

Joseph Imorde

## Adolf Loos

Der Raumplan und das Private

Neben seinem unermüdlichen Kampf gegen das Ornament verstand Adolf Loos das »lösen eines Grundrisses im Raum« als seinen persönlichen Beitrag zur Kulturgeschichte. Sich selbst stilisierte der Architekt dabei gerne als Raumerzieher, später auch als verkannten Raum-Erlöser, noch später als Märtyrer an der heiligen Sache des Denkens im Raume. (Abb. 1) Als er 1927 nicht zur Werkbundausststellung nach Stuttgart geladen wurde, nicht in der Weissenhofsiedlung bauen durfte, erfüllte ihn die fehlende Anerkennung durch die »internationale Moderne« mit tiefster Bitterkeit. Denn – hören wir Loos selbst – »Ich hätte etwas auszustellen gehabt, nämlich die Lösung einer einteilung der wohnzimmer im raum, nicht in der fläche, wie es stockwerk um stockwerk bisher geschah. Ich hätte durch diese erfingung der menschheit viel arbeit und zeit in ihrer entwicklung gespart.«<sup>1</sup> Die hohe Selbsteinschätzung – sehr wahrscheinlich im Jahre 1929, als dieser Text geschrieben wurde, schon ohne jede noch irgendwie relativierende Selbstironie vorgetragen – gab sich auch in der historischen Einordnung des eigenen räumlichen Denkens und Erfindens zu erkennen, in der oft maßlos übertriebenen kulturellen Gewichtung der eigenen architektonischen Leistung:<sup>2</sup> Dieser sendungsbewusste Impetus, dieses unermüdliche, zuerst noch witzig formulierte, dann aber immer sarkastischer werdende Betonen eigener



**1** »Ein Kleidungsstück ist modern [...], wenn man möglichst wenig auffällt.« Adolf Loos der Bekleidungsapostel in einer zeitgenössischen Aufnahme.

kultureller Überlegenheit war Adolf Loos Zeit seines Lebens eigen, zeichnete ihn gegenüber anderen Architekten aus. Das konnte auch ganz seltsame Formen annehmen. So sprach er von sich selbst ab einem gewissen Zeitpunkt gegenüber anderen nur mehr in der dritten Person, »offenbar um seinem für ihn bereits historisch gewordenen Namen besonderen Nachdruck zu verleihen.«<sup>3</sup> Zudem konnte er von sich behaupten, er sei der liebe Gott, und das im Übrigen ganz ernsthaft.<sup>4</sup> Vielleicht nahm Loos auch deshalb für sich eine Unfehlbarkeit in Fragen des guten Geschmacks in Anspruch.

Im Jahr 1897 hatte Adolf Loos damit begonnen, in Artikeln und Vorträgen Leser und Zuhörer mit Belehrungen über das, was er für die rechte Form hielt, geistreich und feuilletonistisch zu drangsalieren. Zum Beispiel sprach er darüber, welche Kleidung jemand zu welchem Anlass zu tragen habe, welche Schuhe bei welcher Gelegenheit die richtigen seien, warum man einen Salzstreuer benutzen solle und um Gottes Willen kein Salzfass usw. usf. Loos der Prediger wollte und sollte sein Leben lang die unbelehrbare Gemeinde, ja die ganze Menschheit vom rechten Weg überzeugen.<sup>5</sup> Von Beginn an empfand und stilisierte er seine Belehrungsversuche als persönlichen Kampf gegen Entartung und Unkultur. Er focht gegen die ihn umgebende Geschmacklosigkeit der Wiener Werkstätten ebenso, wie gegen die gleichmacherische Modernität des Neuen Bauens. Ganz bewusst nahm der Architekt dabei die Rolle des Besserwissers ein, so zum Beispiel in der Wohnungsfrage.<sup>6</sup> Die vielleicht wichtigste theoretische Fundierung dieser belehrenden »Wohnvorstellungen« hatte sich Adolf Loos von Gottfried Semper geborgt. Die kulturhistorischen Ingridenzen der sogenannten »Bekleidungslehre« nahm Loos freimütig auch für das 20. Jahrhundert in Anspruch, überbot sie jedoch noch durch die komplexen räumlichen Ausformulierung seiner Wohnbauten – dies allerdings immer mit der beschriebenen kämpferischen Grundhaltung. Hier die Loossche Paraphrase auf Sempers Bekleidungslehre: »Der architekt hat etwa die aufgabe, einen warmen, wohnlichen raum herzustellen. Warm und wohnlich sind teppiche. Er beschliesst daher einen teppich auf dem boden auszubreiten und vier aufzuhängen, welche die vier wände bilden sollen. Aber aus teppichen kann man kein haus bauen. Sowohl der fussteppich wie der wandteppich fordern ein konstruktives gerüst, das sie in der richtigen lage erhält. Dieses gerüst zu erfinden, ist die zweite aufgabe des architekten. Das ist der richtige, logische weg, der in der baukunst eingeschlagen werden soll. So, in dieser reihenfolge, hat die menschheit auch bauen gelernt. Im anfang war die bekleidung.«<sup>7</sup>

Der hier formulierte Standpunkt stammte aus dem Jahr 1898. Adolf Loos war 28 Jahre alt und gerade aus den Vereinigten Staaten nach Wien zurückgekehrt. Er hatte in Philadelphia und New York gelebt, dort unter anderem als Tellerwäscher und Hilfstellerwäscher gearbeitet, und 1893 die Weltausstellung in Chicago besucht.<sup>8</sup> Schon in diesen frühen Tagen, also kurz nach seiner Rückkehr aus den Vereinigten Staaten, stand für den eigentlichen Autodidakten Loos der Raum im Mittelpunkt seines entwerferischen Interesses. Doch natürlich nicht der Raum als pures Volumen, übrig gelassen von schlichten »mauerkörpern«, nicht der Raum, der allein durch das konstruktive Gerüst bestimmt wurde, sondern der Raum als Empfindungszentrum, also als ein auf die Sinne hin konzipiertes und organisiertes Gebilde. In dem schon zitierten Text mit dem Titel *Prinzip der Bekleidung* formulierte Loos die Grundlage zu dem, was später, 1931, von Heinrich Kulka, für lange Zeit die

rechte Hand<sup>9</sup> des Meisters, als der »Raumplan« bezeichnen werden sollte. Beim sogenannten Raumplan ging es zuerst um die Wirkung der Architektur auf das Gefühlssensorium des Bewohners, nicht um die »symbolische Form« oder den »repräsentativen Gehalt« eines Gebäudes.<sup>10</sup>

