

„Da fehlen ja die Fensterbrett!“ Der Skandal um Adolf Loos' Haus am Michaelerplatz im Kontext der Wiener Moderne

Laura Fischlhammer*

Abstract

Das gemeinhin nach seinem Architekten benannte „Loos-Haus“ am Wiener Michaelerplatz repräsentierte in der von kulturellen und gesellschaftlichen Umbrüchen geprägten Zeit der Wiener Moderne die Ansprüche einer „modernen“ Baukunst. Dafür wurden das Gebäude und sein Architekt, Adolf Loos, nach der Enthüllung der schmucklosen Außenfassade von der Wiener Presse und der Stadtpolitik angefeindet und skandalisiert. Die vorliegende Arbeit zeigt basierend auf zeitgenössischen Zeitungstexten auf, inwiefern sich dieser Skandal im Vergleich zu weiteren „Kunstskandalen“ verhält, die ein zentrales Phänomen in der Gesellschaft jener Zeit darstellen. Dabei soll insbesondere der „moderne“ Umgang Loos' mit „seinem“ Skandal im Mittelpunkt stehen, da dieser die öffentliche Aufregung konstruktiv zu seinem eigenen Vorteil nutzte.

1. Einleitung

Es gibt nur wenige Gebäude, die anstatt für ihre Extravaganz gerade für ihre Einfachheit in einem solchen Ausmaß sowohl bewundert als auch verachtet wurden wie das heute nach seinem Architekten benannte „Loos-Haus“ am Wiener Michaelerplatz. In einer Zeit, in der Wien den Mittelpunkt der Kunstwelt einzunehmen schien und Schauplatz großer gesellschaftlicher und kultureller Umbrüche war, war es gegen Ende dieser einflussreichen Phase ein Gebäude, das ausgerechnet im altherwürdigen Zentrum Wiens die „Moderne“ wie kein anderes repräsentierte. Dafür musste es nicht nur Kritik einstecken, sondern wurde sogar Gegenstand von überschwänglichen Dichtungen, wie das Sonett von Paul Engelmann aus dem Jahr 1911 zeigt:

* Laura Fischlhammer, B.Ed., ist Studierende im Masterstudium Lehramt Geschichte und Deutsch und im Bachelorstudium Germanistik an der Paris Lodron Universität Salzburg. Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2019 bei Univ.-Prof. Laurence Cole, BA Ph.D als Seminararbeit eingereicht.

Paul Engelmann: *Das Haus auf dem Michaelerplatz*¹

Aus dem Geschnörkel wesenloser Hirne
 Erhebt sich eine Tat, so scharf umrissen,
 So schön und reinlich, wie ein gut Gewissen,
 Wie unter Gaunern eine freie Stirne.

Es glänzt an ihr die Keuschheit aller Firne,
 Auf glattem Mauerwerk zum Küssen!
 Und Marmor, daß sie nicht die Pracht vermissen:
 Naiv und lüstern, fast wie eine Dirne.

Das aber ist ein Werk, und wird es bleiben!
 Und jeder, der gerungen und gedichtet,
 Weiß, daß der Pöbel alle Tat bespeit.

Sie mögen weiter schrein und weiter schreiben:
 Du stehst für dich, gewaltig aufgerichtet
 Als erstes Zeichen einer neuen Zeit!

Aus heutiger Sicht ist jedoch nicht die Bewunderung des Gebäudes fest im kollektiven Gedächtnis verankert, sondern der Skandal, den insbesondere die Fassade des Gebäudes auslöste. Die Angriffe auf die Konzeption des Bauwerks und vor allem auf den dafür Hauptverantwortlichen, Adolf Loos, sind immer noch bekannt. Dem heute unscheinbar wirkenden Haus wohnt selbst über 100 Jahre später noch ein skandalöser Beigeschmack bei. Dennoch überwiegen die positiven Auswirkungen des anfänglichen Skandals. Dies ist kein Zufall, denn gerade Loos' Umgang mit der medialen Aufregung hat dazu beigetragen, dass die verbalen Angriffe der meinungsmachenden Politiker*innen und Medien nicht den Ruf des Verantwortlichen zerstörten, sondern dessen Erfolg und Popularität bis heute prägten. Im vorliegenden Text soll demnach das Phänomen des Skandals in der Wiener Moderne näher beleuchtet und insbesondere hinsichtlich der Möglichkeiten der medialen Selbstdarstellung untersucht werden.

Die Forschungsfrage, die hier im Mittelpunkt stehen soll, ist folglich, inwieweit Skandale von Protagonist*innen der Wiener Moderne zu ihrer Selbstdarstellung und Profilierung im medialen und gesellschaftlichen Diskurs genutzt werden konnten beziehungsweise welche Möglichkeiten des Umgangs mit medialer Aufregung es für die Betroffenen gab. Hierfür wird der Skandal um Adolf Loos' Haus am Michaelerplatz mit anderen Skandalen aus der Zeit der

¹ Paul ENGELMANN, *Das Haus auf dem Michaelerplatz*, in: *Die Fackel* 317/318 (1911), 18.

Wiener Moderne in Beziehung gesetzt. Obwohl Loos sich selbst insbesondere in der Spätphase seines Schaffens dezidiert nicht als Künstler sah,² wird der Disput um die Fassade seines Gebäudes im Kontext von Skandalen betrachtet, die sich im Bereich der Kunst abspielten. Hierfür wurde der Skandal um Gustav Klimts sogenannte „Fakultätsbilder“ gewählt, da dieser gemeinhin als der erste große Kunstskandal jener Zeit gilt und über zehn Jahre vor der Diskussion um das „Loos-Haus“ stattfand. Des Weiteren werden die Skandale, die sich rund um Oskar Kokoschkas Schaffen entwickelten, erwähnt, da sich das Verhalten dieses Künstlers erheblich von Klimts Vorgehen unterschied.

Bei der Betrachtung der genannten Skandale wird jeweils auf Zeitungsquellen zurückgegriffen, die Aufschluss über das zentrale Medium der Skandale und den öffentlichen Diskurs geben sollen. Hierfür werden österreichische Zeitungen analysiert. Um eine breite Rezeption der aufsehenerregenden Kunst- bzw. Bauwerke zu ermöglichen, wurden sowohl Boulevardblätter als auch seriösere Zeitungen miteinbezogen. Dabei muss beachtet werden, dass gerade die Jahre nach 1910, in denen die Dispute über Loos' Wirken stattfanden, von tiefgreifenden politischen und ideologischen Auseinandersetzungen geprägt waren, die sich auch in den Zeitungstexten widerspiegeln. Da die beschriebenen Skandale nicht in einem unpolitischen, rein künstlerisch-ästhetischen Rahmen stattfanden, sondern zu Politika hochstilisiert wurden, ist die politische Ebene besonders miteinzubeziehen.

Abgesehen von den im vorliegenden Text behandelten Kunstskandalen ist bekannt, dass um zahlreiche Protagonist*innen der Wiener Moderne nicht nur im Hinblick auf ihr Kunstschaffen, sondern auch insbesondere auf ihr Privatleben zahlreiche potentiell skandalträchtige Begebenheiten ranken, die in diesem Kontext allerdings nicht näher behandelt werden. So wurde Adolf Loos am 5. September 1928 verhaftet, da ihm ein Verstoß gegen § 128 des in Geltung stehenden Strafgesetzbuches vorgeworfen wurde. Eine Anklage wegen Unzucht mit Minderjährigen wurde erhoben, Loos wurde zunächst gegen eine Kaution von 20.000 Schilling auf freien Fuß gesetzt. Später wurde Loos aufgrund § 132/III Strafgesetz wegen Verführung einer zur Aufsicht anvertrauten minderjährigen Person zur Begehung oder Duldung einer unzüchtigen Handlung letztendlich zu vier Monaten strengem Arrest auf Bewährung verurteilt.³ Der Prozess verursachte ein großes Medienecho und zahlreiche Diskussionen in der Öffentlichkeit, doch nach Loos' Freilassung (an der einflussreiche Freunde nicht unbeteiligt waren) war der Vorwurf praktisch vom Tisch und wenige Jahre später war nach dem Tod des Architekten in den zahlreichen Nachrufen kein Wort mehr davon zu lesen.

² Vgl. Adolf LOOS, *Architektur* (1909), in: Adolf Loos, *Trotzdem*, Innsbruck 1931, 95–113, hier 109.

³ Vgl. Burkhardt RUKSCHCIO / Roland SCHACHEL, *Adolf Loos. Leben und Werk*, Salzburg / Wien 1982, 339–342.

Die zahlreichen Skandale, die sich um das Privatleben vieler Protagonist*innen der Wiener Moderne entwickelten, waren demnach offenbar nicht so wirkmächtig, wie jene, die über die Kunst derselben Akteure ausgetragen wurden. Hier zeigt sich insbesondere die Wirkmächtigkeit der medialen Berichterstattung, die – wie weiter unten beschrieben – von den „Betroffenen“ durchaus bewusst genutzt wurde.

2. Architektur in der Wiener Moderne

Die Zeit der Wiener Moderne gilt bis heute als Ära der Gegensätze, da in nahezu jedem Bereich des alltäglichen und künstlerischen Lebens gegensätzliche Positionen aufeinandertrafen und sich gegeneinanderstellten. So war jene Zeit durch ein Nebeneinander von dogmatischem Katholizismus und aufkommendem Säkularismus sowie von optimistischem Zukunftsglauben und retrospektiver Nostalgie geprägt. Dies steht in einem starken Zusammenhang mit der Tatsache, dass die Stadt Wien nach einem wirtschaftlichen Aufschwung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Zeit von etwa 1890 bis 1910 einen ungeahnten kulturellen Boom erlebte: Die Industrie erfuhr einen Aufschwung, während gleichzeitig die Bevölkerung rasend schnell anwuchs. Zudem entwickelten sich in der Zeit rund um die Jahrhundertwende in dem ethnischen „Schmelztiegel“, den Wien zweifelsohne darstellte, unzählige Innovationen im Bereich der Kunst, Architektur und Wissenschaft. Die Gleichzeitigkeit von großen Veränderungen und dem Festhalten am Alten, von Tradition und Moderne, führte zu tiefgreifenden Disputen und Konfrontationen in den genannten Bereichen.⁴ Dies betraf unter anderem auch das Feld der Kultur, wie Tim Kirk es beschreibt: „Cultural politics in fin de siècle Vienna was something of a minefield.“⁵ In den Bereichen Kunst und Architektur kamen mehrere Strömungen zusammen, die alle den Anspruch erhoben, die „Moderne“ zu repräsentieren. So ist die Architektur der Wiener Moderne keineswegs als homogene Stilrichtung zu verstehen, sondern zeichnet sich durch eine Vielzahl an Zugängen aus, zu der ein von der Sezessionsbewegung und Vielfalt von Ornamenten und Symbolen geprägter Stil ebenso gehörte wie der von Adolf Loos vertretene nüchterne Realismus.⁶

Die Wiener Moderne stellte folglich eine Zeit des Paradigmenwechsels dar, in der sämtliche bislang geltenden Regeln hinterfragt und erneuert wurden. Gerade durch das gesellschaftliche Festhalten an alten Traditionen ereigneten sich in der Zeit der Wiener Moderne zahlreiche Skandale. Vor allem im Bereich der Kunst und Architektur wurden diese durch ein

⁴ Vgl. Leslie TOPP, *Architecture and Truth in Fin-de-Siècle Vienna*, Cambridge 2004, 1.

⁵ Tim KIRK, *Popular Culture and Politics in imperial Vienna*, in: Malcolm Gee / Tim Kirk / Jim Stewart, Hg., *The City in Central Europe. Culture and Society from 1800 to the Present*, Aldershot 1999, 159–174, hier 160.

⁶ Vgl. TOPP, *Architecture*, 2.

radikales Umdenken provoziert, dessen Ergebnis die Gesellschaft erregte und spaltete. Die Vielzahl der Skandale jener Zeit wird mit den spezifischen Wiener Implikationen von Kunst begründet:

„In keiner anderen Stadt hatten barocke Fassadenkultur und Theaterdonner einen derart hohen Stellenwert. Nirgendwo sonst wurde die Entschleierung raffinierter zelebriert, funktionierte die Lust am Skandal aufgeregter und doppelbödig.“⁷

Diese Entwicklung zeigte sich beispielsweise der Wiener Ringstraße: Ab den 1860er Jahren fanden im Zentrum Wiens große städtebauliche Veränderungen statt, im Zuge derer die Gebäude der Wiener Ringstraße entstanden. Kaiser Franz Joseph I. erklärte am 20. Dezember 1857 aus Gründen der Wohnungsknappheit und gegen den Willen des österreichischen Heeres, dass die Befestigungsanlagen, die die innere Stadt umgaben, geschleift und an ihrer statt zivile Bauten errichtet werden sollten – die spätere Ringstraße.⁸ Bei ihrer Entstehung noch das „Nonplusultra“ der Architektur und Zeichen für den Fortschritt, wurden die Ringstraßengebäude in der Zeit der Wiener Moderne immer mehr zu etwas, wovon man sich abgrenzen wollte. Die neu errichteten Monumentalbauten zeichneten sich durch eine Vielzahl an unterschiedlichen Baustilen aus, bei denen jeweils auf historische Architekturstile zurückgegriffen wurde, die man eklektisch miteinander vermischte und kombinierte. So baute man das Wiener Rathaus im gotischen Stil, während das Burgtheater im Stil des Frühbarocks errichtet wurde – nicht ohne einhellige Begründungen seitens der Verantwortlichen. Ihnen zufolge sollte im Rathaus der Ursprung der Stadt als mittelalterliche Stadtgemeinde wiedergespiegelt, im Burgtheater hingegen auf die Anfänge des Theaters verwiesen werden.⁹ Carl E. Schorske führt diese Mischung der Stile auf engstem Raum auf den Aufstieg des Mittelstandes und dessen Geschmack zurück:

„In Österreich wie anderswo behauptete die siegende Mittelklasse ihre Unabhängigkeit von der Vergangenheit im Recht und in der Wirtschaft. Aber wann

⁷ Tobias G. NATTER, Über die Grenzen des Ausstellbaren. Das Nackte und das Öffentliche in der Wiener Kunst um 1900, in: Tobias G. Natter / Max Hollein, Hg., Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 28. Januar bis 24. April 2005, Leopold Museum Wien, 13. Mai bis 22. August 2005, München 2005, 17–41, hier 41.

