



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Studien zur österreichischen Baukeramik der Zwischenkriegszeit mit
Schwerpunkt Wienerberger

Verfasserin

Konstanze Horak

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im September 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Werner Kitlitschka

INHALTSVERZEICHNIS

1 Einleitung	5
1.1 Forschungsstand	6
1.2 Methodik	7
2 Begriffsbestimmung der Termini Bau- und Kunstkeramik	7
3 Das Material Keramik	9
3.1 Kategorisierung von Keramik.....	11
3.2 Chemische und technische Zusammensetzung	13
3.3 Der technische Produktionsprozess	14
3.4 Glasuren und Farben	15
3.5 Anbringung von Baukeramik an der Architektur	16
4 Die Geschichte der Keramik	16
4.1 Die Geschichte der Baukeramik	17
4.2 Keramik in Wien	20
5 Die Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft	23
5.1 Die Wienerberger Werkstättenschule für Keramik.....	25
5.2 Robert Obsieger – ein Künstler im Umfeld von Wienerberger	28
5.3 Fabrikmarken von Wienerberger	30
6 Stellenwert der Baukeramik der Zwischenkriegszeit	31
6.1 Problematik.....	32
6.2 Die Stellung von Wienerberger in der Erzeugung von Baukeramik.....	34
7 Stilentwicklung der Baukeramik in der Zwischenkriegszeit	39
7.1 Jugendstilartige und secessionistische Ausprägungen	42
7.2 Expressive Formensprache.....	48
7.3 Klassizistische Formensprache	50
7.4 Baukeramik im nationalen und europäischen Vergleich	52
8 Von der Applikation an der Fassade zur Kunst am Bau	54
8.1 Der Terminus Kunst am Bau	55
8.2 Applikation versus Kunst am Bau	56
8.3 Baukeramische Applikation um 1900 – Wagner, Hoffmann und Plečnik	57
8.4 Die Fassade als Instrument der politischen Repräsentation	61
9 „Im Trancetanz der Mäander“ – ein Diskurs über das Ornament	66
10 Materialesemantik und Materialästhetik	69
10.1 Idealistisches versus materialistisches System.....	70
10.2 Heimatschutzbewegung und Materialbeständigkeit.....	72
10.3 Dialektik der Materialgerechtigkeit	74
11 EXKURS: Erschwinglichkeit der keramischen Erzeugnisse von Wienerberger	75
11.1 Versuch des Vergleichs des Preisblatt K10 von Wienerberger aus dem Jahr 1926 mit der Preisliste der Wiener Werkstätte aus dem Jahr 1928.....	76
11.2 Gegenüberstellung der Preise mit dem Verbraucherpreisindex	79
11.3 Ergebnisse der Erhebung	79

12 Zusammenfassung	80
Anhang:	82
I. Abkürzungsverzeichnis	82
II. Bibliografie.....	83
III. Abbildungen	98
IV. Abbildungsnachweis	150
V. Abstract	154
VI. Akademischer Lebenslauf	156

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit, deren Schwerpunkt in der Zwischenkriegszeit im geografischen Raum Österreich liegt, zeigt auf, welche künstlerische Bedeutung die Baukeramik dieser Zeitspanne einnimmt. Der Ziegel- und Baustoffhersteller Wienerberger¹ wurde exemplarisch als großer Vertreter der Keramikproduktion ausgewählt, da diese Firma speziell auf dem Gebiet der Baukeramik aufgrund ihrer technischen Versiertheit eine Vorreiterrolle einnimmt. Ein Betrachtungszeitraum von rund zwanzig Jahren, von ca. 1918 bis 1939, wurde gewählt, da sich in dieser Zeit vor allem stilistisch viel verändert und die Bauplastik erste expressive Tendenzen vorweist. Vereinzelt werden jedoch auch Beispiele vom Beginn des 20. Jahrhunderts in die Betrachtung mit einfließen.

Die Zwischenkriegszeit war von großer wirtschaftlicher und politischer Instabilität geprägt, vor allem nach dem Börsenkrach 1929 und seinen Auswirkungen auf Europa stagnierte daher der private Wohnbau, weshalb keramische Bauplastik auf privaten Bauten auch dementsprechend selten zu finden ist. Auf kommunaler Ebene kam es jedoch zu einer verhältnismäßig starken Bautätigkeit, weshalb der Fokus der vorliegenden Arbeit auf keramischer Kunst am kommunalen Wohnbau liegt.

Gegenstand der Untersuchung sind jegliche Formen keramischer Erzeugnisse, von Fliesen und Klinker über Majoliken, Fayencen, Terrakotten oder Steinzeug, die im Außenbau Verwendung finden. Der Ziegel ist nicht Thema dieser Abhandlung, ebenso wenig die Backsteinarchitektur. Behandelt werden baukeramische Werke von Wienerberger, jedoch finden auch kunstkeramische Erzeugnisse Erwähnung. Außerdem sind Fragen des Ornament- sowie Materialästhetikdiskurses Inhalt der vorliegenden Arbeit. Es erfolgt auch ein Vergleich der Keramikproduktion von Wienerberger mit der Wiener Werkstätte bzw. anderen österreichischen Werkstätten sowie auf europäischer Ebene. Weiters wird die Erschwinglichkeit der Produkte von Wienerberger analysiert, wobei eine Gegenüberstellung von Preislisten der Wiener Werkstätte mit jenen von Wienerberger stattfindet und ein Vergleich mit Verbraucherpreisindices und Verdienstlisten der Zeit versucht wird.

Ziel dieser Arbeit war es ursprünglich, eine Art Werkverzeichnis der von Wienerberger erzeugten keramischen Kunstwerke zu erstellen. Desgleichen sollte ein Künstlerverzeichnis

¹ Im Folgenden wird das seit 1820 als Ziegeleienbetrieb bestehende, ab 1869 „Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gesellschaft“ genannte, heute den Firmennamen „Wienerberger AG“ tragende Unternehmen mit „Wienerberger“ bezeichnet. Weiters gibt es firmenintern die Bezeichnung als „die“ Wienerberger, im Folgenden wird jedoch „Wienerberger“ als abstrakt sächlicher Begriff verwendet.

entstehen. Dieses Vorhaben scheiterte jedoch leider aufgrund der sich darbietenden dürftigen Quellenlage zu baukeramischen Auftragsarbeiten der Zwischenkriegszeit von Wienerberger. Auf der anderen Seite macht es die unermesslich häufige Verwendung von Serienprodukten von Wienerberger, wie beispielsweise der Bodenfliese, unmöglich, jede Verarbeitung von Produkten Wienerbergers in der vorliegenden Arbeit zu dokumentieren und zu beschreiben. Geschlechtsspezifische Begriffe innerhalb der Arbeit beziehen sich sowohl auf das weibliche als auch das männliche Geschlecht.

1.1 Forschungsstand

Baukeramik ist, wie Peter Springer im Vorwort zu dem von Monica Thompson-Pleister verfassten Buch „Baukeramik in Deutschland“ von 1991 treffend formuliert, „ein Desiderat der kunstwissenschaftlichen Forschung“. Denn sie nimmt eine Zwischenrolle zwischen Architektur und Plastik, zwischen „additiver Ornamentik und inhaltsprägender Funktionalität“ sowie „handwerklich-individuellem Einzelstück und mechanisch-serieller Massenproduktion“ ein.² Aufgrund dieser Sonderstellung der Baukeramik in der kunsthistorischen Forschung, ist die sich darbietende Literatur leider rar. Im 19. Jahrhundert beginnt man sich im Rahmen des Materialdiskurses auch mit Keramik auseinander zu setzen. Baukeramik behandeln die meisten der eingesehenen architektur- und kulturhistorischen Werke sowie Monographien zur Keramik jedoch oft nur am Rande.

Sekundärliteratur zum Thema der Baukeramik und speziell zur Baukeramik bei Wienerberger gibt es daher wenig. Die einzige vorliegende Publikation, die sich mit Baukeramik der 1920er Jahre beschäftigt ist das von Monica Thompson-Pleister erwähnte Buch „Baukeramik in Deutschland“. Als weiterer Autor, der sich in der Publikation „Architektur- und Baukeramik“ von 1955 mit dem Thema beschäftigt ist Wolfgang Henze zu nennen. Er fasst den Begriff der Baukeramik jedoch sehr weit und legt das Hauptgewicht auf Material sowie Technik. Daher untersucht Henze auch rein funktional keramische Teile eines Bauwerks. Außerdem bearbeitet der Autor das Thema aus dem Blickwinkel eines Gegners der seriellen Ziegelherstellung.³

² Thompson-Pleister 1991, S. 5.

³ „Die an und für sich bewundernswerte technische Leistung der Ziegelindustrie hat dem Ziegelbau mehr geschadet als gefördert. Sie beschränkte die einst fein abgestimmten Farbtonungen auf ein langweiliges Rot und Gelb und half dadurch Straßenfronten entstehen, die an Eintönigkeit und Dusterheit kaum übertroffen werden konnten“, so Henze 1955, S. 4.

Wichtig für die vorliegende Arbeit waren die drei von Johann Kräftner in den neunziger Jahren herausgegebenen Publikationen von Wienerberger, die als Geschenk an die Aufsichtsräte dienten. Als Primärquellen und Grundstock meiner Arbeit dienten einige Musterkataloge, Abbildungen und keramische Bestände aus dem Archiv der Firma Wienerberger, im Folgenden meist als „Archiv Wienerberger“ bezeichnet. Für die Möglichkeit der Einsichtnahme und die Zeit, die sich Frau Mag. Karin Hofer, Leiterin des Archivs, für meine Archivbesuche genommen hat, möchte ich mich auf diesem Weg bedanken.

1.2 Methodik

Die Intention der Arbeit impliziert eine historisch ausgerichtete Methodik. Daher wird von einer Begriffsbestimmung und einer technischen Materialanalyse ausgegangen, dann werden wesentliche Fakten zur Firmengeschichte von Wienerberger erläutert und schließlich wird der Fokus auf die Objektanalyse gerichtet. Durch die Untersuchung von theoretischen Schriften wird versucht historisch rekonstruierend vorzugehen. Dadurch ergibt sich notwendigerweise eine komparative Betrachtungsweise. Darüber hinaus wird in einem Kapitel zum Thema der Materialgerechtigkeit dialektisch vorgegangen.

2 Begriffsbestimmung der Termini Bau- und Kunstkeramik

Der Begriff „Baukeramik“ wird in der 21. Auflage des Brockhaus Lexikons folgendermaßen definiert: „Baukeramik, im Bauwesen Sammel-Bez. für keram. Bauelemente, z.B. Ziegel, Blendsteine, Klinker, Dachziegel, Kanalisationsrohre, Fassadenkeramik, Fliesen und Kacheln.“⁴ Gemäß Thompson-Pleister setzt sich der Terminus aus den Worten „Bau“ und „Keramik“ zusammen, was laut der Autorin zwei Kategorien impliziert, einerseits die Zugehörigkeit zu einem Bauwerk und andererseits das Material Keramik. „Baukeramik“ bezeichnet also „im übergeordneten Sinn die Anwendung des Tonmaterials für Bauzwecke.“ Daher lässt der Begriff „mithin die Möglichkeit sämtlicher konstruktive(r), technische(r),

⁴ Brockhaus-Enzyklopädie 2006, S. 385.

schmückende(r), künstlerische(r) Funktionen des keramischen Materials am Bauwerk offen.“ Aus diesem Grund wird Baukeramik allgemein durch die drei Kategorien Material, Funktion und Form definiert.⁵

Darüber hinaus hält Thompson-Pleister fest, dass in der Literatur über das Material Keramik im Allgemeinen Übereinstimmung herrscht, der Begriff Baukeramik wird jedoch hinsichtlich Funktion und Form unterschiedlich eingegrenzt.⁶ Gottfried Semper spricht in „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“ Band 3, fünftes Hauptstück von 1863, überhaupt nur von Keramik und nicht von Baukeramik im Speziellen, schreibt dem Begriff jedoch allgemeine Bedeutung zu und zählt Dinge die „mit der eigentlichen Gefäßkunst [sic] stilistisch verwandt sind, wie die Dachziegel, die Terrakottengetäfel und in gewissem Sinne auch die Gegenstände der eigentlichen Plastik als bildender Kunst“,⁷ die unter den Begriff der Baukeramik fallen würden auf. In der fünften Auflage von Meyers Konversations-Lexikon von 1898 ist noch kein eigener Eintrag zu Baukeramik zu finden,⁸ aber auch unter den Erläuterungen zu „Keramik“ wird der Begriff Baukeramik nicht verwendet.⁹ In der siebten Auflage von Meyers Lexikon von 1924 wird Baukeramik als eigener Eintrag erwähnt und ihr eine schmückende und konstruktive Funktion am Bauwerk zugeschrieben.¹⁰ Auch in anderen Lexika ist eine solche Begriffsdefinition zu finden.¹¹ Fritz Schumacher, Hamburger Baudirektor, der die architektonischen Erscheinungen seiner Zeit gerade in Norddeutschland wesentlich mitbestimmte,¹² charakterisiert die Keramik am Außenbau folgendermaßen: „(...) vom kleinen Zierstab und der einfachen Rosette bis herein ins Reich des freien plastischen Kunstwerkes. Mit einem Worte, es handelt sich um die Entwicklung der künstlerischen Baukeramik als Mittel zur Bereicherung der Backsteinsprache“.¹³ Im Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte wird zwischen der architektonischen, der malerischen, der ornamentalen und der figürlichen Baukeramik unterschieden.¹⁴ Henze unterscheidet begrifflich zwischen „Architektur-„ und „Baukeramik“. Jedoch ist der Begriff ex definitione im Zwischenbereich von Architektur und Skulptur angesiedelt und hat sowohl dekorative wie

⁵ Vgl. Thompson-Pleister 1991, S. 15.

⁶ Vgl. ebenda, S. 15.

⁷ Semper 2008 a, S. 2, § 86.

⁸ Vgl. Meyers Konversations-Lexikon 1897, S. 579.

⁹ Vgl. Meyers Konversations-Lexikon 1897 a, S. 54-57.

¹⁰ Vgl. Meyers Lexikon 1924, S. 1588-1590.

¹¹ Vgl. Brockhaus-Enzyklopädie 2006, S. 385 f.

¹² Vgl. Klauser 2006, S. 215.

¹³ Vgl. Schumacher 1985, S. 32.

¹⁴ Vgl. Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 1948, S. 53.

auch manchmal rein konstruktive Funktion, so Thompson-Pleister.¹⁵ Beispielsweise in der Backsteinarchitektur werden diese beiden Funktionen deutlich. Thompson-Pleister selbst legt den Begriff der Baukeramik sehr weit aus und schließt auch den Ziegel mit in seine Diskussion ein, „sofern er im Mauerverband zusätzlich eine ornamentale Qualität hat“.¹⁶

Für die vorliegende Arbeit wird der Begriff der „Baukeramik“ so definiert, dass er zwar neben der künstlerischen auch eine konstruktive Funktion einnehmen kann, jedoch für die folgenden Betrachtungen nur der künstlerische Gehalt von Bedeutung ist. Es werden sowohl keramische Details, oder wie Kräfner es bezeichnet „Bauskulptur“¹⁷, als auch zur Gänze mit Keramik gestaltete Fassaden behandelt werden.

Die Begriffe Baukeramik und Kunstkeramik decken sich aus materialtechnischer Sicht. Der Begriff Kunstkeramik kann jedoch eine Unterkategorie der Baukeramik bezeichnen, ebenso kann Baukeramik der Kunstkeramik untergeordnet sein. So bezeichnet der Begriff entweder alle Formen von Baukeramik die keinen tektonischen sondern einen künstlerischen Anspruch haben, oder aber Kunstkeramik wird als Überbegriff betrachtet welcher impliziert, dass jede Form von Baukeramik ein Ausdruck künstlerischer Gestaltung ist.

Kunstkeramik kann aber auch eine eigene Gruppe von kunstgewerblichen Keramiken darstellen, welche neben der Gruppe der Baukeramiken besteht und sich in keiner tatsächlichen Verbindung zu einer Architektur befindet. In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff der Kunstkeramik in diesem Sinne verwendet. Unabhängig vom Wortbestandteil „Kunst“, welcher dem Begriff Baukeramik fehlt, sollen mit dem Baukeramik-Begriff alle keramischen bauplastischen Formen subsumiert werden, die den Anspruch haben, Kunst zu sein.

3 Das Material Keramik

Keramik nimmt unter der Bildhauerarbeit eine Sonderstellung ein. Kein anderer Werkstoff lässt sich so leicht formen und ist so vielseitig bearbeitbar wie weicher Ton, so Henze. Schon in frühesten Zeiten menschlicher Kultur wurde der „Urwerkstoff“ verwendet, um

¹⁵ Vgl. Thompson-Pleister 1991, S. 15 f.

¹⁶ Vgl. ebenda, S. 17.

¹⁷ Vgl. Kräfner 1998, S. 5.

schöpferischen Gestaltungswillen kund zu tun.¹⁸ Und so war und ist Ton ein beliebtes Material für die Künstlerin und den Künstler, da die Bearbeitung etwa im Vergleich zu Holz oder gar Stein einen rascheren Arbeitsfluss zulässt, vielfältig und bis ins Detail zu bearbeiten ist. Auch noch nach dem Brandprozess, der das Material verhärtet lässt, kann es bearbeitet werden. Die Oberfläche, so Heuer weiter, „lässt sich durch den Brand mannigfaltig beleben und zu so starker Ausdrucksfähigkeit steigern, wie es auf keinem anderen Gebiete künstlerischen Schaffens erreicht werden kann.“¹⁹

Semper verwendet die Bezeichnung „Urstoff“ der Keramik für die in der Natur in den verschiedensten Verhältnissen mit Kieselerde und Wasser verbunden vorkommende Alaunerde. Die besonderen Eigenschaften der Keramik entstehen „durch das Mischungsverhältnis, durch die Beimengung anderer Stoffe, durch zum Theil [sic] noch ungeklärte Naturwirkungen, durch besondere Behandlung und Bereitung der Paste, oder durch sonstige Umstände bedungene Eigenschaften“.²⁰ Ebenso wie Henze hebt Semper die „Plasticität [sic]“ oder „Bildsamkeit“ von Keramik hervor und betont weiters, dass alle keramischen Erzeugnisse im Gegensatz zu Erzeugnissen aus Holz, Metall oder Stein den Typus eines ursprünglich aus weicher Masse Gebildeten haben. Semper nennt auch die unterschiedlichen stilistischen Ausprägungen der verschiedenen Tonarten wie beispielsweise Bildhauer- oder Töpfer-ton. Neben der stilbildenden Eigenschaft der Plastizität erwähnt Semper auch die Homogenität des Materials.²¹

Stellt man sich prinzipiell die Frage, warum Keramik an Außenfassaden angebracht wird, so lässt sich dies im geografischen Betrachtungsraum Österreich nicht durch die Schutzwirkung vor Nässe und Witterung erklären. In maritimen und humiden Klimazonen wie Lissabon eine ist, macht die Verkleidung der Fassade mit Fliesen rein technisch gesehen hingegen Sinn. Außerdem sind gänzlich mit Keramik verkleidete Außenwände in Österreich ohnedies selten zu finden, wenn so ist eine Geschäftsfassade oder eine Sockelzone mit Keramik überzogen. Margit Euler betont für Fliesen, dass diese meist zu Verkleidung verhältnismäßig kleiner Fassadenflächen als architektonisches „Zusatzprodukt“ verwendet wurden.²² Als Beispiel solche einer von Wienerberger gestalteten Geschäftsfassade, ist das Café Milano, 1010 Wien, Stubenring 24 zu nennen (Abb. 1). Aber auch die nicht mehr erhaltene Geschäftsfassade von Mattoni-Unger in 1010 Wien stammt von Wienerberger. Eine Abbildung aus einem Katalog

¹⁸ Vgl. Henze 1955, S. 66.

¹⁹ Ebenda, S. 66.

²⁰ Vgl. Semper 2008 a, S. 119 f, § 114.

²¹ Vgl. ebenda, S. 120 f, § 114.

²² Vgl. Euler 1994, S. 109.

der Firma Wienerberger kann dafür gezeigt werden (Abb. 2). Ein weiteres Beispiel für eine keramische Gestaltung einer Geschäftsfassade von Wienerberger ist die Schutzengel-Apotheke, in 1040 Wien, Favoritenstraße 11 (Abb. 3). Auch das Gebäude des ehemaligen Vorwärts-Verlages, welches heute den Verein der Geschichte der Arbeiterbewegung beherbergt, in 1050 Wien, Rechte Wienzeile 97, ist zu nennen. Dessen Erdgeschoß ist gänzlich mit rotfarbenen, glasierten Fliesen eingedeckt, es wirkt wie ein keramischer Sockel des Gebäudes. Da dieser Bau schon zwischen 1909 und 1910 entstand, fällt er nicht in den Betrachtungszeitraum und wird daher im Folgenden nicht weiter erwähnt werden (Abb. 4, 5). Ebenso ist die keramische Fassade des „Knusperhäuschen“ aus dem Wiener Wurstelprater zu nennen, wobei leider nicht festgestellt werden konnte, aus welchem Jahr die Keramik stammt (Abb. 6).

Nimmt Keramik in Österreich also keine Schutzfunktion des Baus ein, so zeichnet sie sich dennoch technisch durch ihre hohe Beständigkeit und die Tatsache, dass sie farbig gestaltet werden kann aus. Preislich gesehen liegen die Materialkosten von Keramik außerdem weit unter denen von Naturstein.²³

3.1 Kategorisierung von Keramik

Das Wort „Keramik“ leitet sich aus dem griechischen Wort „Keramos“ ab und bedeutet Ton. Es wurde 1768 vom Geologen Passeri in den modernen Sprachgebrauch eingeführt und ist ein Sammelbegriff zahlreicher keramischer Produktarten.²⁴ Eine streng logische Gliederung der verschiedenen Arten von Keramik ist kaum möglich, da sich viele Arten von Keramik sowohl in der chemischen Zusammensetzung, also auch der Verwendung überschneiden. Um diese Schwierigkeit zu illustrieren, soll kurz auf den geschichtlichen Verlauf des Versuchs der Klassifizierung eingegangen werden.

Um 1800, so Litzow, werden die keramischen Materialien in Steingut, Irdengut, Porzellan und Steinzeug klassifiziert. Händle erachtet dies als die erste übermittelte Kategorisierung.²⁵ Es handelte sich dabei um eine sehr einfache Unterteilung in farbige bzw. weiße und dichte bzw. poröse Formen (Abb. 7).²⁶ In dem Artikel „Über die Eintheilung der Thonwaren und kurze Charakteristik derselben [sic]“ aus dem Jahresbericht der k. k. Fachschule für Keramik

²³ Vgl. Interview mit Dr. Johann Kräftner 05/06/2012; Kräftner 1996, S. 8 f; Krause 1980, S. 170.

²⁴ Vgl. Litzow 1984, S. 9.

²⁵ Vgl. Händle 2007, S. 45.

