

Die Villa Karma von Adolf Loos

Eine analytische Herausforderung
zwischen Theorie und Praxis

Lil Helle Thomas

EINLEITUNG

Adolf Loos ist aus heutiger Sicht einer der geläufigsten Vertreter der Wiener Moderne. Sein berühmt gewordener Vortrag bzw. Aufsatz *Ornament und Verbrechen* hat ihn für die Nachwelt als vermeintlich asketischen Funktionalisten festgehalten. Wie schon vielfach in der Fachliteratur besprochen, stellt Loos die Stadien der kulturellen Entwicklung der Menschheit mit den Entwicklungsstufen des Menschen gleich. Er erklärt die Phase der Kindheit als gleichbedeutend mit dem Status eines ›Wilden‹ oder eines Kriminellen. Die Verknüpfung beider stellt Loos über die Lust am Ornamentieren oder Tätowieren her. Während die Freude am Muster für den Wilden und das Kind ihrer Entwicklungsstufe entsprechend korrekt sei, stelle sie im Falle des Verbrechers jedoch eine »Degenerationserscheinung« dar – beziehungsweise jene »Degenerationserscheinung« lasse den modernen Menschen zum Verbrecher werden – und das Ornamentieren würde damit zu einem kulturell geprägten Vergehen (Loos [1908] 2010: 363-373). Loos nimmt damit eine Umwandlung des Ornaments vom »Zivilisationsindikator« hin zum »Degenerationsindikator« vor (Ocón Fernández 2004: 367) Dieser *Evolutionismus* gipfelt letztendlich bei ihm in dem Diktum: »Evolution der Kultur ist gleichbedeutend mit dem Entfernen des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstande.« (Loos [1908] 2010: 364).¹

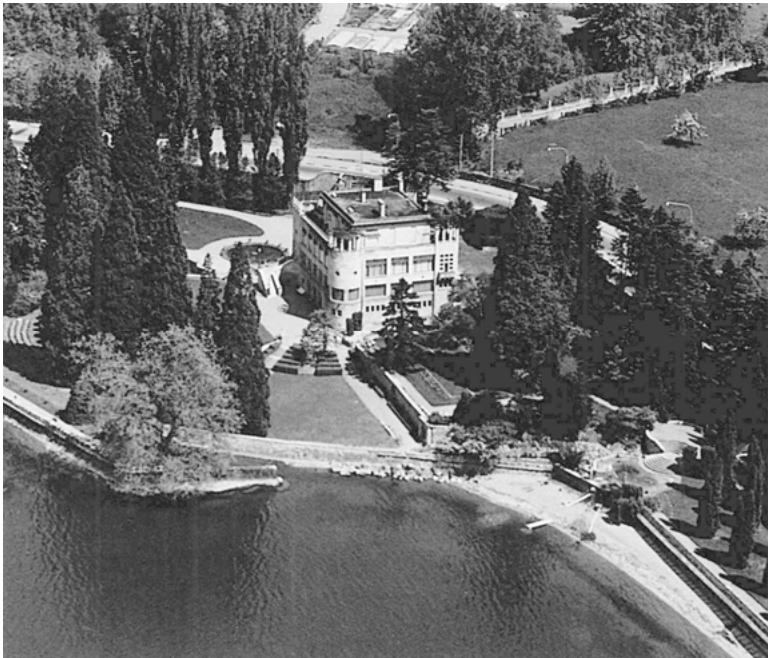
1 Zum Begriff des Evolutionismus bei Adolf Loos siehe Roth 1995: 75-108.

Diesem prinzipiell korrekten jedoch zuweilen verkürzt dargestellten Bild der Theorien und Werke Adolf Loos' wurde bereits wiederholt widersprochen (Siehe dazu Gleiter 2002: 54f.; Haiko/Reissberger 1985: 110-118; Pfabigan 1991: 63; Stewart 2000: 84f.; 128; 132-136.). Tatsächlich zeichnen sich Loos' Wohnungseinrichtungen und verwirklichte Gebäude gerade nicht durch eine ausschließlich ornamentbefreite und lediglich funktional motivierte Oberflächenwelt aus. Durch die programmatiche Verbindung aus ökonomischen und evolutionären Leitlinien strebt Loos nach langlebigen, funktionalen aber mitnichten traditionslosen Formen. Der Gebrauch von über Generationen hinweg bewehrten Formen ist für ihn deutlich einem künstlerischen Gestaltungsdrang nach einem zeitgemäßen Stil vorzuziehen. Aber nicht nur die Frage nach dem Vorhanden- oder Abwesensein des Ornaments im Œuvre Loos' ist in diesem Zusammenhang relevant. Beispielsweise befinden sich unter den Einrichtungsgegenständen, die er über viele Jahre wiederholt einsetzte, Möbeladaptionen von ägyptischen Hockern, die sich vermeintlich schwer in den Formenkanon einer Moderne einordnen lassen. Allein der dreibeinige Hocker ist jedoch über Fotografien in einer Vielzahl seiner Einrichtungen nachgewiesen. Loos ließ den ursprünglich ins *Neue Reich* datierten ägyptischen Hocker nach einer originalgetreuen Kopie der englischen Firma *Liberty & Co.* durch den Tischler Josef Veillich mit minimalen Änderungen nachbauen². Loos erlaubt sich folglich Modifikationen an überlieferten Objektformen, diese aber nur unter der Prämisse, dass die Objekte nicht bereits eine vollendete Form in Hinblick auf Funktion, Langlebigkeit und Ästhetik besäßen. Der früheste fotografische Beleg für die Verwendung des Hockers ist die Einrichtung der Villa Karma bei Clarens am Ufer des Genfer Sees (1904-1905) und einer der spätesten die des Landhauses Khuner am Semmering (1929-1930). Loos verwendete das dreibeinige Sitzmöbel demzufolge wiederholt und dies über eine Dauer von 30 Jahren. Dies verdeutlicht bereits den evolutionistischen Ansatz der Langlebigkeit in seinen Arbeiten.

Der vorliegende Aufsatz fokussiert daher auch den Zusammenhang von Theorie und Praxis im Loos'schen Œuvre am Beispiel der Villa Karma. (Abb. 1) Dabei soll vor allem das konfliktreiche Verhältnis zwischen einem konzeptuellen Ideal und dem verwirklichten Objekt umrissen werden. Denn Loos' Bauten sind im Kontext seiner Theorien zu betrachten, obwohl sie nicht ausnahmslos als Materialisierungen seiner Schriften zu verstehen sind. Wenn auch das Konvolut an Artikeln und Vorträgen des rhetorisch versierten Architekten nicht als kohärentes

2 (Siehe zu den Theben Hockern Müller 1984: 94; Ottillinger 1989: 99; Kravagna 2010: 244-261; Ottillinger 1994: 80-90; 124-126).

Abbildung 1: Adolf Loos: Villa Karma, 1903-1906, Clarens bei Montreux, Luftaufnahme, Fotografie von J. M. Schlemmer



Quelle: Albertina, Wien (Inv.-Nr. ALA2259)

Theoriewerk zu bezeichnen ist, lässt sich dennoch an diesem Zusammenspiel verdeutlichen, dass Loos' Architekturen einen komplizierten Prozess der Objektivation verkörpern.

DIE VILLA KARMA – EIN GEBAUTES KULTURVERSTÄNDNIS

Die Villa Karma bei Clarens ist ein vielschichtiges Gebilde, da zum einen das vorhandene Gutshaus *La Maladaire* von 1903 bis 1906 von Loos regelrecht ummantelt und aufgestockt wurde und zum anderen die Villa in den Jahren 1909 bis

1912 erst durch den Architekten Hugo Ehrlich (1879-1936) fertig gestellt wurde.³ Die abschließenden Arbeiten unter Ehrlich orientierten sich jedoch zu guten Anteilen an den Planungen Loos' (Rukschcio/Schachel 1982: 428.). Aufgrund dieser komplizierten Baugeschichte, die auch bedingt war durch den problematischen Lebensverlauf des Bauherrn Theodor Beer (Rukschcio/Schachel 1982: 92-98; Soukup 2004: 94f.), manifestiert sich in dem Gebäude ein Konglomerat von feinsinnigen Ebenen. Dieses Phänomen des Gemenges von verschiedenen Einflüssen auf ein Objekt stellt jedoch gerade ein Charakteristikum der Villa Karma dar und macht ihre Analyse zu einer Herausforderung. Wie aber nähert man sich analytisch einem solchen Gebäude, wenn gerade nicht nach der originären Urheberschaft der Details gefragt, sondern vielmehr der Blick auf die Gesamtkonzeption der Villa gebündelt werden soll?

Die Villa Karma steht zwar topographisch in der Schweiz, ist jedoch ohne Wien als gedankliche Geburtsstätte nicht vorstellbar. Um sich der Villa im Sinne ihres kulturellen Standortes zu nähern, muss bedacht werden, dass im *Wien um 1900* Gegensatzpaare wie Wahrheit und Lüge paradigmatisiert und der Konstruktionswahrheit die historische Stilmaske oder der ornamentale Aufputz entgegengestellt wurden (Ocón Fernández 2004: 46f.).⁴ Die Bewegung der Moderne wollte den Eindruck eines absolut erstmaligen Auftretens erwecken. Der Architekt Otto Wagner (1841-1918) forderte bewusst überzeichnet eine »Naissance« und nicht eine abermalige Renaissance (Wagner [1841-1918] 2008: 54f.). Bei genauerer Beobachtung ist jedoch festzustellen, dass es sich bei diesem Blick auf die Moderne des *Fin de siècle* um eine wenig präzise, vielleicht sogar gelenkte Sichtweise handelt. Die Wiener Moderne stellt mitnichten einen geschichtslosen Stil dar. Der Kunst- und Architekturhistoriker Werner Oechslin bezeichnetet diese Auffassung sogar als die »Lebenslüge der Moderne« (Oechslin 1994: 24.). Allein um etwas als neu zu definieren zu können, benötigt man einen Abgrenzungsspielraum. Ohne »die Folie der Geschichte« wäre »die Proklamation des Neuen« undenkbar (ebd.). Des Weiteren wird für das Phänomen *Wien um 1900* überzeugenderweise von einer *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen* gesprochen. Diese berühmte Metapher, die von Ernst Bloch entwickelt und sich nicht direkt auf das *Wien um 1900* bezog, später aber auf jenes kulturelle Feld übertragen wurde, umschreibt die Unmöglichkeit, die aus historisch zurückgewandter Sicht komplexen Entwicklungen zu

3 Eine kompakte Darstellung der Baugeschichte ist nachzulesen bei Gubler 1985: 214-229.

4 Die Zusammenhänge der Begrifflichkeiten von *Wahrheit*, *Konstruktion* und *Bekleidung* für die Architektur der Wiener Moderne sind erörtert bei Topp 2004.

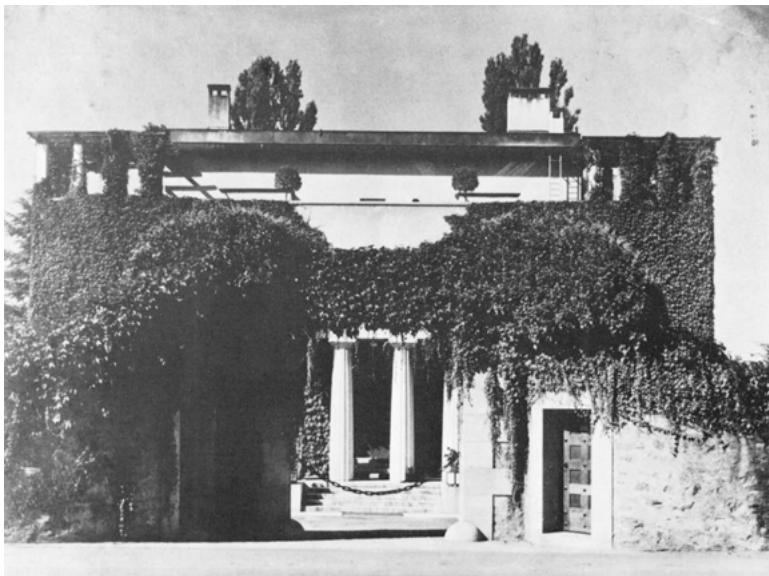
einseitigen, ultimativen Leitmotiven reduzieren zu können. Es wird sogar im Gegen teil dazu der Charakterzug eines uneinheitlichen Kultur-, Politik- und Gesellschaftsbildes für die Metropole Wien um die Wende zum 20. Jahrhundert gezeichnet (Bloch 1973: 111-126). Die Umschreibung eines spezifischen Zeitraumes über seine Vielzahl an mannigfaltigen Strömungen führt zunächst seine Definition im Sinne einer Epoche jedoch *ad absurdum*. Denn ein System der Stil- und Formengeschichte scheitert immer zu jenen Zeiten, die einen Umschwung einleiten oder eine Brückenfunktion erfüllen. Das Oszillieren zwischen einer »alten« und einer »neuen« Welt und das Bewusstsein, sich in einer Zeit des Umbruchs zu befinden, lässt Künstler auf verschiedene Art und Weise agieren und reagieren. Die Großstadt Wien zum *Fin de siècle* ist solch ein Ort des Umbruchs und stellt eine Brücke zwischen zeitlich noch rückwärtsgewandtem Historismus und schon vorwärts gerichteter Moderne dar.⁵ Hier war es Loos daran gelegen, einen aus der bisherigen Kultur gereiften Weltstadt-Europäer zu definieren. Loos' evolutionistisches Architektur- und Lebenskonzept beruht dabei zu essentiellen Anteilen auf dem Gedankenspiel des Historismus, in dem man von vergangenen Leistungen vorheriger Generationen zu lernen versuchte und eine ästhetische Verwurzelung der eigenen Identität absteckte. Loos sah für sich und seine Zeitgenossen – wie sein Artikel *Architektur* von 1910 erläutert – die Römer als Quelle für »soziales Empfinden« und die »Zucht der Seele« (Loos [1910] 2010: 404). Das Ziel eines »Meisters« sollte es nach Loos sein, an den »römischen Ursprung« der Architektur zu erinnern und den »Faden wieder aufzunehmen« (ebd.). Wie manifestiert sich dieses Kulturverständnis allerdings am Bauwerk?

Die Villa Karma hat primär die Aufgabe eines Zuhauses. In ihr soll der Mensch – Theodor Beer und seine Familie – sich verorten können. Loos bezieht Haus und Umgebung aufeinander und inszeniert sowohl den Ausblick auf die Natur vom Haus aus als auch die Ansicht der Architektur von außen mit ihrer Umgebung. (Abb. 1) Deutlich wird zudem, dass Loos mit der Villa Karma auf ein tradiertes Villenbild im Zusammenhang mit der *Villeggiatura* zurückgreift.⁶ Mittels erhaltener Ruinen und den Beschreibungen Vitruvs waren die Autoren der humanistischen Literatur zur *Villeggiatura* im Besitz des Wissens, dass Villen in

5 Als Beispiel für die Anwendung jenes Geschichtsverständnisses auf das Idiom Wien um 1900 siehe Wagner 2005: 9-20.

6 Liest man in der Publikation *Was ist Renaissance?* von Hubertus Günther, wird einem die Verwandtschaft der Villa Karma mit einer Villa, wie sie in der Renaissance als Bau typus auf der Basis der Antike formuliert wurde, überdeutlich klar (Günther 2009: 169f.).

Abbildung 2: *Villa Karma, Eingangsfassade bzw. Ostfassade mit Torbauten, 1903-1906, Clarens bei Montreux, Fotografie aus dem Nachlass von Hugo Ehrlich*



Quelle: Denti/Peirone 1997: 59

den substanziellen Punkten wie dem Vorhandensein von separaten Räumlichkeiten zum Wohnen und Repräsentieren Stadthäusern entsprachen. Eine weitere antike Quelle ist mit dem jüngeren Plinius überliefert, der in seinen Briefen von zwei seiner eigenen Villen berichtet. Er betont ihre räumliche Ausdehnung und erwähnt explizit die Bibliothek und einen Platz für das Studium. Im weiteren Fokus stehen für Plinius' Beschreibung der Villen die Ausblicke, die die Architektur auf die Landschaft oder das Meer ermöglicht. Auch Theodor Beer ist ein Stadtbewohner, der sich mit dem Umbau der Villa Karma ein stadtfernes Refugium wünscht, damit jedoch für das Gebäude automatisch einen städtischen Ausgangspunkt deklariert. Inwiefern der Bewohner der Villa Karma in dem Bauwerk verortet und durch die Einrichtungen in einen kulturellen Kontext gesetzt wird, sollen die folgenden Beobachtungen verdeutlichen.

Die Schau- und Eingangsfassade der Villa Karma wird in ihrem repräsentativen Sinne durch die Würdeformel eines Portikus mit dorischen Säulen gesteigert. (Abb. 2) Die architektonischen Bestandteile eines Portikus sind auf ein Podest mit fünf Stufen, vier Säulen, einem Architrav und einer Taenia reduziert. Der Giebel

Abbildung 3: Adolf Loos: Villa Karma, Nordfassade, 1903-1906, Clarens bei Montreux, Fotografie von Martin Gerlach Jun.



Quelle: Albertina, Wien (Inv.-Nr. ALA3156)

wird nur indirekt erzeugt, indem drei Fenster um den Portikus angeordnet sind und damit eine gedanklich nachvollzogene Dreiecksform um denselben herumgelegt wird. Die beabsichtigte Form bleibt jedoch klar verständlich und als Portikus, wie man ihn in seiner Verwendung als von Säulen getragene Vorhalle aus der Architektur der Neuzeit kennt, lesbar. In der römischen Antike wird die Portikus jedoch als eine Adaption der griechischen *Stoa* aufgefasst und umschreibt vielmehr die Form eines Säulenganges. Einer *Stoa* ähnlich ist die an der Nordfassade unter dem Balkon befindliche Laube, die mithilfe der dorischen Säulen vom Außenraum abgegrenzt wird.⁷ (Abb. 3) Mit dem Portikus und dem *Stoa* ähnlichen Säulengang für die Villa Karma verdeutlicht Loos bereits von außen ein Anknüpfen an die römische Kultur.⁸ So belassen, wäre sein Vorgehen lediglich eine formale Wie-

7 Siehe dazu Fischer 2008: 106, Abb. J.

8 Eine Zeichnung Theodor Beers zum Portikus der Villa Karma beweist zumindest, dass bereits während der Bauphase unter Loos die Gestaltung des Portikus zur Disposition stand (Rukschcio/Schachel 1982: 93 und Abb. 89.). Vergleicht man weiterhin den rea-

deraufnahme von antiken Baustrukturen. Loos spricht in seinem Artikel *Architektur* jedoch vom weitertradierten »sozialen Empfinden« und der »Zucht der Seele« der Römer. Er ist der Ansicht, dass die Römer keine weitere Säulenordnung und kein ergänzendes Ornament erschaffen hätten und damit seiner Forderung nach dem Nicht-Weiterentwickeln von bereits vollendeten Formen – wie bereits am ägyptischen Hocker weiter oben angeführt – nachgekommen wären (Loos [1910] 2010: 404). Deutlich wird, dass Loos vom Umgang einer Kultur mit architektonischen Formen auf ihre Empfindungswelt und Seelenkonstituierung zurück-schließt. Des Weiteren behauptet er: »Die Römer haben die soziale Ordnung erfunden und verwalten die Welt« (ebd.). Ins Auge springt die rhetorische Zusammenführung von kontrastierenden Begriffen wie »Empfinden« und »Seele« auf der einen Seite und »soziale Ordnung«, »Zucht« und »Verwalten der Welt« auf der anderen. Loos kombiniert überraschend selbstverständlich Oxymoron gleiche Wortpaare und bietet keinerlei Erklärung für dieses Vorgehen. Es scheint, dass Loos das Empfinden und den recht definitionsfreien Begriff der *Seele* in einer rationellen Welt verorten möchte. Denn alles soll in soziale Raster eingesortiert werden. Genau jene gesellschaftlich geprägten Systeme erklären, warum Loos sich dafür entscheidet, der Fassade, die der Öffentlichkeit zugewandt ist, ein strengeres und damit repräsentativeres Auftreten zu verleihen und bei den weiteren Gebäudeansichten weniger rigide verfährt. Man könnte von einer Inszenierung und Festlegung der Angemessenheit der Einzelsituation bei Loos' Fassadengestaltungen sprechen.⁹ Jene sozialen Raster einer verstandesmäßigen Seelenwelt sollen punktuell anhand der Innengestaltung der Villa Karma erläutert werden. Damit geht sowohl die Analyse von Einrichtungsobjekten, architektonischen Gegebenheiten als auch von deren metaphorischen Assoziationen einher. Daher ist es ebenso notwendig, sich abschließend der Namensgebung der Villa und dem Begriff *Karma* als solchem kritisch zu nähern.

lisierten Portikus mit dem Eingang zur Wohnung Goldman des Hauses Leopold Goldman (1909-1911) wird überdeutlich, dass der Portikus der Villa Karma auf einer Loos'schen Formensprache beruht (Rukschcio/Schachel 1982: 470f.).

- 9 Der Begriff *Angemessenheit* ist hier bewusst gesetzt als Parallel zu Vitruvs *decor*-Verständnis im Sinne einer »Angemessenheit von Form und Inhalt«. (Kruft 1995: 26f.) Vergleicht man die Haupt- und Innenhoffassade des Hauses am Michaelerplatz wird jene Gestaltung im Sinne einer *Angemessenheit* abermals im Œuvre Loos' deutlich.

ROM – ÄGYPTEN – JAPAN

Bei genauerem Betrachten des Hochparterregrundrisses ergibt sich ein kompliziertes Geflecht von verschiedenen Raumgruppen, die sich zwischen den beiden Ebenen von Kern- und Hülletrakt erstrecken. Vom Atrium, das sich im Hülletrakt befindet, ist eine deutliche Konzentrierung auf die Raumachse zum Mittelpunkt des Gebäudes hin zu beobachten. Sie führt metaphorisch gesprochen ins Innere des ‚Labyrinths‘. Um diese Achse bilden sich verschiedene Raumcluster aus. Das außergewöhnliche Raumkonzept der Villa Karma wird im Vergleich mit anderen Villen aus der annähernd gleichen Bauzeit offensichtlich. Die Kombination aus Bibliothek und Herrenzimmer in einer Raumfolge, und nicht etwa in einem Raum zusammengefasst, ist an sich schon als selten zu bezeichnen. Ihre klare räumliche Trennung von den anderen Räumlichkeiten wie Rauchsalon und Speisezimmer ist als noch ungewöhnlicher anzuführen. Überhaupt verdeutlicht das gleichzeitige Vorhandensein von Rauchsalon und Herrenzimmer eine Trennung von öffentlichen und privaten Zonen. Beim Betrachten der Publikation *Das moderne Landhaus und seine innere Ausstattung* von Hermann Muthesius aus dem Jahre 1905 – in der eine Vielzahl an europäischen Landhausgrundrissen zusammengestellt sind – fällt auf, dass meistens eine zentrale Halle als Raumerschließung für jeweils mehrere Räume, die sich folgerichtig um die Halle herum gruppieren, fungiert (Muthesius 1905). Bisweilen finden sich auch Querverbindungen zwischen den Räumlichkeiten. Jedoch lässt sich kein Beispiel in diesem Buch – das während der Loos’schen Planungs- und Bauphase der Villa Karma bereits in zweiter Auflage erschien – auffinden, das annähernd eine ähnliche Lösung zum Raumkonzept der Villa Karma aufweisen würde.

Eindrücklich wird die Sonderstellung der Architektur der Villa Karma in dem auf dem ersten Blick logisch erscheinenden Vergleich mit der Villa Kérylos in Beaulieu-sur-Mer, die im Auftrag von Théodore Reinach von dem Architekten Emmanuel-Elisée Pontremoli in den Jahren 1902 bis 1908 erbaut wurde. Aufgrund ihrer Lage direkt an der Côte d’Azur mit Panoramablick aufs Meer, ihrer Aufnahme von antiken Bauformen, den Aussichtstürmen und den mit ihnen verbundenen, mit Pergolen überbauten Terrassenbereichen lässt zunächst einen Vergleich mit der Villa Karma für logisch erscheinen. (Abb. 4) Insbesondere die pergola-ähnlichen Turmaufbauten erzeugen einen Vergleichscharakter für die Villa Kérylos mit der Villa Karma. Jedoch stammen jene Konstruktionen aus der Planungszeit unter Ehrlich (Behalova 1974: 90). Spätestens beim Grundriss wird jedoch überdeutlich, dass die Villa Kérylos dem Ideal einer antiken griechischen Villa im Sinne einer ‚Kopie‘ folgt, während die Villa Karma eine in ihre eigene Zeit übertragene, selbstständige ‚Interpretation‘ des Verständnisses von abendländischer Kultur darstellt: So erschließt sich zum Beispiel bei der Villa Kérylos auch

Abbildung 4: Emmanuel Pontremoli: Villa Kérylos, Zeichnung der Südansicht mit Turm



Quelle: Leclant [1934] 1996, PL II.

die Bibliothek über ein Peristyl¹⁰ und nicht etwa über eine L-förmige Halle wie im Falle der Villa Karma. Das Peristyl verbindet wiederum alle umgebenden Räume zu einem leicht einsehbaren, das heißt überschaubaren Bereich, während Bibliothek und Herrenzimmer der Villa Karma geradezu vor Blicken abgeschirmt werden. Pontremolis Auftrag bestand darin, die Rekonstruktion eines vergangenen Ideals zu errichten. Loos sah seine Rolle als Architekt – bedenkt man seine weiter oben bereits erwähnte Definition des Architekten als denjenigen, der an den römischen Ursprung der Architektur wieder anknüpfen und diesen weiterführen solle – hingegen bedeutend eigenständiger.

Loos' Planungen für die Villa Karma umschreiben demzufolge Räume, die sich nicht nur in ihrer Funktion für ihre Bewohner unterscheiden, sondern auch durch ihre Kopplung unterschiedliche Grade der Privatheit oder Repräsentation bedienen. Der Kunsthistoriker Joseph Imorde spricht daher bei den Raumensembles der Loos'schen Villen von einer »Hierarchie der Privatheit« und er bezeichnet die Wegführungen als »Itinerarien zur Intimität« (Imorde 2006: 38). Im Falle der Villa Karma kann daher die These aufgestellt werden, dass es sich um eine Architektur als »Raumgestalterin« – um eine Schmarsow'sche Begriffsprägung zu verwenden – handelt.¹¹ Unter dem Einfluss der Einfühlungstheorie beschäftigte sich August Schmarsow gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit der »psychologischen Wirkungsmacht« der Architektur.¹² Sein Architekturwahrnehmungskonzept, wie

10 Zur Konzeption der Villa Kérylos siehe Arnold 2003.

11 Siehe dazu die Dissertationsschrift der Autorin. (Thomas 2017.)

12 Siehe dazu Gleiter 2008: 117.

es von Jörg Gleiter prägnant zusammengefasst wird, bietet einen Ansatz zum Verständnis der Loos'schen Raumgestaltung für die Villa Karma:

»Aus der körperlichen Bewegung heraus, im Umschlag des Tastrumes in den Gesichtsraum entstehe der Raum aus einer Verkettung von Bildern, von Erinnerungsbildern. Mit dem Konzept mentaler Bilder als Voraussetzung der Raumerfahrung wird die anthropologische Dimension in Schmarsows Architektur- und Raumästhetik sichtbar« (Gleiter 2008: 118).

Schmarsow geht es um ein Ich, das sich durch einen Erfahrungsprozess seine architektonische Umgebung erschließt (Schmarsow [1894] 2006: 473). Vor allem dieses Bewegungsmoment¹³ durch den Raum findet sich in der Loos'schen Raumkomposition wieder. Die »Erinnerungsbilder« bei Schmarsow sind zunächst einmal als die grundlegenden bzw. bereits früh erworbenen Raumerfahrungen des Menschen zu verstehen. Im Falle der Villa Karma lassen sich jedoch *tradierte Sozialbilder* als Erweiterung dieser über Bewegung und Wahrnehmung eingeprägten Grunderfahrungen benennen. Damit ist gemeint, dass Loos sowohl in den repräsentativen als auch in den privaten Räumen überlieferte architektonische Formen verwendet. So platziert Loos die leicht lesbare dorische Säule sowohl am öffentlich einsehbaren Portikus der Eingangsfassade als auch im privaten Herrenzimmer oder es lassen sich reduzierte Friesformen als Gesims in der Bibliothek erkennen, die auch in anderen Ausstattungen von Loos nachweisbar sind.¹⁴ So-wohl die Kaminsitznische in der Eingangshalle als auch der Kamin im Herrenzimmer vermitteln emblematische Vorstellungen von Ruhe und Gemütlichkeit, die entweder die Funktion des Raumes erweitern oder unterstreichen. Ebenso wie das Atrium in Verbindung mit der Galerie, zusätzlicher Eingangshalle und axialer Ausdehnung durch den gesamten Kerntrakt der Villa eine Großzügigkeit und einen gesellschaftlichen Aufwand repräsentieren. Neben Bauelementen materialisieren sich auch traditionelle gesellschaftliche Bilder in den Räumen. Die Form der Villa Karma ist daher bedingt durch deren Inhalt. Nicht nur durch die Funktion, sondern gerade auch durch den Rang der Raumcharaktere konstituiert sich ein Kulturideal über die Verfasstheit und Materialität der Räumlichkeiten der

13 Siehe zum Bewegungsmotiv bei Schmarsow Jöchner 2004.

14 In Bezug auf den Fries und seine Funktion als Zuschreibungsindiz von Einrichtungen an Loos siehe Czech 2008: 17-24.

Abbildung 5: Adolf Loos: Villa Karma, Halle, rechts Sitznische mit Kamin, Hochparterre, 1903-1906, Clarens bei Montreux, Fotografie von Martin Gerlach Jun



Quelle: Albertina, Wien (Inv.-Nr. ALA3154)

Villa. Eine Inszenierung »abendländischer Kultur« – wie sie Loos schon 1903 mit dem Untertitel seiner Zeitschrift *Das Andere* etablieren wollte¹⁵ – zeichnet sich ab.

Als materielle Belege für diese Art der Kulturaufführung sollen hier stellvertretend zwei Elemente der Halle der Villa Karma kurz erläutert werden: das Fenster an der Schmalseite des Raumes und der bereits erwähnte Theben Hocker (Abb. 5). In der Eingangshalle ist es auffällig, dass das besagte Fenster zwar durchsichtig ist, aber durch Profile kleinteilig den Blick auf die Fensterstruktur lenkt und nicht etwa den Durchblick inszeniert. Denn nicht der Ausblick in die Natur ist entscheidend, sondern allein der Lichteinfall, der von Loos in den Mittelpunkt gestellt wird. Einer japanischen Trennwand gleich, schafft das Fenster eine bestimmte Lichtsituation, ohne auf das Außen des Gebäudes zu verweisen (Gravagnuolo 1982: 107). Derjenige, der die Treppe an dieser Stelle hinaufsteigen möchte, wird demnach nicht zum Stehenbleiben animiert und jener, der sich in der Eingangshalle zum Verweilen in der Kaminsitznische entschieden hat, wird immer noch mit genug natürlichem Lichteinfall versorgt. Ralf Bock bezeichnet das Fenster als »japanisches transluzentes Fenster« und erinnert daran, dass es zunächst geplant war, »durchscheinendes, nicht transparentes Glas zur Erzeugung einer „japanischen Wirkung“ in der im Erd- und Obergeschoss dahinter gelegenen Veranda«

15 Insgesamt erschienen zwei Ausgaben von *Das Andere. Ein Blatt zur Einfuehrung abendländischer Kultur in Oesterreich: Geschrieben von Adolf Loos* (Loos [1903] 2010: 270-321).