⁸ Vgl. Carl E. SCHORSKE, Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle, Frankfurt/Main 1982, 28.

⁹ Vgl. ebd., 35.

immer sie sich bemühte, ihren Werten architektonischen Ausdruck zu verleihen, zog sie sich in die Geschichte zurück.“¹⁰

Der Begriff „Ringstraßenstil“ wurde mit der Zeit in modernen architektonischen Kreisen immer mehr „zum allgemeinen Schimpfnamen, mit dem eine Generation zweifelnder, kritischer und künstlerisch empfindsamer Söhne ihre Väter als selbstgewisse Emporkömmlinge verwarf.“¹¹ So äußerte sich Hermann Bahr, der als Wegbereiter der Theorie der Moderne galt, zu dieser Mischung der historischen Stile, dass die „Vergangenheit [...] nichts anderes als ein ungeheurer Steinbruch von Motiven war“¹². Die Veränderung in seiner Betrachtung der vormals bewunderten Wiener Ringstraße beschreibt er folgendermaßen: „Ich habe sie als Bub gehorsam erstaunend bewundert, ich habe sie später jahrelang heiß gehaßt; [...]“¹³

Während die Protagonist*innen der Wiener Moderne im Sinne einer avantgardistischen Geistesströmung bestrebt waren, den Zusammenhang von Kunst und Leben neu zu definieren und ihr Umfeld von den als „alte Zwänge“ empfundenen Beschränkungen zu befreien, schlug ihnen von Seiten der Wiener Bevölkerung starker Widerstand entgegen. Die Vehemenz dieser Konflikte sowie ihre Intensität sind nur begrenzt mit früheren Kontroversen zu vergleichen und werden häufig als Beleg für die tatsächliche Wirkmächtigkeit der Kunst der Wiener Moderne gesehen. Die Skandale, die im Zuge dessen ausgelöst wurden, standen häufig in Verbindung mit einer öffentlich präsentierten „Nacktheit“, die sich einerseits in Gustav Klimts, Egon Schieles und Oskar Kokoschkas Darstellung nackter Körper, andererseits aber auch in „nackten Baukörpern“, die ohne jegliche Ornamentik und Verzierungen auskamen, manifestierten.¹⁴

In Zusammenhang mit diesem architektonischen Traditionsbruch ist als Hauptakteur, der mit seinem Wirken neue Maßstäbe setzte, Adolf Loos zu nennen, dessen Auffassung von Architektur in einer klar erkennbaren Verbindung zur von Otto Wagner erstmals in dieser Form formulierten „Notwendigkeit“ stand. Im Gegensatz zu Wagner richtete er sich jedoch strikt gegen jegliche Verzierungen und Ornamente, baute und lebte schließlich nach einer noch strikteren Form von „Nützlichkeit“.

Gerade aufgrund des bei Loos' Architektur vorherrschenden Gedankens der Nützlichkeit als höchstes Gut soll an dieser Stelle problematisiert werden, ob es überhaupt zulässig ist,

¹⁰ Ebd., 34.

¹¹ Ebd., 23.

¹² Hermann BAHR, Selbstbildnis, Berlin 1923, 105.

¹³ Ebd., 105.

¹⁴ Vgl. NATTER, Grenzen, 17 f.

Loos' Architektur unhinterfragt als „Kunst“ zu bezeichnen. Der Architekt selbst nimmt zu dieser Grundsatzfrage besonders in der Hochphase seines Schaffens eine eindeutige Position ein. Seinem Aufsatz mit dem Titel *Architektur* aus dem Jahr 1909 zufolge ist Architektur keine Kunst:

„Alles andere, was einem zweck dient, ist aus dem reiche der kunst auszuschließen. Erst wenn das große mißverständnis, daß die kunst etwas ist, was einem zwecke angepaßt werden kann, überwunden sein wird, erst wenn das lügnerische schlagwort ‚angewandte kunst‘ aus dem sprachschatz der völker verschwunden sein wird, erst dann werden wir die architektur unserer zeit haben.“¹⁵

Er unterscheidet im selben Aufsatz dezidiert zwischen dem „Haus“, das in seinem Kontext im Sinne des „pars pro toto“ für die Architektur selbst zu betrachten sei, und der Kunst, indem er die beiden einander als dichotome Gegenpole gegenüberstellt:

„Das haus hat allen zu gefallen. [...] Das kunstwerk ist eine privatangelegenheit des künstlers. Das haus ist es nicht. [...] Das haus deckt ein bedürfnis. Das kunstwerk ist niemandem verantwortlich, das haus einem jeden. Das kunstwerk will die menschen aus ihrer bequemlichkeit reißen. Das haus hat der bequemlichkeit zu dienen. Das kunstwerk ist revolutionär, das haus ist konservativ. [...] Und so liebt er [der Mensch, L.F.] das haus und haßt die kunst.“¹⁶

Carl E. Schorske bezeichnet diese Selbstdefinition Loos' als „most polemical gesture against the Secessionist conception of the architect as space poet“¹⁷, indem sich Loos der Bezeichnung „Künstler“ im Vorhinein völlig verwehrt, während sich die Mitglieder der Secession dezidiert für einen nicht zu leugnenden Anteil der Kunst in jedem schaffenden Subjekt und dem Ergebnis dieser Tätigkeit aussprechen. Diese Abgrenzung zeigt sich in früheren Schriften Loos' noch nicht in dieser Vehemenz, was insbesondere im Text *Die jungen Architekten* deutlich wird, den er 1889 in *Ver Sacrum*, der programmatischen Zeitschrift der Secession, publizierte:

„Ist die Architektur noch eine Kunst? Fast möchte man es zu verneinen versuchen. Der Architekt hat weder innerhalb der Künstlerschaft noch im Publikum den Stempel des vollen Künstlertums. Der unbedeutendste Maler, der kleinste Bildhauer, der schwächste Schauspieler und der unaufgeführteste Komponist nehmen uneingeschränkt die Künstlerschaft für sich in Anspruch, und dieselbe

¹⁵ LOOS, *Architektur*, 109.

¹⁶ Ebd., 109.

¹⁷ Carl E. SCHORSKE, *Thinking with History. Explorations in the Passage to Modernism*, Princeton, New Jersey 1998, 166.

wird ihnen von der Welt auch willig gegeben. Aber der Architekt muss schon Hervorragendes geleistet haben, ehe man ihn in die Reihen der Künstler aufnimmt.“¹⁸

Trotz der Selbsteinordnung des Architekten wird in der Forschungsliteratur in Verbindung mit dem Haus am Michaelerplatz immer wieder von einem „der bislang prominentesten österreichischen Kunstkandale“¹⁹ gesprochen, wodurch sich zeigt, dass die umstrittene Hausfassade zumindest in ihrer Rezeption im Bereich der Kunst verortet wird.

Die Person bzw. die Persönlichkeit von Adolf Loos auf wenigen Seiten darzustellen, ist schwierig angesichts des umfassenden Œuvres, das der Architekt nicht nur in Bezug auf seine Entwürfe von Gebäuden und Räumen, sondern auch hinsichtlich seiner schriftlichen Produktion hinterlassen hat. Adolf Loos ist demnach nicht nur als Architekt zu betrachten. Er war auch als (Musik-)Schriftsteller und Kritiker tätig, der sich sowohl mit der Secession als auch der Wiener Werkstätte angelegt hat und diesbezüglich in ästhetischer Hinsicht in zahlreichen Schriften an ideologischen Grabenkämpfen beteiligt war. Die besondere Wirkung, die Adolf Loos und sein Werk bis heute haben, deutet sich beispielsweise in einer bewundernden Aussage Egon Dietrichsteins an, in der dieser das Wirken, das Loos über die Architektur hinaus hatte, beschreibt: „Man möchte das wissenschaftlich nicht geeichte Wort ‚Architekt‘ vermeiden, denn Adolf Loos ist mehr als ein bekannter Name und mehr als ein Architekt schlechweg.“²⁰ Loos' großer Einfluss hängt also auch mit der Tatsache zusammen, dass er keineswegs „nur“ gebaut hat, sondern sich zeit seines Lebens öffentlich zu aktuellen Vorkommnissen geäußert hat. Nachdem er im Jahr 1896 von einem längeren Aufenthalt in den Vereinigten Staaten von Amerika zurückkam, war er in der Wiener Gesellschaft noch relativ unbekannt. Erst durch seine durchaus provokanten und dogmatischen Schriften, die er insbesondere in liberalen Zeitungen wie der *Zeit*, der *Waage* oder der *Neuen Freien Presse* veröffentlichte, erreichte er eine gewisse Popularität und Unterstützung.²¹

Loos äußerte sich hier in kritischer und pointierter Weise gegen alles und jeden, der mit seinen Werten nicht übereinstimmte, wie die österreichische Architektur, der Umgang mit Künstler*innen, das österreichische Essen sowie die „angemessene“ Bekleidung von Mann

¹⁸ Adolf LOOS, Unseren jungen Architekten, in: Ver Sacrum. Wien, Juli 1898, zitiert nach: RUKSCHCIO / SCHACHEL, Adolf Loos, 47.

¹⁹ Markus KRISTAN, Kunst und Skandal in Österreich, in: Helga Litschel, Hg., Vom Ruf zum Nachruf. Anton Bruckner/Stift St. Florian. Künstlerschicksale/Schloß Mondsee. Landesausstellung Oberösterreich 1996, Linz 1996, 108–129, hier 113.

²⁰ Egon DIETRICHSTEIN, Gespräch mit Adolf Loos, in: Neues Wiener Journal 8533, 02.08.1917, 4 f., hier 4.

²¹ Vgl. Burkhardt RUKSCHCIO, Wien, Adolf Loos und das Haus am Michaelerplatz, in: Tino Erben, Hg., Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930, Ausstellungskatalog, Wien 1985, 422–436, hier 422.

und Frau. Die Rolle als „ewiger Kritiker“ war ihm hierbei nicht zuwider, er inszenierte sich schlechthin als moralische Instanz der „modernen“ Zeit, die naturgemäß angefeindet wurde und ließ dies seine Zeitgenoss*innen in zahlreichen Texten und Interviews immer wieder wissen. Wien war in seiner Wahrnehmung, wie er später reflektierte, „die Stadt, die ihn wirklich so gründlich mißverstanden hat“²². Durch seine pointierte Meinung, die er im medialen Diskurs äußerte, machte er sich auch Feinde, besonders innerhalb der Wiener Werkstätte und der Secession. Insbesondere die Ablehnung, die er unnötigen Verzierungen gegenüber ausdrückte, sowie die Idee der „mathematischen Erklärbarkeit von optischer [...] Harmonie“²³ stellten eine völlige Abkehr von den Idealen der Secession dar:

„Die alten und neuen Ornamentiker fühlten den Boden unter ihren Füßen wanken, wenn dieser Mann der strengen Sachlichkeit gegen Stilmeierei und Pofelarbeit, wie sie die damalige Sezession propagierte, auftrat.“²⁴

Im Gegensatz zu Gustav Klimt, der auf die ihm entgegengebrachten Anfeindungen eher passiv reagierte und sich nur in geringem Ausmaß in schriftlicher oder mündlicher Form auf eine öffentliche Diskussion einließ, scheute Loos eben diese nicht. Natürlich wäre es falsch, ihn als Einzelkämpfer darzustellen, besonders seine Freundschaft mit dem Herausgeber der *Fackel*, Karl Kraus, und weiteren Persönlichkeiten seiner Zeit half ihm dabei, seine Ansichten zu verbreiten. Loos äußerte sich selbst zu seiner Rolle in der Wiener Architektur:

„Denn jede Stadt hat jene Architekten, die sie verdient. Angebot und Nachfrage regulieren die Bauformen. Der, der dem Wunsch der Bevölkerung am meisten entspricht, wird am meisten zu bauen haben. Und der Tüchtigste wird vielleicht, ohne je einen Auftrag erhalten zu haben, aus dem Leben scheiden. Die anderen aber machen Schule. Man baut dann so, weil man's eben gewohnt ist. Und man muss so bauen.“²⁵

3. Der Skandal als konstituierendes Element der Wiener Moderne

Aufgrund der beschriebenen gesellschaftlichen Gegebenheiten und Bruchlinien in der Zeit der Wiener Moderne kann der Skandal als Phänomen beschrieben werden, das die vorherr-

²² N. N., Beim berühmten Pariser Architekten aus Wien. Warum Adolf Loos auf die Heimat schlecht zu sprechen ist, in: Neues Wiener Journal 11.937, 15.02.1927, 6.