²⁶ Vgl. Litzow 1984, S. 78.

in Znaim aus 1896, abgedruckt in „Österreichische Keramik des Jugendstils“ von Waltraud Neuwirth, ist davon die Rede, dass die „erste Classification der keramischen Producte [sic]“ von Brongniart, dem Direktor der Porzellanmanufaktur zu Sèvres stammen. Weitere „Classificationen [sic] sind von Salvétat, Knapp, Kolbe“ und anderen und sind zeitlich ebenfalls an den Beginn des 19. Jahrhunderts zu datieren.²⁷

Im 20. Jahrhundert versucht man eine Klassifizierung nach Materialgruppen mit gleichem oder ähnlichem keramischen Material, so Händle. Dabei nennt er die Autoren F. Singer und H. Hecht, welche die Keramik in drei Hauptgruppen gliedern: grobes Steingut, gesintertes Material und Speckstein.²⁸ Salmang und Scholze gruppieren die Werkstoffe in die „klassische, historisch gewachsene Silicatkeramik“,²⁹ die Oxidkeramik sowie die Nichtoxidkeramik und führen mit den feuerfesten Werkstoffen und den Elektro- und Magnetkeramiken noch zwei zusätzliche Gruppen an, wobei sie festhalten, dass es üblich geworden ist bestimmte Untergruppen mit besonderen Anwendungseigenschaften getrennt zusammenzufassen. Außerdem betonen die Autoren, dass die Abgrenzung zwischen aber auch innerhalb der Werkgruppen nicht immer scharf ist.³⁰ Wellinger und Krägeloh halten sich in ihrer Gruppierung im Lueger Lexikon der Technik an Salmangs Einteilung. Dabei erfolgt die Gliederung in drei Hauptgruppen: Irdengut bzw. Irdenware, Sintergut und elektrotechnische Sondermassen, die im Folgenden ansatzweise erläutert werden:

- Der Begriff Irdengut steht für poröse nicht durchscheinende Scherben³¹ aus kristallisierter Masse, Beispiele dafür sind Ziegel, Bauterrakotten, gebrannte Baustoffe, Töpferware und Tonware wie Fayencen³² und Majolika,³³ Terrakotten,³⁴ Ofenkacheln, Töpfergeschirre, Blumentöpfe, und vor allem Steingut, das für Sanitärzwecke und Wandplatten verwendet wird.
- Sintergut bezeichnet dichte, nicht oder nur an den Kanten durchscheinende Scherben aus überwiegend nichtkristallisierter Masse. Zu den Vertretern dieser Gruppe zählt

²⁷ Vgl. Neuwirth 1974 a, S. 98.

²⁸ Vgl. Händle 2007, S. 45.

²⁹ Vgl. Salmang/Scholze 1983, S 1.

³⁰ Vgl. ebenda, S. 1 f.

³¹ Der Begriff „Scherben“ bezeichnet den gestalteten keramischen Werkstoff, meist im Gegensatz zur Glasur. Daher unterscheidet man in Rohscherben und Glühscherben, vgl. Litzow 1984, S. 149.

³² Als Fayence bezeichnet man feinerer, mit undurchsichtiger Glasur überzogene, zum Irdengut gehörende Töpferware, vgl. Wellinger/Krägeloh 1961, S. 219.

³³ Die Majolika ist eine Form der Fayence, beide zählen zum Irdengut, sind jedoch mit Glasur überzogen, vgl. ebenda, S. 437.

³⁴ Terrakotten sind unglasierte Tonerzeugnisse, vgl. ebenda, S. 691.

Steinzeug für Klinker,³⁵ Wannen, Tröge, Geschirr und Porzellan. Sintergut ist vor allem auch säurebeständig und daher nahezu ewig haltbar.³⁶

- Elektrotechnische Sondermassen haben meist einen sehr dichten Scherben.³⁷

Mitte der 1980er habe Eberhard Krause wie Händle erörtert erstmals den Versuch einer Gruppierung nach der Verwendung und eine Einteilung wie beispielsweise Baukeramik, Gebrauchskeramik oder medizinische Keramik unternommen.³⁸

3.2 Chemische und technische Zusammensetzung

Die Grundsubstanz keramischer Produkte ist Ton. Tone bzw. Lehme sind der Rückstand feldspathaltiger Gesteine von unterschiedlicher chemischer Zusammensetzung, dessen wesentliche Bestandteile Aluminiumsilicat, Kieselerde, Tonerde und Wasser sind.³⁹ Ein weiterer wesentlicher Bestandteil für Gebrauchskeramik ist Kaolin. Kaolin und Ton zählen zu den „plastischen“ Rohstoffen, die beim Vermischen mit Aufbereitungswasser eine teigige Masse bilden. Die verschiedenen Arten von Keramik entstehen dann durch Beimengung jeweils weiterer „nichtplastischer“ Rohstoffe, wie beispielsweise Quarz, Kalifeldspat oder Kalkstein, so Rade. Diese nichtplastischen Stoffe verhindern eine schlechte Austrocknung des Scherbens oder ein zu großes Schwinden, wie es bei einer keramischen Masse, die nur aus plastischen Rohstoffen besteht, passieren könnte.⁴⁰

Irdengut, ausgenommen einige feuerfeste Massen, sowie Sintergut werden im Wesentlichen aus den drei Stoffen Tonsubstanz, Quarz und Feldspat hergestellt. Im Gegensatz dazu setzen sich elektrotechnische Sondermassen aus chemisch gereinigten oder chemisch erzeugten Rohstoffen zusammen.⁴¹ Wienerberger verwendete für seine Produktion Tegel, Sand und Quarz von denen es Vorkommen am Wienerberg und Laaerberg gab, der restliche Bedarf an hochplastischen Tonen und anderen Mineralien wurde aus Böhmen, Mähren, Kroatien, Sachsen und der Rheinland angekauft.⁴²

³⁵ Als Klinker bezeichnet man Ziegel, die bei sehr hoher Temperatur gebrannt werden, damit sich die Poren der Masse schließen. Klinker wird somit äußerst widerstandsfähig.

³⁶ Vgl. Interview mit Dr. Johann Kräftner 05/06/2012.

³⁷ Vgl. Wellinger/Krägeloh 1961, S. 344; Salmang 1954, S. 180.

³⁸ Vgl. Händle 2007, S. 45.

³⁹ Vgl. Thompson-Pleister 1991, S. 24; Jaenicke 1879, S. 1.

⁴⁰ Vgl. Rada 1989, S. 8.

⁴¹ Vgl. Wellinger/Krägeloh 1961, S. 344.

⁴² Vgl. Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gesellschaft 1903, S. 32.

Da die Intention der Arbeit eine weniger technische als kunstgeschichtliche ist, erfolgt keine weitere Behandlung der chemischen und technischen Zusammensetzung. Zur Vertiefung dieser Fragestellungen wird daher auf Rada 1989, vor allem Seite 8 bis 22, zu technischen Erläuterungen der verschiedenen Keramikarten auch Seite 22 bis 42 und Litzow 1984, Seite 133 bis 143 verwiesen.

3.3 Der technische Produktionsprozess

Während die Herstellung keramischer Produkte jahrtausendlang bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts durch Handarbeit erfolgte, stellt die größte Wende in der Produktion die Industrialisierung und die Umstellung auf den Einsatz von Maschinen, Förderbändern und Baggern dar.⁴³ Die Herstellung von Keramik ist in ihrer Tradition vielfach bei Autoren beschrieben worden, so beispielsweise bei Borrmann in seiner Publikation 1902 oder Litzows „Keramische Technik“ von 1984.⁴⁴ Litzow zufolge ist allen keramischen Produkten der Entstehungsprozess gemein: zu Beginn steht die Rohstoffgewinnung und Aufbereitung, sodann folgt die Gestaltung und Formgebung und an letzter Stelle erfolgt der Brand, um die Rohstoffe in den keramischen Scherben umzuwandeln.⁴⁵

Tonminerale werden mit Wasser zu einer leicht bearbeitbaren Masse geformt, ursprünglich wurde der Ton jedoch nicht gebrannt, sondern nur luftgetrocknet. Im weiteren Geschichtsverlauf entwickelten sich Brennmethoden, die sich schließlich immer weiter verbesserten und höhere Brenntemperaturen erreichten.⁴⁶ Nach Litzow kann erst ab dem Auftreten eines bewusst ausgeführten Brandes von Keramik gesprochen werden kann, alle keramikartigen Erzeugnisse aus Ton die nur einem Trockenprozess an der Luft unterliegen zählt er daher nicht zur Gruppe der Keramik.⁴⁷

Ein keramisches Objekt kann je nach Art, Größe und Darstellung freihändig oder durch Ausgestaltung einer Passform aus Gips oder heute auch aus Kunststoff, gestaltet werden. Seit der Industrialisierung und der Umstellung auf serielle Produktion, ist die Herstellung mit Zuhilfenahme von Negativformen üblich.

⁴³ Vgl. Thompson-Pleister 1991, S. 30.

⁴⁴ Vgl. Borrmann 1902; Litzow 1984.

⁴⁵ Vgl. Litzow 1984, S. 9.

⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 8; Henze 1955, S. 178, 187.

⁴⁷ Vgl. Litzow 1984, S. 10.

Durch den Brand wird der keramische Scherben dicht und erlangt höhere Festigkeit und Härte sowie ein besseres Aussehen, außerdem wird er beständig gegen chemische Zersetzung. Vor dem Brennen der keramischen Form, muss das Wasser aus der Tonmasse entfernt werden. Der Trockenprozess des Materials muss gleichmäßig und langsam verlaufen, eine altbewährte Methode ist das Abdecken der Form mit feuchten Tüchern, damit die Feuchtigkeit gleichmäßig aus dem Inneren wie aus dem Äußeren der Form entweichen kann. Heute gibt es meist moderne Trockenvorrichtungen.⁴⁸ Nach ausreichendem Trocknen in der Form, jedoch nicht zu früh, muss das Objekt auf eine glatte Holzunterlage umgewendet werden, meist wird auch Backpapier dazwischen gelegt, um den Gegenstand von der Unterlage getrennt zu halten und mögliche Deformationen beim Brand zu vermeiden.⁴⁹ Im lederhart getrockneten Zustand kann das Objekt überarbeitet, bei einem Objekt das in mehreren Einzelteilen gebrannt wird können die einzelnen Teile nun noch einmal zusammengepasst und nachgeschliffen werden. Als nächster Schritt folgt der Brand des Objektes. Durch verschieden hohe Brenntemperaturen wird der Charakter der jeweiligen Keramikart beeinflusst. Auch eine Verfeinerung der Materialästhetik durch Glasieren ist möglich.⁵⁰

Die Schwierigkeit bei der Erzeugung von Baukeramik, ist oft die Größe der Plastiken. Daher werden sie in Einzelteilen getrocknet und gebrannt, um Rissbildung zu vermeiden. Außerdem wird dadurch auch die Gefahr, dass das Objekt beim Transport zum Brand beschädigt wird, verringert.⁵¹

3.4 Glasuren und Farben

Glasuren und Farben bestimmen den Charakter von keramischen Objekten wesentlich mit. Gerade bei Baukeramik ist die Glasur und die dadurch gegebene Möglichkeit der Farbgebung ein Mittel für verstärkten Ausdruck. Darüber hinaus verleiht die Glasur dem Scherben besondere Eigenschaften wie eine glatte, wasserundurchlässige, mechanisch feste und leicht sauber zu haltende Oberfläche.⁵²

Im 19. Jahrhundert wurden durch die neue Mode von Steinzeug und Terrakotta alte Glasurtechniken wiederbelebt und ebenso neue Glasurmassen entwickelt.⁵³ Für die

⁴⁸ Vgl. Litzow 1984, S. 8; Henze 1955, S. 178, 187.

⁴⁹ Vgl. Rada 1989, S. 173.

⁵⁰ Vgl. Henze 1955, S. 72.

⁵¹ Vgl. ebenda, S. 67 f.

⁵² Vgl. Rada 1989, S. 43.

⁵³ Vgl. Thompson-Pleister 1991, S. 26.

Meisterschaft der Renaissance auf diesem Gebiet soll ein Terrakotta-Tondo mit der Büste eines jungen Mannes um 1470/1480 aus der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein in Wien gezeigt werden, das an glasierte Reliefe der Della Robbia Bildhauerfamilie aus Florenz erinnert (Abb. 8). Das Glasieren von Objekten aus Ton erfolgt indem man nach dem ersten leichten Brand die Metalloxydfarben aufbringt und diese durch einen zweiten Brand aufgeschmolzen werden, schlussendlich verhärtet die Glasur.⁵⁴ Borrmann unterscheidet vier Glasurtypen: Salzglasuren, Bleiglasuren, alkalische Glasuren sowie Zinnglasuren.⁵⁵

3.5 Anbringung von Baukeramik an der Architektur

Die keramischen Elemente wurden mit Kalkmörtel an der Fassade angebracht, handelte es sich um großformatige Plastiken, so mussten diese mit zusätzlichen Hilfsmitteln, wie etwa Eisenhaken, in der Wand verankert werden. Henze zufolge, sollten bei Großplastiken die in Einzelteilen gefertigt wurden, diese durch eine Eisenschiene zusammengehalten werden oder auf andere Weise sorgfältig bewehrt sein.⁵⁶ Über die Frage, ob solche in Einzelteilen gefertigten Großplastiken, ausgemauert werden sollten, damit kein Wasser eindringen und mögliche Sprünge durch Eisbildung verursachen kann, sind die Meinungen geteilt, so Henze.⁵⁷

4 Die Geschichte der Keramik

Ton ist ein Material, welches vielseitige Verwendung in nahezu allen Kulturen der Welt findet. Seit der Entdeckung des Lehmbrandes, wird Ton in gebranntem Zustand als Baumaterial, für Alltagsgegenstände, aber auch zu Dekorationszwecken genutzt.

Der Stein als Baumaterial wurde schon vor vielen Jahrtausenden verwendet. Die Geschichte des Tons ist etwas jünger und dennoch eine weit zurückliegende. Ungebrannter Ton wurde Jahrtausende vor der Entwicklung von gebranntem Ton verwendet,⁵⁸ so geht die Erforschung

⁵⁴ Vgl. Henze 1955, S. 184; Wellinger/Krägeloh 1961, S. 186 f.

⁵⁵ Vgl. Borrmann 1902, S. 3 f.

⁵⁶ Vgl. Henze 1955, S. 79.

⁵⁷ Vgl. ebenda, S. 76.

⁵⁸ Vgl. ebenda, S. 176 f.

der ersten Verwendung von luftgetrocknetem Lehm zurück in die Ältere Steinzeit um rund 530.000 bis 20.000 v.Chr.⁵⁹ Die ersten von Menschen gebrannten Erzeugnisse sind auf den Zeitraum von ca. 20.000 bis 4.000 v.Chr. zu datieren. Laut Litzow wird die Entdeckung des Lehmbrandes wohl auf einen Zufall zurückzuführen sein und stellt keine Erfindung als solches dar.⁶⁰ Trotzdem das Brennen für Gefäße aus Ton längst üblich war, herrschte der Ziegel in luftgetrockneter Form als Baumaterial vor. In Griechenland wurde beispielsweise der Tempel der Göttin Hera in Olympia mit ungebrannten Lehmsteinen erbaut. Oft traten auch luftgetrocknete und gebrannte Ziegelsteine nebeneinander auf.⁶¹

Wo genau auf dem Erdball die Geburtsstätte der gebrannten Keramik liegt, lässt sich nicht festlegen. Mit Sicherheit ist anzunehmen, dass sich die Entwicklung von verschiedenen unabhängigen Punkten ausgebreitet hat.⁶² Viele technische Errungenschaften und Entwicklungen auf dem Gebiet der Keramik haben ihren Ursprung im vorderen Orient. Brand und Glasurtechniken wurden dort entwickelt und die Ziegelbauweise hatte nachhaltige Auswirkungen auf die islamische Baukunst und folglich auch auf die Entwicklungen auf dem Gebiet der Keramik in Europa.⁶³

4.1 Die Geschichte der Baukeramik

Backsteinarchitektur wird zwar von einigen Autoren, wie beispielsweise Wolfgang Henze⁶⁴ oder Fritz Schumacher⁶⁵ als Baukeramik behandelt, jedoch ist sie nicht Inhalt der vorliegenden Arbeit und wird daher nur innerhalb dieses Kapitels erwähnt. Schon einige Arbeiten wurden der kulturgeschichtlichen Behandlung von Backsteinbauten gewidmet und dennoch könnten viele neue Aspekte zum Baumaterial Ziegel erarbeitet werden. Allein durch die Verleihung des brick awards von Wienerberger⁶⁶ erlangt das Thema Aktualität und das Fortbestehen des Backsteinbaus, welcher im 19. Jahrhundert eine Wiederkehr verzeichnete, wird greifbar. Als Beispiel einer gelungenen Verbindung eines Backsteinbaus des 19. Jahrhunderts und einer modernen Ziegelarchitektur gilt die Levi-Strauss-Oberschule in Berlin und deren Doppelsporthalle, welche von 2000 bis 2002 von Christoph Mäckler erbaut wurde

⁵⁹ Vgl. Litzow 1984, S. 10.

⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 10; Henze 1955, S. 178, 187.

⁶¹ Vgl. Henze 1955, S. 178, 187.

⁶² Vgl. Litzow 1984, S. 10.

⁶³ Vgl. ebenda, S. 13; Henze 1955, S. 176-179, 184.

⁶⁴ Vgl. Henze 1955.

⁶⁵ Vgl. Schumacher 1985.

⁶⁶ Siehe dazu auch Kapitel 6.2.

(Abb. 9, 10).⁶⁷ Dennoch muss schon allein aufgrund des Themenumfangs der Bereich der Backsteinarchitektur von der keramischen Bauplastik abgegrenzt werden. So wird im Folgenden der Fokus vielmehr auf die künstlerische Gestaltung des Materials an sich, welches meist in glasierter Form an Fassaden angebracht wurde, gerichtet werden.

Bei dieser Abgrenzung könnte zunächst auch die Behandlung von Fliesen oder keramischen Platten fraglich werden, jedoch ist der Themenbereich der Backsteinarchitektur ein sehr spezifisch abgegrenzter und dessen Nicht-Behandlung schließt nicht aus, dass andere Formen von flächigen Fassadenapplikationen innerhalb dieser Arbeit diskutiert werden.

Betrachtet man nun die Entwicklung von keramischer Bauplastik im Speziellen, so ist festzuhalten, dass fast seit Anbeginn der Verwendung von Ton als Baumaterial auch bauplastische Elemente gestaltet wurden. Als älteste Beispiele von Baukeramik werden in der Literatur farbige Tonkegel, die man in Form von Stiften in den weichen Untergrund drückte und ein Mosaik zu bilden aus Uruk im südlichen Mesopotamien aus dem 4. Jahrtausend v.Chr. genannt. Erste Tonplastiken, die mangels entwicklungsreicher Technik noch recht kleinformig ausfielen aber bereits den hohen Anspruch, Zeugnis kunstfertigen Umgangs mit dem Material Ton zu sein sind ebenfalls aus der Antike bekannt. Kunstvoll gestaltete keramische Bauplastik gewann an Wichtigkeit, beschränkte sich aber auf bestimmte Bauteile, vorwiegend Giebelschmuck, Stirnziegel, Traufplatten und dergleichen. Neben den verschiedenen architektonischen Ornamenten der Terrakotten aus Pompeji sind schon zahlreiche Rundfiguren zu finden. Fassaden, wurden oft auch mit einfachen Terrakottaplaten verkleidet, um das dahinter liegende Holz gegen Witterung und Nässe zu schützen und für ein einheitliches Gesamtbild von Bauten aus Stein und Holz zu sorgen.⁶⁸

Auch glasierte Keramik als baukeramisches Element ist in der Kulturgeschichte tief verwurzelt. Glasierte keramische Plättchen sind erstmals als Wandschmuck aus der Pyramide in Djoser, Ägypten, aus dem 3. Jahrtausend v.Chr. bekannt, erste glasierte Ziegel aus dem 12. Jahrhundert v.Chr. aus Assyrien.⁶⁹ Einem Artikel über Entstehung, Geschichte und künstlerischen Gebrauch der Fliese in der Zeitschrift „Die Wienerberger“ zufolge, liegt die Geburt der Fliese im persischen Raum.⁷⁰ Verwendung fanden Fliesen als Dekor von Wänden oder Säulen, wie beispielsweise im Palast in Tell el Amarna, aber vor allem auch als Fußbodendekoration. Die künstlerische Ausgestaltung war oft phantasievoll und farbig. Bei

⁶⁷ Vgl. Klauser 2006, S. 124-127.

⁶⁸ Vgl. Brockhaus-Enzyklopädie 2006, S. 385; Henze 1955, S. 66, 187.

⁶⁹ Vgl. Brockhaus-Enzyklopädie 2006, S. 385.

⁷⁰ Vgl. Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft 1965, Wien, S. 3.

den Babyloniern und Assyrern hatte die Herstellung von glasierten Fliesen ebenfalls großen kunsthandwerklichen Anspruch, vor allem die Glasurtechnik wurde zu hoher Vollendung gebracht. Die um 1100 v.Chr. entwickelte Zinnglasur führte dazu, dass die farbig glasierten Fliesen in größerem Ausmaß für Architekturaufgaben verwendet werden konnten. Beispiele dafür sind der Assur-Tempel sowie der Anu-Adad-Tempel in Assur, beiden aus dem 12. bzw. 11. Jahrhundert v.Chr., oder des Ishtar-Tor in Babylon, das unter Nebukadnezar II, welcher von 604 bis 561 v.Chr. regierte, errichtet wurde. Eine Abbildung zeigt einen weißen Drachen aus mit Zinnglasur farbig glasierten Fliesen (Abb. 16). Auch glasierte Zierknäufe fanden ab dem 9. Jahrhundert v.Chr. zahlreiche Verwendung als baukeramische Dekorelemente für babylonisch-assyrische Architekturfassaden (Abb. 17).⁷¹

Ebenso hatte Keramik im ostasiatischen Raum einen hohen Stellenwert in der Architektur. In China waren glasierte Dachziegel und Geister abwehrende Fabelwesen als First- und Rippenkrönung für die zumeist aus Holz errichteten Tempel und kaiserlichen Bauten in der Ming- und Quing-Dynastie verbreitet um Regen und Nässe abzuweisen.⁷² Beeindruckende Beispiele solcher keramischer Dächer sind in der Verbotenen Stadt in Peking zu finden. Der kaiserliche Komplex wurde 1420 fertig gestellt. Die durchwegs gelben Dächer sind eine Besonderheit kaiserlicher Bauten, da die Farbe Gelb dem Kaiser vorbehalten war (Abb. 11). Verschiedene dekorative, keramische Elemente und Medaillons sind auch an Außenwänden zu finden (Abb. 12, 13). Ebenso wie die Farbe gelb, war auch der Drache ein Symbol, das dem Kaiser vorbehalten war. Die Neun-Drachen-Mauer, welche sich ebenfalls in der Verbotenen Stadt befindet, ist ein Meisterwerk keramischer Kunst. Sie wurde unter der Herrschaft des Qianlong-Kaisers, der von 1711 bis 1799 regierte, errichtet und besteht aus 270 glasierten keramischen Elementen. Das keramische Bild zeigt neun blaue, weiße, gelbe und violette Drachen auf einem Meereshintergrund, sie sind von Wellen und Felsen umgeben. Die keramische Szene ist auf einem Marmorsockel angebracht und insgesamt 3,5 Meter hoch und 29,4 Meter breit (Abb. 14, 15).

In Europa setzt die Herstellung von Fliesen für keramische Wandverkleidungen durch die Araber und ihre Errungenschaften die sie auf dem Gebiet mitbrachten im 14. Jahrhundert auf der iberischen Halbinsel ein.⁷³ Lissabons Häuser zeugen heute noch von der hohen Kunst der Fliesenerzeugung, der sogenannten Azulejos, in Portugal (Abb. 18). In Holland begann man

⁷¹ Vgl. Henze 1955, S. 180.

⁷² Vgl. ebenda, S. 386.

