

### 3 Der wahre Wert der Tradition

#### Otto Wagner



*Der Künste einzige Herrin ist die Notwendigkeit oder Artis sola domina necessitas<sup>1</sup>* – das ist das Leitmotiv, das Otto Wagner (1841–1918), der bedeutendste Architekt Wiens um die Wende zum 20. Jahrhundert, seinem Buch *Moderne Architektur* (1896) zugrunde gelegt hat. Wagner war der Überzeugung, dass Architektur im *Realismus* von Konstruktion und Materialität gründe, dass sie aber durch den *Idealismus* des Architekten ihre künstlerische Überhöhung erfahre. Nur durch konsequente Rückführung auf das Prinzip von Realismus und Idealismus sei die Architektur erneuerbar. Gerade dies, die Erneuerung der Architektur unter den gesellschaftlichen Bedingungen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, war das Anliegen dieses als Lehrbuch konzipierten Werks. Darin versuchte Wagner nichts Geringeres als eine umfassende theoretische Grundlegung der modernen Architektur. Als Neuerer stand Wagner an der Schwelle zur Moderne, diese zu überschreiten aber zögerte er.

Es zeichnet Wagner aus, dass er dem neuen Material Eisen und besonders den neuen maschinellen Produktionsverfahren gegenüber aufgeschlossen war. Wie er feststellte, sei es nur durch Aufnahme der neuesten Materialien und Produktionsverfahren in die Architektur möglich, zum »**wahren Wert**« **der Tradition** vorzudringen. Im Gegensatz zu Gottfried Semper (1803–1879) war Wagner überzeugt, dass das Bauen mit Eisen durchaus Monumentalbaukunst hervorbringen könne. Dafür steht die zweischalige Kuppel von Wagners Kirche am Steinhof (1907) in Wien, die durch die geschlossene Form und die verwendeten Materialien außen von großer Monumentalität, durch die sichtbare Stahlkonstruktion im Inneren dagegen von nicht minder großer Filigranität und Leichtigkeit ist.

Gegen Ende seines Lebens hielt Wagner die Moderne für einen überwundenen Standpunkt. Er war der Überzeugung, mit seiner Architektur gezeigt zu haben, dass die Prinzipien der Moderne in die lange Tradition der Architektur als Baukunst integriert und in ihr aufgegangen waren. Folgerichtig änderte er 1914 für die vierte Auflage seines Buchs den Titel von *Moderne Architektur* zu *Baukunst unserer Zeit*. Bevor sie überhaupt richtig begonnen hatte, schien damit die Moderne als eine eigene Epoche begründende Zeit schon wieder beendet. Wie Wagner im Vorwort schrieb, sei der ursprüngliche Titel *Moderne Architektur* »fehlerhaft« gewesen, dieser hätte, wie er mit Verweis auf Hermann Muthesius' Buch *Stilarchitektur und Baukunst* (1902) feststellte, eine neue »Stilarchitektur«<sup>3</sup> suggeriert. Für Wagner dagegen gründete die Modernität in der konzeptuellen Kontinuität mit

der Tradition. Unter den Bedingungen des Maschinenzeitalters galt ihm die Moderne als eine neue Art und Weise des Denkens und der daraus abgeleiteten veränderten Praxis der Architektur, nicht aber als eine Frage des Stils.

## 1 Wille zum Werden

In *Moderne Architektur* schrieb Wagner, dass der »einzig Ausgangspunkt unseres künstlerischen Schaffens nur das moderne Leben sein«<sup>4</sup> könne. Immer wenn sich die Lebensumstände änderten, müsse die Architektur diese Veränderungen in ihre Konzeption aufnehmen und zum Ausgangspunkt ihrer Praxis machen. Für Wagner bestand die Aufgabe des Architekten in der **Übersetzung der kulturellen Inhalte in architektonische Gehalte**, umso mehr in Zeiten großer Veränderungen. Die Aufgabe der theoretischen Reflexion sei es, die Architektur immer wieder ins Zentrum von Kultur und Gesellschaft zurückzuführen, besonders dann, wenn aufgrund der kulturellen Dynamik die Architektur in Gefahr stehe, marginalisiert zu werden.

Wagners Vorworte zu den vier Auflagen seines Buchs (1896, 1898, 1902, 1914) dokumentieren sein wachsendes Selbstbewusstsein als Leitfigur der neuen Architektur. Noch zurückhaltend heißt es im Vorwort zur ersten Auflage, dass diese Veröffentlichung das Résumé seiner »künstlerischen Erfahrung«<sup>5</sup> darstelle und als solches der Lehre im Unterricht dienen solle. Wagner bezeichnete das Buch gerade einmal als »Erläuterungsbericht zu meinen grafischen Publikationen«<sup>6</sup>. Dennoch stellt es weit mehr als einen Bericht dar, insofern es Wagners Absicht war, in dieser Schrift die theoretischen Grundlagen für eine kommende, moderne Architektur zu legen.

Zwei Jahre später hatte sich der Tonfall geändert. Während es auf dem Frontispiz noch heißt: »Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete«<sup>7</sup>, ist das Vorwort im kämpferisch exaltierten Tonfall der Manifeste der Moderne geschrieben. Wagner stilisierte dort die eigene Zeit zur Zeitenwende. Es dominieren Kampf- und Kriegsmetaphern. So sprach Wagner von der Moderne als Siegerin, vom »Kampfplatz«<sup>8</sup> der Moderne und von den »Streitern« für die Moderne, die »nach jahrelangem Ringen«<sup>9</sup> den Sieg ihrer Anschauungen feiern könnten. Die Moderne sei, wie es dann im Vorwort zur dritten Auflage heißt, »trotz aller gegenseitigen Prophezeiungen und trotz der verwerflichsten Kampfesmittel ihrer Gegner Siegerin«<sup>10</sup> geblieben. Wag-

ner schloss mit einem Appell an den Willen zu Veränderung und Innovation: »Zur Erkenntnis dieses ewigen Werdens beizutragen, ist einer der Hauptzwecke dieser Schrift.«<sup>11</sup>