²³ RUKSCHCIO, Wien, 426.

²⁴ Leopold FISCHER, Briefe an *Die Stunde*. Adolf Loos, in: *Die Stunde* 107, 11.07.1923, 4.

²⁵ Adolf LOOS, Die potemkin'sche Stadt, in: Adolf Opel, Hg., Adolf Loos. Die potemkin'sche Stadt. Verschollene Schriften 1897–1933, Wien 1983, 55–58, hier 56.

schende Gleichzeitigkeit von Werten sichtbar macht. Anhand der Auswirkungen von Skandalen jener Zeit und ihrer Möglichkeiten zur Selbstdarstellung der betroffenen Akteur*innen können Mechanismen des Kunstbetriebs und des medialen Diskurses aufgezeigt werden.

Während der Soziologe Karl Otto Hondrich den Begriff *Skandal* dezidiert in einen politischen und ökonomischen Kontext setzt, indem er darunter ausschließlich „moralische Verfehlungen von hochstehenden Personen und Institutionen [...] verbunden mit einer Enthüllung dieser Verfehlungen [...] und mit weithin geteilter Empörung“²⁶ versteht, kann dieser insbesondere im Feld der Künste durchaus weiter gefasst werden. So finden sich auch hier moralische Verfehlungen, die sich jedoch zumeist gegen ein gesellschaftliches Normempfinden wenden und nicht zwangsläufig mit einem tatsächlichen Gesetzesbruch einhergehen müssen. Gerade im Bereich der Kunst, in dem man sich oftmals fernab von althergebrachten gesellschaftlichen Normvorstellungen bewegt, wird demnach seit jeher die Frage nach den Grenzen des Ausstellbaren gestellt – bis heute. Im Hinblick auf die bereits thematisierte Zeit der Wiener Moderne stellt Tobias G. Natter fest: „Selten aber wurden diese Grenzerkundungen auf ähnlich hohem künstlerischem Niveau und vergleichbar obsessiv geführt wie in Wien um 1900.“²⁷

Den Auslöser eines Skandals – egal ob politischer oder ästhetischer Natur – bildet meist eine moralische Verfehlung, die durch eine Art „Enthüllung“ an die Öffentlichkeit gelangt. Trotz einem nicht zu leugnenden Interesse an skandalträchtigen Begebenheiten entsteht in der Gesellschaft zwangsläufig eine Entrüstung bzw. Empörung, die durch eine spontane Reaktion der menschlichen Gefühle hervorgerufen wird. Diese ist nicht planbar und kann folglich auch nur begrenzt durch einen öffentlichen Aufruf zur Entrüstung hervorgerufen werden, sondern geschieht in einer kollektiven Ausprägung tatsächlich häufig sehr spontan. Bei vielen Skandalen folgt auf diese Ereigniskette schließlich eine Form der Genugtuung, die sich einstellt, sobald die subjektiv empfundene Verletzung der Werte behoben wurde.²⁸

Oftmals werden – politische und wirtschaftliche – Skandale als „Verfall des öffentlichen Lebens, insbesondere der moralischen Standards und des Normbewußtseins der Elite“²⁹ interpretiert. Dem kann entgegengesetzt werden, dass gerade die Normüberschreitung, durch

²⁶ Karl Otto HONDRICH, *Enthüllung und Entrüstung. Eine Phänomenologie des politischen Skandals*, Frankfurt/Main 2002, 40.

²⁷ NATTER, *Grenzen*, 17.

²⁸ Vgl. HONDRICH, *Enthüllung*, 15 f.

²⁹ Ebd., 24.

die ein Skandal in den meisten Fällen ausgelöst wird, zu einer Bestätigung der gesellschaftlichen Norm führt, indem ein kollektiver Glaube attackiert und dadurch erst sichtbar gemacht wird.³⁰ Diese Bestätigung der moralischen Reflexe findet sich auch bei Hondrich:

„Die Klage über den Niedergang der Moral, die mit jedem Skandal unweigerlich anhebt, ist ja selbst ein hochmoralischer Vorgang. Und ein paradoxer dazu. Sie widerlegt sich selbst. Weit entfernt davon, den beklagten moralischen Verfall zu belegen, belegt sie, im Gegenteil, daß die moralischen Reflexe funktionieren.“³¹

Dennoch findet als unweigerliche Folge eines jeden Skandals, sei es in der Kunst oder der Politik, zwangsläufig eine Neubewertung der zuvor bestehenden Normen statt, die vielleicht bis zu diesem Zeitpunkt gar nicht im öffentlichen Diskurs und somit auch nicht bewusst wahrgenommen wurden. Parallel zum Fortschreiten der öffentlichen Diskussion werden eben diese neu verhandelt, wobei der Ausgang dieser Entwicklung nicht immer das gewünschte Ergebnis bringt. So kann ein Skandal sowohl für ein Umdenken entgegen als auch in Richtung der bestehenden Normen sorgen.³²

Laut Hondrich, der eine universale Phänomenologie des Skandals entwarf, entstehen und existieren Skandale nicht einfach im „luftleeren Raum“, sondern es ist eine gewisse „Nachfrage“ nach moralischen Verfehlungen festzustellen. Diese ist insbesondere in dynamischen Gesellschaften hoch, in denen vielfältige Veränderungen, sei es im wirtschaftlichen, sozialen oder gesellschaftlichen Bereich, stattfinden. Die Menschen einer solchen Zeit müssen sich „schneller auf neue Probleme einstellen [...], als ihr offizielles Normsystem, das ja immer ein schwerfälliges ist, es kann“³³. Folglich scheint eine höchst dynamische Zeit wie die Wiener Moderne prädestiniert für Skandale jeglicher Fassung zu sein, da die damit einhergehenden Veränderungen ein zunehmend komplexes Wertesystem entstehen ließen und zu Unsicherheiten führten.

³⁰ Vgl. Jens BERGMANN / Bernhard PÖRKSEN, Einleitung. Die Macht öffentlicher Empörung, in: Jens Bergmann / Bernhard Pörksen, Hg., Skandal!. Die Macht öffentlicher Empörung, Köln 2009, 13–33, hier 31 f.

³¹ HONDRICH, Enthüllung, 12.

³² Vgl. ebd., 30.

³³ Ebd., 42.

Durch die Verlagerung eines Skandals in den öffentlichen Diskurs wird ein meist bereits länger unterschwellig schwelender Konflikt sichtbar gemacht und wie durch ein Brennglas letztendlich entflammt.³⁴ Der Kunstsandal vereinigt ebenfalls die beschriebenen konstituierenden Bestandteile eines Skandals in sich, unterscheidet sich folglich in seinem Kern also nicht grundlegend von politischen oder wirtschaftlichen Skandalen. Er nahm in der Wiener Moderne einen besonders wichtigen Stellenwert ein.

Nach Andreas Mayer kann ein prototypischer Ablauf eines Kunstsandals wie folgt beschrieben werden: Wurde ein Skandal erst einmal ausgelöst, wird im öffentlichen Diskurs zunächst nach einem Verursacher oder einer Verursacherin der „Störung der normativen Ruhe“ gesucht. Diese*r Verantwortliche wird häufig im eigentlichen „Opfer“ des Skandals, das im Zuge einer Umkehrung als „Täter*in“ dargestellt wird, identifiziert – ein Schicksal, das besonders die avantgardistischen Künstler*innen der Jahrhundertwende ereilte. So wurde auch Adolf Loos im Zuge der medialen Berichterstattung als Verursacher eines Verfalls der Werte identifiziert. Im Hinblick auf den Skandal rund um das Haus am Michaelerplatz kann dieser folgendermaßen interpretiert werden, dass sich die Debatten nicht nur um die Frage nach der angemessenen Fassadengestaltung eines öffentlichen Gebäudes drehten, sondern, dass darin der Konflikt zwischen den alten Werten und den von den Verkünder*innen der Moderne eingebrachten modernen Werten ausgetragen wurde. Der Skandal kann folglich als eine gezielte Maßnahme zur ökonomischen Profitsteigerung dargestellt werden, da die erhöhte Präsenz im medialen Diskurs zu einem gesteigerten Interesse führt. Die Kunstschaffenden sehen sich als Märtyrer*innen, deren Werk vom Publikum oder öffentlichen Instanzen wie der Zensur abgelehnt wird. Somit können sie sich als Verfechter*innen einer „reinen“ und auch vor allem „neuen“ Kunst im Kampf gegen eine Allianz von Nichtwissenden inszenieren.³⁵

Die Enthüllung des Skandals, die im Fall des Hauses am Michaelerplatz mit dem Abbau der Gerüste und der daraus resultierenden Sichtbarkeit der „Nacktheit“ der Fassade begann, löste zwar abschätzige und glorifizierende Äußerungen von Mitgliedern der oberen Gesellschaftsschichten aus, die sich öffentlich zu dieser ersten „Enthüllung“ positionierten, führte aber nicht zu weiteren skandalösen „Enthüllungen“ und verlief sich schlussendlich in einer Form der Gleichgültigkeit. Die Bezeichnung der Geschehnisse als „Skandal“ im Vergleich mit der Skandaltheorie der Gegenwart und den darin formulierten Charakteristika ist

³⁴ Vgl. Andreas MAYER, Enthüllung und Erregung. Kleine Physiologie des Skandals, in: Tobias G. Natter / Max Hollein, Hg., Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 28. Januar bis 24. April 2005, Leopold Museum Wien, 13. Mai bis 22. August 2005, München 2005, 55–66, hier 63 f.

³⁵ Vgl. HONDRICH, Enthüllung, 63 f.

daher nicht unumstritten. Dennoch steht fest, dass die Auseinandersetzung aufgrund der zentralen Rolle, die die Zeitungen bei der Entwicklung des Konfliktes – beginnend mit verhältnismäßig neutralen Berichten bis hin zu pointierten und durchaus angriffigen Stellungnahmen – gespielt haben, als Medienskandal betrachtet werden sollte.

4. Adolf Loos und der „Kunstskandal“ um das Haus am Michaelerplatz

4.1 Das umstrittene Gebäude – Enthüllung und Entrüstung

Gegen Ende des Jahres 1909 schrieben Leopold Goldman und Emanuel Aufricht, die Inhaber des Unternehmens *Goldman & Salatsch*, einen Wettbewerb für das Geschäftshaus auf dem gemeinsam erworbenen Grundstück am Michaelerplatz aus. Aufgrund des exponierten Standortes direkt gegenüber der Hofburg am Eingang der Herrengasse war dieser von großem öffentlichem Interesse. Es wurden neun Architekten zum Wettbewerb eingeladen, darunter Adolf Loos und der Baumeister Ernst Epstein. Loos, der im Jahr zuvor erfolglos an der Ausschreibung um die Gestaltung des neuen Kriegsministeriums am Wiener Stubenring teilgenommen hatte und dessen Entwurf für das Technische Museum ebenfalls nicht angenommen worden war, lehnte die Teilnahme zunächst ab und führte als Begründung an, dass das Konkurrenzwesen der Baukunst mehr schaden als nutzen würde. Zudem räumte er sich selbst keine großen Chancen ein, da er seiner Zeit um fünf Jahre voraus sei. Dennoch erhielt Adolf Loos – nachdem der Wettbewerb keine den Bauherren genehme Ergebnisse gebracht hatte – von eben diesen die Aufforderung für eine Projektskizze für das Gebäude. Hierbei einigte man sich darauf, dass lediglich der Grundriss einer vergleichenden Beurteilung unterzogen wurde, nicht aber die Fassade. Aufgrund funktioneller Überlegungen wurde Loos' Entwurf von den Bauherren angenommen.³⁶ Er hatte bereits im Jahr 1898 einen Herrenmodsalon für Leopold Goldman eingerichtet und den Inhaber der Modefirma fortan immer wieder als künstlerischer Berater unterstützt.³⁷ Über Goldman ist relativ wenig bekannt, da er im Hinblick auf die öffentliche Repräsentation seiner Person als sehr zurückhaltend galt. Dennoch sagte man ihm eine gewisse Fortschrittlichkeit nach, die sich in seiner Hinwendung zu modernen betriebswirtschaftlichen Möglichkeiten sowie schließlich der Vergabe des Auftrages für das neue Geschäftsgebäude an Loos zeigt.³⁸

³⁶ Vgl. RUKSCHCIO / SCHACHEL, Adolf Loos, 141.

³⁷ Vgl. Bernd APKE, Obrigkeit und Konflikt – vier Fallbeispiele, in: Tobias G. Natter / Max Hollein, Hg., Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 28. Januar bis 24. April 2005, Leopold Museum Wien, 13. Mai bis 22. August 2005, München 2005, 113–146, hier 138.

³⁸ Vgl. RUKSCHCIO, Wien, 427.

