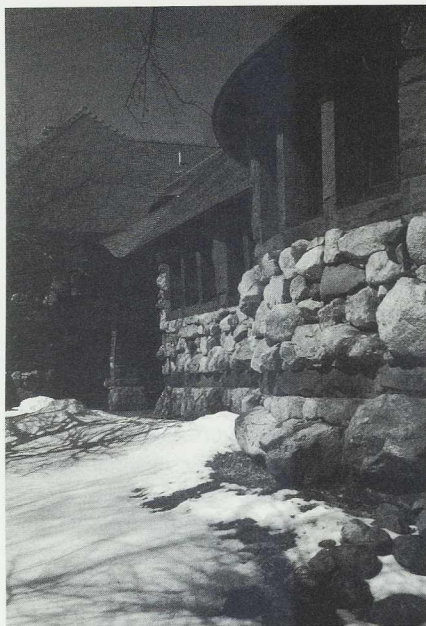


Ziegel und Beton, obwohl diese Werkstoffe in einer Stadt oder sogar im Kontext eines Bauwerks zusammen erscheinen, gehören in verschiedene imaginäre Landschaften. Einerseits spricht man von »trostlosen Betonwüsten«, andererseits werden Ziegelmauern selbst im Zustand des Verfalls nostalgisch betrachtet. »Die Schönheit alter Bäume wird bedeutsam durch die Einfassung mit einer wundervollen Mauer« – schrieb der österreichische Kritiker Joseph A. Lux im Jahre 1907. »Die Quelle der Arethusa in Syrakus wäre ein nichtssagender Tümpel ohne das grosse schöne Mauerwerk, von dem sie umgeben ist.«¹

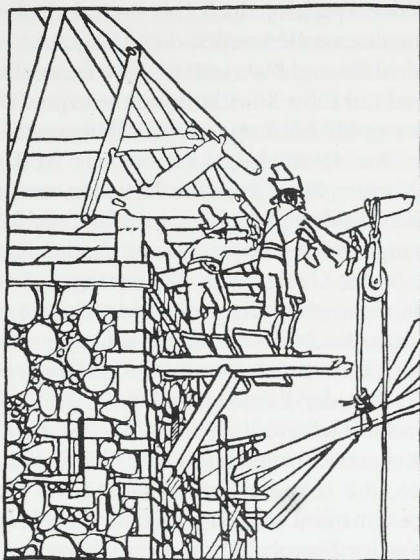
Lux vergleicht den Verfall der städtischen Peripherien und die Verstümmelungen der Natur durch verödete Steinbrüche und Sandgruben mit den »natürlichen« Ruinenlandschaften von zerklüfteten Felsen. Böcklins »Toteninsel« sei der Beweis, wie solche Wunden mit Bäumen und einfachen Mauern geheilt werden könnten. »Das einfache Mauerwerk in guter Ausführung sinnvoll angewendet, ist im besten Sinne Architektur... Wenn die Kunst des schönen Mauerns als die Grundlage des schönen Bauens überall ersichtlich geworden ist, darf mehr gewagt werden...«² Die Verzahnung von Natur und Menschenwerk im Bild des Mauerwerks setzt gewisse Materialien voraus (vor allem Ziegel oder Naturstein), wie der Boden, auf dem das Mauerwerk lastet, keine bloße Oberfläche von unbegrenzter Ausdehnung ist, sondern ein begrenzter, ideologisch konstruierter Bezirk.

