

„Weiß, alles weiß?“

Josef Franks Haus Beer (1930) in Wien und seine Materialität im Kontext des Diskurses über die weißen Kuben¹

Ivo Hammer

Eine neuere konservierungswissenschaftliche Untersuchung der Materialien, die beim Bau und insbesondere für die Oberflächen von Josef Franks Hauptwerk, dem Haus Beer (1930) in Wien-Hietzing, verwendet wurden, bot die Möglichkeit, Hinweise darauf zu finden, ob die zeitgenössische Beschreibung der Wandfarbe als ein nichtfarbiges Weiß der physischen Realität entsprach. Die Vorstellung von „Weiß, alles weiß“, gefeiert als „Wert- und Zeitausdruck“ (Hammann 1930), wird als kulturelles Konstrukt identifiziert, das im Widerspruch zur tatsächlichen Materialität der Gebäude der Zeit steht. Wir müssen die Farbgeschichte des Neuen Bauens neu schreiben. Die weißen Kuben waren nie weiß.

“White, everything white?”

Josef Frank’s Villa Beer (1930) in Vienna and its materiality in the context of the discourse on the “white cubes”

A recent conservation-science study of the materials used in the construction of Josef Frank’s main work, the Villa Beer (1930) in Vienna-Hietzing, and in particular those used on the building’s surfaces, was an opportunity to find evidence of whether the contemporary description of the wall colour as a non-colour white corresponded to physical reality. The notion “Weiß, alles weiß” (“white, everything white”), celebrated as “an expression of values and of the times”, is identified as a cultural construct that stands in contradiction to the actual materiality of the buildings of the period. We must rewrite the colour history of Modern Movement architecture. The white cubes were never white.

Haus Beer: Geschichte

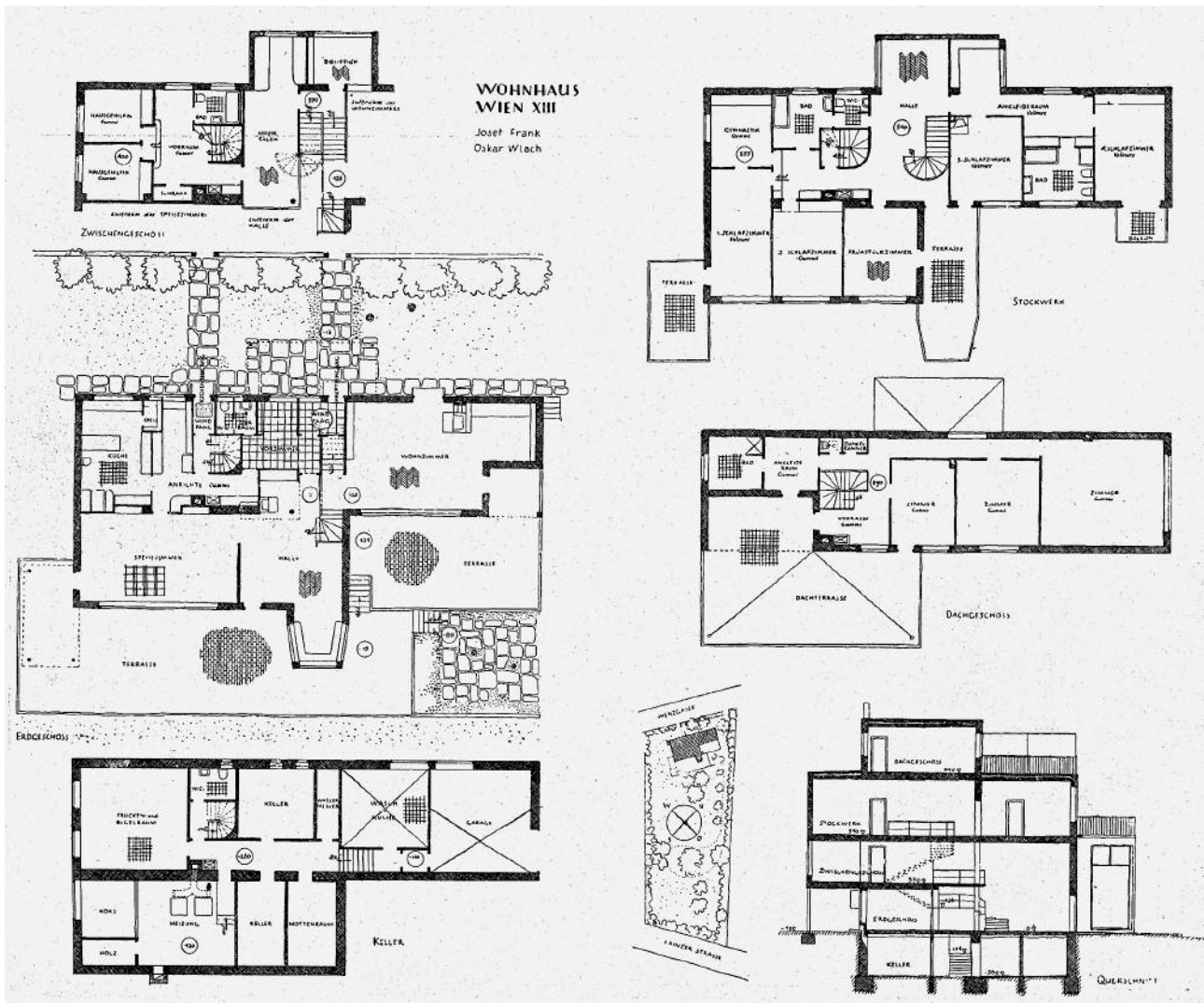
Das Haus der jüdischen Familie Julius und Margarete Beer, erbaut in Wien 15, Wenzgasse 12, entworfen von Josef Frank und Oskar Wlach in den Jahren 1929 bis 1930, ist international, neben den berühmten Bauten von Mies van der Rohe oder Le Corbusier, einer der ikonischen Bauten der Klassischen Moderne², „wahrscheinlich das wichtigste Beispiel der Wiener Wohnkultur der Zwischenkriegszeit.“³ Es veranschaulicht exemplarisch Josef Franks „Vorstellungen einer ungekünstelten und unprätentiösen Zweckdienlichkeit, die auf eine eigenständig freie, aufgeklärt bürgerliche Lebenskultur jenseits stilistischer Dogmen und modischer Konventionen abzielte. (...) Frank’s kopernikanischer Schritt in Richtung einer undoktrinären, inklusiven Architektur“⁴, sein Verständnis vom „*Haus als Weg und Platz*“ (1931)⁵ sind in diesem Haus ohne finanzielle Einschränkungen verwirklicht. Das Haus Beer wirkt auf den ersten Blick nicht monumental; trotzdem ist es ein opulentes Einfamilienhaus mit 800 m² Wohnfläche (Abb. 1–5). Einschließlich des Untergeschosses umfasst es 60 Zimmer auf vier Etagen und ein Zwischengeschoss, das den Servicebereich horizontal in zwei Räume mit niedrigeren Deckenhöhen teilt. In der geräumigen Wohnhalle dient das Zwischengeschoss als Musikgalerie⁶ (Abb. 4). Josef Frank und sein Partner Oskar Wlach gestalteten auch die gesamte Inneneinrichtung des Hauses bis ins Detail: Mobile Ausstattungstücke wie Sitzmöbel, Tische, Vorhänge etc. wurden von *Haus und Garten*, einem von den beiden Architekten zusammen mit Walter Sobotka im Jahr 1925 gegründeten Unternehmen, hergestellt (Abb. 5). Das Haus stellt somit ein Gesamtkunstwerk dar, das den Wohnbedürfnissen



1
Josef Frank und Oskar Wlach, Haus Beer,
Wien-Hietzing (1930), Ostfassade



2
Josef Frank und Oskar Wlach, Haus Beer,
Wien-Hietzing (1930), Westfassade



3

Josef Frank und Oskar Wlach, Haus Beer, Wien-Hietzing (1930), Publikationspläne

einer vergangenen Ära entsprach. Julius Beer, seit 1904 gemeinsam mit seinem Vater Sigmund (1850–1912) und seinem Bruder Robert Fabrikant von Gummiprodukten und von 1920 bis 1931 Geschäftsführer der Berson Kautschuk GmbH,⁷ musste das Haus bereits 1930 verpfänden.⁸ Geldmangel zwang ab 1932 zur Vermietung von Teilen des Hauses. Bis 1938 wohnten unter anderen die bekannten Künstler Josef Tauber, Jan Kiepura, Marta Eggerth und Marcel Prawy in diesem Haus. 1938 erwarb die Versicherung Allianz und Giselaverein das Haus samt mobiler Einrichtung durch Versteigerung. Julius und Margarete Beer mussten 1940 in die USA auswandern. 1941 erwarb der Textilunternehmer Hermann „Harry“ Pöschmann das Haus, von 1946 bis 1952 vermietete dieser es an den Geheimdienst der britischen Armee. Das Haus Beer wurde im Laufe seiner Geschichte mehrfach in bis zu fünf Wohnungen aufgeteilt. Derzeit im Besitz einer privaten Stiftung, wird das Haus hoffentlich in naher Zukunft vom österreichischen Staat erworben und als eigenständiges Museum für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Weiß bei Josef Frank