Bereits zum Jahreswechsel 1909/10 hatte Loos ein erstes Modell des Gebäudes fertiggestellt, das – leider nicht mehr erhalten – ebenfalls bereits eine relativ einfache Fassade erkennen ließ. Auch die reiche Ausstattung der Geschäftszone im Erdgeschoß mit teurem Marmor war schon vorhanden. Der Architekt Robert Oerley, dem Loos das Modell gezeigt hatte, schrieb darüber: „Es wird im Anfang viel Widerspruch geben, aber dann muß es Schule machen, es wird gefallen und einen wohltätigen Einfluß auf die Zukunft ausüben.“³⁹

Während Adolf Loos in Marokko, Algerien, Griechenland und Italien unterwegs war, um den geeigneten Marmor für das geplante Gebäude auszusuchen, reichte der Bauleiter Ernst Epstein die Fassadengestaltung offiziell ein und erhielt am 11. März 1910 die Baugenehmigung. Er versah Loos' Entwürfe hierfür mit einem für die Zeit üblichen schematischen Fassadendekor, das aus Ädikulen und Kordongesimsen bestand. Es ist wahrscheinlich, dass es sich dabei um keinen von ihm und Loos geplanten Verschleierungsversuch der tatsächlichen Fassade gehandelt hatte. Vielmehr ist anzunehmen, dass Epstein von Loos über die Details der Fassadengestaltung zu diesem Zeitpunkt noch keine genauen Angaben erhalten hatte. Zudem war es in solchen Fällen üblich, dass die zunächst eingereichten Pläne zu einem späteren Zeitpunkt gegen die letztendlich ausgeführten Fassadenpläne ausgetauscht wurden. Diese Planauswechslungen hinsichtlich der Fassade fanden im Juli 1910 statt. Das Stadtbauamt bewilligte „die Änderung der Fassade durch Weglassung der Umrahmungen und Chambranen, sowie der Fenstergesimse und die Herstellung von Quaderverputz in Dolomitsand“⁴⁰. Zudem wurden Fassadenpläne vorgelegt, die eine Dekoration der Fassade durch schmale Wellenbänder andeuteten. Bereits kurze Zeit später waren die Obergeschosse des Gebäudes glatt verputzt und die Gerüste wurden abgebaut.⁴¹ Es war geplant, den zunächst naturweißen Kalkputz erst trocknen zu lassen, um später provisorisch eine neutrale Farbe – ein helles Grau – aufzutragen, um das Ausmaß der erforderlichen Dekoration abschätzen zu können.⁴²

Die erste Pressenotiz erschien am 17. September 1910 im *Neuigkeits-Welt-Blatt*:

„Der [...] seiner Vollendung entgegengehende Neubau [...] wurde im Volksmund, d. h. von den zahlreichen Passanten dieser Straßen, ‚Kornspeicher‘, d. h. als ein solches Gebäude bezeichnet, wie auf dem Lande ein gleich schmuckloses Gebäude zum Aufbewahren von Feldfrüchten benützt wird. Durch eben seine mehr als übergroße Schmucklosigkeit fällt es jedem Passanten von fern auf. Es besteht aus in Eisenbeton aufgeführten vollständig glatten Wänden mit in

³⁹ Robert OERLEY, Jahresbilanz, in: Jahrbuch der Gesellschaft Österreichischer Architekten 1909/1910, Wien 1910, zitiert nach: RUKSCHCIO / SCHACHEL, Adolf Loos, 147.

⁴⁰ Hermann CZECH / Wolfgang MISTELBAUER, Das Looshaus, Wien 1976, 24.

⁴¹ Vgl. RUKSCHCIO / SCHACHEL, Adolf Loos, 148 f.

⁴² Vgl. ebd., 153.

Quadrat geformten Fenstern ohne obere noch untere Gesimsverzierung. Auch das Dach paßt vollkommen zu diesem Gebäude. Die Erbauer erhielten jedoch den Auftrag, die Fassaden nicht gar so schmucklos auszugestalten und tatsächlich wurden die bereits abgerüstet gewesenen Teile des Neubaus wieder eingerüstet und wird eine Fassade hergestellt, welche wohl der Örtlichkeit mehr entsprechen dürfte.“⁴³

Bereits kurz nach der ersten Enthüllung wurde der Bau vorläufig eingestellt bzw. „sistiert“. Unterdessen fanden sich Zeitungsberichten zufolge „hunderte Neugierige [ein, um] den sistierten Bau“⁴⁴ aus der Nähe zu betrachten.

Während Adolf Loos sich mit dem Verweis auf „Geschmack“ rechtfertigte, schien das Wiener Städtebauamt nach wie vor an der ursprünglich geplanten Fassadenverzierung festzuhalten, indem es auf die Tatsache verwies, dass der Architekt erst das Gebäude in seiner Umgebung sehen müsse, um die angemessene Wirkung der Ornamente abzuschätzen, bevor er diese gemäß Plan in Auftrag geben könne.⁴⁵ Diese Annahme wurde unter anderem auch in Zeitungsberichten geäußert. So schreibt die *Neue Freie Presse* am 29. September 1910: „Der Architekt wollte vor Anbringung der Ornamente vorerst prüfen, ob die Fassade nicht bereits zu reich oder zu schwerfällig ausgefallen ist.“⁴⁶ Auch außerhalb Wiens äußerte man sich relativ wohlwollend und verständnisvoll hinsichtlich der Entscheidung des Architekten. In der *Grazer Zeitung* wurde die einfache Gestaltung der Fassade mit dem „ziemlich reichen Fassadenschmuck“⁴⁷ der benachbarten Bauwerke begründet und die Entscheidung Loos', sich an der Fassade der Michaelerkirche zu orientieren, ohne weitere Bewertung dargelegt.⁴⁸

Immer wieder fanden sich in den letzten Monaten des Jahres 1910 in Wiener Zeitungen Wortmeldungen, beispielsweise in Form von Leserbriefen, in denen die Gestaltung des Gebäudes zunehmend kritisiert wurde und sein Aussehen durchwegs negativen Vergleichen ausgesetzt war. So schrieb beispielsweise *Die Neue Zeitung* von der „Mistkiste am Michaelerplatz“⁴⁹, die „die höchste Blüte der geistigen Perversität“⁵⁰ zeige und plädierte an das Wiener

⁴³ Neuigkeits-Welt-Blatt, 17.09.1910, zitiert nach: CZECH / MISTELBAUER, Das Looshaus, 73 f. Bei eingehender Durchsicht der Ausgabe des *Neuigkeits-Welt-Blatts* vom 17.09.1910 zeigte sich, dass bei dieser Quellenangabe, die sich ausgehend von CZECH / MISTELBAUER, Das Looshaus, 74. in allen danach erschienenen Werken zu Adolf Loos findet, mit großer Sicherheit ein Fehler unterlaufen sein muss. In der hier genannten Ausgabe der Zeitung findet sich die besagte Pressenotiz nicht.

⁴⁴ Wiener Allgemeine Zeitung, 29.09.1910, zitiert nach: CZECH / MISTELBAUER, Das Looshaus, 74.

⁴⁵ Vgl. RUKSCHCIO / SCHACHEL, Adolf Loos, 149.

⁴⁶ N. N., Sistierung des Neubaus auf dem Michaelerplatz, in: Neue Freie Presse 16560, 29.09.1910, 7.

⁴⁷ N. N., Gegen die bauliche Einfachheit, in: Grazer Tagblatt 20/269, 30.09.1910, 19.

⁴⁸ Vgl. ebd., 19.

⁴⁹ N. N. [Kronstein], Die Mistkiste am Michaelerplatz, in: Die Neue Zeitung 336, 07.12.1910, 5.

⁵⁰ Ebd., 5.

Stadtbauamt „daß endlich mit solchem Zeug aufgeräumt wird, sonst geht die Schönheit unserer Stadt zum Teufel.“⁵¹

Dennoch zeigt sich – anders als oftmals im Zuge der Deklarierung als Skandal angenommen –, dass es insbesondere in den Zeitungsberichten keinesfalls nur Kritik für das sich im Bau befindliche Haus am Michaelerplatz hagelte, sondern es durchaus Artikel gab, in denen Partei für den Architekten Loos ergriffen wurde, so auch im populären *Neuen Wiener Journal*. Dennoch wurde insbesondere mit einigem zeitlichen Abstand in deutlich dramatischerem Ton von der ästhetischen Meinungsverschiedenheit gesprochen, indem sie retrospektiv von einem vorrangig medial ausgetragenen Disput sogar zur „Hetze“⁵² hochstilisiert wurde.

Adolf Loos verfolgte die Diskussionen um „das Haus“ keineswegs still, sondern mischte sich aktiv in den medialen Diskurs ein, indem er in mehreren Zeitungen und Zeitschriften das Wort ergriff und seine eigene Sicht auf die Ereignisse darlegte. Im *Illustrierten Wiener Extrablatt* sprach er seine Verwunderung darüber aus, dass sein Konflikt mit dem Stadtbauamt in dieser Form an die Öffentlichkeit gelangt sei. Weiters versprach er eine zukünftige Mäanderverzierung, über deren Material man sich noch nicht einig sei, da man erst die Wirkung des bislang nicht in diesen Dimensionen verwendeten Cipollino-Marmors des unteren Teils der Fassade abwarten wolle.⁵³ Infolgedessen erteilte das Wiener Bauamt die Erlaubnis für eine Fortführung der Bautätigkeiten. Durch die trotz dieser offiziellen Entscheidung nach wie vor tendenziell negativen Presseberichte und Reaktionen seitens der Öffentlichkeit sah sich Loos offensichtlich immer wieder gezwungen, seine Beweggründe gegenüber seinen Kritikern zu verteidigen, so auch beispielsweise am 1. Oktober 1910 in der *Reichspost* unter der Überschrift „Wiener Architekturfragen“. Darin legte er dar, inwiefern er den Charakter der diversen Wiener Stadtteile in seinen Entwürfen berücksichtigte und inwiefern seine Entscheidung für die geringe Ausgestaltung des oberen Teils der Fassade mit der Tatsache, dass er das Gebäude als „bürgerliches Haus“⁵⁴ geplant habe, zusammenhänge. Loos äußerte sich nicht nur in Form von Rechtfertigungsschreiben, sondern zeichnete sich auch für die Satire *Mein erstes Haus!* im *Morgen*, einem Wiener Wochenblatt verantwortlich. Hier stellte er auf der Titelseite seine ersten Erfahrungen mit amtlichen Maßnahmen gegen seine Bauwerke – mit Bezug auf den versuchten Bau einer „zu“ einfachen Villa in Montreux am Genfer See – dar und ironisierte diese als „Auszeichnung“ seines Schaffens. Zudem verglich er seine Situation mit

⁵¹ Ebd., 5.

⁵² FISCHER, Briefe, 4.

⁵³ Vgl. N. N. [A.L.], Mitteilung, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 30.09.1910, zitiert nach: RUKSCHICIO / SCHACHEL, Adolf Loos, 151.

⁵⁴ Adolf LOOS, Wiener Architekturfragen, in: *Reichspost. Unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk Oesterreich-Ungarns* 270, 01.10.1910, 1-2, hier 2.

der von Arnold Schönberg und Frank Wedekind und beteuerte, dass es ihn ohnehin gewundert habe, dass man gerade ihm den Auftrag für ein solch zentrales Gebäude gegeben habe.⁵⁵

4.2 Von der ästhetischen Frage zum Politikum

Die Auseinandersetzung rund um die Ästhetik der Fassadengestaltung des Gebäudes entfernte sich im Folgenden immer mehr von einer rein architekturtheoretischen Diskussion, indem sich auch politische Akteure in den Diskurs einmischten. So forderte der Wiener Gemeinderat Karl Rykl, der selbst den Beruf eines Bildhauers und Kunststeinerzeugers ausübte, bereits am 21. Oktober 1910 in einer Gemeinderatssitzung für ein Handeln gegen das „[V]erschandeln“⁵⁶ des gesamten Platzes durch das „Scheusal von einem Wohnhaus [, indem] die ganze Fassade mit der Umgebung in Einklang gebracht wird“⁵⁷. Die *Allgemeine Ingenieurzeitung* reagierte darauf mit dem Vorwurf der „Kunstverkennung“⁵⁸ und warf Rykl vor, aufgrund seiner Tätigkeit im Kunststein-Geschäft aus rein ökonomischen Gründen an ausgeprägten Ornamenten interessiert zu sein, was seine natürliche Feindschaft mit dem Verfasser von *Ornament und Verbrechen* erklären würde.⁵⁹

Auch der Architekt des umstrittenen Gebäudes selbst antwortete auf die Aussagen des Gemeinderates im Zuge der späteren Neu-Ausschreibung der Fassadengestaltung, die letztendlich nicht stattfand. Hierbei verwendete Loos bewusst bei der Darstellung der Umstände das Diktum Rykls und nutzte es für seine Zwecke, indem er dezidiert von seinem „Neubau, das ‚Scheusal von einem Hause‘“⁶⁰ sprach.

Als eine Folge der andauernden Auseinandersetzungen um die Fassadengestaltung in der Wiener Gesellschaft, die von der Zeitung *Österreichs Illustrierte Zeitung* sogar als „Prinzipienkrieg“⁶¹ bezeichnet wurden, kann die Einreichung eines neuen Plans von Bauführer Ernst Epstein im November 1910 gesehen werden, auf dem je zwei übereinanderliegende Fenster gemeinsam von einem Gesims umrahmt dargestellt waren. Dennoch war der Streit bei weitem nicht beigelegt und der Architekt selbst ließ es sich nicht nehmen, in der *Neuen Freien Presse* abermals ausführlich auf die Kritik zu reagieren und seine Beweggründe und Überlegungen zu rechtfertigen:

⁵⁵ Vgl. Adolf LOOS, Mein erstes Haus!, in: Der Morgen – Wiener Montagblatt 37, 03.10.1910, 1.

