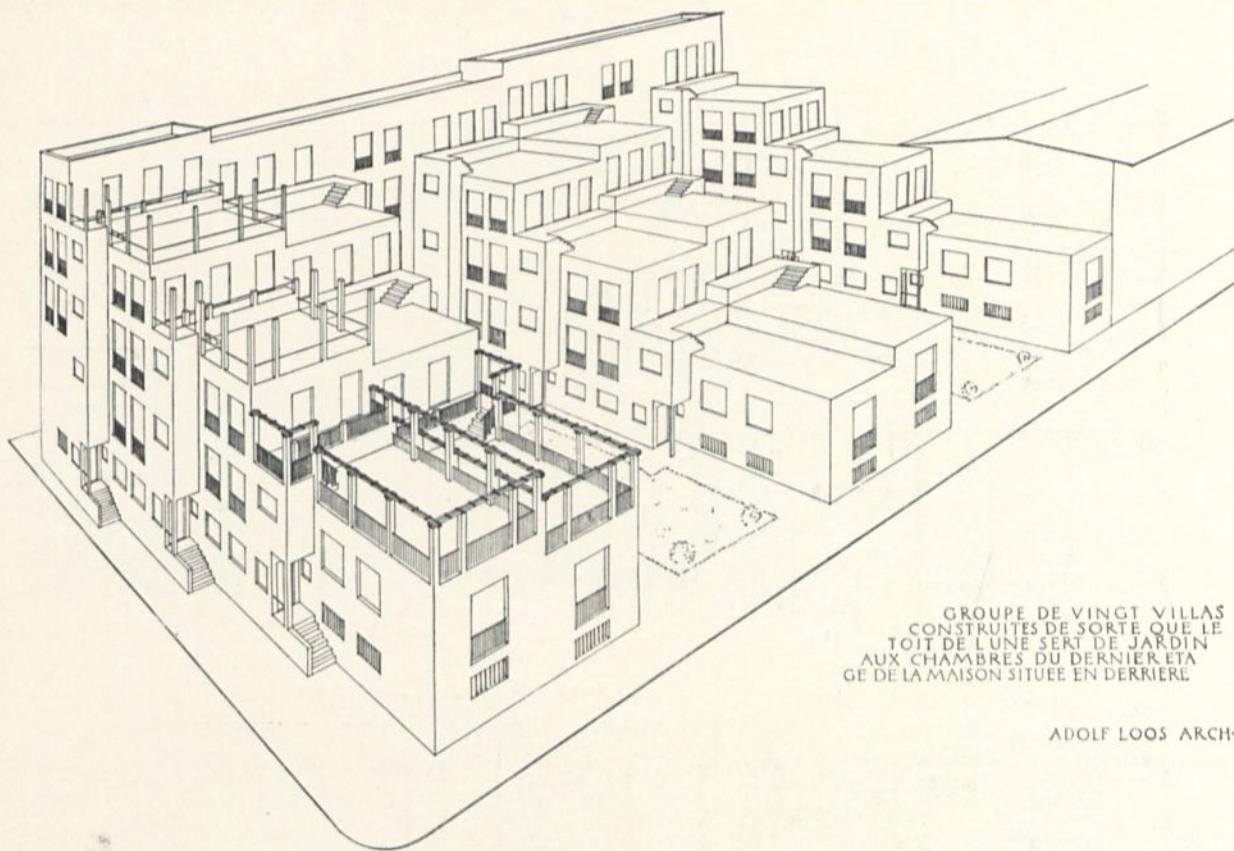
1923

Abb. 156. Entwurf für den Zeitungspalast der »Chicago Tribune«
in Chicago



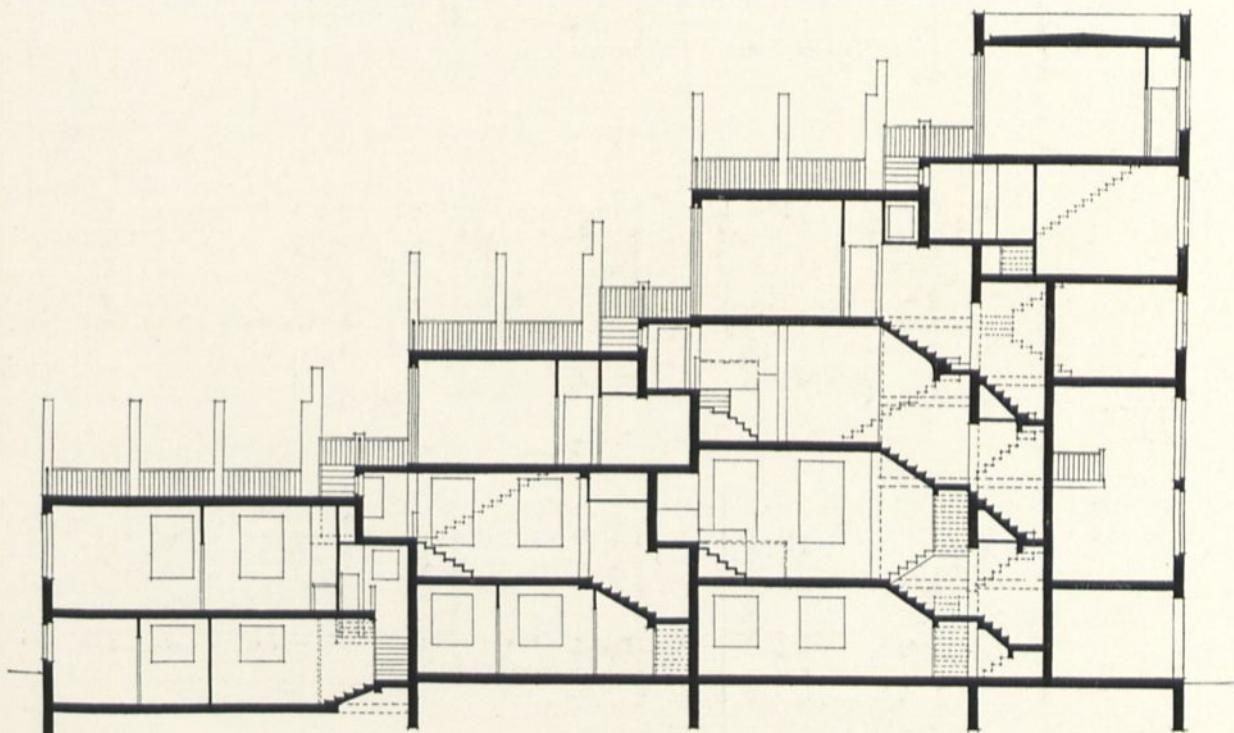
1923

Abb. 157. Gruppe von zwanzig Villen mit Dachgärten. Grundrisse und Anordnungsskizze



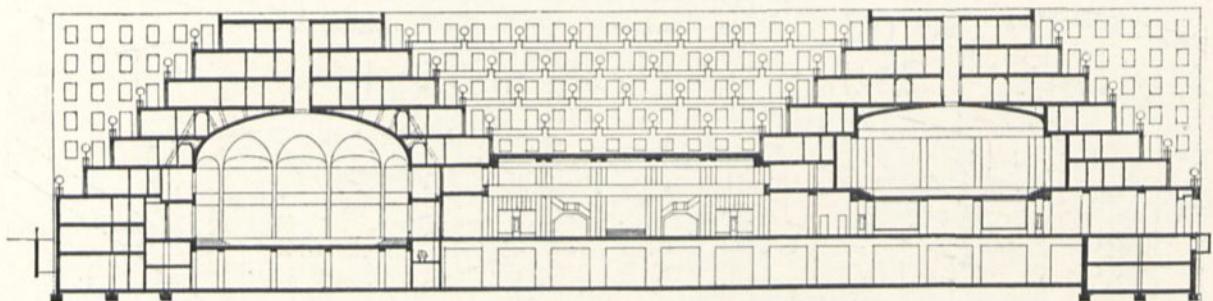
GROUPE DE VINGT VILLAS
CONSTRUITES DE SORTE QUE LE
TOIT DE L'UNE SERA DE JARDIN
AUX CHAMBRES DU DERNIER ETA-
GE DE LA MAISON SITUEE EN DERRIERE

ADOLF LOOS ARCH.



1923

Abb. 158/159. Gruppe von zwanzig Villen mit Dachgärten
Perspektivische Ansicht und Längsschnitt durch einen Baublock



1923

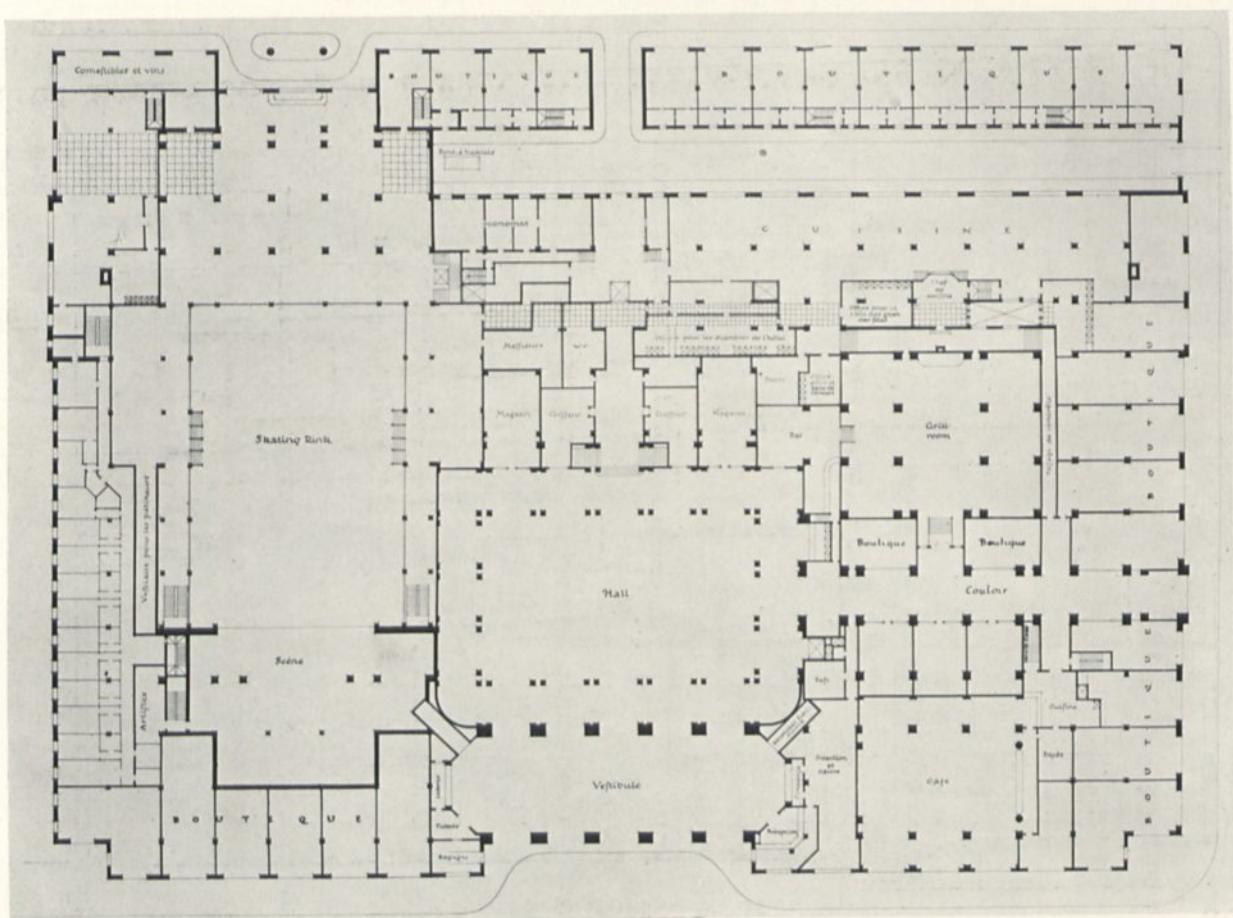


Abb. 160/161. »Grandhotel Babylon«
Schnitt parallel zum Langhaus und Grundriß des Parterres