Bereits 1924 schrieb Josef Frank in einem seiner frühesten Essays über die weiße Farbe der Fassaden seines für die Familie Bunzl gebauten Hauses in Pernitz, Österreich (1914): „Die Wände sind außen weiß getüncht“; und über die Innenwände: „Die Wände sind durchwegs weiß: nicht nur, weil eine Farbe, die den Charakter eines Raums beherrschen soll – sehr klein und ärmlich neben den großen Flächen der Umgebung im Freien wirkt, sondern hauptsächlich, um die Bewohner davon unabhängig zu machen und ihnen freie Wahl in allem, was sie in ihr Zimmer stellen wollen: – Blumen und Bilder, Teppiche und Möbel – zu lassen.“⁹ Oswald Haerdtl, ein Schüler Franks, hat 1931 die Farbe der Wände von Josef Franks Haus Beer ähnlich charakterisiert: „Die Wände des Hauses sind außen und innen weiß. Weit davon entfernt, einen kalten Eindruck (sic!) zu hinterlassen, geben diese hellen umgebenden Oberflächen, belebt durch Blumentvorhänge und orientalische Teppiche, ein Gefühl der heiteren und sanften Schönheit.“¹⁰ Wolfgang Born, Autor einer zeitgenössischen



4
Josef Frank und Oskar Wlach, Haus Beer, Wien-Hietzing (1930), Haupthalle nach Südwesten, mit Musikgalerie

schen, der Villa Beer gewidmeten Publikation, schrieb im selben Jahr über den Wohnraum: „Der farbige Eindruck dieses Raumes wird durch das reine Weiß der Wände bestimmt, auf welchem die bunten Sesselbezüge, die Vorhänge mit lebhaften Ornamenten einen heiteren, zart und persönlich abgestimmten Klang geben.“¹¹

Weiß als Welt-Anschauung

Im zeitgenössischen Diskurs über das Weiß der Klassischen Moderne¹² formulierte J. J. E. Hammann 1930 in der Zeitschrift *Die Form* eine pointierte Auffassung. Für ihn war die „Farbe Weiß“, der „Farb-Ton Weiß“ eine Metapher für den Zeitgeist, ein „wichtiger Kulturfaktor“, „ein Bestandteil der gesamten heutigen modernen Weltanschauung“. Mit Blick auf die Idee hinter dem Weiß des Interieurs kommt Hammann der Argumentation von Josef Frank auffallend nahe: Man sucht im Innenraum „nicht nur mit den an sich gegebenen Möglichkeiten durch große Fenster, Haus- und Dachgärten, Veranden und dergleichen mehr, sondern auch mit der Illusion des weißen Anstrichs sich Weite zu verschaffen. Der heutige Mensch will Freiheit, Luft, Licht; er braucht Ferne für seine Gedanken und Ideen.“¹³ Le Corbusier, der kategorisch die Polychromie forderte und ironisch ein ganz weißes Haus als „pot à crème“ bezeichnete,¹⁴ schätzte das Weiß als die



5
Josef Frank und Oskar Wlach, Haus Beer, Wien-Hietzing (1930), Speiseraum nach Norden. An den Wänden zeigen sich Unregelmäßigkeiten, die teilweise wohl auf die handwerkliche Herstellung zurückzuführen sind.

Buntfarben komplementär verstärkendes Element und schreibt – anknüpfend an die Polemik von Adolf Loos gegen das Ornament: „Wenn ein Haus vollkommen weiß ist, hebt sich der Umriss der Dinge ohne die Gefahr eines Fehlers davon ab; die Volumina zeigen sich deutlich; die Farben sind eindeutig. Der weiße Anstrich ist absolut, alles hebt sich deutlichst davon ab, wie schwarz auf weiß, ehrlich und verlässlich.“¹⁵ „Der Innenraum eines Hauses muss weiß sein, aber damit dieses Weiß angenehm ist, braucht man eine fein abgestimmte Polychromie.“¹⁶ In dem polemischen Artikel *Le lait de chaux, la loi de Ripolin* in *L'art décoratif d'aujourd'hui* von 1925 verweist Le Corbusier darauf, dass in allen Kulturen und zu allen Zeiten der Kalkanstrich der Häuser üblich gewesen sei. Der Kalk als Farbe ist für Le Corbusier aber zweifellos neutral weiß,¹⁷ ohne Bezug zur konkreten Materialität und Farbschattierung.¹⁸ Der für seine weißen Bauten berühmte moderne Architekt Richard Meyer sieht – unter dem Einfluss von Le Corbusier – das Weiß lediglich als Element des Designs, als eine „neutrale Oberfläche, auf der sich das Erlebnis eines Raumes aufbaut. Es verstärkt die Wahrnehmung von Organisation und Ordnung der räumlichen Prinzipien.“¹⁹ Im Diskurs über die weiße Architektur seit Palladio²⁰ und im Polychromiestreit seit Winckelmanns vermeintlicher weißer (Un)-Farbigkeit der antiken Architektur und des Klassizismus wird das Weiß als neutrale Unfarbigkeit gedacht, als Metapher zum Beispiel für Reinheit, Schönheit und Erhabenheit verhandelt,²¹ aber die Materialität und das Farbvalet des Weiß, die verwendeten Bindemittel und Oberflächen spielen im Diskurs so gut wie keine Rolle.²² Die Architektur der Moderne ist nicht zuletzt durch die Schwarz-Weiß-Architekturfotografie, vor der allgemeinen Verbreitung der Farbfotografie, als weiße Architektur ikonisch in das kulturelle Gedächtnis eingegangen. Wie Andreas Haus anmerkt, haben diese Fotografien nicht nur das Design, sondern auch „die utopischen und sozialromantischen Ideen der frühen Nachkriegszeit vi-



6, 7
Ludwig Mies van der Rohe und Lilly Reich, Haus Tugendhat, Brunn (1930), Südostfassade; oben: Das Foto ist retuschiert, um auf der Putzfläche Elemente der Faktur und der Alterung zu eliminieren; unten: Detail der Wand des Schlafzimmers von Grete Tugendhat. Der Riss zwischen Betondecke und Ziegel-Ausriegelung, ein Baumangel, ist retuschiert.

suell bewahrt und in fotokünstlerischer Perfektion fortentwickelt“. ²³ Die Fotografien sind aber nicht nur mediale Projektionsflächen für ein kulturelles Konstrukt, sondern auch aktiv an der Produktion dieser Vorstellungen beteiligt: Der Brünner Fotograf Rudolf de Sandalo (1899–1960) hat in seinen Fotos vom Haus Tugendhat im Auftrag von Ludwig Mies van der Rohe charakteristische Retuschen vorgenommen. Diese Retuschen dämpfen Lichtphänomene, also vor allem Schatten und Unregelmäßigkeiten, die Hinweise auf die Materialität der Oberfläche geben und das Kontinuum der Fläche stören könnten. Der Fotograf hat mit seiner Retusche sogar Spuren der Alterung und von Baufehlern eliminiert ²⁴ (Abb. 6, 7).

Zerstörerische Vorurteile

Bis heute ist die stereotype Vorstellung von der weißen Architektur, den „weißen Kuben“, ²⁵ wirkmächtig, mit entsprechend negativen Konsequenzen für die Erhaltungspraxis. Ohne Rücksicht auf die ursprüngliche Materialzusammensetzung der Oberflächen streicht man bis heute Fassaden des Neuen Bauens mit modernen Farben in einem grellen Weiß, unter Verwendung von nicht kompatiblen Materialien wie



8, 9
Ludwig Mies van der Rohe und Lilly Reich, Haus Tugendhat, Brunn (1930), obere Terrasse, nach Südosten, oben: „Archäologisches Fenster“ (campione), das die originale Fassadenoberfläche zeigt. Die rekonstruierte Kalktünche der übrigen Fassadenfläche ist heller gehalten, weil sie durch die Alterung nachdunkelt; unten: Detail, während der Entfernung der späteren Überputzungen (von rechts nach links): Anstrich von 1985 (mit Zement und Kunstharz), zwei stark vergipste Kalktünchen (zwischen 1945 und 1965), originale Oberfläche mit gelblicher Tünche (Bildunterkante ca. 17 cm)

Kunstharz und Titanweiß. ²⁶ Nicht selten wird bei dieser Art der Renovierung der Putz der Fassaden und der Innenwände zerstört, er wird als auswechselbares Gewand betrachtet. ²⁷ Die behördliche Denkmalpflege kümmert sich oft eher um den Farbton einer Fassade, in unfreiwilliger Komik „Schauwert“ genannt, als um die authentische Materialität. Bei der Restaurierung der Fassaden der zum Welterbe der UNESCO gehörenden Meisterhäuser von Dessau vor 20 Jahren haben die Bauherren zunächst, nämlich bei den Meisterhäusern

von Feininger, Klee und Kandinsky, auf eine vorherige konservierungswissenschaftliche Untersuchung verzichtet und dabei – wie wir heute nach den Ergebnissen der Polychromie-Untersuchung der Meisterhäuser von Muche/Schlemmer wissen – die Zerstörung der originalen Polychromie in Kauf genommen²⁸ (Abb. 14).