Loos sprach sich für Materialwahrheit und -gerechtigkeit aus und gegen das, was Gottfried Semper als »Stoffwechseltheorie« hatte bezeichnen können, also die Vorstellung, dass man durch die Äderung eines Marmors, eine Holzmaserung oder eine Teppichstruktur imitieren könne, um so mit dem einen Material ein anderes zur Darstellung zu bringen. Loos sprach sich für die Wahrheit aus, wettete gegen die Lüge, gegen die Imitation und Surrogatkunst in der Architektur, weil er glaubte, dass jedes Material eine spezifische Bedeutung in Beziehung auf den Menschen habe, eben seine eigene Sprache spreche. »Aber«, so fragte er sich selbst, »ist der Wohnraum, der ganz mit Teppichen ausgelegt ist, keine Imitation? Die Wände sind ja nicht aus Teppichen gebaut. Gewiß nicht. Aber die Teppiche wollen nur Teppiche sein und keine Mauersteine, sie wollen nie für solche gehalten werden, zeigen dies weder durch Farbe oder Muster, sondern bringen ihre Bedeutung als Bekleidung der Mauerfläche klarzutage. Sie erfüllen ihren Zweck nach dem Prinzip der Bekleidung.«<sup>11</sup> Diese ethische Position zur Wahrhaftigkeit in der Architektur war von allem Anfang an verbunden mit einer dezidierten Wirkungsabsicht.<sup>12</sup> Das Prinzip der Bekleidung fragte nach dem Bewohner nicht nach der Architektur, wählte Materialien, um emotionale und funktionale Forderungen zu erfüllen, nicht aber um zuerst konstruktive Probleme zu lösen. »Die Architektur«, so hieß es bei Loos, »erweckt Stimmungen im Menschen. Die Aufgabe des Architekten ist es daher, diese Stimmung zu präzisieren.«<sup>13</sup> Etwas Ähnliches wenn nicht das Gleiche galt für die von Adolf Loos verfochtene Idee des Denkens im Kubus, für das Entwerfen in der dritten Dimension. Die Entstehung einer vielleicht immer anderen Raumdisposition war in gewisser Weise die logische Erweiterung des radikal sensualistischen Ansatzes, den Loos mit der »Bekleidungstheorie« vertrat, Ergebnis einer Wirkungsästhetik, in deren Mittelpunkt der menschliche Körper und sein Wahrnehmungsapparat standen. Diese – wenn man so will – »subjektivistische« Position versuchte Loos dann auch gegen Kritik aus dem Lager des »modernen Bauens« mit vermeintlich rationalen Argumenten zu rechtfertigen, um dadurch vielleicht im Kampf um billigen Wohnraum konkurrenzfähig zu bleiben. Bei dieser Selbstverteidigung spielte vor allem das Argument der Wirtschaftlichkeit eine bestimmende Rolle. Für die komplizierten Geschosslösungen und Raumanordnungen müsse der Bauherr weniger Geld aufbringen, das wollte Adolf Loos zumindest den etwa 2000 Zuhörern seines Vortrages zum Haus am Michaelerplatz weiß machen, den er am 11. Dezember 1911 in Wien hielt. Der Grund für seinen Erfolg beim Wettbewerb um das Haus am Michaelerplatz müsse man eben in seiner ökonomischen Architektur, besser in seiner sparsamen Raumaufteilung erblicken: »Die Grundrisse [der anderen Architekten] aber waren alle in der Fläche gelöst, während meiner Meinung nach der Architekt im Raume, im Kubus zu denken hat. Dadurch war ich schon in der Raumökonomie im Vorteil. Ein Wassercloset braucht nicht so hoch sein wie ein Saal. Gibt man jedem Raume nur die Höhe, die ihm seiner Natur nach zukommt, kann man ökonomischer bauen.«<sup>14</sup> Viel später, circa 1930, meinte Loos einmal zu seiner dritten Frau Claire Loos: »Heute, wo der Bauplatz sehr teuer ist, muß jeder Fleck ausgenützt werden [...] Ich habe nicht nur das Ornament abgeschafft, ich habe eine neue Bauweise ge-

funden. Das Bauen im Raum, den Raumplan, die kubische Bauweise.«<sup>15</sup> Diesen vermeintlich finanziellen wie auch planerischen Vorteil sollte dann Heinrich Kulka stark unterstreichen und als die wichtigste kulturelle Leistung seines Lehrers ausgeben. In seinem Buch *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, das 1931, also noch zu Lebzeiten des Meisters, erschien, kam auch er auf die Ökonomie zu sprechen, und verwendete die Sparsamkeit im Raume – ebenso wie Loos – als Argument gegen das ›moderne Bauen‹ seiner Tage. Mit diesen apologetischen Passagen wurde der Schüler zum eigentlichen Erfinder und Propagandisten des Begriffs »Raumplan«. »Durch Adolf Loos«, so hieß es bei Kulka emphatisch, »kam ein wesentlich neuer, höherer Raumgedanke zur Welt: Das freie Denken im Raum, das Planen von Räumen, die in verschiedenen Niveaus liegen und an kein durchgehendes Stockwerk gebunden sind, das Komponieren der miteinander in Beziehung stehenden Räume zu einem harmonischen, untrennbaren Ganzen und zu einem raumökonomischen Gebilde. Die Räume haben je nach ihrem Zweck und ihrer Bedeutung nicht nur verschiedene Grössen, sondern auch verschiedene Höhen. Loos kann dadurch mit denselben Baumitteln mehr Wohnfläche schaffen, da er auf diese Art in denselben Kubus, auf dieselben Fundamente, unter dasselbe Dach, zwischen dieselben Umfassungsmauern mehr Räume unterbringt. Das Material und den Baublock nützt er dadurch bis aufs letzte aus [...] Der Architekt, der nur in der Fläche denkt, braucht einen grösseren umbauten Raum, um dieselbe Wohnfläche zu schaffen. Dabei werden die Verkehrswege im Hause unnütz länger, die Bewirtschaftung unrentabler, die Wohnlichkeit geringer, und ein Bau wird daher teurer sein und grössere Instandhaltungskosten erfordern [...] Die Grundlage zur Raumökonomie schafft ein Einzelner: Adolf Loos. Und wie man bisher von einem Grundriss sprach, kann man seit Loos von einem Raumplan sprechen. Es ergibt sich der Grundsatz: Erst wenn Baustatik sich mit Raumökonomie verbindet, kann man von einem modernen (sparsamen) Bauwerk sprechen.«<sup>16</sup>

Wollte man diese Passage aus der Perspektive eines planenden und auch ausführenden Architekten zu beurteilen versuchen, müsste man Heinrich Kulka natürlich ungläubige Fragen stellen: War die hier vertretene Behauptung der Bau-Ökonomie überhaupt realistisch? Stimmt es denn, dass ein Haus mit Raumplan billiger zu erstellen sei, als eines ohne? Spielte die Ausnutzung der kubischen Form überhaupt eine so entscheidende Rolle für die Ökonomie, waren also komplizierte Geschossabfolgen wirklich preiswerter zu bauen als durchgehende Betondecken, wie sie etwa bei Ernst May in seinem ›sozialistischen‹ Frankfurter Wohnungsbauten zur Anwendung kamen? Ganz ohne Zweifel hätte jeder Handwerker, Baumeister und Architekt der damaligen Zeit auf diese Fragen sofort mit einem lauten Nein geantwortet. Denn zur Umsetzung komplexer räumlicher Zusammenhänge war natürlich auch schon damals ein größerer Aufwand nötig. Ganz offensichtlich versuchte Heinrich Kulka, das ›Prinzip der Bekleidung‹, also den eigentlich sensualistischen und wenn man so will empfindsamen Raumentwurf, mit dem Argument der Wirtschaftlichkeit zu rechtfertigen und zu retten. Unter dem Blickwinkel der Kostenanalyse konnte die Realisierung des Raumplans nicht als ökonomische Lösung gelten. Die Ironie bei dieser Entwurfshaltung war, dass Loos seinen Raumplan in kleinen Räumlichkeiten, etwa Mietwohnungen schwerlich ausführen konnte, da die von ihm so hoch gelobte Ökonomie von der vertikalen Diversifizierung der Räume abhing und deshalb Mehrgeschossigkeit als Grundbedingung forderte. Ohne versetzte Geschosshöhen, ohne

Niveauunterschiede konnte es keine Treppen geben, ohne Treppen keinen Raumplan, ohne Raumplan nicht die postulierte Raumersparnis.<sup>17</sup> Im eigentlichen Sinne hatte die Raumplanidee nichts mit Ökonomie zu tun, sondern war – wie schon gesagt – Sache einer sensualistischen Raum- und Wegplanung, allerdings fast ausschließlich einer Planung für den gehobenen Bedarf gehobener Schichten, oder wie drückte es die Frau des Dadaisten Tristan Tzara, Greta Knutson, aus: Loos sei »ein Architekt für eine geringe Anzahl womöglich bodenlos reicher und phantasievoller Leute« gewesen.<sup>18</sup>

Blickt man auf die Werkentwicklung von Adolf Loos, hatte sich der sogenannte Raumplan – unbestreitbar – nicht zuerst aus einem Bemühen um billiges Bauen entwickelt. Die Entwurfsstrategie von Adolf Loos war nicht zuerst eine soziale Stellungnahme und hatte auch nichts zu tun mit politischer Meinungsäußerung, mit sagen wir der Vorstellung eines besseren Lebens für die Vielen, sondern war zuerst auf eine Kultivierung und Intensivierung des bürgerlichen Lebens ausgerichtet. Das Haus oder die Wohnung für den Mindestbedarf – das sozialistische Bauen<sup>19</sup> – war dem Architekten, trotz anderslautender Meinungen<sup>20</sup> und trotz einiger Versuche und Bemühungen im Siedlungsbau, nie eine wirkliche Herzensangelegenheit.<sup>21</sup> Eher das Gegenteil: Loos war historisch gesehen als geschmackvoller Raumausstatter von »gut betuchten« Bürgern und den dazugehörigen Schneidern zu Ruhm gelangt. Und auch später als Architekt floß das Geld fast ausschließlich für Bauten des gehobenen Bedarfs und kam von reicher Klientel. Raumausnutzung bis auf den letzten Zentimeter – die von Loos selbst postulierte und von seinem Eckermann Kulka<sup>22</sup> publizierte Raumökonomie – spielte im frühen Werk keine bestimmende Rolle. Loos hat die Sparsamkeit in den Mitteln nie zum Programm erhoben, sich auch nie eine Zurückhaltung bei den kostbarsten Materialien auferlegt. In seinen Räumen kam immer nur das Beste in Frage, wurden immer nur die erlesensten Materialien verwendet. Teuerste Holzsorten kamen dort ebenso regelmässig zur Anwendung – für Damenzimmer häufig Zitronen- oder Rosenholz – wie wertvolle Marmore etwa für Wand- oder Pfeilerverkleidungen der Hallen und Speisezimmer. Was den sogenannten »Raumplan« nachhaltiger als die Raum- und Baumittelökonomie bestimmte, war das im »Prinzip der Bekleidung« grundgelegte Planen von Empfindungen, das Bedenken eines körperlichen Raumgefühls, die Vor-Berechnung oft auch obsessiver »Sinnlichkeit« in der sich zuerst vom Innenraum her organisierenden Architektur. Hier ging es auch in einem übertragenen psychologischen Sinne um ein »Planen von innen nach außen«,<sup>23</sup> um die »Idee des »von-innen-heraus-Bauens«.«<sup>24</sup> Dieses Planen zog die taktilen wie die optischen Qualitäten von Interieurs in Rechnung und ordnete sie auch in der Höhe nach den jeweilig bestimmenden Funktionen. Dabei wurden die Nutzungen von Loos sehr stark determiniert – der »Raumplan« gab sich in den späten Villen als das Dividieren des Raumes durch die Vielzahl seiner bürgerlichen Nutzungen zu erkennen. Loos besaß wohl wirklich die Fähigkeit, zuerst bestimmte Wirkungen und Stimmungen von Räumen zu erfüllen, und diese dann – in einem zweiten Schritt – zu konkretisieren, das heißt vor seinem geistigen Auge zu ordnen und so das Haus raumplanerisch im Kopf entstehen zu lassen. Doch was hier zum Problem werden musste, waren seine eigenen Empfindungen. Wollte man diese anhand der Wohnungsausstattungen zu beschreiben versuchen, käme man nicht darum herum, sie als bürgerlich und traditionell zu beschreiben. Loos war gerade deshalb stark darum bemüht, den Räumen ihre je eigene »Natur« zu geben, entspre-

chend den unterschiedlichen körperlichen und psychischen Verrichtungen, entsprechend auch den unterschiedlichen Nutzungen und Nutzer, entsprechend der gesellschaftlichen und geschlechtlichen Determinierung der einzelnen Räume und Bereiche. Eine »mischung zwischen wohnen und schlafen« konnte es bei ihm nicht geben, das Herren und das Damenzimmer hatten nicht nur einen je anderen Charakter, sondern wurden auch unterschiedliche Raumhöhen vorgesehen, dort kamen unterschiedliche Materialien zum Einsatz.<sup>25</sup>

Gerade in Bezug auf die Raumplanidee hat man mit Recht darauf hingewiesen, dass die Räume in den Villen von Adolf Loos immer nach einem ähnlichen Gesichtspunkt gruppiert seien, nämlich nach einer ›Hierarchie der Privatheit‹. Vielleicht wäre in Hinsicht auf die komplizierten Wegführungen auch von Itinerarien zur Intimität zu sprechen. »Je weiter man in das Haus eindringt, desto privater und zurückgezogener werden die Räume.«<sup>26</sup> Und bezeichnenderweise waren unter den Loosschen Leitsätzen, oder sollte man hier von Geboten sprechen, gerade diejenigen von größter Wichtigkeit, die sich um die Verteidigung von Privatheit und Intimität bemühten. Im Aufsatz *Heimatkunst* aus dem Jahre 1914 brachte es der ganz fälschlicherweise als modern bezeichnete Architekt Adolf Loos auf den Punkt: »Das Haus sei nach außen verschwiegen, im Inneren [aber] offenbare es seinen ganzen Reichtum.«<sup>27</sup> Aus dem Grunde der Verschwiegenheit nach außen solle man sich auch daran gewöhnen, zu bauen wie die Väter bauten, traditionalistisch, und nicht fürchten, dabei unmodern zu sein. Denn auch die heutige Architektur baue auf das Gestern auf, wie sich das Gestern auf das Vorgestern aufgebaut habe.<sup>28</sup> Bei den von Loos sogenannten Vogelhäusern, bei den verhassten durchsichtigen Wohnungen, den Gebäuden ganz aus Glas, könne der Beschauer doch schon von weitem den Grundriss errahnen und gewissermaßen bis in die verschwiegensten Gemächer schauen.<sup>29</sup> Gegen diese Durchsichtigkeit des Privatlebens opponierte Loos vehement. Dabei waren ihm ein unaufdringliches Äußeres und der Reichtum des Innenraumes natürlich keine gegensätzlichen Dinge, sondern gehörten ganz im Gegenteil zusammen: Schweigsamkeit und Seelen-Reichtum schienen ihm untrennbar miteinander verbunden. Klasse offenbarte sich erst dort, wo die Diskretion offen zur Schau getragen wurde, etwa in der Herrenmode: »Ein Kleidungsstück ist modern, wenn man in demselben im kulturzentrum bei einer bestimmten gelegenheit in der besten gesellschaft möglichst wenig auffällt.«<sup>30</sup>

Die Haltung von Adolf Loos im Wohnungsbau lässt sich in pointierter Weise einer Anekdote entnehmen, die ausgerechnet Le Corbusier in seinem Buch *Urbanisme* von 1925 überlieferte. Le Corbusier berichtet da von einer Begegnung mit Loos, in der das Thema der kultivierten Privatheit zur Sprache kam: »Loos erzählte mir eines Tages«, so Le Corbusier, »Ein kultivierter Mann schaut nicht aus dem Fenster: sein Fenster ist aus Mattglas, es ist nur dazu da, Licht hinein, nicht aber dazu da, Blicke hindurchzulassen.«<sup>31</sup> Diese kultivierte Privatheit, der willentliche Abkoppelung gegenüber der Außenwelt, diese Verborgenheit und Maskierung des Privatlebens, kam bei Loos anscheinend wirklich von innen, gehörte in den Bereich der ›bürgerlichen‹ Ansichten des Architekten. Elsie Altmann-Loos, mit der Loos in zweiter Ehe verbunden war, drückte es in ihren Erinnerungen einmal folgendermaßen aus: Loos »benutzte das Licht als selbständiges Material. Wenn man eine Loos-Wohnung betrat, befand man sich plötzlich in einer anderen Welt. Die Außenwelt bestand nicht mehr.«<sup>32</sup> Ähnliche Beobachtungen wurden zum Beispiel auch an den



2/3 Innenansichten des Hauses Müller, 1928–1931, links das Esszimmer, rechts die Halle.