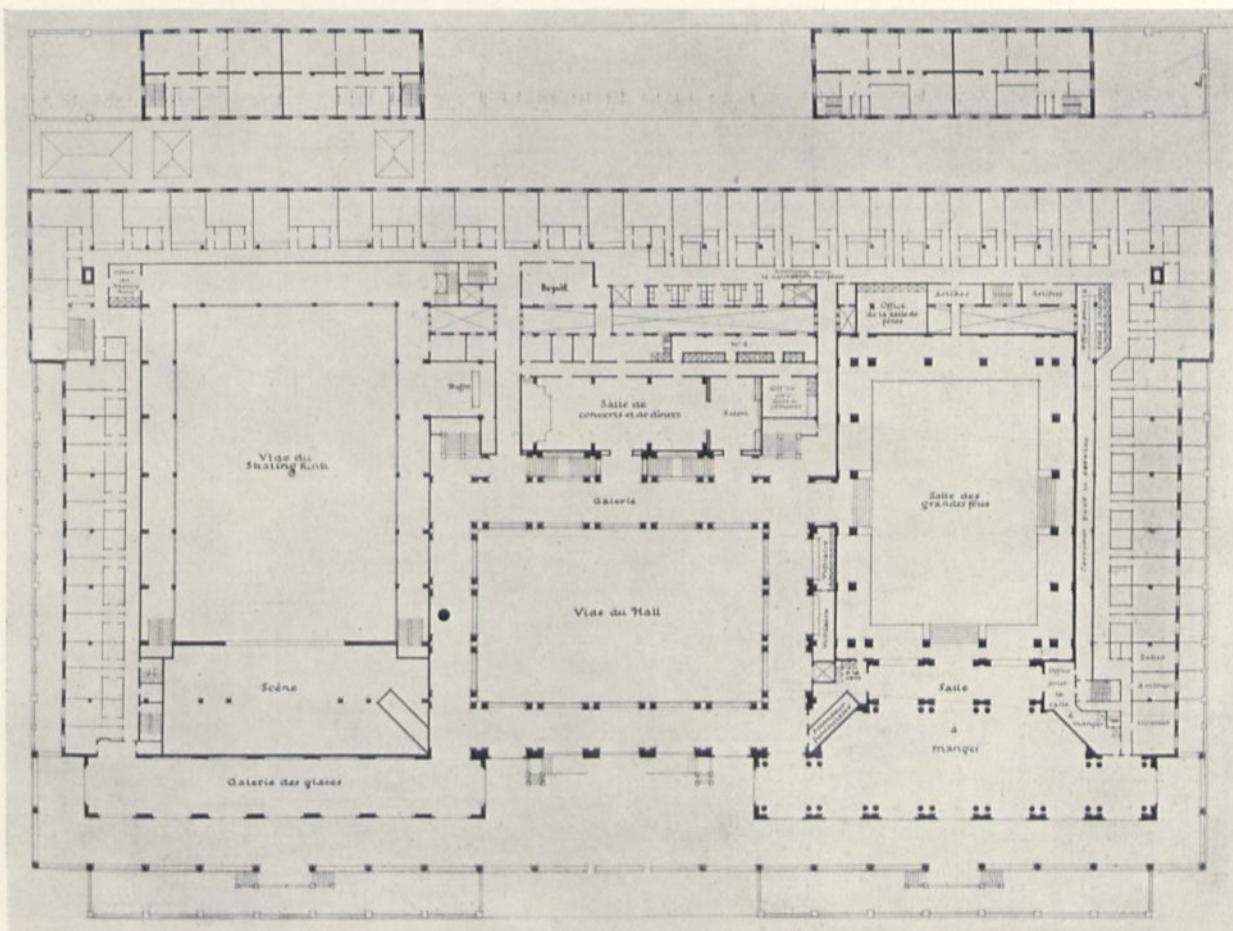
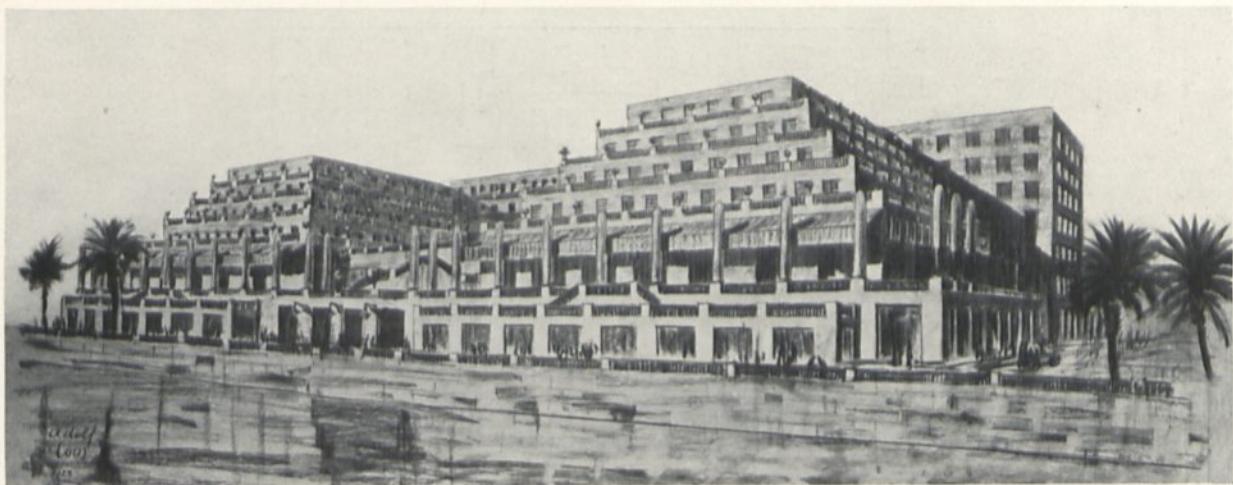
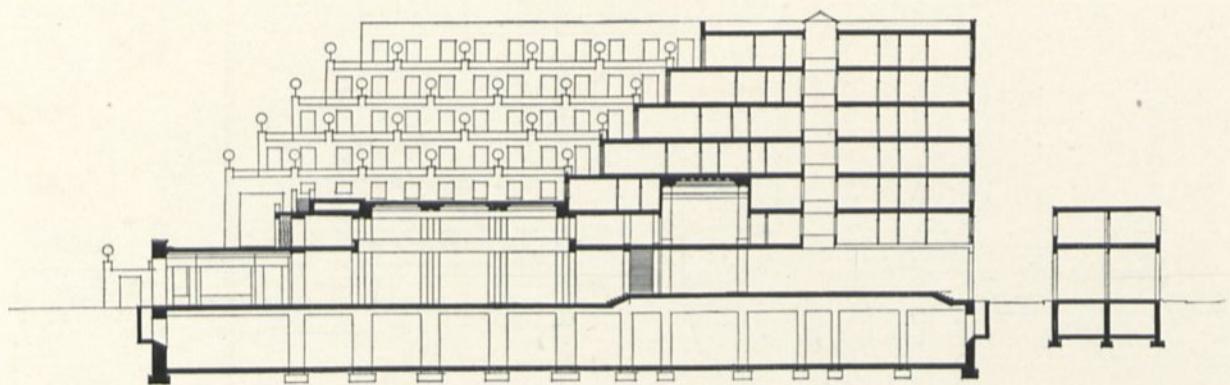
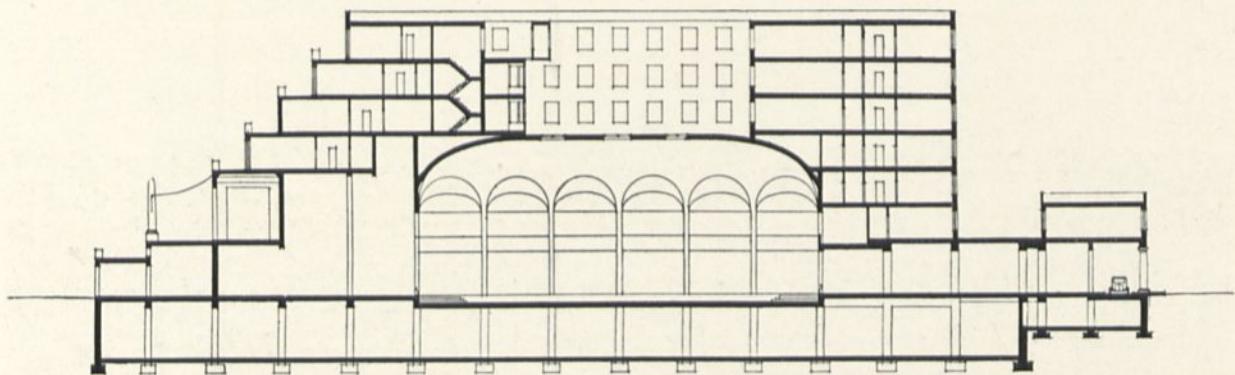


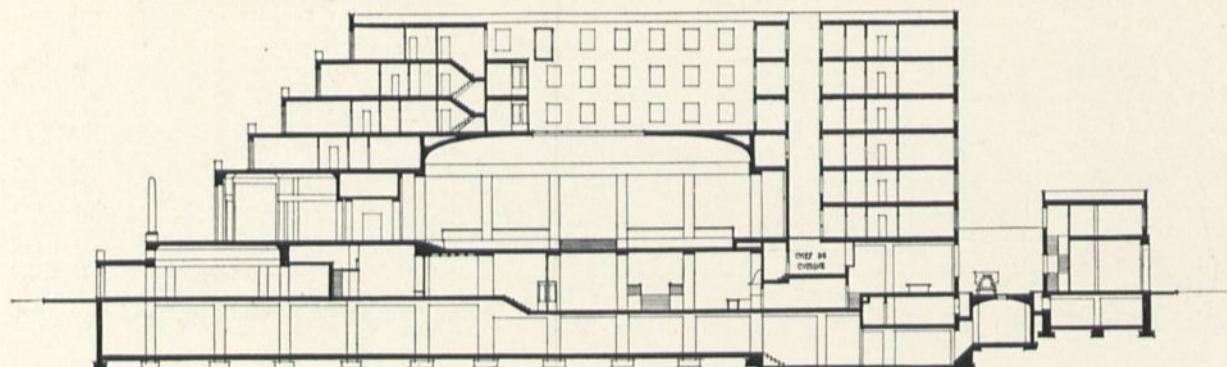
Abb. 162/163. »Grandhotel Babylon«
Gesamtansicht und Grundriß des ersten Stockes



Querschnitt

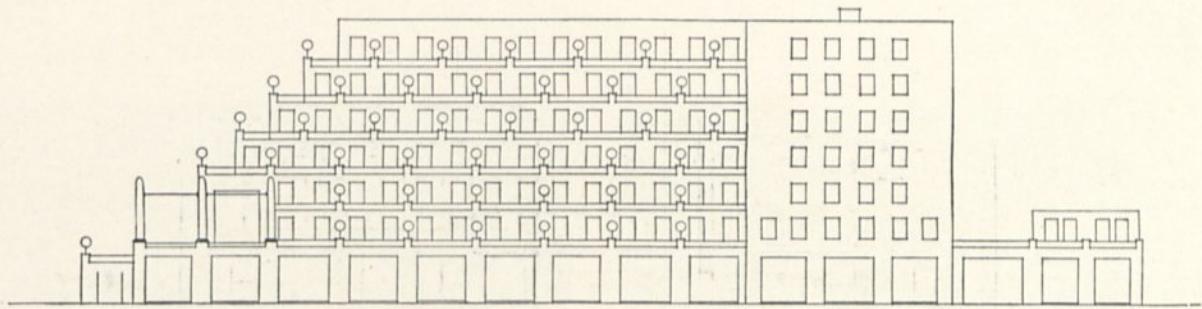


Schnitt durch die linke Pyramide

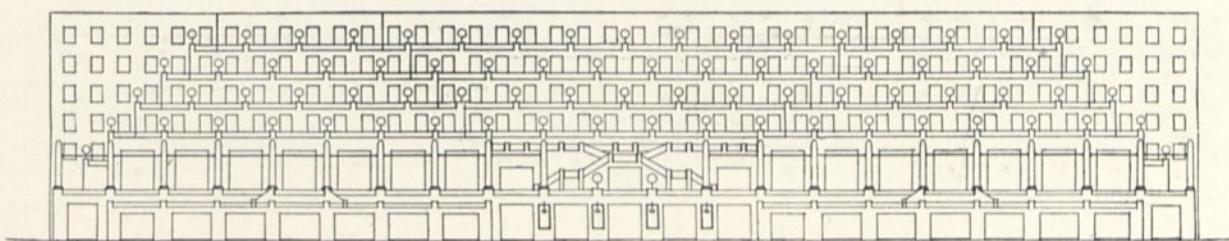


Schnitt durch die rechte Pyramide
Abb. 164/166. »Grandhotel Babylon«. Schnitte

1923



Seitenansicht



Vorderansicht

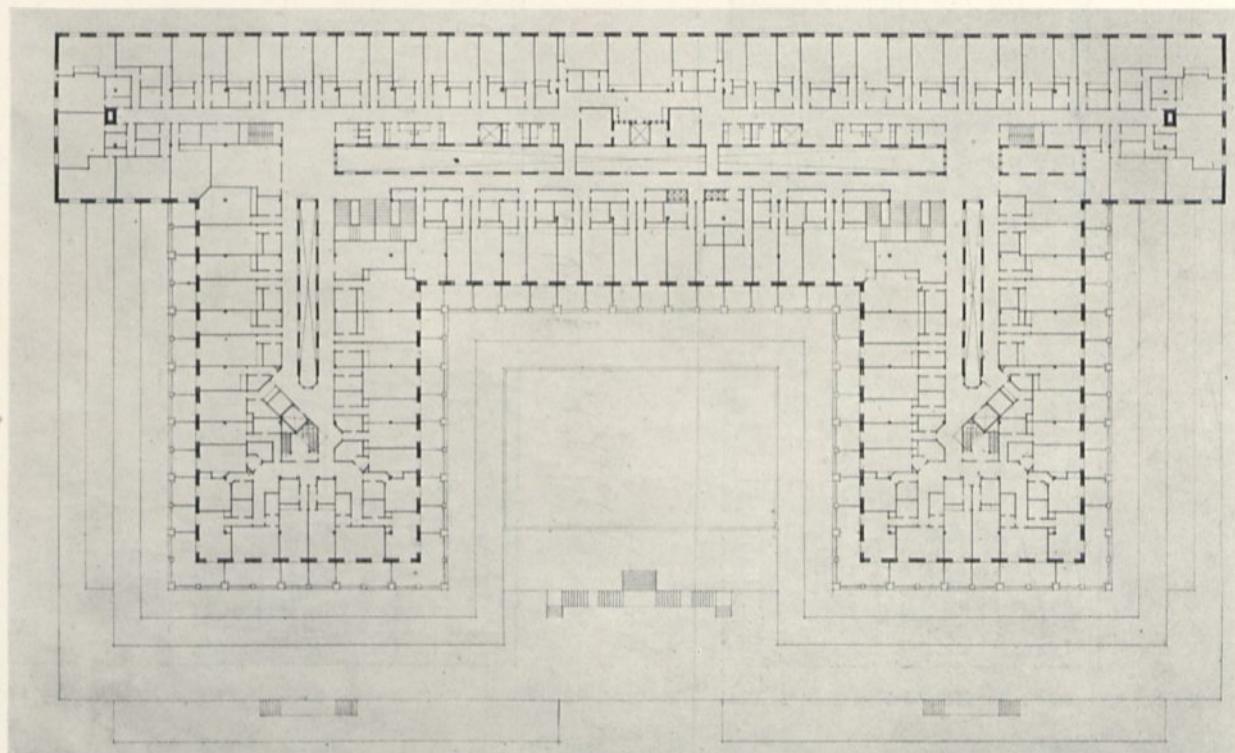
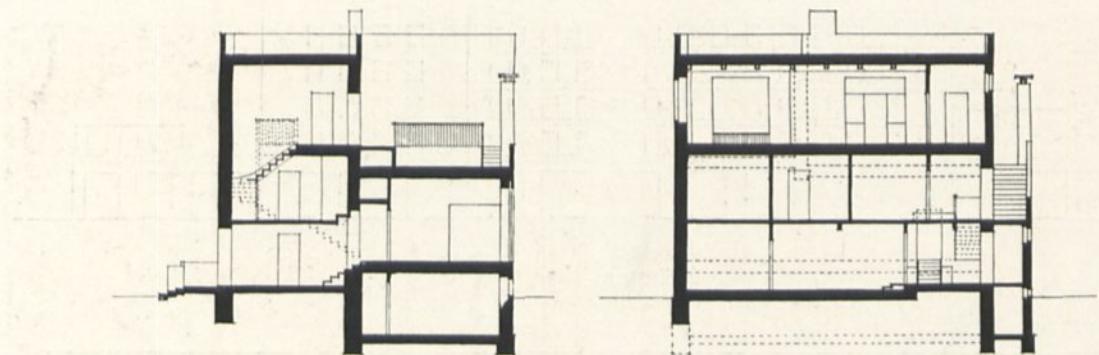


Abb. 167/169. »Grandhotel Babylon«. Fassaden und Grundriß des fünften Stockwerkes

1923



West-Ost-Schnitt

Nord-Süd-Schnitt

1924

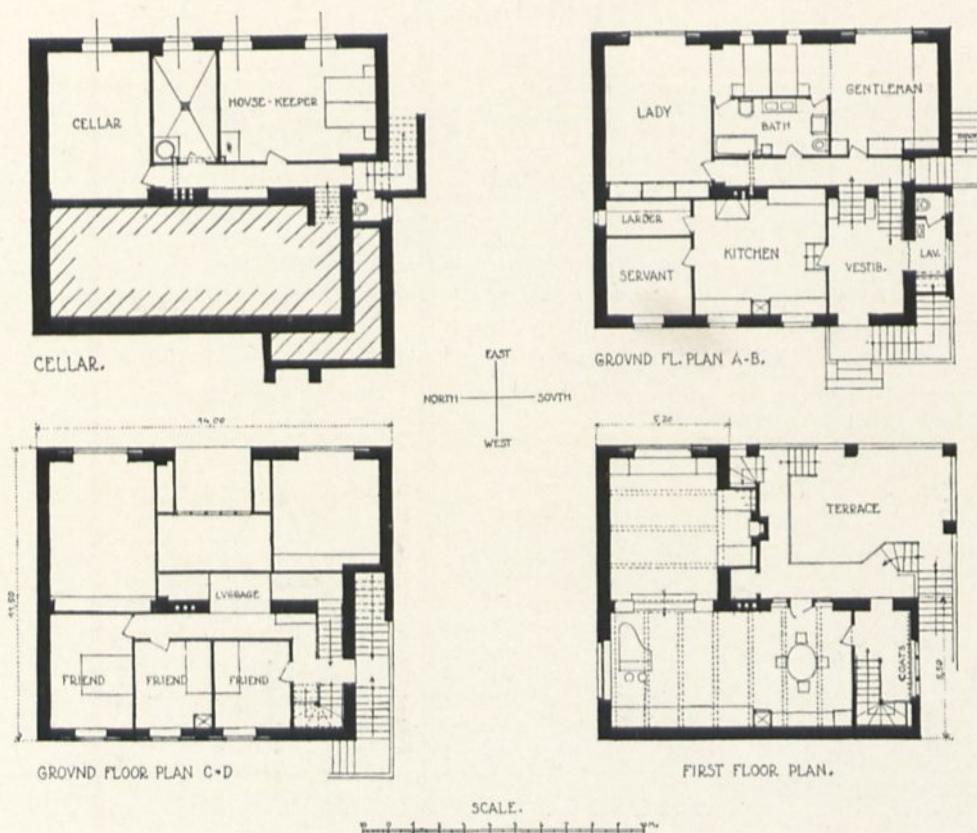
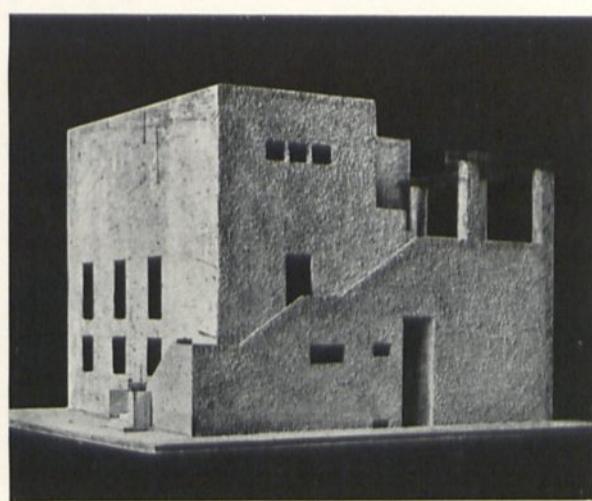
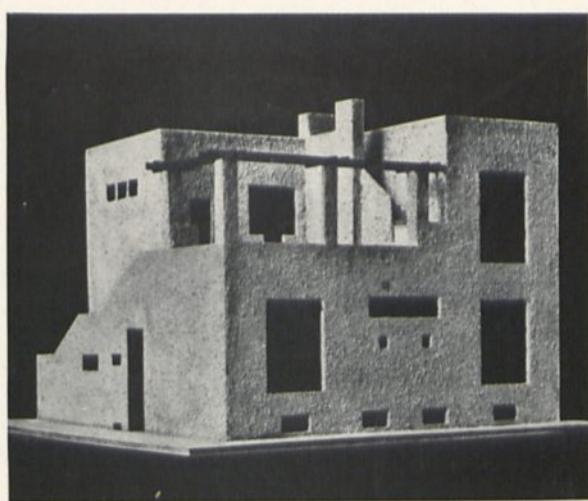