Es gibt verschiedene Ansichten bezüglich der Anfänge einer systematischen ökologischen Betrachtung des Materials³ (obwohl man eigentlich von einer hylologischen sprechen sollte, da es hier gerade nicht um Bilder geht). Es war Gottfried Semper, der zuerst die Materialien des Handwerks und Architektur nicht bloss aufgrund primärer Eigenschaften sondern nach ihren Symbolwerten klassifizierte. Semper betrachtete die Elemente der Architektur, ihre Materialien und Techniken als Informationsträger, obwohl dieser Begriff der Semiotik erst 1969 in Günter Bandmanns wichtigem Aufsatz *Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials* auf Baustoffe angewandt wurde⁴. Bandmann geht von den wechselnden Einstellungen des Künstlers zum Werkstoff aus: im ästhetischen System der Antike, das bis zum 19. Jahrhundert galt, wurde das Material als blosses Medium betrachtet. Der Künstler sollte den Stoff »aus seiner natürlichen Existenz in eine höhere« verwandeln. Die Maxime der »Materialgerechtigkeit«, die im 19. Jahrhundert formuliert wurde, verlangte vom Künstler, den Stoff zu interpretieren, ihm »nicht fordernd sondern antwortend« gegenüberstehen.⁵ Dementsprechend unterschied Bandmann zwischen zwei Auffassungen: *Im Rahmen des idealistischen Systems Negierung bzw. Sublimierung des Materials, im Rahmen des materialistischen Systems Betonung des reinen, unkaschierten Materials in seinem natürlichen Zustand als Ausdrucksträger; Berücksichtigung des Materials als stilbildender Faktor.*⁶ In der Architektur erscheinen diese Begriffe etwas irreführend – das Interesse eines Architekten wie Henry Hobson Richardson in starken Materialwirkungen hat sehr wohl mit dem Transzendentalismus von Emerson (ein von Platonismus und Hegels Idealismus beeinflusstes System) und nichts mit Materialismus als philosophischer Doktrin zu tun.

Ralph Waldo Emerson hat in seinem Essay »Nature« das Verhältnis von Bewusstsein und Natur untersucht – und die zwei als vollkommen kommensurabel be-



1 Henry Hobson Richardson, Ames Gate Lodge,
North Easton, Massachusetts 1880–81



2 Károly Kós, Illustration zu »Régi Kalotaszeg«
(Altes Kalotaszeg), 1911

trachtet. Die Tatsachen der Naturgeschichte sind an sich bedeutungslos, es ist die menschliche Geschichte die der Natur erst ein Wert gibt. Es ist Kunst und Architektur, wo Natur zum Symbol wird und Bedeutung erhält. Architekten wie Louis H. Sullivan oder Frank Lloyd Wright waren von Emersons Transzendentalismus tief beeinflusst, und die geradezu alchimische Transsubstantiation der Rohstoffe zu Werkstoffen als die eigentliche Aufgabe der Architektur betrachtet. »Geben Sie mir diesen Ziegelstein und er wird sofort umgewandelt in den Wert seines Gewichtes in Gold.« zitiert Alvar Aalto die Worte von Wright, um zu bemerken: »Es war vielleicht das einzige Mal, dass ich so brutal und demonstrativ einem Publikum sagen hörte, was Architektur ist. Architektur ist, den wertlosen Stein zu einem goldenen Stein umzuwandeln.«⁷

Materiallandschaften sind wirklich und imaginär zugleich in der Geographie einer Nation. Werkstoffe wie Holz, Naturstein oder Backstein versinnbildlichen idealisierte Qualitäten die von den Rohstoffen nicht zu trennen sind, wie die Landschaft selbst, als Bild der Natur, zugleich Projektionsfläche der zivilisatorischen Ängste und Verlangen ist. Die technisch-wirtschaftliche Erschließung der Natur und zugleich ihre politische Besetzung kann in den Wellen der naturwissenschaftlichen, ethnographischen, touristischen und künstlerischen »Entdeckung« der Landschaften und ihrer Bewohner untersucht werden. Solche Landschaften sind zum Beispiel der böhmische Wald, Podhale im Tatra-Gebirge, die Wallachei in den Beskiden, Kalotaszeg in den Karpaten oder Montserrat in Katalonien. Diese sind oft Gebirge oder Gebirgsregionen am Rande der einzelnen Länder im geographischen

Sinne, spielen jedoch eine zentrale Rolle in der nationalen Mythologie. Um die Jahrhundertwende wurden diese Regionen besonders wichtig für die Diskussionen über Identität und Nationalstil. Ihre Entdeckung und Dokumentation war mit ihrem Kult und mit ihrer künstlerischen Interpretation untrennbar verbunden in einem Prozess, der in Mitteleuropa seinen Höhepunkt im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts erreichte. Es reicht jedoch, auf das Werk von Anselm Kiefer oder des Schweizer Architekten Peter Zumthor hinzuweisen, um zu sehen, dass die Mythologisierung oder Sakralisierung des Materials und die Möglichkeiten seiner semantischen »Bereinigung« ein wichtiges Thema der heutigen Kunst sind.