Innenaufnahmen der Wohnungen und Häuser des Architekten gemacht. Immer geht es darin um eine inszenierte Inversion. Die Photographien der Loosschen Häuser nehmen ausschließlich die komplexen Raumsituationen in den Blick. Kein einziges Bild etwa des Hauses Müller gibt uns Auskunft über mögliche Blicksituationen nach außen. Keine veröffentlichte Aufnahme argumentiert mit der Sensation des Ausblicks von der Dachterrasse, kein Bild zeigt die Fensterfront der großen Halle. Immer wird die Öffentlichkeit der Straße und der Stadt ausgeblendet, um den inneren Reichtum des ›Raumplans‹ darzustellen. (Abb. 2, 3) Die Durchlässigkeit der Hülle ist nur in der Negation Thema dieser Architekturbilder, da der kultivierte Mensch eben nicht aus dem Fenster schaut, sondern immer nur in seine Wohnung hinein. Der Raumplan bietet die Möglichkeit im Hause selbst öffentliche und private Sphären miteinander in Beziehung zu setzen. Dieses Verhältnis wird innerhalb der Photographien in den Blick genommen, lässt sich darin aber nicht nachvollziehen. Die Bilder des Hauses Müller zeigen das Verhältnis von großzügiger Halle zu dem Esszimmer und der intimen Sitzecke, doch bleibt die Komplexität der performativen Blickbeziehungen anhand der Photographien gänzlich uneinlösbar.

Zudem, und das sei wiederholt, wollte sich Loos nicht ins Schlafzimmer schauen lassen: »Das Schlafzimmer ist die heiligste, privateste Angelegenheit, kein fremder Mensch darf dieses Heiligtum entweihen«, deshalb soll das Schlafzimmer »keine Tür zu den Gesellschaftsräumen haben!«<sup>33</sup> Diese Trennung von Privatheit und Öffentlichkeit fasste Loos auch als »weltanschaulichen« Gegensatz: »Der unterschied zwischen mir und den anderen ist dieser: Ich behaupte, daß der gebrauch die kulturform, die form der gegenstände schafft. Die anderen, daß die neugeschaffene form die kulturform (sitzen, wohnen, essen usw.) beeinflussen kann.«<sup>34</sup> Loos meinte damit wohl, dass nicht die Architektur den Menschen, sondern der Mensch die Architektur zu formen habe. Der entscheidende Begriff bei dieser Aussage war das Wort Tradition. Einmal gefundene Lösungen seien als Formen beizubehalten: »Fürchte nicht, unmodern gescholten zu werden. Veränderungen der alten bauweise sind nur dann erlaubt, wenn sie eine verbesserung bedeuten. Sonst aber bleibe beim alten. Denn die wahrheit, und sei sie hunderte von jahren alt, hat mit uns mehr inneren zusammenhang als die lüge, die neben uns schreitet.«<sup>35</sup> Loos sah skeptisch auf die politisch motivierten Versuche, den ›einfachen‹ Arbeiter, den Proletarier, mit moderner Architektur auch in einen modernen, politischen Menschen umzuformen. Sein Zugang zur Architektur war nicht revolutionär, sondern fußte auf Tradition, war konservativ und evolutionär. Aus diesem Grund galt ihm Architektur auch nicht

als Kunst, sondern als Handwerk, aus diesem Grund wollte er kein Architekt sein, sondern ein »ausgelernter Maurer«.<sup>36</sup> Schlagwortartig zusammengefasst hieß es: »Das kunstwerk ist revolutionär, das haus konservativ.«<sup>37</sup> Bauen war für ihn eine Sache des Handwerks und hatte nichts mit Kunst zu tun, war keine modische Angelegenheit. Vom zwanghaft Neuen hielt er sich fern. »[...] all diese untraditionellen Formen werden nur allzurasch von neuen widerlegt und der Besitzer wird bald gewahr, daß sein Haus unmodern ist, weil diese Formen wechseln, wie die Damenhüte.«<sup>38</sup> Loos war auf der Suche nach dem Zeitlosen und versuchte auch so zu bauen, deshalb billigte er seinen Ausstattungen auch eine Lebensdauer von mehreren Generationen zu.

Worauf er insistierte, worauf er immer wieder zurückkam, waren die unwandelbaren Kulturwerte. Seine Helden kamen aus England und waren von Adel. In den Häusern und den Ausstattungen, die Loos für großbürgerliche Auftraggeber anfertigte, sprach sich sein persönliches Weltbild aus, eine Weltanschauung, die mit Entschiedenheit davon zu sprechen wusste, was denn nun als kultiviert und geschmackvoll zu gelten habe und was eben nicht. Doch diese genaue Kenntnis der Wahrheit wurde häufiger auch als ideologische Prägung entlarvt. Neuere Interpreten des Architekten konnten etwa in Bezug auf das Haus Tzara in Paris von der Möglichkeit einer »erzieherischen Inhaftierung der Bewohner« sprechen,<sup>39</sup> also davon, dass Loos mit seinen Raumplänen die Leute in eine Zwangsjacke gesteckt habe, nämlich in die Zwangsjacke seines guten Geschmacks: es wurde ja alles vorausgeplant, die Räume und Wege auf immer in ihren Stimmungen festlegt, endgültige funktionale Zuweisungen vorgenommen und damit das Leben der Bewohner auf Jahre und Jahrzehnte hinaus stark determiniert. Natürlich war Adolf Loos ein Meister räumlicher Gestaltung, unzweifelhaft auch ein Meister der Inszenierung von Stimmungen im Sinne seiner »Bekleidungslehre«, doch erklärten sich nicht alle damit einverstanden, wie weit die Gestaltung des Lebens durch den Architekten innerhalb dieser Häuser ging.<sup>40</sup> Mit dem Vorwurf der Bevormundung war ein fundamentales Problem jedweder Planung angesprochen, eine Frage, die auch damals schon alle Architekten betreffen musste und weiterhin betreffen muss, eine Frage nach der konkreten Möglichkeit »politischer« oder »sozialer«, oder sagen wir es mit einem Wort jener Zeit, »weltanschaulicher« Einflussnahme des Architekten auf seine Umwelt und Auftraggeber. Loos äußerte sich zu diesem universalen Problem folgendermaßen: »Die Architekten sind dazu da, um die Tiefe des Lebens zu erfassen, das Bedürfnis bis in die äußersten Konsequenzen durchzudenken, [...] niemals sind die Architekten dazu da, um neue Formen zu erfinden.«<sup>41</sup> Also worum ging es hier eigentlich, worum ging es dem ausgelernten Maurer Loos? Sollte die Architektur – um es zu wiederholen – den Menschen formen, oder der Mensch seine architektonische Umwelt? Loos plädierte natürlich für die zweite Möglichkeit, doch betonte er auch immer wieder, dass die ganze Menschheit keine Ahnung davon habe, wie man richtig wohne. Diese Geheimwissenschaft nahm er allein für sich in Anspruch. Seine Argumentationsweise war eine doppelte, einerseits verneinte er das Recht des Architekten, etwas Neues zu entwerfen, also einen neuen Menschen nach seinem Bilde, nach seiner Architektur zu formen, andererseits aber wollte er allen Menschen seine Art zu Wohnen, seine Sicht der Welt, seine Vorstellung von Kultur mit Nachdruck aufdrängen, glaubte sein Leben lang, seine Klienten, ja die ganze Welt zur wahren Architektur erziehen zu müssen. Dieser pädagogische Impetus überschritt bei Adolf Loos nicht selten die Grenzen des guten Anstands. Das obsessive an seinem

Sendungsbewusstsein ließ sich dabei sowohl seinen Schriften entnehmen, bestimmte aber auch sein Privatleben in starkem Maße. Vor allem sein Verhältnis zu Frauen war geprägt von einer uneingeschränkt paternalistischen Haltung, ja man könnte – zumindest was seine längeren Liebesbeziehungen angeht – von totaler Vormundschaft des Mannes gegenüber der Frau sprechen. Er glaubte seinen immer sehr jungen Partnerinnen alles beibringen zu müssen, also sitzen, stehen, liegen, essen, waschen, kochen usw. u.s.f., er kaufte ihnen die Kleidung, er lehrte sie tanzen, unterrichtete sie in allem, was er für wahre Kultur hielt. Seine zweite Frau Elsie Altmann-Loos brach mit ihm, weil sie diese Unfreiheit nicht mehr ertragen konnte und ab einem gewissen Zeitpunkt ihr eigenes Leben leben wollte: »Er behandelte mich wie ein Kind, ich mußte allen Dingen folgen [...] Aber dann wurde nach und nach aus dem Kind eine Frau«, die »begann ihren eigenen Willen zu haben. Loos konnte das nicht verstehen [...] konnte nicht verstehen, daß ich mir selbst Kleider kaufen wollte«. <sup>42</sup>

Ohne Zweifel hatte dieses obsessiv Behelende auch einen bestimmenden Einfluss auf die Architektur des sogenannten Raumplans. Die späten Villen waren ja nichts anderes als komplizierte Anleitungen zum Wohnen, repräsentative und dabei unveränderbare Beispiele dafür, wie sich Loos das Leben eines bürgerlichen Paares vorstellte. Das schwierige Verhältnis von baukünstlerischer Vorausplanung und individueller Nutzung tendierte in den Häusern Moller und Müller stark zur vollständigen Festlegung der Lebensabläufe. Die Architektur des Hauses Müller bestimmte nicht nur das alltägliche Funktionen bis ins Detail, sondern organisierte auch den Umgang des Paares untereinander und mit der Öffentlichkeit in ganz entschiedener Weise. Die verschiedenen Raumlösungen von Adolf Loos könnte man vielleicht wirklich als Kleidungsstücke bezeichnen, Kleider, die der Architekt den Bewohner überzog, ohne dass diese die Möglichkeit erhielten, sich häufiger umzuziehen oder aber sich dieser neuen und vielleicht einschnürenden Kleider zu entledigen.

Am wichtigsten war auch hier das Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit, die räumlich organisierte Diskretion, die Maskierung des alltäglichen Lebens. Auch deshalb favorisierte Loos für seine bürgerliche Klientel das verschwiegene Haus. Doch entsprangen die erhobenen Forderungen nach Abgeschlossenheit und kultivierter Maskerade ohne Zweifel auch der psychischen Disposition des Architekten, seinen ganz persönlichen Lebensvorstellungen. Das was etwa Heinrich Kulka als Kulturhöhe bezeichnen konnte, war auch den obsessiven Ansichten von Adolf Loos zu schulden. Immer wieder wurde sein eigenbrödlerisches Verhalten beobachtet und auch beschrieben, immer wieder klagten seine Frauen über die Bevormundung des Mannes: »Er pflegte ja überhaupt nur mit wenigen Menschen Freundschaft zu schließen, er hatte nie das Bedürfnis, sich auszusprechen oder irgend jemand ins Vertrauen zu ziehen, wenn es sich um Privatangelegenheiten handelte.« <sup>43</sup> Das früh auftretende Besserwisserum und die Belehrungssucht des Architekten waren offenbar Konsequenzen einer immer stärker zum Paranoiden hin tendierenden Verslossenheit. Loos stilisierte sich in späten Jahren als das verkannte Genie, konnte nicht verstehen, dass andere Architekten ihm vorgezogen wurden. Zu dieser psychischen Situation hatte sein starkes Hörleiden, das sich in den späten Jahren bis zur vollständigen Taubheit steigerte, beigetragen und der Abgeschlossenheit und Unduldsamkeit gegenüber anderen Vorschub geleistet.

Privatssphäre und Zurückgezogenheit waren die bevorzugten Themen der späten Raumplanhäuser von Adolf Loos. In diesen Wohnungen waren die Fenster wirk-

lich nur mehr dazu da, Licht hinein, nicht aber dazu da, Blicke hindurchzulassen. Dabei wurde die Detailbeobachtung gemacht, dass die Sitzbänke in der Raumplannvillen so vor die Fenster gestellt seien, dass derjenige, der auf ihr Platz nehme eben nicht hinaus, sondern nur in das Zimmer hineinschauen könne. Dabei entstehe eine Licht- und Blickorganisation, die nicht nur nach innen gerichtet, sondern auch theaterhaft qualifiziert sei. Das Licht von hinten musste scheinwerferartig das private Bühnengeschehen betonen, der Betrachter blieb aber auf seiner Sitzbank fast unsichtbar, war dort vielleicht als dunkle Silhouette auszumachen. Im Zimmer der Dame des Hauses Müller erhält der nach innen in die Halle gerichtete Blick eine zusätzlich ambivalente Qualität. »Eine schmale Stiege innen in der Halle führt in das Damenboudoir. Ein Fenster dieses Raumes sieht in die Halle, so dass die Hausfrau unbemerkt die in die Halle Eintretenden beobachten kann.«<sup>44</sup> Durch das Fenster zur Halle wird innerhalb des Hauses ein gesonderter Bereich ausgeschieden, eine nicht mehr nur private, sondern eine schon intime Zone. Einerseits gewährt diese Theaterloge der Dame einen möglichen Blick in den ›öffentlichen‹ wohl männlich definierten Raum der Halle, andererseits bietet sich aber dem Betrachter in der Halle auch die Aussicht auf eine innere Fassade. Diese lässt anschaulich werden, dass dem Haus eine weitere Raumqualität eingeschrieben ist, dass die Wohnung noch einen höheren Grad an Privatheit kennt und für sich in Anspruch nimmt, dass jenseits der innerhäuslichen Öffentlichkeit noch ›ungesehene Schätze‹ und ›geheime Reichtümer‹ verborgen liegen. Der wohl ewig mitschreibende Heinrich Kulka hat Loos einmal sagen hören: »die Enge einer Theaterloge wäre unerträglich, wenn man von dort nicht in einen größeren Raum hineinschauen könnte.«<sup>45</sup> Was der Jünger als Argument für die Raumökonomie auffasste, wurde vor kurzem – wohl vor dem Hintergrund der Arbeiten Michel Foucaults – als das schwierige und ambivalente Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit innerhalb der Loosschen Häuser interpretiert<sup>46</sup>. Beatriz Colomina glaubt, dass das Gefühl von Sicherheit, das den Loosschen Interieurs eigen ist, nicht einfach aus der Tatsache resultiere, dass das Haus der Welt den Rücken zukehre, sondern sie meint vielmehr, dass sich die Vertraulichkeit dadurch einstelle, dass der Architekt seinen Häusern – vor allem den späten Villen – solche Theaterlogen, solche Blickapparate und Voyeurkabinen eingebaut habe. Die Bewohner seien so schon durch die Dispositionen der Räume, durch die Organisation einer blickinszenierenden Innerlichkeit Akteure wie auch Beobachter eines alltäglichen, sich immer wieder erneuernden privaten Theaterstücks mit dem Titel ›Geschlechterdifferenz‹. Die klassischen Unterschiede zwischen außen und innen, zwischen privat und öffentlich, zwischen Objekt und Subjekt seien, so meint Colomina, in den so bespielten Räumen zwar aufgehoben, doch bleibe ihre Disposition von einer ›Vor-Stellung‹ bestimmt, was denn das Männliche und was das Weibliche ausmache und wie diese gesellschaftlichen Rollenzuweisungen architektonisch zu fassen seien. Und in der Tat lag den Raumhöhen, Zimmergrößen und Wegabfolgen wohl wirklich ein ›geschlechtsspezifisches‹ Vorbedenken des Architekten zu Grunde. Eine traditionelle und problematische Rollenzuweisung, die sich in den Ehen und Liebesbeziehungen, die Loos führte, immer wieder manifestiert hatte. Doch nicht nur die nach Geschlechtern geordnete Diversifikation der Räume, die Festlegung der Funktionen und die damit verbundene Bildhaftigkeit eines gesellschaftlichen Rollenspiels, kurz das Repräsentative, durchweben den Raumplan, sondern auch das Vorbedenken aller möglichen Stimmungen, der Wille, die Bedürfnisse der Bewohner bis in die äu-

bersten Konsequenzen durchzudenken, also das, was Beatriz Colomina auch als voyeuristisches Spiel bezeichnen konnte.

Vielleicht war der Hang zur Privatheit, zur Abgeschlossenheit, zum organisierten Blick nach innen nicht nur der psychischen Disposition, sondern auch den sexuellen Vorlieben und Obsessionen des Architekten zu verdanken, nämlich der Lust daran, mit jungen Mädchen Umgang zu haben und sie anzuschauen zu wollen, ein Begehren, das er offenbar schon früh mit dem Dichter Peter Altenberg geteilt hatte. (Abb. 4) Adolf Loos scheint vor allem in seinen späten Jahren ein ausgesprochener Voyeur gewesen zu sein. Er lud sich gerne junge und jüngste Mädchen nach Hause, zog sie – selbst noch im Schlafanzug – eigenhändig aus, badete sie, zeichnete sie ausgiebig und legte sich mit ihnen hin und wieder auch auf die Couch.<sup>47</sup> Am 5. September 1928 kam es in diesem Zusammenhang zur Verhaftung des Architekten.<sup>48</sup> Elsie Altmann-Loos berichtet in ihren Erinnerungen von den geheimen Trieben und dem verborgenen Treiben ihres Ex-Mannes<sup>49</sup>: Hauptschuldige an dem ganzen Skandal, so Elsie Altmann, sei die elfjährige Tochter eines Freundes des Hausmeisters gewesen. Dieses Mädchen »ging oft zu Loos in die Wohnung. Und Loos schickte Mitzi – die Haushälterin – immer weg, wenn sie kam. Sie blieb ein paar Stunden, Loos ließ sie baden und schenkte ihr Süßigkeiten und Geld. [...] Das kleine Mädchen brachte plötzlich zwei Freundinnen mit, und die drei Kinder und der alte Mann spielten miteinander.« etc. etc.<sup>50</sup> Nach ersten erfolgreichen Erpressungsversuchen von Seiten der Eltern kam es irgendwann zu einer Anzeige, auf die hin Loos dann verhaftet wurde. Ehe die Polizei die Wohnung in der Bösendorferstraße durchsuchte, schaffte »die treue Mitzi« gerade noch eine große Eisentruhe mit Fotos fort, die



**4 Claire Beck (stehend) als junge Tänzerin. Sie heiratet Adolf Loos am 28. August 1929.**



5 Kaminnische in der Wohnung von Adolf Loos in der Bösendorferstraße 3. Seit 1958 im Museum der Stadt Wien. Zeitgenössische Aufnahme.

seit langer Zeit neben dem eigens dafür umgebauten Kamin gestanden hatte.<sup>51</sup> (Abb. 5) Trotzdem fand sich noch belastendes Material, nämlich nicht weniger als »2271 Photographien im Stereoskopformat«, die durchweg nackte Mädchen zeigten und ein Skizzenbuch mit den Aktzeichnungen, in denen es Loos offenkundig vor allem um die Darstellung der Geschlechtsteile der jungen Mädchen gegangen war.<sup>52</sup> Er behauptete in den Vernehmungen und im Prozess, der am 30. November 1928 stattfand: »Die Bilder, die man bei mir gefunden hat und mit meiner gegenwärtigen Affaire in Zusammenhang bringen will, habe ich vor fünfzehn Jahren von einem Literaten, der damals gestorben ist und nicht gewünscht hat, daß man sie in seinem Nachlaß findet, in einem versiegelten Päckchen geschenkt bekommen.« Peter Altenberg sei dieser Literat nicht gewesen.

Dank der Aussage Elsie Altmanns, dank auch der Unterstützung namhafter Zeitgenossen, darunter Karl Kraus, kam Loos – dem bis zu fünf Jahre Kerkerhaft drohten – mit vier Monaten strengen Arrests auf Bewährung davon, was einem Freispruch gleichkam.<sup>53</sup> Die Abgeschlossenheit nach Außen, der Reichtum nach Innen, die geschlechtsspezifische Qualifizierung der Räume, die komplizierten Wegführungen und Blickorganisationen, kurz das, was man seit Heinrich Kulka den Raumplan nennt, fand eine Triebfeder auch in den privaten Obsessionen des Architekten. Auch der Voyeurismus und die sexuellen Vorlieben von Adolf Loos scheinen in diesem Sinne ihren architektonischen Niederschlag gefunden zu haben. Zu bemerken ist nämlich, dass die meisterlichen Raumplan-Villen keine Nachfolge gefunden haben. Nicht nur deshalb, weil sie letztendlich eben doch nicht ökonomisch zu bauen waren, sondern weil es nur ein Einzelner schaffte seine bürgerlichen Obsessionen räumlich zu organisieren: Adolf Loos. Die Wirkung seines Werkes musste deshalb auch beschränkt bleiben, beschränkt auf eine geringe Anzahl von bodenlos reichen und phantasievollen Leuten.

## Anmerkungen

- 1 Adolf Loos: Josef Veillich (1929). In: Adolf Loos, *Trotzdem*, Innsbruck 1931, S. 246–253, hier S. 248–249. Siehe auch Adolf Loos: *Trotzdem*. Unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1931, hrsg. von Adolf Opel. Wien 1982.
- 2 Zum ersten Male durch Heinrich Kulka so benannt, Heinrich Kulka: *Adolf Loos*. Wien 1931, S. 13–15.
- 3 Alfred Roth, *Begegnung mit Pionieren*. Le Corbusier, Piet Mondrian, Adolf Loos, Josef Hoffmann, August Perret, Henry van de Velde. Basel/ Stuttgart 1973, S. 197–209, [Adolf Loos], hier S. 198. Vgl. Willy Haas, *Erinnerung an Adolf Loos*. In: Claire Loos, *Adolf Loos privat*, hrsg. von Adolf Opel. Wien/Köln/Graz 1985, 56–60 [im Dokumentarischen Anhang], hier S. 57: »Wissten Sie [...] die Architekten sind doch die grössten Verbrecher!« Sein letztes Wort vor fünfzehn Jahren. Und mit diesem Wort trat er jetzt, 1928, wieder in mein Zimmer. Er hat sein ganzes Leben lang eigentlich nichts anderes gesagt. Und hat seine grässliche Schwerhörigkeit, die jede Debatte mit ihm unmöglich machte, und die durch eine Operation leicht zu beheben gewesen wäre, geradezu mit Liebe kultiviert, um immer beim Thema bleiben zu können und nie einen Einwand hören zu müssen oder überhaupt ein überflüssiges Wort.«
- 4 Robert Scheu. In: *Adolf Loos*. Zum 60. Geburtstag am 10. Dezember 1930. Wien 1930, S. 53–57, hier S. 55 f.: »Loos sagt im Konversationston: Ich bin der Liebe Gott. Er sagt es gar nicht anmaßend, sondern streng [56] sachlich wie eine andere Information. Man lacht nicht zu solcher Äußerung, sondern denkt: er wird seine Gründe haben, sich so zu äußern. Er hat ja auch sonst in allem recht.«
- 5 Burkhard Rukschcio, Roland Schachel: *Adolf Loos*. Leben und Werk. Salzburg <sup>2</sup>1987, 51–52 [Lisa Obertimpfler]: »Am Intellektuellentisch saß gerne auch als Zuhörerin die sechzehnjährige Tochter des Kaffeesieders, Lina Obertimpfler.« S. 104–105 [Bessie Bruce]: »Peter Altenberg verehrte sie besonders heftig, Loos aber blieb in der Werbung um die neunzehnjährige Engländerin erfolgreich.« S. 237: »Nachdem am 13.

- Juni 1919 durch Erlaß der niederösterreichischen Landesregierung die Ehehindernisse nachgesehen worden waren, konnten Loos, damals achtundvierzig Jahre alt, und die neunzehnjährige Elsa Grünfeld-Altman am 4. Juni 1919 endlich heiraten.« Adolf Opel, »Einleitung des Herausgebers«. In: Claire Loos, *Adolf Loos privat* (wie Anm. 3), S. IX: »Immerhin betrug der Altersunterschied zwischen Loos und Claire 34 Jahre.« Geheiratet wurde am 18. Juli 1929. Claire Beck wurde am 4. 11. 1904 geboren. Loos neigte dazu, andere, besonders Frauen, belehren zu müssen. Siehe die Erinnerungen von Zdenka Podhajskys an den Architekten. In: *Der Künstlerkreis um Adolf Loos*. Aufbruch zur Jahrhundertwende. Linz 1985 (Parnass Sonderheft 2), S. 16–19, hier S. 17 f.
- 6 Adolf Loos: *Das heim*. In: *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*. hrsg. von Franz Glück. Wien 1962, Bd. 1, S. 240–241.
  - 7 Adolf Loos, »Das prinzip der bekleidung«. In: Ders.: *Ins Leere Gesprochen 1897–1900*. Unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1921. hrsg. von Adolf Opel. Wien 1981, S. 139–145, hier S. 139. Vgl. dazu Dietrich Worbs: *Adolf Loos als Erzieher*. In: *Der Architekt* 9 (1995), S. 517–522, hier S. 519.
  - 8 Richard Neutra: *Auftrag für Morgen*. Hamburg 1962, 159: »Wenn er mit einem Anflug eines heiteren Lächelns und der leisen Stimme eines Tauben, der er ja war, von seiner Stellenjagd erzählte [...], titulierte er sich selbst als »Nachtgeschirrwäscher« – eine immerhin recht ermutigende Aufgabe für einen künftigen Architekten.«
  - 9 Vgl. die Erinnerungen von Ilse von Henning an Loos an den Architekten. In: *Der Künstlerkreis um Adolf Loos*. Aufbruch zur Jahrhundertwende (wie Anm. 5), S. 22–23, hier 23: »Gott sei Dank war Heinrich Kulka ständig da, ohne ihn wäre ich verloren gewesen. Er war seine rechte Hand, alles was Loos nur so skizziert hat, so ganz minimal und flüchtig, wurde von ihm gezeichnet. Immer das richtige, es war immer das, was Loos wollte.«
  - 10 Loos, »Das prinzip der bekleidung«. In: *Ins Leere gesprochen* (wie Anm. 7), 139–145, hier 140.

- 11 Ebd., 141.
- 12 Alfred Polgar. In: Adolf Loos. Zum 60. Geburtstag (wie Anm. 4), S. 42 f.: »Für Ornament dürfen wir setzen: Schwindel, für das Material, das ein anderes zu sein vortäuscht, Lüge, der Sessel, in dem man nicht ordentlich sitzen kann, ist unsittlich, und die Verman- [43] schung von Kunst und Handwerk eine große Gemeinheit.«
- 13 Adolf Loos: Architektur: (1909). In: Loos, Trotzdem (wie Anm. 1), S. 95–113, hier S. 111.
- 14 Hermann Czech, Wolfgang Mistelbauer: Das Looshaus. Wien 1976, S. 65. Der Vortrag ist zur Gänze veröffentlicht. In: Der Künstlerkreis um Adolf Loos (wie Anm. 5), S. II–XV.
- 15 Claire Loos, Adolf Loos privat (wie Anm. 3), 52.
- 16 Kulka (wie Anm. 2), 14.
- 17 Fedor Roth: Adolf Loos und die Idee des Ökonomischen. Wien 1995, S. 177.
- 18 Greta Knutson: Das Haus Tzara. In: Adolf Loos. Spurensicherung. In: Bauwelt 72 (1981) S. 1896–1997, hier S. 1897.
- 19 Claire Loos (wie Anm. 3), S. 69: »Loos sagt: ›Ich bin gegen jede Partei, gegen jeden Parteigeist. Die Gemeindehäuser sind gebaut worden, um den Parteigeist zu züchten. Man pfercht Menschen zusammen, damit sie für die Partei wählen. Jeder Mensch sollte sein eigenes Häuschen haben und seinen eigenen Garten. Zinshäuser sollte es nur zu Geschäftszwecken geben.«
- 20 Karin Michaelis. In: Adolf Loos. Zum 60. Geburtstag (wie Anm. 4), S. 37–41, hier S. 39: »Ich habe Loos nie gefragt, was er am liebsten bauen wollte, aber ich denke, seine Antwort hätte lauten müssen: Arbeiterwohnungen. Schade, tausendfach schade, daß nicht alle Länder der Welt zu Konkurrenzen eingeladen haben und Adolf Loos überall unter den Eingeladenen gewesen ist. Wäre es nicht weitaus wichtiger für den Arbeiter, der Tag für Tag im Schweiß seines Antlitzes schuftet, daß er in seinen Mußestunden von jener ewigen Schönheit umgeben wäre, die Loos seinen sämtlichen Bauten schenkt, als daß einige wenige bemittelte Menschen dieses Glück haben sollen?«
- 21 Elsie Altmann-Loos, Mein Leben mit Adolf Loos. hrsg. von Adolf Opel. Frankfurt am Main/Berlin 1986, S. 119: »In dieser Zeit begann die Siedlungsbewegung, aber Loos entschied sich nur sehr langsam, sich ihr anzuschließen. Man hatte ihn aus dem Rathaus oftmals in das Siedlungsamt gerufen, er aber konnte sich nicht aufraffen, mit Wiener Beamten zusammenzuarbeiten.«
- 22 Roth, Begegnungen (wie Anm. 3), S. 197–209 [Adolf Loos], hier S. 198: »Hatte Loos einen besonders geistvollen Gedanken ausgesprochen, pflegte er sich, sogleich an Kulka mit der witzigen Aufforderung zu wenden: ›Kulka, schreiben Sie bitte unverzüglich auf, was Adolf Loos soeben gesagt hat, auf daß die Menschheit sich dessen noch in 500 Jahren erinnere!«
- 23 Adolf Loos: Meine Bauschule (1907). In: Loos, Trotzdem (wie Anm. 1), S. 64–67, hier S. 67.
- 24 Siehe die Erinnerungen von Zdenka Podhajskys an den Architekten. In: Der Künstlerkreis um Adolf Loos. Aufbruch zur Jahrhundertwende (wie Anm. 5), S. 16–19, hier S. 17: »Loos und ich besuchten am Montmartre das von ihm für Tristan Tzara erbaute Haus, wo ich seine Idee des ›von-innenheraus-Bauens‹ verstehen lernte.«
- 25 Adolf Loos, Die moderne Siedlung. Ein Vortrag (1926). In: Loos, Trotzdem (wie Anm. 1), S. 209–238, hier S. 226.
- 26 Christian Kühn: Das Schöne, das Wahre und das Richtige. Adolf Loos und das Haus Müller in Prag. Braunschweig/Wiesbaden 1989 (Bauwelt Fundamente 86), S. 36.
- 27 Adolf Loos, Heimatkunst. In: Loos, Trotzdem (wie Anm. 1), S. 122–130, hier 129.
- 28 Ders.: Meine Bauschule. In: Ebd., S. 64–67, hier S. 65.
- 29 Ders.: Heimatkunst. In: Ebd., S. 122–130, hier S. 128.
- 30 Ders.: Die Herrenmode. In: Ins Leere Gesprochen (wie Anm. 8), S. 55–61.
- 31 Kapitel Interior. In: Beatriz Colomina: Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media. Cambridge (MA)/London 1994, S. 233–281, hier S. 234.
- 32 Altmann-Loos, Mein Leben mit Adolf Loos (wie Anm. 21), S. 40.
- 33 Claire Loos, Adolf Loos privat (wie Anm. 3), S. 42.
- 34 Adolf Loos, Josef Veillich. In: Loos, Trotzdem (wie Anm. 1), S. 213–218, hier S. 215.
- 35 Adolf Loos, Regeln für den, der in den Ber-

- gen baut (1913). In: Loos, Trotzdem (wie Anm. 1), S. 133 f., hier S. 134.
- 36 Siehe auch Podhajskys an den Architekten. In: Der Künstlerkreis um Adolf Loos. Aufbruch zur Jahrhundertwende (wie Anm. 5), S. 16–19, hier S. 17: »Wir alle wußten, daß man Loos nie als Architekten anreden oder vorstellen durfte. Er war ein ausgelernter Maurer.«
- 37 Adolf Loos: Architektur. In: Loos, Trotzdem (wie Anm. 1), 90–104, hier 101.
- 38 Zit. nach F. W., Der internationale Wettbewerb für den neuen Zeitungspalast der »Chicago Tribune«. In: Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines 75 (1923), H. 3/4, S. 13–17. Die Loossche Beschreibung auf den Seiten 16–17. zit. n. Rukschcio/Schachel (wie Anm. 5), S. 562.
- 39 Roth (wie Anm. 17), S. 183.
- 40 Vgl. die Aussage bei Frantisek Müller: Das letzte Haus. In: Rukschcio/Schachel (wie Anm. 5), S. 646–647, hier S. 647: »Es gibt Stimmen, die meinen, Loos' Raumlösungen seien Ornamente und Künstelei. Ich kann dem nicht folgen.«
- 41 Adolf Loos: Von der Sparsamkeit. In: Loos, Über Architektur (wie Anm. 27), S. 177–183, hier S. 182. Kurz zuvor aber im Text: »Das bedeutet, daß ich ein Architekt bin, der menschlich und nicht künstlerisch- unmenschlich einrichtet. Ich staune überhaupt, daß so viele Menschen sich von den sogenannten Architekten für Innendekoration tyrannisieren lassen.«
- 42 Altmann-Loos (wie Anm. 21), S. 203.
- 43 Ebd., S. 122–123.
- 44 Claire Loos (wie Anm. 3), S. 45. Vgl. Robert Scheu: Kennst du das Haus? In: Claire Loos (wie Anm. 3), Dokumentarischer Anhang, S. 35–39, hier S. 37: »Gleich einem Schwalbennest ist es [das Wohnzimmer] in die Halle geschmiegt, in welche man durch Glasscheiben blicken und die Gesellschaft ungesehen von oben beobachten kann. In alten Märchenbüchern gibt es solche Balkone. Das Gemach, ein Scherzo in Zitronenholz, aus hellsten, gemaserten Holzwürfeln, vibriert vor Lustigkeit. Die kleine Gesellschaft versinkt in der Goldigkeit dieser Helle, sprachlos die Stimmung auskostend.«
- 45 Beatriz Colomina: Intimacy and Spectacle. The Interiors of Adolf Loos. In: AA Files 20 (1990), S. 5–15, hier S. 5.
- 46 Vgl. Wolfgang Born: Adolf Loos. Zu seinem 60. Geburtstag am 10. Dezember«. [Neues Wiener Tagblatt, 9. Dezember 1930]. In: Konfrontationen. Schriften von und über Adolf Loos. hrsg. von Adolf Opel. Wien 1988, S. 129–131, hier S. 131: »Das Haus wird als Gesamtraum betrachtet, in dem man die einzelnen Räume ohne Rücksicht auf die Ebene der bisher üblichen Stockwerksteilung hineinkomponiert. Dadurch gewinnt der Baumeister die Möglichkeit, die Höhe der Zimmer je nach ihrer Bedeutung abzustufen. Es wird an Raum gespart, aber auch ein neuer Reichtum an Raumerlebnis erzielt. Das Prinzip der Theaterloge wird verallgemeinert. Ein Raumkompartiment, das als solches eng erschiene, aber für einen Zweck groß genug ist, geht offen in einen größeren Raum über und gewinnt auf diese Weise für das Gefühl an Luftigkeit. So ordnet Loos zum Beispiel ein Eßzimmer in einiger Höhe über dem Boden einer weiten Halle an, als eine Art Bühne oder umgekehrte Veranda.«
- 47 Altmann-Loos (wie Anm. 21), S. 216: »[...] die Hauptschuldige an dem ganzen Skandal wäre ein kleines Mädchen, 11 Jahr alt. Ihre Eltern waren Freunde des Hausbesorgers. Sie ging oft zu Loos in die Wohnung. Und Loos schickte Mitzi immer weg, wenn sie kam. Sie blieb ein paar Stunden, Loos ließ sie baden und schenkte ihr Süßigkeiten und Geld. Mitzi wußte alles das. Sie wollte mir nie davon erzählen. Die Eltern des kleinen Mädchens begannen mit Geldforderungen, und Loos gab ihnen Geld. Das kleine Mädchen brachte plötzlich zwei Freundinnen mit, und die drei Kinder und der einsame Mann spielten miteinander. Wenn es kalt war, legte er sich mit ihnen auf die Couch und wärmte sein armes altes Herz an ihrer Jugend. Aber die Eltern der Kinder, und jetzt waren es drei Ehepaare, forderten mehr Geld. Der Hausbesorger auch. Es war eine richtige Erpresserbande. Der einsame Mann, der in Paris viel Geld verdiente, war ein leicht zu fangendes Opfer.«
- 48 Rukschcio/Schachel (wie Anm. 5), S. 339–341.
- 49 Bemerkenswert das Eingeständnis des Meineides, den Loos in einem ähnlich gela-

gerten Fall begeht. Altmann-Loos (wie Anm. 21), 48: »Ein Verdacht stieg in mir auf. »Hast du nicht etwa einen Meineid geschworen?« »Worin bestünde eine wahre Freundschaft, wenn man nicht bereit ist, einen Meineid zu schwören. Um einen Freund zu retten, muß man die ewige Seligkeit aufs Spiel setzen. Oder man ist kein Freund.«

50 Ebd., S. 214–217 und S. 284–300.

51 Rukschcio/Schachel (wie Anm. 5), S. 339. Altmann-Loos (wie Anm. 21), S. 216: »Und die Truhe verschwand eine halbe Stunde vor der polizeilichen Hausdurchsuchung.«

52 Ebd., S. 298 [Der Loos-Prozeß: das Urteil (Auszug)]: »Dagegen steht verlässlich genug fest, dass er die Mädchen zu sonstiger Unzucht verführt hat, indem er sie veranlasste, gewisse Stellungen einzunehmen und sich in ihnen zeichnen zu lassen. Das Skizzenbuch, das er dabei benützte, liegt vor und damit der sichtbare Beweis, dass dies Stellungen fast ausnahmslos grob unzüchtiger Art gewesen sind. Die Absicht, in der sie gewählt wurden, ist unverkennbar immer dieselbe: die Geschlechtsteile der Mädchen zur Schau zu stellen.« etc.

53 Rukschcio/Schachel (wie Anm. 5), S. 342.