Abb. 170/175. Projekt eines Hauses für den Lido in Venedig
Schnitte und Grundrisse



1924

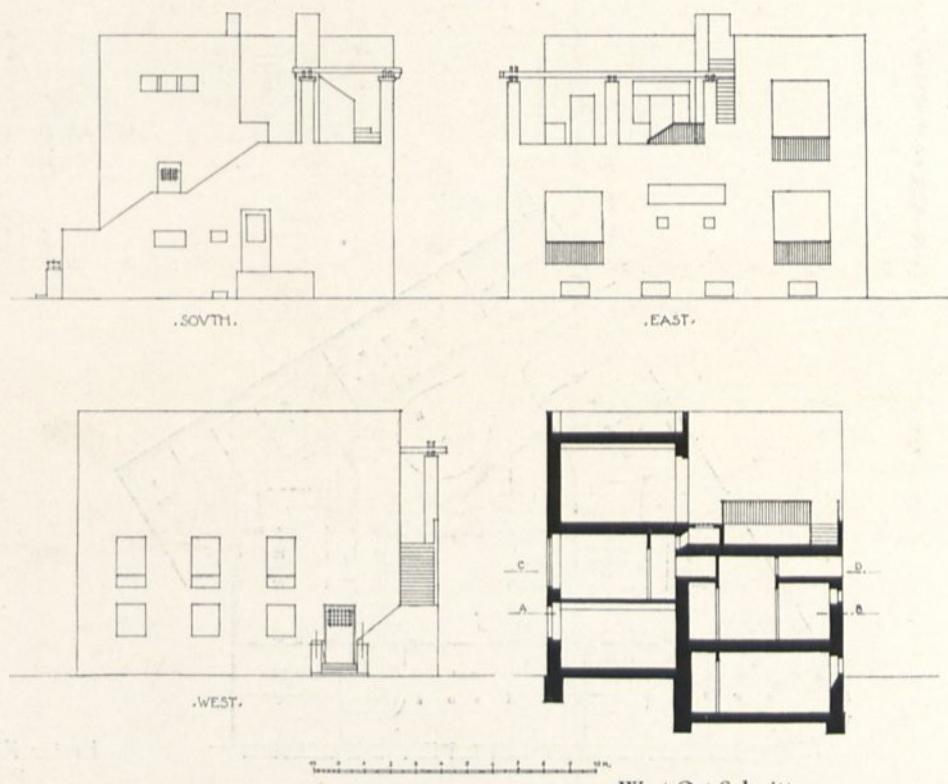
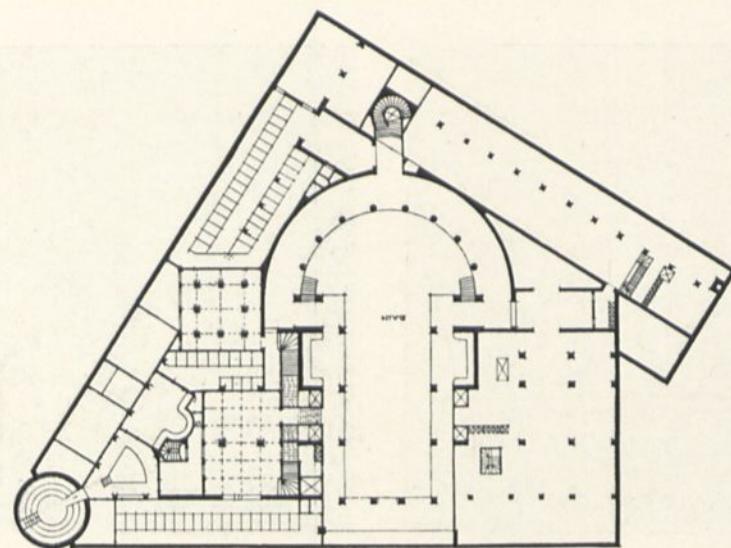
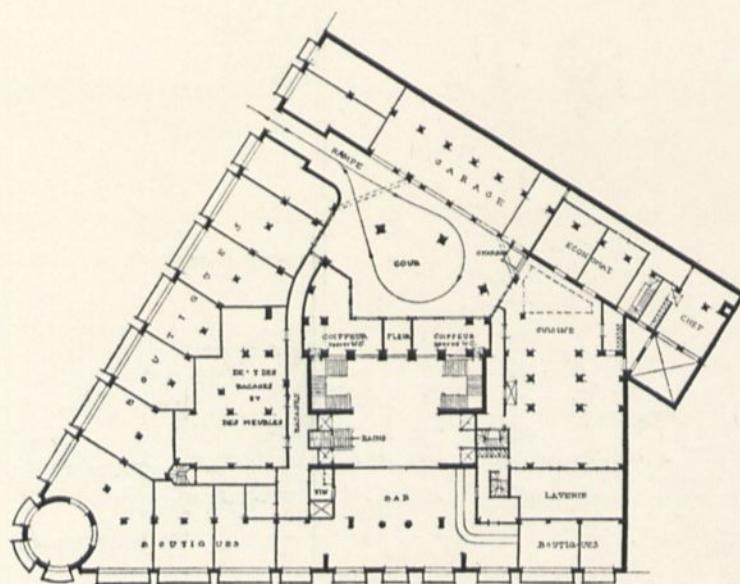


Abb. 176/181. Projekt eines Hauses für den Lido in Venedig
Modell, Fassaden und Schnitt



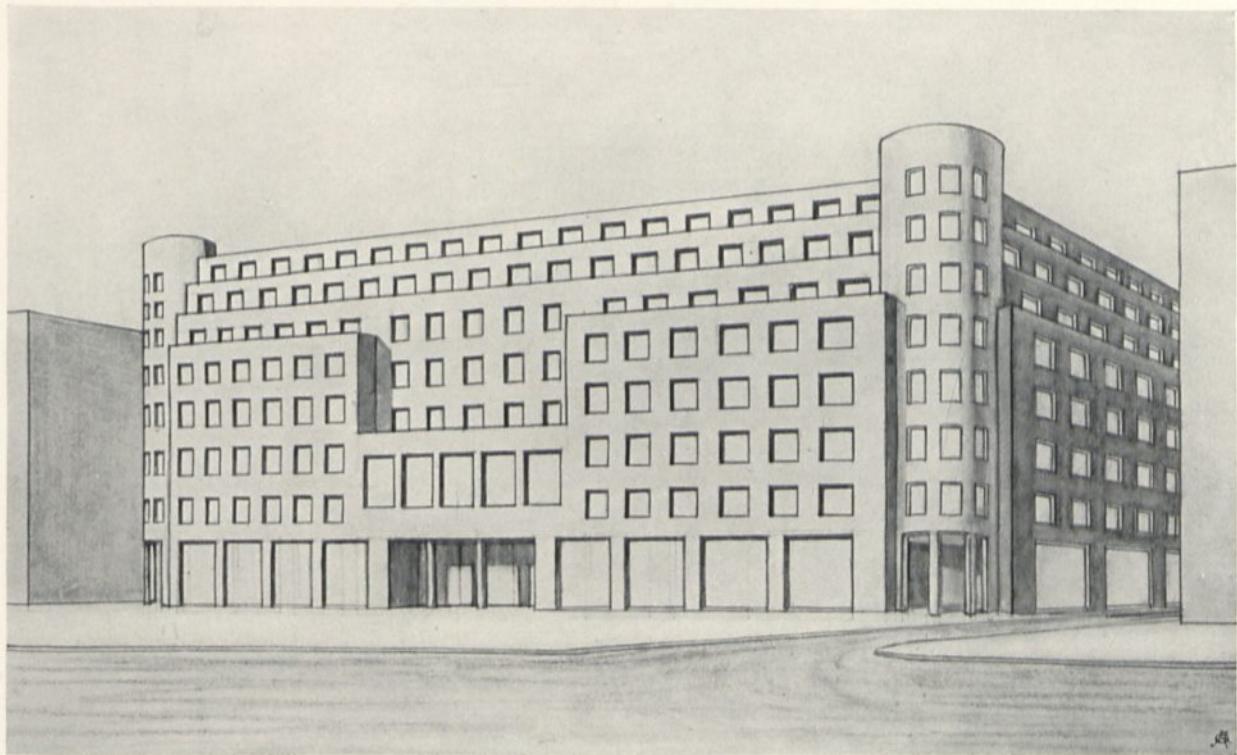
Zweiter Keller

1924



Erster Keller

Abb. 182/183. Projekt für ein Hotel in der Rue Champs-Elysées, Paris. Grundrisse



Vorderansicht

1924

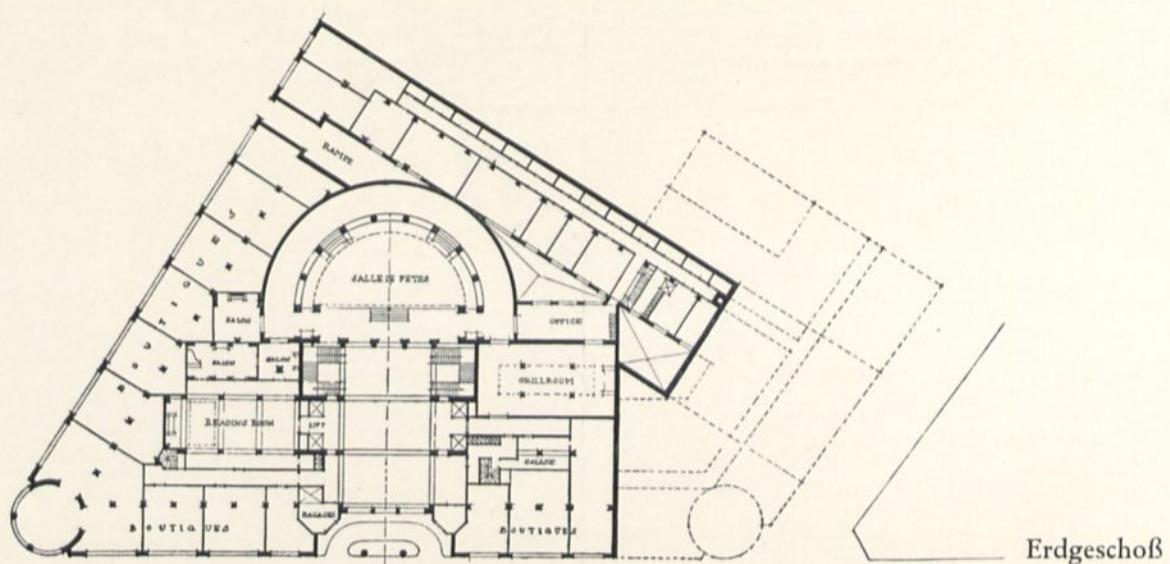
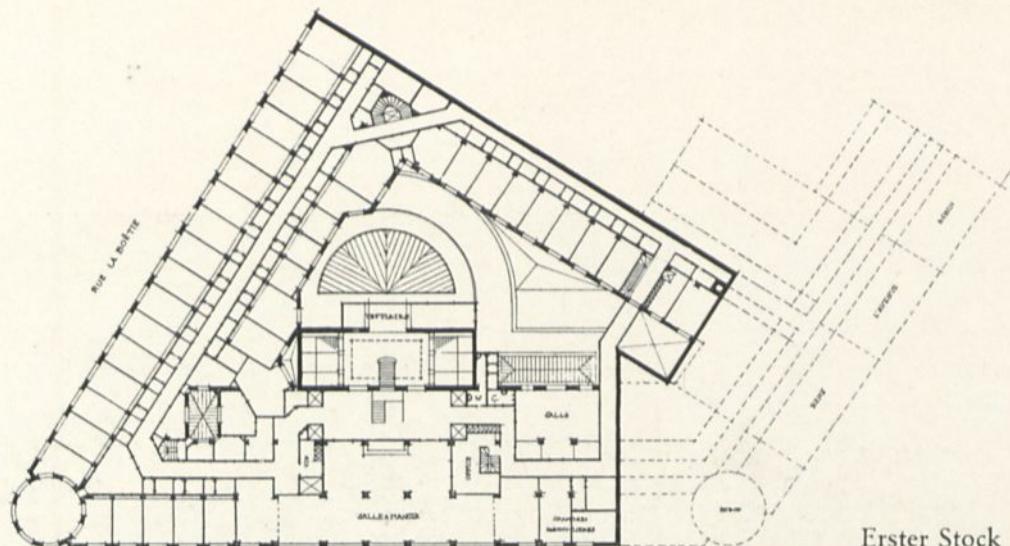
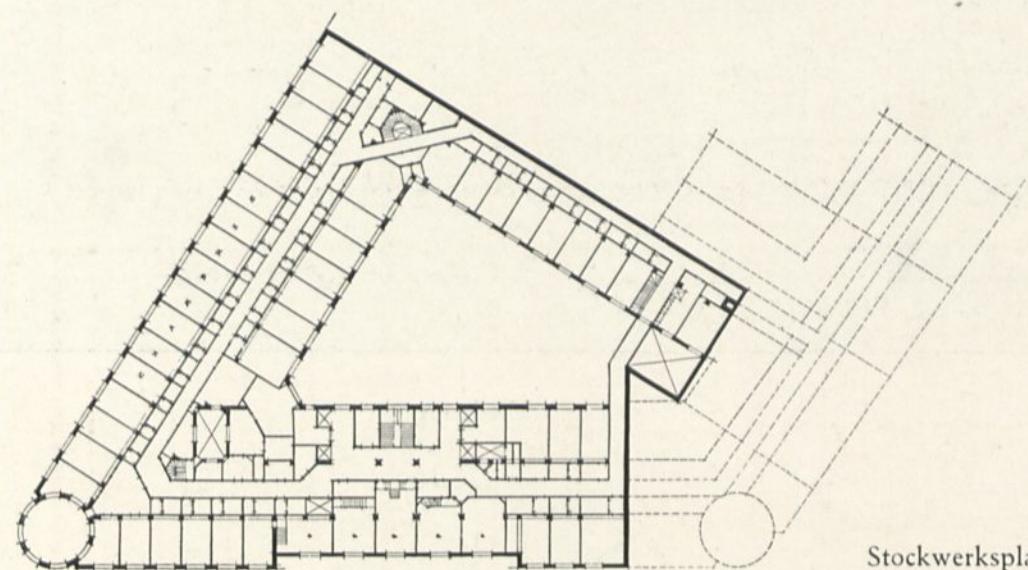


