

Hans-Georg von Arburg

Loos lesen. Kleine Geschichte(n) der modernen Architektur

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13311>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Arburg, Hans-Georg von: Loos lesen. Kleine Geschichte(n) der modernen Architektur. In: Michael Gamper, Ruth Mayer (Hg.): *Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld: transcript 2017, S. 185–207. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13311>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839435564-009>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Loos lesen

Kleine Geschichte(n) der modernen Architektur

HANS-GEORG VON ARBURG

Adolf Loos gehört zu den umstrittensten Architekten des 20. Jahrhunderts. 1870 als Sohn eines mährischen Steinmetzen und Bildhauers in Brünn geboren, starb der schwerhörige Loos 1933 nach einer internationalen Karriere verarmt und vereinsamt im Sanatorium Dr. Schwarzmann in Kalksburg bei Wien. Sein berühmtester Bau, das Wohn- und Geschäftshaus für den Herrenausstatter Goldman & Salatsch am Wiener Michaelerplatz von 1910, zielte als Faust aufs Auge der gegenüberliegenden Wiener Hofburg. Die Wirkung war ein kulturpolitischer Volltreffer. Die Kontroverse um das Looshaus mobilisierte am Vorabend des Ersten Weltkriegs die Verbündeten der Neuen Baukunst und der modernen Kultur zum großen Streit gegen die Stilarchitekturen von Historismus, Jugend- und Heimatstil.

Aber die Debatte um Loos und das Looshaus hatte ihren Grund nicht allein in den Bauten des Architekten. Sie ging wesentlicher noch von den Schriften des Architekturpublizisten und Kulturreformers Loos aus. Der berühmte Vortrag über „Ornament und Verbrechen“ von 1908 gehört zu den Inkunabeln des modernen Architekturmanifests.¹ Mit polemischen Feuilletons und programmatischen Essays hatte Loos seine gesamte Bautätigkeit sekundiert, angefangen von Zeitungsartikeln in der *Neuen Freien Presse* (seit 1898) über Loos' eigenes kurzlebige Zeitschriftenprojekt *Das Andere* (1903) und die Mitarbeit an der avantgardistischen Kunstzeitschrift *Der Sturm* (1910-1927) bis zur Herausgabe seiner

1 Vgl. Ulrich Conrads (Hg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Braunschweig: Vieweg 1981, S. 8 (Vorbemerkung) und S. 15-21 (Text).

legendären Aufsatzbände *Ins Leere gesprochen* (1921) und *Trotzdem* (1930). Die argumentative Prägnanz und die sprachliche Ökonomie seiner Schriften prägen das Loos-Bild bis heute. Loos hat damit nicht zuletzt eine Form der narrativen Architekturtheorie geprägt, die für die Architekturmoderne von Le Corbusier bis Rem Koolhaas stilbildend geworden ist. Das Kalkül dieser Theorie vom Bauen und Hausen zwischen Erzählen und Wissen rechnet mit der kleinen Form, die aus konkreten Kontexten ihr Sprengpotenzial erhält und in wechselnden medialen Umgebungen ihre ganze Schlagkraft gewinnt.

Um die spezielle Funktionsweise und den spezifischen Wirkungsgrad solcher kleinen Formen narrativer Architekturtheorie geht es in meinem Beitrag. Und es geht mir vor allem um die Frage, wie auf diese kleinen Geschichten der modernen Architektur angemessen reagiert werden kann. Beide Anliegen sind nicht nur für die Loos-Forschung ein Desiderat. Eine systematische Funktions- und Wirkungsanalyse der von Loos mitbegründeten kleinen Wissensform ebenso wie eine Methodologie ihrer Rezeption stehen in der neueren Kunst- und Architekturgeschichte noch aus. Und auch die literaturwissenschaftliche Intermedialitätsforschung hat sich mit der Narrativik architektonischen Wissens in kleinen Formen nicht grundsätzlicher beschäftigt. Der Fall Loos und die Loos-Forschung sind dafür nur besonders frappante Beispiele. Daher darf die Ökonomie epistemischer, poetischer und medialer Anteile an Loos' kleiner Geschichte bzw. seiner kleinen Geschichten der modernen Architektur auch als exemplarische Herausforderung für eine Wissensgeschichte am Leitfaden des vorliegenden Buchtitels ‚kurz und knapp‘ gelten.

Welche Reaktionen pflegt Loos' kleine Wissensprosa zu provozieren? Nicht anders als die zeitgenössische Kritik hat sich die kunsthistorische Forschung lange an den polemischen Programmen von Loos festgebissen. Erst in den 1980er Jahren, nachdem die ideologischen Schlachten um die funktionalistische Architekturinternationale längst geschlagen waren, besann man sich auf die eigentümliche Schreibweise dieser Programme zurück.² Im Zentrum des Interesses standen nun und stehen bis heute die Rhetorik und Metaphorik von Loos' Texten im Vergleich mit der Wiener philosophischen Sprachkritik einerseits und im Kontrast zum Jungen Wien, zum Sezessionistischen Jugendstil, der Kunstgewer-

2 Vgl. Alfred Pfabigan (Hg.): *Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien um die Jahrhundertwende*, Wien: Brandstätter 1985; Ákos Moravánszky/Bernhard Langer/Elli Mosayebi (Hg.): *Adolf Loos. Die Kultivierung der Architektur*, Zürich: gta Verlag 2008.

bebewegung und der Wiener Werkstätte andererseits.³ Die zaghaften germanistischen Ansätze, die zum Thema veröffentlicht wurden, haben nicht weniger, aber auch nicht mehr als ein stilanalytisches Inventar dieser Grenzphänomene zwischen Architekturtheorie, Literaturästhetik und Kulturkritik erbracht.⁴

Eine solche Stilanalyse adressiert Formen, die Wissen übertragen, indem sie Inhalte darstellen. Ihr Element ist das Produkt: die Form, das Wissen, der Inhalt. Der Fall von Loos interessiert dabei im Hinblick auf ein architektonisches Wissen, das die Architekturgeschichtsschreibung als eine Serie von revolutionären Texten mit provokanten Thesen archiviert hat. Die Benutzungsordnung dieses Archivs ist einfach, weil die Produkte, d.h. die programmatischen Inhalte und manifestartigen Formen dieser Texte, eindeutig sind oder es mindestens zu sein scheinen. Demgegenüber zielt mein eigenes Interesse auf die komplexen Prozeduren und Prozesse ab, die diese Texte regieren und zu uneindeutigen Ereignissen machen. Denn Wissen existiert eben nicht einfach, es wird als ein vielgliedriger Kommunikationseffekt allererst produziert und modelliert. Die Komplexität von Wissen bedeutet also nicht einfach nur eine Schwierigkeit; sie verweist vielmehr auf eine spezifische Dynamik des Wissens in kommunikativen Systemen – im vorliegenden Fall in Texten über Fragen des Bauens und Wohnens, des guten Geschmacks und der guten Lebensform. Und diese Systeme funktionieren nach den Prinzipien der Verkürzung und Verknappung.

Wenn Wissen gemäß dieser Ökonomie der Verknappung in kleinen Formen zum Thema wird, dann wird es notwendigerweise auch die Ambivalenz von

3 Vgl. Bernhard Langer: „Rhetorik, Bild, Utopie. Adolf Loos und die Wiener Sprachkritik“ und Béla Kerékgyártó: „Der Architekt und die Öffentlichkeit. Über die Schriften von Adolf Loos“ beide in: Moravánszky/Langer/Mosayebi (Hg.), *Adolf Loos*, S. 117-146, S. 41-59; Hubert Lengauer: „Metaphern der Macht. Ornament und Askese bei Hofmannsthal“, in: Pfabigan (Hg.), *Ornament und Askese*, S. 191-211.