Farbiges Weiß

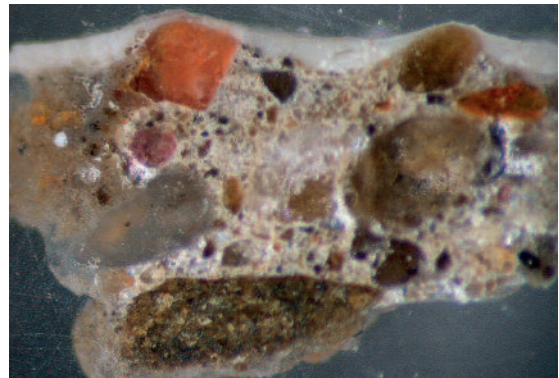
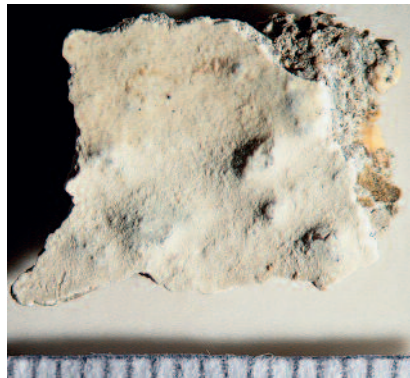
In den letzten 15–20 Jahren haben Konservatoren-Restauratoren beispielsweise am Bauhaus (1999–2000)²⁹ (Abb. 13, 14), an der Weißenhofsiedlung in Stuttgart (2002–2005),³⁰ am Haus Tugendhat (2003–2005)³¹ (Abb. 8–11) und an der Maison La Roche (2008)³² (Abb. 16) Untersuchungen vorgenommen. Diese konservierungswissenschaftlichen Untersuchungen haben gezeigt, dass die stereotype Vorstellung von den „weißen Kuben“ sich auf eine kulturell konstruierte Kategorie bezieht, aber nicht der physischen Realität entspricht. Provokativ formuliert: Die weißen Kuben waren niemals weiß.

Die Architektur des Neuen Bauens war überwiegend in traditioneller Weise mit Kalkmörtel verputzt und zumeist auch

mit Kalktünche gestrichen. Die Autoren der epochemachenden Ausstellung *The International Style* im MoMA, New York 1932, wiesen bereits auf die Materialität der Oberflächen hin (was im nachfolgenden Diskurs trotz *material turn*³³ lange Zeit vergessen wurde): „*Der allgegenwärtige Stuck, der immer noch als Kennzeichen des zeitgenössischen Stils gilt, hat den ästhetischen Vorteil, eine kontinuierliche gleichmäßige Bedeckung zu bilden.*“³⁴ Mit Bezug auf Le Corbusiers Doppelhaus in der Weißenhofsiedlung in Stuttgart (1927) stellen sie fest: „... *die meisten Wandoberflächen blieben weiß*“. Sie diskutieren mit einer Feinfühligkeit, die wir heute als außergewöhnlich wahrnehmen, auch den Farbton des Weiß als Materialfarbigkeit: „*Die Farbe von natürlichen Oberflächenmaterialien und die natürliche Metallfarbe des Details werden definitiv bevorzugt. Wo das Metall lackiert wird, minimiert ein dunkler neutraler Ton das scheinbare Gewicht des Fensterrahmens. In Putz-Oberflächen erscheint das Weiß oder gebrochene Weiß als natürliche Farbe, auch dann, wenn die Farbe durch einen Anstrich gewonnen wird.*“³⁵

Bevor die Baustofffirmen und ihre Labors in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts verstärkt begannen, Fertigprodukte mit in der Retorte konfektionierten „modifizierten“ und „optimierten“ Materialien auf den Markt zu werfen, die schnell

10, 11
Ludwig Mies van der Rohe und Lilly Reich, Haus Tugendhat, Brunn (1930), Fassadenputz, links: Makroaufnahme der originalen Oberfläche des Fassadenputzes. Bildunterkante: 13 mm; rechts: Anschliff des Fassadenputzes. Studienarbeit HAWK Hildesheim, Christine Hitzler 2004



12
Ludwig Mies van der Rohe, Berlin Niciassee, Dreilindenstraße 30, Haus Eichstaedt (1921–1923), Putzprobe: geriebener rötlich-gelber Putzmörtel (mit Ziegelsplintern und teilweise erhaltener Patina). Studienarbeit HAWK Hildesheim, Stefanie Dannenfeldt, Vanessa Knappe, Natalie Schaack



13
Dessau, Bauhaus, Prellerhaus (1926), Ostfassade, Detail, Proben zur Entfernung späterer Beschichtungen. Auf dem geglätteten rötlich-gelblichen Putz (Frühschwindrisse!) liegt eine dünne Kalktünche gleicher Farbe, wahrscheinlich mit silikatischen Sand-Feinanteilen gefärbt. Die Oberfläche ist patiniert und auch vergipst. Analyse Nils Mainusch, HAWK, 2000

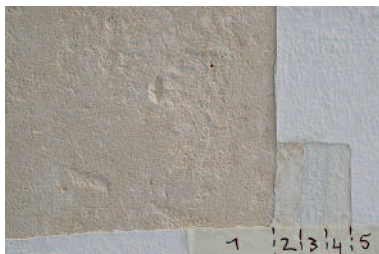


14
Dessau, Meisterhaus Klee/Kandinsky (1926). Unter dem rezenten, möglicherweise einen Kunstharzanteil enthaltenden titanweißen Anstrich tritt der ursprüngliche materialfarbige geglättete Putz zutage, 2006.

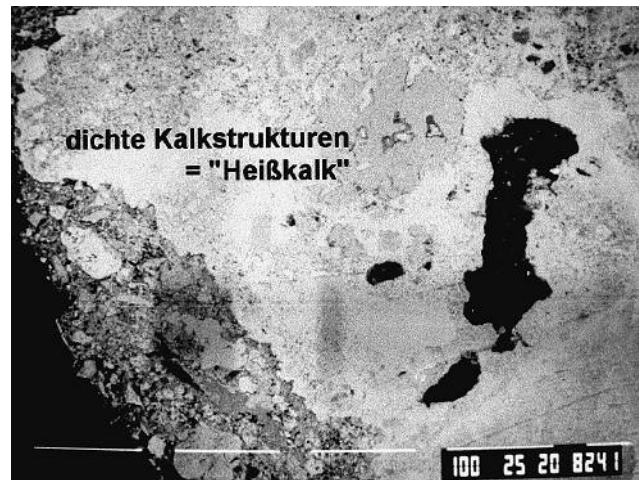
und ohne spezielle handwerkliche Fähigkeit zu verarbeiten sind, war handwerkliche Kompetenz und Präzision mehr oder weniger selbstverständlicher Teil des Bauens.³⁶ Mit dem Wegfall des Ornaments und ornamentaler Strukturierung der Oberfläche im Neuen Bauen stiegen sogar die Anforderungen an das Handwerk. Eine ungegliederte Wand mit traditionellen Techniken „*tadelfrei*“ zu beschichten ist, wie Otto Rückert in der Zeitschrift *Die Form* 1931 bemerkt, eine viel schwierigere Aufgabe als eine, die „*durch Pilaster gegliedert und in Füllungen aufgeteilt ist*.“³⁷ Das Ziel der „Maschinenästhetik“³⁸ war unter den realen Bedingungen der Bauproduktion nur mit routinierter und präziser Handwerksarbeit zu erreichen. Und dennoch sieht man auf historischen Fotos auch in drucktechnischer Reproduktion eine gewisse Lebendigkeit der Oberflächen, also Unregelmäßigkeiten, die als Spuren der Faktur, also der handwerklichen Herstellung und – was oft vergessen wird – der natürlichen Alterung zu deuten sind.³⁹ Die Befunde, die bei konservierungswissenschaftlichen Untersuchungen von „weißen“ Fassaden des Neuen Bauens erhoben wurden, sind hinsichtlich vieler technologischer Parameter unterschiedlich, zum Beispiel hinsichtlich der verwendeten Sande (was zum Teil auch regional bedingt ist), des hydraulischen Anteils des Kalkmörtels, des Schichtaufbaus und der Oberflächen-Textur. Aber sie haben etwas gemeinsam: Sie waren nie rein kalkweiß, das Weiß des Kalkes war immer „gebrochen“⁴⁰ (Abb. 8–9, 12–16, 19).



15
Brno, Messegelände,
Pavel Janák, Pavillon der
Kunstgewerbeschule
Prag (1928), originaler
Fassadenputz: die Oberfläche
gerieben, mit dünner
heller Fresko-Kalktünche,
ähnlich wie später am
Haus Tugendhat, Studienarbeit
HAWK Hildesheim, Silke
Heinemann und Jan G. Menath,
2005



16
Le Corbusier, Paris, Maisons La Roche-Jeanneret (Doppelhaus), Square du Docteur-Blanche in Paris (1923), 2008–2009 Restaurierungs-Kampagne unter Leitung von Architekt Pierre-Antoine Gatier, Sondierung: Ariel Bertrand. Die Hauptfassade besteht aus einem geglätteten Naturputz aus gelblichem Kalksteinsand, Kalk und Weißzement (?). An den Verletzungen des Putzes ist zu erkennen, dass die Oberfläche dunkler ist als die Mörtelmatrix, wahrscheinlich durch Vergipsung und Versinterung, 2008.