⁷³ Vgl. Brockhaus-Enzyklopädie 2006, S. 385.

nach 1600 in Delft, Rotterdam, Utrecht und Amsterdam mit der Produktion von Keramik, Mitte des 17. Jahrhunderts wurden erste Fliesen hergestellt.⁷⁴

Im Süden Europas war die Zeit der Renaissance durch die von Vignola und Palladio revolutionierte architektonisch Formensprache und den Putzbau, der die Backsteinarchitektur ablöste, dominiert. Mit diesem Verdrängen verschwand auch die hochentwickelte keramische Technik, da das Mauerwerk nicht mehr sichtbar war und somit seinen repräsentativen Anspruch verlor. Als Beispiel für die einstige hohe Kunst der Herstellung von Ziegeln und Keramik muss der renaissancezeitliche, imposante Terrakoffenhof der Schallaburg in Niederösterreich genannt werden.⁷⁵ Erst Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Technik der Keramikherstellung wieder zu neuem Leben erweckt. Ein beeindruckendes Beispiel Wienerbergers für das Wiederaufleben der keramischen Kunst, ist der Triumphbogen, der bei der Wiener Weltausstellung 1873 als Portal aus Ziegel die marktbeherrschende Stellung der Firma demonstrierte.⁷⁶ Dieses keramische Kunstwerk wurde jedoch wenige Zeit nach der Weltausstellung zerstört. Material und Verarbeitung, beides formbestimmende Faktoren der Baukeramik, wurden in früheren Epochen nur wenig modifiziert, während im 19. Jahrhundert Veränderungen und Ausweitungen der Produktion durch die neue maschinelle Erzeugung einhergingen.⁷⁷ „Die Kenntnis dieser Tatsache (Anmerkung der Autorin: der technischen Errungenschaften durch die Industrielle Revolution) ist daher eine grundsätzliche Voraussetzung für das Verständnis und Würdigung baukeramischer Erzeugnisse des 19. und 20. Jahrhunderts“, so Thompson Pleister.⁷⁸

Der Diskurs um die Materialgerechtigkeit, welcher die Geschichte der Keramik wesentlich prägt, setzte schon in der römischen Antike ein und erst um 1900 wird die idealistische Sicht von der materialistischen abgelöst, ausführlicher wird darauf jedoch erst später eingegangen.⁷⁹

4.2 Keramik in Wien

Rochowanski war der erste Autor, der sich mit dem Thema der keramischen Produktion in Wien nach der Schließung der Wiener Porzellanmanufaktur 1864 beschäftigte. Ob dieser

⁷⁴ Vgl. Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft 1965, Wien, S. 8, 11 f.

⁷⁵ Vgl. Fries/Kuttig/Wolfgang 2011, S. 177; Weigl 2011, S. 395 f. Sehr detailliert Tietze 1909, S. 17-28.

⁷⁶ Vgl. Roschitz 1989, S. 124; Lützow 1875, S. 69; <http://www.wienerberger.com/de/das-unternehmen/meilensteine-der-geschichte/architektur-aus-wienerberger-ziegel> (23.08.2012).

⁷⁷ Vgl. Thompson-Pleister 1991, S. 23 f.

⁷⁸ Ebenda, S. 24.

⁷⁹ Vgl. Rübél/Wagner/Wolff 2005, S. 10 f; Bandmann 1971, S. 129-157. Ausführlicher zum Diskurs um idealistische bzw materialistische Betrachtung des Materials siehe Kapitel 10.1.

ersten wichtigen Auseinandersetzung mit dem Thema, sollte es noch bis in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts dauern bis sich Waltraud Neuwirth als erste intensiv mit der Geschichte der Wiener Keramik nach 1864 sowie der involvierten Werkstätten und Bildhauer beschäftigte.

Die Auflösung der Wiener Porzellanmanufaktur, welche 1864 vom Wiener Reichsrat beschlossen wurde, löste einen heftigen Schock aus, verhinderte aber die Schließung anderer europäischer Manufakturen wie der in Berlin oder Meißen.⁸⁰ Als Folge der Schließung strömten jedoch die entlassenden Bossierer und Maler auf den Arbeitsmarkt. Folglich waren „in der Zeitspanne von 1864 bis 1938 (...) in Wien hunderte von Künstlern tätig, die entweder eigene kleine Ateliers für Keramik besaßen oder als Entwerfer für die keramischen Fabriken arbeiteten, deren es in Wien Dutzende gab,“ so Wilhelm Mrazek, damaliger Direktor des Österreichischen Museums für angewandte Kunst, in der Einleitung zu Neuwirths Publikation „Wiener Keramik. Historismus, Jugendstil, Art Déco“.⁸¹

Um 1900 herum beherrschten in Europa die Franzosen und Kopenhagener den Markt der Keramik. Diese Keramiker erregten durch chemische Lösungen wie Färbungen im Ton viel Aufsehen⁸² und langsam erreichte auch in Wien die Keramik wieder die Höhe und Kunst, die sie vor der Schließung der Wiener Porzellanmanufaktur 150 Jahre lang inne gehabt hatte.⁸³ Rochowanski zufolge gab es für die Keramik in Wien eine große Wende durch eine Ausstellung russischer Keramiken in der Wiener Secession, der Autor ist sich über das Jahr unsicher, es könnte 1902 gewesen sein. Die Plastiken der Russen waren farbige, einfache Arbeiten. Bertolf Löffler wagte sich, inspiriert von den russischen Arbeiten, als erster an farbige Terrakotten.⁸⁴ Ihm gelang es, den Besitzer des Wiener Verlages für den er damals arbeitete, Fritz Freund, zur Finanzierung einer eigenen Werkstätte zu gewinnen, welche im Juni 1905 unter dem Namen „Wiener Keramik“ eröffnet wurde. Löffler machte Entwürfe, sein Freund Michael Powolny, welchen er für das Projekt begeistern konnte, modellierte. Da man gewöhnlichen roten Ton verwendete, welcher der Käuferschaft für Keramiken unbekannt war, stieß die „Wiener Keramik“ in ihren Anfängen auf Ablehnung, die Kunst wurde schlichtweg nicht verstanden. Doch schließlich sollte Löfflers Entwurf, der vier Jahreszeitenfiguren, in Krinolinen darstellt, ein Erfolg sein und bei der Käuferschaft Gefallen finden. Dieser Erfolg führte 1907 zu einer Geschäftsverbindung der „Wiener Keramik“ mit

⁸⁰ Vgl. Neuwirth 1974, S. 1-3.

⁸¹ Ebenda, S. XI.

⁸² Vgl. Rochowanski 1923, S. 8.

⁸³ Vgl. Neuwirth 1974, S. 1-3.

⁸⁴ Vgl. Rochowanski 1923, S. 9.

der „Wiener Werkstätte“, die damals ebenfalls gegen Ablehnung zu kämpfen hatte.⁸⁵ Mrazek bezeichnet in der Einleitung zu Neuwirths Publikation die Erzeugnisse der „Wiener Keramik“ mit der Verkaufsverbindung der „Wiener Werkstätte“ als „Synonym für das keramische Schaffen“ in Wien, deren hohes Geschmacksniveau bekannt ist.⁸⁶ Ebenso misst Neuwirth diesen Errungenschaften der Erneuerungsbewegungen auf dem Gebiet der Keramik in Wien bedeutenden Rang bei. Die Künstlerinnen und Künstler würden nicht alte Vorlagen imitierten, sie befreiten sich von „jeder Nachahmung und erreichten in ihren Schöpfungen mit kühner Selbstverständlichkeit eine neue Formgebung.“⁸⁷ Trotz der Verbindung mit der „Wiener Werkstätte“ und einiger Erfolge konnte die Werkstatt der „Wiener Keramik“ nicht aufrecht erhalten werden und wurde an die neu gegründete Gesellschaft „Vereinigte Wiener und Gmundner Keramik“, die spätere „Gmundner Keramik“ verkauft.⁸⁸

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs schränkte die keramische Produktion wesentlich ein und keine Firma oder Werkstätte blieb von Stagnation verschont. Ab den 1920er Jahren entstanden jedoch wieder einige Werkstätten, wie die „Werkstätten Karau“, „Candida“, die „Keramos Invalidengesellschaft“, die „Bimini-Werkstätten“, oder 1923 die Neugründung einer Wiener Porzellanmanufaktur mit der „Wiener Porzellanmanufaktur Augarten“.⁸⁹

Die Klassen der Professoren Cizek und Steinhof der 1867 gegründeten „k.k. Kunstgewerbeschule des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“ experimentierten in den zwanziger Jahren sehr viel auf dem Gebiet der Keramik. Parallel zur Kunstgewerbeschule erwähnt Neuwirth die vom Powolny-Schüler Robert Obsieger geleitete Wienerberger Werkstättenschule für Keramik,⁹⁰ mit welcher sich das folgende Kapitel näher beschäftigt. Interessant ist, dass Neuwirth dabei erwähnt, dass an derselben „auch größere keramische Arbeiten und Baukeramik durchgeführt werden konnten (große Vasen, Schalen, Wandbrunnen)“.⁹¹ Damit verwendet die Autorin nämlich zum ersten Mal in ihrer Publikation zur Keramikproduktion in Wien den Begriff der Baukeramik und dies in Bezug auf Wienerberger.

In den dreißiger Jahren fanden sowohl die „Wiener Werkstätte“ und mit ihr auch deren keramische Produktion, als auch die „Wienerberger Werkstättenschule für Keramik“ ihr

⁸⁵ Vgl. Rochowanski 1923, S. 11.

⁸⁶ Neuwirth 1974, S. XI.

⁸⁷ Neuwirth 1974 a, S. 71.

⁸⁸ Vgl. Neuwirth 1974, S. 89; Rochowanski 1923, S. 15.

⁸⁹ Vgl. Neuwirth 1974, S. 3; 92 f.

⁹⁰ Vgl. ebenda, S. 94. Im Folgenden wird die „Wienerberger Werkstätten-Schule für Keramik“ manchmal mit „Wienerberger Werkstättenschule“ oder „Werkstättenschule“ abgekürzt.

⁹¹ Ebenda, S. 94.

Ende. Manche Keramikünstler verließen Wien, die Wiener Kunstgewerbeschule, nun mit Obsieger als Lehrendem im Bereich Keramik, blieb als Zentrum für Keramikunst in Wien bestehen.

5 Die Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft

Schon von den Römern wurden die Lehmvorkommen am Südabhang des Wienerbergs zur Ziegelerzeugung genutzt, gerieten dann jedoch in Vergessenheit.⁹² Im 18. Jahrhundert entstanden dort jedoch wieder kleine Ziegelfabriken, die das Baumaterial für die Befestigungsanlage des damaligen Wiens lieferten.⁹³ Unter der Herrschaft Maria Theresias entstand am Wienerberg die erste staatliche Ziegelei, die ebenfalls Ziegel zur Verbesserung der Basteien und des Linienwalls produzierte.⁹⁴

Im Jahr 1820 erwarb Alois Miesbach, der zuvor schon seine ersten Ziegeleien in Inzersdorf und auf dem Wienerberg gepachtet hatte, die staatliche Ziegelei.⁹⁵ Dies ist der Anfang der Firmengeschichte von Wienerberger Die Bausubstanz Wiens war zu dieser Zeit noch von einem kleinen mittelalterlichen Kern mit barocken Einflüssen geprägt.⁹⁶ Die Vorstädte hinter dem Glacis bis zum Linienwall hatten ein ländliches Erscheinungsbild. Als der Kaiser Franz Joseph I. 1858 den Entschluss fasste den Linienwall schleifen zu lassen und die freie Fläche des Glacis zur Bebauung freizugeben,⁹⁷ war der Historismus als architektonischer Stil Geschmack der Zeit. Daher wurden neogotische und neobarocke Gebäude sowie Bauten in der Form der Neorenaissance errichtet.

Wienerberger leistete in dieser Zeit der verstärkten Bautätigkeit indirekt einen Beitrag, denn die Produktion einer solchen Anzahl an baukeramischen Dekorelementen wie sie an zahlreichen Bauten, sowohl einfachen Zinshäusern, als auch Palais und sakralen Bauten⁹⁸ zu

⁹² Vgl. Czeike 2004, S. 631.

⁹³ Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gesellschaft 1903, S. 7.

⁹⁴ Vgl. Czeike 2004, S. 632.

⁹⁵ Vgl. ebenda, S. 632; Fabriksmarken der Wienerberger 1926, S. 1.

⁹⁶ Vgl. Kräftner 1996, S. 7.

⁹⁷ Vgl. Czeike 1995, S. 677; Kieslinger/Mejchar 1972, S. 13.

⁹⁸ Beispielsweise der von Theophil von Hansen errichtete Zubau der Griechischen Kirche am Fleischmarkt, die Zuckerfabrik des Daniel Zinner, errichtet 1839 nach Entwürfen von Ludwig Christian Friedrich Förster, 1848 ausgebrannt, entstanden aus Material von Wienerberger, vgl. Kräftner 1996, S. 7 f. Auch die Terrakotten am Hauptportal des Chemischen Instituts, welches zwischen 1870 und 1872 errichtet wurde, stammen von Wienerberger, vgl. Kräftner 1996, S. 20 f.

finden sind, ebenso wie der hohe Bedarf an Ziegeln für die ab Ende der 1830er⁹⁹ Jahren in Wien entstehenden Sichtziegelbauten, war eine große Herausforderung.

Dank Miesbachs Geschäftstüchtigkeit und der rasant ansteigenden Bautätigkeit galt Wienerberger bereits 1835 als der größte Keramik- und Ziegelhersteller Europas.¹⁰⁰ Bei der Pariser Weltausstellung 1867 wurden die Werke durch „ehrenvolle Erwähnung“ aufgrund ihres hohen Engagement für die Mitarbeiter und der Einrichtung von Wohlfahrtseinrichtungen, ausgezeichnet.¹⁰¹ Heinrich Drasche¹⁰², der die Geschäfte von Alois Miesbach übernahm, in manchen Quellen, so auch bei Czeike¹⁰³ wird Miesbacher als Onkel von Drasche genannt, in einer Publikation von Wienerberger aus dem Jahr 1926 wird er jedoch als Schwiegervater von Drasche bezeichnet,¹⁰⁴ wandelte den Ziegeleien-Betrieb 1869 in die „Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gesellschaft“ um. Er erweiterte die Produktionsstätten und gründete neue Ziegelwerke im Wiener Becken, war ebenso auf Ebene der Technik äußerst fortschrittlich und erweiterte die Produktionspalette mit namhaften Architekten zu einem umfangreichen Katalog.¹⁰⁵ In der von der Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft als Herausgeber erschienenen Publikation, die im Rahmen des vorangehend erwähnten Besuchs der Wienerberger Werke durch den Deutschen Verein für Ton-, Zement- und Kalkindustrie im November 1903 entstand, wird außerdem erwähnt, dass unter Drasche „die Fabrikation feinerer Tonwaren begonnen“¹⁰⁶ hat.

Vor allem durch das hohe Kapital der Aktiengesellschaftsgründung war ein weiterer Ausbau der Werkstätten möglich und neue Herstellungszweige entstanden. Neben der Einführung von Gasöfen, neuen Anlagen in der Tonwarenfabrik und Verblendsteinfabrik, kam es außerdem im Bereich der Kunstkeramik zu neuen Möglichkeiten. Die serielle Herstellung von Mosaikfußboden-, Wandverkleidungs-, Fassaden- und feinen Verblendplatten war mit neuen Emailschnmelzöfen möglich geworden. Eine fabriksmäßige Herstellung dieser Produkte war bis dato nur im Ausland erfolgt. Somit waren diese Leistungen der Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gesellschaft zur Einführung neuer Fabrikationszweige in Österreich bahnbrechend.¹⁰⁷ In der Publikation „Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gesellschaft“ von

⁹⁹ Das früheste architektonische Beispiel eines Sichtziegelbaus ist die 1839 erbaute, heute nicht mehr erhaltene Zuckerfabrik von Daniel Zinner, vgl. Kräftner 1996, S. 7.

¹⁰⁰ Vgl. ebenda, S. 5; Kräftner 1998, S. 5.

¹⁰¹ Vgl. Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gesellschaft 1903, S. 56f.

¹⁰² Nach seiner Nobilitierung 1870 hieß er Heinrich von Drasche-Wartinberg, vgl. Czeike 2004, S. 90.

¹⁰³ Vgl. Czeike 2004, S. 90.

¹⁰⁴ Vgl. Fabriksmarken der Wienerberger 1926, S. 1.

¹⁰⁵ Vgl. Czeike 2004, S. 320; Kräftner 1996, S. 8.

¹⁰⁶ Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gesellschaft 1903, S. 8.

¹⁰⁷ Vgl. ebenda, S. 9.

1903 wird erwähnt: „Die Betriebe der Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gesellschaft wurden solcherweise (...) zur Schule für die moderne Technik im keramischen Gewerbe (...).¹⁰⁸ Und weiters meint man: „Es bleibt aber auch ein unbestrittenes Verdienst der Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gesellschaft, durch Einführung bis dahin in Österreich nicht erzeugter Fabrikate der vaterländischen Tonwarenindustrie auf dem Weltmarkte eine achtungsgebietende Stellung geschaffen zu haben.“¹⁰⁹

5.1 Die Wienerberger Werkstättenschule für Keramik

Die Erneuerungen auf dem Gebiet der Keramik in Wien sind zunächst den Künstlern um die Wiener Keramik und die Wiener Werkstätte zu verdanken, ab 1920 aber vor allem den Bildhauern der Wienerberger Werkstättenschule für Keramik, da diese sich stets für neue technische Möglichkeiten interessierten. Auch die Aufmerksamkeit der Industrie wurde auf die neuen Möglichkeiten des Materials gelenkt. Besonders Wilhelm Exner, Nestor der österreichischen Techniker, richtete sein Interesse im Verlauf der Tätigkeit als Präsident des technischen Versuchsamtes auf dieses Thema und seiner Initiative ist die Gründung der Wienerberger Werkstättenschule für Keramik zu verdanken.¹¹⁰ Die Wienerberger Werkstättenschule für Keramik sollte einen neuen Schultypus darstellen: „Sie war an ein Industrieunternehmen (eben die „Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft“) angegliedert und sollte die Ausbildung von keramischen Fachleuten in Fühlung mit der Praxis ermöglichen.“¹¹¹ Wienerberger als Kooperationspartner zu wählen lag wohl auf der Hand, da das Unternehmen das größte auf seinem Gebiet und dazu auch sehr erfolgreich war.

So berief Exner Powolny-Schüler Robert Obsieger, der zuvor eine Professur an der keramischen Fachschule in Znaim inne hatte, als Leiter der neuen Schule nach Wien und gemeinsam erarbeiteten die beiden einen Lehrplan für die neue Werkstättenschule.¹¹² Schon 1919 begann der Aufbau der Wienerberger Werkstättenschule mit dem Schwerpunkt auf Kunst- und Baukeramik und am 1. Dezember 1920 startete mit staatlicher Unterstützung der erste Lehrgang der Schule.¹¹³ Zu den Aufsichtsratsmitgliedern der Werkstättenschule gehörte unter anderem Michael Powolny, der auch aufgrund seiner Tätigkeit für die Wiener

¹⁰⁸ Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gesellschaft 1903, S. 10.

¹⁰⁹ Vgl. ebenda, S. 18.

¹¹⁰ Vgl. Deutsche Kunst und Dekoration 1932, S. 97.

¹¹¹ Ebenda, S. 97.

¹¹² Vgl. ebenda, S. 98.

¹¹³ Vgl. Kräftner 1998, S. 12; Neuwirth 1974, S. 94, 339.

Werkstätte große Bekanntheit erreichte.

Der Werkstättenunterricht dauerte sechs Semester, davon wurde in den ersten drei Semestern Allgemeines gelehrt, in den zweiten drei Semestern spezialisierten sich die Schüler je nach Neigung und Begabung. Eine der Aufnahmebedingungen für ordentliche Schüler war neben zeichnerischer und plastischer Begabung das vollendete 14. Lebensjahr. Der Lehrplan setzte sich folgendermaßen zusammen: In den ersten drei Semestern mussten die Schüler Deutsch, Rechnen, Chemie und allgemeine Keramik, Physik, Mineralogie und Geologie, Zeichnen und Malen sowie Modellieren lernen, der Werkstättenunterricht machte fast ein Drittel der Unterrichtsstunden aus. In der zweiten Hälfte der Schulausbildung beschäftigten sich die Schüler dann nur mehr mit „Allgemeiner Keramik“, praktischer Laborarbeit und zu einem Großteil mit Werkstättenarbeit und Spezialfächern.¹¹⁴ Eine im Archiv der Firma Wienerberger erhaltene schwarz-weiß Fotografie zeigt Erzeugnisse, die höchstwahrscheinlich aus der Wienerberger Werkstättenschule für Keramik stammt (Abb. 19). Ein Werkstättenzeugnis, ebenfalls aus dem Archiv von Wienerberger, zeigt den eigenen Stempel der Wienerberger Werkstättenschule für Keramik. Verwendung fand dieser Stempel jedoch nur für Unterlagen der Schule, nicht jedoch für die keramischen Arbeiten (Abb. 20).

Parallel zur Wienerberger Werkstättenschule gab es an der Wiener Kunstgewerbeschule, der heutigen Universität für Angewandte Kunst, eine Keramikklasse, welche von Michael Powolny geleitet wurde, jedoch handelte es sich dabei nicht um eine Schulausbildung sondern um ein akademisches Studium. Der spezielle Fokus der Wienerberger Werkstättenschule richtete sich aber auf die technisch-praktische Seite der Töpferei und Hafnerei sowie der Porzellan- und Steinguterzeugung und moderne Technologien wurden verwendet.¹¹⁵ Daher wurde die Wienerberger Werkstättenschule zum Zentrum für Entwicklung, Forschung und Weiterbildung.¹¹⁶ Besonders war, dass die Schule in ihren Werkstätten vergleichsweise große keramische Arbeiten und Baukeramik, wie beispielsweise Vasen, Schalen oder Wandbrunnen, hergestellt werden konnten. Schon 1920 wurden beispielsweise bei der Wiener Kunstschau Obsiegers überlebensgroße Halbfiguren „Frühling“ und „Medusenkopf“ ausgestellt.¹¹⁷ Diesen Vorteil der großen Brennöfen erkannten bald auch Künstler anderer Werkstätten und ließen

¹¹⁴ Vgl. Unterlagen zur Gründung der Werkstättenschule für Keramik.

¹¹⁵ Vgl. Kräftner 1998, S. 12; Neuwirth 1974, S. 94.

¹¹⁶ Vgl. Kräftner 1998, S. 12.

¹¹⁷ Vgl. Neuwirth 1974, S. 94, 339.

ihre Werke bei Wienerberger brennen.¹¹⁸

Meist war es so, dass die Studenten, welche die Wiener Kunstgewerbeschule besuchten, zuvor bereits eine keramische Ausbildung absolviert hatten. Anfänglich wurden die Fachschulen für Keramik oder Tonindustrie in Znaim, Teplitz oder Bechyn als erste Ausbildung besucht, später wurden die Wienerberger Werkstättenschule Obsiegers neben anderen Werkstätten von Zweybrück, Spanning und Bucher, sowie einzelne keramische Firmen, wie die Firmen Schwadron, Wiener Keramik, Sommerhuber in Steyr oder die Wiener kunstkeramische Werkstätte frequentiert.¹¹⁹ Dies lässt darauf schließen, dass die Ausbildung der Wienerberger Werkstättenschule von vielen als Vorausbildung vor dem Besuch der Wiener Kunstgewerbeschule genossen wurde.

