

## „Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Holzmöbel“ \*

Mutmaßungen über ein Sprachproblem der Moderne

Otto Kapfinger

**A** Wenn ich so die klassische Architektur-Moderne Revue passieren lasse, dann war das Holz niemals in der Avantgarde. Holz war nie so richtig „cool“, war immer irgendwie sentimental, optisch einfach „zu langsam“, zu gemütlich, zu ländlich, zu traditionell. Die Sprache der Moderne kannte offensichtlich keine Holzvokabel. Warum nur?

**B** Es ist doch ganz einfach. Das 19. Jahrhundert sah die gewaltige industrielle Entwicklung von Gusseisen, Stahl, Glas – und schließlich die Verbindung von den zwei Baustoffen, Eisen und Beton, zu einem ganz neuartigen Hybrid. Brücken, Ingenieurbauten, Fabriken, Markthallen, Schiffe, Eisenbahn, Glühbirne und Otto-Motor – alles das provozierte auch in der Baukunst den Bruch mit den aus Holz- und Steinbauten überlieferten Formensprachen.

**A** Dieselbe Zeit brachte aber doch auch den Siegeszug industriell gefertigter Holzmöbel, denk nur an Thonet: Bis 1918 wurden allein vom Bugholzsessel Nr. 14 fast 50 Millionen Stück verkauft! Und die Vorläufer der Moderne, die Arts & Crafts-Leute, und dann der gekurvte Jugendstil – da spielte doch Holz in kühnen Bearbeitungen eine wesentliche Rolle! Und auch die ersten Flugzeuge waren Holzkonstruktionen. Der natürliche Werkstoff und die technische Innovation waren da doch absolut im Gleichklang, ohne jedes Sprachproblem!

**B** Stimmt schon auch, in begrenztem Maßstab. Vor dem Ersten Weltkrieg gab es in der europäischen Kultur aber so etwas wie einen Epochenbruch. Die Nachahmung der Natur, die Schlüssigkeit zwischen Wirklichkeit und Abbildung – das wurde im bildnerischen und literarischen Bereich plötzlich fragwürdig. Die Repräsentation „nach der Natur“ landete in allen Künsten auf dem Scherbenhaufen des Traditionalismus. Die Abstraktion wurde zur neuen Bild-Sprache...

**A** Die „Stahlbäder“ des Krieges haben doch nicht nur eine Epoche beendet, sie hätten gerade auch bei den sensibleren Denkern und Gestaltern eine kritische Distanz zu diesen „Triumphen“ der industriellen Technologien auslösen müssen...

**B** ...natürlich, aber die Verstörung war nur kurz. Du erinnerst dich, das erste Bauwerk, welches das später so berühmte und wichtige, von Walter Gropius geleitete Bauhaus errichtete, das war 1920 ein archaisierender Holzbau, eine Blockhaus-Villa, mit Schnitzerei sogar und künstlerisch integrierten Verzierungen, im Stil expressionistisch angehaucht – also mit den Sprachmustern der Diagonalen, der Rauten, der Strahlen, Sterne, Kristalle etc.

**A** Richtig, erstaunlich – aber damit war dann wieder ganz schnell Schluss. Die Leute von De Stijl in Holland, die Konstruktivisten in der revolutionären Sowjetunion formulierten die Bausprachen der Zukunft: eine Umwertung aller Werte! Und dafür waren ganz andere Baustoffe, ganz andere Konstruktionsformen und Materialien prädestiniert. Holz, Stein und Ziegel standen für die alten Hierarchien, für die klassische Lastabtragung, für kleine Spannweiten, traditionelles Handwerk. Stahl, Beton, Glas waren dagegen die Leitstoffe der industriellen Revolution, die auch zur gesellschaftlichen Revolution führte. Stahl und speziell der stahlarmierte Beton setzte die Syntax der alten Baukunst außer Kraft, erlaubte ganz neue Spannweiten, freie Auskragungen, monolithische Flächen, die fast schwebend erscheinen konnten.

**B** Eines verstehe ich immer noch nicht: Zu den großen Pionieren der Moderne zählte doch auch ein Mann wie Gerrit Rietveld, ein Tischlermeister mit einer Werkstatt für Möbelbau, und sein berühmter Sessel ist doch eine Inkunabel der klassischen Avantgarde, ebenso sein Haus für Madame Schröder in Utrecht!

**A** Rietveld, sicherlich, der Mann mit den Handwerkerpranken, dem Arbeitskittel, im Zentrum der heißen Jahre 1918 bis 25! Aber schau, der Rot-Blau-Stuhl ist genau genommen so etwas wie ein Neanderthaler in der Evolution der Moderne; eine hochinteressante Sache, die aber nicht weiterführt. Dieser geniale Tischler wollte einfach nicht mehr mit den alten Methoden weitermachen. Er wollte die industriell produzierten Holzquerschnitte nicht mehr handwerksmäßig weiterbearbeiten, sondern „industriell“ verbinden. Und so legte er die puren Holzprofile im Winkel als Knoten stumpf aneinander und steckte einfach Dübel durch. Und auf das streng orthogonale Gestell legte er die beiden zur Körperhaltung gehörenden Schrägen – ebenfalls als pure, nicht über den minimalen Schnitt hinaus behandelte Platten.

**B** Ich weiß schon, worauf du hinaus willst: Wenn man das mit einem Thonetsessel vergleicht, ist das technologisch, gewichtsmäßig, volumensmäßig und auch formal eigentlich unglaublich primitiv. Es sieht eher wie ein Do-it-yourself-Ding aus, wie es dann viel später erst IKEA anbieten sollte: ein paar Leisten und Platten, mit ein paar Schrauben zusammengehalten...

**A** Das ist der Punkt! Es war für das mechanistisch-maschinelle Pathos der Moderne, das sich nach 1920 übermächtig durchsetzte, als Sprach-Bild, als Image nicht industriell genug! Der Rietveld-Sessel ist außerdem überhaupt nicht „holzig“. Holz tritt optisch nicht in Erscheinung. Die Latten sind mit Mondrians kosmisch-mystischen Primärfarben lackiert – rot, gelb, blau, dazu schwarz, für das orthogonale Liniennetz. Rietvelds Sessel ist als Design wohl „primitiv“ – und damit eben ganz klar antikonventionell. Als Form ist er

trotzdem am Puls der Zeit, ein Markstein der Sprachverschiebung der Moderne, die jeden Naturalismus ausgrenzt, statt dessen die pure Abstraktion, die „reine“, gegenstandslose Form propagiert – auf der Linie von Mondrian, Malewitsch. Zwei Jahre später ersetzen dann Marcel Breuer, Mart Stam u.a. die Holzleisten durch Stahlrohre, und erst damit begann die optisch und haptisch „kalte“, technoide Möbel-Sprache, die heute noch paradigmatisch für die Epoche steht – mit dem „hinterbeinlosen, dynamischen Freischwinger“.

▣ Und wie war das mit dem Haus Schröder?

A Da war alles da, was die Moderne wollte: die aufgelöste Ecke, das freie, scheinbar gewichtslose „Schweben“ von Scheiben und Platten, die frechen Auskragungen, das Flachdach ohne Vorsprung usw. Die ganze alte Grammatik von Stützen und Balken, von Friesen und Gesimsen, Fugen und Teilungen ist verschwunden. Man könnte fast sagen, alle alten tektonischen Satzbausteine sind ins Gegenteil verkehrt. Aber das Haus des Tischlers Rietveld ist aus Stahl, Beton und glatt verputzten Ziegelmauern, und obwohl es Holzböden und Holzfenster gibt, ist alles deckend lackiert, ist kein Quadratcentimeter Naturholz sichtbar.

▣ Könnte es sein, dass das Form-Ideal, die Neu-Sprache der Moderne im fundamentalen Gegensatz zu allen Holzqualitäten stand? Die Moderne orientierte sich an den glatten, profillosen Flächen der stählernen Schiffsrümpfe, an den genieteten und geschweißten Diagonalen der Stahlbrücken, an den detaillosen Knotenpunkten der Eisenbeton-Skelettbauten, an der klinisch aseptischen, weißen Lichtfülle der Sanatorien, die gegen die damals grassierende Tuberkulose entstanden, an den völlig glatten, geweißten Putzflächen mediterraner Bauten. Die spurlose, fugenlose, ornamentlose, optisch gewichtslose Fläche maschineller Produktion war das Formideal der Moderne. Und im Holzbau ist (oder war) das Gegenteil wesentlich. Da musste jede Fläche zusammengesetzt werden und hat so in sich schon Richtungen. Die Holz-Syntax von Stütze, Balken, Fläche, Teilung, Fuge, Rahmen, Verkleidung, die thermische Beweglichkeit usw. – das läuft immer auf einen „zusammengesetzten“ Charakter hinaus, der in der alten Tradition eben organisch zum Ornament führte. Und das stand im krassen Gegensatz zur Ideologie der Moderne. Erst Jahrzehnte später sollte der Holzbau sich technologisch so weit entwickeln, dass auch damit große, monolithische Flächen gebaut werden, große Auskragungen entstehen konnten, das „freie Spiel“ von optisch homogenen horizontalen und vertikalen Scheiben usw.