Da Gebiete wie Kalotaszeg in Siebenbürgen oder die Podhale-Region im Tatra-Gebirge an der politischen Grenze zwischen Ländern liegen, war ihr Besitz im Laufe des 20. Jahrhunderts umstritten, und viele haben in der Geschichte ihre Zugehörigkeit zu den dominanten Kräften und Ländern gewechselt. Die Legenden und Mythen der Region erfüllen deshalb eine legitimierende Rolle. Sie sind oft als bedrohte Gebiete dargestellt, wobei die Gefährdung nicht nur von den Nachbarländern, sondern auch von der Geschichte selbst kommt. Die geographischen Barrieren, die schwere Erreichbarkeit des Gebiets haben jedoch diese Regionen in der Imagination von beiden Gefahren geschützt: von den Geschützen des Feindes und von den Eisenbahnlinien und Autostrassen der Industrie. Dank ihrer Insularität überlebte in den geschützten Tälern ein »goldenes Zeitalter«, in dem Kunst und Leben noch in einer quasi ursprünglichen Einheit erhalten geblieben sind. Diese Existenz schien jedoch äusserst fragil zu sein, und die Künstler und Ethnographen die diese Regionen für die Öffentlichkeit entdeckten, wussten, dass ihre Sammeltätigkeit selbst das Verschwinden dieser Kultur beschleunigen wird.

Viele mitteleuropäische Maler, Architekten und Kunstgewerber fühlten sich um 1900 von der Materialkultur des Dorfes inspiriert und nahmen in der Sammlung und Veröffentlichung von ethnographischen Artefakten teil. Sie waren unterstützt von der offiziellen Kulturpolitik der einzelnen Länder, die die Richtung ihrer Sammeltätigkeit entscheidend beeinflusst hat. Diese Richtung war oft regressiv und nostalgisch, sehr oft jedoch gehörten die an der Dorfkultur interessierten Künstler zu der Avantgarde, und erwarteten von der Beschäftigung mit der Volkskunst eine funktionale, in dem Alltagsleben fest verwurzelte Großstadtkunst.

Die geologische Beschaffenheit der Materiallandschaften hat viele Architekten beschäftigt, die das architektonische Denken des neunzehnten Jahrhunderts beeinflusst haben. John Ruskins Interesse für Pflanzen und Mineralien war das Ergebnis seiner Reisen in die Schweizer Alpen. Für Ruskin erlaubten die Formen der Geologie einen Einblick in die erhabene Schrift der Natur, in das Werk der Schöpfung. Das Gefühl des Erhabenen, das in »terror and peace, and calm and storm« gleichwohl gegenwärtig ist, führte bei Ruskin zum Pittoresken, zur Schätzung der romantisch gedeuteten Formen der Erosion und des Zerfalls. Für Eugène E. Viollet-le-Duc dagegen boten dieselben Formen eine Möglichkeit, die ursprüngliche kristalline Ordnung der Natur zu rekonstruieren. Dieselbe Logik bestimmt auch die Formen der Architektur bis zu den kleinsten Details, das Haus ist ja den gleichen Gesetzen der Natur unterworfen.

Die theoretische und architektonische Tätigkeit von Viollet-le-Duc hat den katalanischen Architekten Antoni Gaudi überzeugt, dass die Wurzeln einer nationalen Architektur in der heimischen Landschaft, in ihrer Flora und Fauna, und in dem

handwerklichen Können ihrer Bewohner zu suchen sind. Er hat die Wachstumsformen der Pflanzen sowie die Felsenformationen des heiligen Berges Montserrat studiert, und die Ergebnisse beim Entwurf von Bauten wie das Haus oder die Kirche Sagrada Familia verwendet. Naturstein als Baumaterial wurde in der Architektur von Gaudí, aber auch im Werk von Henry Hobson Richardson oder Eliel Saarinen zum geeigneten Werkstoff für einen Nationalstil.⁸ Im Kontrast zu der Härte des Granits, Ewigkeit des Marmors, Werkstoffe denen oft »Herzlosigkeit« vorgeworfen wurde, erweckt der von menschlicher Hand hergestellte und eingebaute Ziegel Assoziationen von Wärme. Dabei ist der Ziegel Industrieprodukt: seine Masse sind normiert, wird aus mineralischen Rohstoffen (genau wie Beton) auf dem laufenden Band hergestellt. Aber selbst bei der Einführung der Normziegelformate in Österreich entzündete sich bei der Bestimmung der genauen Masse eine Diskussion, ob nun der österreichische Ziegelbau sich unter dem Einfluss der lombardischen oder der süddeutschen Ziegelregion entwickelt hat. Modernisierung und Mythisierung, technokratisches Denken und nationale Mythologien sind voneinander nicht zu trennen, sie bilden ein Steinkonglomerat aus dem viele Konstruktionen des Jahrhunderts gefügt wurden.