4 Vgl. die Vorstöße von Susanne Eckel: „Adolf Loos – (k)ein Fall für die Germanistik. Bericht aus der aktuellen Adolf-Loos-Forschung“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 69 (1995), S. 71-91, und dies.: *Das frühe schriftstellerische Werk des Wiener Architekten Adolf Loos. Mit einem kritisch-kommentierten Schriften- und Vortragsverzeichnis*, Heidelberg: Winter 1996 sowie die Ansätze bei Sigurd Paul Scheichl: „Die Architektur der Essays eines Architekten über Architektur. Der Essayist Adolf Loos“, in: *Studia austriaca* 10 (2002), S. 161-177, sowie ders. „Im zweifel wende man sich an mich.‘ Verfahrensweisen der Selbststilisierung in Loos’ publizistischer Prosa“, in: Inge Podbrecky/Rainald Franz (Hg.): *Leben mit Loos*, Wien: Böhlau 2008, S. 107-117.

Komplexitätsreduktion und Komplexitätssteigerung als Bewegungsgesetz dieser Formen. Das große Ganze wird auf den entscheidenden Punkt gebracht und in dieser Verdichtung gleichzeitig auf noch weitere Möglichkeiten ausgedehnt. Um die konkreten Wirkungen dieses Bewegungsgesetzes bei Loos zu eruieren, werde ich mich im Folgenden auf die Dreh- und Angelpunkte in ein paar konkreten Textbeispielen konzentrieren. Solche Punkte entstehen oft an markierten Bruchstellen oder in argumentativen Lücken von Loos' Texten. Die in diesem Sinne lückenhaften Textstrategien bauen ganz offensichtlich auf ein Vor- oder Umgebungswissen. Ich werde in meine Lektüren daher stets auch die Kontexte einbeziehen, für die Loos seine Texte geschrieben hat. Und ich frage darum auch nicht so sehr nach Loos' Schreiben als vielmehr nach dem Lesen seiner Schriften, welches von dieser kontextuellen Pragmatik nahegelegt wird. In der forcierten Medienkonkurrenz nach 1900 mussten Texte in mehr oder weniger zufällige Text- und Bildumgebungen hinein kalkuliert werden. Und weil das eine gezielte Rezeptionslenkung praktisch verunmöglichte, mussten Wirkungsintentionen *ex negativo* in die unterschiedlichsten Textumgebungen eingelassen werden. ‚Loos lesen‘ heißt für mich demzufolge die Bruchstellen und Lücken mitlesen, die seinen programmatisch kleinen Geschichten von der Architektur und vom ‚richtigen‘ Leben in der Moderne kurz und knapp eingeschrieben sind. Dabei sind Strategien, Ökonomien und Ästhetiken des Erzählens gleichermaßen in Anschlag zu bringen. Die Effekte der Abkürzung, Verknappung und Verdichtung des Wissens, die so erzielt werden, führen zum Schluss, dass die Aufgabe, Loos zu lesen, am Ende auf den Imperativ hinausläuft, noch einmal lesen zu lernen: und zwar in einem umfassenden Sinne, welcher informelle wie materielle und mediale wie kontextuelle Dimensionen mit einbegreift, ohne die man der speziellen Textdynamik von Erzählen und Wissen in kleinen Formen kaum gerecht werden kann.

I. ERZÄHLSTRATEGIEN: ABKÜRZUNG

Die strategische Bedeutung von Wort, Rede und Erzählung für den Kulturarbeiter Loos hat Karl Kraus pointiert festgehalten: „Adolf Loos und ich, er wörtlich, ich sprachlich, haben nichts weiter getan als gezeigt, daß zwischen einer Urne und einem Nachttopf ein Unterschied ist und daß in diesem Unterschied erst die Kultur Spielraum hat.“⁵ Die Pointe des Satzes besteht darin, dass sich vor dem

5 Karl Kraus: Die Fackel 389-390 (15.12.1913), S. 37.

evidenten Unterschied zwischen der Urne und dem Nachttopf ein zweiter, offenbar versteckter Unterschied artikuliert: jener zwischen Sprache und Wort. Dieser zweite, die Form der Darstellung betreffende Unterschied ist ebenso eklatant und vielleicht noch entscheidender als der erste, in der Sache begründete. Allerdings lässt der Aphorismus offen, was am wörtlichen Zeigen von Loos anders ist als am sprachlichen Zeigen von Kraus. Der Leser muss sich selbst seinen Reim darauf machen oder anderswo, d. h. in anderen Texten von Kraus oder Loos oder womöglich in einer noch weiteren Textumgebung, nach sachdienlichen Hinweisen suchen.

Eine ähnliche Metakommunikation hat auch Loos gerne betrieben, um auf die Komplexität und Dynamik seines Schreibens und des so formulierten Wissens aufmerksam zu machen. Paradigmatisch wird das im Vorwort von Loos' erster Aufsatzsammlung *Ins Leere gesprochen*, die 1921 im Verlag von Georges Crès in Paris und Zürich erschien. Loos montiert dieses Vorwort zu einem ebenso raffinierten wie intrikaten medienkritischen Triptychon⁶ (siehe Abb. 1). Ein Brief des Kurt Wolff-Verlags, bei dem Loos seine Aufsätze aus den Jahren 1897 bis 1900 zunächst veröffentlichen wollte, und ein Zeitungsausschnitt aus dem Morgenblatt der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 5. Februar 1921 mit der Pressemitteilung über die bevorstehende Neuerscheinung bei Crès rahmen eine kurze Erklärung des Autors zu den Publikationsumständen seines Buches. Und im Zentrum dieser Selbstdeklaration steht wiederum Loos' eigene „schreibweise“.⁷ Das Problem, das Loos hier direkt anspricht, sind die Änderungen und Streichungen, von denen der Wolff-Verlag die Herausgabe seiner Texte abhängig machte, und es ist insbesondere die Tilgung der Invektiven gegen den alten Schulfreund Josef Hoffmann, der als Professor an der Wiener Kunstgewerbeschule und Gründer der Wiener Werkstätte zum Apostel der so genannten ‚angewandten Kunst‘ inzwischen und damit zum Intimfeind von Loos geworden war.⁸ Die dadurch erzwungene „verwässerte schreibweise“ hätte ihm, so gibt Loos im programmatischen Mittelteil zu Protokoll, noch „nach jahren beim lesen nervenschmerzen verursacht[]“.⁹ An der mode- und modernekritischen Wirkung seiner „paradoxe[n] schreibweise“ hätte das freilich nichts geändert.¹⁰ Und eben diese ‚parado-

6 Adolf Loos: *Ins Leere gesprochen 1897–1900*, Paris: Crès 1921, Vorwort, S. 5ff.

7 Ebd., S. 6.

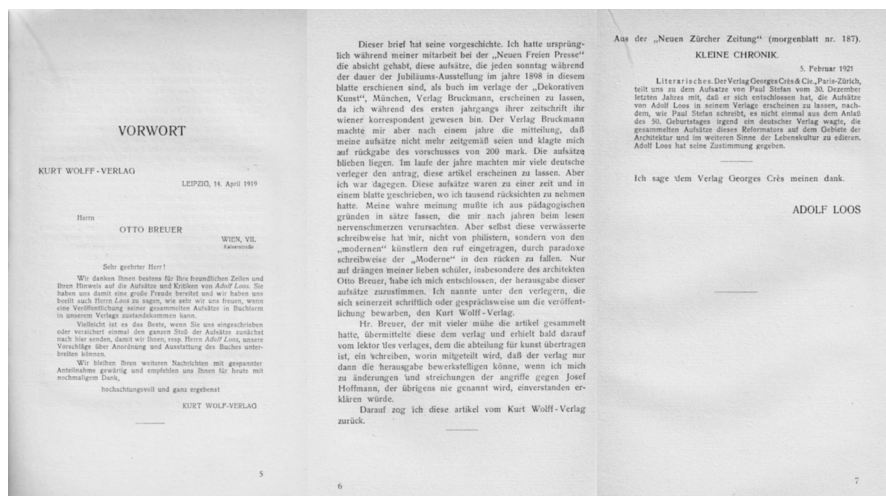
8 Vgl. Burkhard Rukschcio/Roland Schachel: *Adolf Loos. Leben und Werk*, Salzburg: Residenz 1982, S. 46–65.