Um auf die Bedeutung der Werkstättenschule zu verweisen, soll ein wichtiger Absatz aus einer zeitgenössischen Zeitschrift zitiert werden: „Deshalb ist es aufs schmerzlichste zu bedauern, daß [sic] für den Fortbestand der Wienerberger Werkstättenschule Gefahr besteht. Die Schule ist ein privatwirtschaftliches Unternehmen geblieben, obgleich die Lehrkräfte vom Staat erstellt werden. Nun wird die Wirtschaftskrise als Begründung für die Auflösung der Anstalt herangezogen, eine Maßnahme, die durchaus gegen die wirtschaftlichen Interessen der Allgemeinheit wäre. Vorläufig ist durch Eingreifen des Österreichischen Werkbundes ein Provisorium errichtet worden, das aber bald abläuft. Was dann geschieht, weiß niemand. Obsiegers Lehrtätigkeit aber ist wirtschaftlich ebenso produktiv, wie künstlerisch. Wir brauchen ihn.“¹²⁰ Dennoch konnte die Werkstättenschule für Keramik nicht bestehen bleiben und wurde 1932 geschlossen. Obsieger blieb bis zur Schließung der Wienerberger Werkstättenschule deren Leiter.¹²¹

Nach der Schließung überließ die Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft die Fabriksrealität der Werkstättenschule dem Österreichischen Werkbund für den Betrieb einer Fachschule für Keramik, ebenso wie die Einrichtung und wie im Gedenkenprotokoll vom 14. November 1932 formuliert wird „wie alles liegt und steht, ferner nachstehende, dortselbst neu aufzustellende Arbeitsmaschinen bzw. Behelfe“.¹²²

¹¹⁸ So ließ beispielsweise Hertha Bucher 1933 ihren Kaminentwurf und andere Keramiken für die Teilnahme an der Ausstellung „Die schöne Wand“ im Österreichischen Museum von Wienerberger ausführen. Vgl. Neuwirth 1974, S. 118.

¹¹⁹ Vgl. ebenda, S. 371.

¹²⁰ Vgl. Deutsche Kunst und Dekoration 1932, S. 98.

¹²¹ Vgl. Kräftner 1998, S. 12.

¹²² Vgl. Unterlagen zur Auflösung der Werkstättenschule für Keramik.

5.2 Robert Obsieger – ein Künstler im Umfeld von Wienerberger

Robert Obsieger, der die von 1920 bis 1932 bestehende Werkstättenschule für Keramik bei Wienerberger leitete, war für die Firma und die baukeramische Produktion eine zentrale Persönlichkeit. Aus diesem Grund und weil sein Name trotz seiner Leistungen für Wienerberger und auf dem Gebiet der Keramik in Österreich nur wenigen Kennern ein Begriff ist, sollen hier einige Informationen zu Obsiegers Leben und Schaffen geliefert werden. Die einzige Monografie zum Leben und Schaffen von Obsieger stellt der Ausstellungskatalog „Robert Obsieger. 1884-1958“ aus dem Jahr 1986 der Hochschule für angewandte Kunst in Wien dar.¹²³

Der am 23.09.1884 in Lundenburg, Mähren geborene Robert Obsieger, war Keramiker und Bildhauer. Er besuchte die Fachschule für Tonindustrie in Znaim, arbeitete in der Kachelofenfabrik Rudolf Sommerhuber in Steyr, Oberösterreich und studierte von 1909 bis 1913 an der damaligen Wiener Kunstgewerbeschule beim Maler und Keramiker Berthold Löffler und dem Bildhauer und Keramiker Michael Powolny, sowie Kenner.¹²⁴

Schon 1909, also parallel zu seinem Studium begann er in der Wiener Keramischen Werkstätte praktisch zu arbeiten. 1913 bis 1918 war er Assistent Oskar Strnads für allgemeine Formenlehre an der Kunstgewerbeschule, wo er auch 1914 an der Werkbundaustellung in Köln teilnahm. 1918 wurde er an die Fachschule für Tonindustrie in Znaim berufen was ihm auch den Professortitel brachte, er verfolgte aber bereits 1919 seine Rückversetzung nach Wien, wo er 1920 auf Wunsch des Sektionschefs Exner die Leitung der nach seinen Plänen ins Leben gerufene Werkstättenschule für Keramik der Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft übernahm. Im September 1932 wurde die Schule aufgrund der schlechten wirtschaftlichen Situation aufgelöst.¹²⁵ Über eine kurz vor der Schließung veranstaltete Ausstellung berichtet Hans von Ankiewicz folgendes: „Eine im Juli 1932 im Oesterreichischen Museum veranstaltete Ausstellung von keramischen Arbeiten Obsiegers und seiner Schüler stellte den künstlerischen und pädagogischen Fähigkeiten dieses Meisters geschmackvoller Formgebung und übertrefflicher Glasuren ein glänzendes Zeugnis aus.“¹²⁶ Nach der Schließung der Werkstättenschule für Keramik betätigte sich Obsieger als Berater auf dem

¹²³ Vgl. Robert Obsieger 1986.

¹²⁴ Vgl. Archiv Schweiger; Nachlass Ankiewicz-Kleehoven; Rochowanski 1923, S. 18; Hochschule für angewandte Kunst 1986, S. 7-10.

¹²⁵ Vgl. Archiv Schweiger; Nachlass Ankiewicz-Kleehoven; Nachlass Schmidt; Neuwirth 1974 a, S. 158.

¹²⁶ Nachlass Ankiewicz-Kleehoven.

Gebiet der kunstkeramischen Erzeugung bei Wienerberger.¹²⁷ Von 1932 bis 1958 war er Leiter der Keramikwerkstätte der Kunstgewerbeschule, von der er ab 1939 vorläufiger Direktor und von 1941 bis 1945 Direktor war.¹²⁸ Obsieger wurde 1928 Mitglied des Künstlerhauses, fungierte als Sachbearbeiter für Kunstgewerbe und Kunsthandwerk im Kulturred der Stadt Wien ebenso wie als Beirat des Wiener Kunsthandwerkvereines.¹²⁹

Für Wienerberger gestaltete Obsieger die verschiedensten keramischen Produkte wie Schalen, Vasen, Krüge, Blumentöpfe, monumentalen Fassadenschmuck und Großplastiken. In der firmeneigenen Zeitschrift „Die Wienerberger“ wird aber vor allem auf seine Leistung auf dem Gebiet der kunstreich gestalteten Öfen und Kamine hingewiesen, welche meist als Unikate geschaffen wurden.¹³⁰

Von den Ausstellungen an denen sich Obsieger beteiligte sind folgende zu nennen: die Kunstschau 1920, wo er mit einer lebensgroßen figuralen Keramik vertreten war, die österreichische Ausstellung in Paris 1925, die Weihnachtsschau des Künstlerhauses 1926, die Jahresausstellung 1929 im Künstlerhaus, mit Werken im Raum 7, 1. Stock, die Jubiläumsausstellung 1936, sowie verschiedene Triennale in Mailand und die Weltausstellungen in Brüssel und Paris.¹³¹

In dem 2005 von Rupert Riedl, dem Sohn des Bildhauers und Keramikers Josef Riedl, veröffentlichten Werk „Leben und Schaffen des Bildhauers Josef Riedl. Eine Künstlerbiografie“, publizierte der Herausgeber die in den 1960er Jahren vom Künstler verfasste Lebensgeschichte. Um das Jahr 1906 müssen sich Josef Riedl und Robert Obsieger bei Schwerdtner kennen gelernt haben. Dazu Josef Riedl in seinen Niederschriften: „Als ich dort öfters, abends bei Licht, arbeitete, lernte ich Obsieger kennen, der auch was verdienen wollte, einen Kunstgewerbeschüler von Povolni [sic], einem wirklichen Meister. Wir kamen immer wieder zusammen, und ich habe viel von ihm profitiert. Er erhielt die Professur seines verstorbenen Lehrers und wurde ein angesehener Plastiker und Keramiker. Leider starb er früh durch einen Autounfall.“¹³² Am 27.11.1958 starb Robert Obsieger im Neurologischen Krankenhaus, 1190 Wien, Hofzeile 18-20.¹³³

¹²⁷ Vgl. Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft 1967, S. 18.

¹²⁸ Vgl. Nachlass Ankwiczy-Kleehoven; Archiv Schweiger; Neuwirth 1974 a, S. 158.

¹²⁹ Vgl. Nachlass Ankwiczy-Kleehoven.

¹³⁰ Vgl. Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft 1967, S. 18.

¹³¹ Vgl. Nachlass Ankwiczy-Kleehoven; Archiv Schweiger; Nachlass Schmidt.

¹³² Riedl 2005, S. 63.

¹³³ Vgl. Archiv Schweiger.

5.3 Fabriksmarken von Wienerberger

Dem Artikel „Fabriksmarken der Wienerberger“ eines Heftes mit der Bezeichnung „Wienerberger“ und der Nummer 21 von Dezember 1926, herausgegeben von der Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft, sind die wesentlichen Informationen zu den Siegel- bzw. Firmenmarken von Wienerberger zu entnehmen: Alois Miesbach führte die erste Fabriksmarke ein, als er mehrere Ziegelerzeugungsstätten auf dem Wienerberg zu einer Firma zusammenfügte. Er verwendete schlicht seine Initialen „A. M.“ zur Kennzeichnung der Ziegel. Heinrich Drasche ersetzte im Jahre 1855 die Buchstaben A und M durch seine Initialen, die durch ein Adlersymbol mit einem „W“ in der Mitte getrennt waren (Abb. 21). Sowohl Miesbachs, als auch Drasches Anfangsbuchstaben kennzeichneten die erzeugten Ziegel und zeugen bis heute noch von deren Ursprung. Die Berechtigung den „kaiserlichen Adler“ im Markenzeichen zu werden, musste Wienerberger schließlich 1904 erwerben. Um 1872 wurde zusätzlich eine Siegelmarke eingeführt, die den Firmennamen trug, jedoch nur ab und zu auf Erzeugnisse angebracht wurde (Abb. 22). Ein weiteres Adler Symbol wurde für die Drucksorten der Firma Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelt.¹³⁴

Das Bestreben nach einer modernen Firmenmarke und danach das Schlagwort des Firmennamens bildlich darzustellen, veranlasste Wienerberger 1922 das „W“ in einen Berg einzuschreiben (Abb. 23). Aus diesem „W im Berge“ entwickelten sich dann die auf dem Steingutgeschirr angebrachten Marken (Abb. 24, 25). Mit dem Übergang auf die maschinelle Erzeugung wurde die Anbringung einer Schutzmarke für Mauerziegel und Bau-Tonwaren jedoch schwierig und die internationalen Gepflogenheiten verlangten auch nicht danach. Daher wurden lediglich die in der Tonwarenfabrik hergestellten Klinker und Erzeugnisse mit einem wiederum neuen Zeichen in Form der Buchstaben WZB, eingeschrieben in einen Kreis, gekennzeichnet (Abb. 26). Diese Marke wurde bis 1926 verwendet, danach sah sich die Firma Wienerberger aufgrund der geschäftlichen Depression der Jahre 1925 und 1926, sowie der Konkurrenz, veranlasst, ihre Erzeugnisse durch ein neues geschütztes Markenzeichen kenntlich zu machen. Das neue Logo stellte ein dreidimensional abgebildetes „W“ mit einem sich über dem W erhebenden Flammenkegel dar und wird, so der Artikel, mit Beginn der Erzeugung des Jahres 1927 auf den Waren von Wienerberg angebracht sein (Abb. 27).¹³⁵ Damit kann davon ausgegangen werden, dass keramische Produkte, die mit dem neuen Markenzeichen gekennzeichnet sind, ab 1927 erzeugt wurden. Generell sind die

¹³⁴ Vgl. Fabriksmarken der Wienerberger 1926, S. 1 f.

¹³⁵ Vgl. ebenda, S. 3 f.

Fabrikmarken und ihre zeitliche Einordnung ein wichtiges Indiz zur Datierung der bau- und kunstkeramischen Erzeugnisse.

6 Stellenwert der Baukeramik der Zwischenkriegszeit

Keramik ist in Wien an zahlreichen Gebäuden des Historismus, sowohl Zinshäusern als auch privaten Palais oder öffentlichen Gebäuden, zu finden. Dabei fand das Material Verwendung als Wand- und Fußbodenplatten im Innenraum und als Detail an den Außenfassaden. An den Außenwänden war Keramik fast ausnahmslos in Form von Bauterrakotten in ihrer rotbraunen Naturfarbe zu finden, nur am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, dem heutigen MAK, erbaut 1866 bis 1871, und am Chemischen Universitätsinstitut in der Währinger Straße, erbaut 1869 bis 1872, wurden buntglasierte Terrakotten angebracht.¹³⁶

Anders ist die Bestandlage bei Bauten der 1920er, vor allem aber der 1930er Jahre in Wien. In einem Beitrag im Boulevardblatt „Der Kuckuck“ von 1929 wird zur Österreichischen Bauausstellung folgendes festgehalten: „Für Wien ist diese Ausstellung darum wichtig, weil hier die private Bautätigkeit fast vollständig zurückgegangen ist, obwohl sie natürlich nicht behindert, sondern im Gegenteil durch langjährige Steuerbefreiung gefördert wird.“¹³⁷ Und weiter wird in dem Artikel ausgeführt, dass das private Bauen aufgrund der hohen Kosten nur mit Hilfe öffentlicher Gelder möglich sei, dies aber schon rein aufgrund der Ideologie des sozialdemokratisch beherrschten Wien keine Lösung wäre. Deshalb übernimmt die Stadt Wien selbst die Bautätigkeit.¹³⁸ Folglich können, bedingt durch die allgemein wirtschaftlich schlechte Situation nach dem Ersten Weltkrieg und den Börsencrash in New York 1929, nur sehr vereinzelt private Wohnbauten der 1920er und 1930er Jahre in Wien gefunden werden, umso mehr Bautätigkeit ist jedoch auf kommunaler Ebene vorzufinden. Daher beschränken sich die baukeramischen Erscheinungen dieser Zeit, wenn auch nicht ausschließlich, so in großem Maße auf Gemeindebauten.

Trotz der verringerten Bautätigkeit in der Zwischenkriegszeit, ist der Baukeramik ein besonderer Stellenwert zuzuordnen. Die Keramik am Außenbau, so Thompson-Pleister, erlangte „seit dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts (...) eine neue künstlerische

¹³⁶ Vgl. Kieslinger/Mejchar 1972, S. 85-87.

¹³⁷ Der Kuckuck 1929, Nr. 4, S. 10; vgl. dazu auch E-Mail Korrespondenz mit Dr. Heinz Jankowsky 05.03.2012.

¹³⁸ Vgl. Der Kuckuck 1929, Nr. 4, S. 10.

Eigenständigkeit, die sie bis zum Ende der Weimarer Republik beibehält“.¹³⁹ Auch wenn Thompson-Pleister hierbei von Baukeramik in Deutschland spricht, so ist dies ebenso für die Situation in Österreich-Ungarn bzw. Österreich nach 1918 zutreffend. Die sich verselbständigende Bauplastik bzw. Baukeramik stellte eine Mittlerrolle zwischen den Gattungen Architektur und Skulptur dar. Und obwohl einerseits eine Entwicklung der dekorreichen Fassade des Historismus hin zur dekorlosen Fassade der Moderne stattfindet und die veränderte Bauplastik des beginnenden 20. Jahrhunderts als Station auf dem Weg dorthin gesehen werden kann, so ist meines Erachtens vor allem die keramische Bauplastik als selbständiges Kunstwerk zu betrachten. Gerade durch das Material Keramik, das sich materialesemantisch und optisch von einer Putzfassade hervorhebt, wird die Plastik nicht nur inhaltlich, sondern auch technisch autonom.

Gerhardt Kapner betont ebenso die hervorragenden Leistungen auf Ebene der Keramik: „Ohne Zweifel ist im kommunalen Kunstschaffen jener Tage auch tatsächlich ein Einfluß [sic] derartiger Bestrebungen (Anm.: der Bestrebungen die besten Künstler einzusetzen) spürbar und sichtbar geworden. Er ist heute noch abzulesen etwa in den vielen keramischen Schmuckelementen, Brunnen oder Figuren, die in den Gemeindebauten der Ersten Republik erhalten geblieben sind. Als Beispiel sei an die keramische Plastik Michael Powolnys im 15. Bezirk, Oeverseestraße 25, oder Obsiegers Brunnenkeramik im gleichen Bezirk, Wurzenbachstraße 2/6, erinnert.“¹⁴⁰ Kapner erwähnt außerdem den Figureschmuck des Amalienbades und einzelner Gemeindebauten wie des Karl Marx-Hofes, welche im Kapitel 7 näher beschrieben werden.

6.1 Problematik

Obwohl den baukeramischen Erzeugnissen der 1920er Jahren also große Bedeutung beizumessen ist, besteht die Schwierigkeit mangelnder verfügbarer Quellen. Sowohl im Stadt- und Landesarchiv, also auch im Archiv des Technischen Museums oder den Beständen der verschiedenen Bezirksmuseen, sind nur sehr vereinzelt Quellen zu Baukeramik allgemein und Wienerbergers Leistungen auf dem Gebiet der Baukeramik im Speziellen zu finden. Die zahlreich vorhandenen Quellen aus dem 19. Jahrhundert sind für die vorliegende Themenstellung nur von nachgeordneter Wichtigkeit. Johann Kräftner zu Folge sind

¹³⁹ Thompson-Pleister 1991, S. 9.

¹⁴⁰ Kapner 1970, S. 51.

außerdem die ursprünglich in Leobersdorf aufbewahrten Modelle der keramischen Erzeugnisse, welche er als Quelle verwenden konnte um Rückschlüsse auf die Urheberschaft von baukeramischen Erzeugnissen zu machen, vernichtet worden.¹⁴¹

Auch das Archiv Wienerberger selbst besitzt nur wenige Produktkataloge aus den zwanziger Jahren. Zu den für die vorliegende Arbeit wichtigsten Unterlagen aus dem Wienerberger Archiv gehören folgende Quellen: Zunächst waren Musterkataloge von Wienerberger aus der Zeit des Historismus eine wesentliche Grundlage. Der älteste erhaltene Katalog enthält keine Datierung, der nächst älteste und datierte Katalog stammt aus dem Jahr 1858 und nennt sich „Erzeugnisse der K. K. Privilegierten Thonwaaren-Fabrik zu Inzersdorf am Wienerberg, aus dem anerkannt besten Materiale, in rother oder gelber steinähnlicher Farbe. [sic]“.¹⁴² Diese Musterkataloge enthalten Abbildungen aller nur erdenklichen bauplastischen Terrakottaelemente die zur Produktpalette Wienerbergers in der Zeit des Historismus zählten. Dazu gehören sämtliche Formen, die auch heute noch an den Wiener Zinshausbauten zu finden sind, wie beispielsweise ornamentale Schmuckfelder, Medaillons mit Portraitdarstellungen, Atlanten, Karyatiden oder jede Art von figuralem Schmuck, ebenso wie bauplastische Details der christlichen Ikonografie (Abb. 28, 29, 30). Ein Katalog ebenfalls aus der Zeit des Historismus, aber etwas jüngeren Datums, enthält eine Abbildung der Brunnenform des Majolikabrunnens, der sich im Erdgeschoss des heutigen Museum für angewandte Kunst (MAK) in Wien schräg vis a vis vom Eingang befindet (Abb. 31). Dieser von Valentin Teirich entworfene und von der Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft ausgeführte Brunnen, wurde auch auf der Wiener Weltausstellung 1873 gezeigt.¹⁴³ Anzunehmen wäre daher, dass dieser Katalog vor der Erbauung des MAK 1871¹⁴⁴ zu datieren ist. Wesentliche Quellen für den Zeitraum der 1920er Jahre sind einige Kataloge. Dazu gehören der Katalog über die Kunstöfen und Kunstkamine von Oktober 1926, der die Nummer 600 trägt, der Katalog über die Kunstkeramiken von Dezember 1926, mit der Nummer 601 und der Katalog über die Wienerberger Bau-Keramiken, der von März 1927 stammt und die Nummer 605 hat. Weiters gibt es einen Katalog über Wandplatten von Wienerberger, welcher aber keine Datierung enthält. Aufgrund der Ähnlichkeit zu den Designs und Layouts der drei zuvor erwähnten Katalogen, muss dieser jedoch ebenfalls in die Zeit um Mitte der 1920er Jahre zu datieren sein. Als weitere Quelle dient auch eine Mappe mit

¹⁴¹ Vgl. Interview mit Dr. Johann Kräftner 05/06/2012.

¹⁴² Vg. Erzeugnisse der K. K. Privilegierten Thonwaaren-Fabrik 1858.

¹⁴³ Vgl. Lützow 1875, S. 37.

¹⁴⁴ Vgl. <http://www.mak.at/service/geschichte/geschichte.html> (23.11.2011).

verschiedenen Tafeln mit Muster für Wandplatten. Diese Mappe trägt jedoch weder eine Bezeichnung, noch eine Datierung.¹⁴⁵

Nicht zuletzt stellt sich die Frage, welche Keramiken von Wienerberger in die Betrachtung mit einbezogen werden, denn keramische Werke sind sowohl einem Künstler als auch gegebenenfalls einer ausführenden Einrichtung zuzuordnen. Der Entwerfer ist künstlerischer Urheber. In einer Werkstatt wird die Keramik ausgeführt, wenn der Keramiker für die jeweilige Firma arbeitet oder, sofern der Künstler selbständig ist, wenn er nicht selbst über die nötigen Brennöfen und Einrichtungen zur Herstellung verfügt. Soll also festgestellt werden, ob eine Keramik in den Werkstätten von Wienerberger hergestellt worden ist, so kann dies, leider nur in seltenen Fällen, durch Quellen oder Überlieferungen nachgewiesen werden. Daher ist das wohl wichtigste Indiz zum Nachweis der Urheberschaft das Markenzeichen von Wienerberger. War ein Keramiker bei Wienerberger angestellt, so wird auf seinen keramischen Werke im Normalfall die Marke von Wienerberger angebracht sein, war er selbständiger Künstler, der die Werkstätten von Wienerberger nur zu Produktion seiner Werke verwendete, so wird er seine eigene Marke angebracht haben. Es wurde ja bereits in Kapitel 5.1 erwähnt, dass Künstler, die sonst in keinem Arbeitsverhältnis zu Wienerberger standen, den Vorteil der großen Brennöfen bei Wienerberger erkannten. So kann bei einer gewissen Größe von Plastiken die im Raum Wien entstanden sind darauf geschlossen werden, dass sie in den Werkstätten von Wienerberger modelliert aber vor allem gebrannt wurden.

Wichtig ist, eine Definition zu treffen, um die in der vorliegenden Arbeit zu behandelnden keramischen Erzeugnisse abgrenzen zu können. Als „baukeramische Erzeugnisse der Zwischenkriegszeit mit Schwerpunkt Wienerberger“ sollen Werke behandelt werden, die mit einer Firmenmarke von Wienerberger versehen sind oder die aufgrund des Quellenstandes eindeutig Wienerberger als Hersteller bzw. einem von Wienerberger beauftragten Künstler zuzuschreiben sind. Zwischen Wienerberger und Wienerberger Werkstättenchule wird bzw. kann dabei nicht unterschieden werden, da alle Keramiken, die in den Werkstätten von Wienerberger hergestellt wurden, mit der gleichen Marke versehen wurden.

6.2 Die Stellung von Wienerberger in der Erzeugung von Baukeramik

Dass die Wienerberger Baustoffindustrie AG seit Anfang ihres Bestehens 1819 bestrebt war, Kunst und Technologie zu verbinden, betont der Vorstand in der Einleitung Johann Kräftners

¹⁴⁵ Vgl. Kleine Mappe mit Musterblättern o.D.