\* Josef Frank, „Architektur als Symbol“, 1931. Frank bezieht sich dabei auf eine Zeile aus dem nach 1918 sehr populären, deutschnational-martialischen Lied mit der Anfangszeile: „Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte...“. Er polemisierte damit gegen die Verwendung von „Stahl nicht als Material, sondern als Weltanschauung“ in den Interieurs des Bauhauses, speziell gegen die kubischen, entgegen der Körperform gestalteten Stahlrohrmöbel Marcel Breuers. Siehe dazu auch: Maria Welzig, „Josef Frank 1885 – 1967. Das architektonische Werk“, Böhlau, Wien – Köln – Weimar 1998, S. 141

A Du merkst schon an diesem kurzen Gespräch, dass das ein unendliches Thema wäre. Und vergessen wir eines nicht: mit ihrer ideologiegelastigen Neu-Sprache hat die Moderne doch etliche Dinge gebaut, die technisch, thermisch etc. überhaupt nicht ausgereift waren, zu permanenten Bauschäden geführt haben und die – wenn man hinter die reinen, rationalen Oberflächen sieht – meist ganz andere, äußerst vertrackte Konstruktionen gebraucht haben. Und noch etwas: einige der faszinierendsten Schöpfungen der Moderne waren sehr wohl Holzbauten, aber eben Provisorien oder Ausstellungspavillons, z.B. das legendäre große Modell von Tatlins Turm für die III. Internationale von 1919, oder der tolle Pavillon von Konstantin Melnikov auf der großen Kunstgewerbeausstellung in Paris 1925 – wunderbare, unkonventionelle Holzbauten.

▣ Es waren in Europa vor allem die Finnen, und da vor allem Alvar und Aino Aalto, die Mitte der dreißiger Jahre, als die Hochzeit von Bauhaus & Co. vorbei war, mit Holz in neue Dimensionen vorgestoßen sind: mit den Finnischen Pavillons in Paris 1937 und dann in New York, mit einigen großen Villenbauten etwas früher, mit der Möbelserie „Artek“, wo zehn Jahre nach Breuer nun „Freischwinger“ aus verleimten Holzteilen entstanden und Thonet seine moderne Fortsetzung fand. Die Ironie dabei: Aalto wollte für sein großes, epochales und keimfrei „weißes“ Sanatorium in Paimio zuerst auch Stahlrohrmöbel entwickeln. Dann zeigte sich, dass die Patienten und Rekonvaleszenten mit Metallmöbeln nicht glücklich werden wollten. Und so intensivierten die Aaltos ihre Recherche zum Holz hin: eine Wende, die für ihr weiteres Œuvre, weg vom Maschinen-Jargon, entscheidend war.

A Und noch dazu: Ende der dreißiger Jahre – Weltwirtschaftskrise, Aufrüstung, Kriegsbeginn – wird Stahl zu teuer, wird für die Rüstungsindustrie reserviert. Viele Protagonisten der weißen, silbernen Moderne schwenken notgedrungen zum Holz. Richard Neutra baut plötzlich mit sichtbaren Holzrahmen und Stein, was Rudolf Schindler wegen der kleinen Budgets seiner Kunden schon längst getan hatte – weswegen er auch in der Moderne damals immer als Außenseiter galt. Gropius muss in die USA emigrieren, wird in den vierziger Jahren Konsulent einer der größten Holz-Prefab-Hausfabriken in Amerika, dann kommt Konrad Wachsmann dazu ..., aber das wird schon wieder eine ganz andere Geschichte.

Literaturhinweis: Edward R. Ford, „Das Detail in der Architektur der Moderne“, Birkhäuser, Basel – Boston – Berlin, 1994

Otto Kapfinger, geboren 1949, lebt in Wien als freiberuflich tätiger Architekturbibliograph; 1970 – 80 Mitglied der Experimentalgruppe Missing Link; 1981 – 90 Architektur-Rezensent der Tageszeitung „Die Presse“; zahlreiche Ausstellungen und Publikationen, zuletzt: „Neue Architektur in Burgenland und Westungarn“, Pustet, Salzburg 2004.