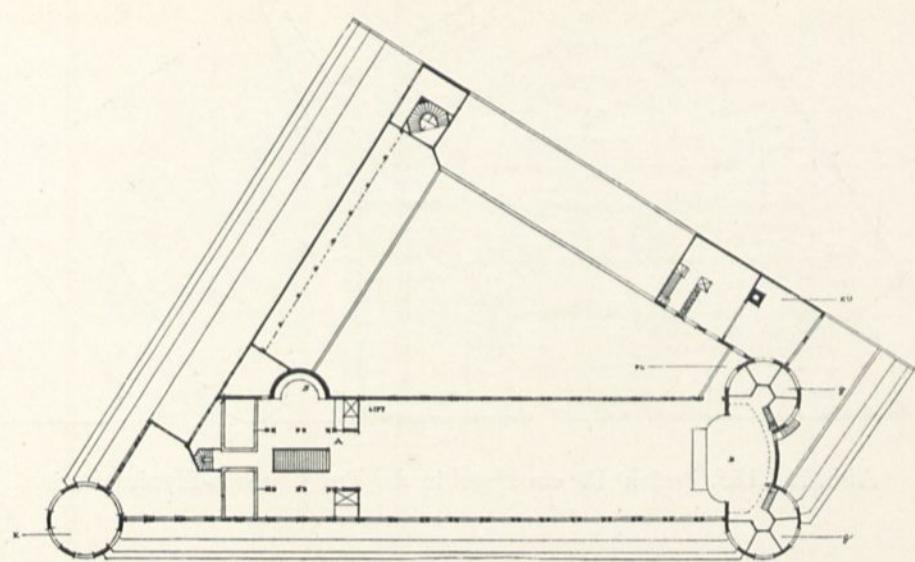
Abb. 184/185. Projekt für ein Hotel in der Rue Champs-Elysées, Paris



Erster Stock



Stockwerksplan



Dachgeschoß

Abb. 186/188. Projekt für ein Hotel in der Rue Champs-Elysées, Paris. Grundrisse

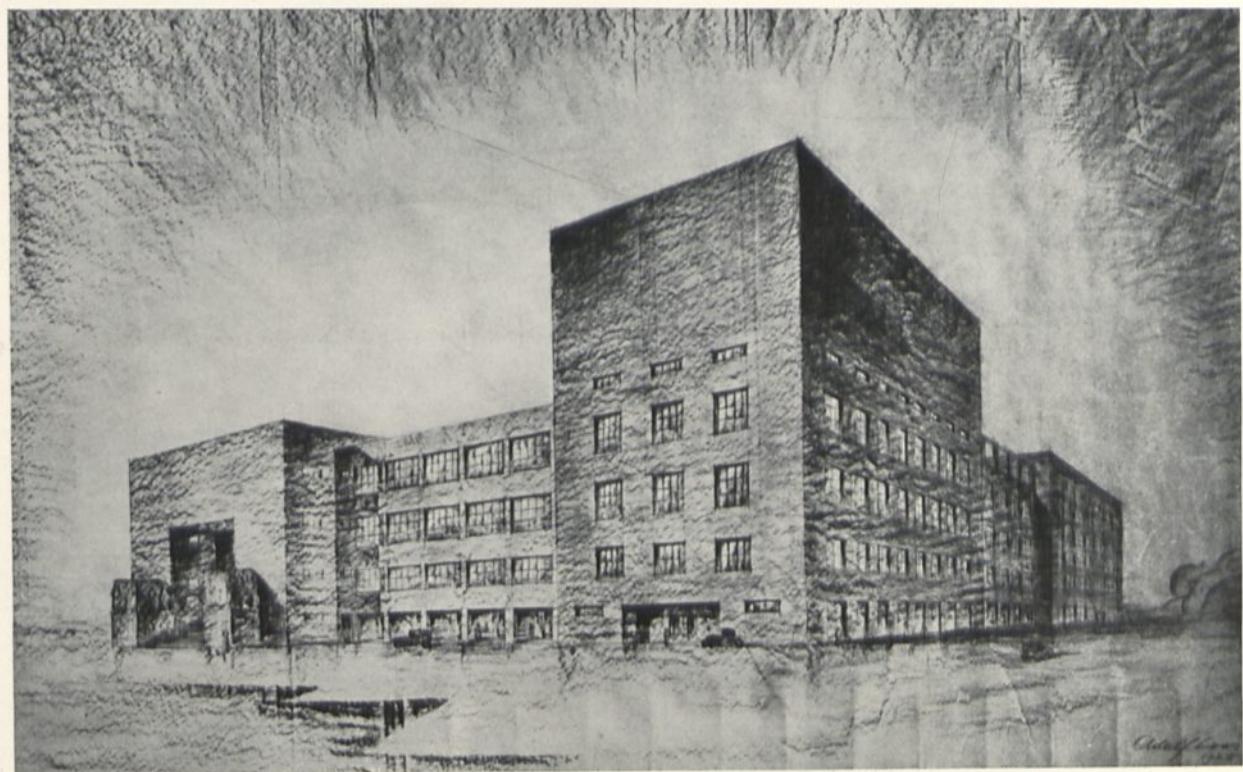
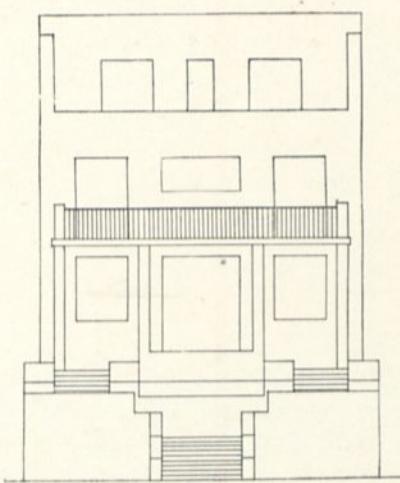
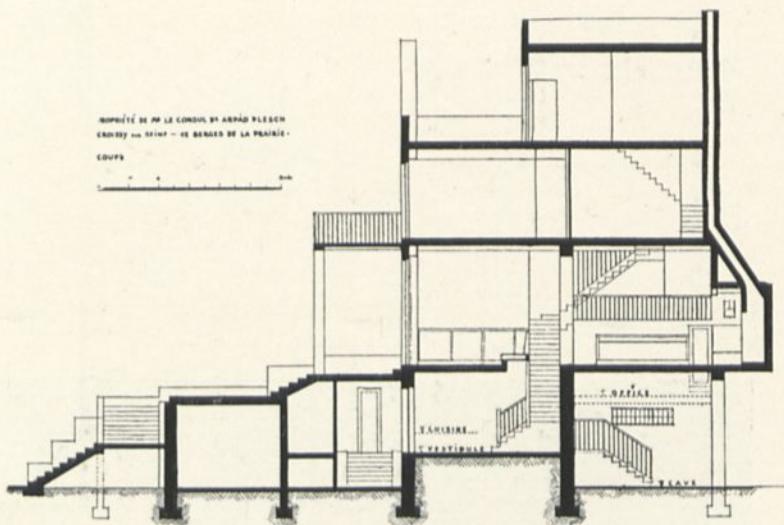


Abb. 189. Projekt zu einem großen Ausstellungspalais in Tientsin mit Theater und Hotel

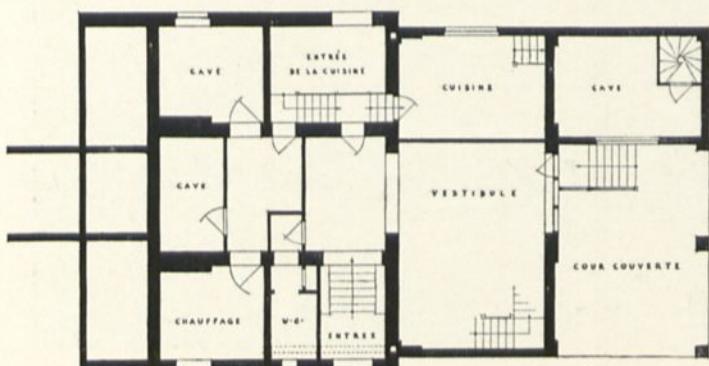
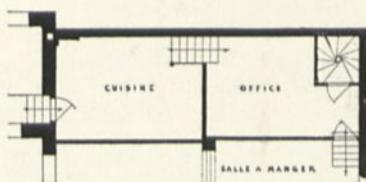
1924



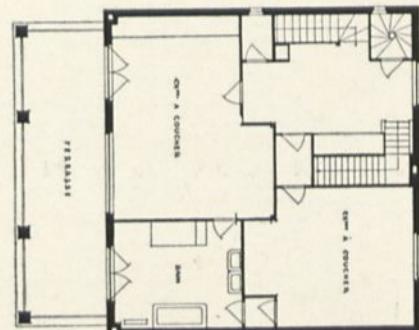
Fassade



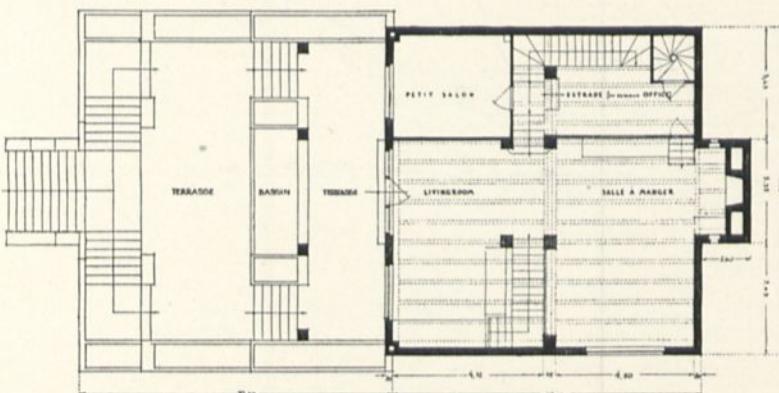
Längsschnitt



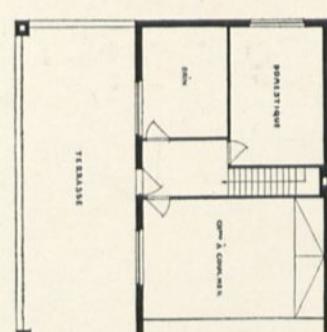
Erdgeschoß und Zwischengeschoß



Zweiter Stock
(Schlafräume)



Erster Stock



Dachgeschoß

Abb. 190/195. Projekt für eine Villa in Croissy sur Seine

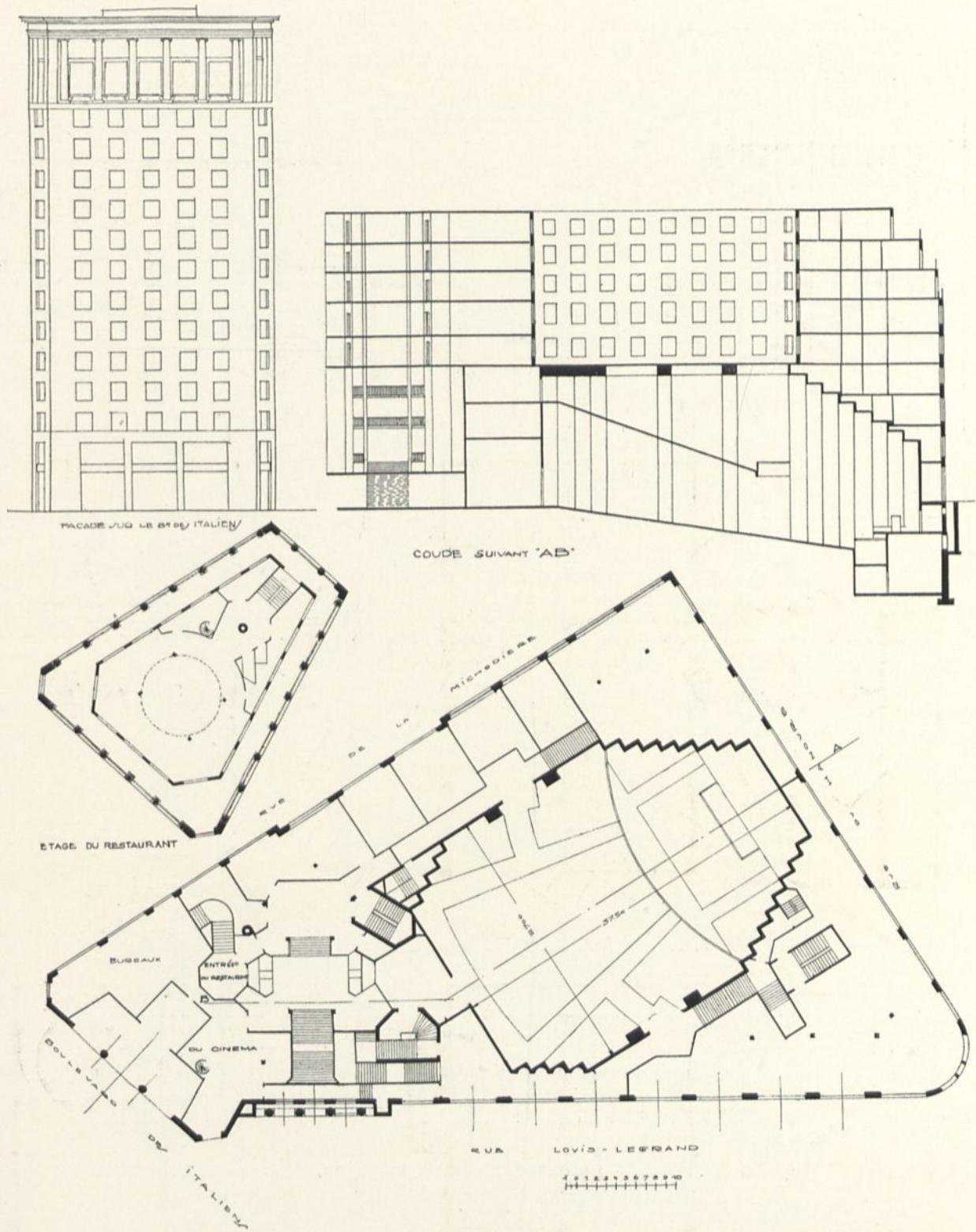


Abb. 196/199. Projekt für ein großes Bureauhaus mit Kino, Restaurant etc. in Paris

1925

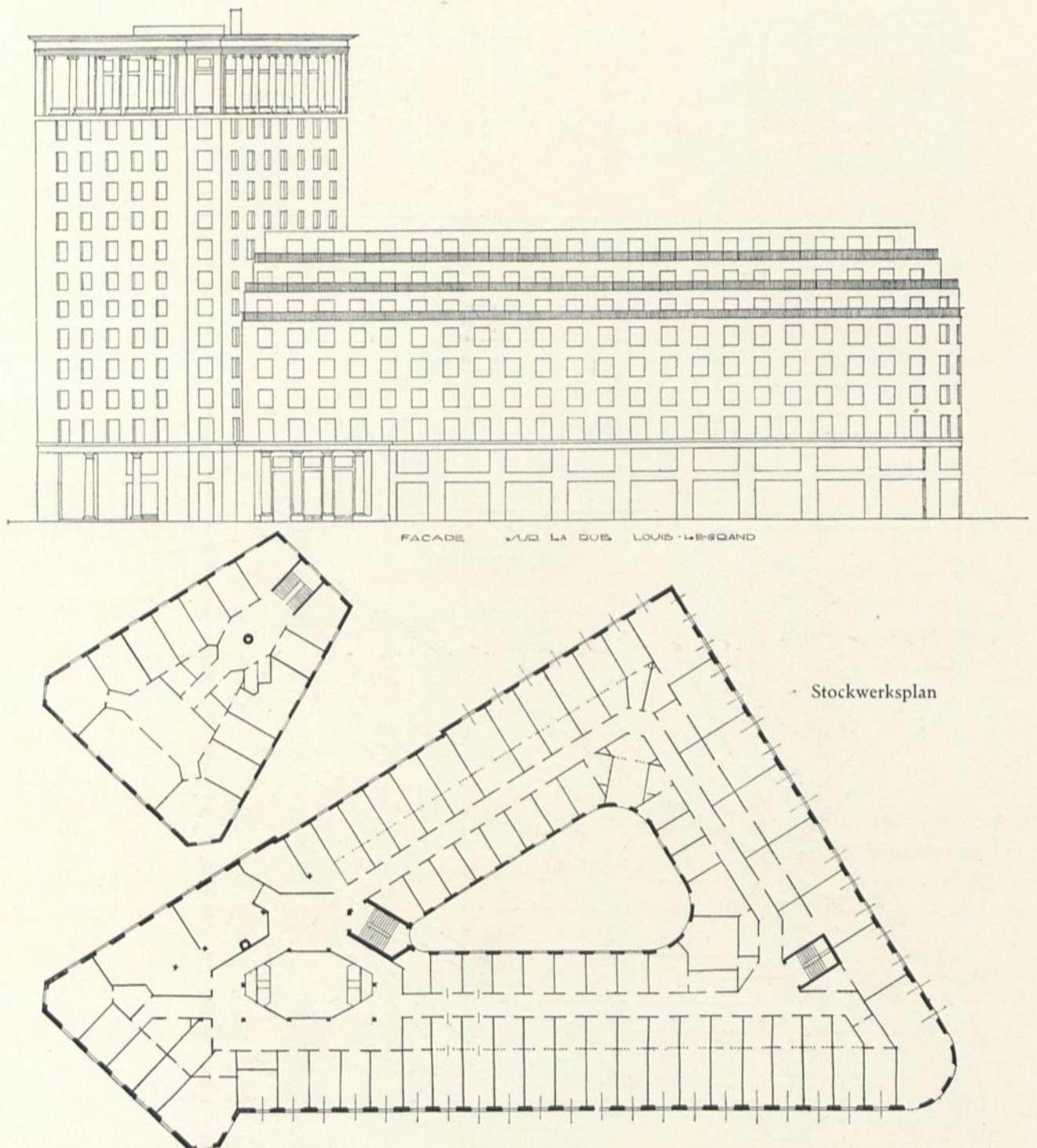


Abb. 200/202. Projekt für ein großes Bureauhaus mit Kino, Restaurant etc. in Paris