Publikation von 1996.¹⁴⁶ Auch in der schon erwähnten Publikation von Wienerberger, die im August 1903 anlässlich des Besuchs der Wienerberger Werke durch den Deutschen Verein für Ton-, Zement- und Kalkindustrie herausgegeben wurde um „den Fachgenossen aus dem Deutschen Reiche eine kurze Beschreibung der Werke und einen Führer an die Hand zu geben“,¹⁴⁷ bezeichnet sich Wienerberger als „Großindustrie (...) welche weit über die Grenzen des Reiches hinaus als die unbestritten bedeutendste baukeramische Betriebsstätte bekannt ist.“¹⁴⁸ Diese Zitate, jeweils von Seiten des Unternehmens, belegen, dass der Wille einer gewissen künstlerischen Betätigung von Beginn des 19. Jahrhunderts an bestand und dies auch tatsächlich als Verpflichtung wahrgenommen wurde. Auch heute noch gilt für Wienerberger die Beteiligung am kulturellen Geschehen als wichtiger Pfeiler der Unternehmenspolitik. So wird seit 2004 alle zwei Jahre der brick award für zeitgenössische europäische Ziegelarchitektur verliehen.¹⁴⁹

Schon im 19. Jahrhundert entwickelte sich daher neben der Verwendung von Ziegelsteinen und Klinker für architektonische Zwecke eine Produktionssparte die sich auf die Herstellung von Plattenverkleidungen für Außenmauern konzentrierte. Wienerberger setzte in diesem Gebiet auf eigene Forschung und Entwicklung und arbeitete auch mit führenden Architekten der Zeit, wie beispielsweise Ferstel zusammen.¹⁵⁰ Die Produktpalette von Wienerberger umfasste bald eine große Anzahl bauplastischer Elemente angefangen bei Formsteinen und Verblendziegeln bis hin zu unterschiedlichen Skulpturen. Die erste Fabrik dieses neuen Produktionszweiges entstand in Inzersdorf 1851, die rasant gestiegene Nachfrage für bauplastische Elemente durch das Aufkommen des Historismus lies aber bald ein neues Werk am Wienerberg 1873 entstehen. Dort war es, wo langsam die Produktion von fein glasierter Ware wie Pflasterplatten, Mosaikbodenplatten, glasierten Wand- und Bodenplatten und Öfen in den Vordergrund trat. Zur Herstellung feiner Tonwaren soll es außerdem eigene Brennöfen gegeben haben.¹⁵¹ Außerdem hatte Wienerberger zur besseren Gestaltung von Formteilen mit polychromen Glasuren den Chemiker der Wiener Porzellanmanufaktur abgeworben, durch dessen Kenntnisse man es schaffte, farblich an die angestrebten Vorbilder der Hochrenaissance in Italien anzuschließen.¹⁵² In einem im Selbstverlag erschienenen Buch von

¹⁴⁶ Vgl. Kräftner 1996, S. 5.

¹⁴⁷ Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gesellschaft 1903, S. 3.

¹⁴⁸ Ebenda, S. 7.

¹⁴⁹ Vgl. http://www.brick10.com/App/XMLExports/BrickAward/press/index_de.htm (26.03.2012); siehe auch Klauser 2006.

¹⁵⁰ Vgl. Kräftner 1996, S. 11.

¹⁵¹ Vgl. Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gesellschaft 1903, S. 14, 46.

¹⁵² Vgl. Kräftner 1996, S. 9.

1873 wird diesem Produktionswerk am Wienerberg ein eigenes Kapitel gewidmet. Darin heißt es: „Hauptsächlich sind es eben Bau-Ornamente, die hier erzeugt werden. Die reiche und werthvolle [sic] Sammlung der schönsten Modelle in allen Stylarten, durchgängig nach Zeichnungen der renommiertesten Architekten angefertigt, ermöglicht es, aus dem vorhandenen Formenvorrathe [sic] rasch für die meisten Fälle passendes liefern zu können.“¹⁵³ Interessant ist, dass eine dazu erwähnte Liste mit Kundenadressen für Bau-Ornamente, die gesamte „alte Welt“, wie auch Amerika umfasst.¹⁵⁴ Bis dato wurden solch kunstfertige Produkte lediglich im Ausland hergestellt. Jetzt aber war Wienerberger selbst zum Exporteur ins Ausland geworden, Beispiel dafür ist die Ausstattung des Opernhauses in Odessa mit baukeramischen Elementen,¹⁵⁵ sowie die Lieferung zahlreicher Baukeramiken nach Athen, wie Johann Kräftner ausführlich in seiner Publikation aus dem Jahr 1997 berichtet.¹⁵⁶

Der Katalog von Wienerberger aus dem Jahr 1858 zeigt wie umfangreich das Formengut von Wienerberger war. Diese umfassende Produktpalette vom schlichten Mauerziegel, über Kanalrohre, kunstvoll gestaltete Wand- und Bodenfliesen, bis hin zu kunstfertigen Öfen, ermöglichte es dem Unternehmen nicht nur Bauaufgaben, welche die Grundressource Ziegel verlangten zu übernehmen, sondern auch anderen architektonischen Herausforderungen anzunehmen. In der späteren Publikation der Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft von 1903, werden folgende Fabrikate aufgelistet:¹⁵⁷ I. Ziegelfabrikate, II. Schamottewaren, III. Steinzeugwaren, IV. Klinkerziegel, V. Klinker- und Keramikplatten, VI. Mosaik-Fußbodenbelagsplatten, „härter als Stahl, in allen Farben und Dessins, von vorzüglichster Haltbarkeit und Schönheit“, VII. Fassaden-Verkleidungsplatten „im Mauerziegelformat, zur Herstellung von schönen Ziegelrohbau-Fassaden, in allen Farben, glasiert und unglasiert, von absoluter Wetterbeständigkeit, dann reich dekorierte Fassadeplatten in anderen Formaten“, VIII. Feine Wandfliesen und Majoliken, „auch nach Art der Lucca della Robbiaware, glasierte und vielfach dekorierte Platten für Wandbekleidungen aller Art, wetterbeständige Dekoration von Außenflächen, dann von Innenräumen“, IX. Ofenfabrikate („Weiße Emailschnelz-Kachelöfen und Kamine, braun und grün glasierte altdeutsche Jagd- und Bauernöfen, Rokoko- und dessinierte Salonöfen in weißer und Elfenbeinfarbe, Öfen in Majolikafarben, Öfen für Gasheizung.“) und schließlich X.

¹⁵³ Die Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gesellschaft zur Zeit der Wiener W. 1873, S. 28.

¹⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 28; Vgl. Kräftner 1996, S. 8.

¹⁵⁵ Vgl. Kräftner 1996, S. 11.

¹⁵⁶ Vgl. Kräftner 1997; ebenso auch im Interview mit Dr. Johann Kräftner 05/06/2012.

¹⁵⁷ Vgl. Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gesellschaft 1903, S. 74-82.

Terrakotten: „Figuren und Bauornamente in künstlerischer Ausführung, Vasen, dekorative Gartenverzierungen aus wetterbeständigem Tonmateriale, in gelblicher, weißer und roter Farbe. Die Fabriken verfügen über eine große Auswahl von Modellen, übernehmen alle Ausführungen nach Zeichnungen der Besteller, besorgen auch Entwürfe durch ein technisch und künstlerisch geschultes Personale nach den gemachten Angaben.“ Diese Produkte von Wienerberger setzten sich einerseits aus seriell hergestellten Fabrikaten und andererseits aus individuellen Auftragslösungen, die in jedem Bereich möglich waren, zusammen.

Der Erfolg Wienerbergers, welcher sich auch dadurch auszeichnete, dass die Fabrikate „auf allen beschickten Ausstellungen mit den höchsten Auszeichnungen prämiert“ wurden, so die Firma in der Publikation von 1903,¹⁵⁸ war auch mit dieser neuen Sparte der Baukeramik sehr groß, weil die Produktionskosten der architektonischen Versatzstücke, welche während des Barock noch als Handarbeit vom Bildhauer skulptiert oder vom Stuckateur modelliert wurden, nun durch die allmählich industrielle und serielle Herstellung sanken, andererseits auch Bauornamente aus Keramik, die um gut 200% teureren Bauplastiken aus Stein ersetzen.¹⁵⁹

Mit dem Ende des Historismus wurde die Nachfrage für skulpturale Massenware weniger, jedoch hatte Wienerberger mit der Produktion von glasierten Wand- und Bodenplatten ein zweites Standbein im bauplastischen Bereich. Um die Jahrhundertwende herum begann Wienerberger entsprechend dem Zeitgeschmack des Jugendstils Boden- und Wandfliesen, sowie Majoliken mit flächigen Ornamenten und auch ganzen Szenen zu entwerfen.¹⁶⁰ Als Beispiel dafür können die Abbildungen einer kleinen Mappe mit Musterblättern aus dem Archiv von Wienerberger dienen. Diese Mappe ist zwar nicht datiert, doch müssen die Muster meines Erachtens stilistisch aus den 1920er Jahren stammen (Abb. 32, 33, 34).

Bald entstand eine ganz neue Produktpalette und kunstkeramische Objekte wurden zum Teil von bekannten Bildhauern wie Michael Powolny gestaltet. Die Qualität der Produkte, so Kräftner, war sehr hoch und dementsprechend wohlhabend die Käuferschicht.¹⁶¹ Auch für diese Objekte gab es die schon in Kapitel 6.1 erwähnten Musterkataloge. Viele der kunstkeramischen Erzeugnisse stellen autonome Kleinkunstwerke dar. Da Kunstkeramik im Folgenden nicht weiter behandelt wird, sollen hierzu einige Beispiele gezeigt werden. Das Archiv der Firma Wienerberger beinhaltet einige Kunstkeramiken, die sich, da sie auch im

¹⁵⁸ Vgl. Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gesellschaft 1903, S. 74.

¹⁵⁹ Vgl. Kräftner 1996, S. 8 f.

¹⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 9.

¹⁶¹ Vgl. Kräftner 1996, S. 9.

Katalog Wienerberger Kunstkeramiken Nr. 601 von 1926 abgebildet und in dem entsprechenden „Preisblatt K10, Kunstkeramiken, Nr. 601“ angeführt sind, gut datieren und den ausführenden Künstlern zuordnen lassen. Darunter befindet sich ein Blumentrog von Michael Powolny mit der Modellnummer 4125 (Abb. 35), ein Bär von Otto Prutscher mit der Modellnummer 4065a (Abb. 36), eine Merkurfigur von Michael Powolny mit der Modellnummer 4087 (Abb. 37), ein Faun bzw. Heupferd von Bildhauer Holzmannhofer mit der Modellnummer 1107 (Abb. 38), ein Putto von Michael Powolny der die Jahreszeit Frühling symbolisiert mit der Modellnummer 4083 (Abb. 39), eine Vase von Architekt Lourie mit der Modellnummer 4137, die hier auf einem Foto mit zwei anderen Vasen gezeigt wird (Abb. 40), sowie andere Keramiken wie eine bunt glasierte Version der Merkurfigur von Michael Powolny mit der Modellnummer 4087, ein Papagei von Bildhauer Holzmannhofer mit der Modellnummer 11010, eine Figur des Heiligen Florian von Bildhauer Willy Russ mit der Modellnummer 4014, zwei Vasen und drei Figuren die sich in Vitrinen des Empfangsfoyers von Wienerberger befinden und daher nicht optimal abgebildet werden konnten, aus diesem Grund werden sie auch hier nicht gezeigt.

Darüber hinaus befinden sich im Archiv von Wienerberger andere Kunstkeramiken, die zwar nicht im Katalog über die Kunstkeramiken zu finden sind aber aus einer ähnlichen Periode stammen. Hierbei sind kunstvoll gestaltete Kacheln für einen Kachelofen (Abb. 41, 42), ein grünschwarz glasierter Steinbock mit hellem Scherben (Abb. 43), ein Radio mit türkisfarbener keramischer Fassung (Abb. 44), ein Rehkitz und ein Fohlen, grünbläulich glasiert (Abb. 45), eine weitere Figur des Heiligen Florians mit weit expressiverer Farbigkeit (Abb. 46), zwei zweiarmige Kerzenständer sowie eine Vase in schwarz-rötlicher Farbigkeit der 1930er Jahre (Abb. 47) und ein rot glasierter Hund mit rotem Scherben und der Marke von nach 1927 (Abb. 48) zu nennen.

Auf dem Gebiet der Baukeramik hatte Wienerberger eine mehr oder weniger monopolistische Stellung, da die Firma wie erwähnt als einzige über dementsprechend große Öfen verfügte. Die Gemeinde Wien erwarb beispielsweise 1919 das Ziegelwerk von Jakob Löwy in Oberlaa, produzierte dort aber nur Ziegel als Baumaterial für die kommunalen Wohnbauten. Dieses kommunale Ziegelwerk in Oberlaa wurde jedoch 1929 wieder aufgrund mangelnder Rentabilität geschlossen.¹⁶² War dieses Werk für die Gemeinde Wien zwar auch ein Mittel um die Preise für Ziegel niedrig zu halten, so konnte sie Wienerberger damit keine Konkurrenz im Bereich der Baukeramik bieten.

¹⁶² Vgl. Kos 2010, S. 320.

Wienerberger produzierte in den 1920er und 1930er Jahren zum einen Katalogware. Dabei wurden beispielsweise Fliesen und folgende im Katalog Nr. 605 „Wienerberger Bau-Keramiken“ unter dem Punkt „Baukeramische Elemente“ angeführte Produkte produziert: Sockelplatten, Eckleisten und Stäbe, Gesimse und Abschlussleisten, Tragsteine und Konsolen, Geländer, Reliefs.¹⁶³ Zum anderen wurden seltener Sonderanfertigungen als Unikate erzeugt, als Beispiel dafür kann das „Schokoladenhaus“ von Ernst Lichtblau in Wien 1130 genannt werden (Abb. 49).¹⁶⁴

Zusammenfassend ist zu sagen, dass Wienerberger schon seit den frühen Anfängen des Unternehmens auf eine Firmenpolitik der Produktvielfalt setzte. Die Leistung solch eine Idee auch umzusetzen und quasi als Tradition des Unternehmens fortzuführen muss unterstrichen werden. Wienerberger produzierte nicht nur Bauziegel sondern nahm sich auch mutig der Ausbildung von Künstlern an. Verantwortlich dafür waren Leitfiguren wie Alois Miesbach und Heinrich Drasche. Diese ermöglichten nicht nur das Entstehen eines weiteren Geschäftsfeldes auf Ebene der Keramik und diversifizierte so das Produktangebot wie auch das Risiko des Unternehmens, die Künstler waren zumeist auch diejenigen, die neue Techniken des Brandes und des Materials erprobten.

7 Stilentwicklung der Baukeramik in der Zwischenkriegszeit

Im Folgenden soll versucht werden sich der Baukeramik der Zwischenkriegszeit durch Objektbeschreibung und stilistischer Einordnung zu nähern.

Für die Plastik in Österreich sind für die Zeit zwischen 1890 und 1938 große stilistische Veränderungen zu verzeichnen. Der Übergang vom Historismus der Wiener Ringstraße zum Secessionismus findet statt und hat seinen Höhepunkt um 1900. Auch die Bauplastik zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeichnet sich durch eine im ersten Moment scheinbar rasche Stilentwicklung aus. Doch allen stilistischen Entwicklungen zum Trotz, existieren jugendstilartige, klassizistische und expressive Tendenzen in etwa zur gleichen Zeit nebeneinander. Nach 1918 verliert die Plastik an Dynamik, denn durch das Ende der Monarchie aufgrund des Ersten Weltkrieges, durch den Untergang der bisherigen

¹⁶³ Vgl. Musterkatalog „Wienerberger Bau-Keramiken“ 1927, S. 4.

¹⁶⁴ Vgl. Kräftner 1996, S. 9.

Gesellschaftsordnung und die finanzielle Not, fokussierten sich die Bildhauer wie auch die Maler auf Bestehendes und neue Kunstströmungen konnten aufgrund der allgemeinen Instabilität keinen Fuß fassen.¹⁶⁵ Gabriele Stöger-Spevak beschreibt dies in ihrem Ausstellungskatalogsartikel „Skulptur und Politik. Neoklassizistisches Pathos und gemäßigte Moderne“ folgendermaßen: „Charakteristisch waren die Sehnsucht nach einem transzendenten Sinn und die Übersteigerung des emotionalen Ausdrucks.“ Und weiter: „Dies führte in der Plastik zu einem Festhalten an der Gegenständlichkeit und zu einem weitgehenden Fehlen abstrakter Gestaltungsmittel.“¹⁶⁶ Inhaltlich wurde also an der Gegenständlichkeit festgehalten, stilistisch dominierten bis in die frühen dreißiger Jahre expressionistische Formen, wobei auch realistische und neusachliche sowie neoklassizistische Tendenzen zu finden waren. Das Loslösen der Plastik von der Architektur, welches um 1900 mit dem Secessionismus einsetzte, fand sein Ende mit der vollkommenen Autonomie der Plastik erst nach Ende des Zweiten Weltkrieges.

Da also die Plastik noch Großteils dem 19. Jahrhundert verhaftet blieb fand sie in der Ersten Republik Österreichs vor allem in der Denkmals-, Bau- und Sakralplastik für öffentliche Aufgaben ihren Einsatz „und wurde dementsprechend zur massentauglichen Repräsentation gesellschaftlicher und politischer Ideen herangezogen“,¹⁶⁷ so Stöger-Spevak. Bemerkbar machte sich die Rückschrittigkeit der Denkmalplastik des Roten Wien in der Verwendung von Sockeln und des traditionellen Sockel-Büsten-Schema, in dem sie verhaftet blieb. Ebenso verweist Stöger-Spevak darauf, dass die Plastiken viel weniger auf den Straßen, als in den geschützten Höfen der kommunalen Wohnbauanlagen aufgestellt wurden. Außerdem wurden moderne, abstrakt-symbolhafte Entwürfe für Denkmäler und Plastiken im Normalfall zugunsten weniger progressiver Konzeptionen abgelehnt.¹⁶⁸

Neuwirth hält für den Bereich der Kunstkeramik fest, dass spätestens ab der großen Pariser Kunstgewerbeausstellung 1925 eine Teilung der österreichischen Keramik in zwei Richtungen feststellbar war: eine barocke Überbewegtheit der Umriss bis zur völligen Auflösung der Fläche wird von einer Gruppe von Keramikern vertreten, parallel dazu verpflichteten sich andere einer klassizistischen Ruhe und strengen Gliederung der Form.¹⁶⁹ Die verschiedenen Strömungen haben aber im Grunde zwei Dinge gemeinsam: den Inhalt und die Ikonographie der Darstellung. Die Hauptthematiken sind Fleiß, Arbeit und Familienglück.

¹⁶⁵ Vgl. Kos 2010, S. 501; Stöger-Spevak 2010, S. 235.

¹⁶⁶ Stöger-Spevak 2010, S. 235 f.

¹⁶⁷ Ebenda, S. 236.

¹⁶⁸ Vgl. Stöger-Spevak 2010, S. 236 f.

¹⁶⁹ Vgl. Neuwirth 1974, S. 94.

Trotz dieser ikonographischen und thematischen Verwandtschaft, soll versucht werden, die Baukeramiken der Zwischenkriegszeit stilistisch einzuordnen. Dabei werden zunächst jugendstilartige und secessionistische Ausprägungen, dann die expressive Formensprache und schließlich klassizistisches Formengut bearbeitet. Zuletzt werden nationale und europäische Entwicklungen erwähnt.

Obwohl stilistische Vergleiche zwischen den Erzeugnissen Wienerbergers und anderen Werkstätten schwierig sind, da jeweils die Werke unterschiedlicher Keramiker gezeigt werden und keinesfalls ein „Wienerberger Stil“ festgestellt werden kann, sollen die zu nennenden Werke Wienerbergers dennoch in einen Kontext gesetzt werden und durch die Erwähnung anderer Baukeramiken wird festgehalten, dass Wienerberger trotz der hervorragenden Position auf dem Markt, nicht die einzige Firma war, die keramische Bauplastik herstellte.

Allgemein ist noch anzumerken, dass charakteristischer Weise Keramiken zur Betonung bestimmter Gebäudeteile verwendet wurden. Vor allem Klinker wird häufig bei kommunalen Wohnbauten der Zwischenkriegszeit für diesen Zweck benützt. Kräftner erwähnt in diesem Zusammenhang den Rabenhof, Rabengasse 3, 1030 Wien, zwischen 1925 und 1928 von Heinrich Schmidt und Hermann Aichinger erbaut. Seiner Meinung nach ist er „eines der besten Beispiele des Gemeindebaus der Zwischenkriegszeit für die Akzentuierung wesentlicher Bauteile (Portal- und Sockelzonen, in diesem Fall aber auch Stiegenhäuser) durch Sichtziegelmauerwerk“ (Abb. 50).¹⁷⁰ Die Betonung der Kindergartenräumlichkeiten durch Klinker ist markant (Abb. 51). Figurale oder figürliche Plastik ist an der Fassade des Rabenhofes gar nicht vorzufinden, nur Freiplastiken stehen in den Höfen des Wohnbaus. Jedoch können viele andere kommunale Wohnanlagen an dieser Stelle Erwähnung finden, unter anderem der Julius Ofner-Hof, Margaretengürtel 22, 1050 Wien, 1926 bis 1927 nach Plänen von Ernst Lichtblau errichtet, der Quarinhof, Quaringasse 16, 1100 Wien, 1924 und 1925 nach Plänen von Siegfried Theiß und Hans Jaksch errichtet, der Fischer-Hof, Laxenburgerstraße 98, 1100 Wien, erbaut 1930 bis 1931, der Käthe Königstetter-Hof, Johnstraße 77, 1150 Wien, 1932 bis 1933 errichtet, sowie der Metzleinstalerhof und der Reumann-Hof am Margaretengürtel 1050 Wien die Klinker in den Durchgängen aufweisen.

¹⁷⁰ Vgl. Kräftner 1998, S. 37.

7.1 Jugendstilartige und secessionistische Ausprägungen

Im Laufe der Jahrhundertwende begann sich der internationale, florale Jugendstil zu verbreiten und den Historismus abzulösen. In Wien entwickelte sich mehr oder weniger gleichzeitig und eigenständig, wenn zu Beginn auch mit dem Einfluss einiger jugendstilistischer Elemente, der von flächigen Mustern und Ornamenten geprägte Secessionismus. Zum Teil ersetzte dieser den bereits früher ausgebildeten Jugendstil.¹⁷¹ Diese beiden Stile waren somit die vorerst modernsten Strömungen. Sämtliche Errungenschaften dieser Stilrichtungen nicht absprechend, kann die Darstellungen von Pflanzenornamenten, Tieren, Allegorien und Putten nicht als progressive Entwicklung gesehen werden, es handelte sich meist um eine liebliche Sicht der Welt, die so Seitner die Darstellung einer vormodernen Idylle sind.¹⁷²

Als frühes Beispiel für eine dekorative Fassadengestaltung von Wienerberger die sich langsam verselbständigt, ist das bereits kurz erwähnte Haus Ida Hoffmann, ein für die Auftraggeberin errichtetes dreistöckiges Miethaus, manchmal auch als „Schokoladenhaus“ bezeichnet, aus dem Jahr 1914 zu nennen. Das Wohnhaus, welches sich in der Wattmanngasse 29 in 1130 Wien befindet, wurde von Professor Ernst Lichtblau errichtet, die keramischen Reliefs stammen von Willy Russ, wurden in den Werkstätten von Wienerberger hergestellt und werden im Katalog Nr. 605 „Wienerberger Bau-Keramiken“ aus dem Archiv Wienerberger genannt.¹⁷³ Die Terrakotten mit dunkler Glasur scheinen eine Fantasiewelt aus floralen und figuralen Elementen abzubilden, für Johann Kräftner sind sie eine Reaktion auf den tschechischen Kubismus.¹⁷⁴ Die Fassade zeichnet sich durch den Kontrast der sich über die gesamte Hausbreite erstreckenden Bänder glatter Putzoberfläche – die glatten Flächen bestanden ursprünglich aus geschliffenem Carraramarmor¹⁷⁵ – sowie der Gesimse und die plastischen Keramiken, die mit den Fenstern ebenfalls breite Bänder bilden, aus. Der Aufbau wirkt streng, dennoch verlebendigen die Terrakottabilder mit ihrem unerschöpflichen Formenreichtum die Fassade. Innerhalb der Majolikabilder ist ebenso der Kontrast zwischen flächigem Ornament und dreidimensionaler Figuren zu spüren. Einen weiteren Gegensatz bildet die kontrastreiche Farbigkeit zwischen weiß und dunkelbraun ebenso wie die unterschiedlichen Materialitäten von Putz und glasierter Keramik. Die Fassadengestaltung

¹⁷¹ Vgl. Neuwirth 1974 a, S. 73.