9 Ebd., S. 6.

10 Ebd.

xe', also widersinnige oder noch genauer: einer Lehrmeinung (*doxa*) zuwider laufende Schreibweise führt zu einem zweiten Problem, welches Loos nunmehr indirekt formuliert. Dieses Problem zielt auf die entscheidende Bedeutung der medialen Umgebung für die in seinem Buch publizierten Texte. Loos wusste, dass es nicht gleichgültig war, wo seine Texte erschienen und wo oder wie sie wieder abgedruckt wurden. Ihm war klar, dass der Erscheinungsort das Geschriebene nicht erst in der Rezeptionssituation beeinflusst, sondern dass das ansivierte Publikationsmedium den Schreibenden bereits produktionsästhetisch bei der Konzeption beschäftigen muss. Aber Loos formuliert dieses Wissen des versierten Medienarbeiters auf der Höhe seiner Zeit eben nicht einfach nur, sondern er *zeigt* es vielmehr, indem er es typografisch modelliert. Bereits die subtile Dramaturgie, mit der hier eigene Formulierungen in die Fremdzitate hinein montiert werden, verleihen dem Text einen charakteristischen Zeigegestus. Denn die Verbindung zwischen den drei Gliedern des Vorwort-Triptychons (Brief – Selbsterklärung – Zeitungsausschnitt) wird nicht argumentativ hergestellt, sondern jeweils durch einen typografischen Zeigestab in der Gestalt eines englischen Geviertstrichs, —“ abgekürzt.

Abbildung 1: Textmontage im Vorwort von Loos' erster Buchpublikation *Ins Leere gesprochen* (1921). *Adolf Loos. Ins Leere gesprochen, Paris: Éditions Georges Crès 1921, S. 5ff.*



Die Textkürzungen, gegen die sich Loos verwahrt, weil sie seine Schreibweise verwässerten, führen also gerade nicht zum extensiven Argument, sondern ihrerseits zur abkürzenden Textgeste. Man könnte die Wörtlichkeit, die Kraus seinem

Freund (und Konkurrenten) Loos attestiert hat, daher so verstehen: als Reduktion auf das (be)deutende Wort und als Konzentration auf den signifikanten Buchstaben. Die Wörtlichkeit der im Vorwort von *Ins Leere gesprochen* vorgezeigten Zitate wäre in diesem Sinne ganz buchstäblich zu begreifen. Was das für die Lektüre des Textes bedeutet, zeigt ein Blick in die Originalausgabe der *Neuen Zürcher Zeitung* (siehe Abb. 2).¹¹

Abbildung 2: Verlagsanzeige von Loos' *Ins Leere Gesprochen* bei G. Crès, in: *Neue Zürcher Zeitung* (05.02.1921), S. 1



Hier ist die Annonce aus dem Vorwort von 1921 in der damals üblichen Zeitungsfraktur der NZZ gesetzt – der Kontrast zum Antiquasatz der Buchausgabe ist evident. Und auch diese mediale Übersetzung ist von Loos sorgfältig kalkuliert, wie seine Erklärungen zur konsequenten Kleinschreibung als „logische folge der anwendung der antiquabuchstaben“ nach Jakob Grimm im Nachwort zur Buchpublikation von *Ins Leere gesprochen* belegen.¹² „Das starre festhalten an der schreibung der hauptwörter mit großen anfangsbuchstaben hat eine verwilderung der sprache zur folge“, führt Loos aus, „die davon herrührt, daß sich dem Deutschen eine tiefe kluft zwischen dem geschriebenen wort und der gesprochenen rede auftut. Man kann keine großen anfangsbuchstaben sprechen. Jedermann spricht, ohne an große anfangsbuchstaben zu denken.“¹³ Daher übersetzt Loos im dritten Flügel seines Vorwort-Triptychons also den Schrifttyp aus der schlechten

11 Vgl. die „Kleine Chronik“ im Feuilleton der *Neuen Zürcher Zeitung* (Zweites Morgenblatt) vom 5. Februar 1921, S. 1.

12 Loos, *Ins Leere gesprochen*, Nachwort, S. 165.

13 Ebd.

alten Zeit ganz bewusst in die Norm, die in seinen Augen eine konsequent moderne Haltung forderte. Mit dieser Übersetzung der verfeindeten Typen in die einzige mögliche Schriftsprache der Moderne, die Antiqua, wird nun aber in der Buchausgabe von 1921 nicht allein die typografische Differenz getilgt. Es wird auch der Montageeffekt verschleiert, den die Zeigegeste des Trennungsstrichs eben noch gut sichtbar hervorgehoben hatte. Das Zitat, das so typografisch als Fremdkörper kenntlich gemacht wurde, wird unter Einsatz derselben typografischen Mittel im Handumdrehen dem eigenen Text wieder einverleibt. Der Autor Loos rechnete ganz offensichtlich nicht nur mit der Entfremdung von seinem Text durch die moderne Medienwirklichkeit. Er wollte gleichermaßen seine Autorität gegen diese mediale Wirklichkeit behaupten, indem er eines ihrer Basismittel – die mechanisierte Schrift – als Hebel gegen ihre Enteignungsgewalt einsetzt.¹⁴ Dass er dabei eindeutig am kürzeren Hebel saß, macht diese Textmanipulation umso subversiver.

Loos' Strategie der abkürzenden Textgeste changiert also zwischen triumphaler Mittelbeherrschung und trickreicher Subversion. Wie aber funktioniert diese Strategie im narrativen Zusammenhang? Und wie ist sie zu lesen? Ich versuche diese Frage an einem Beispiel zu beantworten, das im Vergleich mit anderen Loos-Texten ausgesprochen narrativ wirkt. Es handelt sich um die in der Theoriegeschichte der Architektur berühmt gewordene Anekdote vom tüchtigen Sattlermeister, der zum sezessionistischen Professor geht und von diesem wissen will, was ein moderner Sattel sei. Und weil ihm die Kunstgewerbesättel, die ihm der Professor zur Belehrung vorweist, nur fantastisch, aber keineswegs praktisch vorkommen, fabriziert der Meister am Ende einfach seine guten alten Sättel weiter. Diese Anekdote existiert in mindestens drei Fassungen, welche in kleinen, aber für unser Thema bedeutsamen Details voneinander abweichen. Die erste Fassung wurde am 15. Oktober 1903 in der zweiten (und zugleich letzten) Nummer von Loos' Zeitschrift *Das Andere* publiziert, die wie Karl Kraus' *Fackel* als Ein-Mann-Unternehmen funktionierte und als Beilage zu Peter Alten-

14 Der angeblich „unveränderte Neudruck“ von 1981 revoziert diese subtile Selbstbehauptungsstrategie durch die brachiale Rahmung des Medienzitats aus der *NZZ* in kruder Weise. Vgl. Adolf Loos: *Ins Leere gesprochen 1897–1900*, Unveränderter Nachdruck der Erstausgabe 1921, hg. von Adolf Opel, Wien: Prachner 1981, Vorwort, S. 21. Die von mir angestellten Überlegungen zu einer Lesehaltung, welche dem fachlichen Wissen und der publizistischen Sachkenntnis von Medienarbeitern wie Loos angemessen wäre, müsste so gesehen auch Konsequenzen für den editorischen Umgang mit vergleichbarem Textmaterial haben.

bergs Zeitschrift *Die Kunst* erschien. Derselbe Text wurde am 17. März 1910 in Herwarth Waldens expressionistischem Kampforgan *Der Sturm* wiederabgedruckt und schließlich 1931 in die Reihe von Aufsätzen aus dem frühen Zeitschriftenprojekt aufgenommen, welche Loos am Ende seines Lebens in seinem zweiten Sammelband mit dem halsstarrigen Titel *Trotzdem* publizierte.¹⁵ In der Fassung von 1903 konzentrieren sich die erzählstrategischen Abkürzungen auf die stakkatohafte Interpunktion, die eine elementare Syntax und eine rudimentäre Textkohäsion produziert. Die zentrale Episode zwischen dem Sattlermeister und dem Kunstgewerbeprofessor ist zwischen ein märchenhaftes „Es war einmal“ und das unvermeidliche „Und lebt nun glücklich und zufrieden“ eingespannt und wird kurz, ja kurzatmig erzählt. Der entscheidende Wortwechsel beginnt mit einer für Loos' Schreibweise typischen Sequenz von narrativem Schuss und Gegenschuss:

Da kam in die Stadt eine merkwürdige Bewegung. Man nannte sie die Sezession. Die verlangte, daß man nur moderne Gebrauchsgegenstände erzeuge.