Wagners Sprache zeigt unverkennbar nietzscheanische Züge. Mit dem Begriff des *ewigen Werdens* griff er eines der zentralen Themen der Philosophie Friedrich Nietzsches (1844–1900) auf: den *Willen zum Werden*. Nietzsche, der seit 1889 geisteskranke Philosoph, war spätestens nach seinem Tod 1900 zum Impuls- und Stichwortgeber für die Selbstermächtigung der Künstler der Moderne geworden. In einem seiner Aphorismen aus *Götzen-Dämmerung* (1889) heißt es, dass es »der grosse Willensakt [sei], der Wille, der Berge versetzt, der Rausch des grossen Willens, der zur Kunst verlangt. [...] Im Bauwerk soll sich der Stolz, der Sieg über die Schwere, der Wille zur Macht versichtbaren.«<sup>12</sup> Bei Wagner wiederum ist zu lesen, dass »in der Baukunst der höchste Ausdruck menschlichen, an das Göttliche streifenden Könnens erblickt«<sup>13</sup> werden müsse.

Im Willen zum Werden und damit in der »glücklichen **Vereinigung von Idealismus und Realismus**«<sup>14</sup> zeigte sich für Wagner der Architekt als »die Krone des modernen Menschen«<sup>15</sup>. Allein der Architekt sei fähig, die Welten des Geistes und der Materie füreinander durchlässig zu machen. Mit messianischem Sendungsbewusstsein huldigte Wagner der Architektur als etwas Werdendem und dem Architekten als *demiourgos* oder Weltenschöpfer. So gilt auch das erste Kapitel seines Buchs dem Architekten als Baukünstler, denn allein die Baukunst war für ihn »wirklich schaffend und gebarend«<sup>16</sup>.

Wagners Publikation ist geprägt von starkem Sendungsbewusstsein, wie es charakteristisch ist für die Protagonisten der Moderne. Der Architekt sei so sehr Erbauer der Welt, wie er Prophet eines besseren Lebens sei. »Gewiß muß es jeden Streiter mit Genugtuung erfüllen«, so Wagner, »wenn er nach jahrelangem Ringen den Sieg seiner Anschauungen konstatieren kann. Und dieser Sieg, er ist da!«<sup>17</sup> Wagner war überzeugt, dass sich seine Anschauungen zur modernen Architektur und damit seine theoretische Position durchsetzen würden. Mit der Umbenennung des Titels seines Buchs *Moderne Architektur* für die vierte Auflage zu *Baukunst unserer Zeit* stand für Wagner fest, dass die neue Zeit da war; sie war eine Tatsache und nicht mehr zu leugnen, »es musste so kommen«<sup>18</sup>.

Wagner konnte nicht wissen, dass nur vier Jahre nach dem Erscheinen dieser vierten Auflage und nach einem äußerst brutal geführten Krieg, in dem nicht nur in unvorstellbarem Maße Material und Menschen vernichtet, sondern auch die Werte der europäischen Aufklärung nachhaltig diskreditiert wurden, sich

die gesellschaftlichen Grundlagen für die Architektur grundsätzlich verändert haben würden. 1918, im Jahr von Wagners Tod, war die neue Zeit tatsächlich gekommen. In Berlin wurde 1918 der *Arbeitsrat für Kunst* sowie in Weimar 1919 das *Staatliche Bauhaus* gegründet. Wenig später, 1920, entstand nach dessen Vorbild in Moskau die Kunsthochschule WChUTEMAS, die Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten. Und schon 1917 hatte sich in den Niederlanden die Gruppe *De Stijl* konstituiert. Sie alle veränderten die Architektur nachhaltig, jedoch in einem anderen Sinne, als dies Wagner vorhergesehen haben wollte.

## 2 Konstruktion als Kunstform

In Wagners Architekturtheorie spielen Fragen nach den gesellschaftlichen Veränderungen und nach ihrem Einfluss auf die Architektur eine untergeordnete Rolle. Dies gilt selbst dann, wenn Wagner an einer Stelle feststellte: »Große soziale Umwälzungen haben immer neue Stile geboren.«<sup>19</sup> Wagners Leitsatz blieb dagegen *Artis sola domina necessitas*. In ihm fanden die gesellschaftlichen Veränderungen nur nebenbei ihren Niederschlag. »Bedürfnis, Zweck, Konstruktion und Schönheitssinn«, wie es an einer Stelle heißt, seien »die Urkeime des künstlerischen Lebens.«<sup>20</sup> Sie bildeten eine »Art ›Notwendigkeit‹ beim Entstehen und Sein jedes Kunstwerks«<sup>21</sup>. Die sozialen Veränderungen manifestierten sich demnach mittelbar im Realismus der veränderten Konstruktionen wie zum Beispiel in Bahnhofshallen, Markthallen oder Rathäusern. Der Realismus sei die eigentliche dynamische Komponente, während der Idealismus den beharrenden Prinzipien zuzuordnen sei. Das zeigt sich in Wagners über die Jahre hinweg im Kern unveränderten Konzeption von Baukunst.

Im Unterschied zu Semper sah Wagner in der Konstruktion das entscheidende, der Architektur als Baukunst zugrunde liegende Prinzip. »**Jede Bauform ist aus der Konstruktion entstanden und sukzessive zur Kunstform geworden.**«<sup>22</sup> Diese Erkenntnis sei »unerschütterlich«<sup>23</sup>. Aus den veränderten Konstruktionsverfahren resultierte für Wagner die Notwendigkeit nach Veränderung der Erscheinung. Damit emanzipierte sich Wagner von Semper, der anhand der karaibischen Hütte auf ethnologischer Grundlage die Prinzipien seiner Bekleidungstheorie expliziert und dabei unmissverständlich postuliert hatte, dass die Konstruktion von untergeordneter Bedeutung, architektonisch relevant dagegen die Bekleidung der Kons-

truktion und damit die Oberfläche sei. Indem sie in ihrer Opazität einen Innen- von einem Außenraum abschließt, war es für Semper die Oberfläche oder die Bekleidung und nicht die Konstruktion, die raumbildend und dadurch architektonisch wirksam ist.