17
Bratislava, Burg, Wandmalereifragment des Regnum Maravorum (B 1), 2. H. 9. Jh. Begünstigt durch das Trockenlöschen, führen die feinen Silikate zu hydraulischen Reaktionen. Analyse Hubert Paschinger, Bundesdenkmalamt, Wien, Nr. 1240/98

Generell kann man bei den hellen, im Foto oft reinweiß erscheinenden Beschichtungen von Fassaden des Neuen Bauens von folgenden wesentlichen technischen Faktoren ausgehen:

Die (leicht hydraulischen) Kalkmörtel wurden in der Regel an der Baustelle gemischt. Die Sande waren meist nicht gewaschen.⁴¹ Die in den Pigmenten bzw. den Sanden enthaltenen feinen Silikate, also Silt-Körnung in der Größenordnung von ca. 2–63 µm, wirken nicht nur färbend, sondern in der Reaktion mit dem Kalkhydrat auch hydraulisch. Das Trockenlöschen begünstigt die Reaktion⁴² (Abb. 17). Solange die lehmigen Anteile des Sandes nicht zu hoch sind, ergibt sich dadurch eine hohe Qualität des Kalkputzes auch ohne zusätzlichen hydraulischen Anteil.

Die Fassadenanstriche des Neuen Bauens bestehen in der Regel aus Kalktünche. Aus technischen Gründen ist es nicht angebracht, eine reine Tünche aus Kalkhydrat auf den abgeordneten, „trockenen“ Putz einer Fassade zu streichen, sie wäre nicht wischfest und würde der Verwitterung nicht standhalten. Es entspricht handwerklicher Tradition, einer Fassadentünche sehr feine, möglichst ungewaschene Sande in Silt-Körnung und ergänzend auch Erdfarben beizumischen.⁴³ Das „Brechen“ von Anstrichfarben durch Beimischung komplementärer Pigmentanteile gehört, wie ich aus eigener Erfahrung weiß, zur Handwerkstradition eines mit historischen Techniken vertrauten Malers. Außerdem beschleunigen die feinen Silikate offenbar auch die Bildung von Calcit-Kristallen,⁴⁴ also das Abbinden des Kalkhydrats durch Aufnahme von CO₂. Nur in Freskotechnik, also in den frischen Kalkmörtel gestrichene Kalktünchen, können im frischen Zustand ein strahlendes Weiß zeigen (das allerdings durch die Alterung und damit Veränderung der Kristallstruktur gelblicher wird). Reine Kalktünchen (ohne organische Bindemittel) auf bereits abgeordnetem Putzmörtel von Fassaden können also aus technischen

Gründen gar nicht ganz weiß sein, das Kalkweiß ist immer durch die Feinsilikate einer Sandaufschlämmung bzw. von Farbstoffen im Sinne der Materialfarbe abgetönt.

Auf die in den letzten Jahrzehnten üblichen reinweißen Titandioxid enthaltenden Anstriche, die dem historischen Befund weder technisch noch ästhetisch entsprechen, passen die kritischen Worte von Hitchcock und Johnson von 1932 hinsichtlich greller Farben: „*Wenn Architektur nicht Reklame-tafeln gleichen soll, sollte ihre Farbe technisch und psychologisch beständig sein.*“⁴⁵

Mit zunehmender Kenntnis der Materialität der Fassadenoberflächen des Neuen Bauens muss man die im kulturellen Gedächtnis verankerte Vorstellung von den weißen Kuben hinsichtlich der konkreten Bauwerke korrigieren: Die „weißen Kuben“ waren nie weiß.

Auch bei Bauten jener Architekten, die bei der Architektur-oberfläche auf Buntfarbigkeit verzichteten, wie Ludwig Mies van der Rohe und Josef Frank, sind die hellen Töne das Produkt farbigen Materials. Die schwebenden, immateriell wirkenden *white screens* der Fassaden,⁴⁶ die auf der ästhetischen Ebene das Prinzip der Masse und Schwere aus den Angeln heben wollen, die „Abstrahierung von der stofflichen (materiellen) Erscheinung“ der Oberflächen⁴⁷, bestehen aus schwerem Material. Die Spuren der handwerklichen Herstellung, die Faktur, also die Unebenheit der Mauer, die Unregelmäßigkeit des Auftrags der Tünche, die Gerüstgrenzen, die Spuren der Alterung und Verwitterung, sind nicht nur an den konkreten Bauwerken, sondern auch in den Schwarz-Weiß-Fotos sichtbar (Abb. 18), sogar dann, wenn die Fotografen teilweise mittels Retusche diese Spuren verwischt haben. Zur Alterung von Kalktünche gehört auch, dass das Bindemittel gelblicher wird, sei es durch die Vergrößerung der Kalkkristalle im Sinterprozess, sei es durch Verkrustung, sei es durch Vergipsung, und dass die Verwitterung auch zu grauellem Substanzverlust führt. Zur Ästhetik der Oberfläche gehören auch die ästhetischen Folgen der Tradition der periodischen handwerklichen Reparatur durch materialkompatible Eingriffe oder die Erneuerung des Kalkanstrichs.

Haus Beer: Konservierungswissenschaftliche Untersuchung (2017)

Gegenstand der im Jahr 2017 unter der Leitung von Ivo Hammer von den Konservatorinnen-Restauratorinnen Mag. Alexandra Sagmeister, Mag. Mag. Lea Huck, Mag. Magdalena Schindler und Mag. Susanne Wutzig im Auftrag des MAK⁴⁸ durchgeführten denkmalpflegerischen Studie war eine Pilot-Untersuchung der Bausubstanz (genannt HABEAS) und vor allem der Wandflächen. Oberstes Ziel war eine kurzfristige Orientierung über die Materialien und Oberflächen im Hinblick auf die zukünftige Konservierung-Restaurierung des Hauses Beer und seine Adaption als staatliches Museum. Für die Untersuchung vor Ort waren nur vier Tage verfügbar.⁴⁹ Die für uns einleuchtende Leitidee des Auftraggebers bestand

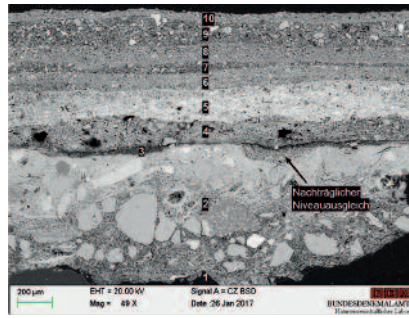
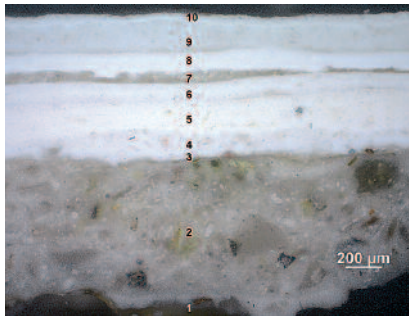


18
Josef Frank und Oskar Wlach, Haus Beer in Wien-Hietzing (1930) von Nordwesten. Auf der Nordfassade sind die Spuren der Faktur zu sehen: Gerüstgrenzen, Unregelmäßigkeiten.



19
Josef Frank und Oskar Wlach, Haus Beer in Wien-Hietzing (1930), Dachterrasse, Sonnenbad-Nische, Decke, originale Fassadenoberfläche mit Resten von vier späteren Über-tünchungen und Salzausblühungen, mit Feinsilikaten pigmentierte gelbliche Kalktünche auf geriebenen Kalk-putz

darin, die Eingriffe auf ein Minimum zu beschränken, die Konservierung-Restaurierung des Hauses Schritt für Schritt durchzuführen und es an die Bedürfnisse eines Museums anzupassen – sozusagen ein „work in progress“. Außer der Analyse von Materialien und Oberflächen der Wände, Decken, Fußböden und Einbaumöbel ging das Team der Konservatorinnen-Restauratorinnen im Sinne interdisziplinärer Zusammenarbeit und als Handreichung für eine folgende Architektenplanung⁵⁰ auf die Frage ein, welche baulichen Maßnahmen in Bezug auf Gebäudesicherheit, Brandschutz, Heizung, Elektroinstallationen, sanitäre Einrichtungen und Anpassungen für den Betrieb des Hauses als Museum zu ergreifen sind. Die Konservatoren-Restauratoren arbeiteten mit Experten des Bundesdenkmalamts (DI Dr. Robert Linke, Naturwissenschaftliche Untersuchung, und DI Oliver Schreiber, zuständiger Referent) und der Architektin Mag. Claudia Cavallar zusammen. Sehr hilfreich waren die Forschungen von Johanna



20, 21

Josef Frank und Oskar Wlach, Haus Beer in Wien-Hietzing, 1930, Wohnzimmer, Ostwand, Probe 1. Anschliff und REM. 1: Grundputz (mit Protein gebunden!); 2: Feinputz: Gips mit Silikat Körnung bis 300 µm, etwas Dolomit und Quarzit, verdichtete und geglättete Oberfläche; 3: Imprimitur (Lösche) mit Protein (Kasein?); 4: Gelblich-grauweiße Leimfarbe, Feinsand (Silikate) und Kreide als Füllstoff und Pigmentierung, zusätzlich eine frühe Form von Titandioxid (Anatas), keine Patina; 5: Kasein- oder Temperafarbe (?), außer Silikaten, Kreide und Titandioxid (Anatas) auch Gips (Bologneser „Kreide“) und Zinkweiß (!), Impasto gegenüber der ersten Anstrichschicht gemildert, also dünner aufgetragen, Farbton deutlich gelbliches helles Weiß. Die weiteren Schichten sind spätere Renovierungen. Laboranalyse: DI Dr. Robert Linke, Bundesdenkmalamt

22

Josef Frank und Oskar Wlach, Haus Beer in Wien-Hietzing (1930), Musiksalon, Sondierung 2017 im Bereich der Lampenfassung, originale gelbliche Weißfassung (siehe Abb. 20–21)

Wilk von 2012 zur Innenausstattung des Hauses Beer.⁵¹ Die Studiendokumentation enthält ein Raumbuch für alle 60 Räume des Hauses.