⁵⁶ Amtsblatt der Stadt Wien, Nr. 85, Jg. 19, Oktober 1911,; zitiert nach: RUKSCHCIO / SCHACHEL, Adolf Loos, 152.

⁵⁷ Ebd., 153.

⁵⁸ Allgemeine Ingenieurzeitung. Wien, Oktober 1910, zitiert nach: RUKSCHCIO / SCHACHEL, Adolf Loos, 153.

⁵⁹ Vgl. ebd., 153.

⁶⁰ Adolf LOOS, Die Fassadenprämierung, in: Reichspost. Unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk Oesterreich-Ungarns 166, 10.04.1911, 3.

⁶¹ N. N., Bilder von der Woche, in: Österreichs Illustrierte Zeitung 10/35, 28.05.1911, 852–856, hier 854.

„Daß aber ich, gerade ich mich eines Verbrechens an diesem alten Stadtbild schuldig gemacht haben sollte, dieser Vorwurf trifft mich härter als mancher glauben würde. Hatte ich doch das Haus so entworfen, daß es sich möglichst in den Platz einfügen sollte.“⁶²

Er berief sich nicht nur auf die „alten Wiener Meister“⁶³, sondern auch darauf, dass „die Wiener Bürger auch einfach bauten“⁶⁴. In seinem Rechtfertigungsschreiben fand sich folglich eine bewusste Bezugnahme auf eine ihm zufolge bereits zuvor bestehende Tradition sowie eine Hinwendung zu den „einfachen Bürgern“ der Stadt, deren Gebäude nicht die der „Feudalherr[en]“⁶⁵ sind. Weiters kündigte er an, dass das umstrittene Haus im kommenden Jahr eine „sogenannte Fassade, so schön und reich, wie alle Wiener Häuser [...] der Inneren Stadt“⁶⁶ bekommen würde, die allerdings ohne seine Mitarbeit realisiert werden sollte. Eine Ankündigung derselben Art erfolgte auch fast ein halbes Jahr später, am 4. April 1911, im Zuge eines Vortragszyklus des Volksbildungsvereins zum Thema „Aus der eigenen Werkstatt“. Auch hier kündigte Loos öffentlich an, dass dem Gebäude im Sommer desselben Jahres eine Fassade „aufgepickt“⁶⁷ werde.

Gerade in dieser „heißen“ Phase war Adolf Loos unter anderem mit der Verteidigung seines Standpunktes und damit auch der Verbreitung seiner Ansichten schwer beschäftigt, beispielsweise mit einem Vortrag aus seinem bis dahin unveröffentlichten Essay *Architektur* auf Einladung des Vereins für Kunst in Hannover. Nachdem nach längerem Hin und Her eine erste teilweise Benützungsbewilligung für das Haus erteilt worden war, fand darin noch im Dezember 1910 eine Verkaufsausstellung des Verbandes „Österreichische Hausindustrie“ statt, an deren Eröffnungsfeier nicht nur der Architekt selbst, sondern auch Mitglieder des Hofes teilnahmen.⁶⁸

Während insbesondere Teile der Wiener Politik Kritik übten, fanden Loos und seine Standpunkte auch zahlreiche Unterstützer*innen, darunter vor allem Richard Schaukal, der in seinem Essay *Ein Haus und seine Zeit* in der österreichischen Zeitschrift für Musik und Theater *Der Merker* Partei für den Architekten ergriff und dessen Abgrenzung zu Otto Wagners Architektur und der Secessionsbewegung befürwortete. In seinem Aufsatz untermauerte er die Rolle des Künstlers als gesellschaftlicher Außenseiter, indem er schrieb: „Instinktiv rottet sich

⁶² Adolf LOOS, Das Haus gegenüber der Hofburg, in: Neue Freie Presse 16628, 06.12.1910, 9.

⁶³ Ebd., 9.

⁶⁴ Ebd., 9.

⁶⁵ Ebd., 9.

⁶⁶ Ebd., 9.

⁶⁷ Wiener Allgemeine Zeitung, 04./05.04.1911, zitiert nach: RUKSCHCIO / SCHACHEL, Adolf Loos, 157.

⁶⁸ Vgl. RUKSCHCIO / SCHACHEL, Adolf Loos, 154.

die Gesellschaft zusammen gegen den Widerspenstigen. Im besten Fall läßt sie ihn höhnisch wie den Vogel am Faden ausflattern, bis ihn der Ruck verreit.“⁶⁹ Nach seiner Lobeshymne der radikalen Einfachheit der Obergeschosse des Gebäudes und Loos' philosophischer Ansätze fand gerade die luxuriöse Ausgestaltung der Verkaufsräume seine Kritik, indem er sie als „vielleicht zu reich“⁷⁰ bezeichnete. Mit der Ansicht, dass Loos' Pläne im Sinne der Ansprüche der Moderne nicht weit genug gingen und immer noch zu sehr an der Architektur der Vergangenheit hängen würden, stand er nicht alleine. Auch Felix Speidel und Hans Berger äußerten sich diesbezüglich in einer ähnlichen Weise.⁷¹ Folglich erscheint die Modernität, die der Architekt sich selbst und seinem Werk in seinen programmatischen Schriften zuschrieb, als in einem „aristocratic-bourgeois ideal“⁷² verhaftet, wie es Janet Stewart ausdrückt. Hier zeigt sich ebenfalls eine gewisse Paradoxie der Wiener Moderne.

Als Otto Wagner um ein Gespräch mit dem *Neuen Wiener Journal* zum Thema „Bausünden in Wien“ gebeten wurde, äußerte er sich auch über Adolf Loos. Obwohl Richard Schaukal nur zwei Wochen zuvor stellvertretend für Loos eine Abgrenzung zu Wagner und dessen Architektur vorgenommen hatte, sind von Wagner keine abwertenden Aussagen in Bezug auf das umstrittene Gebäude seines Zeitgenossen überliefert. Wagner stellte lediglich fest, dass sich das Kunstempfinden der Menschen nicht so schnell weiterentwickeln würde, wie es die Kunst – in diesem Kontext vor allem die Architektur – selbst täte.⁷³ Zum Haus am Michaelerplatz selbst äußerte er sich nur am Rande, indem er Loos zwar bescheinigte, „mehr künstlerisches Blut [in den Adern zu haben als] der Erbauer manches Palais“⁷⁴, und gleichzeitig zugab, das umstrittene Gebäude des Architekten für „nicht ganz einwandfrei“⁷⁵ zu halten.

Einer der wohl berühmtesten Unterstützer Adolf Loos' war sein langjähriger Freund Karl Kraus, der die Reichweite seiner Zeitschrift *Die Fackel* wiederholt nutzte, um Stellung für den Architekten zu beziehen. So plädierte er beispielsweise dafür, die von der Öffentlichkeit bemängelten quadratischen Fenster des Gebäudes am besten „fest verschlossen zu halten, damit die geistige Luft der Stadt nicht eindringe.“⁷⁶ Diese „geistige Luft“ hatte schließlich dazu

⁶⁹ Richard SCHAUKAL, Ein Haus und seine Zeit, in: *Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater* 2/5, (1910), 181–184, hier 182.

⁷⁰ Ebd., 183.

⁷¹ Vgl. TOPP, *Architecture*, 132.

⁷² Janet STEWART, *Fashioning Vienna. Adolf Loos' Cultural Criticism*, London / New York 2000, 169.

⁷³ Vgl. N. N. [k-r], Bausünden in Wien. Ein Gespräch mit Oberbaurat Professor Otto Wagner, in: *Neues Wiener Journal* 6170, 25.12.1910, 10.

⁷⁴ Ebd., 10.

⁷⁵ Ebd., 10.

⁷⁶ Karl KRAUS, Das Haus auf dem Michaelerplatz, in: *Die Fackel* 313/314 (1910), 4–6, hier 6.

geführt, dass eine schlicht gehaltene Häuserfassade nicht nur zum Streitpunkt der Wiener Gesellschaft, sondern insbesondere der politischen Akteur*innen der Weltstadt Wien wurde.

4.3 Das Ende des Skandals – Akzeptanz und Versöhnung

Die Marmorverkleidung der Untergeschosse wurde Ende April 1911 fertiggestellt und mit einer Photographie im *Illustrierten Wiener Extrablatt* am 26. April der Öffentlichkeit präsentiert. Bereits wenige Tage später schrieben die Inhaber des Bekleidungsgeschäfts einen Wettbewerb für Entwürfe der Fassadengestaltung aus, für die sie Freskomalereien, Sgraffiti oder Glasmosaik vorschlugen. Der Wettbewerb wurde zunächst von der Gesellschaft Österreichischer Architekten boykottiert, die sich deutlich gegen ein Vorgehen aussprachen, welches das Werk eines noch lebenden Künstlers auf diese Art beeinträchtigen würde. Nachdem auch die Preisrichter ihre Funktion zurückgelegt hatten, wurde die Ausschreibung bereits nach wenigen Tagen ad acta gelegt. Dieses Scheitern war der vorläufige Endpunkt der Debatten, am 11. Juli wurde schlussendlich eine Benützungsbewilligung erteilt und Adolf Loos reichte seinen letzten – heute leider verschollenen – Fassadenentwurf ein, der die Anbringung von bronzenen Blumentrögen an den Fenstern der oberen Geschosse vorsah.⁷⁷

Mittlerweile war man auch im öffentlichen Diskurs zum Schluss gekommen, dass der Konflikt beigelegt werden sollte. In der *Wiener Allgemeinen Zeitung* hieß es sogar, dass man das Haus so belassen sollte, wie es sei, da es „ein gutes, einfaches und schönes Haus“⁷⁸ darstelle. Die Kompromisslösung fand auch in der medialen Berichterstattung Zustimmung – allerdings aus unterschiedlichen Gründen. Während man vielerorts froh schien, dass der relativ lange andauernde Konflikt beigelegt worden war, wurde die letztendliche Fassadengestaltung auch immer wieder mit der Politik in Verbindung gebracht. So feierte die der christlich-sozialen Partei nahestehende *Reichspost* die neuen Pläne als „geniale Versöhnung“⁷⁹ der uneinigen Parteien, nicht zuletzt da die Anbringung der Blumenträge „dem Geiste Luegers“⁸⁰ und dessen Idee der „Blumenhäuser“ nahestehen würde. Der damalige Wiener Bürgermeister Karl Lueger hatte im Jahr 1908 anlässlich des Staatsbesuchs des deutschen Kaisers Wilhelm II. und den „deutschen Bundesfürsten“ in Wien angeordnet, dass sämtliche Gebäude, die sich an der die Ringstraße entlang verlaufenden Route der Gäste befanden, „mit Fahnen und Blumen reich

⁷⁷ Vgl. RUKSCHCIO / SCHACHEL, Adolf Loos, 157–159.

⁷⁸ *Wiener Allgemeine Zeitung*, 11.07.1911, zitiert nach: RUKSCHCIO / SCHACHEL, Adolf Loos, 159.

⁷⁹ N. N., Das Haus am Michaelerplatz. Neue Fassadenpläne, in: *Reichspost*. Unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk Oesterreich-Ungarns 320, 14.07.1911, 5.

⁸⁰ Ebd., 5.

geziert“⁸¹ werden sollten. Zudem wurde dem christlich-sozialen Politiker, der heute vor allem wegen seiner antisemitischen Gesinnung bekannt ist, zu Lebzeiten sowie in den Jahren und Jahrzehnten nach seinem Tod eine „geradezu schwärmerische Liebe zur Natur, zu ihren Bäumen, Sträuchern und Blumen“⁸² zugeschrieben, die sich in seinem Engagement für den Ausbau der Parkanlagen Wiens zeigte. Gerade die christlich-soziale *Reichspost* begründete ihre positive Bewertung der Blumenkästen am Haus am Michaelerplatz mit einem sentimental Verweis auf den im Jahr 1910 verstorbenen Lueger.

Obwohl auch die vorläufig angenommene Lösung mit den bronzenen Blumentrögen 1911 vom Stadtrat infrage gestellt und abgelehnt wurde, hatte sich die öffentliche Meinung jedoch mittlerweile ins Positive gewandelt, was einen der Beweggründe des Wiener Vizebürgermeisters Josef Porzer darstellte, die Frist für den endgültigen Fassadenentwurf abermals um fast ein ganzes Jahr zu verlängern.⁸³ Zudem zog auch Ernst Epstein seinen Gegenentwurf der Fassade, den er auf das Drängen der Behörden hin gezeichnet hatte, zurück und drohte mit einer Privatklage, sollte sein „geistiges Eigentum“ ohne sein Einverständnis realisiert werden.⁸⁴ Schließlich beschloss der Stadtrat am 29. März 1912 ohne weitere Debatte, auf die Herstellung einer anderen Fassade zu verzichten, sofern noch zusätzliche ganzjährig bepflanzte Blumentröge angebracht würden, eine Verpflichtung, die man sich grundbücherlich sicherte.⁸⁵

Die Auflösung von einst skandalösen Umständen zeigt sich auch in Bezug auf das Haus am Michaelerplatz. So umstritten das Gebäude in der Zeit seiner Entstehung auch war, es dauerte nicht lange, bis – wie über 15 Jahre nach dem Skandal vermerkt – „die Wiener Mentalität andere Themen gefunden [hatte], und man [...] schon vergessen [hatte], daß man das Loos-Haus am Michaelerplatz einmal für unmöglich hielt.“⁸⁶ Während in den Jahren 1910 und 1911 der öffentliche Diskurs der Wiener Gesellschaft durchaus noch von Fragen der Kunst durchsetzt war, waren die Zeitungen insbesondere nach den ersten Kriegsjahren voll mit gänzlich anderen Themen. So schrieb Egon Dietrichstein im Jahr 1917:

⁸¹ N. N., Die deutschen Bundesfürsten in Wien, in: Vorarlberger Landes-Zeitung 108, 07.05.1908, 1.