zu verwenden (Bock 2009: 114; 110). Dies stützt eine durch Le Corbusier überlieferte Aussage Loos' zum Sinn von Fenstern: »Ein Kulturmensch sieht nicht mehr zum Fenster hinaus; sein Fenster besteht aus Mattglas; es ist da, um Licht zu spenden, nicht um den Blick hinausschweifen zu lassen« (zitiert nach Colomina 1997: 201). Die Parallelisierung der Entwicklung von Dingen, deren Materialität und der Kultur ihres Gebrauchs verläuft in Loos' Œuvre vielschichtig. Hierzu ist eine Bezugnahme auf die von Camillo Sitte (1843-1903) formulierte Materialgerechtigkeit aufschlussreich. So spricht der österreichische Stadtplaner davon, dass die japanische Ornamentik in keinem Fall auf europäischen Gefäßen platziert wird, sondern sich gemeinsam mit ihren spezifischen Gefäßformen entwickelt habe und somit nicht autark existieren sollte. Seine Ausführungen bekräftigend, führt Sitte weiter aus, dass »wir [...] uns nur entweder dieser Motive ganz enthalten, oder ganz japanisch werden [können], eine Vereinigung ist hier nicht denkbar« (zitiert nach Hanisch/Sonne 2008: 112). Er benennt die Entwicklung der Form und Ornamentik einer japanischen Vase als nur in ihrer eigenen Kultur verwurzelt, und eine Übertragung in einen anderen Kulturreis hieße die Verneinung der eigenen Kultur. Dies bewertet er aber nicht negativ; nur die Vermischung sieht er als unvorteilhaft an. Ähnlich argumentiert Loos, wenn er fordert, dass Formen, die schon über Jahrhunderte entwickelt, erprobt und letztendlich sich als praktisch erwiesen haben, nicht verändert werden sollten.¹⁶ In diesem Sinne verwendet er schlüssiger Weise für seine Wohnungseinrichtungen den dreibeinigen ägyptischen Hocker. Angrenzend zu einer Nische in der Eingangshalle der Villa Karma harrt der Dinge diese nur leicht überarbeitete Adaption eines jahrtausendealten Sitzmöbels. So bietet auch der ägyptische Hocker aus der Zeit von 1550 bis 1070 v. Chr. einen idealen Rastplatz in der Wohnhalle eines Gebäudes um 1900. In der Nische befinden sich weiterhin verschiedene Sitzmöglichkeiten sowie ein Kamin. Mit dieser Übernahme ist Loos jedoch konsequenter als Sitte. Sitte forderte eine Anerkennung der Erfahrungswerte früherer Generationen und eine Anpassung der Gegenstände an zeitgemäße Nutzungen. Loos sieht hingegen in gewissen Möbeln und Bauweisen ein Maximum erreicht, an das man nicht mehr röhren sollte. Ist

16 Weiterhin ist festzustellen, dass Sitte etwa auch sein Buch *Grundformen im Möbelbau und deren Entwicklung* von 1888 als eine Evolutionsgeschichte des Möbels anlegt. Er bedient sich eines von Charles Darwins Theorie geprägten biologischen Vokabulars. Des Weiteren spricht er von einer »stammbaumartigen Verästelung einer Art natürlichen Züchtung« bei Möbelformen. Gerade solche Verknüpfungen der Diskurse ermöglichen es, dass Loos in *Ornament und Verbrechen* die Verbindung zwischen den Entwicklungsstadien des Menschen und seiner von ihm gestalteten Umgebung herstellen kann.

dieses jedoch noch nicht erlangt, ist es vollkommen legitim, Verbesserungen vorzunehmen.¹⁷ Demnach ist der ägyptische Hocker genauso wie die japanische Wand mit ihren transluzenten Fenstern eine jahrhundert- gar jahrtausendalte Kulturform, die ebenso wie die zeitgenössische Einrichtung eines Badezimmers samt aller modernen Bequemlichkeiten nebeneinander in einem Loos'schen Gebäude als zeitgemäß existieren können. Jene architektonischen Vergangenheits-Zitate sind demnach im Sinne einer zukunftsorientierten Sammeltechnik zu verstehen. Die für das Verständnis des Loos'schen Schaffens dennoch theoretische wie praktische Relevanz dieser vieldeutigen und damit vielleicht auch im übertragenen Sinne sperrigen Architekturelemente und Möbelstücke wird anschaulich durch den Fakt, dass der Theben Hocker in den Werken und Wohnungen seiner Schüler bzw. Anhängern und Weggefährten weitertradiert wird. Als Versatzstück lebt der Hocker als Inkunabeln seiner Lehre in den Einrichtungen seiner Schüler und sicherlich auch einiger Kulturhistoriker fort. Er fungiert nicht zuletzt als symbolischer Stellvertreter seiner Auffassungen. In diesem Zusammenhang ist auch folgendes Zitat von Josef Frank von 1927 bemerkenswert: »Dieses Weiterarbeiten an fertigen Dingen ist eine unerschöpfliche Tätigkeit, weil es der Varianten unendlich viele gibt« (Frank 1927).

DIE VILLA KARMA: ZWISCHEN APORIE UND AMBIVALENZ

Um näher auf die Loos'sche Inszenierung von kulturellen Idealen einer abendländischen Kultur einzugehen, soll im Folgenden das »Ich« der Villa Karma – der Auftraggeber Theodor Beer¹⁸ – in die Betrachtungen miteinbezogen werden. Dr. Theodor Beer war Privatdozent für vergleichende Physiologie an der *Universität Wien* und veröffentlichte 1903 – dem gleichen Jahr, in dem die Planungen zur Villa Karma begannen – ein Buch zu Ernst Machs *Analyse der Empfindungen* (Beer 1903). Bei diesem Buch handelt es sich um eine Zusammenstellung von Artikeln, die im Sommer 1902 im Feuilleton der *Neuen Freien Presse* – in der auch Loos Aufsätze veröffentlichte – erschienen waren (Beer 1903: 116). Man kann demnach davon ausgehen, dass Loos zumindest in Teilen die in der *Neuen Freien Presse* erschienenen Artikel rezipierte. Des Weiteren ist ein Exemplar des

17 Siehe zur Position Sittes in diesem Zusammenhang Hanisch/Sonne 2008: 122-131.

18 Theodor Beer wurde in Wien 1866 geboren. Er studierte und promovierte zum Doktor der Medizin an der Universität Wien. (Soukup 2004: 89-96.)

Buchs in Loos' Bibliothek nachgewiesen (Rukschcio/Schachel 1982: 92). In diesem Buch findet nun auch das ›Karma‹ Erwähnung:

»Die Annahme von irgend etwas, an sich' muss dem konsequenteren Denker, der überall, wohin er blicken mag, nur Zusammenhänge, Beziehungen, Funktionen sieht, als die aller-verkehrteste, unfruchtbare und beirrendste erscheinen; sie ist nicht nur unnütz, da sie ja nirgends auch nur um einen Schritt über die positiv wertvolle, in vielen Gebieten zur übersichtlichen Ordnung und zutreffenden Vorhersage führende, oft bewährt verlässliche Erfahrung die Wege sperrt, gefährlich als aller Verständigung wahnhaft entrückte, zum Streit wie geschaffene, willkürliche und unbeweisbare Fiktion von etwas Absolutem, mag es nun Wille, Kraft, Geist, Fatum, Gesetz, Brahma, Atman, Inkō, Karma, Das, Tao, Weltseele, Stoff, Atom, Aether oder Materie heißen, während doch, wie immer wir es anpacken mögen, nach jeder Richtung hin unser allerletztes die Empfindungs-Elemente sind« (Beer 1903: 31).

›Karma‹ wird wie viele weitere religiöse oder weltanschauliche Ganzheitsvorstellungen und der damit verbundenen normativen Größe von Beer also für unlogisch erklärt und dem Bereich der Einbildung zugeordnet. Da mutet es fast ironisch an, dass sein von Loos umgebautes Zuhause *Villa Karma* getauft wird. Laut Elsie Altmann Loos, der dritten Ehefrau Adolf Loos', legte Beer selbst den Namen »Carma« fest und dies noch vor der vorläufigen Fertigstellung des Gebäudes durch Loos. In dem Kapitel *Carma* ihres Buches *Adolf Loos der Mensch* berichtet Elsie Altmann-Loos in einem erzählenden Duktus aus ihrer Erinnerung über die Villa Karma:

»Der Auftraggeber ist Dr. Beer, ein berühmter Wiener Arzt und ein wahrhaft guter Freund von Loos. Obwohl das Haus noch nicht fertig ist, es fehlen viele Einzelheiten, hat es schon einen Namen. Dr. Beer nennt es ›Carma‹. Loos spricht nicht gerne von diesem Haus, und so erfahre ich nur zufällig, daß es existiert. ›Was ist Carma?‹ frage ich. ›Was bedeutet das Wort?‹ Heute, da ich seine Bedeutung kenne, verstehe ich, wie schwierig es ist, dieses Wort zu erklären. Loos tat sein Bestes. Carma ist das Weltgeschehen. Im Carma ist alles enthalten und ausgeglichen, was seit Urzeiten im Universum geschah und geschehen wird. Das gilt für den einzelnen Menschen und für die ganze Welt. Alle Sünden müssen gebüßt werden, alle guten Taten finden ihren Lohn in sich selbst. Wenn alles konsumiert ist, kommt das Ende der Welt. Das ist Carma« (Altmann-Loos 1968: 38).