¹⁷² Vgl. Seitner 1993, S. 83.

¹⁷³ Vgl. Musterkatalog „Wienerberger Bau-Keramiken“ 1927, S. 7-11; Kräftner 1998, S. 32.

¹⁷⁴ Vgl. Kräftner 1998, S. 32.

¹⁷⁵ Vgl. <http://www.hietzing.at/Bezirk/geschichte2.php?id=162&menu=5> (02.06.2012).

wirkt somit durch diese zahlreichen Kontraste belebt und dennoch ausgeglichen harmonisch (Abb. 49, 52, 53).

Als Beispiel für eine komplett von Wienerberger gestaltete keramische Geschäftsfassade, kann das Café Milano, ehemals Tonwarengeschäft der Niederösterreichischen Escompte-Gesellschaft, Stubenring 24, 1010 Wien, genannt werden (Abb. 1). Es wurde von Architekt Cesar Poppovits entworfen, Robert Obsieger gestaltete die keramische Verkleidung.¹⁷⁶ Der Architekt Poppovits arbeitete viel mit Wienerberger zusammenarbeitete, so Kräftner.¹⁷⁷ Und weiters: „Nur wenige Architekten setzten Keramik so konsequent an ihren Bauten ein wie Cäsar (Cesar) Poppovits“.¹⁷⁸ Das am rechten unteren Ende der Keramikverkleidung angebrachte Firmenlogo von Wienerberger sowie der Firmenname zeugen bis heute vom Ursprung der erzeugenden Werkstätte (Abb. 54). Die Fassade wirkt auf den ersten Blick ornamental-flächig und fast einfarbig braun. Eine Rhythmisierung bzw. Rasterung erfolgt dadurch, dass die quadratischen Grundelemente jeweils in einer vierer Gruppe durch ornamentale Umrandung zusammengefasst werden. Jedoch sorgt die Schattierung des Brauns sowie die Haptik der Fassade durch die konvex geschwungenen Scherben für Lebendigkeit. Auch die Außenumrandung durch plastisch gebogene grüne Blätter sorgt für Belebung und räumliche Wirkung.

Ein Beispiel für einen Gemeindebau mit Baukeramik von Wienerberger in einer sehr verspielten Weise ist der Ludo Hartmann-Hof, Albertgasse 13-17, 1080 Wien, der von 1924 bis 1925 nach den Plänen von Cesar Poppovits erbaut wurde. Der Bau wird im Katalog Nr. 605 „Wienerberger Bau-Keramiken“ aus dem Archiv Wienerberger genannt.¹⁷⁹ Auf der Straßenfront springt der Bau einem Ehrenhof ähnlich zurück. Diese terrassenartige, besondere bauliche Situation wird durch stilisierte, palmenstammartig aussehende Säulen betont. Diese sind mit Steinzeugformen mit brauner Lehmglasur verkleidet (Abb. 55).

Ein weiterer Gemeindebau mit baukeramischen Details von Wienerberger ist der Karl Seitz-Hof, Jedleseer Straße 66-94, 1210 Wien, erbaut 1926/27 von Hubert Gessner.¹⁸⁰ Keramisch eingefasst wurden hier im ersten Bauteil¹⁸¹ jeweils die Pfeiler der kolonnadenartigen

¹⁷⁶ Vgl. Interviews mit Mag. Karin Hofer 07.02.2011; 24.10.2011; <http://www.architektenlexikon.at/de/473.htm> (30.01.2012).

¹⁷⁷ Vgl. [http://www.dasrotewien.at/page.php?P=14291&bid=18481\(30/01/2012\)](http://www.dasrotewien.at/page.php?P=14291&bid=18481(30/01/2012)); Kräftner 1998, S. 33.

¹⁷⁸ Kräftner 1998, S. 33.

¹⁷⁹ Vgl. Musterkatalog „Wienerberger Bau-Keramiken“ 1927, S. 33.

¹⁸⁰ Meines Erachtens ist die Tatsache, dass Gessner gerne und oft mit keramischen Details an seinen Bauten gearbeitet hat, trotz der jüngst von Markus Kristan erschienenen umfassenden Monografie über den Architekten, ausständig. Vor allem im frühen 20. Jahrhundert hat er beispielsweise einige Sichtziegelbauten entworfen.

¹⁸¹ In den später errichteten Bauteilen II und III wurden fand eine stilistische Beruhigung statt, vgl. Kristan 2011, S. 269.

Vorbauten zur Betonung der Stiegenaufgänge (Abb. 56). Vor Stiege 1 sind außerdem keramisch verkleidete Säulen angeordnet, die jeweils von einer Vase bekrönt werden und einem Geflecht aus hölzernen Spalieren verbunden sind. Das Schild zur Kennzeichnung der Stiege 1 ist ebenfalls aus Keramik (Abb. 57). Weiters befindet sich an der Jedleseer Straße ein Durchgang dessen Pfeiler ebenfalls mit keramischen Platten mit eindeutig jugendstilartigen Ornamenten versehen sind. Die Keramikplatten sind zum Teil glasiert, hauptsächlich rotfarben. Am Fuße des markanten Uhrturms der Wohnanlage befinden sich links und rechts des Durchgangs je ein keramischer Brunnen. Ähnlich einem Architrav spannt sich ein Balken über die beiden Brunnen der von zwei Emporen, jeweils als Krönung der Brunnen, geschmückt wird (Abb. 58). Schließlich ist auch das Wäscherei- und Turnsaalgebäude zu nennen, dessen beiden Eingänge in jeweils Wäscherei und Turnsaal mit einfachen Klinkersteinen links und rechts des Portals und einem mit Zick-Zack-Muster verziertem Architrav, ähnlich einer Hohlkehle, architektonisch betont werden. Über den Portalen befinden sich die jeweiligen Bezeichnungen „Turnsaal“ und „Wäscherei“ in keramischer Schrift und darüber ein abstrakt-dekoratives keramisches Rundrelief (Abb. 59).¹⁸²

Auch das Amalienbad, Reumannplatz 23, 1100 Wien-Favoriten, wurde mit Keramiken von Wienerberger hergestellt (Abb. 60).¹⁸³ Der von Blaschke und Lipschitz als „steingewordenes Manifest für die nach der Hebung der Volksgesundheit strebende Politik der zwischen den Kriegen regierenden sozialdemokratischen Gemeindeverwaltung“¹⁸⁴ bezeichnete Bau, weist zwar keine keramische Bauplastik an der Fassade auf,¹⁸⁵ da das öffentliche Bad jedoch jedem zugänglich ist, hat hier die kunstvolle keramische Innenausstattung einen ähnlich hohen Stellenwert. Das Bad wurde zwischen 1923 und 1926 von Otto Nadel und Karl Schmalhofer erbaut, die dabei „die gesamte Bandbreite der Keramikwerkstätten von Wienerberger“ nutzten.¹⁸⁶ Für Blaschke und Lipschitz sind die Keramikverkleidung am „(...) Übergang zwischen Spätsecession und Art Déco (...)“ einzuordnen.¹⁸⁷ Neben allen Nassbereichen, die mit Fliesen ausgestaltet waren, waren der Haupteingang mit mehrfarbigen Mattkunstglasurplatten, die Vorhalle und der Kassenbereich mit Fliesen und Wandmosaiken, sowie der Büffetbereich mit Fußbodenplatten verkleidet. Das Warmwasserbassin im Saunabereich weist eine kunstvoll-bunte, in der Formgebung an den Jugendstil angelehnte Säulenverkleidung auf.

¹⁸² Vgl. Kristan 2011, S. 258-276; Kräftner 1998, S. 35; Schubert/Schubert 2001, S. 14, 69.

¹⁸³ Vgl. Musterkatalog „Wienerberger Bau-Keramiken“ 1927, S. 41-51.

¹⁸⁴ Blaschke/Lipschitz 2003, S. 192.

¹⁸⁵ Dennoch ist auf Karl Stemolaks überlebensgroße weibliche Steinfiguren an der Fassade hinzuweisen, die bemerkenswerte Plastiken darstellen und Zeugnis des klassischen Ideals der Zeit sind. (siehe Abb. 60)

¹⁸⁶ Kräftner 1998, S. 24.

¹⁸⁷ Blaschke/Lipschitz 2003, S. 192 f.

Neben einer schwarz-weißen, zeitgenössischen Abbildung, die den Zustand kurz nach der Errichtung zeigt (Abb. 61), kann ein Foto abgebildet werden, das ein Element der keramischen Säulenverkleidung in der leuchtend-farbigem Glasierung aus den Beständen des Wienerberger Archivs wiedergibt (Abb. 62). Im Gegensatz dazu sind die Duschplätze im Brausebad völlig puristisch mit keramischen Wandplatten verkleidet. Das Kinderbad und das große Schwimmbecken sind mit Randsteinen aus Steinzeug eingefasst, auch die Startsockel sind aus violettbraun glasiertem Steinzeug hergestellt.

Ein ebenfalls bedeutendes Beispiel bezogen auf die Farbigkeit war die heute leider nicht mehr erhaltene zweite Ausführung des Dianabandes. Das erstmals 1808 errichtete Dianabad, wurde zwischen 1913 und 1917 nach Plänen von P. P. Brang neu gebaut und im Auftrag der Firma Wienerberger von Künstlern und Schülern der werkseigenen Werkstättenschule ausgestattet. Im den Zweiten Weltkrieg wurde es 1945 schwer beschädigt und daher 1963-67 abgerissen. Das heutige Erlebnisbad ist die bereits 4. Fassung des Bades. Im Archiv der Firma Wienerberger sind heute aber noch Details der baukeramischen Ausstattung erhalten. Dabei handelt es sich um ovale Relief-Einlagen, entworfen von Professor Otto Prutscher. Die Reliefe müssen wahrscheinlich in der Bauzeit von 1913 und 1917, zumindest aber vor 1926 datiert werden, da sie mit den Objektnummern 4550 a-d sowohl im Katalog Wiener Kunstkeramiken, Nr. 601 von 1926, als auch im Preisblatt K10, Kunstkeramiken, Nr. 601 angeführt sind. Sie sind je 24x38 cm groß, 2 kg schwer, bunt ausgeführt und hatten einen Stückpreis von 6 Schilling (Abb. 63).¹⁸⁸

Ein weiteres Beispiel, welches eine dem Jugendstil nahe Formensprache aufweist ist, die Fassade der Schutzengel-Apotheke, Favoritenstraße 11, Ecke Taubstummengasse, in 1040 Wien. Fassade und Portal stammen von Ludwig Tremmel aus dem Jahr 1930 (Abb. 3). Die Keramikverkleidung besteht aus Wandplatten, wulstigen Majolikarahmungen und zwei Majolikareliefs. Das eine Relief stellt einen Engel in aufrecht stehender Position dar, der wohl namensgeben für die Apotheke war bzw. aufgrund deren Namens dargestellt wurde (Abb. 64), das zweite Relief zeigt eine Schlange, die sich um eine Trinkschale windet und wohl eine Äskulapnatter, das Symbol für den ärztlichen und pharmazeutischen Stand, darstellt (Abb. 65). Bei beiden Reliefs wurde jeweils in der unteren rechten Ecke die Firmenmarke Wienerbergers angebracht, womit eine Rückvollziehbarkeit in die Werkstätten von Wienerberger gegeben ist (Abb. 66).

¹⁸⁸ Vgl. Musterkatalog „Wienerberger Kunstkeramiken“ 1926; Preisblatt K 10 1926. Schilling, auch Altschilling genannt, der ab 01.01.1925 die Kronenwährung ablöste.

Als freistehende Plastiken sind drei von Robert Obsieger mit Keramiken verkleidete Brunnen im Vogelweidhof, Hütteldorfer Straße 2a, Wurzbachgasse 2-8, 1150 Wien, 1926/27 errichtet von Leopold Bauer, zu nennen. Zwei der Brunnen, die sich jeweils in den äußeren Höfen befinden, sind nahezu ident und bestehen aus einer mit keramischen Platten verkleideter Nische in der sich eine Putte befindet, welcher eine Vase hält, aus der Wasser fließt (Abb. 67). Der Brunnen im mittleren Hof weist keine figurale oder figürliche Plastik auf sondern besteht aus zwei sich übereinander befindenden, mit glasierten Fliesen verkleideten Becken (Abb. 68). Die aus dem Jahr 1927 stammenden Brunnen wurden mit großer Wahrscheinlichkeit bei Wienerberger erzeugt, da es für Obsieger als Leiter der Werkstättenschule naheliegend war, die Brennöfen seines Arbeitsplatzes zu benutzen.

Keramische Details an einem weiteren Gemeindebau sind als baukeramische Werke Wienerbergers zu nennen, da sie nachweislich im Katalog Nr. 605 „Wienerberger Bau-Keramiken“ aus dem Archiv Wienerberger genannt werden.¹⁸⁹ Hierbei handelt es sich um den Metzleinstaler-Hof, Margareten Gürtel 90-98 in 1050 Wien, der relevante zweite Bauabschnitt wurde von Hubert Gessner zwischen 1923 und 1924 gestaltet. Dieser zweite Bauteil des Gemeindebaus zählt zu den ersten kommunalen Bauten Wiens, für die das gemeinschaftliche Leben ein zentrales Element darstellt.¹⁹⁰ Die keramischen Details des zweiten Bauteils des Metzleinstaler-Hof erinnern an Art Déco-Formen, die Wiederholung und rhythmische Anbringung hat ornamentalen Charakter. Die Keramiken sind bunt auf bräunlich-gelben Grund, weiters gibt es blaue keramische Stabeinfassungen. Die Gesamtkomposition der Architektur mit den kantig hervorspringenden Erkern und glatten Putzflächen zwischen den Fenstern verweist auf expressive Formen. Als Abbildungen werden sowohl ein Foto aus der Broschüre zur Eröffnung des Hofes, also auch ein Foto des derzeitigen Zustandes gezeigt (Abb. 69, 70).

Als Vergleichsbeispiele jugendstilartiger Formgebung werden zunächst zwei frühe Beispiele mit keramischer Bauplastik genannt. Außerdem werden Baukeramiken an einem Wiener Gemeindebau und ein Vergleichsbeispiel aus Ungarn angeführt. Möglicherweise wurden die keramischen Erzeugnisse der folgenden Bauten ebenfalls in den Werkstätten von Wienerberger erzeugt, dies kann jedoch nur vermutet werden, da weder in der Literatur, noch am Objekt selbst Indizien dafür gefunden wurden.

¹⁸⁹ Vgl. Musterkatalog „Wienerberger Bau-Keramiken“ 1927, S. 31.

¹⁹⁰ Vgl. Kristan 2011, S. 210-219; Blaschke/Lipschitz 2003, S. 186 f.

Die Neue Wiener Handelsakademie wird als erstes Vergleichsbeispiel genannt. Das Gebäude wurde von 1906 bis 1908 von Vater Julius und Sohn Wunibald Deininger im achten Wiener Gemeindebezirk am Hamerlingplatz 5 bis 6 errichtet. Die Fassade des Schulbaus ließen die beiden Architekten im Obergeschoß vom Secessionisten Richard Luksch durch prächtig figurale Majolikareliefs mit symbolischen Darstellungen von Landwirtschaft, Handel und Gewerbe gestalten (Abb. 71).¹⁹¹ Die zahlreichen Figuren, die sich auf den dunklen Keramikreliefs tummeln, sind stilisiert und weisen die Formensprache des internationalen Jugendstils auf. Auch das Wohn- und Geschäftshaus „Fürstenhof“, Praterstraße 25 im zweiten Wiener Gemeindebezirk, benannt nach dem sich ursprünglich im Erdgeschoss befindlichen „Grand Café Fürstenhof“ und 1913 vom Architekt Rudolf Perco errichtet, weist keramische Dekoration auf. Im Attikageschoss sind Allegorien der vier Jahreszeiten dargestellt, welche der italienische Bildhauer Alfonso Canciani schuf (Abb. 72).¹⁹² Die Figuren scheinen stilisiert und noch in gewisser Weise dem Jugendstil verhaftet zu sein. Durch den hell-dunkel Kontrast zwischen Materialfarbigkeit und Fassade wird versucht sie plastisch hervorzuheben, dennoch bleiben sie der Fassade verhaftet.

Als kommunale Wohnanlage, die über eine Reihe von Baukeramiken verfügt muss der Reumannhof, Margaretengürtel 100-110, 1050 Wien, errichtet 1924 bis 1926 nach Plänen von Gessner, Erwähnung finden. Die Stiegennummerierungen des zentralen und rechten Hofes sind zur Gänze in kunstvollen Keramiken gestaltet (Abb. 73). Immer wieder sind an den Wänden sich wiederholende kleine keramische Platten mit aus floralen und geometrischen Formen zu finden. Auch die Durchgänge die vom mittleren Hof in die seitlichen Höfe sind triumphbogenartig mit Keramiken gestaltet. Am Durchgang vom Ehrenhof zum linken Hof stellen die farbigen Keramiktafeln der Portalsituation die acht verschiedenen Zunftzeichen dar, ein Friesband schließt den Durchgang nach oben hin ab über dem sich eine keramische Tafel mit den Informationen zu Baujahr, Auftraggeber, Architekt und weiteren Angaben zum Bau befinden. Nahezu vollplastisch stilisierte Amphoren befinden sich links und rechts der Tafel auf dem Friesband. Seitlich des Portals befinden sich auf Höhe der Informationstafel keramische Platten mit dem Jahr des Baubeginns und des Bauendes sowie dem Wappen der Stadt Wien (Abb. 74). Die gesamte Gestaltung weist Stilformen der späten Wiener Werkstätte bzw. Art Déco Tendenzen auf.

¹⁹¹ Blaschke/Lipschitz 2003, S. 126 f.

¹⁹² Vgl. ebenda, S. 172 f.

Ein interessantes Vergleichsbeispiel, das auch auf Parallelen des keramischen Schaffens in Europa verweist, denn obwohl es sich bei der Entstehungszeit noch um die Monarchie Österreich-Ungarn handelte, war Ungarn stets auf seine kulturelle und vor allem architektonische Selbständigkeit bemüht, ist das Gellért Kurbad in Budapest. Das zwischen 1911 und 1918 nach Plänen von Ármín Hegedüs, Artúr Sebestyén und Izidor Stark erbaute Heilbad¹⁹³ weist starke Bezüge zu Badeanstalten des Sezessionsstil in Wien, wie dem Amalienbad, auf. Bemerkenswert sind die Doppelsäulen des zentralen Hallenbeckens, welches ähnlich einer zweistöckigen griechischen Tempelanlage aufgebaut ist, die mit einer keramischen Schale verkleidet sind. Die einfarbig in einer Cremefarbigkeit glasierten Säulenelemente weisen unterschiedliche florale sowie figurale ornamentale Muster auf, die sich alternierend Wiederholen. Auch keramische Wasserspeier in der Form eines Löwenkopfes sowie ein großer Brunnen schmücken in ähnlicher Farbe die Kopfseite des Beckens. Im Kontrast dazu stehen die wunderschön dunkelblau glasierten Wandplatten (Abb. 75, 76, 77, 78). Auch die verschiedenen Thermalwasserbecken weisen prachtvolle keramische Gestaltungen auf. Bemerkenswert ist auch die keramische Einfassung eines Bogenganges in der Freiluftanlage des Bades, die durch ihre leuchtende Buntfarbigkeit und das formenreiche Ornament bestechen (Abb. 79).

7.2 Expressive Formensprache

Die Entwicklung einer expressiven Formensprache ist vor allem bei der Bauplastik der Gemeindebauten auffallend. Hierbei sind starke Expression aufweisende Keramiken Wienerbergers als Details am Quarin-Hof sowie am Karl Marx-Hof zu nennen. Kräftner zählt Wienerbergers Skulpturen der Zwanzigerjahre „zum Besten expressionistischer Skulptur“ und misst ihnen als erster mit seinen Publikationen für Wienerberger große Bedeutung bei.¹⁹⁴

Im Quarinhof, Quaringasse 16, 1100 Wien, 1924 bis 1925 von den Architekten Hans Jaksch und Siegfried Theiss errichtet, ist der Sockel des gesamten Gebäudes mit glasierten Klinkersteinen gestaltet. Schon die Anordnung der Steine weist leicht expressive Tendenzen auf. Weiters werden die Eingangstore an der Südseite des Hofes von einem einstöckigen Gebäudeteil bekrönt, der einen Kindergarten beherbergt. Auf der Straßenseite des Kindergartens befinden sich vier figurale keramische Reliefs des Bildhauers Ferdinand Opitz,

¹⁹³ Vgl. Budapest 2008, S. 185.

¹⁹⁴ Vgl. Kräftner 1998, S. 5.

welche die Kindheit thematisieren. Die Werke aus naturgebranntem Ton zeigen jeweils eine Mutter mit Kind. Je zwei der vier Werke sind spiegelbildlich sehr ähnlich. Die Formensprache ist expressiv und, obwohl sie figural bleibt und nicht abstrahiert, höchst stilisierend (Abb. 80). Auch die keramischen Reliefs an den über Eck geführten Fenstern an den Kanten des Gebäudes weisen ornamentale und dennoch expressive Formen auf. Diese Glasurziegel wurden von Othmar Schimkowitz gestaltet. Auffallend ist die Verwendung von Keramik um bestimmte Gebäudeteile, wie den Kindergarten, im politischen Sinn die Kinderfürsorge, zu betonen (Abb. 81).¹⁹⁵

Franz Josef Riedl, der die meisten Aufträge für Kunstprojekte an kommunalen Wohnbauten erhielt, schuf unter anderem die vier überlebensgroßen Keramikfiguren am Karl Marx-Hof, Heiligenstädter Straße 82-92, 1190 Wien, von 1927 bis 1930 von Karl Ehn erbaut, im Auftrag bzw. in den Werkstätten von Wienerberger.¹⁹⁶ Die Majolikafiguren stellen „Aufklärung“, „Freiheit“, „Fürsorge“ und „Körperkultur“ dar¹⁹⁷ und sind laut Barbara und Peter Schubert der einzige Schmuck an der Fassade des Marx-Hofes.¹⁹⁸ In ihrer expressionistischen Stilisierung zählen sie für Stöger-Spevak zu den besten Bauplastiken des Roten Wien (Abb. 82, 83).¹⁹⁹ Außerdem finden sich am Karl Marx-Hof zwei Blumenvasen die von Josef Riedl aus dem Jahr 1930 stammen.²⁰⁰

Darüber hinaus sind als höchstwahrscheinlich bei Wienerberger entstandene baukeramische Werke Tierplastiken von Obsieger im Innenhof des „ansonsten schmucklosen Dr. Friedrich Becke-Hofes“, Thalheimerergasse 32-38, Brühlgasse 19-23, 1160 Wien, erbaut 1926 von Cesar Poppovits, zu nennen.²⁰¹ Obwohl die Tiere recht naturgetreu wirken, zeugt ihre Patina, ihre Oberflächengestaltung, von einem expressiven Gestus. Außerdem ist besonders interessant, dass Obsieger alle Tiere in einer grünlich-türkisen Farbigkeit glasierte. Als Beispiel werden ein Affe und ein Bär gezeigt (Abb. 84, 85). Darüber hinaus weist die Fassade auch andere türkis-grüne Baukeramiken auf, die schon auf eine leichte Abstraktion vorausweisen, obwohl ihnen zugleich ein ornamentaler Charakter innewohnt (Abb. 86). Da der Architekt Cesar Poppovits auch für das Café Milano und den Ludo Hartmann-Hof Baukeramiken verwendete und nachweislich des Öfteren mit Wienerberger zusammen arbeitete,²⁰² muss auch bei den

¹⁹⁵ Vgl. Schubert/Schubert 2001, S. 41; Kräftner 1998, S. 34; Bittner 1924, S. 8.