Wohin gehört der Ziegel, zum Handwerk oder zur Industrie? Die Frage der lokalen Bindung des Ziegels war eine heißdiskutierte Frage um die Jahrhundertwende, und die Diskussion selbst war Teil der grösseren Debatte über Nationalstil und regionale Stilvarianten. Ist die Wahl des Baumaterials etwas Willkürliches und Unsicheres geworden? – fragte Fritz Schumacher. Er hat das neunzehnte Jahrhundert beschuldigt, seine »aus abstrakten Kunsttheorien« geborene »geschmackliche Verwilderung«, die den natürlichen Zusammenhang der Bauweise mit der Landschaft zerriss.⁹ Früher war es ja selbstverständlich, dass in Gegenden wo kein Stein wächst, Ziegel verwendet wurde. Heute jedoch würde niemand auf Reis oder Kaffee verzichten wollen nur weil sie importiert werden sollen. Diese Argumentation trifft aber nur für den Innenraum zu, der eine »von den Außeneindrücken losgelöste Welt« ist, die keine lokalen Grenzen kennt, betonte Schumacher. Seine Folgerung: *Der Grad, in dem das Gefühl für organische Einheit oder willkürlichen Zwiespalt zwischen dem Stoff, aus dem ein Bau entsteht, und den Bedingungen des Bodens, auf dem er steht, anspricht, hängt ganz davon ab, wie weit der Natur vom Menschen noch Raum gelassen ist, ein Stück ihres Wesens zu offenbaren.*¹⁰

Wenn man ein Haus in der Großstadt mit einer Villa am Stadtrand und einem Bauernhaus vergleicht, wird die Forderung nach der Einheit von Boden und Baumaterial in dieser Reihenfolge immer wichtiger. In der Großstadt würde die Beschwörung der Welt der Natur, der »Schiefergebirge und Sandsteinformationen« in der Architektur nur »eine krankhafte und ungesunde Empfindsamkeit« bedeuten, wogegen man auf dem Lande noch von Moor und Heide umgeben sei.

Schumacher betrachtete das Land als von einander überlappenden Materiallandschaften bestehend: zum Beispiel die bayerisch-schwäbische Putzlandschaft oder die niederdeutsche Ziegellandschaft. Mit dem Beispiel der Frauenkirche in München hat er zeitlich wechselnde ästhetische Einstellungen zum Material mit einer anderen, mehr entwickelten »Mentalität« zu erklären versucht. Im Bezug auf die neue Architektur in der Ziegellandschaft hat er dann eine Abfolge der Bauplätze aufgestellt: wo Natur am Bauplatz gegenwärtig ist, soll der Architekt den lokalen Charakter des Baustoffes am sorgfältigsten beachten; in der Großstadt, wo Natur nur

als Nostalgie existieren kann, ist ein genereller Hinweis auf das bestimmende Material der Region ausreichend.

Ziegel wurden früher oft aus dem Lehm hergestellt, der aus der Baugrube entnommen wurde. Auf dieser Weise waren der Stoff des Bodens mit dem Rohstoff des Hauses identisch; das Bauen selbst ein fast alchimischer Umwandlungsprozess des Wertlosen zum Wertvollen. Aber auch wenn dies nicht möglich war, suchte man zur Ziegelherstellung von nicht zu großen Bauten nach nahen Lehmgruben. Wenn schwere Ziegelsteine aus großer Entfernung mit Pferden zur Baustelle transportiert werden mußten, hat trieb dies den Preis des sonst billigen Baustoffes drastisch in die Höhe. Aus dem gleichen Grund wurden Ziegeleien in der Nähe der Lehmgrube errichtet. Schiffbare Wasserwege wie Flüsse oder Kanäle erlaubten einen verhältnismäßig günstigen Transport; später im neunzehnten Jahrhundert hat man Ziegel auch mit der Eisenbahn befördert – selbst der Ausbau des Eisenbahnnetzes mit Brücken und Tunneln verlangte riesige Mengen von Ziegeln. Mit der technologischen Entwicklung des Verkehrs hat man also den Ziegel einigermaßen von der Baustelle entbunden, betrachtete ihn aber auch weiterhin als ein an den Ort des Hauses gebundenes Material. Es war nicht das Material, sondern die Handwerker, die oft über größte Entfernungen reisten. Italiener waren in Österreich und Deutschland, deutsche und niederländische Ziegler in England (vor allem in den sommerlichen Monaten) beschäftigt.