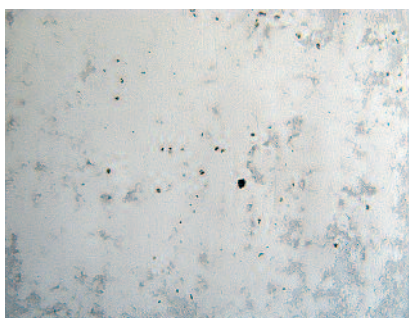
Haus Beer: Fassade⁵²

Der Feinputz mit einer Korngröße von etwa 0–2 mm, durch einen Anteil von Portlandzement etwas hydraulisch, wurde mit einem Holzbrett gerieben und geglättet, wodurch eine ebene, aber raue Oberfläche entstand. Die gelblich-weiße Tünche, die wahrscheinlich mit sehr feinen Sandkörnern pigmentiert ist, ist so dünn, dass sie die Sandkörnung kaum bedeckt,⁵³ ein Befund, der bezüglich Struktur, Textur, Faktur und vor allem der Schattierung von Weiß recht genau dem Fassadenputz des Hauses Tugendhat entspricht⁵⁴ (Abb. 18–19, 9–11). Die Lackierung der Außenseiten der Fensterrahmen, die Geländer der Terrassen und die meisten Metalltüren stehen im Einklang mit der achromatischen „Farbigkeit“ des Putzes der Fassade: ein ganz leicht grünliches Grau, eine mehrschichtige Ölfarbe auf Miniumgrundierung, pigmentiert mit Beinschwarz und feiner Sandaufschlammung, präzise geglättet, die der Materialfarbe von Metall nahe kommt (Abb. 28). Nur der Ein-

gangsbereich war in hellen Farben hervorgehoben: Die Haustür der Familie Beer war mit „Japanrot“⁵⁵ bemalt und mit Platten aus grünem Marmor „Cipollino“ (Ophikalzit) eingefasst (Abb. 25–26, 29), der auch an Gebäuden von Adolf Loos anzutreffen ist, z. B. am Michaelerhaus in Wien.

Haus Beer: Innenwände⁵⁶

Die Oberflächen der Wände und Decken sind handwerklich sehr sorgfältig ausgeführt. Der Putzmörtel besteht aus einem traditionellen fein geglätteten Gipsputz mit Glutinleim, pigmentiert mit einem beträchtlichen Anteil an feinen, silikatischen Sandkörnern (bis ca. 300 µm) und auch etwas Dolomit. Die Kornfarbe der Silikate bewirkt eine insgesamt gelblich-weiße Pigmentierung des fein geglätteten Putzes. Der Anstrich aus Kaseinfarbe, gefüllt mit Kreide und Gips („Bologneser Kreide“), pigmentiert mit feinen Silikaten in Silt-Korngröße bzw. mit hellem Ocker und Zinkweiß, wurde zumindest teilweise in zwei Schichten auf eine Proteinzwischenschicht (Kasein oder Pflanzenleim) mit etwas Öl („Tempera“), aufgetragen (Abb. 20–22). Robert Linke fand auch den Zusatz eines frühen Typs von Titandioxid-Weiß, eines opaken, weißen Pigments, das seit

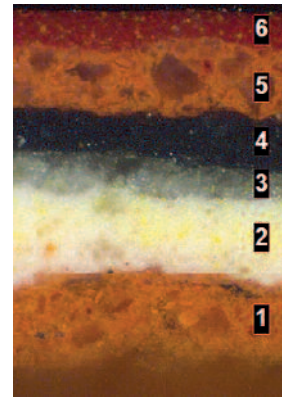
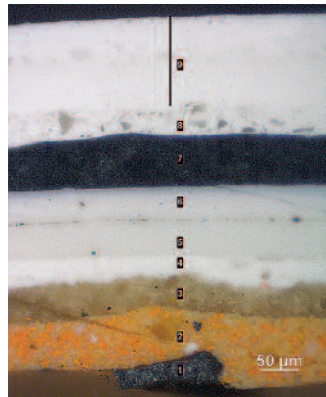
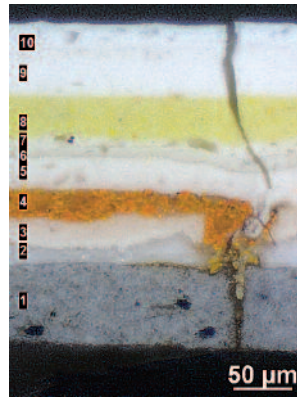
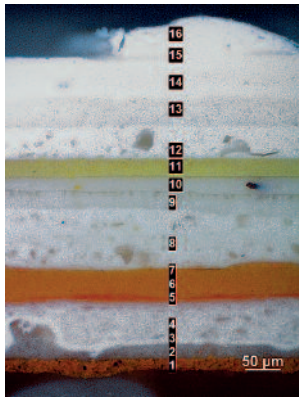


23

Ludwig Mies van der Rohe und Lilly Reich, Haus Tugendhat, Brunn, 1930, Schlafzimmer Grete Tugendhat, Südostwand, hinter der Schrankwand (Unterkannte Foto ca. 3,5 cm), Schleifprobe des originalen „stucco lustro“, mit Partikeln des pigmentierenden Feinsandes

24

Ludwig Mies van der Rohe und Lilly Reich, Haus Tugendhat, Brunn, 1930, Schlafzimmer Fritz Tugendhat, 2011 rekonstruierter „stucco lustro“ (Konservierung durch Überdeckung)



25, 26, 27, 28

Josef Frank und Oskar Wlach, Haus Beer in Wien-Hietzing, 1930, Anstriche, Bindemittel: Leinöl oder Alkydack. Links: Fassade, Haupteingang, Türrahmen Metall, „japanrot“, 1: Miniumgründierung mit etwas Eisenoxidrot, 2: Grundierung: Kreide, Zinkweiß bzw. Zink-Sikkativ/Tropfnase, 3. Titanweiß Kronos (?), Kreide, 4. Titanweiß, Silikate (Feinsand), 5: Bleichromat als Bichromat, rot, 6: Bleichromat wie (5), orangerot. 7–16: Überfassungen. – Mitte links: Bibliothek, Fensterflügel Metall, Außenseite, grau, 1: Zinkweiß, Bleiweiß, Beinschwarz, Feinsilikate. Durch die Feinsilikate und durch das Bindemittel ist das Grau etwas gelblich gebrochen. – Mitte rechts: Innenraum, Zwischengeschoß, Geländer Metall, gelblich weiß, 1: Zunder, 2: Minium, Zinkweiß, Schwerspat, 3. Kreide, Silikate, 4: Schwerspat, Zinkweiß, 5: Zinkweiß, Patina (Erstfassung). – Rechts: Zwischengeschoß, Service-Stiege Metall, Steher, hellgelb, 1: Minium, Eisenoxid, Kreide, 2: Schwerspat, Zinkweiß gelber Ocker (Erstfassung). Laboranalyse: DI Dr. Robert Linke, Bundesdenkmalamt

1919 in den USA und Norwegen, seit 1924 in Deutschland hergestellt wurde.⁵⁷ Dies ist, soweit bekannt, bei Wandmalereien die erste Verwendung dieses Pigments in Österreich, und dies war vielleicht kein Zufall. Josef Frank wollte offenbar, dass das Weiß so gleichmäßig und „rein“ wie möglich erscheint, im Einklang mit seiner Vorstellung von der Farbe der Innenwände, die er als neutralen, nicht dominanten Hintergrund sah, der eine freie Wahl der Farbe der Objekte im Raum erlaubte. Die Verwendung des hochdeckenden Titanweißes ist das technische Korrelat der ästhetischen Absicht, eine regelmäßige „weiße“ Oberfläche zu haben. Die Oberfläche des Anstriches ist relativ glatt, einzelne Pinselstriche („Impasto“) sind aber sicht-

bar. Nichtsdestoweniger korreliert die vom Architekten beabsichtigte und von Zeitgenossen als reinweiß beschriebene Farbe der Innenwände nicht mit dem physischen Befund. Auch wenn man die Auswirkungen von Alterung und Umweltverschmutzung berücksichtigt: Aufgrund der beschriebenen Pigmentierung mit Feinsilikaten war die weiße Farbe der Wände und Decken leicht gelblich, ein Befund, der jenem im Haus Tugendhat entspricht (Abb. 23–24).