¹⁹⁶ Vgl. Kräftner 1998, S. 40 f.

¹⁹⁷ Vgl. Riedl 2005, S. 306; Blaschke/Lipschitz 2003, S. 210 f; Schubert/Schubert 2001, S. 17.

¹⁹⁸ Vgl. Schubert/Schubert 2001, S. 17.

¹⁹⁹ Vgl. Stöger-Spevak 2010, S. 238.

²⁰⁰ Vgl. Kapner 1970, S. 437.

²⁰¹ Vgl. Hochschule für angewandte Kunst in Wien 1986, S. 60-66.

²⁰² Vgl. Kräftner 1998, S. 33.

Plastiken des Dr. Friedrich Becke-Hofes, noch dazu da sie von Obsieger stammen, Wienerberger mit relativer Sicherheit als ausführende Werkstatt gelten.

Auch ein Keramikfries von Josef Riedl am Georg-Schmiedel-Hof, Hannovergasse 13-15, 1200 Wien, erbaut 1927 bis 1928 von Viktor Weixler, ist als Vergleichsbeispiel zu nennen (Abb. 87). Die Keramik zeigt eine Mutter-Kind-Darstellung, die Mutter in der Mitte und zwei Kinder je seitlich von ihr, wobei die frontale Ausrichtung der Mutterfigur und ihre Handhaltung an eine Madonnenabbildung erinnert. Die Faltung ihres Gewandes, vor allem die Zackung an den äußeren Ärmelsäumen, wirkt höchst expressiv, auch die Darstellung der Vögel, rechts und links der Mutter-Kind-Darstellung, und die grafischen Elemente die die Tiere von den Figuren trennen, zeugen von starker Expressivität. Zwar überliefern keine Quellen, dass diese Keramik bei Wienerberger hergestellt worden ist, dennoch ist darauf zu schließen, da der Bildhauer Riedl öfters Keramiken bei der Firma herstellte. Stöger-Spevak nennt Siegfried Charoux und Georg Ehrlich, die obwohl sie auch jugendstilartige oder sachlich-realistische Elemente verwendeten, noch viel konsequenter als Riedl mit expressionistischen Ausdrucksformen arbeiteten.²⁰³ Auch Kräftners Ansicht nach wird Charoux Leistung unterschätzt.²⁰⁴

Als anderes Beispiel eines Gemeindebaus mit expressiver Keramik ist der nach Plänen von Camillo Fritz Discher und Karl Dirnhuber in den Jahren 1927 bis 1930 errichtete Wohnbau in der Rotenmühlgasse 64, 1120 Wien zu nennen. Auffällig ist dort eine Plastik über dem Eingangsportal, die einen Indianer darstellt (Abb. 88). Aufgrund dieser Plastik wird der Bau manchmal auch als Indianerhof bezeichnet.²⁰⁵ Jedoch ist dies nicht die einzige Bauplastik, die an der Fassade dieses Hofes zu finden ist, denn auch ein büchertragender Bub (Abb. 89) und andere keramische Figuren sind zu finden.

7.3 Klassizistische Formensprache

Zu Beginn der Zwischenkriegszeit entwickelten sich auch realistische Tendenzen, die den Klassizismus des 18. und 19. Jahrhunderts huldigen, so Siegfried Mattl und Gabriele Stöger-Spevak.²⁰⁶ Laut Stöger-Spevak arbeiteten die meisten österreichischen Bildhauer, die sich

²⁰³ Vgl. Stöger-Spevak 2010, S. 238.

²⁰⁴ Vgl. Interview mit Dr. Johann Kräftner 05/06/2012.

²⁰⁵ Vgl. <http://www.dasrotewien.at/indianerhof.html> (27/06/2012).

²⁰⁶ Vgl. Stöger-Spevak 2010, S. 238; Mattl 1998, S. 24.

nicht explizit dem Expressionismus verschrieben, bis in die 1940er Jahre neoklassizistisch. Dies war für die Nationalsozialisten der Anknüpfungspunkt ihrer Symbolik.²⁰⁷

Dargestellte Themen sind allegorische Handwerker der Arbeiterklasse, die Huldigung der Vergangenheit, die Verheißung einer besseren Zukunft, Tugenden und andere Idealvorstellungen der Gesellschaft. Den Plastiken ist eine klassizistische Monumentalität ebenso wie ein Realismus zuzusprechen.

Kräftener nennt als baukeramisches Beispiel ein Relief von Bauarbeitern aus dem Jahr 1932 von Theodor Iglar welches das Portal des Anton Hölzl-Hofes zierte.²⁰⁸ Jedoch ist dieser Hof in der Laxenburgerstraße 94, 1100 Wien, vollkommen schmucklos. Die bei Kräfter gezeigte Abbildung entspricht viel mehr dem keramischen Relief der Wohnhausanlage in der Kennergasse 10, 1100 Wien, welche zwischen 1924 und 1925 von Josef Hofbauer und Wilhelm Baumgarten errichtete wurde. Auf www.dasrotewien.at wird das Majolikarelief als "Städtebauer" von Otto Hofner aus dem Jahr 1924 bezeichnet (Abb. 90).²⁰⁹

Die wohl monumentalste Darstellung von Arbeitern ist jedoch der Fries der Arbeit von Siegfried Charoux aus dem Jahr 1930 im Ehrenhof des Zürcher Hofes, 1100 Wien, Laxenburgerstraße 49-57, 1928 bis 1929 von Emil Hoppe und Otto Schönthal erbaut (Abb. 91).²¹⁰ Auch Kräfter nennt den Fries der Arbeiter als ein baukeramisches Werk von Wienerberger und erwähnt, dass es eine der wenigen Skulpturen dieser Zeit ist, „für die sich – wenn auch nur aus den Fotos aus den Ateliers – Dokumente für die Originalmodelle erhalten haben“. ²¹¹ Bei genauer Betrachtung des Frieses erkennt man, dass sowohl der entwerfende Künstler an der rechten unteren Ecke, als auch Wienerberger, an der linken unteren Ecke verewigt sind. Die Aufschriften „Charoux“ und „Wienerberger“ sind jedoch so weit unten angebracht, dass sie im Blickwinkel des normalen Betrachters kaum lesbar sind (Abb. 92).

Ein anderes von Wienerberger ausgeführtes Beispiel für starke inhaltliche, wie auch stilistische Idealisierung sind keramische Darstellungen im Eingangsbereich der Linzer Tabakfabrik. Die Architektur stammt von Peter Behrens und Alexander Popp aus den Jahren 1929 bis 1935, die Reliefs von Rudolf Frass aus dem Jahr 1934 (Abb. 93).²¹² Johann Kräfter meint im Interview dazu, dass die Linzer Tabakfabrik ein Beispiel eines Bauwerks ist, dass auf der einen Seite sehr modern, sehr funktional erscheint, Behrens aber dennoch einem

²⁰⁷ Vgl. Stöger-Spevak 2010, S. 238.

²⁰⁸ Vgl. Kräfter 1998, S. 34.

²⁰⁹ Vgl. <http://www.dasrotewien.at/page.php?P=14291&bid=18482> (22/06/2012).

²¹⁰ Vgl. Stöger-Spevak 2010, S. 239.

²¹¹ Kräfter 1998, S. 39.

²¹² Vgl. Kulturführer Mitteleuropa 2011, S. 15 f; Kräfter 1998, S. 42 f.

gewissen verhaltenen Klassizismus anhängt und nicht die Radikalität eines Mies van der Rohe, eines Gropius mitbringt.²¹³

Als Vergleich interessant sind zwei keramische Reliefe. Das eine stellt eine Familienszene im Heimatstil dar, die Keramik verfügt über eine Inschrift bzw. Signatur, welche jedoch nur schwer lesbar und möglicherweise als „F. Joseph V.-D. Rovot“ zu verstehen ist, und die Jahreszahl 1931 aufweist. Es ist an der Außenfassade eines Gemeindebaus in der Gablenzgasse 35-37, in 1150 Wien, erbaut zwischen 1931 und 1932, angebracht und weist eine einfach lesbare Formensprache auf. Die Mutter links, der Vater rechts und in der Mitte befindet sich das Kind, das ein Spruchband mit der Aufschrift „Arbeit – Friede“ trägt (Abb. 94). Wesentlich moderner wirkt das zweite unsignierte, triptychonartige Keramikrelief am Käthe Königstetter-Hof, 1150 Wien, Johnstraße 77, Tautenhayngasse 2-8, 1932 bis 1933 von Friedrich Pindt errichtet. Das Relief zeigt eine Mutter mit Kind, einen Maurer als „Arbeiter der Faust“ und einen Architekten als „Arbeiter des Geistes“, eine unter der Darstellung der Arbeiter seltene Form. Ob die beiden Keramikreliefe in den Werkstätten von Wienerberger entstanden sind, lässt sich weder nachweisen noch widerlegen (Abb. 95).

Als ein weiteres Vergleichsbeispiel ist eine farbige Keramik am Wachauerhof, erbaut von Hugo Mayer 1923 bis 1924, Jungstraße 5, Vorgartenstraße 213, 1020 Wien, zu nennen. Die farbig glasierte Szene von Josef Riedl stellt die biblischen Traubenträger dar. Die zwei weintraubentragenden Männer schreiten auf einem Spruchband, das den Namen des Hofes trägt (Abb. 96).²¹⁴ Die Darstellung weist zwar keine Monumentalität auf, dennoch sind die Figuren kraftvoll tragend, dem Arbeiter-Ideal entsprechend, wiedergegeben. Riedl, der viel mit Wienerberger zusammen arbeitete, könnte diese Keramik auch dort hergestellt haben.

7.4 Baukeramik im nationalen und europäischen Vergleich

Auf nationaler Ebene hat keine Werkstätte eine zu Wienerberger vergleichbare Leistung im Bereich der Baukeramik erzielt. Kräftner erläutert im Interview, dass Wienerberger eine solche Marktposition hatte, dass sie viele Firmen aufkaufte, aber unter dem eigenen Namen bestehen ließ. Somit erzeugten diese Unternehmen weiter unter ihrem Namen, de facto gehörten sie aber zu Wienerberger.²¹⁵

Trotz Wienerbergers Marktposition gab es aber auch andere Firmen die in der

²¹³ Vgl. Interview mit Dr. Johann Kräftner 05/06/2012.

²¹⁴ Vgl. Schubert/Schuber 2001, S. 29.

²¹⁵ Vgl. Interview mit Dr. Johann Kräftner 05/06/2012.

Zwischenkriegszeit Baukeramiken herstellten. Dies wurde schon mit einigen baukeramischen Vergleichsbeispielen in den vorangehenden Kapiteln belegt, auch wenn nicht immer auszuschließen ist, dass genannte Vergleichswerke von Wienerberger stammen. Als Beispiel für eine Firma die in Wien ebenfalls Baukeramik herstellte, soll die Wiener Werkstätte genannt werden. Künstler dieser Werkstätte schufen zum Teil kleinformatische Bauplastiken. Die keramischen Putten von Russ Paintl an den Eckfenstern eines Gemeindebaus in der Langobardenstraße 207, 1220 Wien, erbaut 1932 bis 1934 nach Plänen von Adolf Stöckl, sind zu nennen (Abb. 97).²¹⁶ Es handelt sich bei den Figuren um eine für die Wiener Werkstätte typische jugendstilhafte Formensprache. Aber auch die Tonofenfabrik Rudolf Sommerhuber in Steyr schuf Öfen als großformatige Plastiken, die mit Baukeramik zu vergleichen sind. Robert Obsieger entwarf einige Werke für Sommerhuber.²¹⁷

International löste sich die Plastik aus ihrem Verband mit der übergeordneten Architektur und entwickelte sich zu einem autonomen Kunstwerk. In Österreich setzte diese Tendenz um 1900 ebenfalls ein, wurde aber schließlich erst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs vollendet. Im Gegensatz zum internationalen Umfeld wurde die Plastik in Österreich zur massentauglichen Repräsentation gesellschaftlicher Ideen „missbraucht“, so Wolfgang Kos.²¹⁸

Betrachtet man jedoch die Österreich umgebenden Länder Europas, so muss betont werden, dass es ähnliche Tendenzen des baukeramischen Schmucks der 1920er und 1930er Jahre gab. Als Beispiel wurde in Kapitel 7.1 schon das Gellért Kurbad in Budapest erwähnt. Aber auch in Deutschland sind ähnliche Tendenzen des bauplastischen Dekors zu verzeichnen. Thomas Habeck erläutert dazu in seiner Dissertation über die Kieler Kunstkeramik AG, dass die Baukeramik in Schleswig-Holstein in den 1920er Jahren vom Heimatschutzgedanken getrieben war,²¹⁹ sich also der Moderne versagte. Als Beispiel einer Baukeramik aus Deutschland soll das Chilehaus in Hamburg erwähnt werden. Das Gebäude wurde um 1925 von Fritz Höger mit Bildhauerarbeiten von Richard Kuöhl erbaut. Die Verkleidung der Fassaden samt dekorativen Elementen besteht aus Klinkerkeramik. Die Einheitlichkeit des Materials verstärkt, so Martin Feddersen in der Zeitschrift „Moderne Bauformen“ von 1925, den einheitlichen, massigen Charakter. Der Beton des Unterbaus ist nur an wenigen Stellen, wie dem Staffelgesims oder den Pfeilern, sichtbar. In der Gliederung der Fassade, so Martin

²¹⁶ Vgl. <http://www.dasrotewien.at/page.php?P=14291&bid=18501> (11/06/2012).

²¹⁷ Vgl. Neuwirth 1974 a, S. 295.

²¹⁸ Vgl. Kos 2010, S. 501.

²¹⁹ Vgl. Habeck 1981, S. 69.

Feddersen weiter, ist die vertikale Strebung durch dünne über Eck gestellte Dienste vorherrschend. Der Autor formuliert treffend: „(...) aus dem Klinker (ist) alles herausgeholt, was an dekorativen Möglichkeiten darin liegt, ohne das Material zu vergewaltigen.“ Bedeutend ist die dekorative Verziehung der Loggien und Erker im Erdgeschoß. Die von Richard Kuöhls Atelier stammenden Keramiken weisen eine sehr lebendige, wenn auch teils bizarre Phantasie auf (Abb. 98, 99).²²⁰ Auch Villeroy & Boch gründete 1869 eine Mosaikfabrik und erweiterte somit das Produktionsspektrum um die Sparte der Baukeramik.²²¹ Ein Beispiel der Verwendung von den hochwertigen Majoliken von Villeroy & Boch ist das Majolikahäuschen, welches als Ausstellungsgebäude der Firma Villeroy & Boch für die Düsseldorfer Industrie- und Gewerbeausstellung 1902 erbaut wurde. Nach dem Vorbild des Majolikahaus von Otto Wagner erbaut, welches Wagner nur wenige Jahr zuvor an der Linken Wienzeile 40 in Wien errichtet hatte, galt der Pavillon als eines der Hauptwerke des Jugendstils in Düsseldorf. Nach Ende der Ausstellung ging es in das Eigentum der Stadt Düsseldorf über und wurde 1926 abgerissen.²²²

8 Von der Applikation an der Fassade zur Kunst am Bau

Schon in Kapitel 6 wurde erläutert, dass sich aufgrund der schlechten wirtschaftlichen Situation und dem dadurch bedingten Rückgang der privaten Bautätigkeit, die baukeramischen Erscheinungen der Zwischenkriegszeit vor allem auf kommunale Wohnbauten bzw. kommunale Bauaufgaben wie das Amalienbad als städtisches Bad beschränkten. Daher sind die Mehrzahl der im vorigen Kapitel erwähnten Beispiele Wienerbergers Baukeramiken an kommunalen Bauten. Mit kommunalen Bauaufgaben in den 1920er und 1930er Jahren, wie auch nach 1945, einher geht der Begriff der „Kunst am Bau“. Dieser soll daher im Folgenden zunächst in seiner terminologischen Verwendung, sodann im Spannungsverhältnis und im Gegensatz zur Applikation am Bau analysiert werden. Eine weitere wesentliche Fragestellung in diesem Kapitel ist das Bezugsverhältnis zwischen Skulptur, Architektur, Gesellschaft und Politik sowie Machtrepräsentation der Zwischenkriegszeit. Da die Verwendung von Keramik in einem materialgerechten Sinn schon

²²⁰ Vgl. Hoffmann 1925 I, S. 2.

²²¹ Vgl. Euler 1994, S. 40.

²²² Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Majolikahäuschen> (24/06/2012).

um 1900 einsetzt und damit der Verselbständigungsprozess der Bauplastik einsetzt, wird auch auf architektonische Beispiele der Jahrhundertwende eingegangen.

8.1 Der Terminus Kunst am Bau

Oliver Schneider bezeichnet Kunst am Bau als einen Überbegriff für die Terminologien „baugebundene Kunst“, „architekturbezogene Kunst“, „Kunst im öffentlichen Raum“, „Kunst in der gestalteten Umwelt“, „komplexe Umweltgestaltung“ und eben „Kunst am Bau“.²²³ Der Begriff „Kunst im öffentlichen Raum“ ist jedoch meines Erachtens ein noch weiter gefasster Überbegriff. Bewusst wurde daher innerhalb dieser Arbeit die Terminologie „Kunst am Bau“ als ein Unterbegriff von „Kunst im öffentlichen Raum“ gewählt, da diese präziser für den zu behandelnden Bezug zwischen Architektur und applizierter Kunst erscheint.

Aber was genau bedeutet „Kunst am Bau“ und wann entstand dieser Begriff? Zu Beginn muss der Versuch einer Definition stehen, was im Falle des vorliegenden Begriffes nicht unproblematisch ist. Wie in der Publikation „Kunst am Bau“ im Gespräch mit Hermann Czech herausgearbeitet wird, ist der Anspruch der Autonomie des Begriffs „Kunst“ im Zusammenhang mit Kunst am Bau zum Teil schwierig.²²⁴ So lässt er vermuten, dass Kunst dem Bau appliziert wird und die Architektur selbst keine Kunst darstellt. Dennoch, so betont Vitus H. Weh, muss davon ausgegangen werden, dass „Im Gegensatz dazu sich die meiste „Kunst am Bau“ überhaupt nicht abgeschlossen, sondern als eine Art Dialog“ mit der Architektur versteht.²²⁵

Neben dieser Problematik, dass der Terminus missverstanden werden kann, stellt sich die Frage, für welchen kunsthistorischen Zeitabschnitt der „Kunst am Bau“-Begriff sinnvollerweise anzuwenden ist. Der Begriff stammt aus dem 20. Jahrhundert und bezeichnet im Speziellen Kunstprojekte, die in den zwanziger und dreißiger Jahren sowie ein zweites Mal in der Zeit nach 1945 bis Ende der fünfziger Jahre von kommunaler Ebene aus initiiert erfolgten. Konkret ging es darum, für Künstler einen Arbeitsmarkt zu schaffen, da das großbürgerliche Mäzenatentum aufgrund der schlechten wirtschaftlichen Situation fehlte.²²⁶

In der vorliegenden Arbeit wird die erste Phase der Kunst am Bau in den 1920er und 1930er Jahren bearbeitet. Siegfried Matzl bezeichnet die Bauplastik der Gemeindebauten, die in

²²³ Vgl. Interview mit Dipl. Ing. Oliver Schneider 26.01.2012.

²²⁴ Vgl. Czech 1998, S. 83.

²²⁵ Ebenda, S. 83.

²²⁶ Vgl. Stöger-Spevak 2010, S. 238.

dieser ersten Phase errichtet wurden als „Vorformen von Kunst am Bau“. Warum der Autor von „Vorformen“ spricht, ist damit zu begründen, dass in der zweiten Phase der Kunst am Bau-Projekte, die zwischen 1945 und Ende der 1950er Jahre anzusiedeln ist, weit mehr Kunstprojekte in Auftrag gegeben und realisiert worden sind als in den 1920er und 1930er Jahren. Jedoch ist auch festzuhalten, dass die Autoren generell, so auch Irene Nierhaus, der zweiten Phase eine höhere Wertigkeit beimessen.

8.2 Applikation versus Kunst am Bau

Doch warum wird der Begriff der Kunst am Bau hier so hervorgehoben? Meines Erachtens ist er eine sehr passende Be- und Umschreibung des Phänomens der Bauplastik der Zwischenkriegszeit. Denn ein ganz wesentliches Merkmal der Baukeramik der Zwischenkriegszeit ist ihre Autonomie, ihre Loslösung von der Architektur in materieller und technischer sowie in inhaltlicher Sicht. Einerseits löst sich die Plastik, indem sie nicht mehr in der gleichen Materialität des Putzes wie die restliche Fassade erscheint und darüber hinaus eine andere Oberflächenästhetik vermittelt, sowohl in glasierter also auch unglasierter Form. Auch durch die meist farbige Gestaltung hebt sie sich vom Untergrund ab. Darüber hinaus ist sie andererseits nicht mehr rein verzierender Dekor sondern übernimmt immer öfter eine eigene, meist politische, Aussage und löst sich so inhaltlich, also semantisch, von der baulichen Substanz. Neu war auch, dass es sich im Gegensatz zu rein floralen Dekorationselementen, meist um figürliche oder gegenständliche Darstellungen mit dem Bedürfnis eine Aussage tätigen zu wollen handelte. Die Plastik, die Kunst, ist also „am“ Bau, da sie sich verselbständigt.

Der Kunst am Bau-Begriff sagt somit einerseits aus, dass sich die Plastik nun gleichwertig zum künstlerischen Werk der Architektur verhält und keine bloße dekorative, bedeutungsfreie Applikation mehr ist sondern ganz im Gegenteil der jeweiligen Architektur eine zusätzliche Dimension, eine zusätzliche Lesbarkeit verschafft. Andererseits macht der Begriff auch verständlich, dass die plastische Kunst trotzdem in einem gewissen Verhältnis zu Architektur steht und der Einklang zwischen Architektur und Bauplastik nicht verloren geht. Die Darstellung einer Mutter mit Kind als Allegorie des Familiensinns hat umso mehr Bedeutung, wenn sie sich im Kontext des kommunalen Wohnbaus und der Idee des gemeinschaftlichen Wohnens befindet. Dies bedeutet aber nicht, dass die Plastik direkt als Relief oder Halbplastik an der Fassade haften muss, denn die künstlerischen Gestaltungen lösen sich bis zu den

fünfziger Jahren immer mehr von der Fassade und definierten als Freiplastiken den Raum um den Bau oder haben Schanierwirkung zum öffentlichen Raum. Jedoch gibt es auch vor dem Zweiten Weltkrieg keramische Plastiken von Wienerberger die „um“ den Bau, also in den Höfen oder in vollplastischer Gestaltung an der Fassade zu finden sind. Meist sind es Brunnen, wie die erwähnten Brunnen von Obsieger in den drei Höfen des Vogelweidhofes (Abb. 67, 68), aber auch figurative oder gegenständliche Plastiken wurden als selbständige Skulptur geschaffen, wie etwa die keramischen Figuren an der Fassade des Wohnbaus in der Rotenmühlgasse 64, 1120 Wien (Abb. 88, 89), oder die vier expressiven Figuren Riedls am Karl Marx-Hof (Abb. 82, 83).