Falls Ziegel aus größeren Entfernungen beschafft wurden, oder wenn die Bausteine aus verschiedenen Quellen stammten, hat dies dem Werk eine symbolische Bedeutung gegeben. Nationaldenkmale wurden oft mit der Verwendung verschiedener, aus einzelnen Regionen des Landes entstammenden Steine gebaut. Ragnar Östberg hat sein Stockholmer Stadthaus als eine Wiedergeburt des mittelalterlichen Palastes von Stockholm vorgestellt. Die Verbindung sollte auch hier mit einem »rituellen Diebstahl« gefestigt werden: der Architekt hat von den Ausgrabungen des Palastes Ziegel gestohlen, wie auch einige aus dem Schloß Gripsholm, ein befestigter Palastbau aus dem sechszehnten Jahrhundert. Später hat er auch die Stelle finden können, wo der Ton entnommen war, und es gelang ihm, sehr ähnliche Ziegel herstellen zu lassen.¹¹

Die Verwendung von traditionellen Werkstoffen wurde von den Konventionen geregelt; Marmor, Granit, Backstein und Gips fügten sich in eine feine Hierarchie ein, die allerdings bereits am Anfang des 20. Jahrhunderts durch neue, industrielle Herstellungstechnologien in Frage gestellt wurde. Beton, ein Material ohne klare Identität und Assoziationen hatte deshalb für Architekten, die sich früh mit den gestalterischen Möglichkeiten des Betons auseinandergesetzt haben, wie den Amerikanern Irving Gill eine strategische Wichtigkeit – wie ein halbes Jahrhundert später die industriellen Werkstoffe für die Minimalisten Sol LeWitt oder Donald Judd. Eisenbeton war ein besonders geeignetes Material, um die Ziele einer nicht konventionellen, sondern sich an natürlichen Vorbildern orientierenden Architektur zu verwirklichen. Es fällt schwer heute, wenn Beton vor allem als Material von Wohnsiedlungen aus vorgefertigten Paneelen oder in Stahlschalung gegossenen Baukörper mit messerscharfen Kanten bekannt ist, uns eine andere Identität des Betons vorzustellen. Für Gill war Beton jedoch ein unbeschriebenes Blatt der Architekturgegeschichte, der Stoff für Utopien. Im Unterschied zu der Klarheit der Gegenwart, der Präzision der historischen Formensprachen, hatte die frühe Betonarchitektur eine Ungenauigkeit, die einem nur aus der Ferne erblicktem Bild der Zukunft entsprach.