⁸² N. N., Der Volksmann Dr. Lueger, in: Salzburger Chronik 72/14, 18.01.1936, 3 f., hier 4.

⁸³ Vgl. RUKSCHCIO / SCHACHEL, Adolf Loos, 159.

⁸⁴ Vgl. CZECH / MISTELBAUER, Looshaus, 35.

⁸⁵ Vgl. RUKSCHCIO / SCHACHEL, Adolf Loos, 168.

⁸⁶ N. N. [Bac.], Das Wiener Weh, in: Die Stunde 1235, 21.04.1927, 5.

„Man erinnert sich an die Aufregung in dieser friedlichen, ruhigen Zeit, die so wenig Anlaß zur Aufregung bot. Nun hat der Kriegsturm auch dieses ‚Problem‘ weggeblasen, die ornamentreine, nackte Fassade steht dort wie früher, aber niemand kümmert sich mehr darum.“⁸⁷

4.4 Weitere Entwicklung und Erinnerungskultur

In den Jahren 1925 und 1926 ging der vormalige k.u.k.-Hoflieferant *Goldman & Salatsch* aufgrund der ökonomischen Auswirkungen des Ersten Weltkriegs zunächst in Ausgleich und später in Konkurs, weshalb aus dem großen Modehaus für Herrenmode ein kleines Geschäft im Erdgeschoß wurde, das von Leopold Goldman bis ins Jahr 1937 weiterhin betrieben wurde, um danach vorrangig aufgrund seiner exponierten Lage gegenüber der Hofburg unter anderem auch für politische Propaganda genutzt zu werden. So wurde im Jahr 1938 vor der Volksabstimmung für den Anschluss Österreichs an Deutschland geworben. Hierfür wurden die „repräsentativen“ Architekturteile verdeckt und die Beleuchtungskörper gegen Hakenkreuze ausgetauscht. Bei den Luftangriffen auf Wien wurde das Gebäude am 10. September 1944 durch Bombentreffer in den angrenzenden Gebäuden beschädigt und in den Jahrzehnten nach dem Krieg nach und nach restauriert und erneuert.⁸⁸

Bei der eingehenden Betrachtung der skandalträchtigen Auseinandersetzungen rund um die Fassadengestaltung des Hauses am Michaelerplatz ist neben Zeitungsberichten ein weiteres „Organ“ der öffentlichen Meinung miteinzubeziehen: Kaiser Franz Joseph I. Interessanterweise findet dieser selbst bzw. seine Meinung zu jenem Gebäude, das sich relativ nahe an seiner eigenen Residenz- und Wirkungsstätte, der Hofburg, befand, in der Berichterstattung aus den Jahren 1910 und 1911 keine Erwähnung. Zu diesem Schluss kommen auch Hermann Czech und Wolfgang Mistelbauer, die im Gegensatz zur häufig vorherrschenden Meinung festhalten: „Eine Äußerung des Kaisers wurde nicht gefunden. Dagegen finden sich von seiten des Hofes sogar positive Stellungnahmen.“⁸⁹

In späteren Berichten jedoch, in denen man sich an das umstrittene Gebäude und die öffentliche Erregung, die es seinerzeit ausgelöst hatte, zurückerinnerte, wurde der Kaiser überraschend häufig in Verbindung damit gebracht. Während der Wortlaut der Aussagen, die Franz Joseph der Überlieferung zufolge zu Lebzeiten getätigt haben soll, jedes Mal ein anderer ist, berichten sie jedoch einhellig von einer gewissen Abneigung des Kaisers gegenüber dem Haus auf dem Michaelerplatz. So soll beispielsweise „der alte Kaiser Franz Joseph erschreckt

⁸⁷ DIETRICHSTEIN, Gespräch, 4.

⁸⁸ Vgl. CZECH / MISTELBAUER, Looshaus, 44–46.

⁸⁹ Ebd., 80.

erklärt [...] [haben]: „Da fehlen ja die Fensterbrett!“⁹⁰ In einem Nachruf auf Adolf Loos in den „*Wiener Neuesten Nachrichten*“ von 1933 wurde wiederum beteuert, dass „der alte Kaiser [...] das *Goldman-Salatsch-Haus* schrecklich [fand] und man [...] damals sehr lebhaft den Ausspruch des Monarchen [kolportierte]: „Das verrückte Haus da drüben verschandelt mir den ganzen Platz!“⁹¹ Diese visuelle Abneigung wird auch mit der Anekdote ausgedrückt, dass der Kaiser „das Geschlossenhalten der Vorhänge an dieser Seite der Burg anbefohlen habe.“⁹² „[D]aß der Kaiser Franz Josef [sic!] gesagt habe, er könne nun aus seinen Hofburgfenstern nicht mehr auf den Michaelerplatz hinausschauen, weil der Herr Loos ihm das Goldman & Salatsch-Haus hingestellt habe“⁹³, findet sich nicht nur 1930 in einem Nachruf des Kunsthistorikers Max Ermes auf Loos, sondern wurde auch zuvor bereits von der *Illustrierten Kronen-Zeitung* verbreitet. „„Jetzt kann ich nicht einmal beim Fenster hinausschauen!“⁹⁴, soll sich Kaiser Franz Joseph „unmutig geäußert haben“⁹⁵. In anderen Texten schrieb man, dass der Kaiser sogar selbst gegen das umstrittene Gebäude aktiv wurde: „Der Kaiser selbst griff ein, um die Verschandelung seiner Aussicht zu verhindern.“⁹⁶ Auch war die Rede davon, dass „der Kaiser [...] angeblich nur aus diesem Grunde ständig nach Schönbrunn [übersiedelte]“⁹⁷.

Wie groß der Wahrheitsgehalt der Verweise auf getätigte Aussagen des Kaisers tatsächlich ist, sei dahingestellt. So bezeichnete schon Siegfried Geyer kurz vor dem Tod des Architekten das Gerücht, „daß der Kaiser angesichts des Loos-Hauses vis-à-vis seiner Wohnung beschlossen habe, auszuziehen“⁹⁸, dezidiert als „Scherz“⁹⁹. Trotz des nachgewiesenen Interesses von Franz Joseph an der Architektur, das sich insbesondere bezüglich der Ringstraßengebäude äußerte, ist davon auszugehen, dass ein solch drastisches Urteil gegenüber einem durchaus angesehenen Bürger wie Adolf Loos nicht im diplomatischen Interesse des Monarchen gelegen haben konnte. Obwohl er zu früheren Zeiten noch aktiv versucht hatte, durch sein persönliches Eingreifen die Entwicklung von Kunst und Architektur zu steuern. Iidem

⁹⁰ Walther SCHNEIDER, Adolf Loos tanzt an der Sorbonne Charleston. Gespräch mit dem Architekten, in: Wiener Allgemeine Zeitung 14615, 15.02.1927, 5.

⁹¹ N. N., Adolf Loos gestorben, in: Wiener Neueste Nachrichten 2820, 25.08.1933, 5.

⁹² Andrea Gerlinde BLÖCHL, Der Kaisermýthos. Die Erzeugung des Mythos „Kaiser Franz Joseph“. Eine Untersuchung auf der Basis von Texten und Bildmaterial aus der Zeit Franz Josephs, Diplomarbeit, Universität Salzburg 1993, 83.

⁹³ Max ERMERS, Generationsführer Adolf Loos. Zum 60. Geburtstag des Architekten und Lebensreformers, in: Der Wiener Tag 2771, 10.12.1930, 4.

⁹⁴ N. N., Architekt Loos unter dem Verdachte der Kinderschändung verhaftet. Eine Wiener Skandalaffäre. Schwere Anschuldigungen gegen einen weltberühmten Künstler, in: Illustrierte Kronen-Zeitung 10.283, 07.09.1928, 7.

⁹⁵ Ebd., 7.

⁹⁶ N. N. [V.G.], Adolf Loos gestorben, in: Arbeiter-Zeitung 46/234, 25.08.1933, 5.

⁹⁷ N. N., Wie Adolf Loos starb, in: Wiener Allgemeine Zeitung 16569, 25.08.1933, 5.

⁹⁸ Siegfried GEYER, Der kranke Adolf Loos, in: Die Stunde 2965, 31.01.1933, 3.

⁹⁹ Ebd., 3.

er dezidiert Kunstschaffende für Großprojekte vorschlug, ist davon auszugehen, dass er sich ab den 1870er Jahren diesbezüglich immer mehr zurückhielt.¹⁰⁰ Interessant ist aber, dass in den in Zeitungen jeglicher politischen Orientierung abgedruckten Nachrufen auf den berühmten Wiener Architekten dessen Erwähnung durch den Kaiser an zentraler Stelle angeführt wurde, fast als würde diese Loos über den Status eines „einfachen“ Bürgers erheben. Zudem lässt sich daran erkennen, dass gerade die Skandalträchtigkeit eines Bauwerks – die in diesem Fall nicht nur durch die Ablehnung der Wiener Gesellschaft und Politik, sondern auch angesichts der stilisierten Kritik des Regenten höchstpersönlich sichtbar wird – diesem einen Platz in der Erinnerungskultur schafft.

5. Umgang mit Skandalen an den Beispielen Klimt und Kokoschka

Nachdem hier der Umgang Adolf Loos' mit „seinem“ Skandal ausführlich geschildert wurde, sollen im Folgenden andere prägende Skandale der Wiener Moderne dazu in Beziehung gesetzt werden. Hierbei handelt es sich um die öffentliche Aufregung um Gustav Klimts sogenannte Fakultätsbilder sowie das Wirken von Oskar Kokoschka. Es soll aufgezeigt werden, dass Klimts eher passiver Umgang mit Kritik an seiner Person und seiner Kunst sich auf sein Bild in der Öffentlichkeit ausgewirkt hat. Dem gegenüber steht Kokoschkas Konstruktion eines verkannten Künstlers, die Loos' bewusstem Bedienen des medialen Diskurses deutlich nähersteht.

Bereits im Jahr 1894 hatte Gustav Klimt, nachdem er bereits im Kunsthistorischen Museum und im Burgtheater an der malerischen Ausgestaltung beteiligt gewesen war, den Auftrag erhalten, für den Festsaal der in den Jahren zuvor an der Wiener Ringstraße neu erbauten Wiener Universität drei der vier Fakultäten als Deckengemälde zu verewigen. Die Form der Allegorie erfreute sich zu dieser Zeit großer Popularität und zählte vor allem in der Historienmalerei, der sich Klimt anfangs zugehörig fühlte, zu einer beliebten Darstellungsweise. Folglich sollten die Fakultäten der Medizin, Philosophie und Jurisprudenz sinnbildhaft dargestellt werden. Während die Auftraggeber sowie die durchaus kunstinteressierte Wiener Öffentlichkeit von Klimt Arbeiten erwarteten, die ähnlich seinen allegorischen Darstellungen des Vorlagenwerks *Allegorien und Embleme* gestaltet waren, erlaubte sich der Künstler, das Thema abseits der bisher praktizierten Tradition umzusetzen. So hob er nicht zwangsläufig die positive Darstellung von Universität und Wissenschaft hervor, sondern zielte mit seinen Entwürfen auf eine deutlich mystischere und rätselhafte Interpretation der Disziplinen ab, die auch von

¹⁰⁰ Vgl. BLÖCHL, Kaisermythos, 83.

einer gewissen, bislang in der insbesondere vom Wirken Hans Makarts geprägten Malerei nicht vorhandenen, (weiblichen) Nacktheit geprägt war.¹⁰¹ Zudem war die Darstellung von schwangeren, abgemagerten oder alten (meist) weiblichen Körpern, die gemeinhin als „nicht-ideal“ wahrgenommen wurden, aus Sicht der meinungsführenden Akteur*innen nicht angebracht und in ihrer „Hässlichkeit“ einer althergebrachten Institution wie der Universität nicht würdig.¹⁰² So stellte Friedrich Jodl, einer der Wortführer in der Offensive gegen Klimt, fest: „Der Kampf geht nicht gegen nackte Kunst noch gegen freie Kunst, sondern gegen häßliche Kunst.“¹⁰³

Dieser neue Zugang zur Allegorie im Speziellen und der Malerei im Allgemeinen stellte einen Paradigmenwechsel dar, der gerade für die Zeit der Wiener Moderne nicht unüblich war und, ebenso wie die meisten anderen Veränderungen mit einem öffentlichen bzw. gesellschaftlichen Skandal geahndet wurde. Die öffentliche Ausstellung des ersten Bildes der Reihe der „Philosophie“ im medienwirksamen Jahr 1900 in der Secession wurde von 34.000 Besucher*innen gesehen und löste zahlreiche öffentliche Debatten sowie eine Petition von 87 Professoren der Universität Wien gegen die Anbringung des Gemäldes im Festsaal der Universität aus. Die Präsentationen der übrigen Bilder, *Medizin* (1901) und *Jurisprudenz* (1903) führten zu noch erbitterteren Diskussionen und gleichzeitig einem außergewöhnlichen Besucheransturm auf die Secession.¹⁰⁴ In diesem Skandal vermischten sich sowohl die Stimmen des Antimodernismus und Antiliberalismus als auch antisemitische Vorurteile gegen Gustav Klimt und sein Wirken.¹⁰⁵ Der Historiker Eugen Guglia bezeichnete in unmittelbarer zeitlicher Nähe nur wenige Jahre später diesen sich in der Wiener Gesellschaft formierenden Widerstand gegen die „neue“ Richtung der Kunst sogar als „ästhetischen Bürgerkrieg“¹⁰⁶.