Es war Sempers striktes Festhalten am Prinzip der Bekleidung, das der Annäherung der Architektur an die sich verändernden konstruktiven und materiellen Bedingungen im Wege stand. Einerseits war Glas transparent, andererseits führte der Einsatz von standardisierten, modularisierten Elementen zu schlanken Profilen aus Eisen oder Stahl. Beides widersprach Sempers Konzept von Monumentalität, was für Semper die besondere Eigenschaft der Architektur war, durch die sich Baukunst vom bloßen Bau- en unterschied. Daher war Wagners Vorwurf an Semper, dass dieser nicht den Mut besessen habe, »seine Theorien nach oben und unten zu vollenden«. Er habe sich dagegen »mit einer Symbolik der Konstruktion beholfen, statt die Konstruktion selbst als die Urzelle der Baukunst zu bezeichnen«<sup>24</sup>.

Konsequent löste Wagner in seinem Pavillon auf dem Wiener Karlsplatz (1898) (Abb. 3a) die von Sempers Bekleidungstheorie vorgegebene Hierarchie von Wand und Konstruktion auf. Konstruktion und Ausfachung der Fläche dazwischen traten hier gleichwertig nebeneinander. Die Konstruktion ist sichtbar, sie ist mit Marmorplatten ausgefacht, die ihrerseits mit flächigen Ornamenten versehen sind. Während Wagner mit der sichtbaren Konstruktion einen wesentlichen Aspekt von **Sempers Bekleidungstheorie** unterwanderte und neu interpretierte, folgte er dagegen Semper mit den flächigen Ornamenten. Denn für Semper standen alle Flächenornamente in der Tradition des gewobenen Flechtwerks oder Teppichs, und da in den Teppich eingewobene Ornamente flächig sind, sollten bei der Verwendung selbst anderer Materialien die Flächenornamente, insofern sie in einer genealogischen Linie mit den Anfängen im Weben stehen, auch flächig sein. Für Semper wie für Wagner konnte die Architektur nicht außerhalb ihrer Geschichte und Tradition stehen, es musste in jedem Gebäude etwas vom Ursprung aufscheinen, so dünn der Hinweis darauf auch sein möchte.



Abb. 3a

Umgekehrt hätten immer schon neue Zwecke und Herstellungsverfahren, so Wagner, den Schönheitssinn der Menschen geweckt. Nach »unermeßlich langer Entwicklung [seien] die Grundformen der Stützen, Wände, Sparren etc. allmählich zu Kunstformen erhoben«<sup>25</sup> worden. Sie folgten dabei den »Schönheitsideale[n] der jeweiligen Epoche«<sup>26</sup>. Neu entstehende Kunstformen müssten dem Zeitgeist verpflichtet sein, der in ihnen zur Sichtbarkeit kommen solle. Wenn nicht in den neuen Kunstformen, so ließe sich feststellen, wo denn dann? Es zeigt sich hier die beginnende und mit der Moderne zunehmend radikale Festlegung der Architektur auf Gegenwärtigkeit, wenn auch Wagner das Band zur Vergangenheit noch nicht völlig durchtrennte. Der Wiener Architekt Adolf Loos (1870 – 1933), der sich selbst in der Tradition von Wagner stehen sah, hat dies etwa zur selben Zeit in aller Klarheit formuliert:

»Neue erscheinungen unserer kultur (eisenbahnwagen, telefone, schreibmaschinen usw.) müssen formal ohne bewussten anklang an einen bereits überwundenen stil gelöst werden. Änderungen an einem alten gegenstande, um ihn den modernen bedürfnissen anzupassen, sind nicht erlaubt. Hier heißt es: Entweder kopieren oder etwas neues schaffen«<sup>27</sup> –

ein Drittes gibt es nicht. Es ist ein Gesetz, so Wagner, »dass neue Zwecke und neue Konstruktionen neue Formen gebären«<sup>28</sup>. Gegenwärtigkeit heiße aber nicht, dass die Architektur Resultat von subjektiven Erfindungen und Entscheidungen sein soll. Im Gegenteil, »die Art der Herstellung, das Material, die Werkzeuge, die verfügbaren Mittel, das Bedürfnis etc.« seien verschieden, ihnen kämen »in verschiedenen Gegenden auch verschiedene Zweckerfüllungen«<sup>29</sup> zu. Auf Basis verbindlicher Grundprinzipien plädierte hier Wagner für lokale und regionale Variation der Kunstform.

Die Baukunst sei es, die den Architekten vom Ingenieur unterscheide – und damit von derjenigen Berufsgruppe, die im 19. Jahrhundert zunehmend in Konkurrenz zu den Architekten trat. Für Wagner stand der Architekt auf der Seite des Idealismus, der Ingenieur auf der des Realismus. »Die Befürchtung, daß das reine Utilitarismusprinzip die Kunst verdrängen werde«, sei berechtigt. Das habe »zeitweilig zu einer Art Kampf geführt, der insofern unrichtig aufgefaßt wurde, als man der Meinung war, daß die Gegensätze zwischen Realismus und Idealismus unüberbrückbar«<sup>30</sup> seien. Dem hielt Wagner entgegen, dass Utilitarismus und Realismus wohl dem Idealismus zeitlich

vorangingen, aber nur, »um die Taten vorzubereiten, welche die Kunst und der Idealismus auszuführen haben«<sup>31</sup>. Es lasse sich »trotz aller Stilepochen die beinahe ununterbrochene Reihe des allmählichen Werdens vom Tage ihres konstruktiven Entstehens bis heute mit Leichtigkeit nachweisen«<sup>32</sup>. Unabhängig von der Epoche sei die **sukzessive Wandlung von Konstruktion in Kunstform** ein Gesetz der Architektur. Konsequenterweise forderte Wagner als Grundlage der Architektur ein »logisches Denken«<sup>33</sup>.