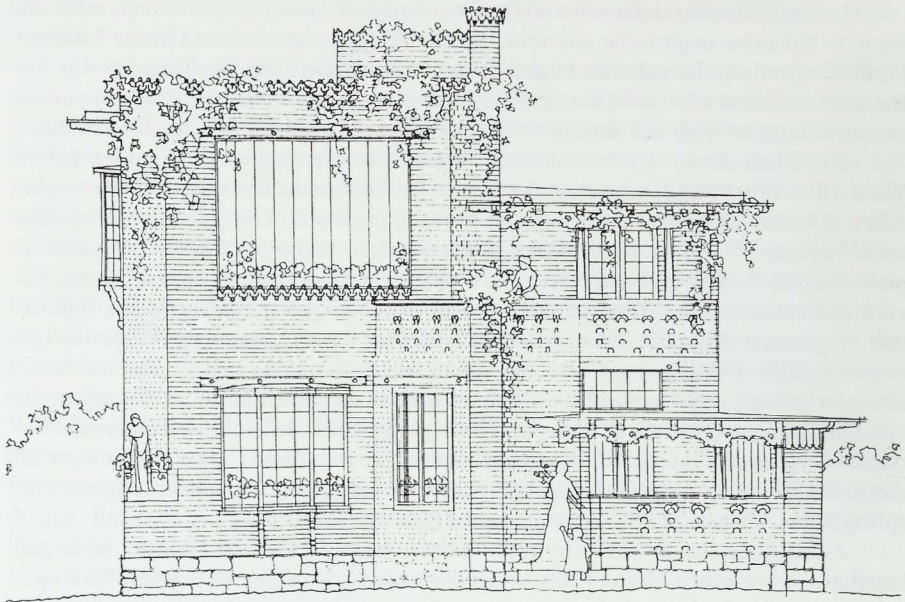
Irving Gill, aber auch seine Zeitgenossen Adolf Loos, Tony Garnier, oder der weniger bekannte ungarische Architekt István Medgyaszay und der Grazer Adalbert Pasdirek-Coreno (alle geboren in den Jahren um 1870) teilten das Interesse für das Bauernhaus, nicht oder nicht nur als Quelle einer nationalen Formensprache, sondern als ein rationaler Weg des Bauens mit Verständnis für das Wesen der Werkstoffe.

Die Entdeckung der vernakulären Bauten des mediterranen Raumes hat in Wien 1895 mit Josef Hoffmanns Aufsatz, »Architektonisches aus der österreichischen Riviera« im ersten Jahrgang der Wiener Architekturzeitschrift »Der Architekt« begonnen¹². Es ist nicht Konvention, sondern »Lage und Lebensgewohnheiten«, die laut Hoffmann diese Bauweise bestimmen; deshalb sind diese Häuser »frei vom übercivilisiertem Kunstverständnis und doch in ihrer ursprünglichen Naivität von ... grossem Reiz«¹³. Weit ausladende, flache Dächer, geputzte Mauerflächen »ohne jegliche Decorierung«, aber vor allem die Dichte der »neben-, an- und übereinander gebauten Häuser« fällt auf, also eine Kontinuität der zellularen Struktur die von Gill, Garnier oder von den Studenten der Wagnerschule leicht auch als charakteristische Form der modernen Grossstadt aktualisiert wurde. Trotz Repetition ist durch die Benutzung »jeglicher Zufälligkeit und jeder aus der Nothwendigkeit entspringenden Form die Schablone vollständig ausgeschlossen«¹⁴.

Adolf Loos hat in seiner Schrift »Architektur« (1909) die »häuser, höfe und kapellen« der Bauern in ähnlicher Weise als eine »aus gottes werkstatt« hervorgegangene Architektur gewürdigt. Der Bauer hat »ein haus errichten wollen und das ist ihm gelungen. Genau so wie es seinem nachbarn oder seinem urahn gelang. Wie es jedem tier gelingt, das sich von seinen instinkten leiten lässt. Ist das haus schön? Ja, genau so schön ist es, wie es die rose oder die distel, das pferd oder die kuh sind.«¹⁵ Gill und Loos haben Ornament mit ähnlichen Argumenten der Wirtschaftlichkeit abgelehnt, und beide haben betont, dass die Einsparung an Arbeitskosten für bessere Materialien ausgegeben werden kann.

Irving Gills Interesse wurde vor allem durch die anglo-amerikanische *arts and crafts*-Bewegung auf die lokale vernakuläre Architektur gerichtet. Seine Arbeiten und Schriften erschienen in Gustav Stickleys Zeitschrift, *The Craftsman*, deren ästhetisches Ideal er voll unterstützte. Sein Partner im Jahre 1907, Frank Mead, hatte früher die mediterranen Länder bereist und auch die nordafrikanische Architektur studiert. Entgegen der späteren Stahlbetonrezeption wurde hier Stahlbeton als ein natürliches Material verstanden, dessen gegossener Charakter Verwandtschaft mit Lehm und Adobe aufweist. Gill und Schindler haben die Bauten der amerikanischen Urbewohner und die spanischen Missionen als Vorbild betrachtet, und auch Neutra schrieb von »indianischen Wohnzellenbauwerken« als Ausdruck eines »ursprünglichen Kubismus« in Nordamerika¹⁶. Die Horatio West Courts von Gill in Santa Monica (1910) und seine Lewis Courts in Sierra Madre zeigt eine Typologie, die Assoziationen mit diesen Materiallandschaften zulässt.