Als der Sattlermeister das hörte, nahm er einen seiner besten Sättel und ging damit zu einem der Führer der Sezession.

Und sagte zu ihm: Herr Professor – denn das war der Mann, da die Führer dieser Bewegung sofort zu Professoren gemacht wurden – Herr Professor! Ich habe von Ihren Forderungen gehört. Auch ich bin ein moderner Mensch. Auch ich möchte modern arbeiten. Sagen Sie mir: Ist dieser Sattel modern?

Der Professor besah den Sattel und hielt dem Meister einen langen Vortrag, aus dem er immer nur die Worte ‚Kunst im Handwerk‘, ‚Individualität‘, ‚Moderne‘, ‚Hermann Bahr‘, ‚Ruskin‘, ‚angewandte Kunst‘ etc. etc. heraushörte. Das Fazit aber war: Nein, das ist kein moderner Sattel.

Ganz beschämt ging der Meister davon. Und dachte nach, arbeitete, und dachte wieder. Aber so sehr er sich anstrengte, den hohen Forderungen des Professors nachzukommen, er brachte immer wieder seinen alten Sattel heraus.¹⁶

15 Adolf Loos: „ES WAR EINMAL ein Sattlermeister [...]“, in: ders., Das Andere. Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich, 1,2 (15.10.1903), S. 1-2.; Adolf Loos: „Der Sattlermeister“, in: Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste, 1,3 (17.3.1910), S. 20; Adolf Loos: „Der Sattlermeister“, in: ders., Trotzdem 1900–1930, Innsbruck: Brenner 1931, S. 15-16.

16 Loos, „ES WAR EINMAL ein Sattlermeister“, S. 1.

Mit einer auktorialen Geste, die sich auf die holzschnittartige Disposition der Handlung beschränkt und in qualifizierenden Kommentaren wie jenem über die Turbopromotion sezessionistischer Künstler zu Professoren artikuliert, werden die beiden Kontrahenten gegeneinander in Stellung gebracht. Indem er die verhassten Namen und Schlagworte aus dem feindlichen Lager ironisch vorbei paradieren lässt, macht der Regie führende Autor-Erzähler Loos auch gar kein Hehl aus seiner Parteilichkeit. Gegen den langfädigen Vortrag des Kunstgewerblers stellt er im gleichen Zug aber auch sein eigenes narratives Prinzip aus: Es ist das Prinzip der asyndetischen Abkürzung und elliptischen Verknappung. Wer die Namen und Debatten nicht kennt, kann auch die Schlagworte nicht als Parolen verstehen. Dennoch erschöpft sich das Kalkül dieser Abkürzung nicht im esoterischen Ausschluss nichtinformierter Leser auf der Ebene des *discours*. Das Nichtverständnis imitiert vielmehr gleichzeitig jenes des gesunden Menschenverstands, welcher auf der Ebene der *histoire* vor dem verquastenen Professorenpalaver kapituliert. Zu einem bescheidenen Sätzchen eingedampft, lautet dessen Fazit: „Nein, das ist kein moderner Sattel“. Und dagegen steht, nach dem lakonischen Bericht über eine hanebüchene Entwurfskonkurrenz in der Kunstgewerbelasse des Professors und ihre jämmerlichen Resultate, am Ende des Textes das ebenso lapidare Schlusswort des auktorialen Erzählers zur wahren Zukunft des Sattlermeisters: Er arbeitet weiter wie immer „und macht Sättel. (Punkt). Moderne? (Fragezeichen). Er weiß es nicht. (Punkt, Gedankenstrich) – Sättel.“ (Schlusspunkt).

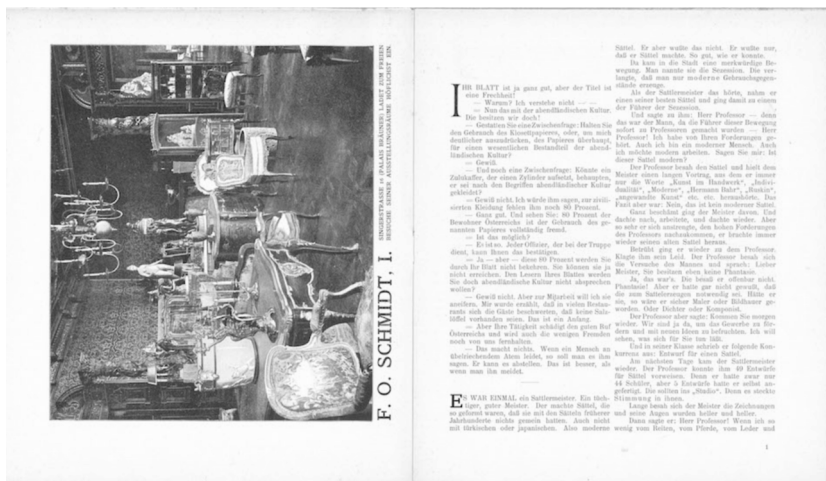
Soweit, so gut. Aber das ist eben noch nicht alles. Denn dasselbe Prinzip asyndetisch gegeneinander gestellter Positionen wird in der Erstveröffentlichung dieser Kurzprosa auch zwischen dem Text und den mit abgedruckten Fotografien installiert (siehe Abb. 3a). Als ironisches Frontispiz wirkt die ganzseitige Annonce für den Inneneinrichter Friedrich Otto Schmidt, der in der Bildlegende „zum freien Besuche seiner Ausstellungsräume“ im Stil des Späthistorismus „einladet“.¹⁷ Gegen diese ironische Bildspitze wird wiederum ein zweites Bildargument gerichtet, welches den darauffolgenden Artikel in Loos' Zeitschrift begleitet (siehe Abb. 3b). Die Fotografie zeigt eine Altwiener Ladenfront aus dem frühen 19. Jahrhundert, die Loos als ein vom Abbruch bedrohtes Zeugnis der „wahren österreichischen Kultur“ zur Musealisierung vorschlägt.¹⁸ Das Irritierende an dieser Bild-Text-Komposition ist, dass der theatralische Tierkadaver

17 Vgl. Adolf Loos (Hg.): Das Andere, 1,2 (15.10.1903), unpag. Rückseite des Titelblatts.

18 Vgl. Adolf Loos: [„AHA wird der Leser sagen...“], ebd., S. 2-3 (Abb. S. 2).

vor der mustergültigen Handwerksfassade in der rechten unteren Bildecke mit keinem Wort erwähnt wird. Die surrealistische Szenerie *avant la lettre* entfaltet so eine mehrdeutige bis widersprüchliche Bildlogik, deren Verhältnis zur eindeutigen Textlogik, die den „alten Gerümpel“ rehabilitiert, ungeklärt bleibt. Allein die in diese Lücke springende Textverbindung zwischen dem Sattlermeister und der Bildmeditation vermag die ironische Eigendynamik der Ladenfotografie einigermaßen zu regulieren, wenn auch mehr schlecht als recht, weil die Argumentation ja schon im Sattlermeistertext selbst durchlöchert ist. Liest man dann an anderem Ort nach, dass Loos jahrelang als Berater für den Inneneinrichter Schmidt gearbeitet hatte und die kostenlose Anzeige für Schmidts Stilmöbelkopien offensichtlich durchaus ernst gemeint war, obwohl Loos alle Stilimitation als Hochstapelei aufs Schärfste verurteilte,¹⁹ dann findet man als Leser endgültig nicht mehr aus dem Zeichendickicht zwischen Bild und Text heraus.