Im Jahr 1905 verlangte der Künstler seine „skandalösen“ Fakultätsbilder zurück und erstattete den Auftraggebern sogar das bereits erhaltene Honorar. Somit versuchte er, seine Handlungsfreiheit fern von staatlichen Vorgaben wiederherzustellen. In den darauffolgenden Jahren widmete er sich vermehrt der Darstellung nackter Körper.¹⁰⁷ Verglichen mit Adolf Loos' Offensive gegenüber seinen Kritiker*innen ist das Vorgehen Klimts in Verbindung mit

¹⁰¹ Vgl. NATTER, Grenzen, 18 f.

¹⁰² Vgl. Doris GUTH, „Das ist kein Zeichen der Zeit, das ist ein Zeichen der Überspanntheit“. Der Skandal um Gustav Klimts Fakultätsbilder, in: Tobias G. Natter / Max Hollein, Hg., Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 28. Januar bis 24. April 2005, Leopold Museum Wien, 13. Mai bis 22. August 2005, München: 2005, 67–76, hier 71.

¹⁰³ Carl E. SCHORSKE, Österreichs ästhetische Kultur 1870–1914. Betrachtungen eines Historikers, in: Tino Erben, Hg., Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930, Ausstellungskatalog, Wien 1985, 12–25, hier 22.

¹⁰⁴ Vgl. GUTH, Zeichen, 68 f.

¹⁰⁵ Vgl. NATTER, Grenzen, 19.

¹⁰⁶ Eugen GUGLIA, Wien. Ein Führer durch Stadt und Umgebung, Wien 1908, 85.

¹⁰⁷ Vgl. NATTER, Grenzen, 20 f.

den Fakultätsbildern als zunehmend defensiv zu werten. Dies spiegelt sich auch in der Gegenwart wider: Anders als Loos, als dessen berühmteste Arbeit aus heutiger Sicht das Haus am Michaelerplatz gesehen wird, ist Gustav Klimt weniger für die umstrittenen Fakultätsbilder bekannt, die in seiner späteren Rezeption nur eine Randnotiz darstellen, sondern wird fast ausschließlich in Verbindung mit anderen, weniger skandalträchtigen Werken wie dem *Kuss* oder der *Goldenen Adele* erinnert.

Die beschriebenen Begebenheiten, die von Carl E. Schorske als „symptomatisch für das Zerbrechen der liberalen Kultursynthese“¹⁰⁸ bezeichnet wurden, werden gemeinhin als erster „richtiger“ Kunstskandal des 20. Jahrhunderts erinnert. So hat es im 19. Jahrhundert keine bezüglich des Ausmaßes und der Vehemenz vergleichbaren Skandale im Umfeld der bildenden Kunst auf österreichischem Staatsgebiet gegeben – sehr wohl aber im Bereich der Musik und des Theaters, beispielsweise durch die Uraufführungen von Theaterstücken Ferdinand Raimunds.¹⁰⁹ Mit dem Skandal um die Universitätsbilder Klimts wurde die Aufgabe der modernen Kunst in Wien erstmals von einer breiteren Öffentlichkeit außerhalb des künstlerischen Milieus diskutiert.¹¹⁰

Dennoch ist die vorschnelle Bezeichnung der Kontroverse um die Fakultätsbilder als „erster Kunstskandal der Wiener Moderne“ zu hinterfragen, war doch schon Klimts Darstellung von Theseus' Kampf gegen den Minotaurus auf dem Ausstellungsplakat, mit dem die am 28. März 1898 eröffnete erste Kunstaussstellung der Secession beworben wurde, so umstritten, dass der Künstler die zuvor dargestellten Genitalien des Kämpfers im Nachhinein zensieren musste.¹¹¹ Dabei sollte gerade die Darstellung des heroischen Theseus die „Auseinandersetzung der Secession mit dem historistischen Ballast“¹¹² symbolisieren. Der Grund für die Zensur soll die angedeutete Wölbung gewesen sein, die als Verstoß gegen die guten Sitten empfunden wurde. Die bereits gedruckten Plakate wurden, angeleitet vom Künstler selbst, mit Baumstämmen, die die anstößigen Stellen bedecken sollten, überdruckt.¹¹³

Gustav Klimt selbst äußerte sich im Gegensatz zu Loos im Zuge der Skandalisierung seiner Person und seines Werkes auffallend selten öffentlich zu den ihm und seiner Kunst entgegengebrachten Anfeindungen. Dennoch verfügte er – ebenso wie später Loos – über ein

¹⁰⁸ SCHORSKE, Kultur, 19.

¹⁰⁹ Vgl. KRISTAN, Kunst, 111.

¹¹⁰ Vgl. SCHORSKE, Wien, 216.

¹¹¹ Vgl. KRISTAN, Kunst, 111.

¹¹² APKE, Obrigkeit, 114.

¹¹³ Vgl. ebd., 114.

aus Journalist*innen, Schriftsteller*innen und anderen einflussreichen Künstler*innen bestehendes Netzwerk, das im öffentlichen Diskurs die Neuerungen in Kunst und Architektur verteidigte.¹¹⁴

Adolf Loos solidarisierte sich im Nachhinein bis zu einem gewissen Grad mit Klimt. Er äußerte sich in einem unveröffentlichten Manuskript mit dem Titel *Kunstförderung* in durchaus sympathisierender Manier: „Im Falle Klimt sahen wir ein einigendes Band Professoren und Naschmarktweiber umschlingen, dessen Devise lautete: Nieder mit der Individualität.“¹¹⁵ Obwohl Loos sich eindeutig in einer radikalen Gegenposition zu Klimts Kunstverständnis befand, vor allem, da er jegliche Ornamentik ablehnte, schien er sich gerade im Hinblick auf die skandalträchtigen Brüche mit Klimt als zentraler Figur der Kunst der Wiener Moderne zu identifizieren.

Während Gustav Klimt auf die ihm entgegengebrachte Kritik seitens der Gesellschaft nur in geringem Ausmaß reagierte und sich nicht persönlich in die Skandale einmischte, zeigt sich bereits über zehn Jahre später im Falle von Oskar Kokoschka ein völlig anderer Umgang mit Kontroversen und Anfeindungen. Am 4. Juli 1909 wurde Oskar Kokoschkas Dichtung *Mörder, Hoffnung der Frauen* im Gartentheater der zum zweiten Mal stattfindenden Kunstschau uraufgeführt. Es wird überliefert, dass er von der Ausstellungsleitung lediglich die Aufforderung erhalten hatte, auf der Bühne zu machen, was er wollte, solange es die Kunstschau nichts kosten würde. Bereits das vom Maler selbst entworfene Plakat für die schnell ausverkaufte Aufführung erregte große öffentliche Aufmerksamkeit, während die Darbietung selbst einen beträchtlichen Skandal provozierte. Nicht nur durch das Eingreifen von in der benachbarten Kaserne stationierten Soldaten, sondern auch der Polizei erlangte das Geschehen eine durchaus auch juristisch ernste Dimension.¹¹⁶

Kokoschkas Umgang mit den ihn ständig umgebenden Skandalen steht in einem starken Gegensatz zum bereits beschriebenen Handeln Klimts in kritischen Phasen. Er nahm die öffentliche Ablehnung, die ihm entgegenschlug, nicht nur hin, sondern instrumentalisierte die Außenseiterrolle, die ihm die Gesellschaft als avantgardistischer Künstler zuschrieb. Dieser Topos stellt einen wesentlichen Bestandteil des Konzepts der Moderne dar, und anders als Gustav Klimt, der diesen eher passiv hinnahm, nutzte Kokoschka die Umstände, um sich selbst bewusst als „enfant terrible“ zu inszenieren; vor allem durch öffentlich angebrachte Plakate für seine Vorträge, auf denen er sich selbst mit kahl rasiertem Kopf und an die christliche

¹¹⁴ Vgl. NATTER, Grenzen, 20.

¹¹⁵ Adolf LOOS, *Kunstförderung*. Unveröffentlichtes Manuskript, zitiert nach: Burkhardt RUKSCHCIO / Roland SCHACHEL, Adolf Loos, 108.

¹¹⁶ Vgl. RUKSCHCIO / SCHACHEL, Adolf Loos, 142.

Ikonographie angelehnte Leidensgestik darstellte.¹¹⁷ Folglich „brachte [er] die Angriffe erst recht an die Öffentlichkeit und scheute sich nicht, das Stigma der Ablehnung sogar zu betonen.“¹¹⁸ Kokoschka provozierte durchaus bewusst, beispielsweise indem er die Schauspieler*innen von *Mörder, Hoffnung der Frauen* für eine „wilde Stimmung“ sorgen ließ, die er durch grelle Lichter und lautes Brüllen erzeugte.¹¹⁹ Damit provozierte Kokoschka durch die Zusaustellung von jenen „moralischen Verfehlungen“ die zeitgenössischen Erwartungen an das Theater und beteiligte sich somit bewusst an der Auslösung eines Skandals.

Der unterschiedliche Umgang mit dem Skandalpotential, das in der Wiener Gesellschaft in einer Zeit des Nebeneinanders von Tradition und Moderne vorherrschte, zeigt sich auch im Hinblick auf die gegenwärtige Rezeption der betroffenen Künstler*innen. Gustav Klimt, der sich gegenüber den öffentlichen Auseinandersetzungen stets verhältnismäßig passiv und defensiv verhalten hatte – und im Falle der Fakultätsbilder sogar eher sein Honorar zurückerstattete als sich in eine offene Konfrontation mit seinen Kritiker*innen zu begeben –, wird heute nicht in Verbindung mit Skandalen und Konflikten mit der Obrigkeit erinnert. Dagegen stellt Oskar Kokoschka in der heutigen Auffassung das „enfant terrible“ der Kunstwelt schlechthin dar, was mit seinen offensiv-provokanten Reaktionen auf die ihn umgebenden Skandale zusammenhängt. Dies entspricht eher dem Vorgehen von Adolf Loos, dessen skandalöses Gebäude bis heute bekannt ist und gemeinhin als „Loos-Haus“ bezeichnet wird.

6. Fazit

Adolf Loos gelang es, mit dem Haus am Michaelerplatz aus einem anfänglich stark angefeindeten Bauprojekt einen Erfolg zu machen – trotz der Skandalisierung von Seiten mehrerer politischer Verantwortlichen. Im Gegensatz zu Gustav Klimt, der auf die ihm und seiner Kunst entgegengebrachten Anfeindungen mit einem gewissen Stoizismus begegnete, schaffte es Loos, die öffentliche Aufmerksamkeit für seine Zwecke zu nutzen. Indem er selbst in einflussreichen, zumeist liberalen Medien Stellung nahm, seine Beweggründe und seine Motivation darlegte sowie die Gesellschaft an jenen Vorgängen teilhaben ließ, die sonst eher im Hintergrund abliefen, schaffte er es, sich entgegen der negativen ästhetischen Urteile zu behaupten und sie für sich zu nutzen. Dies zeigt sich beispielweise in seinem durchaus satirischen Artikel mit dem Titel *Ich baue ein Haus*, in welchem er „dem Stadtbauamte für die Reklame dank[t]

¹¹⁷ Vgl. NATTER, Grenzen, 26.

¹¹⁸ Ebd., 26.

¹¹⁹ Vgl. APKE, Obrigkeit, 120.