Für den ungarischen Otto-Wagner-Schüler István Medgyaszay oder für den Grazer Architekten Pasdirek-Coreno war die Sempersche Stiltheorie der direkte Ausgangspunkt in der Materialverwendung. Im Sinne dieser Theorie sind gegossene Betonwände bei den stereotomischen Konstruktionen einzuordnen – bei den schweren, erdverbundenen Mauerwerken, die von allen Werken der Baukunst am wenigsten »intelligent« sind, im Sinne einer klaren Artikulierung der Teile. Wie die grossen Mauer-massen von Mesopotamien die aus groben, amorphen Lehmziegeln bestehen, ist Be-



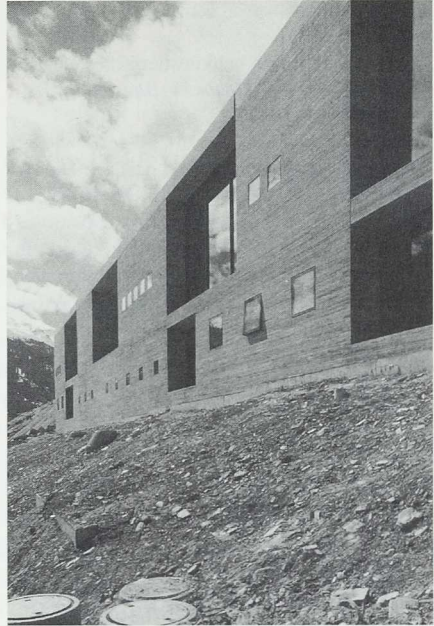
3 István Medgyaszay, Fassade des Hauses Sándor Nagy, Gödöllő 1904–06

ton eine schwere, statische Masse, die jedem Versuch einer organischen »Durchgeistigung« widersteht, und desto mehr eine Permanenz, ein Existenz ausser Geschichte suggeriert. Noch in den zwanziger Jahre wurde die Vorgeschichte der Betonarchitektur mit ungelerner Sklavenarbeit assoziiert. In seiner historischen Analyse der Aesthetik des Betons bemerkte der englische Architekt T.P. Bennett: »Es scheint fast, als ob Roms Architekten und Ingenieure ihr Konstruktionssystem daraufhin durchgearbeitet hatten, dass bei den gewaltigen Mauerstärken von Wänden und Kuppeln deren Standfestigkeit von schlechter Betonmischung und Einfüllung, mangelnder Bauaufsicht und selbst bewusster Arglist unabhängig wurde. Die gelegentlich vorkommende schlechte Ausführung konnte ihren Konstruktionen nichts Ernsthaftes anhaben.«¹⁷

Medgyaszay, der selbst die Dörfer Siebenbürgens bereiste, um Illustrationen für einen populär-ethnographischen Band über ungarische Volkskunst zu zeichnen¹⁸, hat sich gleichzeitig mit dem Gedanken einer »künstlerischen Formensprache des Eisenbetons« beschäftigt. Über dieses Thema hatte er auf dem 8. Internationalen Architektenkongress in Wien einen Vortrag gehalten und einige bedeutende Projekte mit der Verwendung dünner Betonschalen und filigranen vorgefertigten Betongittern ausgeführt. Sein Theater in Veszprém (1908), das er in dem Wiener Vortrag eingehend beschrieb, ist ein wichtiges Werk der Stahlbetonarchitektur vor dem ersten Weltkrieg auch in internationalem Vergleich. Die im Foyer fast brutal erscheinende Stahlbetondecke, die hier erstmals verwendeten durchbrochenen Betongitter sowie die dekorativen Betonfensterkonstruktionen mit geklebter Verglasung waren eine revolutionär neue und zudem überaus ökonomische Lösung. Medgyaszay verwies dabei auf die Lehren seiner