Abbildung 3a: Erstpublikation von ES WAR EINMAL ein Sattlermeister in Loos' Zeitschrift Das Andere von 1903 (Textanfang). Adolf Loos. Das Andere. Ein Blatt zur Einführung der abendländischen Kultur in Österreich, 1,2 (15.10.1903), Frontispiz und S. 1



19 Vgl. Eva B. Ottillinger: Adolf Loos. Wohnkonzepte und Möbelentwürfe, Salzburg: Residenz 1994, S. 71-80, und Rukschcio/Schachel, Adolf Loos, S. 42-43 und S. 46.

schuss und einen breiteren Satzspiegel noch einen Tick asketischer modern. Aber die Retorte dieser gegenbürgerlichen Modernisierungsanstrengung ist und bleibt das klassische Bildungsmedium Buch! So widersprüchlich die Fügung ‚klassische Moderne‘ auch sein mag, auf die vom Architekturschriftsteller Loos entwickelte kleine Form trifft sie im Kern ebenso zu wie auf die Texturen, die Autoren wie Carl Einstein, Robert Walser, Gottfried Benn und andere gleichzeitig in der Literatur entdeckten.²⁰

II. ERZÄHLÖKONOMIEN: VERKNAPPUNG

Das Prinzip der Abkürzung verweist das architektonische Wissen in den kleinen Formen bei Loos also systematisch auf seine neuen und komplexen medialen Bedingungen. Der ambivalente Impetus zwischen Selbstaufgabe und Selbstbehauptung ist als Problemlösungsversuch zu lesen, Autorität auf einem anonymisierten und kapitalisierten Markt möglichst wirklichkeitsadäquat – oder mit Loos gesprochen: *trotzdem* – durchzusetzen.²¹ Mit dem Prinzip der Abkürzung verbindet sich ein zweites, eng verwandtes Prinzip: das der Verknappung. Und dieses verweist bei Loos auch auf eine zweite Sorge dieses Hausvaters der Moderne: die Idee des Ökonomischen. Im Windschatten von Thorstein Veblens *Theory of the Leisure Class* (1899) postulierte Loos, dass eine wirklich moderne Kultur keinerlei Luxusproduktion vertrage, welche sich nicht dem Gebrauchswert eines Hauses, eines Möbels oder eines Kleidungsstücks unterordne. Dieser Gebrauchswert müsse sich durch Langlebigkeit, Benutzerfreundlichkeit und individuelle Anpassungsfähigkeit auch volkswirtschaftlich bewähren. Solange jedoch die Kunst mit ihrem verschwenderischen Regime kunstgewerblicher Formen regierte, würde das noch den vernünftigsten Hausherrn ruinieren.²²

Die Geschichte „Von einem armen, reichen Manne“, die Loos am 26. April 1900 im *Neuen Wiener Tagblatt* zum ersten Mal veröffentlichte, wirft ein erstes Schlaglicht auf seine Idee des Ökonomischen.²³ Von einem herrischen Kunstge-

20 Vgl. Moritz Baßler: Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916, Tübingen: Niemeyer 1994.

21 Vgl. Heinrich Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit, Paderborn: Schöningh 1981.

22 Vgl. Fedor Roth: Adolf Loos und die Idee des Ökonomischen, Wien: Deuticke 1995.

23 Adolf Loos: „Von einem armen, reichen Manne“, in: ders., *Ins Leere gesprochen*, S. 159-163.

werbler *en détail* eingerichtet, verzehrt sich der arme Reiche im Studium seiner bequemen, aber anstrengenden Wohnung, um schließlich vor den Überwachungsfantasien des Architekten zu kapitulieren. „Jawohl! Er ist fertig! Er ist komplett!“²⁴ Auf diese Pointe spitzt Loos seine anekdotische Kritik am gestalterischen Totalitarismus des zeitgenössischen Kunstgewerbes am Schluss dieser Kurzgeschichte zu. Dem kunstgewerblichen Furor, der das Leben bis in die intimste Alltagspraxis des Wohnens hinein dirigieren möchte, wird mit diesem ironischen Schlusssatz eine Ästhetik der Verknappung auf das dem Bewohner Wesentliche entgegengesetzt. Und zwar regiert Verknappung diesen Text nicht nur inhaltlich, sondern vor allen Dingen formal: indem narrative Kürze hier noch einmal auf eine Pointe verkürzt wird.

Dass Wohnen „gelernt sein“ will und dass man sich in seinen „vier pfähle[n]“ nicht einfach von einem Spezialisten einrichten lassen kann, sondern dass jede Bewohnerin und jeder Bewohner sich selbst darin einrichten muss, das hat Loos seit der Parabel vom armen reichen Mann immer wieder gepredigt.²⁵ Die Logik der Verknappung, die diese Wohnungslehre beherrscht, vermittelt allerdings nicht nur die *histoire* und den *discours* in Loos’ Wohntexten. Sie wird in den Jahren nach dem Untergang der Habsburgermonarchie auch zu einer realpolitischen Notwendigkeit. In den von Loos herausgegebenen *Richtlinien für ein Kunstamt* nutzt dieser 1919 die Gunst der Stunde, um seine Architektur- und Kulturreform im Zeichen von Notwendigkeit, Sparsamkeit und Arbeitsmoral zu reformulieren.²⁶ Angesichts der *tabula rasa*, die der Erste Weltkrieg mit einem überkommenen Kulturbegriff in der Donaumonarchie noch konsequenter als anderswo gemacht hatte, waren die Realisierungschancen im Wien der 1920er Jahre auch tatsächlich größer denn je. Was aber geschieht mit dem ästhetischen Verknappungsdiskurs, wenn die ökonomischen und sozialen Ressourcen wirklich rar werden? Wie in einer Retorte lassen sich die entsprechenden Effekte an Loos’ Aufsätzen beobachten, die zwischen 1920 und 1924 entstanden, als er eine zuerst beratende und später leitende Rolle im neu gegründeten Wiener Sied-

24 Ebd., S. 163.

25 Ebd., S. 159-160, vgl. Ottilinger, Adolf Loos, S. 11-28.

26 Adolf Loos (Hg.): *Richtlinien für ein Kunstamt*, Wien: Lanyi 1919. Der Separatausgabe dieser vielleicht wichtigsten offiziellen Programmschrift von Loos war ein Abdruck in der Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Literatur *Der Frieden* vom 28. März 1919 vorausgegangen. Als Mitarbeiter konnten u.a. Karl Kraus und Arnold Schönberg gewonnen werden. Vgl. Ruckschcio/Schachel, Adolf Loos, S. 229-235.

lungsamt spielte.²⁷ Der Plan war einfach: Anstelle der innerstädtischen Mietskasernen sollten nach dem Vorbild der englischen Gartenstädte am Stadtrand Einfamilienhäuser und genossenschaftliche Großsiedlungen mit Schrebergärten gebaut werden, auf deren Grundlage sich die Arbeiter und der pauperisierte Mittelstand als Selbstversorger ein Existenzminimum sichern konnten. Und auch Loos' Aufgabe war schlicht: Er musste Haustypen und Bebauungspläne entwerfen, mit denen das Wiener Stadtbauamt die chaotische Siedlerbewegung in den Nachkriegsjahren regulieren wollte, um die dramatische Wohnungsnot in der Stadt wirkungsvoller zu bekämpfen.

Für Loos' Texte aus der Siedlerzeit hatte diese auf das Nötigste eingeschränkte Zielvorgabe ihrerseits unmittelbar einschränkende Folgen. Die Texte verlieren an narrativer Prägnanz, weil ihnen oft jeder Anlass zur Polemik fehlte und weil ihre sozialpolitische Mission kaum noch eine ästhetische Profilierung vertrug. Dennoch versucht Loos auch in diesem neuen Publikationskontext Elemente aus der eigenen Pionierzeit in die – zeitlich knapp bemessene – Realisierungsphase hinüberzuretten. Und auch hier heißt die Lösung für diese erzählerischen Intarsien: kurz und knapp.

So liest sich der am 15. Mai 1921 im *Neuen Wiener Tagblatt* erschienene Aufsatz „Wohnen lernen!“ wie eine in die auflagenstarke christlichsoziale Zeitung mit kleinen Widerhaken eingehängte offizielle Verlautbarung des Siedlungsamtes, zu dessen Chefarchitekt Loos eben berufen worden war.²⁸ Der erste Widerhaken wird gleich nach der Exposition des Siedlungsproblems angebracht, wenn die Kulturfantasie eines „menschen mit modernen nerven“ in Österreich aus dem Genpool Amerikas heraufbeschworen wird:

Die neue bewegung, die alle bewohner dieser stadt wie ein fieber befallen hat, die *siedlungsbewegung*, verlangt neue menschen. Menschen, die [...] moderne nerven besitzen. Wir haben es leicht, menschen mit modernen nerven zu schildern. Wir brauchen unsere phantasie nicht anzustrengen. Sie leben schon fix und fertig, allerdings nicht in Österreich,

27 Zu den persönlichen Beziehungen und den programmatischen Verbindungen von Loos mit der Wiener Siedlerbewegung zwischen 1918 und 1924 vgl. ebd., S. 229-293, sowie Inge Podbrecky: Das Andere für alle. Adolf Loos und die Siedlerbewegung, in: Podbrecky/Franz (Hg.), *Leben mit Loos*, S. 131-147.

28 Adolf Loos: „Wohnen lernen!“ (1921), in: ders., *Trotzdem*, S. 188-193, vgl. Ruckschcio/Schachel, *Adolf Loos*, S. 243-246.

sondern etwas weiter westlich. Die nerven, die die amerikaner heute besitzen, werden unsere nachkommen erst erhalten.²⁹

Diese Realutopie führt Loos zu seinem „ersten programmpunkt“: Der Amerikaner und künftige Neuösterreicher mit den modernen Nerven wohnt „in zwei stockwerken“ und „trennt sein Leben scharf in zwei teile. [...] In wohnen und schlafen“.³⁰ Während man das Schlafen als physiologische Grundfunktion jedem ruhig selber anheimstellen kann, will das Wohnen aber gelernt sein. Es reduziert sich für Loos im Wesentlichen auf einen „tisch, um den sich die ganze familie zur mahlzeit versammeln kann“.³¹ Basta. In dieses minimalistische Setting, das der Modernist Loos provokativ mit der traditionellen Wohnökonomie in einem Bauernhaus verknüpft, wird eine fiktive Wiener Esstischszene als ein zweiter Widerhaken montiert: „Na, na, dös tun mer nöt!“, entrüstet sich ein „vorsorgender vater“ gegen die gegenbürgerliche „revolution“ aus dem wilden Westen, „Dös hab ich bei den bauern in Oberösterreich gsehen. Dort sitzn’s um an tisch und essen alle aus derselben schüssel. A na, wir san so was nöt gwöhnt. Wir essen einzeln.“³² Nicht genug damit, dass hier der Dialekt das Tischregime des arroganten Stadtvaters provinzieller macht als jenes des verachteten Bauern. Das rurale Mundwerk legt dem urbanen Hinterwäldler auch mit dem, was bei ihm auf den Tisch kommt, das Handwerk. Das Wiener „gabelfrühstück“, eine kuriose und komplizierte Institution, „die der engländer und der amerikaner nicht einmal dem namen nach kennen“, kontert Loos mit dem einfachen amerikanischen Hafergrütze-Frühstück, welches er als surreale Vignette an einen dritten Widerhaken in seinen Programmtext hängt: „In der amerikanischen familie ist das frühstück die schönste mahlzeit. [...] Der ganze tisch ist mit speisen besetzt. Zuerst ißt jeder einen apfel. Und dann teilt die mutter das oatmeal aus, diese herrliche speise, der Amerika seine energischen menschen, seine größe und seine wohl-fahrt verdankt.“³³ Und als wäre mit dieser grotesken Übertreibung das Maß noch nicht voll, schraubt Loos an einem vierten Widerhaken die absurde Behauptung in seine Argumentation hinein, dass die Wiener „alle ein gelindes grauen vor dem kochen empfinden“.³⁴ Die ganze Reihe dieser imaginären bis fantastischen

29 Loos, „Wohnen lernen!“, S. 188.

30 Ebd., S. 189.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 189-190.

33 Ebd., S. 191.

34 Ebd., S. 192.

Aperçus soll offensichtlich das offizielle Epimythion beglaubigen, dass, wer siedeln wolle, umlernen müsse, dass der Bauer ihm zeigen könne, „wie ers macht“, und dass wir überhaupt alle zuerst wieder einmal wohnen lernen müssten.³⁵ Inoffiziell jedoch bringen die episodischen Einlagen als widerspenstige Seitensprünge den Marschbefehl des Siedlungsamtes immer wieder aus dem Tritt. Liest man sie auf der Bildebene der Textparabel als Handlungskerne von eigenem Recht, dann entfalten sie insgesamt auch eine ganz eigene Bildlogik. Ihr Dienst an der Erzählökonomie ist dann durchaus widersprüchlich: Zu narrativen Intarsien verknüpft, sprechen sie für und agieren gleichzeitig gegen die existenzielle Verknappung, die sie propagieren.

III. ERZÄHLÄSTHETIKEN: VERDICHTUNG

Die Erzählstrategie der Verkürzung und die Erzählökonomie der Verknappung werden von Loos schließlich zu einer Ästhetik der narrativen Verdichtung integriert. Diese Erzählästhetik der Verdichtung konzentriert sich auf zwei Eigenschaften von Texten, die prototypisch aus der literarischen Rezeption bekannt sind. Pragmatisch geht es um die Textbewegung, die das Lesen eines Buches und das damit einhergehende Hantieren damit prägt. Und rezeptionsästhetisch wird die Eigenaktivität des Lesers gefordert, der das lückenhafte Schriftstück kraft seiner Fantasie zum ‚ganzen‘ Text komplettieren muss.

Wie umsichtig Loos das Modell der literarischen Verdichtung aufgenommen hat, zeigt die einmalige Aktion halböffentlicher Wohnungswanderungen, die Loos am 10. und 11. Dezember 1907 durch eine Reihe von Privatwohnungen mit Einrichtungen von seiner Hand veranstaltete. Die Publikation dieser *Wohnungswanderungen* beweist, wie wichtig für Loos auch hier die angemessene mediale Vermittlung seines Konzepts gewesen ist. Die publizistische Begleitung der Aktion besteht aus zwei Hälften: Am 8. Dezember 1907 annoncierte Loos seine Wohnungswanderungen im Feuilleton der Sonntagsausgabe der *Frankfurter Zeitung*, was die Aktion in einen internationalen Echoraum stellte.³⁶ Als eigentliche Begleitpublikation der Wohnungswanderungen selbst ließ er im Selbstverlag eine 16-seitige Broschüre drucken, die er den von ihm persönlich ausgesuchten Wanderlustigen um eine Schutzgebühr von 20 Kronen überließ und deren Erlös

35 Ebd., S. 193.

36 Adolf Loos: „Wohnungs-Moden“, in: *Frankfurter Zeitung* (Zweites Morgenblatt) Nr. 840 (8. Dezember 1907), S. 1.

karitativen Zwecken zugutekam.³⁷ Dabei verhält sich der Zeitungsartikel zum Privatdruck wie die umständliche Programmschrift zum lakonischen Formular. In der *Frankfurter Zeitung* resümiert Loos sein kulturkritisches Credo von einer Moderne, die frei ist vom Diktat der Stile, und von der modernen Wohnung, die der Handwerker ohne unnützes Ornament und ohne den Bärendienst eines Architekten nach dem langfristigen Bedarf der Bewohner einrichtet. Die Kommunikationsform, die dieser Wohnungspolitik entspricht, ist die Demonstration *ad oculos*, und die ihr gemäße Rezeptionsweise ist das Wandern:

Wir sollten trachten, bleibende Werte zu schaffen. Mir ist es nicht gegönnt, meine Lehre in die Herzen der kommenden Jugend zu verpflanzen. Mir ist es, da ich keiner Kunstliques angehöre, nicht gegönnt, in Ausstellungen mitzuwirken. Und so lade ich alle, die sich dafür interessieren, wie man eine Wohnung von bleibendem Wert einzurichten hat, ein, einen Gang durch eine Zahl von Wohnungen anzutreten, die unter meiner Anleitung geschaffen wurden.³⁸

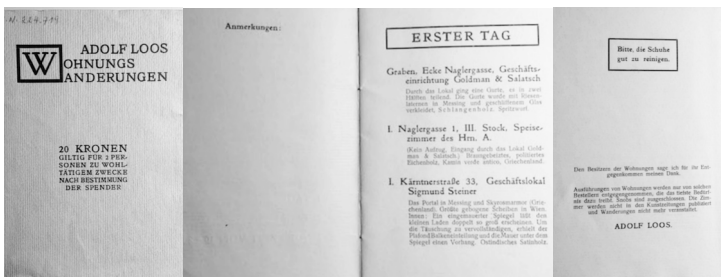
Sieht man von der narzisstischen Kränkung des Schreibenden einmal ab, der sich nur allzu gern zum Propheten im eigenen Land stilisierte, dann wird hier vor allem etwas in Szene gesetzt: das kommunikative Format der Wanderung im Kontrast zur akademischen Lehre und zur Publikumsausstellung. Von diesen beiden Gegenformaten unterscheidet sich die Wohnungswanderung zumal durch den dezenterten, weil indirekten Führungsanspruch des Architekten. Denn seiner

37 Adolf Loos: „Wohnungswanderungen“, Privatdruck, [Wien] 1907. Für die Überlassung von Scans dieser seltenen Broschüre aus dem Besitz von Loos' Freund, dem Wiener Schriftsteller Richard von Schaukal, danke ich Philipp Ramer M.A., Genf. Das Exemplar stammt aus den Beständen der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (heute Wienbibliothek im Rathaus), Signatur: I. N. 224.719. Die Broschüre ist zusammen mit einer erweiterten Textfassung der Annonce aus der *Frankfurter Zeitung* wiederabgedruckt in: Adolf Loos: *Die potemkinsche Stadt. Verschollene Schriften 1897-1933*, hg. von Adolf Opel, Wien: Prachner 1983, S. 106-115, sowie in: Adolf Loos: *Über Architektur. Ausgewählte Schriften*, Wien: Prachner 1995, S. 55-63. Die kommentarlose Zusammenführung der Annonce mit der Begleitbroschüre ist problematisch, weil die mehrphasige publizistische Kampagne von Loos damit um ihre spezifische Pragmatik verkürzt wird. Ob es auch Exemplare der Broschüre gegeben hat, bei denen der Annoncentext aus der *Frankfurter Zeitung* mit abgedruckt bzw. eingebunden war, ist mir aufgrund der prekären Quellenlage nicht bekannt.

38 Adolf Loos: „Wohnungswanderungen“, in: ders., *Die potemkinsche Stadt*, S. 109.

„Anleitung“ unterstellt Loos zwar die Einrichtung der besuchten Wohnungen, nicht aber den Gang der Besucher durch diese hindurch. Folgt man den Loos-Spezialisten Burkhard Rukschcio und Roland Schachel, dann war Loos bei diesen Wohnungswanderungen tatsächlich nicht mit von der Partie. Er hatte sich in jenen Tagen mit der attraktiven Tänzerin Bessie auf den Semmering zurückgezogen.³⁹ Dass sich Loos ganz gezielt aus der Instruktionspflicht des Wohnungsreformers herausgenommen hat, wird durch eine Eigentümlichkeit des Separatdrucks bestätigt, der wie eine interaktive Wanderkarte angelegt ist: Neben einer Adressliste mit den Wohnungen und einem stichwortartigen Inventar ihrer Einrichtung auf der rechten Seite der Broschüre ist nämlich jeweils die linke Seite für persönliche Anmerkungen der Wohnungswanderer leer gelassen (siehe Abb. 4).⁴⁰

Abbildung 4: Adolf Loos. Wohnungswanderungen, Privatdruck, Wien 1907, unpag. [S. 2ff.] Programm des ersten Tages von Loos' Wohnungswanderungen (10. Dezember 1907) mit leerer Seite für Notizen der Teilnehmer.



Loos' Wohnungsführer hat es also ganz offensichtlich auf die Selbsttätigkeit seines handverlesenen Publikums abgesehen, dem lediglich eine Art Lückentext zur Orientierung ausgehändigt wurde. Und dieser Lückentext liest sich kurios ge-

39 Rukschcio/Schachel, Adolf Loos, S. 109-110. Die monumentale Loos-Monografie von 1982 ist eine der wenigen Quellen, in denen man Hinweise auf die einzigartige Reklameaktion finden kann.

40 Der Wanderführer wurde jeweils für einen „wohlgebornen Herrn“ mit Anhang ausgestellt, deren Namen auf der ersten Seite der Originalbroschüre handschriftlich eingetragen wurden. Auch hier bringt der Nachdruck den Text um seine Pragmatik, wenn er die unter dem Titel „Anmerkungen:“ in der Kopfzeile leer gelassenen Seiten für die handschriftlichen Notizen der Wohnungsbesucher auslässt.

nug! Wer es etwa am zweiten Tag bis in den 8. Bezirk geschafft hatte, betrat gegen halb eins (die Besuchszeit der Wohnungen war auf jeweils vier Stunden von 10 bis 14 Uhr beschränkt) zwei in der Josefstädterstraße einander gegenüberliegende Musterwohnungen mit folgender Depesche in der Hand:

VIII. Josefstädterstraße 68, im Hofe

beim Eingang nach dem Hofe auf den Knopf der Türklinke drücken.

Speisezimmer des Frl. Ella Hofer, früher Volkstheater, jetzt New-York. Ursprüngliches Haus des kais. Rates Hanusch. Das Zimmer außer jedem Verhältnis, Plafond mittelst Balkenplafond tiefer gelegt. Das schiefe Kabinett dazugeschlagen. Kamin aus Polcevere mit Donatelloabgüssen. Weißer Lack und Kirschholz, grüner Spritzwurf. An Stelle des großen Fensters ursprünglich 2 gewöhnliche Fenster. Das Zimmer war durch den großen Fensterpfeiler ganz finster, da Loggia vorgebaut.

VIII. Josefstädterstraße 73, II. Stock, Wohnung des Dr. G., vis-a-vis der vorigen. (Aufzug.)

Vorzimmer nicht von mir. Speisezimmer in weißem Lack und Mahagoni. Herrenzimmer: Es fehlt das Klavier; bietet gutes Beispiel für den Anfang meiner Wohnungen, da ich nur die Grundlinien angebe. Unfertig, da erst seit 14 Tagen bezogen.⁴¹

Die Besucherorientierung ist hier mehr als unordentlich, und der Text enthält neben den erwartbaren praktischen und materialästhetischen Hinweisen so manchen Faden, den der neugierige Besucher dieser Wohnungen aufnehmen und zur fantastischen Geschichte ihrer Bewohner weiterspinnen mag. Arbeitet das Fräulein Hofer in New York immer noch am Volkstheater oder ist sie inzwischen

41 Loos, Wohnungswanderungen, unpag. [S. 13], vgl. Loos, Die potemkinsche Stadt, S. 114.

vielleicht in höhere Gesellschaftssphären aufgestiegen? Und wer hat wohl dem gegenüberliegenden Herrenzimmer das Klavier entwendet? Unfertig sind nicht nur die mustergültigen Wohnungen, unfertig ist auch der Text, der den Leser in ihre Geheimnisse einführt. Den Schlüssel zu diesem Geheimnis gibt uns der Wohnungseinrichter Loos gleich selbst in die Hand, wenn er mit seinem „gute[n] Beispiel“ vorangeht: Da ist immer erst der „Anfang“ gemacht, und da sind stets „nur die Grundlinien“ der Gedankengebäude und Interieurs angegeben, die der Leser von Loos' Schriften wie der potenzielle Besteller von Loos' Wohnungen sich selber fertig erfinden muss. Die produktionsästhetische Verdichtung drängt auf ihre rezeptionsästhetische Ergänzung. Und das hat Methode, wie auch hier ein Blick auf die typografische Gestaltung der *Wohnungswanderungs*-Broschüre zeigt. Denn Loos hätte auf diesen Seiten mit ihrem großzügigen Satzspiegel und der zentrierten Textkolonne ein Vielfaches jener Informationen unterbringen können, die er dem Leser lediglich kurz und knapp aufzählt. So autoritär er im Zeitungsprogramm auftritt, so entschieden nimmt er sich im Wanderformular zurück. Auch wenn sich „ADOLF LOOS“ zu guter Letzt noch einmal unübersehbar zu Wort meldet, in den Majuskeln jener Type, die er in seiner Zeitschrift *Das Andere* zur Signatur *seiner* Moderne erklärt hatte – der respektvollen Aufforderung „Bitte, die Schuhe gut zu reinigen“, die als Warntafel zuoberst auf der letzten Seite thront, ordnet auch er sich unter.⁴² Dem Wohnungswanderer von damals mag diese Warnung die letzten Sätze von Loos' Zeitungsannonce in Erinnerung gerufen haben, in denen der Architekt und Autor das konsequente Missverständnis seiner Programme beklagt. Das Beispiel seines legendären *Café Museum* zumal hätte die Wiener „Architekten“ zu lauter schlechten Imitationen verleitet, weshalb „seit der Eröffnung dieses Kaffeehauses [...] alle Wohnungen so kahl wie ein Kaffeehaus aus[sehen]“ würden.⁴³ Statt irgendeinem Meister blind zu folgen und so „auf einen falschen Weg“ zu geraten,⁴⁴ wäre es dagegen klüger, selbst hinzugehen und gut hinzuschauen, wie es um die Sache bestellt sei, mit Respekt vor dieser Sache und den Sachverständigen (den Bewohnern) sowie mit viel gesundem Menschenverstand für den eigenen Wohnbedarf. Der Leser von

42 Unter dem Titel „Was man druckt“ kommentiert Loos im zweiten Heft seiner Zeitschrift den programmatischen Einsatz von Lettern „aus dem Jahre 1783“, die er „einem Freibriefe für Lehrlinge der Buchdruckerkunst der Stadt Wien entnommen“ habe und die er gegen die typografischen Experimente der Wiener Sezession verteidigt. Vgl. Adolf Loos: „Was man druckt“, in: *Das Andere* 1,2 (15.10.1903), S. 4.

43 Adolf Loos: „Wohnungswanderungen“, in: ders., *Die potemkinsche Stadt*, S. 110.

44 Ebd.

heute aber mag aus dieser Warnung vor blinder Gefolgschaft die Aufforderung herauslesen, Loos' eigene Texte nicht allzu wörtlich zu nehmen – vor allem dann nicht, wenn sich diese Wörtlichkeit auf die Positionen und Meinungen von Loos reduziert, die als Autorintention dogmatisch autorisiert werden. „Wie ich es aber gemeint habe, davon mögen sich recht viele Menschen überzeugen“.⁴⁵ Die Aufforderung, *sich selbst* zu überzeugen, gibt Loos auch seinen modernen Lesern mit auf den Weg. Dieser Weg führt direkt in die medialen Handlungszusammenhänge hinein, in denen Loos' Architekturtexte allein gewirkt haben und in denen sie *mutatis mutandis* auch weiterhin wirksam bleiben. Und er führt zwischen die Zeilen und Wörter, wo der Sinn dieser kleinen Geschichte(n) der modernen Architektur allererst zusammengelesen werden muss.

SCHLUSS: LESEN LERNEN!

Das Fazit aus dem Gesagten lässt sich, dem Thema des vorliegenden Bandes entsprechend, kurz und bündig ziehen. Ich hatte eingangs nach dem Bewegungsgesetz von Loos' Architekturtexten gefragt, welches sich an Bruchstellen und Lücken artikuliert und das je nach dem medialen oder publizistischen Kontext variiert. Aus den diskutierten Textbeispielen lassen sich *grosso modo* drei Bewegungstypen ableiten: Der erste Typ konzentriert sich auf charakteristische Zeigegesten, mit denen vor allem in den frühen Texten von Loos konsequent auf die wechselnden medialen Umgebungen hingewiesen wird. Die so indizierten Mediendifferenzen werden entweder explizit thematisiert oder implizit suggeriert. Dabei können wörtliche und buchstäbliche respektive typografische Mittel des Hinweisens, Abkürzens und Auslassens sowohl kooperieren als auch in Konkurrenz zu einander treten. Der zweite Typ besteht in der asyndetischen Fügung heterogener Perspektiven, durch die der Leser ins Kreuzfeuer konträrer bis widersprüchlicher Positionen gerät. Wohl ist der dominante Wille des Autors unübersehbar, die eigenen Überzeugungen in polemischer Absicht zu propagieren. Aber diese Propaganda wird durch kuriose bis groteske Perspektivwechsel beim Erzählen mit ‚harten Schnitten‘ ebenso unabweisbar immer wieder auch problematisiert. Der dritte Typ schließlich wird durch die ökonomische Verknappung nach dem Ersten Weltkrieg provoziert. Das sparsame Erzählen wird in diesem Zusammenhang aus dem Zentrum von Loos' späten Publikationen verdrängt, ohne jedoch gänzlich außer Kraft gesetzt zu werden. Die Ökonomie des

45 Ebd.

verkürzten und verknappten Erzählens zieht sich nunmehr in die Marginalien der Argumentation zurück, von wo aus die Nadelstiche der Kritik umso wirkungsvoller ins fetter gewordene Fleisch des offiziellen Diskurses getrieben werden können. Aus diesen und weiteren ähnlichen Bewegungstypen ergibt sich eine multiple Textdynamik, die in Projekten wie den Loos'schen Wohnungswanderungen so konsequent umgesetzt wird, dass ihre mehrgliedrige mediale Artikulation auch eine entsprechend rhythmisierte Rezeption einfordert. Wer Loos lesen will, muss mit variablen Kombinationen aus den genannten Textbewegungen rechnen und je nach Publikationszusammenhang flexibel auf weitere Bewegungstypen reagieren können. Damit wird eine ganz eigene Beweglichkeit des Lesens verlangt, das sich an die spezielle ‚Wörtlichkeit‘ (Kraus) von Loos' Architekturtexten in einer Hin-und-Herbewegung zwischen Schlagworten, Schriftzeichen und medialen Szenen allererst herantasten muss. Loos lesen heißt daher nichts anderes als immer wieder von neuem lesen lernen. Und das gilt für die kleine(n) Geschichte(n) der modernen Architektur nach Loos' Modell überhaupt. Wer dieser Alternative zu den großen Erzählungen auf die Spur kommen will, muss im Lückentext zwischen Wissen und Erzählen eine respektvolle, aber unroutinierte Bewegungsfreiheit entwickeln.