1925

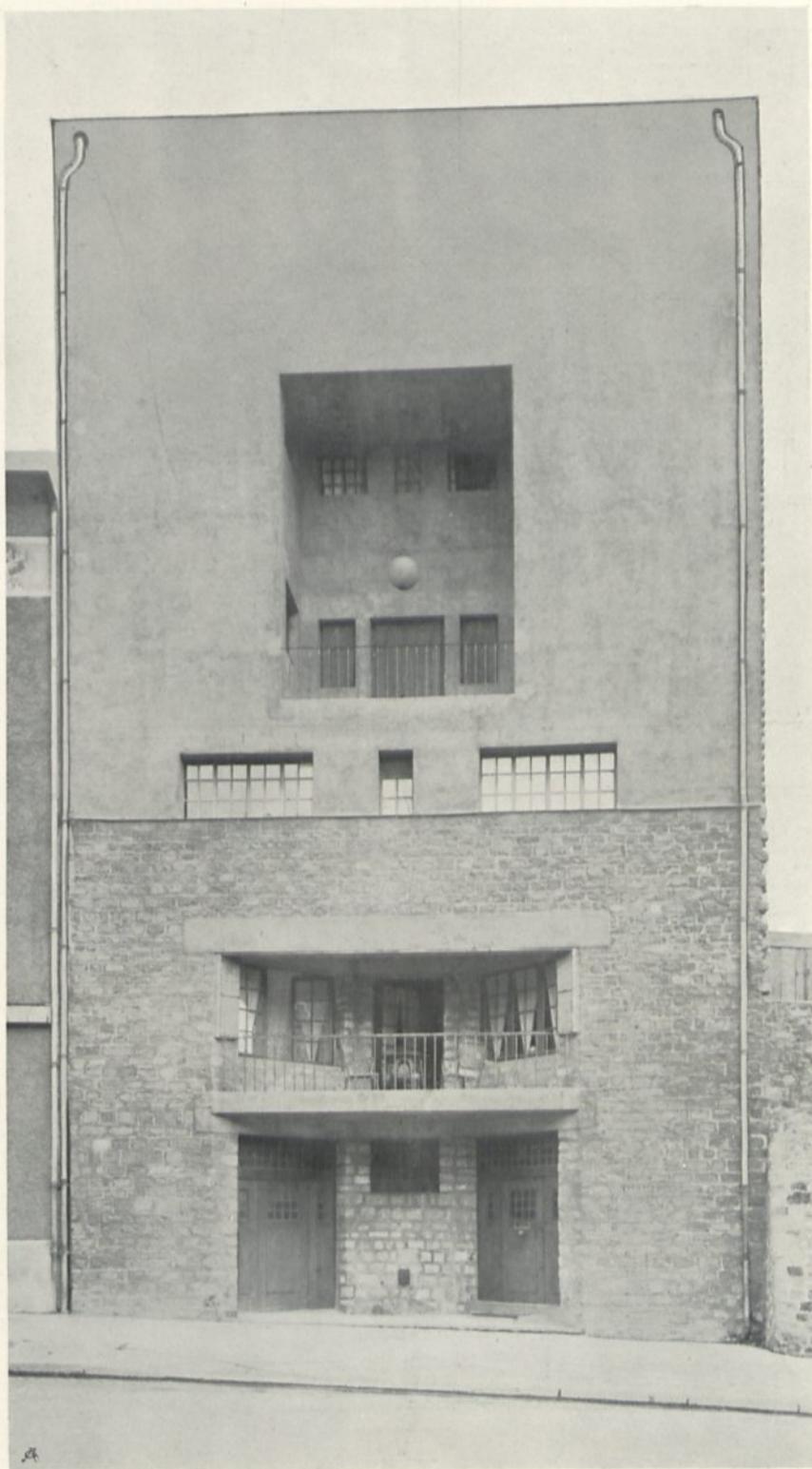
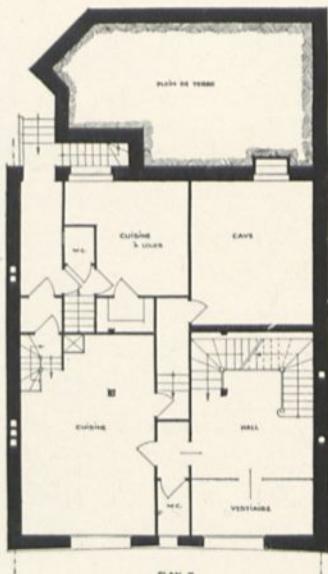
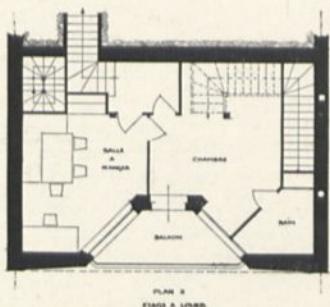
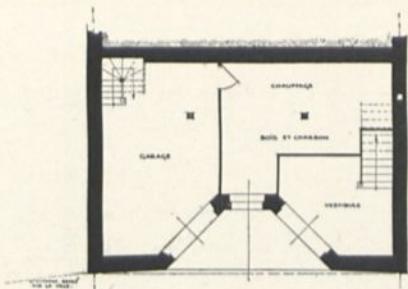
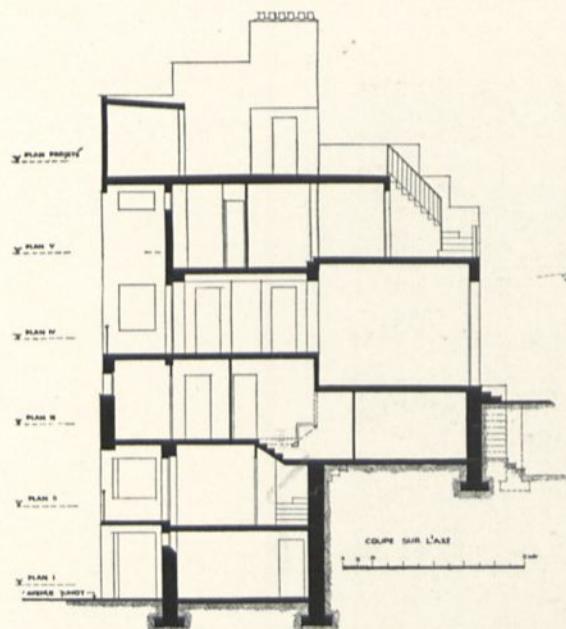
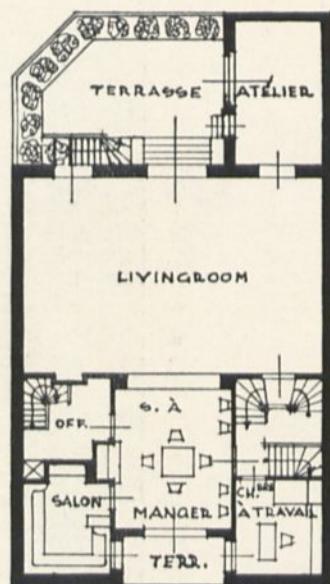
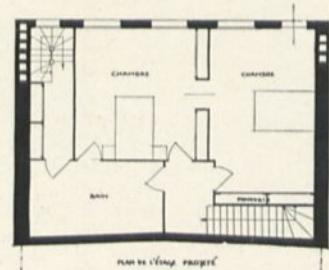
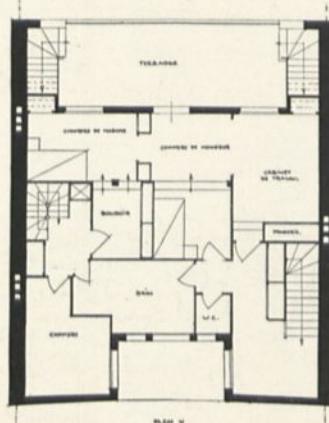
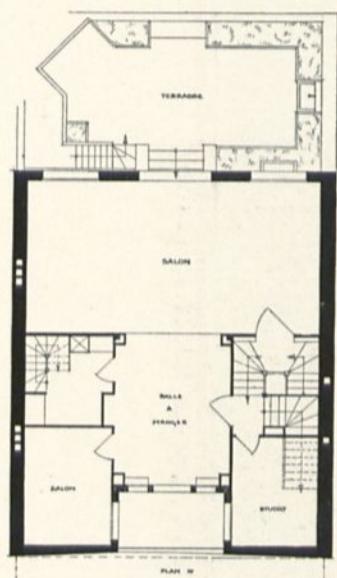


Abb. 203. Haus Tristan Tzara, Paris. Vorderansicht, Avenue Junot

1926

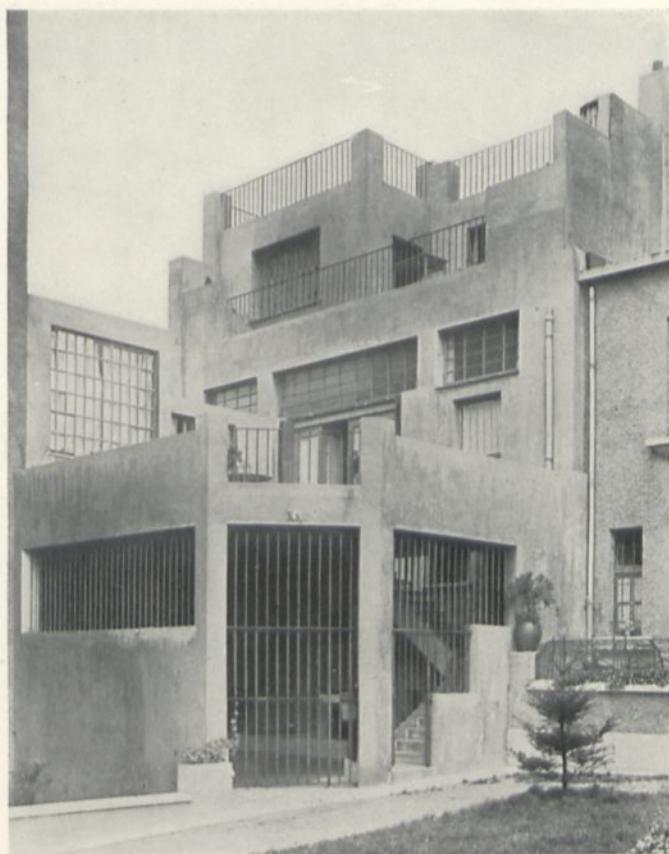


1926



Plan VI
(projektiertes Stockwerk)

Abb. 204/211. Haus Tristan Tzara, Paris. Schnitt und Grundrisse des ursprünglichen Planes



1926



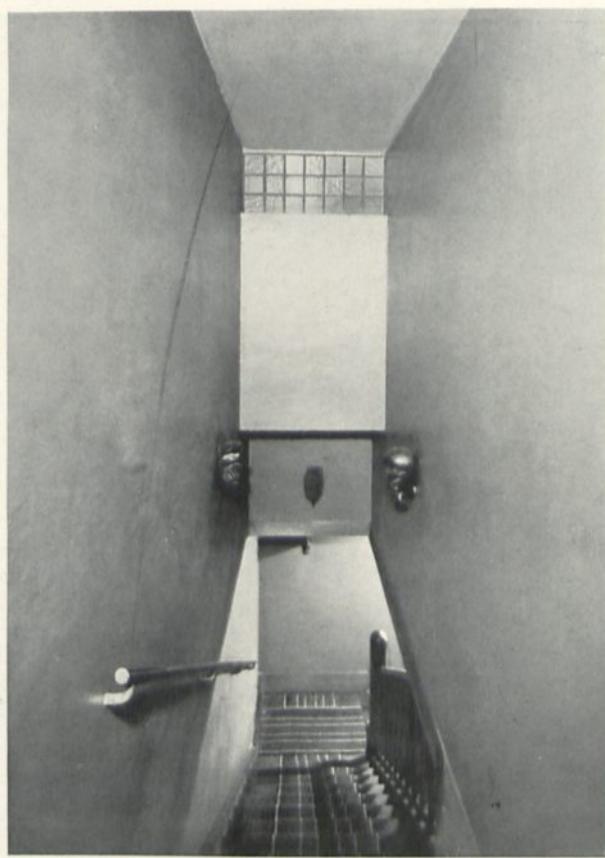
Abb. 212/213. Haus Tristan Tzara, Paris. Hintere Ansicht
Halle mit Blick ins Speisezimmer



1926



Abb. 214/215. Haus Tristan Tzara, Paris
Halle und Blick vom Speisezimmer in die Halle



1926

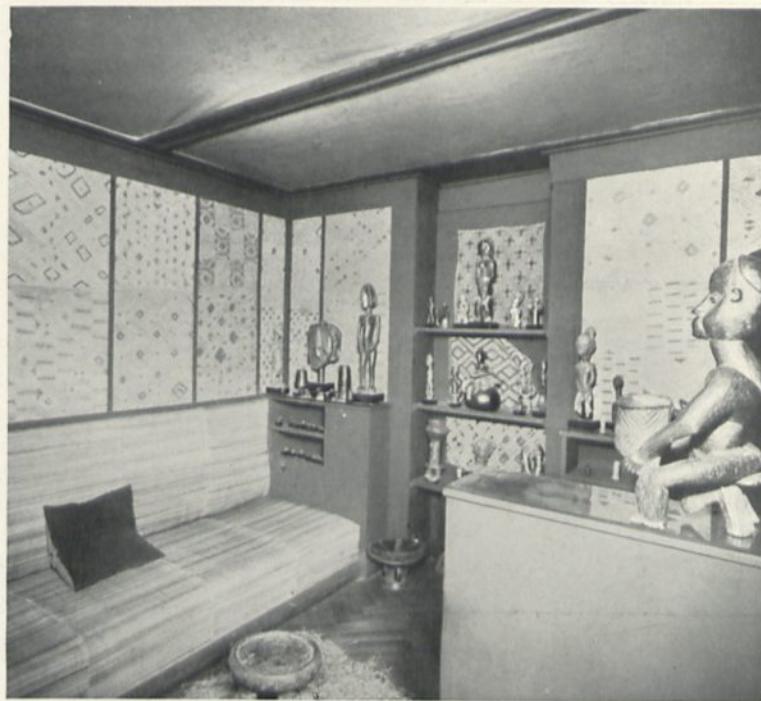


Abb. 216/217. Haus Tristan Tzara, Paris
Stiegenaufgang und Sitzzimmer



Abb. 218. Herrenmodegeschäft Knižé, Paris. Inneneinrichtung



Abb. 219. Geschäftszeichen. (Überlebensgroße Reklameplastik in einer Vitrine des ersten Stockes)



1927



Abb. 220/221. Herrenmodegeschäft Kniže, Paris. Inneneinrichtung

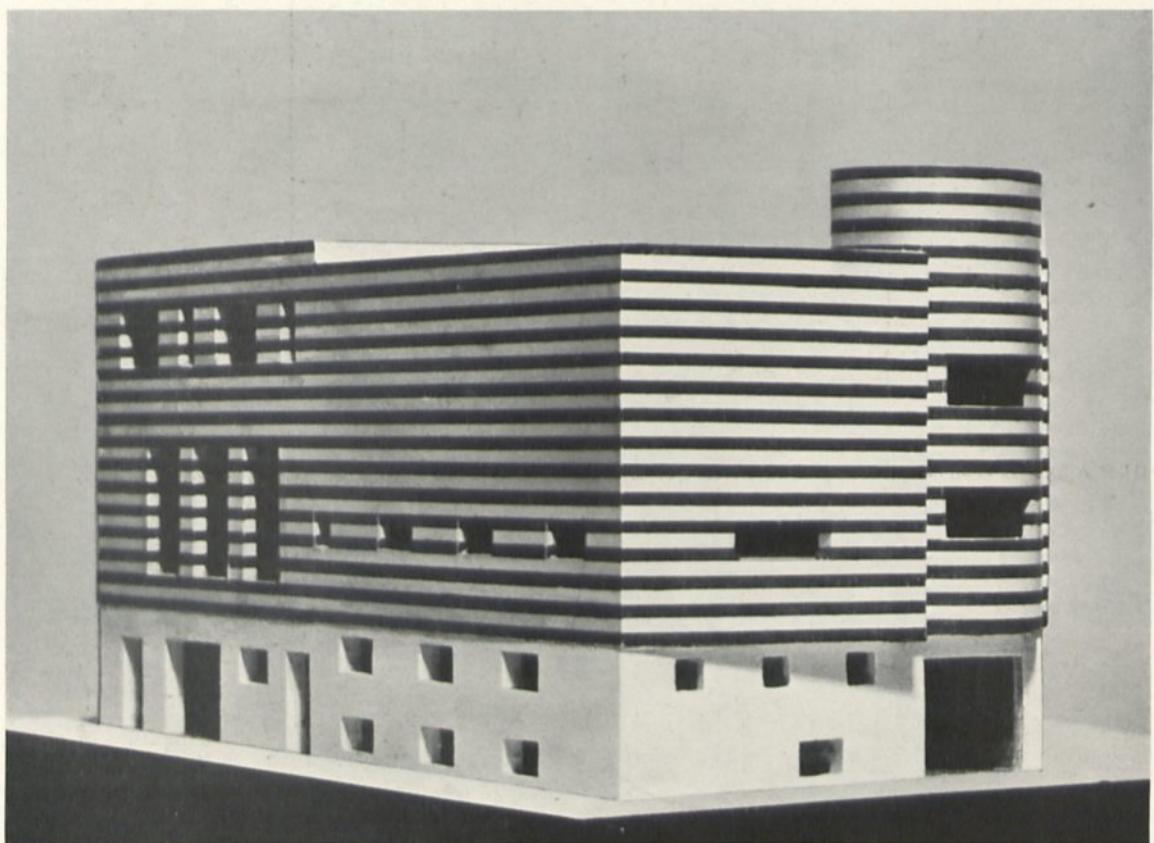


Abb. 222. Modell eines Hauses für Josephine Baker, Paris

1928



1928

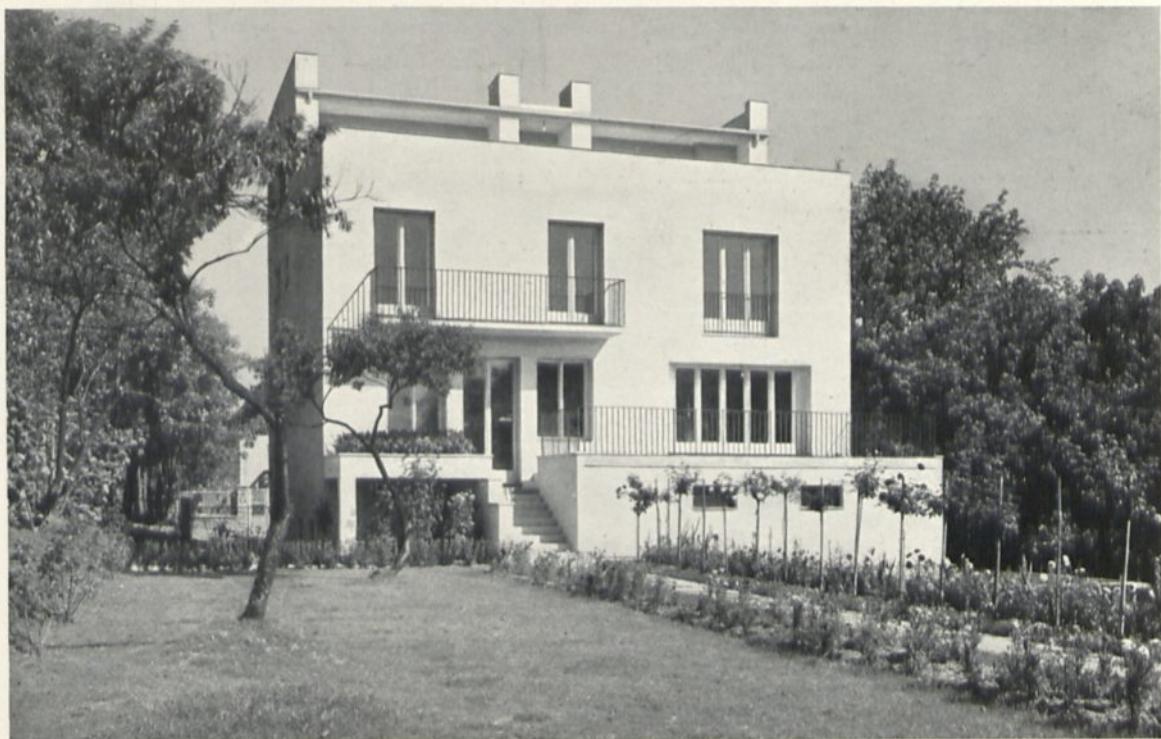
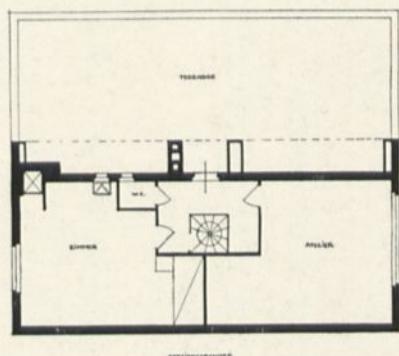
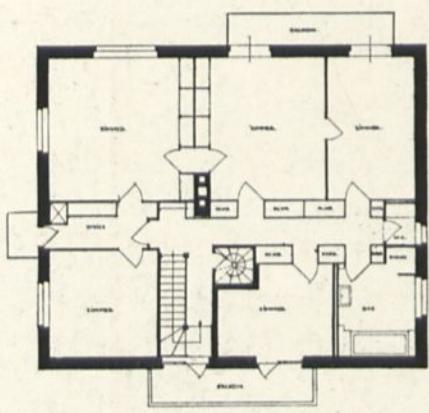
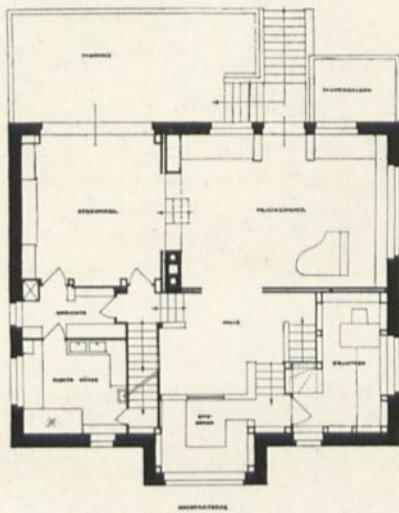
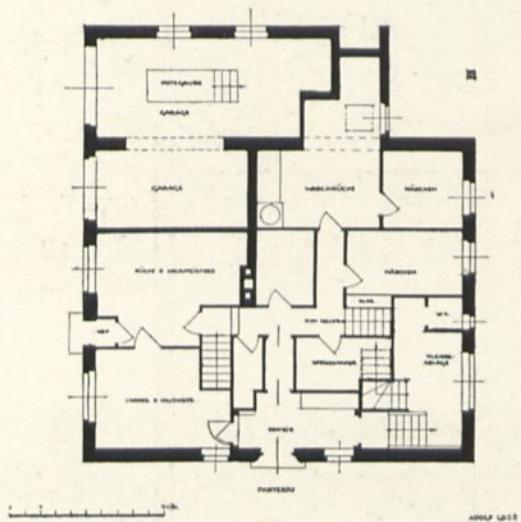
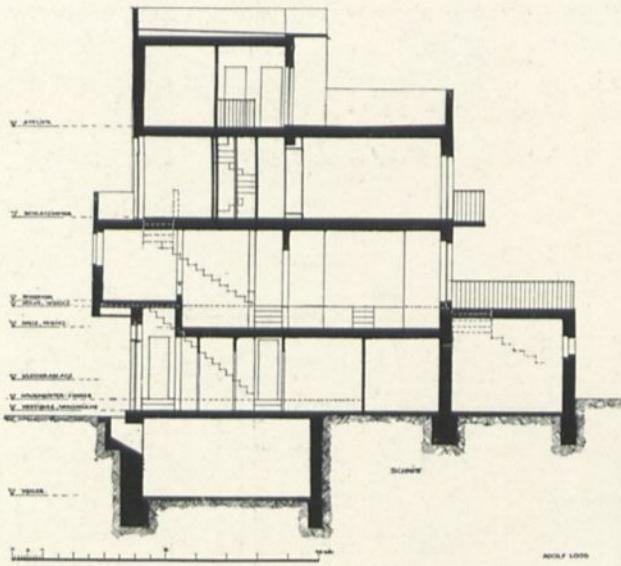
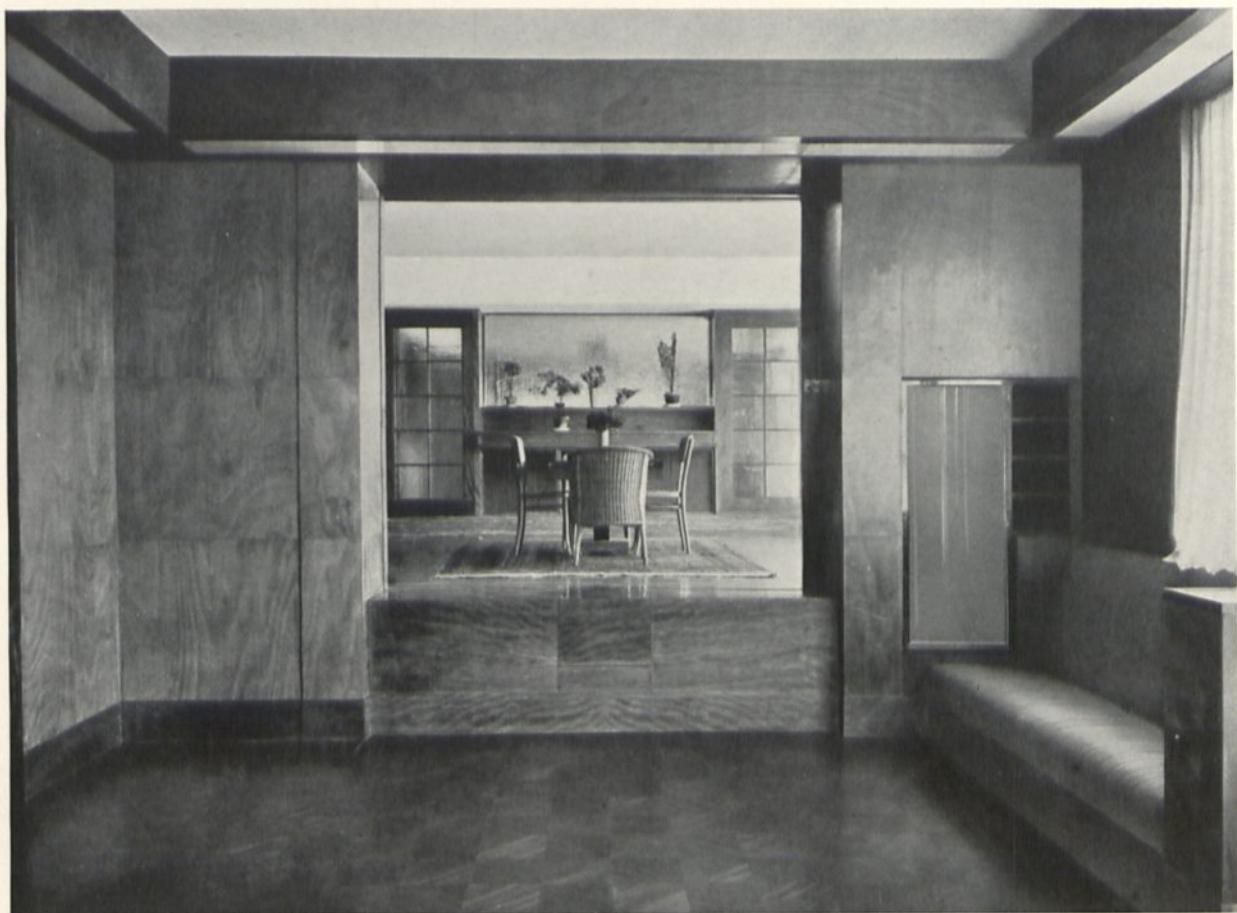


Abb. 223/224. Haus Moller, Wien. Straßen- und Gartenfassade



1928

Abb. 225/229. Haus Moller, Wien. Grundrisse



1928

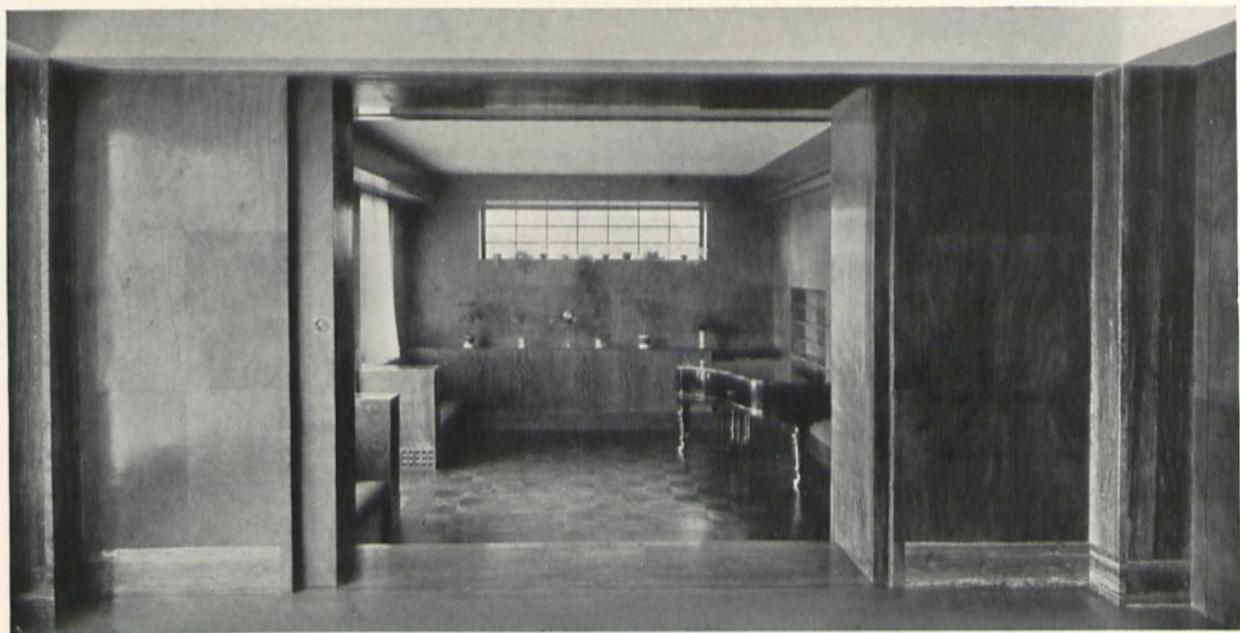


Abb. 230/231. Haus Moller, Wien. Blick vom Musiksaal ins Speisezimmer und umgekehrt



1928

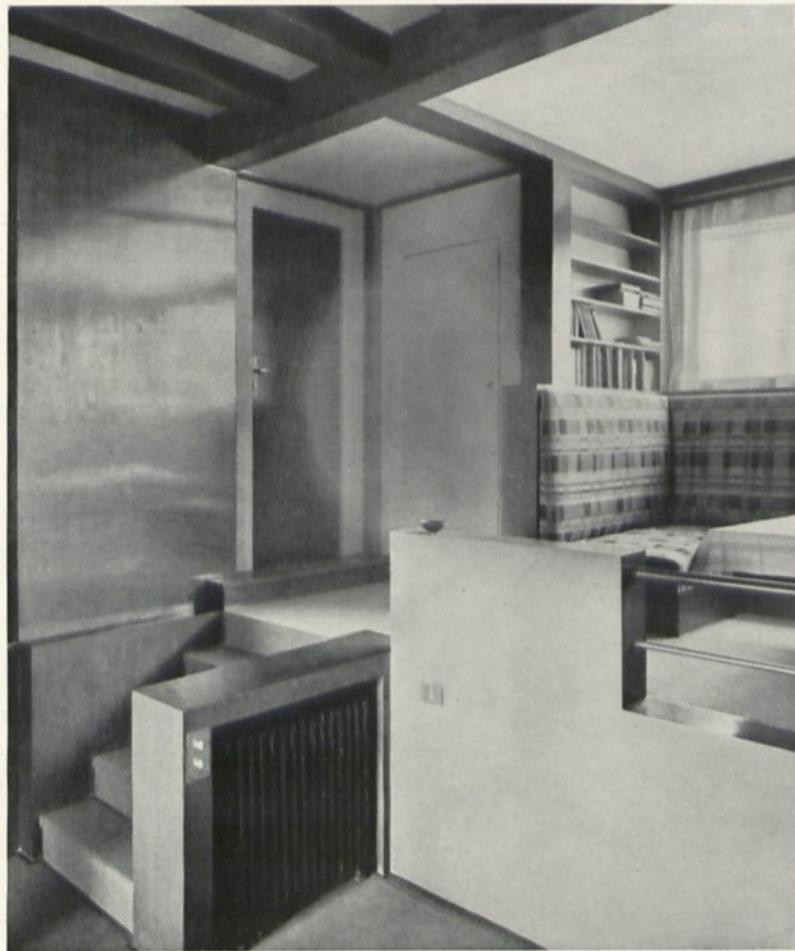
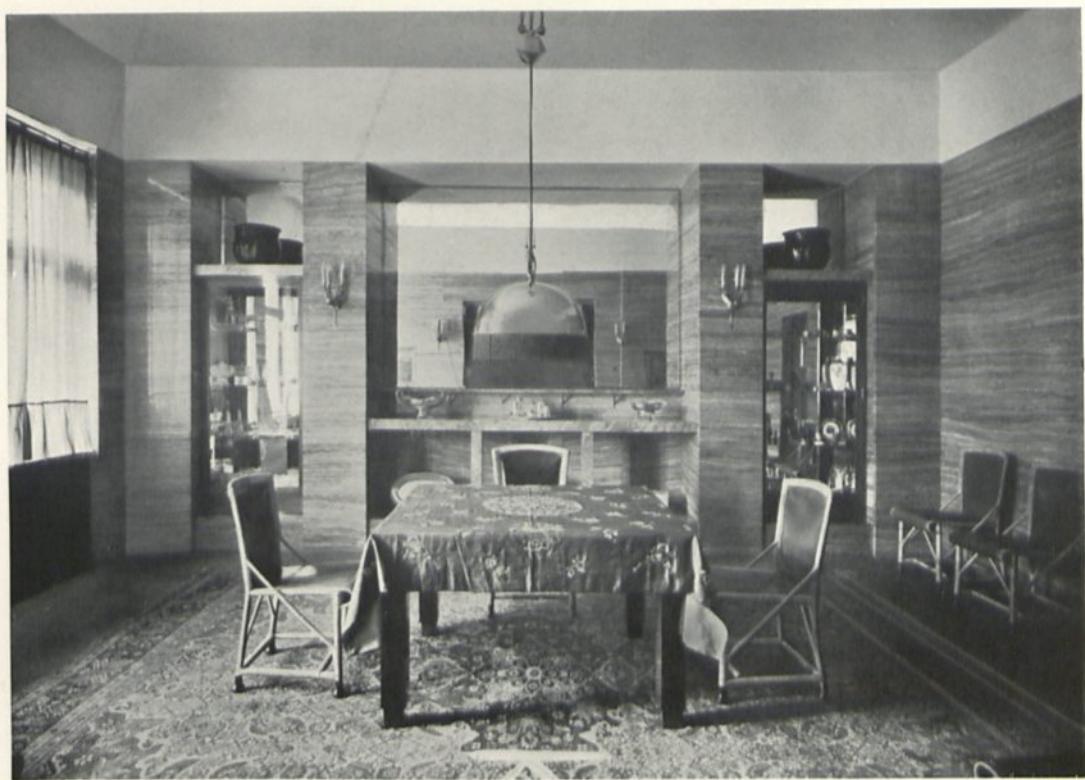


Abb. 232/233. Haus Moller, Wien
Bibliothek und Partie der Halle



1929



Abb. 234/235. Wohnung Josef Vogl, Pilsen
Eßzimmer und Wohnzimmer



1929



Abb. 236/237. Wohnung Hans Brummel, Pilsen. Schlafzimmer und Eßzimmer



1929

Abb. 238. Wohnung Eisner, Pilsen. Speisezimmer mit Hausbar

1930



Abb. 239. Wohnung Leo Brummel, Pilsen. Blick vom Speisezimmer ins Wohnzimmer



1929



Abb. 240/241. Wohnung Willy Hirsch, Pilsen. Gartenzimmer

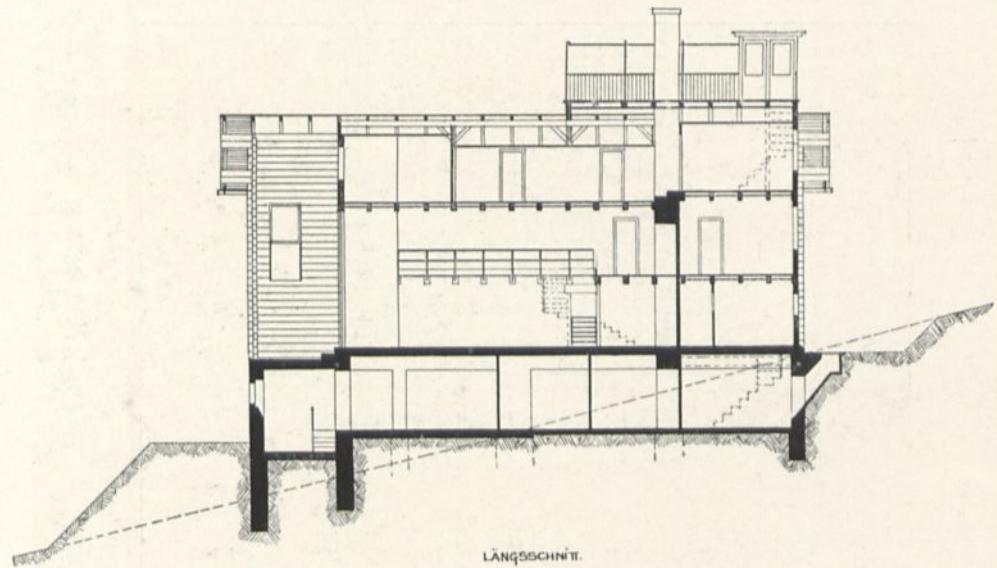


1929

1930

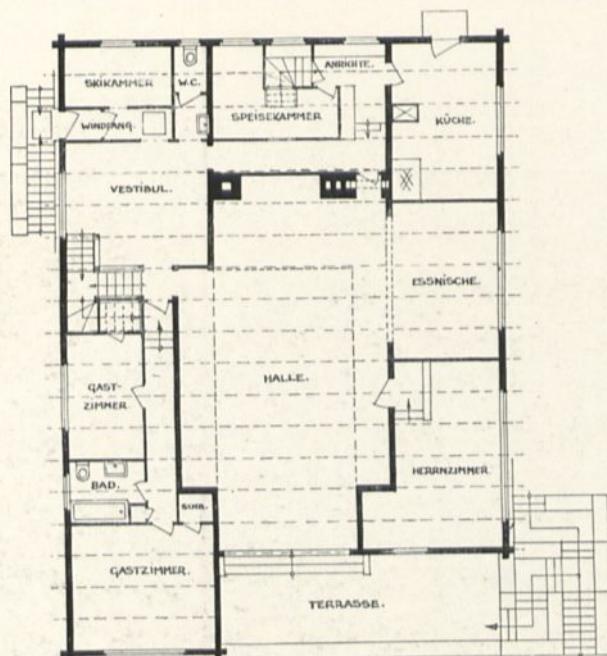


Abb. 242/243. Geschäftsportale der Firma Albert Matzner, Wien

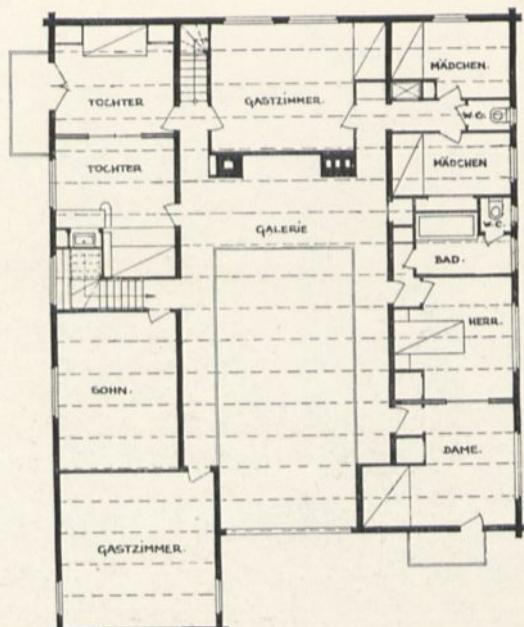


1930

0 = 1
10 mtr.



ERDGESCHOSS.



1. STOCK.

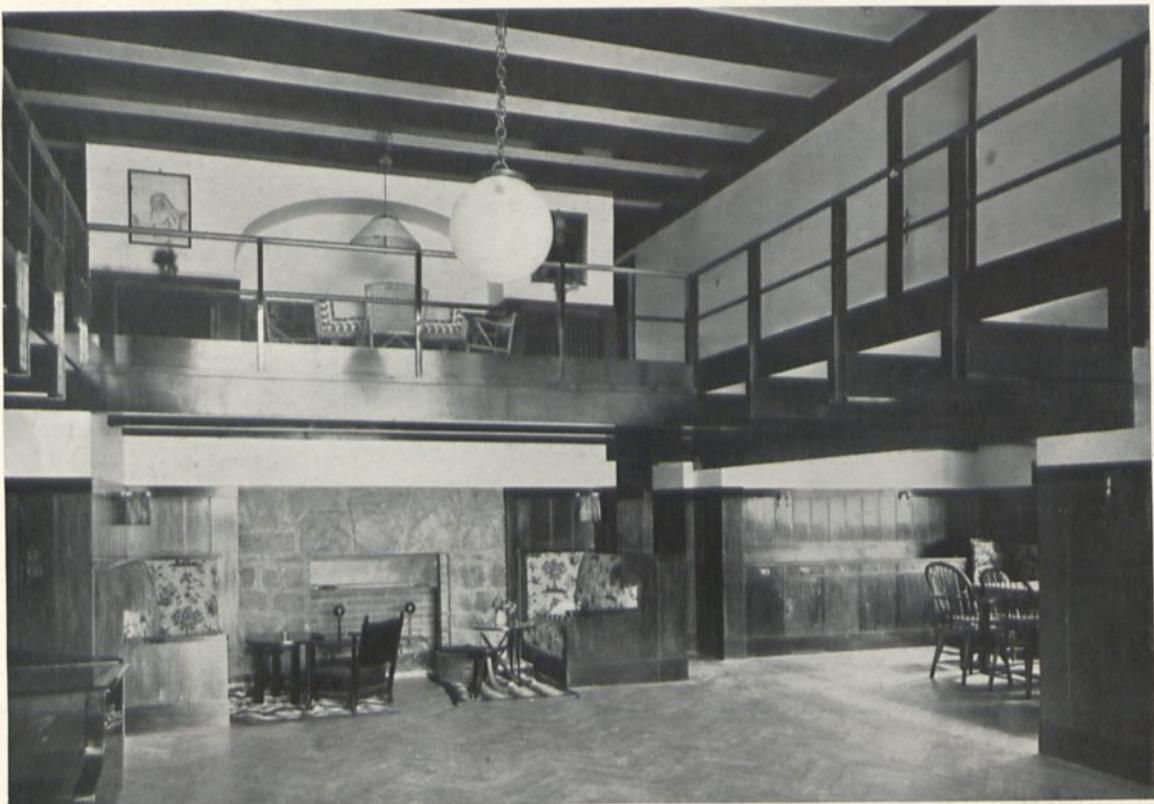
Abb. 244/246. Landhaus K., Payerbach bei Wien. Schnitt und Grundrisse



1930



Abb. 247/248. Landhaus K., Payerbach bei Wien



1930

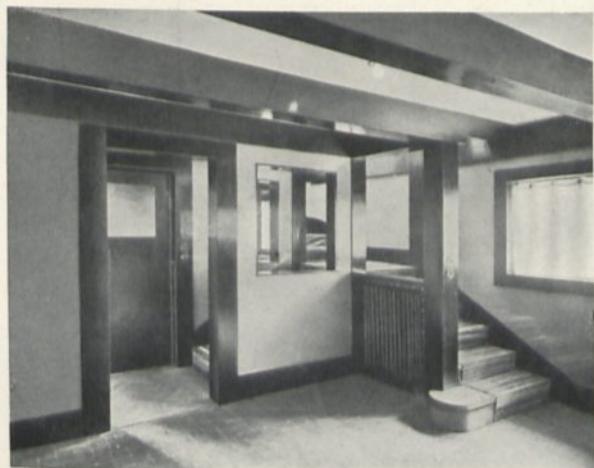


Abb. 249/250. Landhaus K., Payerbach bei Wien
Halle (Kaminseite) mit Speisezimmer. Herrenzimmer



Halle (Blick gegen die Terrasse, unterer Teil des Schiebefensters hinaufgeschoben)

1930



Vestibül mit Aufgang. Ein Schlafzimmer

Abb. 251/253. Landhaus K., Payerbach bei Wien



Gärtnerhaus

1930



Detail der Fassade des Haupthauses



Blick vom Dachgeschoß auf die Terrasse

Abb.254/256. Landhaus K., Payerbach bei Wien

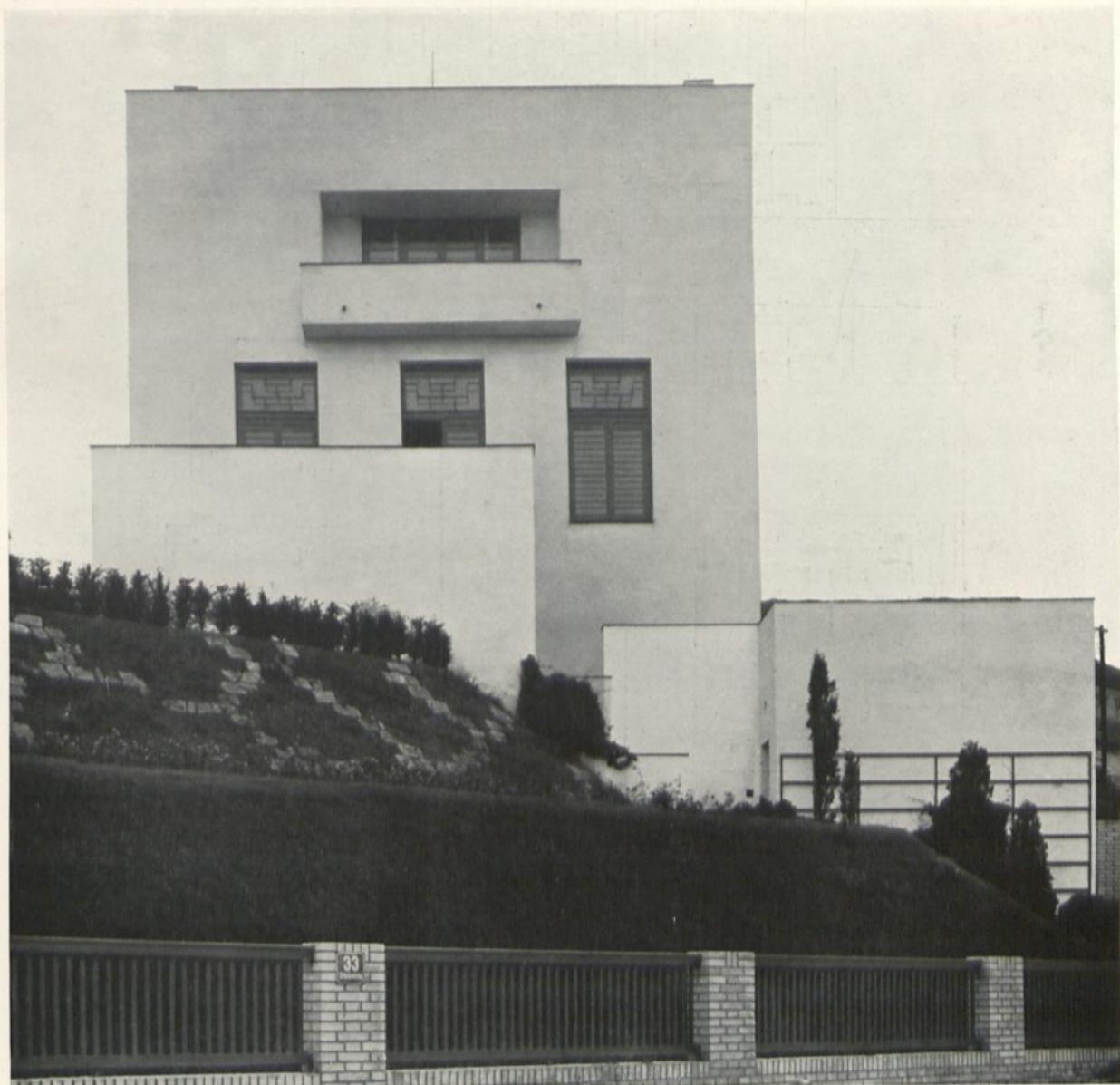
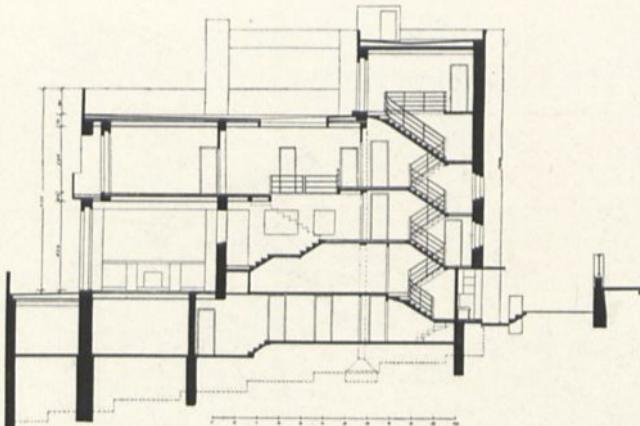
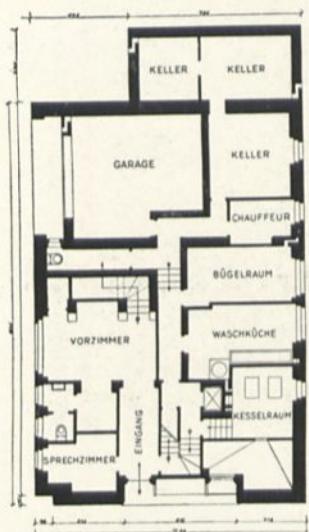


Abb. 257. Haus Müller, Prag. Vorderansicht

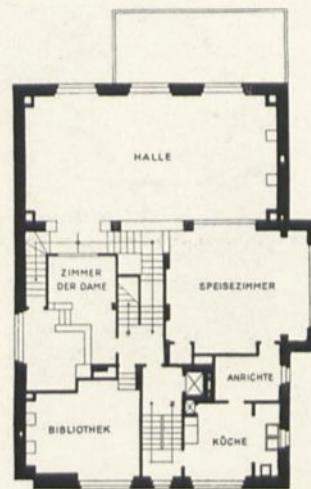
1930



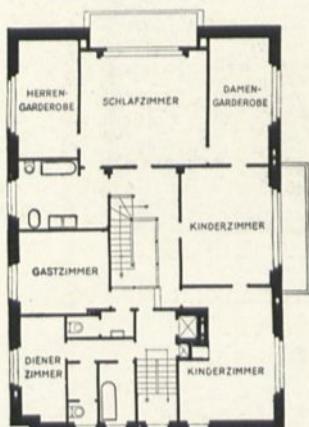
Querschnitt



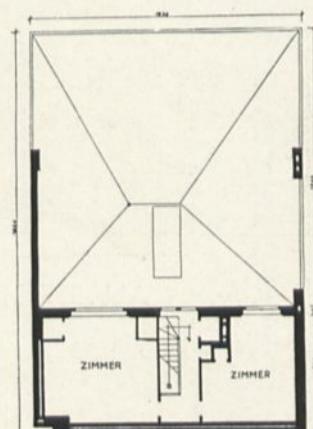
Parterre



1. Stock



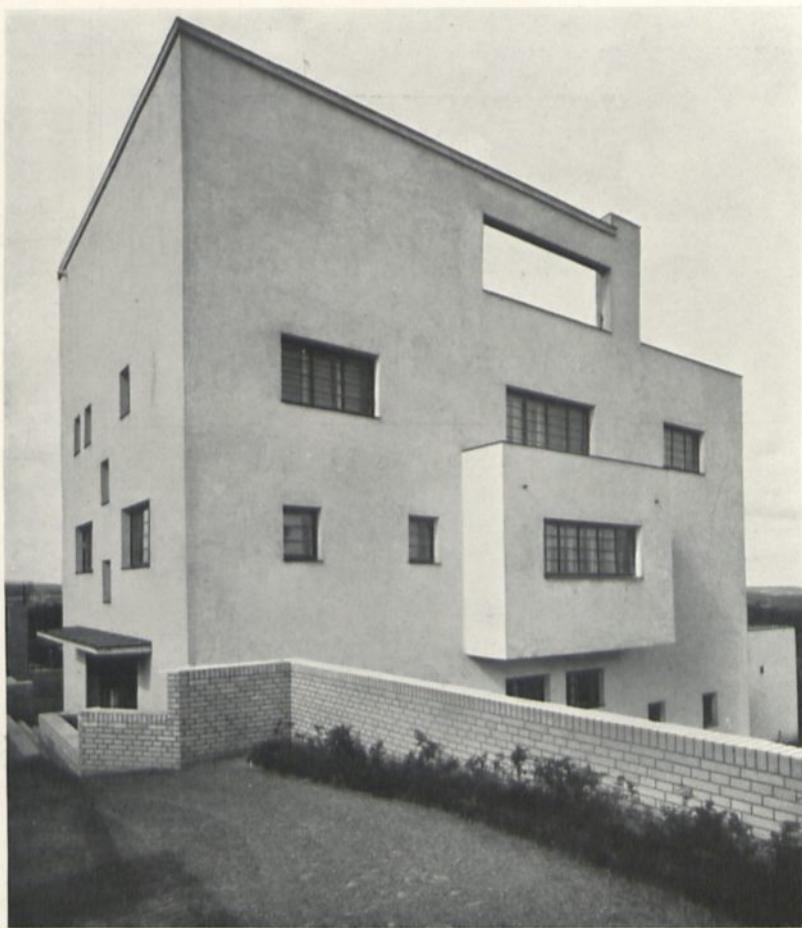
2. Stock



Dachgeschoß

Abb. 258/262. Haus Müller, Prag. Schnitt und Grundrisse

1930



1930

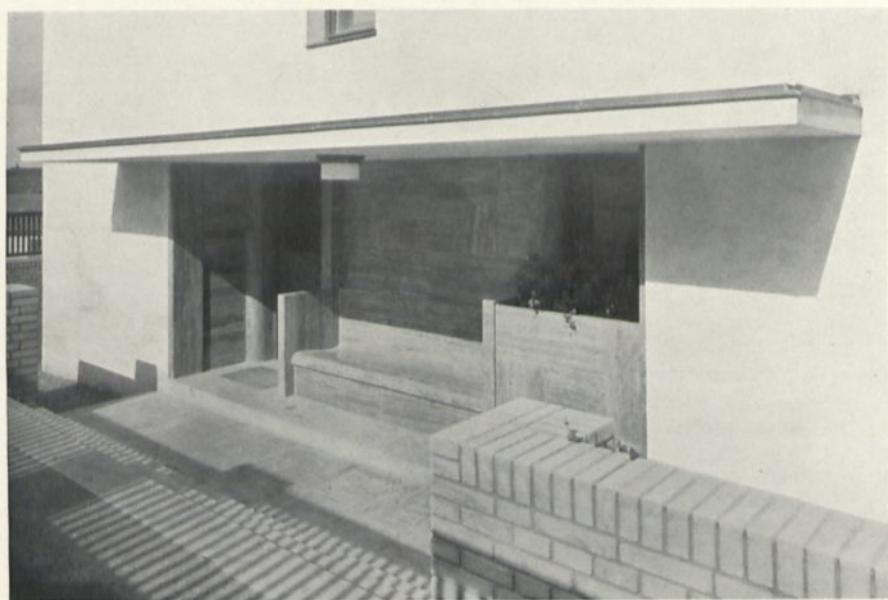


Abb. 263/264. Haus Müller, Prag. Seitenansicht. Eingang



1930

Abb. 265. Haus Müller, Prag
Aufgang von der Halle ins Speisezimmer



1930



Abb. 266/267. Haus Müller, Prag. Halle



1930

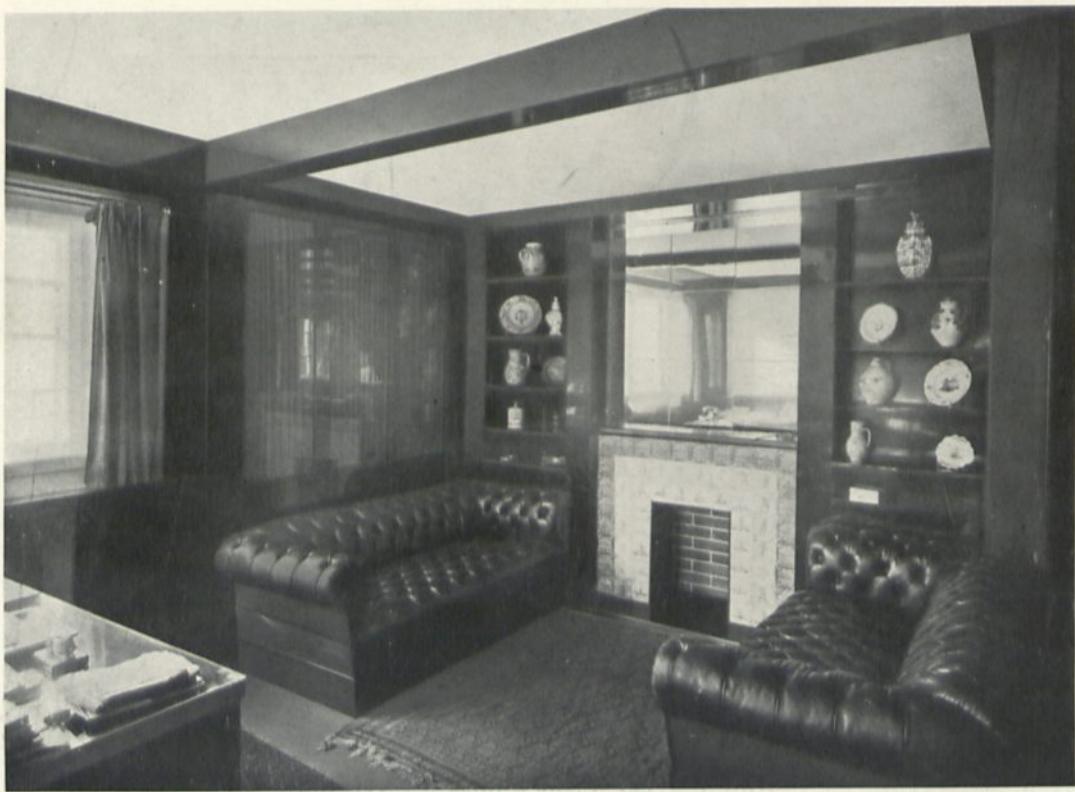
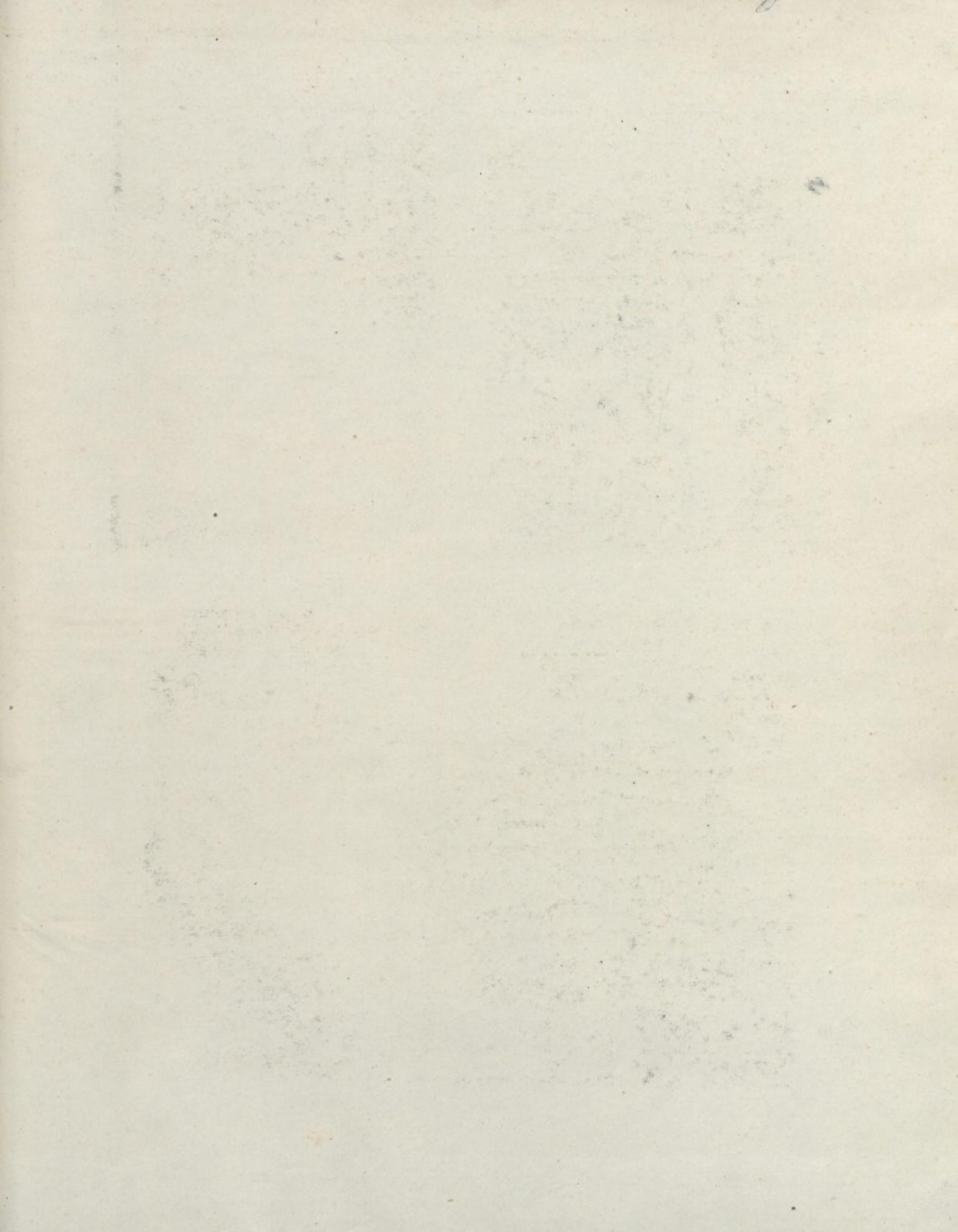


Abb. 268/270. Haus Müller, Prag. Zimmer der Dame und Arbeitszimmer des Hausherrn





BIBLIOTEKA GŁÓWNA

354368L/1