### 3 Umkehrung der Zeitachse

Ein untrügliches Zeichen für die sich etablierende Moderne ist die veränderte gesellschaftliche Stellung des Architekten in dieser Zeit. Wie bei Wagner sichtbar wird, ist der Architekt nun nicht mehr nur Vermittler zwischen der Gegenwart und einer in ihrer Idealität uneinholbaren Vergangenheit – sei dies die Architektur Ägyptens, die griechische oder römische Klassik, die Gotik, die Renaissance oder der Barock. Als Visionär blickt der moderne Architekt so sehr in die Zukunft wie in die Vergangenheit. Das heißt, dass sich mit der Moderne das Zeitverständnis um die Achse einer **transitorisch gewordenen Gegenwart** zu drehen beginnt. Wo über sie die Verknüpfung von Vergangenem und Zukünftigem stattfindet, besitzt die moderne Architektur eine doppelte, janusköpfige zeitliche Ausrichtung. Es zeigt sich ihre **dialektische Zeitkonzeption**, wo sie das Ewige und das Vergängliche, *longue durée* und Augenblicklichkeit, Klassizismus und Aktualität in einen Begriff und eine Praxis einzubinden versucht.

Im Wien der Jahrhundertwende, aber vor allem bei Wagner, zeigen sich Ansätze einer Modernekonzeption, wie sie von Charles Baudelaire (1821–1867) ein gutes halbes Jahrhundert zuvor in Paris formuliert worden war. In der Moderne ist nach Baudelaire das »Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige, [...] die eine Hälfte, deren andere Hälfte das Ewige und Unabänderliche ist«. Wie er weiter hinzufügt, habe es »eine Modernität für jeden alten Maler gegeben«<sup>34</sup>. Modernität bedeutet, dass das **Momentane und das Ewige, das Ephemerale und das Konkrete** in eine Einheit gebunden sind. Modernität zeigt sich in der Spannung zwischen der zukünftigen Zukunft und der vergangenen Zukunft. Wobei erst durch Orientierung der Gegenwart auf die Zukunft als der zukünftigen Vergangenheit

die Moderne sich der Vergangenheit öffnet, die erst dadurch zu Geschichte und als eine solche für die Gegenwart fruchtbar werden kann.

Daher auch hat die **Moderne** eine besondere Verbindung zur **Mode**, ja es scheint sich gerade in der Mode ihre Konzeption zu zeigen. Im Gegensatz zur Kunst sei in der neuen Zeit, laut Wagner, die Mode das »Näherliegende, Leichtfaßliche« und »leichter zu Beeinflussende«<sup>35</sup>. Es zeichne den modernen Menschen aus, dass er in Bezug auf die Mode sicher in seinem Urteil sei, er »bemerkt heute mehr denn je selbst den kleinsten Modefehler«<sup>36</sup>. Die Mode gründe immer in den Notwendigkeiten des Alltagslebens und liege daher immer richtig. »Unsere Kleidung, unsere Mode wird von der Allgemeinheit diktiert und richtig befunden und schließt in dieser Beziehung selbst jeden Hinweis auf einen Fehler aus.«<sup>37</sup> Wie der Mann im modernen Reiseanzug »zur Bahnhofshalle, zum Schlafwagen, zu all unseren Vehikeln<sup>38</sup> »passe, so passe alles nach modernen Anschauungen Entstandene »vollkommen zu unserer Erscheinung«, dagegen »nach alten Vorbildern kopiertes und imitiertes nie«<sup>39</sup>.

Trotz ihrer Flüchtigkeit sah Wagner in der Mode einen Indikator für das Bleibende, ohne dass dieses in der Modeerscheinung selbst Thema ist. Nach Baudelaire ist die Aufgabe des Chronisten einer Zeit, allem voran des Künstlers, »von der Mode das loszulösen, was sie im Geschichtlichen an Poetischem, im Flüchtigen an Ewigem enthalten mag«<sup>40</sup>. Denn in der Mode komme das später historisch Gültige als vorerst noch Nebensächliches zur Sichtbarkeit. Es müsse nur erkannt werden. Ähnlich formulierte dies auch Wagner. Der Mode, die oft unbewusst aus der Befriedigung aktueller Bedürfnisse heraus entstehe, attestierte Wagner ein »erstaunliches Feingefühl der Allgemeinheit«<sup>41</sup>. Sie sei »das Vorbereitende des Stils«<sup>42</sup>. Während die Mode in der Gegenwart gründe, repräsentierten der Stil und die Kunst den »erstarrten, schwerer zu beeinflussenden und geläuterten Geschmack«, der durch »Vertiefung und Verständnis«<sup>43</sup> geprägt sei. Die Mode werde so zum vermittelnden Element und *tertium comparationis* zwischen der Realität des Alltags und der Idealität der Baukunst.

Durch die Mode erhält die Moderne eine kritische Spannung zwischen dem Überlieferten und dem Zukünftigen. Das hatte Wagner erkannt, als er feststellte: »Durch den Vorstoß der Moderne hat die Tradition [erst] den wahren Wert erhalten und ihren Überwert verloren.«<sup>44</sup> Die Moderne hat also immer die Funktion der **Aufklärung der Zeit über sich** selbst. Sie enthüllt das Zeitgebundene als Überwert oder als ideologischen Überbau. Die Ra-

dikalität der Moderne, auch ihre formale »Nacktheit«, besteht darin, zum Grund der Dinge durchzudringen. Ihrem ureigenen Verständnis nach ist die Moderne von der Idee der Aufklärung der Architektur über sich selbst und die Rückführung der Architektur auf die Grundelemente besessen. In der Vorrwärtsorientierung zeigen sich ihr Fundamentalismus sowie zugleich die ihr eigene ethische Dimension.

#### **4 Exkurs Form ever follows function**

Wagners Prinzip *Artis sola domina necessitas* besitzt eine Entsprechung in Louis H. Sullivans (1856 – 1924) Prinzip ***form ever follows function***. Zusammen mit seinem Partner Dankmar Adler (1844 – 1900) war Sullivan Mitbegründer der Chicago School und Pionier des amerikanischen Hochhauses. Wagner wie Sullivan hielten am Konzept der Baukunst fest und führten diese auf Notwendigkeit und Funktion zurück. Gemeinsam ist ihnen auch, dass sie in diesem Punkt unverstanden blieben. Während Wagners lateinischer Leitsatz von klassischer Bildung zeugt, atmet Sullivans Credo den Geist des Pragmatismus. Wagners *Artis sola domina necessitas* ist inzwischen weitgehend vergessen, Sullivans Prinzip *form ever follows function* dagegen in aller Munde, auf Kosten der Banalisierung seiner Inhalte. Als *form follows function* dient es bis heute der polemischen Verkürzung der Moderne auf einen Vulgärfunktionalismus. Als Schlagwort benutzt, verschwinden aber dahinter Sullivans theoretische und philosophische Intentionen.

Die Parallele zwischen Wagner und Sullivan besteht darüber hinaus dort, wo beide die Überzeugung teilten, dass Erneuerung der Architektur so viel heißt wie **Rückkehr zu den der Architektur zugrunde liegenden Prinzipien**. Das waren für Wagner *necessitas* oder Notwendigkeit, für Sullivan *function* oder Zweck. Zugleich hielten beide an der Notwendigkeit der künstlerischen Überhöhung der Architektur zur Baukunst fest. Dabei bildete für Wagner der Idealismus und für Sullivan der Transzendentalismus die philosophische Grundlage. Sullivans philosophischer Ansatz im Transzendentalismus tritt in seinem Aufsatz *Das große Bürogebäude, künstlerisch betrachtet* in großer Klarheit hervor. Dort schrieb Sullivan mit Blick auf die organischen wie auch anorganischen Formen in der Natur:

»Es ist ein Gesetz aller organischen und anorganischen, aller physischen und metaphysischen, aller menschlichen und übermenschlichen Dinge, aller echten Manifestationen des Kopfes, des Herzens und der Seele, dass das Leben in seinem Ausdruck erkennbar ist, dass die Form immer der Funktion folgt. Das ist das Gesetz.«<sup>45</sup>

Im englischen Original heißt es *form ever follows function*. Sullivans Architekturtheorie gründet, wie hier erkennbar ist, im amerikanischen Transzentalismus. Dieser geht von der Annahme aus, dass alles in der Natur göttlichen Gesetzen folgt und diese für den Menschen erkennbar sind, wobei die Erkenntnis der Natur mittels der Sinneswahrnehmung stattfindet, die reine Faktizität der Dinge gleichsam transzendierend. **Die menschlichen Artefakte folgen den Gesetzen der Natur, denn sie stehen nicht außerhalb der Schöpfung.** Das gilt auch für die Architektur; konzeptuell, aber nicht formal, hat sie in der Natur ihr Vorbild. Daraus folgte für Sullivan, dass sich der Gehalt und die innere Konzeption der Architektur, wie die Erscheinungen in der Natur, an ihrer äußeren Form manifestieren und ablesen lassen müssen. Daher: *form ever follows function*. Was auf der Seite der Schöpfung göttliches Gesetz ist, das ist auf der Seite der Kultur eine Forderung der Ethik.

Während für Wagner neue Zwecke neue Formen hervorbringen sollten, postulierte Sullivan dasselbe in der Umkehrung: »Wo die Funktion sich nicht ändert, ändert sich auch die Form nicht.«<sup>46</sup> Dabei ging für Sullivan die Funktion nicht im Gebrauch allein auf. Im Gegensatz zu Wagner besaß er einen sehr viel umfassenderen, geradezu poetischen Funktionsbegriff:

»Ob wir an den im Flug gleitenden Adler, die geöffnete Apfelblüte, das schwer sich abmühende Zugpferd, den majestätischen Schwan, die weit ihre Äste breitende Eiche, den Grund des sich windenden Stroms, die ziehenden Wolken oder die über allem strahlende Sonne denken: immer folgt die Form der Funktion.«<sup>47</sup>

Im sich abmügenden Zugpferd, im majestätischen Schwan oder im sich windenden Strom findet der Funktionsbegriff eine Erweiterung auf emotionaler, psychologischer und physiologischer Ebene. Für Sullivan **sind die Funktionen in erster Linie Wirkungen**, die vom Objekt ausgehend im Betrachter oder Benutzer etwas auslösen. Funktion heißt, dass der Betrachter zu einer

Tätigkeit oder zu einem performativen Akt aufgefordert und daraufhin aktiv wird. Funktion heißt auch, dass etwas im Betrachter oder Benutzer bewegt wird, dass dieser emotional berührt wird. Ein Objekt erfüllt also nicht eine Funktion, sondern es löst etwas im Betrachter aus, so dass dieser zum Beispiel eine Tür öffnet, vom Stuhl aufsteht, die Arme ausstreckt und winkt, in Tränen ausbricht oder einfach eine Straße entlangläuft. Es entbehrt nicht einer gewissen Tragik, dass die Vertreter der Moderne wie auch ihre Gegner *form ever follows function* zu *form follows function* reduzierten. Sie ignorieren dadurch die Grundlagen der Moderne, sie entkleiden sie ihres sinnlichen, psychologischen und philosophischen Gehalts und reduzieren sie auf eine rein instrumentelle Vernunft.

Für die Architektur unterschied Sullivan zwei elementare Prinzipien: die Masse und die Oberfläche. In den Proportionen der Masse einerseits und in der Gestaltung der Oberfläche andererseits komme der Charakter des Gebäudes zur Sichtbarkeit. Beide unterschieden und ergänzten sich zugleich. Während »die Komposition [der Massen] die grundsätzlichere [Ausdrucksform] ist, ist die dekorative Ornamentierung die intensivere«<sup>48</sup>. Einerseits forderte Sullivan »Tugend der Masse«<sup>49</sup> mittels Proportionen, andererseits eine »poetische Bildhaftigkeit«<sup>50</sup> der Oberfläche mittels Ornamente. Beide entsprangen »derselben Quelle des Gefühls«<sup>51</sup>, besäßen aber eine je unterschiedliche sinnliche Wahrnehmbarkeit.

**Masse und Ornament** sind die zwei ästhetisch wirksamen Elemente, wobei das Ornament das schwierigere der beiden ist. Es soll einerseits einem Inneren zur Sichtbarkeit verhelfen, ist aber andererseits der Masse als ein Äußeres hinzugefügt. Es ist ein Oberflächenphänomen, das sich aber bei Sullivan, im Unterschied zu Wagner, nicht aus der Konstruktion, der Materialität und ihrer Verarbeitung ableitet. So bestehen Sullivans Guaranty Building (1896) in Buffalo oder das Wainwright Building (1891) (Abb. 3b) in St. Louis jeweils aus einem klar definierten Volumen aus Sandstein, dessen Oberfläche mit Ornamenten aus organischen Formen besetzt ist, obwohl beide Gebäude Stahlskelettbauten sind. Man sieht es ihnen aber nicht an, es gibt keine Hinweise darauf, was aber für Sulli-



Abb. 3b

van kein Widerspruch war. Die Ornamente dienen allein dazu, in poetischer Form den Charakter des Gebäudes zur Sichtbarkeit zu bringen, nicht aber seine Konstruktion.

Damit erklärt sich, warum die Sullivan'schen Ornamente keine historischen Stile zitieren, sondern ganz aus organischen, floralen Motiven zusammengesetzt sind. Aufgrund der Analogie von göttlicher Schöpfung und menschlichem Artefakt, die dem Transzentalismus der Sullivan'schen Prägung zugrunde liegt, bestehen Sullivans Ornamente aus Formen und Figuren, die der Natur entlehnt sind. Sie bedienen sich also nicht des klassischen Formen- und Stilkanons. Das ist konsequent, denn klassizistische, gotische oder barocke Ornamente stellen das jeweilige Gebäude in einen historischen und damit kulturellen Kontext und gerade nicht in den von Schöpfung und Naturgeschichte, wie es dem Transzentalismus entspricht. Deshalb ist es auch ein Missverständnis, wenn die organischen Ornamente an Sullivans Carson Pirie Scott Building (1904) in Chicago als gotische Ornamente interpretiert werden. Sie sind ja gerade der Natur entlehnt und nicht der Architekturgeschichte.

Durch die Ablösung vom Vorbild der historischen Epochen und den Bezug auf den Transzentalismus unterschied sich Sullivan in seiner Konzeption von Modernität von seinen Zeitgenossen. Das gab ihm seinen spezifischen Platz in der amerikanischen Architekturgeschichte zwischen Henry Hobson Richardson (1838–1886) und Frank Lloyd Wright (1867–1959). Richardson, Sullivan und Wright werden auch als die drei Großen der amerikanischen Architektur bezeichnet. Richardson, um einiges älter als Sullivan, war der einflussreichste Architekt im Amerika der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Wright schrieb, dass er ein »mächtiger phantastischer Eklektiker«<sup>52</sup> gewesen sei »mit unverkennbaren Anlagen, ein Moderner zu werden«<sup>53</sup> – aber eben nur mit den Anlagen dazu. Durch seine theoretische Neuformulierung der Architektur bereitete Sullivan dagegen den Übergang zur Moderne vor, den Wright, als der bedeutendste Architekt Amerikas in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dann im Spannungsfeld von Natur, Maschine und Demokratie vollzog.

## 5 Baukunst unserer Zeit

So sehr für Wagner die Konstruktion und damit vor allem die Konstruktion in Eisen ein dynamisches und auf Innovation ausgerichtetes Element darstellte, zeigt sich in Wagners Architektur das Eisen dennoch kunsthandwerklichen Verarbeitungsweisen und klassischen ornamentalen Wirkungsabsichten verpflichtet. Durch idealistische Überhöhung des Realismus der Eisenkonstruktion sollte die Architektur in Baukunst überführt werden. So ergänzte Wagner im Pavillon auf dem Wiener Karlsplatz das modulare Raster der Eisenkonstruktion baukünstlerisch durch Kapitelle, Säulenbasen, Palmetten und andere ornamentale Formen, die sich nicht aus dem verwendeten Material Eisen, seiner Konstruktion und Herstellung rechtfertigen lassen. In ihrer Formensprache wie auch in ihrer Art der Herstellung folgen sie einem ästhetischen Ideal, das einer anderen Epoche der Produktion, der Konstruktion und der baukünstlerischen Symbolik angehört. Als Künstler stand Wagner, wie Peter Haiko festgestellt hat, trotz aller Modernität fest auf dem Boden des 19. Jahrhunderts, »in seiner ›modernen Art des Bauens‹ versuchte er immer, für das 20. Jahrhundert den Aspekt der Monumentalität, die als eine besondere Qualität vom Historismus geschätzt wurde, zu erhalten«<sup>54</sup>.

Wagner war sich bewusst, dass sein Umgang mit **Material und Konstruktion** und selbst mit den ästhetischen Vorstellungen seiner Zeit hinter seinen hohen Ansprüchen zurückblieb. »Unsere modernste Epoche hat, wie keine frühere, die größte Anzahl solcher Konstruktionen (man bedenke nur den Erfolg des Eisens) hervorgebracht«<sup>55</sup>, aber diese Formen seien noch nicht zu vollendet Kunstrform entwickelt worden, »weil eben die Utilität dieselben für die Kunst erst vorbereitet«<sup>56</sup>. Die Architektur seiner Zeit befindet sich noch in einer Phase der Vorbereitung auf die Moderne, die Moderne sei das Ziel, aber noch nicht erreicht. Viel Zeit sei notwendig, denn die Formgebung, zumal unter den Bedingungen eines so weitreichenden gesellschaftlichen Umbruchs, wie ihn seine Zeit erlebe, gehe immer langsam und oft unmerklich vonstatten. Wagner nahm auf Semper Bezug, der auch auf diesen Sachverhalt hingewiesen hatte. In *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik* hatte Semper wohl das architektonische Potenzial des Eisens in Zweifel gezogen, aber keineswegs kategorisch abgelehnt. Lange werde es dauern, so Semper seine Kritik abschwächend,

»bis das Eisen, und überhaupt das Metall auf eine so vollkommene Weise technisch beherrscht sein wird, daß es als künstlerisches Element in der schönen Baukunst neben dem Steine, den Ziegeln und dem Holze Geltung und Würdigung zu finden beanspruchen darf«<sup>57</sup>.

Das sei, so Wagner, treffend festgestellt, aber Semper selbst habe in seiner Architektur wenig unternommen, um auf dieses Ziel hinzuarbeiten. »Statt die Konstruktion selbst als die Urzelle der Baukunst zu bezeichnen«, habe er sich mit der »Symbolik der Konstruktion« und auf der Grundlage der Bekleidungstheorie mit Oberflächenphänomenen zufriedengegeben.<sup>58</sup>

Es war aber auch für Wagner ein langer Prozess, die **architektonischen Konsequenzen aus den neuen maschinellen Produktions- und Verarbeitungsverfahren** zu ziehen. Erst in seinem Spätwerk gelang ihm das mit der Kirche am Steinhof (1907) und der Postsparkasse (1912) in Wien. Dort wurden die neuen Herstellungsverfahren von Eisen und Stein zum Auslöser für gestalterische und ästhetische Innovation. Wie Wagner in *Die Baukunst unserer Zeit* (1914) darlegte, könne man mit den neuen technischen Produktions- und Konstruktionsverfahren Material einsparen und trotzdem, ja gerade deswegen gesteigerte Effekte von Monumentalität erzielen. Monumentale Fassaden im Sinne der Renaissance in Massivbauweise auszuführen, erschien Wagner nicht mehr zeitgemäß. Er stellte sich dagegen eine »moderne Bauart«<sup>59</sup> vor, bei der man durch die Einsparung von Material, Zeit und Geld höherwertige Materialien verwenden und so die Wirkung des Großen und Monumentalen noch einmal steigern könnte:

»Zur äußersten Bauverkleidung (naturgemäß bei gleichen Prämissen) werden (für die glatten Flächen) Platten verwendet. Diese Platten können in ihrer Kubatur bedeutend geringer angenommen werden, dafür aus edlerem Materiale (beispielsweise aus Laaser Mamor) projektiert sein. Die Befestigung dieser Platten würde durch Bronzeknöpfe (Rossetten) erfolgen. [...] Die Steinkubaturen sinken auf 1/8 bis 1/10 der ersten Annahme, die Anzahl der Werkstücke wird geringer, die monumentale Wirkung wird durch das edlere Material erhöht, die angewandten pekuniären Mittel fallen um Ungeheures und die Herstellungszeit wird auf ein übliches, normales und erwünschtes Maß herabgedrückt.«<sup>60</sup>

Wagner beschrieb hier die Konstruktion der Fassade der Wiener Postsparkasse. Dort fallen Elemente auf, die im Raster über die Fassade verteilt sind und wie Nieten einer Stahlkonstruktion aussehen. Es sind jene Elemente, die Wagner als »Bronzeknöpfe (Rossetten)« (Abb. 3c) bezeichnet hat. Andererseits besteht die Fassade aus dünnen Steinplatten, die eine monumentale Wirkung erzeugen, die irritiert. Irritierend ist dies, weil die monumentale Wirkung sich nicht, wie man erwarten würde, der Massivität des Materials verdankt, sondern der Verwendung von dünnen, flachen Steinplatten. Das zeigt sich in der Ausbildung der Ecken im Sockelbereich. Dort sind die Steinplatten auf Stoß gesetzt, so dass die geringe Dicke der Platten und damit die Art, wie die Fassade gemacht ist, zum Thema der Gestaltung wird. Sichtbar wird, dass es sich um eine verkleidete oder bekleidete Fassade handelt, die durch die Offenlegung ihrer Konstruktion eine Aussage weniger über Monumentalität selbst als über die Bedingungen monumentalier Wirkungen und die Weise ihrer Erzeugung macht. Im Sockel sind dazu die Platten, die ansonsten flach sind, im unteren Bereich mit einem Wulst versehen. Das erzeugt in der Fassade eine wellenartige Bewegung, die, an klassisches Bossenmauerwerk erinnernd, gleichzeitig dynamisch und monumental wirkt.

Zur irritierenden Unbestimmbarkeit tragen auch die Bronzeknöpfe oder Eisenanker bei. Diese sind das eigentliche rätselhafte Element der Fassade. Ursprünglich wurden sie zum Anbringen der Natursteinplatten verwendet. Während der Montage der Fassade dienten sie der vorübergehenden Fixierung der Steinplatten. Sie sind rein konstruktiver Art, aber nur so lange, bis der Mörtel abgebunden hat und die Platten eine feste Verbindung mit der Wand dahinter eingegangen sind. In der Phase des Abbindens des Mörtels vollzieht sich dann in den Eisenankern eine Wandlung: Sie verlieren nach und nach ihre konstruktive Funktion, sie werden überflüssig und wandeln sich zu Ornamenten. Denn sie werden gleichsam historisch, insofern an ihnen die Geschichte des Gemachtseins der Fassade sich zeigt. Ohne dass sich etwas formal geändert hat, findet ein Übergang von der konstruktiven Funktion zur Memorialfunktion statt.

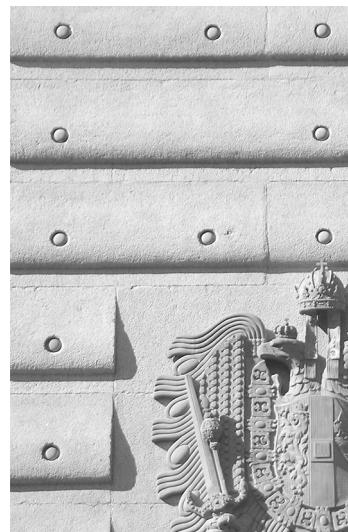


Abb. 3c

Ihrer konstruktiven Logik folgend verlangen neue Verfahrensweisen nach neuen Formen, die dadurch zum Indikator ihrer Zeit werden. Darauf zielte Wagner ab, als er anmerkte, dass das Besondere dieser Fassade darin liegt, dass über die neuen Bearbeitungsverfahren »eine Anzahl neuer künstlerischer Motive entsteht«<sup>61</sup>, die aber nicht nur neu sind, sondern darüber hinaus fähig sind, neue Traditionen zu begründen. **Tradition gründete für Wagner in Innovation.** Wagner formulierte hier, was Walter Gropius, Gründungsdirektor des Staatlichen Bauhauses in Weimar, kurze Zeit später, jedoch mit weniger Pathos postulierte: »Nur durch dauernde Berührung mit der fortschreitenden Technik, mit der Erfindung neuer Materialien und neuer Konstruktionen« sei es möglich, die »Gegenstände in lebendige Beziehung zur Überlieferung zu bringen und daraus die neue Werkgesinnung zu entwickeln«<sup>62</sup>.

In der Anwendung innovativer konstruktiver Technologien gelang es Wagner, an Sempers Bekleidungstheorie anzuknüpfen und an der Architektur als Baukunst festzuhalten. Die dünnen Fassadenplatten der Wiener Postsparkasse bekleiden in wörtlichem Sinne die tragende Wand. Aber sie zeigen, wie sie das tun oder wie sie konzipiert sind. Die monumentale Wirkung der Fassade gründet in der Offenlegung ihres Gemachtseins. Sie besteht in der Fiktion von Monumentalität und nicht in der Wörtlichkeit. Je dünner die Fassade und je deutlicher dieses sichtbar wird, umso größer die monumentale Wirkung. Und genau aus dieser Ambivalenz heraus entsteht das poetische Potenzial der Moderne. Nicht im Ausschluss, sondern in der bewussten Aufnahme der neuen Technologien und der dialektischen Zuspitzung der Gegensätze findet die moderne Architektur zu sich selbst und begründet ihre Tradition.

## Basisliteratur

Wagner, Otto: *Die Baukunst unserer Zeit*, Wien: Anton Schroll 1914

## Anmerkungen

- |   |  |   |  |
|---|--|---|--|
| 1 | Otto Wagner (1914), <i>Die Baukunst unserer Zeit</i> , S.58. | 3 | Otto Wagner (1914), »Vorwort zur vierten Auflage«, S. 4. |
| 2 | Otto Wagner (1914), »Vorwort zur zweiten Auflage«, S. 8.     | 4 | Otto Wagner (1898), <i>Moderne Architektur</i> , S.11.   |
|   |  | 5 | Ebd., S.10.  |

- 6 Ebd.
- 7 Otto Wagner (1898), *Moderne Architektur*, Titelseite.
- 8 Ebd., S.7.
- 9 Ebd.
- 10 Otto Wagner (1902), *Moderne Architektur*, S.6f.
- 11 Ebd., S.7.
- 12 Friedrich Nietzsche (1999), »Götzen-Dämmerung«, S.118.
- 13 Otto Wagner (1914), *Die Baukunst unserer Zeit*, S.14.
- 14 Ebd., S.13.
- 15 Ebd.
- 16 Ebd., S.14.
- 17 Ebd., S.7.
- 18 Ebd., S.8.
- 19 Ebd., S.31.
- 20 Ebd., S.58.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd., S.60.
- 23 Ebd.
- 24 Ebd., S.61.
- 25 Ebd., S.60.
- 26 Ebd.
- 27 Adolf Loos (1962), »Der Neue Stil und Die Bronze-Industrie« [1898], S.28.
- 28 Otto Wagner (1914), *Die Baukunst unserer Zeit*, S.60.
- 29 Ebd.
- 30 Otto Wagner (1902), *Moderne Architektur*, S.12f.
- 31 Ebd., S.13.
- 32 Ebd.
- 33 Ebd., S.60.
- 34 Charles Baudelaire (1863), »Der Maler des modernen Lebens«, S.286.
- 35 Otto Wagner (1914), *Die Baukunst unserer Zeit*, S.36f.
- 36 Ebd., S.36.
- 37 Ebd.
- 38 Ebd.
- 39 Ebd.
- 40 Charles Baudelaire (1863), »Der Maler des modernen Lebens«, S.285.
- 41 Otto Wagner (1914), *Die Baukunst unserer Zeit*, S.36.
- 42 Ebd., S.37.
- 43 Ebd., S.36.
- 44 Ebd., S.8.
- 45 Louis H. Sullivan (1999), »Das große Bürogebäude, künstlerisch betrachtet« [1896], S.144.
- 46 Ebd.
- 47 Ebd.
- 48 Louis H. Sullivan (2011), »Ornament in Architektur« [1892], S.46.
- 49 Ebd.
- 50 Ebd.
- 51 Ebd., S.47.
- 52 Frank L. Wright (1960), *Schriften und Bauten*, S.20.
- 53 Ebd.
- 54 »he always tried in his ›modern way of building‹ to preserve for the twentieth century that traditional quality highly valued by historicism, namely, monumentality.« Peter Haiko (1993), »The Franz Josef-Stadtmuseum«, S.74f.
- 55 Otto Wagner (1914), *Die Baukunst unserer Zeit*, S.61.
- 56 Ebd.
- 57 Gottfried Semper (1966), »Eisenkonstruktion« [1841], S.22.
- 58 Otto Wagner (1914), *Die Baukunst unserer Zeit*, S.61.
- 59 Ebd., S.66.
- 60 Ebd.
- 61 Ebd., S.67.
- 62 Walter Gropius (1981), »Grundsätze der Bauhausproduktion« [1926], S.90.