Im gesamten Haus Beer wurden alle Wand- und Deckenflächen einheitlich behandelt, anders als beim Haus Tugendhat, wurde nicht zwischen den für Bedienstete vorgesehenen Zimmern und denen der Familie unterschieden.⁵⁸

29

Josef Frank und Oskar Wlach, Haus Beer in Wien-Hietzing (1930), Westfassade, Haupteingang, Türrahmen Metall, Detail mit Resten der originalen „japanroten“ Lackierung, 2017



30

Josef Frank und Oskar Wlach, Haus Beer in Wien-Hietzing (1930), Erdgeschoss, Vorraum der Toilette mit weitgehend erhaltener Ausstattung in fein abgestuften hellen Farbtönen: sorgfältig verlegte gelbliche Bodenfliesen und weißlich gelbe Wandfliesen (Quetschfugen), der Waschtisch mit hellem Carrara-Marmor und originaler Armatur





31

Josef Frank und Oskar Wlach, Haus Beer in Wien-Hietzing (1930), Wohnraum, offener Kamin mit polierten Platten aus rotem Kalkstein („Onyx“-Marmor), Crinoidenkalk und Messing-Rauchfang



32

Josef Frank und Oskar Wlach, Haus Beer in Wien-Hietzing (1930), Dachgeschoss, nördliches Zimmer mit weitgehend erhaltenem grünem Bodenbelag

Auch andere Komponenten des Innenraums wie Fensterrahmen, Türen, Pfeiler, Geländer, Heizkörper, Einbauschränke und Küchenschränke, die aus verschiedenen Materialien bestehen, waren hell gelblich-weiß gestrichen, mit sorgfältig geschliffenen Oberflächen⁵⁹ (Abb. 27, 30).

Der hellgelb-weiße Öl- oder Alkydlack ist mehrschichtig aufgetragen und wurde in höchster handwerklicher Präzision bearbeitet.

Ausgenommen von diesem hellen, ästhetischen Kontinuum architektonischer Oberflächen sind das eingebaute Buffet des Esszimmers und die Regale der Bibliothek, die wie die Holzböden oder Bänke die natürliche Farbe des verwendeten Holzes zeigen, die durch einen transparenten Lack verstärkt wurde (Abb. 4–5). Marmor in verschiedenen Farben und glänzende Messing-Beschläge schmücken die offenen Kamine der Halle, des Wohnraumes und des Herrenschlafzimmers (Abb. 31). Die hellen, marmorartigen Wände und Decken lieferten tatsächlich einen edlen, zurückhaltenden Hintergrund

für die lebhafteste, farbenfrohe mobile Einrichtung, die für das Haus geplant worden war, wie Vorhänge und Möbel, und auch für die Blumen und anderen Gegenstände, mit denen sich die Bewohner in ihrem täglichen Leben umgaben.

Fazit

Wir müssen die Farbgeschichte des Neuen Bauens neu schreiben. Die „weißen Kuben“ waren nie weiß. Der Vorstellung von Weiß als Metapher für die „Weltanschauung“ der Moderne, die vor allem durch die Schwarz-Weiß-Architekturfotografie, durch schriftliche Äußerungen von zeitgenössischen Architekten und durch achtlose Renovierungen im kulturellen Gedächtnis verankert ist, wird durch den ursprünglichen Reichtum der Farbe auch jener Architektur widersprochen, die man als weiß bezeichnet. Kunst ist immer mehr als nur die Intention des Künstlers, nicht zuletzt wegen des inhärenten Charakters – wenn nicht des Eigensinns der verwendeten Materialien.⁶⁰

Prof. Dr. Ivo Hammer
Tongasse 5/9
1030 Wien
ivohammer@me.com

Anmerkungen

- 1 Revidierte und erweiterte Fassung von: Ivo Hammer und Robert Linke, *White, everything white? Josef Frank's Villa Beer (1930) in Vienna and its Materiality*. In: 15th Docomomo International Conference, Ljubljana 2018, im Druck
- 2 Alles Frank! Die Villa Beer in Wien, 30.3.2016; Zugriff am 3. März 2018, https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Die_Villa_Beer_in_Wien_4718353.html
- 3 Friedrich Achleitner, *Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert*, Bd. III/2 (Wien 13.–18. Bezirk), Wien 1993, 65–66
- 4 Hermann Czech und Sebastian Hackenschmidt, *Josef Frank: Against Design*. In: THUN-HOHENSTEIN et. al. 2015, S. 20
- 5 Josef Frank, *Das Haus als Weg und Platz*. In: *Der Baumeister*, 29, München, 1931, vol. 8, S. 316–323
- 6 „Die Musikliebe der Dame des Hauses bildete dabei ein gegebenes Zentrum für die Anlage.“ BORN 1931, S. 363. Margarete (sic) Beer war am Wiener Musikonservatorium ausgebildete Pianistin und mit Josef Tauber befreundet. BOJANKIN 2008, S. 103
- 7 Marlene Ott-Wodni, *Josef Frank 1885–1967. Raumgestaltung und Möbeldesign*, Wien/Köln/Weimar 2015, S. 195
- 8 Kreditvertrag mit der Versicherung Allianz und Giselaverein AG inklusive der mobilen Einrichtung (!), mit beiderseitigem Kündigungsverzicht bis 1937; BOJANKIN 2008, S. 103
- 9 FRANK 1919, 410–413
- 10 „Le pareti della casa, fuori e dentro, sono bianche. Ben lungi (sic!) di dare un'impressione fredda, questi chiari ambienti, rallegrati dalle tende fiorite e dai tappeti orientali, danno un senso di gaia e leggera bellezza.“ (HAERDTL 1931, 3/44, S. 48 f.). – „Le facciate sono intonacate completamente di bianco; l'intelaiatura in ferro delle finestre e le ringhiere delle terrazze sono verniciate in grigio-verde chiaro.“ (Die Fassaden sind vollständig weiß verputzt; die Fensterrahmen und die Terrassengeländer aus Metall sind in einem hellen Grünlichgrau lackiert), HAERDTL 1931, 4/44, S. 28 f.; Übersetzung: I. H.
- 11 BORN 1931, S. 366

- 12 John Gage, Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart, Ravensburg 1994; RÜEGG 2015; für wertvolle Hinweise auf die Schriften von Le Corbusier danke ich Prof. Arthur Rüegg.
- 13 HAMMANN 1930, S. 122
- 14 „Entièrement blanche la maison serait un pot à crème.“ In: Almanach d'architecture moderne, Paris 1926, S. 146
- 15 Le Corbusier, L'art décoratif d'aujourd'hui, 1925, S. 193: „*Si la maison est toute blanche, le dessin des choses s'y détache sans transgression possible; le volume des choses y apparaît nettement; la couleur des choses est catégorique. Le blanc de chaux est absolu, tout s'y détaché, s'y écrit absolument, noir sur blanc; c'est franc et loyal.*“ (Übersetzung: I. H.)
- 16 Bezüglich Maison La Roche: „*L'intérieur de la maison doit être blanc, mais pour que se blanc soit appréciable, il faut la présence d'une polychromie bien réglée*“ (Übersetzung: I. H.). In: Le Corbusier, Œuvre complète, Bd. 1, 1910–1929, Zürich 1935, S. 60; „*Dans l'ambiance de blanc cru [sic], les couleurs surnommées prennent une signification intense, qualifiée, précise: ce sont des caractères, elles deviennent des caractères*“. In: RÜEGG 2015, S. 100
- 17 Freundlicher Hinweis Prof. Arthur Rüegg
- 18 Le Corbusier soll angeblich in dem Weiß der Fassaden sogar eine moralische, Klassengegensätze nivellierende Wirkung gesehen haben: Yannis Tsiomis, Le Corbusier, L'Art décoratif d'aujourd'hui et „la loi du ripolin“. In: Myriam Boucharenc, Claude Leroy (Hrsg.), L'année 1925. L'esprit d'une époque, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, S. 63–79: „*Le blanc de chaux est extrêmement moral*“ (Le Corbusier); <http://books.openedition.org/pupo/2422?lang=en>. Siehe auch: <https://en.wikipedia.org/wiki/Ripolin> (Zugriff 1.5.2018)
- 19 Richard Meyer, in: Klaus Jan Philipp/Max Stenshorn (Hrsg.), Die Farbe Weiss: Farbenrausch und Farbverzicht in der Architektur, Berlin 2003. Meyers schönes Stadthaus in Ulm ist mit dem so ubiquitären wie banalen Kunstharzanstrich mit Titanweiß auf geriebenem Kunstharzputz und ‚Vollwärmeschutz‘ verkleidet.
- 20 Andrea Palladio, Die vier Bücher zur Architektur, I quattro libri dell'architettura (Italienisch-Deutsch), Aus dem Italienischen übertragen und eingeleitet von Hans-Karl Lücke, Wiesbaden 2008 „*Von allen Farben passt keine so gut zu den Tempeln, wie das Weiß, da die Reinheit dieser Farbe und die Reinheit des menschlichen Lebens in höchstem Maß Gott angemessen ist.*“ Zitiert nach: <http://www.maehlmann.com/architektur/palladio> (Zugriff 25.5.2018)
- 21 Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, Dresden 1764; <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1764/0001/image>; Gérard Raulet (Hrsg.), Von der Rhetorik zur Ästhetik. Studien zur Entstehung der modernen Ästhetik im 18. Jahrhundert, Paris 1995
- 22 Vinzenz Brinkmann, Andreas Scholl, (Hrsg.): Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur. München, 2010. Siehe auch https://de.wikipedia.org/wiki/Antike_Polychromie (Zugriff 24.5.2018)
- 23 HAUS 2015, 190
- 24 Eine ähnliche Enthistorisierung bewirken die Fotos des Hauses Tugendhat von Thomas Ruff (1999–2001) mit grellweißen Fassaden; Ivo Hammer, Zur materiellen Erhaltung des Hauses Tugendhat in Brunn und anderer Frühwerke Mies van der Rohes. In: Johannes Cramer und Dorothee Sack (Hrsg.), Mies van der Rohe. Frühe Bauten. Probleme der Erhaltung – Probleme der Bewertung, Petersberg 2004, S. 14
- 25 Der Begriff *White Cube* ist wahrscheinlich nicht zeitgenössisch; er geht wohl zurück auf die Aufsatzsammlung von Brian O'Doherty, Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, San Francisco 1976.
- 26 Ivo Hammer, Bedeutung historischer Fassadenputze und denkmalpflegerische Konsequenzen. Zur Erhaltung der Materialität von Architekturoberfläche (mit Bibliographie und Liste von Konservierungsarbeiten). In: Jürgen Pursche (ed.), Historische Architekturoberflächen Kalk – Putz – Farbe. In: ICOMOS Journals of the German National Committee; XXXIX – Arbeitshefte des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, Bd. 117, München 2003, S. 183–214
- 27 Nitza Metzger-Szmuk, Historische Putze in der ‚Weißen Stadt‘ von Tel Aviv. Geschichte, Technologien und Probleme. In: CERNA/HAMMER 2008, S. 68–72
- 28 DANZL 2003, S. 152–181. Auf der offiziellen Website des Bauhauses Dessau [https://www.bauhaus-dessau.de/unesco-weltkulturerbe-](https://www.bauhaus-dessau.de/unesco-weltkulturerbe-1.html)
- 1.html (Zugriff 16.5.2018) wird bis heute von den „weißen, kubischen Baukörpern“ geschrieben. Jacques Sbriglio sprach auf dem Kolloquium „Le Corbusier. L'oeuvre à l'épreuve de sa restauration“ 2015 in Paris von einem „ikonoklastischen“ Vorgehen bei früheren Restaurierungen; https://www.canal-u.tv/video/institut_national_de_l_histoire_de_l_art/colloque_le_corbusier_l_oeuvre_a_loeuvre_de_sa_restoration_1_2.18323 (freundlicher Hinweis der Konservatorin-Restauratorin Ariel Bertrand)
- 29 DANZL 1999, S. 110–112
- 30 Helmut F. Reichwald, Zu den Oberflächen des Doppelhauses von Le Corbusier und Pierre Jeanneret in der Weißenhofsiedlung in Stuttgart, In: CERNA/HAMMER 2008, S. 58–66
- 31 Hammer 2014
- 32 Sondierungen der Konservatorin-Restauratorin Ariel Bertrand, 2008
- 33 Thomas Strässle, Christoph Kleinschmidt, Johanne Mohs (Hrsg.), Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien. Praktiken. Perspektiven, Bielefeld 2013
- 34 HITCHCOCK/JOHNSON 1932, S. 50. „*The ubiquitous stucco, which still serves as the hall-mark of the contemporary style, has the aesthetic advantage of forming a continuous even covering*“ (Übersetzung I. H.)
- 35 HITCHCOCK/JOHNSON 1932, S. 75–76: „*... colors were artificially applied and the majority of wall surfaces remained white.*“ „*The color of natural surfacing materials and the natural metal color of detail is definitely preferred. Where the metal is painted, a dark neutral tone minimizes the apparent weight of the window frame. In surfaces of stucco, white or off-white, even where it is obtained with paint, is felt to constitute the natural color.*“ (Übersetzung: I.H.)
- 36 Ivo Hammer, Bedeutung historischer Fassadenputze und denkmalpflegerische Konsequenzen. Zur Erhaltung der Materialität von Architekturoberfläche (mit Bibliographie und Liste von Konservierungsarbeiten). In: Jürgen Pursche (Hrsg.), Historische Architekturoberflächen Kalk – Putz – Farbe, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, Bd. 117, München 2003, S. 183–214
- 37 Otto Rückert, Handwerk und neues Bauen. In: Die Form 6/1931, S. 201
- 38 Monika Wagner, Marmor und Asphalt. Soziale Oberflächen im Berlin des 20. Jahrhunderts, Berlin 2018, S. 54–61
- 39 HITCHCOCK/JOHNSON 1931, z. B. S. 111, Le Corbusier (Maison Savoye, 1930, Naturputz; S. 115 Weißenhofsiedlung, 1927; S. 117 (Maison Stein 1928); S. 133, Otto Eisler (Brünn, Doppelhaus 1926); S. 149, Max Ernst Haefeli (Reihenhaus, Zürich 1929); S. 151, Otto Haesler (KURZAG, Brunswick 1930)
- 40 Im Rahmen eines Forschungsprojekts der HAWK Hildesheim unter Leitung von Ivo Hammer wurden die Fassadenputze einer Reihe von Objekten des Neuen Bauens untersucht: Berlin, Grelstraße, Bruno Taut Siedlung (1927), 1998; Dessau, Bauhaus, Prellerhaus (1926), 2000; Brünn/CZ, Haus Tugendhat (1930), 2003–2010; komplementäre Untersuchungen zur Untersuchung der Handwerkstradition in Brünn, Messe, Bauten der Jubiläumsausstellung von 1928: Emil Králík, Pavel Janák, Josef Gočár (2005); Bauten von Ludwig Mies van der Rohe der Berliner Zeit, die Häuser Riehl (1907/1910), Perls (1911), Werner (1913), Urbig (1915), Mosler (1924), Eichstädt (1921/22), Mietwohnungen Afrikanische Straße (1926), Lehmke (1932), 2004; HAMMER 2014, S. 252 f.
- 41 Das Waschen des Mörtelsandes beginnt im großen Stil erst nach dem Zweiten Weltkrieg, mit dem Verschwinden der traditionellen Kalktechnologie und dem Sieg der Betontechnologie.
- 42 Laboranalysen von Hubert Paschinger, 1998. Ivo Hammer, Restauratorische Befundicherung an frühmittelalterlichen Wandmalereien des Regnum Maravorum, Falko Daim und Martina Pippal (Hrsg.), Frühmittelalterliche Wandmalereien aus Mähren und der Slowakei. Archäologischer Kontext und herstellungstechnische Analyse, Innsbruck 2008, S. 111–328
- 43 Die Kalktünche des Innenraums der Hanseikirche St. Marien in Salzwedel, die nach meinen Angaben mit Sandaufschlämmung pigmentiert wurde, war ca. 4 Stunden nach Anstrich wischfest, siehe: Ivo Hammer, Zur Restaurierung der Wandoberflächen des Innenraums der Ev. Pfarrkirche St. Marien in Salzwedel. Untersuchungen und Konzepte der HAWK Hildesheim. In: Denkmalpflege in Sachsen-Anhalt, Zeitschrift des Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, Nr. 2/10 (Halle 2011), S. 44–63