Adolf Loos und Elsie Altmann heirateten jedoch erst am 4. Juli 1919 (Altmann-Loos 1968: 77-79). Daraus lässt sich schließen, dass Elsie Altmann-Loos nur aus einigen Jahren Abstand durch Loos von der Villa Karma erfuhr. Inzwischen hatte

bereits Hugo Ehrlich seine ergänzenden Arbeiten lange abgeschlossen. Aus der zweifachen Erinnerung – die von Loos an seine Frau weitergegebene und deren Erinnerungsarbeit, die sie erst lange nach dem Tod von Adolf Loos verschriftlichte – ergeben sich einige Unstimmigkeiten. So ist belegt, dass Beer Loos gegenüber zunächst eine kritische Haltung einnahm und es sich nicht von Beginn an um einen Auftrag unter Freunden handelte, wie es der Text von Altmann-Loos suggerieren möchte.¹⁹ Der Verweis auf den Suizid Theodor Beers zum Schluss der Erklärung des Begriffs *Karma* verringert des Weiteren die Glaubwürdigkeit dieser Aussagen. Sie schließt ihre Erläuterungen mit den Worten:

»Merkwürdigerweise verstehe ich sofort die neue Lehre, aber ich bleibe nachdenklich, denn ›Carma‹ scheint mir nicht der richtige Name für ein Haus zu sein. Die Leute, die ich kenne, nennen ihr Haus ›Villa Rosa‹ oder ›Mein Traum‹. ›Wo ist Dr. Beer?‹ frage ich. ›Wohnt er in seinem Haus?‹ ›Er ist tot‹, sagt Loos, ›er hat sich erschossen‹« (Altmann-Loos 1968: 38).

Durch die wörtliche Rede wird dem Leser eine Unmittelbarkeit suggeriert, die jedoch vielmehr im Hinblick auf den ironischen Effekt dieser Zeilen motiviert scheint, als in Hinblick auf die historische Authentizität. Daher bleibt es weiterhin zu bezweifeln, dass die Villa Karma ihren Namen bekam, weil Theodor Beer angeblich ein Anhänger dieser Lehre gewesen sei. Dennoch schließt Vera Behalova, dass Loos sich bei den Umbauten bewusst gewesen sei, ein Haus mit »symbolischem Namen« zu gestalten (Behalova 1974: 149). Behalova sieht sogar in der Villa Karma den Wunsch des Hausherrn, ein Symbol des »philosophischen Begriffs« *Karma* zu erhalten, durch Loos verwirklicht (Behalova 1974: 150). Des Weiteren interpretiert sie die verschiedenen Räumlichkeiten im Sinne eines Entwicklungsweges. Während die Straßenfassade von ihr als »leere« Schauseite und als »unbeschriebenes Blatt« gelesen wird, erscheint der »Hauskern« für sie als »Geborgenheit inmitten des eigenen Wesens«, um als nächsten Schritt die Führung vom »dunklen Hauskern« zur Veranda im Sinne eines »Weg[es] durch Dunkelheit zum Licht und zur Freiheit« zu definieren. Die »Introversion in Isolierung vor der Außenwelt« wird von ihr als zweites Muster des Hauses benannt, und zuletzt bezeichnet sie die durch Aufstockung entstandene und von außen betrachtete zweite Etage als ein »Symbol der Introversion« (Behalova 1974: 151). Jene Idee der Introversion erläutert auch P. Bourououd, wenn er den Weg ins Hausinnere beschreibt:

19 Siehe dazu Behalova 1974: 32-52, S. 168f. und Rukschcio/Schachel 1982: 93.

»Abgesehen von der bronzenen Türe unter einem Portikus, ist diese Fassade hermetisch geschlossen. Man stellt sich unwillkürlich vor, wie wenig der Besitzer ungelegene Gäste oder Neugierige schätzt. Hat man die schwere Tür durchschritten, lässt sich sogleich die Haltung des Architekten überprüfen. Vergeblich würde man nach der großen Halle, der großen Ehrentreppe oder der Flucht von Salons Ausschau halten. Es gibt sie nicht. Die Villa Karma ist für einen geistigen Menschen, einen diesem neuen Adel Zugehörigen entworfen und nicht für einen Aristokraten aus vergangenen Zeiten.«²⁰

Demnach ist Bournoud der Ansicht, dass eine undurchdringlich erscheinende Fassade einem ›Adel des Geistes‹ Schutz bietet. Der Physiologe Beer werde von Loos mit seiner wissenschaftlichen Geistesarbeit und Sicht auf die Welt in das Haus eingebettet. So sehr diese Metaphern vielleicht im Einzelnen einleuchten mögen, stellt sich trotzdem die Frage, inwiefern sie den von Beer gewählten Namen *Villa Karma* erläutern sollen. Karma bedeutet auf Sanskrit schlicht Tat oder Werk und steht im Buddhismus und Hinduismus in Verbindung zur Lehre der Wiedergeburt. Das vergangene Handeln bestimmt das Schicksal des jetzigen Daseins, so wie das aktuelle Handeln die zukünftige Wiedergeburt und das damit verbundene Dasein gestaltet. Das »unbeschriebene Blatt« ließe sich demnach als Beginn und Position der Unschuld definieren. Wie aber sind solche Werte an der Fassade, die gerade doch Formen der antiken Architektursprache aufgreift, abzulesen? Fraglich ist auch die Heranziehung der Introversion für die Erklärung der Villa als Symbol für das ›Karma‹. Wie kann eine Wendung nach innen oder eine Abgeschlossenheit nach außen sinnbildlich für ›Karma‹ fungieren? Um auf die zuvor zitierte Stelle aus Beers Buch zu Ernst Machs Arbeit zurückzukehren, ist es fragwürdig, dass Beer sich ein Gleichnis der Karma-Lehre gestalten lassen wollte. So sieht Beer den Glaube an ein Schicksal bestimmendes Karma als Illusion. Als Schlüssel kann man nur das *unrettbare Ich* nach Ernst Mach heranziehen. Dieses umschreibt Beer mit seinen eigenen Worten, wie folgt:

»Auch von dem ›Ich‹ bleibt nichts übrig, wenn wir es auf trennen, wenn wir alle Empfindungsbestandteile, alle Merkmale entfernen; auch das ›Ich‹, ein eigenes oder ein fremdes, ist nichts anderes als ein Empfindungskomplex, der für viele Lebensbedürfnisse sehr zweckmäßig, in letzter Linie aber nur irrigerweise – infolge der zeitlichen Kontinuität und der fast unmerklich langsam Aenderung – für absolut beständig gehalten wird, während doch auch ihm nur ein relativer Bestand zukommt. Leben ist fortwährendes Streben« (Beer 1903: 33).

20 Die Übersetzung Bournouds zitiert nach Münz/Künstler 1964: 62-64.

Diese Definition des Lebens als ewige Beweglichkeit könnte an die Lehre vom Karma erinnern; jedoch muss die Namensgebung Beers vielmehr als die ironische Brechung einer religiösen Philosophie in ein physiologisches Konzept gelesen werden. So stellt die Villa Karma eher ein gewachsenes und tradiertes Gerüst von gesellschaftlichen Bildern zur Verfügung, um ein sich in »Empfindungs-Elementen« auflösendes Ich materiell zu verfestigen. Auch wenn Loos, wie Oechslin betont, das Maskenkleid des Historismus abstreift, verfolgt er weiterhin das Konzept einer gesellschaftlichen Maskerade als Schutzschicht mithilfe seiner Architektur und Einrichtung.²¹ Wie sehr das »Ich« in seiner Auflösung im Denken Beers und vermutlich damit auch Loos' präsent gewesen ist, zeigt folgendes Zitat Beers:

»Sobald wir erkannt haben, dass die vermeintlichen Einheiten ›Körper‹, ›Ich‹ nur Notbehelfe zur vorläufigen, temporären Orientierung und für bestimmte praktische Zwecke sind [...] müssen wir sie bei vielen weiterreichenden, wissenschaftlichen Untersuchungen als unzureichend und unzutreffend aufgeben. Der Gegensatz zwischen Ich und Welt, Empfindung oder Erscheinung und Ding fällt dann weg [...] und es handelt sich lediglich um den Zusammenhang der verschiedenen Komplex-Elementen« (Beer 1903: 35).

Diese Weltanschauung angewandt auf ein Gebäude und Zuhause erklärt, dass die stereotypen Räume wie Atrium, Halle, Bibliothek, Rauchzimmer, Herrensalon etc. nicht nur in ihrem herrschaftlichen und gesellschaftlich gefestigten Charakter zu verstehen sind, sondern vielmehr als Leitbilder des Flickwerks »Ich« fungieren. Sowohl die Außen- als auch die Innenräume der Villa Karma vermitteln unterschiedlich konnotierte soziale Rahmen – wie bereits zuvor durch die Abstufung von Repräsentation und Intimität erläutert wurde – und legen eine fassende Klammer um das »Ich«. Beer war der Ansicht, die Wissenschaft habe seine Annahme des »Zusammenhang[s] von Komplex-Elementen« »einfach anzuerkennen« (ebd.), formuliert damit das *unrettbare Ich* zum schicksalhaften Karma aller und Loos baute ihm die architektonische Maske für seine Weltanschauung.

Deutlich wird für Adolf Loos' Villa Karma eine Position der Aporie. Das Zusammenspiel von Privatheit und Öffentlichkeit sowie die Verkettung einer evolutionistischen Kulturtheorie mit dem Verständnis vom »impressionistischen Ich«, das Gefahr läuft, sich in Einzelsituationen zu verlieren, führen letztendlich auch zur Ambivalenz der Villa Karma. Dies zeigt sich an den diffizilen Wegeführungen durch die Räume der Villa und deren jeweilige Ausgestaltung. Ebenso zu nennen

21 Siehe zum Topos der Maske im Werk Loos' Moravánszky 2008: 17-22; Colomina 1988: 65-77; Wigley 1996: 148-268; 207-212 und Shapira 2004.

sind die Wand- oder Fensterstrukturen, die Offen- oder Abgeschlossenheit vermitteln. Weiterhin verleihen ausgewählte Materialien den Räumlichkeiten entweder einen Charakter der Zurückgezogenheit oder des Repräsentierens. Das Arbeitszimmer mit seiner Bibliothek und dem Herrenzimmer zeichnet sich etwa durch eine völlige Auskleidung mit dunklen Hölzern und verschiedenen Marmorarten aus. Zusätzlich sind die Böden teilweise mit orientalischen Teppichen belegt, die die Räume strukturieren und sicherlich die Geräuschentwicklung von Schritten in den Räumen dämpfen. Mit Büchern gefüllte Regale, ein massiver Schreibtisch, dezente Lichtquellen in Leisten unterhalb der Decke, der Kamin mit seinem Aufsatz aus drei Rundbögen, die auf zwei Säulchen lasten, der ägyptische Hocker und schließlich die holzverkleidete Kassettendecke lassen auch noch für den heutigen Betrachter das Bild eines Gelehrten bzw. »Mann von Welt« als Bewohner dieser Räume entstehen. Das Esszimmer hingegen zeichnet sich über seine glatten Marmorflächen und die genietete und metallisch glänzende Decke als Raum des Präsentierens aus. Sowohl die tiefen Marmorlaibungen der Wände als auch die einzelnen geschliffenen Glasflächen der Glastüren finden sich an Geschäftseinrichtungen Loos' wieder. Eine kühlere und folglich öffentlichere Raumwirkung wird im Speisezimmer der Villa Karma dem Eintretenden offensichtlich konsequent evoziert.

Selbst die Namensgebung der Villa Karma demonstriert demnach eine gewisse herausfordernde Ratlosigkeit. Letzten Endes verdeutlicht sich in dem Nebeneinander von Ungleichehm der Villa Karma ein Phänomen der Zeit um 1900. Denn wie Loos meint, von den Bauelementen der Römer auf ihre Empfindungswelt schließen zu können, fasste er es sicherlich als seine Aufgabe auf, jenes Oszillieren seiner Zeit zwischen Gegensätzen in der Materialität der Villa Karma einzufangen. Dieses ambivalente Spiel bestätigt sich nicht zuletzt in Loos' Selbstinszenierung als Dandy. Vergleicht man die Portraitfotografien von Adolf Loos, zeichnet sich deutlich eine Bildstrategie ab. Sie präsentieren stets einen elegant gekleideten Mann in dreiteiligem Anzug mit Krawatte und pomadisiertem Haar. Er sitzt fast immer mit streng geradem Rücken in einem Stuhl und fixiert sachlich die Kamera oder den von ihm mitgedachten Betrachter des Fotos. Eine gewisse Unnahbarkeit drückt sich über die Kleidung und Haltung des Porträtierten aus. Diese Reserviertheit oder emotionale Unberührtheit entspricht dem Schema des Dandys. Wie eng diese Strategie verknüpft ist mit seinem Architekturverständnis beweist der Umstand, dass er Oscar Wilde gegenüber seinen Kunden zitiert, um eine Fenstergestaltung zu verteidigen, die in ihrer Funktion stark an das japanische Fenster der Halle der Villa Karma erinnert. Kurt Unger überliefert nämlich einen Dialog zwischen Loos und einem seiner Kunden, dem Onkel Ungers, als dessen Fenster mit »undurchsichtigem Kathedralglas« versehen werden sollten: »»Aber

ich habe doch eine Aussicht auf die schönen städtischen Gartenanlagen!« »Oscar Wilde sagte, daß ein Gentleman nicht aus dem Fenster schaut«, war Loos' Antwort« (Unger 1981: 1882). Diese provokant snobistische Haltung Loos' gegenüber seinen Auftraggebern zeichnet den Architekten als eigensinnigen, wenn nicht gar übergriffigen Kulturdozenten.

LITERATUR

- Altmann-Loos, Elsie (1968): Adolf Loos der Mensch, Wien: Herold.
- Arnold, Astrid (2003): Villa Kérylos. Das Wohnhaus als Antikenrekonstruktion, München: Biering und Brinkmann.
- Beer, Theodor (1903): Die Weltanschauung eines modernen Naturforschers. Ein nicht-kritisches Referat über Mach's »Analyse der Empfindungen«, Dresden und Leipzig: C. Reissner.
- Behalova, Vera J. (1974): Adolf Loos. Villa Karma, Dissertation der Universität Wien, Wien: Universität Wien.
- Bloch, Ernst (1973): Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bock, Ralf (2009): Adolf Loos. Leben und Werk 1870-1933, München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Colomina, Beatriz (1988): »On Adolf Loos and Josef Hoffmann: Architecture in the Age of Mechanical Reproduction«, in: Max Risselada (Hg.), Raumplan. Raumplan vs. Plan Libre, Amsterdam: 010 Publishers, S. 65-77.
- Colomina, Beatriz (1997): »Die gespaltene Wand: häuslicher Voyeurismus«, in: Christian Kravagna (Hg.), Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin: Edition ID-Archiv, S. 201-222.
- Czech, Hermann (2008): »Adolf Loos – Widersprüche und Aktualität«, in: Inge Podbrecky/Rainald Franz (Hg.), Leben mit Loos, Wien u.a.: Böhlau, S. 17-25.
- Fischer, Ole W. (2008): »Ins Leere widersprochen. Über die Polemik von Adolf Loos gegen Henry van de Velde: eine kulturpsychologische Betrachtung«, in: Ákos Moravánszky/Bernhard Langer/Elli Mosayebi (Hg.), Adolf Loos. Die Kultivierung der Architektur, Zürich: DARCH, S. 83-116.
- Gleiter, Jörg H. (2002): Rückkehr des Verdrängten. Zur kritischen Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne, Weimar: Universität Weimar.
- Gleiter, Jörg H. (2008): Architekturtheorie heute (= ArchitekturDenken. Architekturtheorie und Ästhetik), Bielefeld: transcript.
- Gravagnuolo, Benedetto (1982): Adolf Loos. Theory and works, Florenz und Mai-land: Idea Books.

- Gubler, Jacques (1985): »»Sur l'album photographique de la villa Karma«, lettre à A. M. Vogt«, in: Katharina Medici-Mall (Hg.), *Fünf Punkte in der Architekturgeschichte. Festschrift für Adolf Max Vogt*, Basel: Birkhäuser, S. 214-229.
- Günther, Hubertus (2009): *Was ist Renaissance? Eine Charakteristik der Architektur zu Beginn der Neuzeit*, Darmstadt: Primus.
- Haiko, Peter/Reissberger, Mara (1985): »Ornamentlosigkeit als neuer Zwang«, in: Alfred Pfabigan (Hg.), *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*, Wien: Brandstätter, S. 110-119.
- Hanisch, Ruth/Sonne, Wolfgang (2008): »Die Welt der kleinen Dinge. Camillo Sittes Schriften zum Kunstgewerbe«, in: Klaus Semsroth et al. (Hg.), *Camillo Sitte. Schriften zu Kunstkritik und Kunstgewerbe (= Camillo Sitte Gesamtausgabe, Bd. 1)*, Wien u.a.: Böhlau, S. 103-131.
- Imorde, Joseph (2006): »Adolf Loos. Der Raumplan und das Private«, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft* 34 (2), S. 33-48.
- Kravagna, Christian (2010): »Adolf Loos and the Colonial Imaginary«, in: Tom Avermaete (Hg.), *Colonial Modern. Aesthetics of the Past – Rebellions for the Future*, London: Black Dog Publ., S. 244-261.
- Kruft, Hanno-Walter (1995): *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München: Beck.
- Loos, Adolf [1903] (2010): »Das Andere. Ein Blatt zur Einfuehrung abendlaendischer Kultur in Oesterreich: Geschrieben von Adolf Loos, 1903«, in: Adolf Opel (Hg.), *Adolf Loos: Gesammelte Schriften*, Wien: Lesethek, S. 270-321.
- Loos, Adolf [1908] (2010): »Ornament und Verbrechen. 1908«, in: Adolf Opel (Hg.), *Adolf Loos: Gesammelte Schriften*, Wien: Lesethek, S. 363-373.
- Loos, Adolf [1910] (2010): »Architektur. 1910«, in: Adolf Opel (Hg.), *Adolf Loos: Gesammelte Schriften*, Wien: Böhlau, S. 391-404.
- Moravánszky, Ákos (2008): »Adolf Loos. Die Kultivierung der Architektur. Einführung«, in: Ákos Moravánszky/Bernhard Langer/Elli Mosayebi (Hg.): *Adolf Loos. Die Kultivierung der Architektur*, Zürich: DARCH, S. 17-22.
- Müller, Dorothee (1984): *Klassiker des modernen Möbeldesigns. Otto Wagner – Adolf Loos – Josef Hoffmann – Koloman Moser*, München: Keyser.
- Münz, Ludwig/Künstler Gustav (1964): *Der Architekt Adolf Loos. Darstellung seines Schaffens nach Werkgruppen / Chronologisches Werkverzeichnis*, Wien und München: Schroll.
- Muthesius, Hermann (1905): *Das moderne Landhaus und seine innere Ausstattung. 320 Abbildungen moderner Landhäuser aus Deutschland, Österreich, England und Finnland mit Grundrissen und Innenräumen*, München: Bruckmann.

- Ocón Fernández, María (2004): Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850-1930), Berlin: Reimer.
- Oechslin, Werner (1994): Stilhülse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur (= Studien und Texte zur Geschichte der Architektur), Zürich und Berlin: gta.
- Ottillinger, Eva B. (1989): »Von der *Kunst im Haus* zur Wohnkultur. Formgebungstheorie und Möbeldesign«, in: Graphische Sammlung der Albertina und Historisches Museum Wien (Hg.), AK Adolf Loos, Wien: Historisches Museum Wien, S. 81-105.
- Ottillinger, Eva B. (1994): Adolf Loos. Wohnkonzepte und Möbelentwürfe, Salzburg und Wien: Residenz.
- Pfabigan, Alfred (1991): Geistesgegenwart. Essays zu Joseph Roth, Karl Kraus, Adolf Loos, Jura Soyfer (= Edition Falter im ÖBV), Wien: Falter.
- Roth, Fedor (1995): Adolf Loos und die Idee des Ökonomischen, Wien: Deuticke.
- Rukschcio, Burkhardt/Schachel Roland (1982): Adolf Loos. Leben und Werk (= Veröffentlichung der Albertina, Bd. 17), Salzburg und Wien: Residenz.
- Schmarsow, August [1894] (2006): »Das Wesen der architektonischen Schöpfung«, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 470-484.
- Shapira, Elana (2004): Assimilating with Style. Jewish Assimilation and Modern Architecture and Design in Vienna – The Case of ,The Outfitters' Leopold Goldman und Adolf Loos and the Making of the Goldman & Salatsch Building (1909-1911), Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Universität für angewandte Kunst Wien, Wien: Universität Wien.
- Soukup, R. Werner (2004): Die wissenschaftliche Welt von Gestern. Die Preisträger des Ignaz L. Lieben-Preises 1865-1937 und des Richard Lieben-Preises 1912-1928, Wien u.a.: Böhlau.
- Stewart, Janet (2000): Fashioning Vienna. Adolf Loos's cultural criticism, London und New York: Routledge.
- Thomas, Lil Helle (2017): Stimmung in der Architektur der Wiener Moderne. Josef Hoffmann und Adolf Loos, Wien: Böhlau.
- Topp, Leslie (2004): Architecture and Truth in Fin-De-Siècle Vienna, Cambridge: Cambridge University Press.
- Unger, Y. Kurt (1981): »Meine Lehre bei Adolf Loos«, in: Bauwelt 72 (42), S. 1882-1892.
- Wagner, Giselheid (2005): Harmoniezwang und Verstörung. Voyeurismus, Weiblichkeit und Stadt bei Ferdinand Saar (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 109), Tübingen: Niemeyer.

Wagner, Otto [1841-1918] (2008): Die Baukunst unserer Zeit, Wien: Metroverlag.
Wigley, Mark (1996): »White out. Fashioning the Modern«, in: D. Fausch u.a. (Hg.), *Architecture in Fashion*, New York: Princeton Architectural Press, S. 148-268.

ONLINEQUELLEN

Frank, Josef (1927): »Der Gschnas fürs G'müt und der Gschnas als Problem«, in: Deutscher Werkbund (Hg.), *Bau und Wohnung. Die Bauten der Weißenhofsiedlung in Stuttgart errichtet 1927 nach Vorschlägen des Deutschen Werkbundes im Auftrag der Stadt Stuttgart und im Rahmen der Werkbundausstellung Die Wohnung*, Stuttgart, Online verfügbar unter: http://www.sommerwerkstatt.de/ressources/Frank_Gschnas_1927.pdf, (zuletzt geprüft 26.03.2017).
Jöchner, Cornelia (2004): »Wie kommt >Bewegung< in die Architekturtheorie? Zur Raum-Debatte am Beginn der Moderne«, in: *Gebaute Räume. Zur kulturellen Formung von Architektur und Stadt* 9 (1), auf Wolkenkuckuckssheim: <http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/041/Joechner/joechner.htm>, (zuletzt geprüft 10.07.2015).

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 2: Denti, Giovanni/Peirone, Silvia (1997): *Adolf Loos. Opera completa*, Rom: Officina.
Abbildung 4: Leclant, Jean [1934] (1996): *Kerylos. La Ville Grecque. Beaulieu à la Belle Epoque* (= Editions Jeanne Laffitte), Paris: Laffitte.