4 Irving Gill, Raymond House, Long Beach, 1918



5 Peter Zumthor, Thermalbad in Vals, Graubünden 1986-96

Sammelreisen. Die Zierformen der Volkskunst, erklärte er, sind keine rein dekorative Additionen, sondern die Ergebnisse einer intimen handwerklichen Kenntnis der Werkstoffe. Sie sollen gewisse statische Eigenschaften für das Auge erlebbar machen. Die Motive der Holztore etwa stellen die Abspaltung von Holzschichten eines gebogenen Holzstückes dar, bevor es bricht. Medgyaszay entwickelt hier eine Theorie der Einfühlung zur Erklärung der Logik der vernakulären und der modernsten konstruktiven Lösungen. Er beschrieb in seinem Vortrag die logische Trennung von tragenden und raumtrennenden Elementen, und betonte die Charakterisierung dieser Funktionen und die Festigkeitszustände im Material als die eigentliche Aufgabe: »Wie soll (...) dieser Kampf der Kräfte im starren toten Material versinnbildlicht werden? Die Festigkeitszustände, das Spiel der Kräfte an und für sich, sind viel zu abstrakt dazu...«¹⁹

Die heute existierenden Identitätsbilder des Betons lassen sich zwischen den extremen Polen der anfangs zitierten »Betonwüsten« und der vor allem in der heutigen Schweizer Architektur beliebten Assoziationen mit dem Erhabenen einordnen. Die von Bennett angesprochenen archaischen Betonlandschaften, die im Werk von Le Corbusier oder Louis Kahn noch wichtig erscheinen, spielen heute kaum eine Rolle. Der Begriff der Materiallandschaften selbst wird immer fraglicher, da zuerst Standardisierung, dann Globalisierung die zunehmende Transferierbarkeit der Werkstoffe und Herstellungsprozesse ermöglicht. Unsere Wahrnehmung des Materials, zweifellos das Ergebnis eines langen historischen Prozesses, aber doch nicht rückstandslos auflösbar in einem semantischen Deutungsprozess, wirkt – ganz im Sinne Riegls – als Reibungskoeffizient in der neuen Umgebung von Bildströmen.

Anmerkungen

- 1 J. A. Lux, »Das baukünstlerische Schaffen Böcklins«, in: *Deutsche Bauzeitung* XLI (1907), S. 201-202.
- 2 Ibid.
- 3 Thomas Raff sieht Alfred Stanges *Die Bedeutung des Werkstoffes in der deutschen Kunst* (1939), eine zeittypische Nationalcharakterologie, als den ersten Ansatz. In: Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien, Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe* (München 1994), S. 10.
- 4 Günter Bandmann, »Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials«, in *Städte-Jahrbuch* N.F. 2 (1969), S. 75-100.
- 5 Ibid.
- 6 Ibid., S. 76.
- 7 Aalto, »Zwischen Humanismus und Materialismus«, in drs., *Synopsis* (Basel 1970), S. 38.
- 8 Sixten Ringbom, *Stone, Style and Truth: The Vogue for Natural Stone in Nordic Architecture 1880-1910* (Helsinki 1987).
- 9 Fritz Schumacher, *Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaues* (München: Callwey, 1917), S. 92.
- 10 Ebenda, S. 11.
- 11 Elias Cornell, *Stockholm Town Hall* (Stockholm: Byggförlaget, 1992), S. 12.
- 12 Schon im Jahre vorher hat auch Joseph M. Olbrich Reisen in Süditalien, Sizilien und Tunis gemacht, hat jedoch seine Zeichnungen nicht veröffentlicht.
- 13 Josef Hoffmann, »Architektonisches aus der österreichischen Riviera«, *Der Architekt* Jg. I No. 8 (1895), S. 37.
- 14 Ebenda.
- 15 Adolf Loos, »Architektur« (1909), in: *Trotzdem* (Innsbruck: Brenner-Verlag, 1931, Nachdr. Wien: Prachner, 1982), S. 90-91.
- 16 Richard Neutra, *Amerika: Die Stilbildung des Neuen Bauens in den Vereinigten Staaten* (Wien: Anton Schroll, 1930), S. 8.
- 17 T. P. Bennett, *Bauformen in Eisenbeton* (Berlin: Ernst Wasmuth, 1927), S. 7.
- 18 Deszö Malonyay, *A magyar nép művészete*, Bd. I (Budapest 1907).
- 19 István Medgyaszay, »Über die künstlerische Lösung des Eisenbetonbaues«, in: *Bericht über den VIII. Internationalen Architektenkongress Wien 1908* (Wien 1909), S. 545.