- 44 Ivo Hammer, Kalk, ein unverzichtbarer Baustoff in Geschichte und Gegenwart. Methodische und praktische Bemerkungen. In: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Hrsg.), Kalk in der Denkmalpflege, Schriftenreihe des BLFD Nr. 4, München 2011, S. 19–25
- 45 HITCHCOCK/JOHNSON 1932, S. 75: „*The earlier use of bright color had value in attracting attention to the new style, but it could not long remain pleasing. It ceased to startle and began to bore; its mechanical sharpness and freshness became rapidly tawdry. If architecture is not to resemble billboards, color should be both technically and psychologically permanent.*“
- 46 HITCHCOCK, JOHNSON 1932, S. 44: „*... volume is felt as immaterial and weightless, a geometrical bounded space (...) like a skin tightly stretched over the supporting skeleton (...) screen walls ...*“
- 47 Ein vom holländischen Protagonisten J. J. Pieter Oud formuliertes Ziel der Architektur, siehe: HAUS 2015, S. 186
- 48 Im Einvernehmen mit dem Eigentümer, Dr. Johannes Strohmeyer, Gemeinnützige Privatstiftung: Dr. Christoph Thun-Hohenstein, Mag. Teresa Mitterlehner-Marchesani, Mg. Martina Kandler-Fritsch, Dr. Sebastian Hackenschmidt (Ansprechpartner), Herbert Obermaier
- 49 Untersuchung vor Ort: 24.–27.1.2017. Zwischenbericht: 13.2.2017 Abschlussbericht: 1.8.2017. Wir danken Tano Bojankin für die freundliche Erlaubnis, seine Privaträume zu besichtigen.
- 50 In der zweiten Jahreshälfte 2017 waren Ing. Dr. hc Erwin Resetarits und Mag. Claudia Cavallar mit der Erstellung von Planungsunterlagen beauftragt. Die Konservatoren-Restauratoren waren nicht beteiligt.
- 51 Johanna Wilk, Das Haus Beer – Die Bestandsaufnahme einer Innenausstattung aus den 1930er Jahren. In: Gabriela Krist (Hrsg.), Collection Care. Sammlungspflege, Wien/Köln/Weimar 2015, 223–234
- 52 Die traditionelle, mit Kalkmörtel verputzte, 35 cm dicke Ziegelwand ist an kritischen statischen Punkten mit Kalk-Zementmörtel, Stampfbeton und teilweise armiertem Beton versteift.
- 53 Gerhard Seebach, Untersuchungsbericht zum Fassadenputz, Mai 1999, Akten des Bundesdenkmalamtes. Gut erhaltene Teile des Außenputzes befinden sich auf der oberen Terrasse, die teilweise in ein Interieur umgewandelt wurde. Die Fassade wurde 2015 mit einem Fertigmörtel und Silikat-Kunstharzfarbe mit Titan-Weiß (KEIM Organosilikat) erneuert.
- 54 HAMMER 2012, S. 234–249; Hammer 2014, S. 183
- 55 BORN 1931, S. 363. Nach der Analyse von Robert Linke Bleichromat
- 56 Der ca. 1,5 cm dicke Grobputz besteht aus einem wohl ungewaschenen Quarzsand, Körnung ca. 0–20 mm, mit einem Dolomitanteil. Wohl exzeptionell ist die Tatsache, dass das Bindemittel des Grobputzes nach der Analyse von Robert Linke im Wesentlichen aus Protein besteht (Glutinin oder Kasein). Die Trennwände bestehen aus traditionellen Voll-Ziegeln („Halbschuh“-Wände), teilweise aus Zement-Schlackenplatten, verstärkt mit Stahldraht, zum Teil auch aus Gips-Schlackenplatten. Die Decken bestehen aus Gussbeton (System Ast-Mollins) und abgehängtem Putzträger aus Schilfrohmatten und leichten Metallgittern („Häsengitter“), Hohlraum ca. 26 cm.
- 57 Kronos-Titandioxid, Anatas-Modifikation, assoziiert mit Si und Ca; <http://materialarchiv.ch/#/detail/984/titanweiss-pw-6>, abgerufen am 3.2.2018
- 58 Vielleicht eine Widerspiegelung der bekannten sozialdemokratischen Einstellung von Josef Frank
- 59 Eine Ausnahme ist die Wendeltreppe im Servicebereich: hellgelbe Säule und hellgelbe Stirnflächen der Stufen, die Trittflächen mit grünem Gummi belegt
- 60 Dieter Mersch, Erscheinung des „Un-Scheinbaren“. Überlegungen zu einer Ästhetik der Materialität. In: Thomas Strässle, Christoph Kleinschmidt und Johannes Mohs (Hrsg.), Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien. Praktiken. Perspektiven, Bielefeld 2013, S. 27–44
- BORN 1931: Wolfgang Born, Ein Haus in Wien-Hietzing. Von Prof. Dr. Josef Frank, Dr. Oskar Wlach, („Haus und Garten“). Wien. In: Innendekoration (42) 10, 1931, S. 363–398
- ČERNÁ/HAMMER 2008: Iveta Černá und Ivo Hammer (Hrsg.), Materiality, Brunn/Hildesheim 2008 (in tschechischer, englischer und deutscher Sprache).
- DANZL 1999: Danzl, Thomas, Restaurierung versus Konservierung? Zum restauratorischen Umgang mit historischen Putzen und Farbanstrichen an den Bauhausbauten in Dessau. In: Denkmalpflege in Sachsen-Anhalt, 1999, vol. 2, Berlin 1999, S. 100–112
- DANZL 2003: Thomas Danzl, Konservierung, Restaurierung und Rekonstruktion von Architekturoberflächen am Meisterhaus Muche/Schlemmer. In: August Gebeßler, Gropius. Meisterhaus Muche/Schlemmer. Die Geschichte einer Instandsetzung, Stuttgart/Zürich 2003, S. 152–181
- FRANK 1919: Josef Frank, Das neuzeitliche Landhaus. In: Innendekoration, 30/11, Darmstadt, Dezember 1919, S. 410–413; (Re-Edition in Deutsch und Englisch: Tano Bojankin, Christopher Long und Iris Meder (Hrsg.), Josef Frank. Schriften in zwei Bänden, Wien 2012, S. 146–153)
- HAERDTL 1931: Oswald Haerdtl, Una nuova casa von Josef Frank. In: DOMUS, 4/43, Mailand, Juli 1931, S. 48–51; idem: Una casa privata degli architetti Josef Frank e Oscar Wlach, DOMUS 4/44, August 1931, 28–30, S. 28–30, 77
- HAMMANN 1930: J. E. Hermann, Weiß, Alles Weiß. Von der Wertstellung der Farbe „Weiß“ in unserer Zeit. In: Die Form, Berlin 5/1930, S. 121–123
- HAMMER 2012: Ivo Hammer, The material is polychrome! From interdisciplinary study to practical conservation and restoration: The wall surfaces of the Tugendhat House as an example. In: Giacinta, Jean (Hrsg.), La conservazione delle policromie nell'architettura del XX secolo/Conservation of Colour in 20th Century Architecture, Lugano 2012, S. 234–249
- HAMMER 2014: Ivo Hammer, Materiality. Geschichte des Hauses Tugendhat 1997–2012. Untersuchungen und Restaurierung. In: Daniela Hammer-Tugendhat, Ivo Hammer und Wolf Tegethoff, Haus Tugendhat. Ludwig Mies van der Rohe, Basel 2014, S. 162–223
- HAUS 2015: Andreas Haus, Schwarz-Weiß. Architekturfotografie des 'Neuen Bauens'. In: Monika Wagner und Helmut Lethen (Hrsg.), Schwarz-Weiß als Evidenz: Mit Schwarz-Weiß halten Sie mehr Abstand, Frankfurt a.M./New York 2015, S. 171–190
- HITCHCOCK/JOHNSON 1932: Henry Russel Hitchcock und Philipp Johnson, Der internationale Stil: Architektur seit 1922, New York, MoMA, 1932
- RÜEGG 2015: Arthur Rüegg (Hrsg.), Polychromie architecturale: Le Corbusiers Farbenklaviaturen von 1931 und 1959 (Deutsch, Englisch, Französisch), Basel 2006 (2015)
- THUN-HOHENSTEIN et al. 2016: Christoph Thun-Hohenstein, Hermann Czech, Sebastian Hackenschmidt (Hrsg.), Josef Frank: Gegen Design – Das anti-formalistische Oeuvre des Architekten (deutsch/englisch), Basel 2016

Abbildungsnachweis

- Abb. 1–5: Innendekoration 42, 1931, S. 364, 362, 360, 381 (Fotos: Julius Scherb, Wien)
- Abb. 6, 7: Rudolf de Sandalo 1931, Archiv Daniela Hammer-Tugendhat
- Abb. 8, 9, 13, 14, 23, 24: Ivo Hammer
- Abb. 10, 11: HAWK Hochschule für Angewandte Wissenschaften und Künste, Hildesheim, Christine Hitzler 2004
- Abb. 12: HAWK Hildesheim, Stefanie Dannenfeldt, Vanessa Knappe, Natalie Schaack 2004
- Abb. 15: HAWK Hildesheim, Silke Heinemann, Jan G. Menath
- Abb. 16: Ariel Bertrand, akademische Konservatorin-Restauratorin, Paris
- Abb. 17: Dr. Hubert Paschinger, Bundesdenkmalamt, Naturwissenschaftliches Labor, Wien
- Abb. 18: Moderne Bauformen (37) 7 1932, S. 90 (Foto: Julius Scherb, Wien)
- Abb. 19, 22, 29–32: HABEAS (Kampagne zur konservierungswissenschaftlichen Untersuchung des Hauses Beer, 2017), Ivo Hammer, Alexandra Sagmeister, Lea Huck, Magdalena Schindler, Susanne Wutzig
- Abb. 20, 21, 25–28: DI Dr. Robert Linke, Bundesdenkmalamt, Naturwissenschaftliches Labor, Wien

Literatur

- BOJANKIN 2008: Tano Bojankin, Das Haus Beer und seine Bewohner. In: Iris Meder (Hrsg.), Josef Frank 1885–1967. Eine Moderne der Unordnung, Salzburg 2008, S. 105–111