[...], die sie [ihm] mit dem Verbot an der Fassade weiterzuarbeiten, gemacht hat“¹²⁰. Mit dem Grundsatz „bad publicity is better than no publicity“, der heutzutage aus dem Feld der Public Relations nicht mehr wegzudenken ist und – in leicht abgeändertem Wortlaut – sowohl Oscar Wilde als auch P.T. Barnum zugeschrieben wird, schaffte er es, von der Skandalisierung seines Bauwerks zu profitieren. Er setzte sich bereits im Oktober 1910, also im Zuge der Anfänge der emotionalen Kontroversen rund um sein Gebäude, bewusst zu anderen Kunstkandalen der Wiener Moderne in Beziehung und konstruierte daraus ein gewisses Image, das des berühmten-berühmten Künstlers, der seiner Zeit weit voraus war:

„Denn ich war verboten, polizeilich verboten, wie Frank Wedekind oder Arnold Schönberg. Oder besser, wie Arnold Schönberg verboten würde, wenn die Polizei die Gedanken in seinen Notenköpfen zu lesen verstünde.“¹²¹

Loos setzte dieses Image bewusst ein und zog daraus einen Vorteil. So stellte ein Vortrag des Architekten, den er selbst – angelehnt an Karl Rykls Diktum – mit dem ironischen Titel *Ein Scheusal von einem Haus* versah, angesichts des ausverkauften Saals, der 2.700 Personen Platz bot, und einem Ansturm „wie sonst bei einer Metternich-Redoute“¹²² ausgesetzt war, einen großen Erfolg dar.¹²³ Von diesem Anlass ist bezeichnenderweise unter anderem die Aussage des Architekten selbst überliefert, dass man in 100 Jahren andere Baukünstler mit dem Michaelerhaus „erschlagen“ werde.¹²⁴ Der Vortrag ist neben seinen Wortmeldungen in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften ebenfalls als Versuch des umstrittenen Architekten zu werten, die Deutungshoheit über sein Wirken zu behalten und kann als ein „demagogischer Versuch, der demagogischen Front mit den eigenen Mitteln entgegenzutreten“¹²⁵ gewertet werden.

Obwohl sie von Loos selbst weder kommentiert noch medial instrumentalisiert wurde, reiht sich die Kritik, die Kaiser Franz Joseph der Überlieferung nach an der Fassade des Gebäudes geübt hatte, in das skandalträchtige Narrativ ein und sicherte dem Architekten und seinem Werk einen Platz in der Erinnerungskultur.

Dass der Skandal um die ornamentlose Fassadengestaltung keineswegs langfristig seinem Ruf geschadet hat, wird im Speziellen in jener Zeit nach dem Ersten Weltkrieg deutlich,

¹²⁰ LOOS, Haus, 1.

¹²¹ Ebd., 1.

¹²² Wiener Mittagszeitung, 12.12.1911, zitiert nach: RUKSCHCIO / SCHACHEL, Adolf Loos, 163.

¹²³ Vgl. RUKSCHCIO / SCHACHEL, Adolf Loos, 163.

¹²⁴ Vgl. CZECH / MISTELBAUER, Looshaus, 40.

¹²⁵ RUKSCHCIO, Wien, 429.

in der Loos Österreich den Rücken gekehrt hat. So wurde bereits gute zehn Jahre nach seiner Erbauung das Haus am Michaelerplatz keineswegs mehr als skandalös wahrgenommen. Es nahm seinen Platz im Wiener Stadtbild ein und ist aus diesem nicht mehr wegzudenken.

Zusammenfassend kann der „Kunstskandal“ als ein wesentliches Element der Kunst der Wiener Moderne gesehen werden. Die Diskussionen um die Ästhetik der Fassadengestaltung des „Loos-Hauses“ sind demnach, obwohl sie ein spätes Ereignis in der als „Wiener Moderne“ bezeichneten Phase darstellen, bezeichnend für einen neuen, „modernen“ Umgang mit Verletzungen der bestehenden Normvorstellungen:

„Die Revolte gegen die Fassade des Loos'schen Hauses ist eigentlich nichts anderes als die öffentliche Austragung des bei Loos immanent vorhandenen Konfliktes Tradition – Moderne, dem in diesem Gebäude auf sehr unkonventionelle Weise Rechnung getragen wurde.“¹²⁶

¹²⁶ Ebd., 429.

Anhang

Quellen

Hermann BAHR, Selbstbildnis, Berlin 1923.

Egon DIETRICHSTEIN, Gespräch mit Adolf Loos, in: Neues Wiener Journal 8533, 02.08.1917, 4–5; online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19170802&seite=4&zoom=33> (18.03.2020).

Paul ENGELMANN, Das Haus auf dem Michaelerplatz, in: Die Fackel 317/318 (1911), 18.

Max ERMERS, Generationsführer Adolf Loos. Zum 60. Geburtstag des Architekten und Lebensreformers, in: Der Wiener Tag 2771, 10.12.1930, 4; online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tag&datum=19301210&seite=4&zoom=33> (18.03.2020).

Leopold FISCHER, Briefe an *Die Stunde*. Adolf Loos, in: Die Stunde 107, 11.07.1923, 4; online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=std&datum=19230711&seite=4&zoom=33> (18.03.2020).

Siegfried GEYER, Der kranke Adolf Loos, in: Die Stunde 2965, 31.01.1933, 3; online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=std&datum=19330131&seite=3&zoom=33> (18.03.2020).

Eugen GUGLIA, Wien. Ein Führer durch Stadt und Umgebung, Wien 1908.

Karl KRAUS, Das Haus auf dem Michaelerplatz, in: Die Fackel 313/314 (1910), 4–6.

Adolf LOOS, Die potemkin'sche Stadt, in: Adolf Opel, Hg., Adolf Loos. Die potemkin'sche Stadt. Verschollene Schriften 1897–1933, Wien 1983, 55–58.

Adolf LOOS, Architektur (1909), in: Adolf Loos, Trotzdem, Innsbruck 1931, 95–113.

Adolf LOOS, Wiener Architekturfragen, in: Reichspost. Unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk Oesterreich-Ungarns 270, 01.10.1910, 1–2; online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=rpt&datum=19101001&seite=1&zoom=33> (18.03.2020).

Adolf LOOS, Mein erstes Haus!, in: Der Morgen – Wiener Montagblatt 37, 03.10.1910, 1; online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dmo&datum=19101003&seite=1&zoom=33> (18.03.2020).

Adolf LOOS, Das Haus gegenüber der Hofburg, in: Neue Freie Presse 16628, 06.12.1910, 9; online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19101206&seite=9&zoom=33> (18.03.2020).

- Adolf LOOS, Die Fassadenprämiiierung, in: Reichspost. Unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk Oesterreich-Ungarns 166, 10.04.1911, 3; online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=rpt&datum=19110410&seite=3&zoom=33> (18.03.2020).
- N. N., Die deutschen Bundesfürsten in Wien, in: Vorarlberger Landes-Zeitung 108, 07.05.1908, 1; online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=vlz&datum=19080507&seite=1&zoom=33> (18.03.2020).
- N. N., Sistierung des Neubaues auf dem Michaelerplatz, in: Neue Freie Presse 16560, 29.09.1910, 7; online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19100929&seite=7&zoom=33> (18.03.2020).
- N. N., Gegen die bauliche Einfachheit, in: Grazer Tagblatt 20/269, 30.09.1910, 19; online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gtb&datum=19100930&seite=19&zoom=33> (18.03.2020).
- N. N. [Kronstein], Die Mistkiste am Michaelerplatz, in: Die Neue Zeitung 336, 07.12.1910, 5; online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nzg&datum=19101207&seite=5&zoom=33> (18.03.2020).
- N. N. [k-r], Bausünden in Wien. Ein Gespräch mit Oberbaurat Professor Otto Wagner, in: Neues Wiener Journal 6170, 25.12.1910, 10; online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19101225&seite=10&zoom=33> (18.03.2020).
- N. N., Bilder von der Woche, in: Österreichs Illustrierte Zeitung 10/35, 28.05.1911, 852–856; online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=oiz&datum=19110528&seite=12&zoom=33> (18.03.2020).
- N. N., Das Haus am Michaelerplatz. Neue Fassadenpläne, in: Reichspost. Unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk Oesterreich-Ungarns 320, 14.07.1911, 5; online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=rpt&datum=19110714&seite=5&zoom=33> (18.03.2020).
- N. N., Beim berühmten Pariser Architekten aus Wien. Warum Adolf Loos auf die Heimat schlecht zu sprechen ist, in: Neues Wiener Journal 11.937, 15.02.1927, 6; online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19270215&seite=6&zoom=33> (18.03.2020).
- N. N. [Bac.], Das Wiener Weh, in: Die Stunde 1235, 21.04.1927, 5; online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=std&datum=19270421&seite=5&zoom=33> (18.03.2020).

- N. N., Architekt Loos unter dem Verdachte der Kinderschändung verhaftet. Eine Wiener Skandalaffäre. Schwere Anschuldigungen gegen einen weltberühmten Künstler, in: Illustrierte Kronen-Zeitung 10.283, 07.09.1928, 7; online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=krz&datum=19280907&seite=7&zoom=33> (18.03.2020).
- N. N., Adolf Loos gestorben, in: Wiener Neueste Nachrichten 2820, 25.08.1933, 5.
- N. N., Wie Adolf Loos starb, in: Wiener Allgemeine Zeitung 16569, 25.08.1933, 5; online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=waz&datum=19330825&seite=5&zoom=33> (18.03.2020).
- N. N. [V.G], Adolf Loos gestorben, in: Arbeiter-Zeitung 46/234, 25.08.1933, 5; online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19330825&seite=5&zoom=33> (18.03.2020).
- N. N., Der Volksmann Dr. Lueger, in: Salzburger Chronik 72/14, 18.01.1936, 3–4; online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sch&datum=19360118&seite=3&zoom=33> (18.03.2020).
- Richard SCHAUKAL, Ein Haus und seine Zeit, in: Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater 2/5 (1910), 181–184.
- Walther SCHNEIDER, Adolf Loos tanzt an der Sorbonne Charleston. Gespräch mit dem Architekten, in: Wiener Allgemeine Zeitung 14615, 15.02.1927, 5.

Literatur

- Bernd APKE, Obrigkeit und Konflikt – vier Fallbeispiele, in: Tobias G. Natter / Max Hollein, Hg., Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 28. Januar bis 24. April 2005, Leopold Museum Wien, 13. Mai bis 22. August 2005, München 2005, 113–146.
- Jens BERGMANN / Bernhard PÖRKSEN, Einleitung. Die Macht öffentlicher Empörung, in: Jens Bergmann / Bernhard Pörksen, Hg., Skandal! Die Macht öffentlicher Empörung, Köln 2009, 13–33.
- Andrea Gerlinde BLÖCHL, Der Kaisermithos. Die Erzeugung des Mythos „Kaiser Franz Joseph“. Eine Untersuchung auf der Basis von Texten und Bildmaterial aus der Zeit Franz Josephs, Diplomarbeit, Universität Salzburg 1993.
- Hermann CZECH / Wolfgang MISTELBAUER, Das Looshaus, Wien 1976.
- Doris GUTH, „Das ist kein Zeichen der Zeit, das ist ein Zeichen der Überspanntheit“. Der Skandal um Gustav Klimts Fakultätsbilder, in: Tobias G. Natter / Max Hollein, Hg., Die

- nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 28. Januar bis 24. April 2005, Leopold Museum Wien, 13. Mai bis 22. August 2005, München: 2005, 67–76.
- Karl Otto HONDRICH, Enthüllung und Entrüstung. Eine Phänomenologie des politischen Skandals, Frankfurt/Main 2002.
- Tim KIRK, Popular Culture and Politics in imperial Vienna, in: Malcolm Gee / Tim Kirk / Jim Stewart, Hg., The City in Central Europe. Culture and Society from 1800 to the Present, Aldershot 1999, 159–174.
- Markus KRISTAN, Kunst und Skandal in Österreich, in: Helga Litschel, Hg., Vom Ruf zum Nachruf. Anton Bruckner/Stift St. Florian. Künstlerschicksale/Schloß Mondsee. Landesausstellung Oberösterreich 1996, Linz 1996, 108–129.
- Andreas MAYER, Enthüllung und Erregung. Kleine Physiologie des Skandals, in: Tobias G. Natter / Max Hollein, Hg., Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 28. Januar bis 24. April 2005, Leopold Museum Wien, 13. Mai bis 22. August 2005, München 2005, 55–66.
- Tobias G. NATTER, Über die Grenzen des Ausstellbaren. Das Nackte und das Öffentliche in der Wiener Kunst um 1900, in: Tobias G. Natter / Max Hollein, Hg., Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 28. Januar bis 24. April 2005, Leopold Museum Wien, 13. Mai bis 22. August 2005, München 2005, 17–41.
- Burkhardt RUKSCHCIO, Wien, Adolf Loos und das Haus am Michaelerplatz, in: Tino Erben, Hg., Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930, Ausstellungskatalog, Wien 1985, 422–436.
- Burkhardt RUKSCHCIO / Roland SCHACHEL, Adolf Loos. Leben und Werk, Salzburg / Wien 1982.
- Carl E. SCHORSKE, Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle, Frankfurt/Main 1982.
- Carl E. SCHORSKE, Österreichs ästhetische Kultur 1870–1914. Betrachtungen eines Historikers, in: Tino Erben, Hg., Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930, Ausstellungskatalog, Wien 1985, 12–25.
- Carl E. SCHORSKE, Thinking with History. Explorations in the Passage to Modernism, Princeton, New Jersey 1998.
- Janet STEWART, Fashioning Vienna. Adolf Loos' Cultural Criticism, London / New York 2000.
- Leslie TOPP, Architecture and Truth in Fin-de-Siècle Vienna, Cambridge 2004.

Empfohlene Zitierweise:

Laura FISCHLHAMMER, „Da fehlen ja die Fensterbrett!“ . Der Skandal um Adolf Loos' Haus am Michaelerplatz im Kontext der Wiener Moderne, in: *historioPLUS* 7 (2020), 38–72, online unter: <http://www.historioplus.at/?p=1233>.

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieses Beitrags hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse.