

RUTH HANISCH

MODERNE VOR ORT

WIENER ARCHITEKTUR 1889–1938



böhlau

Ruth Hanisch

Moderne vor Ort

Wiener Architektur 1889–1938



BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR | 2018

Das E-Book wurde publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.
Umschlagabbildung: WienMuseum

© 2018 by Böhlau Verlag GmbH & Co. KG, Wien
Kölblgasse 8–10, A-1030 Wien, www.boehlau-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Korrektorat: Patricia Simon, Langerwehe
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Bettina Waringer, Wien

ISBN 978-3-205-20208-0

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung: „Les extrêmes se touchent.“	
Wiener Architektur 1889–1938	21
„Irritierender Kompromiss“, „strange mixture“ oder „moderne Tradition“?	21
Heimatkunst – Heimatschutz	31
„Biedermeier als Erzieher“	37
Alt-Wien als „vermischteste aller Welten“	45
„Tradition“ versus „Traditionalismus“	50
Wiener „Dekorations-Rechte“	58
„... die nie ganz durchschaubare Verflechtung des Lebens“: die Wiener Funktionalismuskritik	65
„Die Extreme berühren sich“	70
Der Hase und der Igel:	
Otto Wagner und Camillo Sitte	79
„Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen“ (1889)	82
„Moderne Architektur“ (1896)	86
„Moderne Architektur. Prof. Otto Wagner und die Wahrheit über beide“ (1897)	93
Richard Streiter: „Architektonische Zeitfragen“ (1898)	99
Duell am Karlsplatz	105
Rationaler Archaist und romantischer Funktionalist?	129
Abbildungen	145
Eine Vorhangfassade: Otto Wagners Majolicahaus und die Projektion von Geschichte	177
Das Prinzip der Bekleidung der Bekleidung der Bekleidung	184
Zuschreibungsfragen	187

Die rückwärtsgewandte Kritik	191
Geschichte als Projektion	198
Der aufgeputzte Baukörper: Joseph Maria Olbrichs Secession und die Wiener Bautradition	209
Das „Grab des Mahdi“	213
„Schlicht aus dem schlichten Material“	218
Der Wiener „Baucharakter“	222
Der englische „Einfluss“	230
„Ein lebendiges Gehege wider das Profanum“	233
„Weder Glaspalast noch Akademie“	237
Eine Kippfigur: Joseph August Lux	245
Von der „Hohen Warte“ aus: 1904–1908	248
Und noch einmal: „Biedermeier als Erzieher“	253
„Volkstümliche Kunst“ (1904) und „Liebhaberphotograph“ (1908)	255
„Wenn Du vom Kahlenberg...“ (1907) und „Der Städtebau und die Grundpfeiler der heimischen Bauweise“ (1908)	260
Loos versus Lux, alias: „Episodenerscheinung“ versus „Pseudofachmann“	263
Dresden-Hellerau 1906–1909	274
München: „Ingenieur-Ästhetik“ (1910), „Otto Wagner“ (1914) und „Joseph Maria Olbrich“ (1919)	286
Resümee	291
„Der Geist wahrer Modernität“:	
Oskar Strnad und Felix Augenfeld	295
„Raum ist Schicksal“	307
„Möbel sind selbständige Wesen“	317
Von Adolf Loos zu Oskar Strnad: Felix Augenfeld	322
An Sigmund Freuds Schreibtisch	328
Epilog: anonyme Architektur als „wahre Modernität“	333
Schlussbemerkung	337
Personenregister	344

*Er war ein Schüler der Alten, dieser Neue,
denn auch sie waren neu, zu ihrer Zeit,
und hatten auch von Alten gelernt.¹*

Der aufgeputzte Baukörper: Joseph Maria Olbrichs Secession und die Wiener Bautradition

Im September 1882 (mit 14 Jahren) war Joseph Maria Olbrich von Troppau (heute Opava) nach Wien an die Staatsgewerbeschule und dort an die Bauabteilung von Julius Deininger gekommen. Die Staatsgewerbeschule war eine Berufsschule, aus der später die Höhere Technische Lehranstalt hervorgehen sollte, eine Schule, die also das Vakuum zu füllen suchte, das durch den Niedergang des Handwerkes im Zuge der Industrialisierung in der Ausbildung entstanden war. Vermittelt wurden dort neben Grundkenntnissen verschiedener Gewerbebezüge vor allem Allgemeinbildung, da die sogenannten Volksschulen die komplexer werdenden Inhalte, die ein industrialisiertes Handwerk erforderte, nicht mehr vermitteln konnten. Der Zweig, den Olbrich besuchte, wurde mit der Matura abgeschlossen und ermöglichte somit ein Hochschulstudium. Ein Jahr nach Olbrichs Eintritt übernahm Camillo Sitte die Leitung der Schule, nachdem er als Gründungsdirektor die Staatsgewerbeschule in Salzburg aufgebaut hatte. Auch wenn es nicht ganz klar ist, wie eng der persönliche Kontakt zwischen dem jungen Schlesier und Camillo Sitte war und ob Olbrichs Interesse für Richard Wagner tatsächlich von privaten Begegnungen mit dem fanatischen Wagnerianer Sitte herrührt – wie Robert Judson Clark vermutet –, hat zumindest ein sporadischer Kontakt im Unterricht stattgefunden.² Denn Direktor Sitte gab an der Staatsgewerbeschule selbst Zeichenun-

1 Ludwig Hevesi, „Auf Olbrichs Spuren“, in: *Altkunst – Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien: Carl Konegen, 1909, hier zitiert nach dem Reprint, wiederherausgegeben und eingeleitet von Otto Breicha, Klagenfurt: Ritter, 1986, S. 326–332, hier S. 329.

2 Robert Judson Clark, „Olbrich and Vienna“, in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, Bd. 7, 1967, S. 27–44, hier speziell S. 28–29. Nach wie vor die beste Schilderung des gesellschaftlichen und intellektuellen Hintergrundes von Camillo Sitte bieten: George R. Collins und Christiane Crasemann Collins, *Camillo Sitte. The Birth of Modern City Planning*, New York: Rizzoli, 1985.

terricht, ein Thema, das ihn auch theoretisch in mehreren Schriften beschäftigt hatte, und hat Olbrichs Note im Abschlusszeugnis persönlich eingetragen.³ Sitte interessierte sich für Fragen der Kunstpädagogik, insbesondere der Theorie des Zeichenunterrichtes sowie für den Zusammenhang zwischen Wahrnehmung und zeichnerischer Darstellung, wozu er die Schriften von Hermann von Helmholtz studierte, sowie für die Entwicklung der Raumdarstellung in kultureller wie entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht.⁴ So beobachtete er, dass sich die Fähigkeit der Perspektivdarstellung bei Kindern genauso entwickle wie in der Kulturgeschichte. Darin bezog er sich auf Ernst Haeckels bekanntes Paradigma „Phylognese ist Ontogenese“. Wenngleich Sittes Theorien oft eine sehr verkürzte Darstellung, aber immer originelle Kombination von diversen virulenten Ideen waren, war er dennoch Olbrichs erster Kontakt mit der Welt der Geistes- und Naturwissenschaften. Olbrich war allerdings schon wieder zurück im heimatlichen Troppau, als 1889 Sittes epochemachendes Buch „Der Städte-Bau“ erschien, das ihn schlagartig europaweit zur Koryphäe des künstlerischen oder in der Folge oft sogenannten malerischen Städtebaus machen sollte. Man kann aber dennoch annehmen, dass Olbrich das Büchlein seines ehemaligen Lehrers kannte. Im Museum in Troppau/Opava liegt ein Aquarell Olbrichs, das signiert und mit 1889 datiert ist. Auf der Rückseite findet sich die Beschriftung „[...] nach dem Gemälde meines Meisters Camillo Sitte, Wien, Sommer '89. Arbeitszeit: 3 Stunden“.⁵ Die Geschichte dieses Aquarells ist „to say the least problematic“, wie Robert Judson Clark bereits 1967 festgestellt hat, und daran hat sich seither auch nichts geändert. Das der Abbildung zugrunde liegende Gemälde stammt von Gustav Bauernfeind; ein Holzschnitt danach wurde von Sitte im „Städtebau“ als Abbildung 19 „Florenz: Via degli Strozzi“ publiziert. Allerdings ist das Olbrich'sche Aquarell zu Abbildung 19 des Städtebaus seitenverkehrt. Ob es im Haushalt Sittes eine Kopie nach dem Bauernfeind'schen Gemälde gegeben hat, eventuell sogar von Sittes eigener Hand, die Olbrich in 1889 in Wien aquarelliert hat, oder ob er die Druckplatte für den Holzschnitt als Vorbild zur Verfügung hatte, ist völlig unklar. Jedenfalls ist aber durch diese Beschriftung belegt, dass Olbrich sich Sitte durchaus auch noch nach seiner Schulzeit verpflichtet fühlte und ihn als seinen „Meister“ ansprach. Es ist ein hübscher Treppenwitz der

3 Das geht aus seinem Abschlusszeugnis an der Staatsgewerbeschule hervor: Institut Mathildenhöhe, 3023/20AR.

4 Gabriele Reiterer, *Augensinn. Zu Raum und Wahrnehmung in Camillo Sittes Städtebau*, Salzburg: Pustet, 2003; Ruth Hanisch und Wolfgang Sonne, „Mit der eigenthümlichen Beweglichkeit seines Geistes. Camillo Sittes Schriften zur Pädagogik“, in: *Camillo Sitte. Gesamtausgabe. Bd. 4, Schriften und Projekte*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2008, S. 7–49.

5 Zit. nach: Robert Judson Clark, „Olbrich and Vienna“, a. a. O., S. 29 und FN 12.

Geschichte, dass Otto Wagner die so geschätzten zeichnerischen Qualitäten seines späteren Chefzeichners Olbrich ausgerechnet seinem Intimfeind Camillo Sitte zu verdanken hatte. Wie weit Olbrich Sittes städtebaulichen und architektonischen Texte in seinen Bauten verarbeitet hat, ist schwierig zu quantifizieren. Im Haus Stöhr in St. Pölten band Olbrich eine Vielzahl von verschiedenen Außenräumen an den stark gegliederten Baukörper, etwas, das Sitte in seinem Buch ausdrücklich gefordert und selbst auch so projiziert hatte. Zwischen dem Entwurf für eine Doppelvilla, den Sitte in der ersten Ausgabe von „Der Architekt“ als erste Tafel publiziert hatte,⁶ und den frühen Wohnbauten Olbrichs – der Villa Bahr und dem Haus Friedmann – besteht eine starke Verwandtschaft: die intensive Verwendung von geschnitztem und bemaltem Holz, die stark gegliederten Krüppelwalmdächer und die Integration von Außenräumen in den Baukörper. Es sollte aber nicht verschwiegen werden, dass auch Otto Wagner einen frühen Versuch in der malarischen Anlage von Landhäusern in Form eines Entwurfes für ein Jagdschloss für Milan I. von Serbien unternommen hatte.⁷ Es ist allerdings unwahrscheinlich, dass Olbrich diese gekannt hat. Olbrichs Interesse an Häusergruppen, wie er sie in Darmstadt mehrfach projektierte, ließe sich mit Sittes Schrift ebenfalls gut begründen. In seinem eigenen Wohnhaus auf der Mathildenhöhe bezeichnet er die Eingangsgloggia etwa als „Piazza“, was als Umkehrschluss sehr gut zu Sittes Diktum passte, dass die Plätze die Zimmer der Stadt wären.⁸

Im Anschluss an die Matura an der Staatsgewerbeschule studierte Olbrich von 1890 bis 1893 an der Akademie der bildenden Künste bei Carl von Hasenauer. Sein Abschlussprojekt, mit dem er den Rompreis gewann, war ein Entwurf für ein Theater, ganz im Neobarock seines Lehrers gehalten (Abb. 34). Dieses Blatt beeindruckte Wagner so sehr, dass er den jungen Absolventen quasi noch in der Ausstellung für sein Büro engagierte. Die Zeichnung ist sehr aufschlussreich, zeigt sie doch erstens die überlegene zeichnerische Perfektion des jungen Olbrich, aber auch schon architektonische Themen, die er später weiterverfolgen sollte. Interessanterweise klingen auch schon einige Gedanken des endgültigen Secessionsentwurfes darin an: die Kombination eines Eingangstraktes (nach Vorbild des Mi-

6 Projekt einer Doppelvilla. Entworfen und Gezeichnet von Camillo Sitte, in: *Der Architekt*, 1. Jg., 1895, Tafel 1.

7 Otto Antonia Graf, *Otto Wagner. Das Werk des Architekten 1860–1902*, Bd. 1, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 1994, S. 64–66.

8 Joseph Maria Olbrich, *Architektur. Vollständiger Nachdruck der drei Originalbände von 1901–1914*, Tübingen: Ernst Wasmuth, 1988, S. 6–7. Zur Analogsetzung von Haus und Stadt bei Sitte siehe: Sonja Hnilica, *Metaphern für die Stadt. Zur Bedeutung von Denkmodellen in der Architekturtheorie*, Bielefeld: transcript, 2012, speziell das Kapitel: „Die Stadt als Haus“, S. 29–52.

chaelertraktes der Hofburg) mit einer Kuppel und einer Art Langhaus (hier stand offensichtlich die Oper von Sicardsburg und van der Nüll Pate). Die große Loggia im Triumphbogen weist jene Hybridisierung aus Außen- und Innenraum auf, die überhaupt ein Grundthema der Olbrich'schen Architekturen werden sollte, deutet aber auch ganz klar auf den Mitteltrakt der Neuen Burg hin. Das Ganze wird tatsächlich mehr durch die zeichnerische als die architektonische Qualität zusammengehalten, zeigt aber schon das Interesse an der Kombinatorik verschiedenster geometrischer Baukörper, das auch den Secessionsbau bestimmen wird. Olbrich verschob sein Rompreisstipendium, um in Wagners Atelier als Chefzeichner zu arbeiten. Einige der atemberaubendsten Zeichnungen zum Stadtbahnbau stammen von Olbrichs Hand. Auch wenn sich die Zuschreibung von Zeichnungen und Projekten schwierig gestaltet und in der Sekundärliteratur oft Händescheidungen ohne Angabe von Quellen gemacht oder als Quellen mündliche Berichte von Wagnermitarbeitern verwendet wurden, die sich heute nicht mehr verifizieren lassen, gibt es einige gesicherte Blätter: etwa die bereits in der Einleitung besprochene Studie für ein Franz-Josef-Denkmal am Rathausplatz von 1895 (Abb. 12). Olbrich hatte eine durchaus witzige Art, die doppelte Autorschaft dieses Blattes klarzulegen; während Wagner das Blatt konventionell rechts unten mit OW 95 signierte, setzte der Zeichner seine Initialen auf die Plane einer der vorbeifahrenden „Tramwei“.⁹ Die Modalitäten der Arbeitstrennung zwischen Wagner und Olbrich werden sich nicht mehr rekonstruieren lassen. Vor allem nicht mehr, wie viel Einfluss der Zeichner der Projekte auf die Konzeption derselben gehabt hat; dies hieße, den sehr komplexen Prozess des architektonischen Entwerfens extrem zu verkürzen. Jedenfalls kann man annehmen, dass der Gedankenaustausch zeichnerisch wie verbal intensiv war, dass aber kein Blatt – vor allem keine der großen Repräsentationszeichnungen – das Atelier ohne Wagners Zustimmung verlassen hat. Und es ist auch nicht wahrscheinlich, dass Olbrich – auch wenn man seine Mitautorschaft an dem Entwurf der Karlsplatzstationen anerkennen möchte – so maßgebliche Entscheidungen wie jene, ein Eisenskelett zu verwenden, ohne intensive Konsultation mit Wagner getroffen hat. Umso mehr hat es schon seine Zeitgenossen überrascht, dass er in seinem ersten unabhängigen Monumentalbau, dem Ausstellungsgebäude der 1897 gegründeten „Vereinigung bildender Künstler Österreichs“, bei allen Anleihen am Werk seines zweiten „Meisters“ diesem in wesentlichen Aspekten widersprach.¹⁰

9 Robert Judson Clark, „Olbrich and Vienna“, a. a. O., S. 32.

10 Zur Gründungsgeschichte der Secession siehe u. a.: *Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897–1985*, hg. von der Vereinigung bildender Künstler, Wien-Köln-Graz:

Das „Grab des Mahdi“

Und nicht nur Wagners Einfluss schien Olbrich beim Bau des Secessionsgebäudes hinter sich lassen zu wollen. „Ihr Ausstellungs-Gebäude weiß nichts vom älteren Palastcharakter Wiens, nichts von unserer neuen monumentalen Bau-Aera, nichts von dem ihm vorausgegangenen Club- und Genossenschaftshäusern, nichts von Wiener Luft und Himmel und ganz speciell nichts von der nächsten architektonischen Umgebung“¹¹, schrieb der Schriftsteller Hans Grasberger am 14. November 1898 in der Wiener Abendpost über den eben eröffneten Neubau der Künstlervereinigung Secession (Abb. 35). Und das war noch harmlos: Vom Grabmal des Mahdi bis zur assyrischen Bedürfnisanstalt reichten die freien Assoziationen der Wiener Presse; der Tenor war aber immer der gleiche, der Bau wurde als exotischer Fremdkörper, als Bruch mit der Wiener Bautradition empfunden. So musste Ludwig Hevesi in seiner eigenen positiven Besprechung erst noch umständlich einige dieser Zuschreibungen widerlegen: „Bald hieß es: das ist das Grab des Mahdi. Nun das Mahdigrab mit seiner Kuppel war gar kein unebener Bau. Dann wieder hörte man: das ist eine Kreuzung zwischen einem Glashaus und einem Hochofen. Wir hätten statt Hochofen Kalkofen gesagt, aber nicht zum Tadel, denn ein Kalkofen ist eine vortreffliche Bauform, ein naher Verwandter der ägyptischen Tempelpylonen. Andere verstiegen sich sogar bis zum Vergleich mit einem assyrischen Anstandsort. Das ist entschieden unrichtig, denn die Forschungen von Layard, Rawlinson, Schrader, Oppert und George Smith haben erwiesen, daß es in Assyrien dergleichen Baulichkeiten überhaupt nicht gab.“¹² Wieso Hevesi den Kalkofen für besser hielt als den Hochofen, wird sich im Folgenden klären.

Am 3. Dezember 1898 löste der Vortrag von Franz Ritter von Neumann über „Die Moderne in der Architektur und im Kunstgewerbe“ im Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Verein eine allgemeine Diskussion aus, die sich über drei Abende hinzog und immer expliziter über den Neubau des Ausstellungsgebäudes der Secession geführt wurde. Neumann selbst brach eine Lanze für die Wiener Bauweise des Barocks, die ja den modernen Bedingungen auch genügen

Böhlau, 1986 und Oskar Pausch, *Gründung und Baugeschichte der Wiener Secession mit Protokollbüchern von Alfred Roller*, Wien: Österr. Kunst- und Kulturverlag, 2006.

11 Hans Grasberger, „Der Secession Haus und Ausstellung“, in: Wiener Abendpost, 14. November 1898, S. 1–2; hier S. 1.

12 Ludwig Hevesi, „Das Haus der Sezession. Vorläufiges“ (11. November 1898), in: ders., *Acht Jahre Sezession (März 1897–Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik*, Wien: Carl Konegen, 1906; wiederherausgegeben und eingeleitet von Otto Breicha, Klagenfurt: Ritter, 1984, S. 63–68, hier S. 63–64.

würde: „Die leichte, lebensfrohe Schmückung des Inneren der Räume, der weite Spielraum für ornamentale und figurale Plastik und Malerei, dies alles steht uns in verwandten Beispielen zu Gebote. Schwer ist es zu begreifen, warum wir diese heimatliche Kunst, die in ihren besten Erscheinungen ein Vorrecht unseres Landes ist, bei Seite lassen wollen und uns auf die weite Wanderung begeben, um, wenn auch nicht unmonumentale, doch constructiv unentwickelte Architektur vorclassischer Völker einzutauschen, ohne dazu stimmendes Klima, Himmel und Menschen.“¹³ Zum Abschluss forderte Neumann – wie offensichtlich schon mehrfach zuvor – eine Art von staatlicher Kommission zur Regulierung der modernen Architektur: „Wir haben wohl eine Centralcommission für die Erforschung und Erhaltung der alten Baudenkmäler: die wirthschaftliche Thätigkeit auf dem Gebiete des modernen Bauwesens mit ihrem vielverzweigten Einflusse in künstlerischer und kunstgewerblicher Hinsicht entbehrt aber bis heute einer ähnlichen Einrichtung.“¹⁴

Sitte stellte sich in der folgenden Diskussion zwar nicht direkt hinter seinen ehemaligen Schüler, versuchte aber immerhin, die neue Entwicklung (Namen wollte er keinen nennen) als Teil eines unaufhaltsamen historischen Prozesses zu erklären: „[...] wir wollen diesen Dingen aus Erkenntnis des historischen Weges freien Lauf lassen, fürchten uns nicht vor der Zukunft und wollen keine ästhetische Censur, keine architektonische Vormundschaft oder Curatelverhängung.“¹⁵ Dahinter stand Sittes Ablehnung jeder staatlichen Intervention in Kunstfragen, die er als Alt-48er und Altliberaler grundsätzlich ablehnte. Er bezog sich in seinem Beitrag ganz direkt auf die „Baurathszeit“ unter dem Leiter des Hofbauamtes Paul Sprenger, gegen den sich ja sein Vater, der Architekt Franz Sitte, intensiv gestellt hatte. Sitte verwies auf das 50-jährige Gründungsjubiläum des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins und zog Parallelen zwischen dem Revolutionsjahr 1848 und den zeitgenössischen Diskussionen: „Wenn man sich also diese Reihenfolge im Kreis aufschreibt: – Oberster Baurath, Neuer Styl, Eklekticismus, Stylreinheit, Eklekticismus, Neuer Styl, Oberster Baurath – sieht man deutlich, wie der Ring sich schließt, nur folgte Ende der Vierziger-Jahre der neue Styl als eine Gegenbewegung auf die Verknöcherung der Baurathszeit, während heute umgekehrt wieder der Baurath als Gegengewicht gegen die Verrücktheiten des neuen

13 Franz R. v. Neumann im Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Verein, publiziert in: Franz R. v. Neumann, „Die Moderne in der Architektur und im Kunstgewerbe“, in: Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines, Jahrgang LI, Nr. 10, 1899, S. 145–149, hier S. 146.

14 Ebenda, S. 149.

15 Redebeitrag von Camillo Sitte, ebenda, Nr. 11, S. 166–168, hier S. 167.

Styles gewünscht wird.“¹⁶ Das erregte allgemeine Heiterkeit, wie überliefert ist. Zudem musste es in den Augen Sittes einen steten Fortschritt der Kunst geben: „Wir stehen heute höher als damals zu Sprenger's Zeiten, wir haben in dieser Periode ein Stück Arbeit geleistet und haben wirklich etwas gelernt, und gerade diejenigen Dinge, die wir heute gelernt haben und können, und die in unseren Knochen und in unserem Blute stecken, erscheinen nicht als Tagesphrasen, gerade das, was werthvoll ist und wir uns im Schweiß unseres Angesichtes erworben haben, ist selbstverständlich, man redet nicht mehr davon.“¹⁷ Bemerkenswerter Weise verwies Sitte in demselben Redebeitrag auch auf die Vorstadthäuser des Biedermeiers als Anknüpfungspunkt für den neuen Stil: „Vor heute ca. 100 Jahren und noch einige Decennien später sind in Wien eine Menge Häuser entstanden, bescheidener Art, aber fein empfunden, und diese findet man leider im Centrum, wo der Verkehr ununterbrochen wogt, nicht mehr, aber in den Vorstädten findet man sie noch. Ihr Façadenstyl charakterisiert sich dadurch, dass bei Vermeidung aller Pilaster und Säulenarchitektur sowohl bei Fensterumrahmungen als auch bei den Portalen alle Gliederung und Decoration blos aus Rahmenwerk und allerlei Tafeln besteht. [...] So kommt man dazu, derlei zu verwerfen, und so kommt es, dass die neue Richtung kein ordnungsgemäßes Capital mehr verträgt, dass sie demzufolge wieder auf Rahmen, Latten, Tafelwerk greift. Sehr beachtenswerth ist, dass dieser Styl in den Dreißiger-Jahren in Wien auch einen eigenen Namen hatte; es hieß diese Art zu decoriren: die Michel-Angeleske Bauweise.“¹⁸ Und tatsächlich erfahren wir aus diversen Nachrufen, dass Olbrich Michelangelo sehr geschätzt hat.

Julius Deiniger – ebenfalls Olbrichs Lehrer an der Staatsgewerbeschule – outete sich bei dieser Gelegenheit als moderater Moderner: „Wie die Herren wohl schon aus meinen einleitenden Worten errathen haben werden, ist es meine Absicht ein Wort für die ‚Moderne‘ einzulegen. Man braucht kein leidenschaftlicher Bewunderer dessen zu sein, was die ‚Moderne‘ bisher geschaffen hat, und kann doch ein eifriger Fürsprecher dessen sein, was sie schaffen will, sobald man ihre Bestrebungen als echt künstlerische erkennt.“¹⁹ Er ging dann direkt auf den Olbrich'schen Bau ein: „Wenn Semper vielleicht Recht hat mit seiner Behauptung, dass der höchste Triumph in der Architektur in der völligen Auflösung der Construction besteht, so kann darunter doch niemals eine Ignorirung der Construction verstanden werden.“ Gerade das hätte Olbrich aber beim Secessionsgebäude gemacht: „An dem

16 Ebenda, S. 166.

17 Ebenda.

18 Ebenda, S. 167.

19 Julius Deiniger, Diskussionsbeitrag zum Vortrag „Die Moderne in der Architektur und im Kunstgewerbe“, a. a. O., S. 161–164, hier S. 161.

Hause der Secession zeigt namentlich die truhenartige, mit Mörtel überzogene Überdeckung des Einganges eine vollständige Ignorierung der Construction, während andererseits die auffallenden Glasdächer und die Rückwand die nackte Construction zeigen, ohne den Versuch einer künstlerischen Veredlung derselben.“²⁰ Also hatte Olbrich nicht nur mit dem „älteren Palastcharakter“ Wiens gebrochen, sondern auch mit dem wesentlichen Prinzip seiner architektonischen Vaterfigur Otto Wagner, denn für den war die Konstruktion ja nahezu primordial.

Olbrichs Secessionsgebäude war für die Wiener Architektenschaft ein Prüfstein, an dem sie ihr Verständnis von moderner Architektur messen mussten. Im Gegensatz zu den späteren Diskussionen um das Kaiser-Franz-Josef-Stadtmuseum war die Diskussion um die Secession im Ingenieur- und Architekten-Verein aber weniger polemisch und vor allem weniger polarisiert. Erstens, weil es nichts mehr zu verhindern gab, das Gebäude stand ja schon, und zweitens, weil es kein Aufeinandertreffen von verschiedenen Entwürfen gab, die man gegeneinander hätte ausspielen können, wie dann später Wagners gegen Schachners. Stattdessen trafen verschiedenste Meinungen zu der mit Olbrichs Bau identifizierten architektonischen Moderne aufeinander. Noch 1902 – schon im aufgeladenen Klima der ersten Karlsplatzwettbewerb – rekurrierte Josef Bayer, der Ästhetiker der Technischen Hochschule, noch einmal unter dem Titel „Die Moderne und die historischen Baustyle“ in der „Neuen Freien Presse“ auf die damalige Diskussion um die Secession. In Olbrichs Secession – wie in der Moderne überhaupt – sah Bayer einen endgültigen Bruch nicht nur mit dem Eklektizismus des Historismus, sondern mit der Geschichte überhaupt: „Thatsächlich war kein Styl mehr vorrätig, den man hätte repetiren können. So wäre man denn zum Ende des Jahrhunderts wieder dahin gekommen, wo man zu Anfang desselben gestanden. Der Zustand nach Beendigung des Repetitoriums der historischen Style erwiese sich denn als derselbe, wie jener nach Ablauf der historischen Originalstyle. Man wäre also abermals fertig geworden und diesmal ganz gründlich... Ist es denn so? Die Eingeweihten der ‚Moderne‘ constatiren es mit Genugthuung. Gut sei es, daß es dahin kam! Ein großer Grundirrtum, der angeblich in dem ganzen verfehlten Entwicklungsgang der Baukunst (und am Ende aller Kunst) bisher lag, sei jetzt mit der Wurzel beseitigt. Nach dem Bankrott der geschichtlich bedingten Kunst beginne jetzt eine neue, die einzig echte und freie, für die es absolut keine historische Autorität, keine objective Bedingung des künstlerischen Schaffens gebe.“²¹ Bayers Standpunkt ist

20 Ebenda, S. 163.

21 Josef Bayer, „Die ‚Moderne‘ und die historischen Baustyle“, in: Neue Freie Presse, 3. April 1902, S. 1–3, hier S. 2.

in gewisser Hinsicht singulär, weil er wie die Modernen den Eklektizismus ablehnte, aber weil dieser von dem einzigen entwicklungsfähigen Stil abgewichen war, nämlich der Neorenaissance. Jedenfalls warf er Olbrich, „dem Flügelmann der radicalen Moderne“, vor, mit der Geschichte überhaupt gebrochen zu haben und entgegnete im gleichen Atemzug auf Julius Deinigers Erklärung im Ingenieur- und Architekten-Verein, die er auch zuerst zitierte: „Man hat es den Modernen nicht zu verargen, wenn sie ihre Fundamente etwas tiefer graben, weil ihnen weiter oben zu viel Culturschutt zu liegen scheint und sie ihr neues Haus auf gewachsenem Grunde errichten wollen.“²² Demnach erkläre sich jenes Zurückgreifen in ein urfrühes Alterthum einfach aus der Sehnsucht nach dem echt Ursprünglichen in der Architektur. Aber selbst das alte Egypten und der vorhellenische Orient entsprechen nicht mehr einem solchen primitiven Ideal: denn auch die Bauwerke jener frühen Epochen sind bereits Resultate einer Entwicklung mit ausgeprägten historischem Stylcharakter. Also auch dort ‚Culturschutt‘. Eine Flucht aus der Geschichte heraus ist überhaupt nicht möglich.“²³ Was zunächst an dieser Diskussion auffällt, ist, dass der Geschichtsbruch den Secessionisten nur von ihren Gegnern unterstellt wurde. Denn Olbrich ebenso wie Wagner distanzierte sich nie *expressis verbis* von der Geschichte der Architektur als Referenzpunkt. Olbrich nannte in einem seiner raren Texte einen einzigen Bau als Referenz für seinen Secessionientwurf, den Tempel von Segesta: „Mauern sollten es werden, weiß und glänzend, heilig und keusch. Ernste Würde sollte alles umwehen. Reine Würde, wie sie mich beschlich und erschauerte, als ich einsam in Segesta vor dem unvollendeten Heiligthume stand! Dort hatte ich mir den Keim zu jener Verachtung geholt, die ich Machwerken entgegenbringe, die mit allem zu thun haben, nur nichts mit der Innerlichkeit, mit dem Herzen.“²³ Das war in gewisser Weise eine Antiklimax, denn sehr viel konventioneller und im Rahmen des seit Jahrhunderten anerkannten Kanons vorbildlicher Werke hätte seine Wahl nicht ausfallen können. Neu ist allerdings, dass Olbrich den dorischen Tempel in Segesta nicht als formales Vorbild ansah, sondern seine eigene emotionale Erfahrung bei dessen Betrachtung wieder hervorrufen wollte. Was sich also verändert hatte, war die Art des Geschichtsbezuges. Ob aber Sizilien, Babylon oder Indien, Hochofen oder Grabmal, ob modern oder „urfrüh“; der Bau der Secession schien mit allem in Verbindung gebracht worden zu sein, nur nicht mit der lokalen Wiener Baukultur.

²² Ebenda, S. 3.

²³ Joseph Maria Olbrich, „Das Haus der Secession“, in: *Der Architekt*, 5. Jg., 1899, S. 5.

„Schlicht aus dem schlichten Material“

Dabei war das Ausstellungsgebäude materiell – anders als die benachbarten Stadtbahnstationen am Karlsplatz mit ihrem Eisenskelett und Marmorplatten – ein höchst konventionelles, billiges, ja geradezu ordinäres Wiener Bauwerk aus verputztem Ziegelmauerwerk: „Noch niemals wurde in Wien mit solcher Virtuosität ein in einfachen Verhältnissen gehaltenes, mit geringen Mitteln erbautes Gebäude geschmückt und bekleidet, wie das der Secession. Das Material, primitiver Verputz, ist mit einer solchen Fülle entzückender Details und sinngemäßer Ornamentik besät, dass der Künstler die vollste Anerkennung verdient“²⁴, bemerkte der Maler und Bildhauer Ferry Beraton (Abb. 36). Auch in den Ekphrasen der Secession von Ludwig Hevesi wurde dieser Umstandes mehrfach erwähnt: „Unsere Jungen schämen sich ihres billigen Baustoffes nicht (60.000 Gulden!) und bauen in seinem Charakter. Olbrich hat sein Sezessionshaus verputzt, wie Voysey seine billigen Häuser. Ach der arme Putz! In Deutschland war er Jahrzehnte lang von der Behörde geradezu verboten; jetzt schreibt sie ihn selber vor, für öffentliche Gebäude.“²⁵ Dabei ist, wie im Folgenden gezeigt werden soll, die banale Tatsache, dass die Secession in ihrem aufgehenden Mauerwerk ein einfacher verputzter Ziegelbau ist, für die Konzeption der Fassaden entscheidender gewesen, als bisher bemerkt wurde.²⁶ Schon Renate Wagner-Rieger konstatierte an Olbrichs Secession als Neuerung im Vergleich zu seinem Lehrer Wagner, dass „die Geschlossenheit der Fläche überragende Bedeutung erhält und den Ständerbau völlig ersetzt“.²⁷ Dies wird von Otto Kapfinger und Adolf Krischanitz in ihrer groß angelegten Studie anlässlich einer Restaurierung in den 1980er Jahren bestätigt: „Ergänzend kann dazu festgestellt werden, daß die Fassadengliederung der Secession die von Wagner aufgezeigte Systematik der struktiven Pfeiler und der nicht struktiven, ausfachenden Flächen eher relativiert und mehrdeutig macht.“²⁸

24 F. Beraton, *Österreichische Volkszeitung*, 12. November 1898; zit. nach: Otto Kapfinger und Adolf Krischanitz, *Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung*, Wien-Köln-Graz: Böhlau, 1986, S. 130–131, hier S. 131.

25 Ludwig Hevesi, „Das Haus der Sezession. Vorläufiges“, a. a. O., S. 68.

26 Zu den technischen Details siehe: Kapfinger/Krischanitz, a. a. O., S. 20–24. Über die genaue Zusammensetzung des Originalputzes kann man nach der Kriegszerstörung und mehrfachen Restaurierungen nichts Genaueres mehr sagen. Manfred Koller vermutet einen Kalkputz eventuell mit geringem Zementzusatz, der sich feucht gut formen ließ. Ich danke Prof. Manfred Koller für diese Auskunft.

27 Renate Wagner-Rieger, „Vom Klassizismus bis zur Secession“, in: *Gesichte der bildenden Kunst in Wien, Geschichte der Architektur in Wien*, Neue Reihe, Wien 1973, Bd. VII, d, S. 228.

28 Otto Kapfinger/Adolf Krischanitz, *Die Wiener Secession*, a. a. O., S. 62.

Die beobachtete Dominanz der Fläche war bei einem verputzten Ziegelbau durchaus auch als Manifestation des Herstellungsprozesses sinnvoll, denn der Putz wird ja auch in flächigen Schichten aufgetragen und verdichtet, auf die vor dem Abbinden bei Bedarf eine weitere Schicht aufgebracht wird.²⁹ Die beobachtete Mehrdeutigkeit und Flächigkeit der Hauptfassade ist so gesehen auch eine konsequente Umsetzung der Wagner'schen Prämisse des Primats der Konstruktion über die Form. Sie nimmt lediglich einen anderen Aspekt der Konstruktion zum Ausgangspunkt, nämlich nicht die Statik des dahinterliegenden Ziegelmauerwerks, sondern den Prozess des Verputzens und Stuckierens, der aber natürlich auch ein wichtiger Teil des Herstellungsprozesses ist. Olbrich hatte in Troppau noch vor seiner Ausbildung an der Staatsgewerbeschule für den Bauunternehmer Hubert Kmentt gearbeitet und war daher mit diesen handwerklichen Vorgängen auch bestens vertraut.³⁰ Einem schichtweisen Auftragen des Putzes entsprechend konzipierte Olbrich seine Gliederung schichtweise von innen nach außen. Schon die Eingangsseite zeigt diese Betonung des Herstellungsprozesses: Die weißen, bis auf ein Abschlussgesims völlig ungegliederten Wandstücke links und rechts des Einganges der Secession sind nicht nur flächenmäßig das dominanteste Element dieser fensterlosen Fassade, sie treten dem Betrachter auch physisch am nächsten. Wenn man die Logik des schichtweisen Aufbaus dieser Fassade von innen nach außen gelten lässt, dann sind diese weißen Flächen auch als Letztes aufgetragen. Schicht für Schicht wie eine Inkrustation oder ein Ausfällen von Kalk im biologischen Sinn ist diese Dekoration rund um den Ziegelrohbau aufgezogen.

Der errichtete Bau wich – wie schon oft beobachtet – nicht nur deutlich von den zahlreichen Vorstudien, sondern auch von der Einreichplanung ab (Abb. 37). Olbrich schien sich der Materialität und Möglichkeiten der Putzflächen für sein Dekorationssystem immer stärker bewusst geworden zu sein und so gab er die zunächst von Wagner übernommene Gliederung mit betonten struktiven Trägern zu Gunsten einer flächenbetonten, in Schichten aufgebauten Dekoration auf. „Nach dem Stadium der Einreichplanung geschieht als letzter Schritt schon während der

29 Manfred Koller, „Wandmalereien der Neuzeit“, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, 2, *Wandmalerei und Mosaik*, Stuttgart: Reclam, 1990, besonders „5. Maltechniken im 19. und 20. Jahrhundert“, S. 346–370 sowie Albert Knoepfli und Oskar Emmenegger, „Wandmalereien bis zum Ende des Mittelalters“, ebenda, siehe besonders: „6 Die Ausgleichs- und Vorbereitungsschichten“, S. 29–32.

30 Robert Judson Clark, „Olbrich and Vienna, a. a. O., S. 28 und Jindrich Vybiral, „Legende und Realität. Die Troppauer Jugendjahre“, in: *Joseph Maria Olbrich 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne*, hg. von Ralf Beil und Regian Stephan, Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, S. 53–59, hier S. 53.

Bauzeit die Klärung, Reduzierung und Verfeinerung der Flächenschichtung der Fassaden und ihres ornamentalen und skulpturalen Dekors.“³¹ Zudem schien sich vieles erst relativ spontan auf der Baustelle im Dialog mit den Ausführenden ergeben zu haben. Und Olbrich hat selbst bei der Dekoration Hand angelegt; wir wissen von Hevesi, dass er die Eulen nach dem Entwurf von Kolo Moser selbst modellierte. Gleichzeitig ließ diese relativ spontane Arbeit direkt auf der Baustelle auch kurzfristige Korrekturen zu. So konnte Olbrich an der Außenfassade der Secession Fehler einfach spontan korrigieren oder „durchstreichen“, wie Kapfinger und Krischanitz anhand der Seitenfassaden diagnostiziert haben: „Der andere Punkt ist an den Seitenfassaden der Bereich zwischen dem vorspringenden, beginnenden Ausstellungstrakt und dem von den Baupilastern gehaltenen Fensterfeld des Kopfbaus. Hier ist der reduzierte architektonische Kanon ganz zerrissen, die Gesimslinien brechen auseinander, die zwei vertikalen Schlitzte der Toilettenfenster entwerfen diese Zone vollends zum ‚Ziehharmonikaeffekt‘, und Olbrich verschleierte die Situation mit einem genialischen grafischen ‚Scribble‘, bewerkstelligte sozusagen ein ästhetisch kontrolliertes Durchstreichen einer mißlungenen Sache.“³² Ungefähr zeitgleich forderte ausgerechnet sein späterer Gegenspieler Adolf Loos in seinem Essay für den Wettbewerb über die moderne Baukunst in der Zeitschrift „Der Architekt“ ausdrücklich die stärkere unmittelbare Beteiligung des Architekten an der Dekoration: „Auch die Architektur wird dieser Zeitforderung gerecht werden müssen. Der Architekt wird mehr am Bau arbeiten, er wird erst nach Fertigstellung des Raumes und nach der Feststellung seiner Beleuchtung auf seine decorative Ausschmückung Bedacht nehmen. Das vollständig überflüssige und arbeitsraubende Zeichnen von ornamentalen Naturdetails wird wegfallen. Im Atelier selbst, eventuell sogar an Ort und Stelle, wird der Meister nach einer Skizze den Schmuck modellieren lassen und eigenhändig, nach genauem Studium der Beleuchtung und der Entfernung vom Beschauer, die Correcturen vornehmen.“³³

Olbrich und seine Mitstreiter verwendeten verschiedenste Techniken der Bearbeitung des noch feuchten Putzes: Ritzen, Schneiden, Plombieren, Einlegen, Abziehen etc. Zudem wurden verschiedene Metall- und Keramikteile eingelegt. Die negative Rustizierung des Sockels sieht aus, als wären Steinen mittlerer Größe in den nassen Putz gedrückt worden. (Man ist sehr versucht anzunehmen, dass es ein Kiesel aus

31 Kapfinger/Krischanitz, *Die Wiener Secession*, Teil 1, a. a. O., S. 50.

32 Ebenda, S. 68.

33 Adolf Loos, „Die alte und die neue Richtung in der Baukunst. Eine Parallele mit besonderer Rücksicht auf die Wiener Kunstverhältnisse. II. Preis“, in: *Der Architekt*, 4. Jg. 1898, S. 31.

dem gerade noch offenen Bett des Wienflusses war).³⁴ Die Vielfalt der angewandten Techniken der Putzbearbeitung macht fast den Eindruck eines „Samplers“, eines Musterstückes, an dem die Möglichkeiten der Verwendung dieses Materials wie die Könnerschaft der beteiligten Handwerker demonstriert werden sollten. Zum Konzept dieses „Bauens als Prozess“ gehörte auch die Beteiligung verschiedener Künstler, die neben den Handwerkern direkt auf der Baustelle arbeiteten, wie dies Ruskin gefordert hatte. Dies entsprach auch dem Ideal der vor allem von William Morris propagierten und in seinem Red House auch gelebten Künstlergemeinschaft. So war allein am Außenbau der Secession neben Olbrich und Kolo Moser (Entwurf für die Eulen und Reigen der Kranzträgerinnen) auch Othmar Schimkowitz (skulpturaler Dekor der Portalnische) beschäftigt.³⁵ Zur dekorativen Innenausstattung und Einrichtung wurden bekanntlich noch zahlreiche weitere Künstler hinzugezogen. In den folgenden Jahren sollte auch im Inneren des Secessionsgebäudes Stuck eine wichtige Rolle spielen: Über Josef Hoffmanns Supraporten-Reliefs in der 14. Ausstellung der „Secession“ 1902 berichtete Ludwig Hevesi, dass der Architekt über diese Wanddekorationen als „kristallisierter Putz“ scherzte, und setzte fort: „In den Füllungen über einigen Türen taucht dieser Putzkristall in besonders launiger Zusammenstellung auf, Bildungen von irgendeinem ungeahnten Kalkspat vergleichbar. Und diese Dinge ergeben sich so schlicht aus dem schlichten Material, daß man dabei kaum an die Urwüchsigkeit der Erfindung denkt.“³⁶ Diese Reliefs wurden in den 1980er Jahren mehrfach mit Werken der geometrischen Abstraktion in Beziehung gebracht, unter anderem von Werner Hofmann, Dieter Bogner und Thomas Zaunschirm, und wurden sozusagen als ein früher Ausbruch der österreichischen informellen Malerei gedeutet.³⁷ Dass im Stuck Naturformen nachgeahmt wurden, die durch einen ähnlichen chemisch-physikalischen Prozess entstanden waren, wurde schon in der barocken Grottenarchitektur praktiziert; aber auch etwa am Wiener Palais Auersperg, wo die Entwässerungsrinnen zwischen den Risaliten mit kleinen Stalaktiten dekoriert wurden.

Olbrich schien sich der weiten Assoziationsmöglichkeiten des Materiales Putz sehr bewusst gewesen zu sein. So schrieb er in dem einzigen kurzen Statement zu seinem Bau: „In sechs Monaten wuchs es auf, Hand in Hand mit der Konstruktion;

34 Kapfinger/Krischanitz, *Die Wiener Secession*, a. a. O., S. 113. Bei der Restaurierung in den 1980er Jahren wurden diese Vertiefungen mit der Kelle händisch ausgeschnitten.

35 Ebenda, S. 23.

36 Ludwig Hevesi, „Sezession“, in: ders., *Acht Jahre Secession*, a. a. O., S. 390–394, hier S. 390.

37 Dieter Bogner, „Die geometrischen Reliefs von Josef Hoffmann“, in: *Alte und Moderne Kunst*, 1982, Heft 184/185, S. 24–32; Thomas Zaunschirm, „Wien und die Anfänge der Abstraktion“, in: *Orient und Okzident im Spiegel der Kunst. Festschrift H. G. Franz zum 70. Geburtstag*, Graz 1986, S. 465–475.

heute ist die Form erstarrt, und ich sehe, schaue das in Wirklichkeit, was mir als Ausdrucksmittel gut erschien. Manches würde ich heute anders formen, besser gefühlt erkalten lassen; weiß doch jeder am besten, wo ihn der Schuh drückt.“³⁸ Ostentativ verwendete Olbrich mit „Erstarren“ einen Ausdruck, der sich auch auf die Hydratation des Putzes beziehen lässt, jenen chemischen Vorgang, der die eigentliche Festigkeit entstehen lässt. Mit „Erkalten“ seines Gefühls in der Form parallelisiert er diesen chemischen Vorgang mit dem inneren Entwurfsvorgang. Auch in einem zweiten sehr kurzen Text im Organ der Secession „Ver sacrum“, der zwar nicht gezeichnet ist, aber höchstwahrscheinlich von Olbrich stammt, hieß es: „Aus all diesen Erfordernissen kristallisierte sich die Aussenform des Gebäudes heraus, welche ihrerseits die ernste würdevolle Bestimmung des Baues als Kunstheim zu betonen bestrebt ist.“³⁹ Natürlich meinte der Autor damit in erster Linie die bekannte – den Engländern nachempfundene – neue Doktrin, dass ein Gebäude von innen nach außen entworfen werden müsse, dass die äußere Form die inneren Funktionen widerspiegeln müsse. Aber Olbrich wählte wahrscheinlich nicht zufällig die Metapher des „Kristallisierens“ als Prozess der Formfindung. In einer völlig neuartigen Art und Weise war das Gebäude der Secession eine Manifestation seines Entwurfs- und Bauprozesses. Nicht umsonst standen ursprünglich die Daten des Baubeginns und der Fertigstellung links und rechts neben dem Eingang, 3. April 1897–12. November 1898. Sie korrespondieren nicht mit dem Datum der Grundsteinlegung (24. April 1897) und der Eröffnung (4. November 1898), sondern bezogen sich offensichtlich auf bauliche Eckdaten. Der Bauprozess blieb in gewisser Hinsicht auch unvollendet und offen; das wichtigste Merkmal der eigentlichen Ausstellungsräume war, dass sie mittels der flexiblen Wände für jede Ausstellung neu eingerichtet werden konnte. Und auch die jeweiligen aufwendigen Ausstellungsausstattungen bildeten in ihrem Dialog mit der Hülle eine Fortsetzung des Bauens als „Raumkunst“.⁴⁰

Der Wiener „Baucharakter“

„Es kann in der Bauarbeit nichts Schöneres geben als eine wirklich gut und schön aufgeführte Mauer und weiß gehaltene Wandflächen“, schrieb Olbrichs späterer

38 Joseph Maria Olbrich, „Das Haus der Secession“, a. a. O.

39 O. A., „D. Haus d. Secession“, in: *Ver sacrum*, 2. Jg., 1899, S. 6–7, hier S. 7.

40 Sabine Forsthuber, *Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Wien: Picus, 1991.

Biograf Joseph August Lux 1908 in seinem Buch „Der Städtebau und die Grundpfeiler der heimischen Bauweise“.⁴¹ Am Gebäude der Secession wurden zunächst außen und später auch innen eine traditionelle handwerkliche Technik und ein lokales Material wiederaufgenommen und damit bewusst an eine lokale Bautradition angeschlossen, die vom Historismus überrollt worden war. Zwar wurde auch im Historismus verputzt und stuckiert, allerdings mit modernen Materialien – vorwiegend Portland- und Romanzement⁴² –, vor allem aber wurden die Dekorationen nicht in handwerklicher Weise wie im Barock und Biedermeier mit der Hand vor Ort aufgetragen, sondern Ornamente, aber auch ganze Architekturteile wie Säulen und Kapitelle wurden aus diesen neuen Materialien massenweise gegossen, an die Gebäude appliziert und mit Steinfarbe gestrichen, um sie wie massive Steinarchitektur aussehen zu lassen.⁴³ Nicht selten kann man dieselben Ornamente an Häusern in verschiedenen Wiener Bezirken finden. Genau gegen diese Praxis richtete sich Olbrich mit seinem Bau, indem er die Verwendung einer Säulen- oder Pilasterordnung verweigerte und zu jener flächigen „Michel-Angelesken Bauweise“ mit vor Ort von Hand gefertigten Ornamenten fand. In Wien entspann sich um die authentische Verwendung des Putzes ab 1900 eine Subdiskussion, in der sich die großen Streitfragen spiegelten. Die Reformen vertraten eine handwerkliche Tradition und lehnten ganz im Sinne des englischen Arts and Crafts die industrielle Produktion von Architekturelementen entschieden ab. Vor diesem Kontext erscheint das Wiener Secessionsgebäude als frühes Paradebeispiel für eine Wiederbelebung lokaler Bautraditionen, wie sie nur wenig später von der Heimatkunstabewegung propagiert werden sollte. So sah Olbrichs erster Biograf Joseph August Lux in dessen Wohnbauten heimische Überlieferung gepaart mit echtem Künstlersinn: „Es ist wahrlich vergnüglich zu sehen, wie Olbrich, allen anderen voran, in den paar Provinzhäusern, die er entworfen und zum Teil auch

41 Joseph August Lux, *Der Städtebau und die Grundpfeiler der heimischen Bauweise. Zum Verständnis für die gebildeten aller Stände namentlich aber für Stadtverordnete, Baumeister, Architekten, Bauherren etc.*, Dresden: Kühnemann, 1908, S. 118.

42 Den Architekten standen im 19. Jahrhundert umfangreiche Materialsammlungen zur Baustoffkunde zur Verfügung, in denen die Zusammensetzung und Vor- und Nachteile der verschiedenen Putzmischungen diskutiert wurden, etwa: Hans Hauenschild, *Katechismus der Baumaterialien. I. Theil. Die natürlichen Bausteine. Für Baugewerkschulen, Steinbruchbesitzer, Steinmetze, Architekten, Baumeister, Ingenieure und Gebildete jeden Standes*, Wien: Lehmann & Wenzel, 1879. Hauenschild fungierte als Inhaber der Versuchsstation und Prüfungsanstalt für Baumaterialien in Wien.

43 Christa Veigl, „Ornament und Bassena. Bauschmuck und Wohnkomfort im zeitgenössischen Diskurs über das Wiener Zinshaus der Gründerzeit und im Nachhinein“, in: *Wiener Geschichtsblätter*, Heft 4, 2002, S. 291–303.

gebaut hat, liebevoll der älteren heimischen Überlieferung nachgeht und sie mit echtem Künstlersinn in seinem Werk zu neuen Erklingen bringt. Er ist gleich weit von der sklavischen Nachahmung der späteren ‚Heimatkünstler‘ und von der Brutalisierung des überlieferten alten Stadtbildes, wie es sonst gleicher Weise von Architekten und Spekulanten geschehen ist.“⁴⁴ Vor diesem Hintergrund überrascht die Beurteilung Olbrichs von Harry Francis Mallgrave nicht, der anlässlich einer Besprechung des jüngsten Ausstellungskataloges resümiert: „Olbrich deve essere accettato alle sue condizioni: un virtuoso della matita instancabile e talora suggestivo, un artigiano delle arti applicate che spesso (ma non sempre) ottenne il meglio dalla sua attività, svolta entro una cornice architettonica raffinata ma, al tempo stesso, convenzionale.“⁴⁵

In Wien bildete der Putzbau den Ausgangspunkt für die Reformer, wie etwa in Norddeutschland der Sichtziegelbau für einen Fritz Schumacher.⁴⁶ Auch Otto Wagner sah gerade im Putzbau Möglichkeiten, den modernen Stil zu entwickeln: „Ich brauche, um hierauf zu entgegnen, nur auf die Bedeutung der geraden Linien bei unserem modernen Schaffen hinzuweisen. Unsere derzeitigen Constructionen, Maschinen, Werkzeuge und die Baupraxis überhaupt bedingen dieselbe, während der längst zur vollberechtigten Kunstform erhobene Putzbau die Tafel und das Tafelförmige geradezu erfordert.“⁴⁷ Mit dem zur Kunstform erhobenen Putzbau meinte Wagner konkret, dass man sich eben von der Verwendung des Putzes und des gegossenen Stuckes des Historismus, die verwendet wurden, um Steinbauten nachzuahmen, distanzieren und eine eigene dem Putzbau entsprechende flächige Gestaltungsweise finden musste. Niemand Geringerer als Alfred Lichtwark gab ihm dabei recht, als er am 21. Januar 1900 über Wagner zurück nach Hamburg meldete: „Ihm gebührt das große Verdienst, den Putz wieder ehrlich gemacht zu haben, indem er von ihm nicht mehr verlangt, als er leisten kann, keine Säulen, Giebel, Gesimse und Gebälke, sondern große Flächen und flache Ornamente“.⁴⁸ Wagner hatte eine solche flache per Hand aufgetragene Ornamentik aus Kalkputz

44 Joseph August Lux, *Joseph Maria Olbrich. Eine Monographie*, Berlin: Wasmuth, 1919, S. 69.

45 Harry Francis Mallgrave, „Joseph Maria Olbrich. Un virtuoso instancabile“, in: Casabella, 798, Februar 2011, S. 98–102, hier S. 102.

46 Der Zusammenhang zwischen der Wiederentdeckung des Kalkputzes und der aufkommenden Wiener Heimatschutzbewegung verdient sicherlich eine genauere Darstellung, als sie in diesem Rahmen geleistet werden kann.

47 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, Wien: Schroll, 1896, S. 27–28.

48 Alfred Lichtwark, *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, in Auswahl herausgegeben von Gustav Pauli*, I, Hamburg: Georg Westermann, 1923, S. 388.

1890 an seinem eigenen Wohnsitz am Rennweg⁴⁹ angewandt und Olbrich hatte dies an der Secession konsequent weiterentwickelt.

Aber es war nicht nur die Verwendung von Putz generell, sondern darüber hinausgehend wurde gerade von den Reformern wie Loos die Verwendung von historischem Kalkputz gefordert, um an die vorhistoristische barocke Wiener Bautradition anzuschließen. Otto Wagner hat für die Stadtbahnstationen – wie von Manfred Koller nachgewiesen – auf den venezianischen Marmorino-Putz zurückgegriffen, wahrscheinlich basierend auf einer Beschreibung von Ludwig von Förster im ersten Jahrgang der „Allgemeinen Bauzeitung“.⁵⁰ Olbrich wollte auch materiell an die barocke Tradition anknüpfen, indem er zunächst versuchte, den Verputz an der Secession mit Sand aus der Türkenschanze – wie die alten Barockmeister – anzumischen; dies schlug jedoch fehl und er musste auf moderne Produkte zurückgreifen, wie Hevesi berichtete: „Da man auf billigen Putz angewiesen war, wollte man ihn auch in seiner eigenen Naturfarbe geben. Man quälte den guten Baumeister so lange, bis er statt des gewohnten Donausandes, wie er z. B. an der neuen Burgfassade verwendet ist, den Sand aus den alten Gruben an der Türkenschanze nahm, mit dem die Alt-Wiener Barockbauten so schön geputzt wurden. Allein es gelang nicht, das Ideal einer fleckenlos gleichen Mischung zu erzielen. So entschloß man sich, ihn mit Weiß zu spritzen und, an der Fassade, auch mit Wasserglas zu tränken. Nun mag der gediegene Ruß und Staub von Wien kommen.“⁵¹ Ein Jahrzehnt später wird Adolf Loos den Eisenbeton der Wohngeschosse des Michaelerhauses mit einer glatten Putzfassade überziehen und damit einen Skandal auslösen.⁵² In einem von mehreren Texten zur Verteidigung dieser Fassade ging Loos auch auf die Verwendung des Kalkputzes ein. Unter dem programmatischen Titel „Wiener Architekturfragen“ schrieb er über den „Baucharakter“ Wiens: „Es ist etwas besonderes um den baucharakter einer stad. Jede hat ihren eigenen. Was für die

49 Ich bedanke mich bei Hans Hoffmann für die Überlassung des Restaurierungsberichtes des Palais „1030 Wien, Rennweg 3, Botschaft der Republik Serbien, Fassade von Otto Wagner, 1890, Restaurierung der Obergeschoßzone mit Stuckdekor“, Wien 2009.

50 Manfred Koller, „Architektur und Farbe – Probleme ihrer Geschichte, Untersuchung und Restaurierung“, in: *Restauo. Internationale Zeitschrift für Farb- und Maltechniken, Restaurierung und Museumsfragen*, Jg. 81, Oktober 1975, S. 177–198; o. A., „Ueber die venezianische Marmortünche, oder den Marmorin“, in: *Allgemeine Bauzeitung mit Abbildungen*, herausgegeben und redigiert von Ludwig Förster in Wien, 1. Jg., Nr. 23, 1836, S. 183–184.

51 Ludwig Hevesi, „Weiteres vom Hause der Sezession“, in: ders., *Acht Jahre Sezession*, a. a. O., S. 68–74, hier S. 69.

52 Zur Baugeschichte des Michaelerhauses siehe: Burckhardt Rukschcio und Roland Schachel, *Adolf Loos. Leben und Werk*, Salzburg und Wien: Residenz, 1982, S. 148–159 und Christopher Long, *The Loos House*, New Haven: Yale University Press, 2011.

eine Stadt schön und reizvoll ist, kann für eine andere häßlich und abscheulich sein. Die danziger Ziegelrohbauten verlören sofort ihre Schönheit, wenn man sie in den Wiener Boden versetzen wollte. Man spreche hier nicht von der Macht der Gewohnheit ... Denn es hat ganz bestimmte Gründe, warum Danzig eine Ziegelrohbau- und Wien eine Kalkputzstadt ist.⁵³ Für Loos ist der Verputz eine „Bekleidung“ des Hauses im Sinne Sempers:⁵⁴ „Der Kalkverputz ist eine Haut. Der Stein ist konstruktiv. Trotz der ähnlichen chemischen Zusammensetzung ist zwischen beiden der größte Unterschied in der Verwendung. Der Kalkverputz hat mit Leder, Tapete, Wandstoffen und Lackfarbe mehr Ähnlichkeit, als mit seinem Vetter, dem Kalkstein. Wenn sich der Kalkverputz ehrlich als Überzug des Ziegelmauerwerkes gibt, hat er sich seiner einfachen Herkunft ebenso wenig zu schämen, wie sich der Tiroler in der Kaiserburg seiner Lederhosen zu schämen hat. Ziehen aber beide den Frack und weiße Binden an, so wird sich der Mann dort unsicher fühlen und der Kalkputz wird plötzlich gewahr werden, daß er ein Hochstapler ist.“⁵⁵ Adolf Loos verteidigte diese „nackte“ Fassade seines Hauses am Michaelerplatz 1910 gegenüber den Anfechtungen damit, dass er damit doch nur an die Wiener Putztradition angeschlossen habe, und daran könne gar nichts falsch sein: „Und die vier Stockwerke sollen mit Kalkverputz überzogen werden. Was zur Dekoration nötig ist, soll ehrlich mit der Hand aufgetragen werden, so wie es unsere alten Barockmeister gehalten haben, in jenen glücklichen Zeiten, als es noch kein Baugesetz gab, weil jeder das Gesetz in seinem Herzen trug.“⁵⁶ Auf welche intensive Kalkputz-Tradition sich Loos in der Wiener Innenstadt bezogen hat, kann man aber erahnen, wenn man die neueste Forschung zu historischen Architekturoberflächen und deren Restaurierung von Ivo Hammer konsultiert. Das große Michaelerhaus von 1724 und das Haus Kohlmarkt 14 (Demel) von um 1800 sind Häuser aus der unmittelbaren Nachbarschaft des Neubaus, für die eine Verwendung von Kalkputz belegt werden konnte (Abb. 38). Dieser war um 1900 vielfach übermalt und nicht sichtbar, heute ist ihre ursprüngliche Kalkoberfläche wiederhergestellt.⁵⁷ Der Kalk wurde direkt

53 Adolf Loos, „Wiener Architekturfragen“, in: Reichspost, 1. Oktober 1910, S. 1–2; hier zit. nach: Adolf Loos. *Sämtliche Schriften 1*, hg. von Franz Glück, Wien-München: Herold, 1962, S. 296–301, hier S. 296.

54 Auf die Bedeutung der Verwendung von Putz und Stuck bei Wagner und in seinem Kreis sowie dessen Charakter als Bekleidung in Sempers Sinn haben schon hingewiesen: Giovanni Fanelli, Robert Gargiani, *Storia dell'architettura contemporanea. Spazio, struttura, involucro*, Rom: Laterza, 1998, speziell das Kapitell: „Vienna, o del sublime della superficie“, S. 55–100.

55 Adolf Loos, „Wiener Architekturfragen“, a. a. O., S. 298–299.

56 Ebenda, S. 299.

57 Ivo Hammer, „Kalk in Wien. Zur Erhaltung der Materialität bei der Reparatur historischer Architekturoberflächen“, in: *Restauro. Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Muse-*

in der Wiener Umgebung gewonnen, in der Hinterbrühl, in Gaaden bei Mödling oder in Kaltenleutgeben. Auch der Sand stammte direkt aus dem Wiener Stadtgebiet, neben dem sogenannten – wenig geeigneten – Cerithiensand von der Türkenschanze wurden vor allem der Wienflusssand und der Donausand verwendet. Für das Ziegelmaterial war Wien ohnehin schon seit seiner römischen Gründung bekannt. Die Wienerberger Ziegelfabrik war um 1900 die größte des Kontinents und produzierte jährlich 200 Millionen Ziegel. Die Verwendung von Kalkputz an Ziegelbauten ab 1900 war also nicht nur formal der lokalen Baugeschichte verpflichtet, sondern auch die Rohstoffe wurden quasi direkt dem Wiener Boden entnommen.⁵⁸ Deshalb verwies Ludwig Hevesi bei seiner oben zitierten Ehrenrettung des Secessionsgebäudes darauf, dass ihm die Bezeichnung „Kalkofen“ lieber wäre als „Hochofen“: der Kalkofen stand für die Wiener Baugeschichte, der Hochofen für die ortsfremde Stahlgewinnung und die Industrialisierung.

Olbrich hat in der Secession durch die intensive Bearbeitung seiner Putzoberfläche bewusst an eine vom Vergessen bedrohte lokale Handwerkskunst angeschlossen. Dass große Teile des Wiener Publikums und der Presse dieses „urwienerische“ Material hinter den „unwienerischen“ Formen nicht als Bekenntnis zur lokalen Bautradition erkannten, deutet darauf hin, dass die erhöhte Sensibilisierung für die handwerkliche Verwendung einfacher – wenn nicht überhaupt als minderwertig angesehenen – Materialien erst im Zuge der Architekturreform um 1900 als Gegenreaktion zur industriellen Produktion aufkam. Zur Etablierung von Materialgerechtigkeit und Handarbeit hatte Loos mit seiner Artikelserie zur Jubiläumsausstellung 1898 in der „Neuen Freien Presse“ maßgeblich beigetragen. Dort erschien auch am 28. August 1898 ein Artikel über „Die Baumaterialien“, in dem er über den Putz schrieb: „Früher baute man mit den Materialien, die einem am leichtesten erreichbar waren. In manchen Gegenden mit Backstein, in manchen mit Stein, in manchen wurde die Mauer mit Mörtel überzogen. Die so bauten, kamen sich wohl neben den Steinarchitekten nicht ganz vollwertig vor? Ja weshalb denn? So etwas fiel niemandem ein. Hätte man Steinbrüche in der Nähe gehabt, so hätte man eben mit Stein gebaut. Aber von weit her Steine zum Bau zu bringen, schien mehr eine Frage des Geldes als eine Frage der Kunst. Und früher galt die Kunst, die Qualität der Arbeit, mehr als heutzutage. Solche Zeiten haben auch auf dem Gebiete der Baukunst stolze Kraftnaturen hervorgebracht. Fischer von Erlach brauchte

umsfragen, 6, September 2002 (Manfred Koller zum Geburtstag), S. 414–425.

58 August Hanisch und Heinrich Schmid, „Baumaterialien“, in: *Wien am Anfang des XX. Jahrhunderts. Ein Führer in technischer und künstlerischer Richtung*, hg. v. Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Verein, redigiert von Ingenieur Paul Kortz, 1. Band, Wien: Gerlach & Wiedling, 1905, S. 29–35, hier S. 32–33.

keinen granit, um sich verständlich zu machen. Aus lehm, kalk und sand schuf er werke, die uns so mächtig ergreifen wie die besten bauwerke aus den schwer zu bearbeitenden materialien. Sein geist, seine künstlerische beherrschung beherrschten den elendsten stoff. Er war imstande, dem plebejischen staube den adel der kunst zu verleihen. Ein *könig* im reiche der materialien.“⁵⁹ Damit reartikulierte Loos einen Grundgedanken Ruskins und verknüpfte diesen mit der lokalen Bautradition. Der geringe Materialwert des „elendsten“ Stoffes erfährt seine Aufwertung durch die künstlerische Arbeit und wird so dem wertvollen Marmor ebenbürtig. Man kann wohl annehmen, dass der junge Olbrich, der 1898 gerade dabei war, seinen ersten Monumentalbau fertigzustellen, diesen Artikel gekannt und die darin formulierte Herausforderung verstanden hatte. Olbrich hatte in Troppau als Lehrling das Maurerhandwerk gelernt, bevor er an die Staatsgewerbeschule in Wien kam, und danach dort bei dem Architekten August Bartel als Angestellter gearbeitet, bevor er zurück nach Wien an die Akademie ging. In Olbrichs Ausbildung vom Maurerlehrling über den Gewerbeschüler bis hin zum Akademiestudenten verwirklichte sich in gewisser Weise der ideale Lebenslauf des Reformarchitekten, der denken konnte wie ein Handwerker. Er führte diese in ihrer Abstammung nicht eindeutig zuordenbaren Formen in dem für Wien alltäglichsten und banalsten Material aus, das zutiefst mit den in unmittelbarer Nähe gelegenen barocken Palais aber auch den einfachen Bürgerhäusern verbunden war.

Nicht nur die Architekten hatten den Putz und Stuck der „Barockmeister“ wiederentdeckt, auch die Kunstgeschichte befasste sich zunehmend mit den barocken Stuckdekorationen und ihrer Geschichte, vor allem sollten diese in aufwendigen Fotopublikationen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Eine besondere Rolle dabei spielte wiederum der Erfinder des Wiener Neobarock Albert Ilg. Er leitete zwei großformatige Bände mit ausgezeichneten fotografischen Reproduktionen der Putzdekorationen des Chorherrenstiftes Klosterneuburg und des Palais Kinsky in Wien ein⁶⁰ (Abb. 39). Die Bildtafeln zeigten erstmals Details der aufwendigen Dekorationen in Nahaufnahmen, die für Ilg den Charakter einer Neuentdeckung hatten: „Die Kunstgeschichte des Barockstils ist ein heute noch

59 Adolf Loos, „Die Baumaterialien“, in: Neue Freie Presse, 28. August 1898, hier zit. nach: Adolf Loos, *Sämtliche Schriften* 1, a. a. O., S. 99–104, hier S. 100–101.

60 *Stucco-Decorationen in dem Reg. Chorherrenstifte Klosterneuburg bei Wien. Aufgenommen von Prof. Karl Drexler (Schatzmeister des Stiftes), erläuternder Text von Dr. Albert Ilg*, Wien: Kunstverlag Anton Schroll, 1896; *Das Palais Kinsky. Auf der Freieung in Wien. Dreissig Tafeln in Lichtdruck. Erläuternder Text von Dr. Albert Ilg*, Wien: J. Löwy Kunst- und Verlags-Anstalt, 1894.

bei weitem dunkleres Gebiet als diejenige des Byzantinischen.⁶¹ Ilg hatte tatsächlich den zeitgenössischen Gewerbetreibenden als Abnehmer der Tafelwerke im Auge: „Diese Dinge müssen einer künftigen monographischen Arbeit anheimgestellt bleiben, zu der es heute noch allzu sehr an Material gebricht – womit wir einer solchen aber jetzt schon vorarbeiten wollen, das ist die stattliche Reihe von einundzwanzig Stuccoplafondbildern, welche sämmtlich, aus dem Ernestinischen Stiftsbaue entnommen, hier zum ersten Mal an den Tag gegeben werden. Wie grossen Werth sie, abgesehen vom Interesse des Kunsthistorikers, für moderne Kunsthandwerker aller Art haben, braucht wohl kaum angedeutet zu werden.“⁶² In der Zeitschrift „Der Architekt“ veröffentlichte wahrscheinlich der Herausgeber Ferdinand von Feldgg 1896 einen Essay „Zur Geschichte des Stuccos“⁶³, in dem er Auszüge aus Ilgs Einleitung zur Klosterneuburg-Publikation wörtlich wiedergibt, vor allem jene Stellen, die sich mit der Herstellung und dem Auftrag historischer Stücke beschäftigten. Dass sich ausgerechnet die fortschrittlichste Wiener Zeitschrift „Der Architekt“ Fragen des historischen Putzes widmete, kann unterstreichen, wie sehr sich die eben aufkommende architektonische Moderne mit der atavistischen handwerklichen Technik identifizierte. Ilg kam darin auf die Behandlung des Stückes zu sprechen: „Aus dieser weichen Masse wurde nun die Form mit der Hand herausmodelliert, was rasch geschehen musste, da der Brei schnell hart wird, daher die flotte und kecke, leichte und geistreiche Tractierung, was uns an den Stuccornamenten so besonders anzieht.“⁶⁴ Parallel zur Instrumentalisierung des Barocks als österreichischen Nationalstil konnte man um 1900 vor allem in den heimischen barocken Stuckdekorationen auch etwas Spontanes, Leichtes, Witziges finden, das die strengen kanonischen Ordnungen überspielen und so relativieren konnte. Dies bot für einen jungen Architekten mit dem zeichnerischen Talent Olbrichs mit Sicherheit einen Ansatzpunkt, der bei voller historischer Legitimation eine freie Formfindung erlaubte. August Endell schuf mit seinem Fotoatelier Elvira in München annähernd gleichzeitig eine ebenso radikale Fassadengestaltung durch ein einziges überdimensioniertes organisches Stuckornament.

Die vielfältige Verwendung des Putzes und Stückes an den Fassaden und im Inneren der Secession war auch nicht die einzige Referenz an die barocke Baukunst, denn auch das zweite Alleinstellungsmerkmal des Ausstellungsgebäudes, die aus 3000 vergoldeten Lorbeerblättern und 700 Beeren gefügte schmiedeeiserne Kuppel,

61 Albert Ilg „Einleitung“, in: Das Palais Kinsky, a. a. O., S. 1–16, hier S. 10.

62 Albert Ilg, „Einleitung“, in: *Stucco-Decorationen in dem Reg. Chorherrenstifte Klosterneuburg*, a. a. O., S. 7.

63 O. A. und Albert Ilg, „Zur Geschichte des Stuccos“, in: *Der Architekt*, 2. Jg., 1896, S. 51–53.

64 Ebenda, S. 51.

lässt sich in direkte Nachfolge von Bauten wie dem benachbarten Palais Schwarzenberg oder dem Belvedere stellen. Natürlich ist diese durchbrochene Metallkuppel hauptsächlich eine Referenz an verschiedene Projekte Otto Wagners, dem es aber im Unterschied zu Olbrich nie vergönnt gewesen war, eine solche zu verwirklichen (sieht man von der kleinmaßstäblichen Kuppel über der Wagner'schen Familiengruft in Hietzing ab). Die Kombination aus beiden Materialien, vergoldeter Stuck und vergoldetes Schmiedeeisen, ist geradezu kanonisch für die österreichische Barockarchitektur. Ob Olbrich sein Interesse für schmiedeeiserne Bauplastik auch von seinem Lehrer Camillo Sitte vermittelt bekommen hat, ist nicht mehr feststellbar; möglich jedenfalls wäre es gewesen, da Sitte einige umfangreiche Artikel über historische Schmiedeeisen und deren Gestaltungsprinzipien publiziert hatte, in denen er übrigens auch mehrfach auf die handwerkliche Tradition des Schmiedens und die frühindustriellen Produktionsweisen des Walzens und Schneidens eingeht.⁶⁵ Zudem hatte Martin Gerlach 1895 einen Bildband fotografischer Aufnahmen von verschiedenen schmiedeeisernen Ornamenten publiziert.⁶⁶ Olbrich hatte schon in dem Entwurf für den ersten potentiellen Standort der Secession an der Wollzeile das Hauptportal mit einem „freistehenden stilisierten schmiedeeisernen Lorbeerbaum“ geschmückt.⁶⁷ Wie schon für die Stuckfassade gilt auch hier, dass mit dem Eisen ein Material verwendet wurde, dessen sichtbare Verwendbarkeit in der Architektur gerade heftig diskutiert wurde. Olbrich verwendete es aber als vergoldetes Schmiedeeisen in einer handwerklichen Weise, die starke Referenzen zur lokalen Architekturgeschichte, vor allem den barocken Palais der Stadt, aufwies.

Der englische „Einfluss“

Dennoch gab es auch Reflexe internationaler Architektur in der Secession, wenn auch nicht ganz so exotische, wie sie die Wiener zu sehen meinten. In der Literatur

65 Camillo Sitte, *Über Technik und Ausbildung der Rundeisengitter der Renaissance*, Sonderdruck Wien: Verlag des Niederösterreichischen Gewerbevereines, 1884, wiederabgedruckt in: *Camillo Sitte. Gesamtausgabe*, Bd. 1, Schriften zu Kunstkritik und Kunstgewerbe, Wien-Köln-Weimar, 2008, S. 524–549 und „Die Entwicklung der Schmiedekunst in alter und neuer Zeit“, Sonderdruck: Brünn, 1888, wiederabgedruckt in: *Camillo Sitte Gesamtausgabe*, Bd. 1, ebenda, S. 574–587.

66 Ornamente alter Schmiedeeisen. Photographische Aufnahmen, zusammengestellt und herausgegeben von Martin Gerlach. Mit einem Vorwort von Dr. Josef Dernjac, Skriptor der Bibliothek der k. k. Akademie der bildenden Künste, Wien: Gerlach und Schenk, 1895, Tafel 26.

67 O. A. [wahrscheinlich von Olbrich selbst], „Studien für ein Ausstellungsgebäude der Vereinigung bildender Künstler Österreichs“, in: *Der Architekt*, 4. Jg., 1898, S. 1 und Tafel 1.

wird vielfach auf den Einfluss der englischen und schottischen Arts-and-Crafts-Bewegung auf Olbrich hingewiesen. Fest steht, dass er von Rom enttäuscht war und nicht wieder dorthin zurückkehrte, sondern im Frühjahr 1895 nach Frankreich und England reiste.⁶⁸ Leider gibt es keine Anhaltspunkte, was Olbrich auf seiner Englandreise gesehen hat. Man weiß, dass er in London war, es ist aber völlig unklar, welche Arts-and-Crafts-Häuser er tatsächlich besucht haben könnte und mit wem er möglicherweise in Kontakt kam. Sicherlich hatte er auch in Wien „The Studio“⁶⁹ und ähnliche Publikationen gelesen und war so generell über die Entwicklung informiert. Hevesi verwies in seiner Besprechung der Secession auf das sogenannte „Artist’s cottage“ von Charles F. A. Voysey, das ostentativ als weißer Putzbau in die rote Ziegelumgebung gesetzt wurde, und sieht darin zumindest einen indirekten Vorläufer für die Secession⁷⁰ (Abb. 40). Das Wohn- und Atelierhaus für den Künstler Joseph Wilson Forster am Bedford Park – auch als Tower House bezeichnet – war 1891 entstanden und galt mit unter 500 Pfund Baukosten als geradezu sensationell günstig. Das Haus lag im „First Garden Suburb“ Bedford Park, der ab 1870 von dem Unternehmer Jonathan Carr mit Hilfe von Architekten wie R. Norman Shaw entwickelt worden war. Interessanterweise wurde Voyseys Bau in dieser Umgebung von den Nachbarn wegen seines weißen Putzes und seiner Bleifenster als zu altmodisch empfunden. Die Verwendung von Putz ist auch im Vereinigten Königreich um 1900 in der Arts-and-Crafts-Architektur sehr stark mit dem aufkommenden Interesse an der vernakulären Architektur verbunden. So verwendete Mackay Hugh Baillie Scott beim sogenannten „White House“ in Helensburgh 1899 einen traditionellen schottischen Grobputz, der mit Kieselsteinen versetzt wurde, damit das Regenwasser sich besser verteilte, den sogenannten „harl“. Charles Rennie Mackintosh wird die Verwendung von Putz zu seinem Kennzeichen machen, etwa beim nahe gelegenen Hill House (1902–1904). Sehr intensiv hatte Olbrich die Architektur des Arts and Crafts aber 1895 in London nicht studieren können, denn zu diesem Zeitpunkt waren sehr viele der bedeutenden Bauten noch gar nicht entstanden, und in der Hauptstadt schon gar nicht. Wie weit sich Olbrich aber auf das Land gewagt hat, wissen wir nicht. Charles Harrison Townsends „Whitechapel Art Gallery“ im Londoner East End 1897–1899 wird oft als Ausstellungsgebäude in direkten Zusammenhang mit der Secession gestellt, aber diese kann er bei seiner Reise noch nicht gesehen haben und sie ist auch ma-

68 Robert Judson Clark, „Olbrich and Vienna“, a. a. O., S. 33.

69 <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studio> (Abruf 25/07/2017). Über den Einfluss der Zeitschrift in Wien siehe: Karl Panagl, Die britische Kunstzeitschrift „The Studio“ und ihre Bedeutung für die Entwicklung des Jugendstils in Europa, Diss. Universität Wien, 1977, S. 86–91.

70 Ludwig Hevesi, „Das Haus der Sezession“, a. a. O., S. 66.

teriel und typologisch sehr unterschiedlich. Zweifelsfrei steht aber fest, dass sich Olbrich mit dem Gedankengut von John Ruskin und William Morris – wenn nicht aus erster Hand, dann vermittelt über die Wiener Kollegen – auseinandergesetzt hat.

Bei der Annahme eines englischen Einflusses auf Olbrich wurde bisher immer davon ausgegangen, dass Olbrich sich ausschließlich mit der zeitgenössischen englischen Architektur – vor allem der Arts-and-Crafts-Bewegung – beschäftigt hat. Was aber, wenn Olbrich nicht nur an der Architektur des Arts and Crafts, sondern auch an barocken und klassizistischen Bauten der Hauptstadt interessiert war? In Paris skizzierte er etwa vorrangig Bauten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁷¹ Die einzige erhaltene Skizze vom Londonaufenthalt fertigte Olbrich von der barocken Kirche St Mary le Strand von James Gibbs (1614–1617) an.⁷² Über diese Kirche schreibt der englische Architekturhistoriker John Summerson: „It would be wrong however, to suppose that the church is in the manner of Fontana or even to describe it as Baroque; for, in reality, it is conceived more in the spirit of the Mannerists of the sixteenth century than in that of the Baroque masters (including Fontana) of the seventeenth.“⁷³ Es ist wohl nicht insignifikant, dass sich Olbrich entschied, ausgerechnet eine Kirche mit ausgesprochen manieristischen Zügen zu zeichnen. Wahrscheinlich hat Olbrich auch die Londoner Werke von Christopher Wren, John Vanbrugh und William Kent gesehen und wohl sicher das am Strand gelegene Somerset House von William Chambers. Vielleicht aber besuchte Olbrich auch Bauten von einem der ungewöhnlichsten und eigenartigsten Architekten der vorhergehenden Jahrhundertwende, von Sir John Soane: die hochberühmte Bank of England (ab 1792) etwa. Dort hätte er eine zur Straße völlig fensterlose Fassade bewundern können – etwas, das Olbrich an der Secession prominent angewandt hatte. Vielleicht hat der junge Schlesier auch das ehemalige Wohnhaus Soanes in Lincoln's Inn Fields (ab 1792) besucht; möglich wäre es gewesen, denn das als Museum geführte Haus war in den Sommermonaten für die Öffentlichkeit zugänglich, wie der Baedeker von 1900 zu berichten weiß.⁷⁴ Die diversen Kuppeln im Inneren des Hauses könnten Olbrich beeindruckt haben; der Breakfast Room wurde im Baedeker als „unique in London“ gepriesen und es gab sogar einen an die Kup-

71 Joseph Maria Olbrich, *Die Zeichnungen der Kunstbibliothek in Berlin*, Berlin: Gebrüder Mann, 1972, S. 22.

72 Robert Judson Clark, „Olbrich and Vienna“, a. a. O., FN 50.

73 John Summerson, *Architecture in Britain. 1533–1830*, New Haven-London: Yale University Press, 1953; hier zitiert nach der Ausgabe von 1993, S. 286.

74 Karl Baedeker, *London and its environs. Handbook for travellers*, 12. Ausgabe, Leipzig: Baedeker, 1900, S. 230–231.

pel gemalten Ausblick in den freien Himmel durch ein überwuchertes Gitter zu bestaunen. Über diese Bibliothek schreibt John Summerson in seinem Klassiker „Architecture in Britain. 1530–1830“: „In the library (groundfloor front) there are hanging arches, Gothic-inspired, which ‚detach‘ the ceiling from the walls; tall bookcases, inset with strips of mirror, stand beneath and beyond the arches, while above the bookcases, and remoter still, is a deep mirror-frieze which, reflecting the whole ceiling, hints at yet further receding planes. It is impossible to say on which plane the actual wall exists; for all aesthetic purposes it is not there“⁷⁵ (Abb. 41). Genau dieselben Schwierigkeiten, eine solide Wand auszumachen, hat man auch bei der Straßenfront der Secession, auch hier kann man nicht sagen, auf welcher Ebene die „eigentliche Wand“ existiert. Die Überlagerung von Flächen spielte laut Summerson bei Soane überhaupt eine entscheidende Rolle bei der Ausformung seines persönlichen Stils, wie er an anderer Stelle bemerkt: „And, deeper than any of these, there is what he himself liked to call the ‚poetry of architecture‘. This meant, abstractly, a disposition of planes in such a way that the eye was drawn through one after another instead of being halted by inert consciousness of a wall or a ceiling.“⁷⁶ Genau diesen Eindruck von sich Bühnenbildhaft überlagernden Flächen ohne eigentlichen tragenden Kern hat man auch vor der Secession. Dies wird durch die sich überlagernden Putzflächen erzielt, von denen aber keine als „Nullfläche“ zu bestimmen ist, von der aus die Dekoration aufgebaut oder abgetragen wurde.

„Ein lebendiges Gehege wider das Profanum“

Erstaunlicherweise gibt es auch einen entfernten Vorfahren der einzigartigen Kuppel der Secession in England, eine eiserne Gartenlaube, die der berühmte Schmied Robert Blakewell von 1706 bis 1708 im Garten von Melbourne Hall in Derbyshire aufstellte (Abb. 42). Der sogenannte „Melbourne birdcage“ besteht vollkommen aus Schmiedeeisen, auch die Kuppel, deren eisernes Gestell von eisernen Blättern umrankt ist. Es soll hier nicht unterstellt werden, dass Olbrich auch nur in die Nähe des Birdcages gekommen ist, aber eine Referenz an Gartenpavillons kann man in der Secession schon sehen, war doch im Garten traditionell das strenge Gerüst der Ordnungen zur Disposition gestellt. Tatsächlich spielen Pflanzen in und um die Secession eine entscheidende Rolle, nicht nur in der dominanten Kuppel und nicht nur als ikonografische Referenz an den Frühling, den viel zitierten

75 John Summerson, *Architecture in Britain*, a. a. O., S. 466.

76 Ebenda, S. 462.