Im Vergleich zu den keramischen Elementen die tektonisch mit dem Bau verbunden sind, ist die Anzahl der Keramiken, die in räumlicher Verbindung zu einem Bau stehen geringer, so Schreiber.²²⁷

Der Begriff „Kunst am Bau“ fasst also das neue Bezugsverhältnis und das Phänomen der Unabhängigkeit von der Architektur zusammen und kann daher meines Erachtens auch als Schlagwort für das baukeramischer Schaffen der 1920er und 1930er Jahre verwendet werden. Interessant ist, dass Nierhaus Kunst am Bau als ein „sozial-ästhetisches Phänomen“, welches ein Substitut für die verlorengehenden Architekturvokabel darstellt, bezeichnet.²²⁸ Tatsächlich stellt Baukeramik der Zwischenkriegszeit meines Erachtens eine Entwicklungsstufe weg von der gänzlich mit Ornament dekorierten Fassade des Historismus dar. Und obwohl Baukeramik oft Tendenzen des Heimatstils aufweist und ein Synonym für ein altes Handwerk ist, so ist sie ein erster Schritt einer Veränderung der Architekturvokabel in Richtung Moderne.

8.3 Baukeramische Applikation um 1900 – Wagner, Hoffmann und Plečnik

Der Prozess der Loslösung der Bauplastik vom architektonischen Untergrund setzt jedoch schon um die Jahrhundertwende ein, denn einige Künstler begannen sich intensiv mit der Fassadengestaltung und -verkleidung zu beschäftigen und suchten nach einer innovativen Lösung für die Erscheinung der architektonischen Außenhaut. Deshalb soll an dieser Stelle auf die Entwicklung im Bereich der Baukeramik um 1900 eingegangen werden. Dabei wird der Einsatz von Baukeramik bei drei führenden Architekten dieser Zeit verglichen. Das

²²⁷ Vgl. Interview mit Dipl. Ing. Oliver Schreiber 26.01.2012.

²²⁸ Vgl. Nierhaus 1990, S. 154-156.

Majolikahaus an der Linken Wienzeile von Otto Wagner, das Sanatorium Westend in Purkersdorf von Josef Hoffmann und die Villa Loos von Josef Hoffmann in Melk von Josef Plečnik werden einander gegenübergestellt. Zunächst wird auf Otto Wagner eingegangen, da er, rund dreißig Jahre vor Hoffmann und Plečnik geboren, einer früheren Generation angehörte und Lehrer der beiden war. Sodann wird Josef Plečniks Bau und zuletzt Josef Hoffmanns Sanatorium erwähnt, die Bauten werden also chronologisch nach dem Entstehungsdatum gereiht. Schließlich sollen die drei Werke gegenübergestellt werden.

Otto Wagners sogenanntes „Majolikahaus“ in Wien, Linke Wienzeile 40, aus dem Jahr 1898, ist eines der wenigen Beispiele einer gänzlich mit Fliesen verkleideten Fassade in Wien (Abb. 100), das erwähnte Haus des Vorwärtsverlags an der Rechten Wienzeile zum Beispiel, weist nur in der Sockelzone Fliesen auf. Der Aufbau der Fassade des Majolikahauses ist bahnbrechend, da es so diametral dem entgegensteht, was anderswo noch im Gedanken an den Historismus mit der Betonung gewisser Stockwerke und der Überladung an Stuckdekor entsteht. Der Aufbau der Fassade ist strikt rasterartig und symmetrisch angelegt und weist die gleichen Fenster- und Geschosshöhen auf, auch der farbige, florale Dekor, der nach unten hin wie eine Art Blumenkette hängt, folgt dieser Ordnung. Die Gliederung erinnert an ein Schachbrettmuster bei dem nur die beiden Balkonreihen im zweiten und dritten Geschoss, die sich über die gesamte Breite des Baus ziehen, aus dem System fallen. (Abb. 101) Bemerkenswert ist die risalitartige Lösung, indem der neunachsige, hellfarbige Mittelblock von je einer zurückversetzten, farblich dunkler gestalteten Fensterachse mit sich in den Raum hervorwölbenden Balkonen betont wird.

Bis auf diese plastisch hervortretenden Balkone ist der Fassadendekor jedoch zur Gänze flächig. Die Außenhaut der Architektur wird einheitlich aus Majolikafliesen gestaltet, eine ähnliche Lösung ist später auch bei Wagners Postsparkasse am Georg-Coch-Platz 2 in Wien zu finden. Dabei wird Keramik nicht verwendet um, wie bei den anderen beiden Beispielen zu sehen ist, einen bestimmten Bauteil zu betonen, anstatt dessen wird hier der gesamte architektonische Kern verkleidet. Der Fassadenputz bleibt so unsichtbar und vor allem die glatte Oberflächenwirkung des keramischen Materials, die minimale Rasterung durch die aufeinandertreffenden Kanten der einzelnen keramischen Platten und die farbige Gestaltung der Fassade bestimmen die Ästhetik dieser Architektur. Die Majolikafliesen aus glasiertem Steingut, welche Wagner selbst entwarf, zeigen stilisierte Pflanzen- und Blumenmotive, die eindeutig in Bezug zum neuen Formengut des Jugendstils stehen. Auch die Fensterbänke sind aus farbigen Keramiken gestaltet.

Mit großer Wahrscheinlichkeit wurden die Majolikafliesen in den Werkstätten von Wienerberger hergestellt, so auch die Leiterin des Wienerberger Archivs.²²⁹ Außerdem findet der Bau auch in der firmeneigenen Zeitschrift „Die Wienerberger“ Erwähnung²³⁰ und auf der Firmenhomepage wird das Majolikahaus unter den Meilensteinen der Geschichte von Wienerberger als „Architektur aus Wienerberger Ziegeln“ erwähnt.²³¹

Bei der Betrachtung von Josef Hoffmanns Sanatorium Westend in Purkersdorf, häufig auch als Sanatorium Purkersdorf bezeichnet, welches zwischen 1904 und 1906 erbaut wurde, fällt zunächst die Funktion des Gebäudes auf. Im Gegensatz zum Zinshaus Otto Wagners und der noblen Villa Josef Plečniks, handelt es sich nun um ein Sanatorium zur Heilung diverser Leiden durch eine sich hier befindliche Quelle. Hier traf sich die gesellschaftliche und kulturelle Elite. Die aufgrund der Funktion bedingten Anforderungen an größtmögliche Hygienestandards veranlassten Hoffmann das Gebäude mit glatten Wänden, Fliesen und leicht waschbaren Böden zu gestalten. Außerdem ging für Hoffmann die Farbe Weiß mit dem Ziel ein leicht sauber zu haltendes Gebäude zu schaffen, einher.²³² Diese funktionalistische Herangehensweise, die zunächst den Innenraum maßgebend gestaltet, ist auch am Außenbau wiederzufinden: fast gänzlich weiß begegnet einem dort die Architektur. (Abb. 102) Eine weitere Architektur, bei der sich Otto Wagner bei der Gestaltung an der Funktionalität orientiert, ist die ca. gleichzeitig entstehende Kirche am Steinhof in Wien.

Der Bau, welcher an sich symmetrisch aufgebaut ist und den eine graufarbene Sockelzone umgibt, versagt sich Gänzlich der Architektur, wie wir sie bis dahin kennen. Denn einfachste, klare geometrische Formen wie Quadrate und Rechtecke sowie stereometrische Kuben bilden die Grundelemente des Baus. Durch Vor- und Rücksprünge entsteht Bewegung. Auch das Flachdach, welches schon ursprünglich das Sanatorium eindeckte, jedoch 1926 einer Aufstockung von Leopold Bauer zum Opfer fiel, diese wurde in den 1990er Jahren wieder abgetragen, betont das radikal neue Konzept Hoffmanns.²³³

Indem Hoffmann fast zur Gänze auf Dekor verzichtet,²³⁴ entblößt er die Architektur und überlässt sie seiner Konstruktionsform, die sich dem Betrachter in einfachen Putzfassaden

²²⁹ Vgl. Interviews mit Mag. Karin Hofer 07.02.2011; 24.10.2011.

²³⁰ Vgl. Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft 1965, S. 13.

²³¹ Vgl. <http://www.wienerberger.com/de/das-unternehmen/meilensteine-der-geschichte/architektur-aus-wienerberger-ziegel> (23.08.2012).

²³² Vgl. Rennhofer/Sekler 2003, S. 21.

²³³ Vgl. Kitlitschka 1984, S. 34 f.

²³⁴ Werner Kitlitschka spricht davon, dass der sparsam eingesetzte bauplastische Dekor von Richard Luksch nicht mehr existiert, vgl. ebenda, S. 34.

wiedergibt. Lediglich an den Gebäudekanten und um die Fenster sind kleine weiß-blaue Fliesen zu finden. Die Rolle von Keramik ist somit zum Teil eine untergeordnete, nicht allein wegen des spärlichen, dezenten Einsatzes sondern vor allem wegen der Funktion, die sie einnimmt. So ist die Einfassung der Fenster mit kleinen Keramikplättchen, weniger als Dekor, sondern eher als Unterstützung der Architektur zu betrachten. Denn die Rolle, welche die Keramik an den Kanten des Gebäudes einnimmt, ist eine definierende, eine raumbestimmende und somit wesentlich für das neue Verständnis von Architektur. (Abb. 103)

Josef Plečniks Architektur befindet sich in Melk, in der Abt-Karl-Straße 16,, und wurde in den Jahren 1901 und 1902 für den Notar Dr. Hans Loos von Losimfeld in Melk errichtet (Abb. 104). Die Straßenseite der Villa ist symmetrisch aufgebaut indem der bogenförmig hervorspringende Gebäudeteil, der im ersten Obergeschoss eine Rundnische mit Balkongitter bildet, die Mitte darstellt, welche zu ihrer Rechten und Linken je eine Fensterachse hat. Die Mauerfläche rund um die Fensterachse ist durch geometrische Formen gegliedert, wobei nur die Fensterbank, die an den Rest eines Gesimses erinnert, dreidimensional in den Raum ragt. Auffallend ist die Verwendung von Fliesen zur Gliederung und Betonung der Beletage. Plečnik erprobte die Kombination von Putz und keramischen Platten und dadurch entsteht die Rhythmisierung der Fassade. Zum Einen setzen sich rauher und glatter Putz voneinander ab, zum Anderen entsteht ein noch deutlicher Kontrast zwischen dem Putz und den glatten Fliesen. Auch die rechteckigen Bänder bzw. Linien aus Putz haben ihren Gegenpart in den blauen keramischen Fliesen die ein Rechteck zeichnen. Werner Kitlitschka spricht in seiner Publikation „Historismus und Jugendstil in Niederösterreich“ aus dem Jahr 1984 von der „klaren stereometrischen Formensprache“ welche „eine deutliche Absage an die Architektur des Historismus“ bedeutet.²³⁵ Und obwohl die Betonung eines Geschosses als Beletage an die Gründerzeit des 19. Jahrhunderts erinnert, so greift die Fassadengestaltung neue Parameter auf, indem sie die Oberfläche durch eine unbekanntere geometrische Formensprache im zweidimensionalen Raum gliedert, sich anderem bauplastischem Dekor versagt und durch unterschiedliche Materialeffekte verschiedene Betrachtungsebenen schafft.

Damjan Prelovšek spricht in seinem Artikel über Plečnik von einem unbefriedigenden Ergebnis für den Architekten.²³⁶ Dennoch zeugt die Architektur von einer hohen

²³⁵ Kitlitschka 1984, S. 108.

²³⁶ Vgl. Prelovšek 2006, S. 42.

künstlerischen Individualität, einer Experimentierfreudigkeit mit neuen Materialien und einem künstlerischen Paradigmenwechsel.

Stellt man die drei Architekturen nun einander gegenüber, so wird deutlich, dass Otto Wagners Bau sich von den anderen beiden dahingehend unterscheidet, dass der keramische Dekor, unabhängig vom früheren Entstehungsdatum 1898 im Vergleich zu 1901/1902 und 1904/1906 und obwohl er ebenso modern wie der von Hoffmann und Plečnik ist, eine sehr frühe Erscheinung des internationalen Jugendstils darstellt und von floralen Formen geprägt ist, während Hoffmann und Plečnik in ihren Bauten eine geometrische Formensprache, die der Wiener Werkstätte eigen ist, verwenden.

Auch der Einsatz von Keramik unterscheidet sich bei den drei Architekten. Otto Wagner verblendet die gesamte Architekturoberfläche, die für den Betrachter sichtbar ist, mit keramischen Platten. Für Wagner ist die Keramik der Untergrund für den Dekor, der auf den Majolikafliessen angebracht ist und eine weitere Bedeutungsebene bildet. Dahingegen setzen Hoffmann und Plečnik Keramik nur punktuell ein, wobei diese als Dekor an sich fungiert. Bei Hoffmann haben die kleinen keramischen Plättchen außerdem eine weitere Funktion, denn obwohl sie am architektonischen Untergrund nur flächig angebracht sind, unterstützen sie die kubischen Bauelemente in der Definition ihres Raumes. Gemeinsam ist daher den drei Architekturen der Einsatz von Keramik in einer flächigen, zweidimensionalen Form, wobei die Kacheln an Hoffmanns Sanatorium ebenso eine raumdefinierende Rolle einnehmen.

Die Keramik am Bau um 1900 beginnt sich außerdem in ersten Zügen durch Farbigekeit und unterschiedliche Materialität im Vergleich zum Putzuntergrund von der Architektur zu lösen. Auch wenn die Keramik am Außenbau noch nicht darauf zielt politische oder gesellschaftliche Aussagen zu übernehmen, so entwickeln sich erste Formen einer Autonomiebestrebung der Plastik am Bau. Spannt man den Bogen zu den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts, so ist festzuhalten, dass die Verselbständigung der Bauplastik ihren Anfang um 1900 hat und dadurch erst die Phänomene an der Fassade der 1920er und 1930er Jahre möglich werden.

8.4 Die Fassade als Instrument der politischen Repräsentation

Kunst war immer schon ein gestalterisches Medium, welchem sich die einflussreichere und damit zumeist vermögende Schicht der Gesellschaft annahm und dessen sich bediente. Der

Klerus bildete einst die Bildungsschicht, die sich künstlerisch betätigte und später selbst den Ton im Bereich der Kunst angab und Künstler förderte. Gleichzeitig entwickelten sich wohlhabende und einflussreiche Herrschergeschlechter, welche sich durch Mäzenatentum und dem zunehmenden Wunsch nach Kunstrepräsentation ebenso der Kunst bedienten.

In Europa brachten die Aufklärung, die Französische Revolution und ihre Folgen große gesellschaftspolitische Veränderungen. Die Struktur der Gesellschaft Europas wurde grundlegend verändert und der Grundstock für ein modernes Demokratieverständnis geschaffen. Dass auch das Bürgertum einflussreicher wurde und seine eigene Kunst und Kultur entstand, zeigte die Zeit des Biedermeier.

Jedoch bedeutete der Zusammenbruch der Monarchie, die Auswirkungen des Krieges und die Entwertung der Währung einen weiteren bedeutenden Wechsel im Verhältnis zwischen Macht und Kunst und eine tiefe wirtschaftliche und stilistische Krise der bildenden Kunst war die Folge, so Julius Bunzel.²³⁷ Die privaten Auftraggeber des Besitzbürgertums, welche im Laufe der Veränderungen von Beginn des 19. Jahrhunderts an Macht gewonnen hatten, waren in der Inflation verarmt. Als Folge fehlte das großbürgerliche Mäzenatentum und der Staat sowie die regierenden Kräfte sahen sich nun für die Kulturlandschaft verantwortlich, welcher sie sich durch öffentliche Aufträge annahmen.²³⁸ Mattl bezeichnet das Engagement der Sozialdemokraten an der Kunst am Bau entsprechend als „soziales Mäzenatentum“.²³⁹

Die Gemeinde Wien, welche seit 1920 ein eigenes Bundesland mit einer 60-prozentigen sozialdemokratischen Mehrheit darstellte, hatte hierbei eine Sonderstellung in der öffentlichen Kunstförderung. Zwischen 1923 und 1934 errichtete die Stadt Wien zahlreiche kommunale Wohnbauten. Davon entstanden in einer ersten Phase bis 1928 fünfzig Bauten mit ornamentaler und figurativer, architekturgebundener und freistehender Plastik, die vorwiegend in den peripheren Arbeiterbezirken Wien erbaut wurden, in einer zweiten Phase weitere 35 Wohnbauten. Auf diese Weise wurde die Gemeinde Wien Auftraggeber für rund siebenzig Künstler, 85 der insgesamt 382 in der Zwischenkriegszeit entstandenen kommunalen Wohnbauten wurden mit Plastiken ausgestattet.²⁴⁰

²³⁷ Vgl. Bunzel 1925, S. 405-415.

²³⁸ Vgl. Stöger-Spevak 2010, S. 238.

²³⁹ Mattl 1998, S. 24. Interessant im Zusammenhang mit dem aufkommenden Sozialismus, ist die immer besser werdende Mitarbeiterfürsorge von Seiten Wienerbergers. Auf die unhaltbaren Zustände der sozialen Lage der Arbeiter, die sich bis ins dritte Viertel des 19. Jahrhunderts aufgrund des Baubooms des Historismus immer dramatischer verschlechtert hatte, wies Victor Adler Ende des 19. Jahrhunderts öffentlich hin und leitete damit Veränderungen ein. Vgl. Czeike 2004, S. 632.

²⁴⁰ Vgl. Hovorka 1990, S. 111; Ott 1968, S. 91-98.

Zur Einschätzung der Kulturpolitik des sozialdemokratischen Wiens ist festzuhalten, dass es weder ein eigenes Kulturdezernat gab, noch kam es zur Gründung eines oftmals angekündigten Kulturbeirates. Verantwortlich für die Kunst-Applikationen an den Gemeindebauten der 1920er und 1930er Jahre war die Magistratsabteilung 22, deren bindende Vorgaben Sparsamkeit und Zweckdienlichkeit waren.²⁴¹ Trotz des fehlenden theoretischen Konzepts zur Kulturpolitik verschrieb sich die Wiener Sozialdemokratie der Moderne. Und obwohl die Modernität auch in vielen Bereichen Einzug gefunden habe, sei dies im Bereich der Plastik nicht der Fall gewesen, so Stöger-Spevak.²⁴² Dies sei allein an der Auswahl der Künstler für die Projekte der Kunst am Bau und Plastiken des öffentlichen Raums festzuhalten, denn Vertreter moderner Ansätze fehlten. Albrecht Bechtold der auf markanteste Weise neue Ansätze vertreten habe, bekam beispielsweise keinen Auftrag. Daher waren, obwohl die Plastik des Roten Wiens keinem bestimmten Stil verhaftete war, vor allem traditionelle und neoklassische Tendenzen vorzufinden.²⁴³

Neu war bei den kommunalen Bauaufgaben, dass es zu einer Uminterpretierung des Fassadenschmucks kam: denn die für die Bauplastik des 20. Jahrhunderts besondere inhaltliche Selbständigkeit und Metaebene die sie der Architektur verschaffte, wurde von der Politik vereinnahmt und zu ihren Diensten verwendet. So sollte die Kunst am Bau in der Zwischenkriegszeit die Funktion politischer Repräsentation übernehmen und als Propaganda in einem neuen öffentlichen Austragungsort der Politik dienen um das politische System stabilisieren.²⁴⁴ Die bildlichen, politischen Symbole übernahmen bestimmte Aufgaben, die Josef Seitner in seinem Forschungsbeitrag zum Thema Bildkommunikation und Alltag am Beispiel der bildideologischen Symbolgeschichte der österreichischen Arbeiterbewegung folgendermaßen aufzählt: „Sie (Anmerkung der Autorin: Die politischen Symbole) sind Erziehungsmittel im Komplex der proletarischen Bildung, sie sind Elemente der gemeinsamen Sinnesbekundung und ein Faktor des Zusammenstehens, Objekte klassenbewussten Selbstverständnisses, sie dienen auch dem historischen Verweis, dem bewussten Anknüpfen an revolutionäre Phasen des Klassenkampfes, und sie sind Bindeglieder dieses proletarischen Bewusstseins.“²⁴⁵

²⁴¹ Vgl. Matzl 1998, S. 24.

²⁴² Interessant ist auch, dass der Ziegel an sich um 1930 schon ein veraltetes Baumaterial darstellte und dennoch für die Wiener Gemeindebauten das wichtigste Material darstellte. Neben der Verkörperung eines traditionellen Handwerks, liegt die Verwendung von Ziegel auch in der arbeitsplatzbeschaffenden, intensiven Herstellung begründet. Vgl. Kos 2010, S. 320.

²⁴³ Vgl. Stöger-Spevak 2010, S. 239-242.

²⁴⁴ Vgl. Interview mit Dipl. Ing. Oliver Schneider 26.01.2012; Stöger-Spevak 2010, S. 239-242.

²⁴⁵ Seitner 1991, S. 29.

Nach Stöger-Spevak fanden die politischen Inhalte der Sozialdemokraten in der Plastik der kommunalen Wohnbauten jedoch nur selten direkten Ausdruck. Meist wurden Inhalte indirekt durch die Darstellung von politischen Persönlichkeiten übermittelt. Eine Ausnahme stellen für die Autorin die vier Figuren von Riedl am Karl Marx-Hof dar. Die Majolikastatuen sind explizit Darstellungen von „Aufklärung“, „Freiheit“, „Fürsorge“ und „Körperkult“ und damit Teil des politischen Programms der Sozialdemokraten in Österreich (Abb. 82, 83).²⁴⁶

Das neu entwickelte Pathos vom sozialistischen Körperideal, das sowohl von männlichen als auch von weiblichen Gestalten, zumeist aber vom Arbeiter verkörpert wurde, war für die politische Repräsentation maßgeblich. Es sollte dem Volk Werte und Tugenden vermitteln, harte Arbeit sollte ihr Ziel sein. Beispiele für solche Bildsymbole sind der erwähnte Fries der Arbeit von 1930 am Zürcher Hof von Siegfried Charoux (Abb. 91) sowie das triptychonartige Keramikrelief am Käthe Königstetter-Hof (Abb. 95) oder das Relief einer Familiendarstellung mit dem Spruchband „Arbeit – Friede“ am Bau in der Gablenzgasse 35-37, 1150 Wien (Abb. 94).

Das Pathos wurde durch Massensportbewegungen etabliert, verherrlicht und politisch als Machtdemonstration inszeniert. Hovorka nennt beispielsweise die in den zwanziger Jahren entstehenden spezifischen Bäderarchitekturen als neue „Aktions- und Kommunikationszentren des Arbeiterschwimm- und -turnsports“.²⁴⁷

Verdeckt bleibt dabei, dass sich nicht nur der aufkommende Austrofaschismus sondern auch der Nationalsozialismus der politischen Inszenierung und der Propagandawirkung dieses Körperideals bedienten.²⁴⁸ Das stilbildende ästhetische Programm, welches die Nationalsozialisten übernahmen, schreibt Wolfgang Kos der Kunst am Bau der 1920er Jahre des Roten Wien zu. Die Stilkontinuität und Weiterverwendung ist gemäß Kos deshalb möglich, weil im Vergleich zur Raschlebigkeit politischer Systeme, Bild-Symbole eine gedehnte Eigenzeit haben. Außerdem ist Kunst am Bau das Produkt eines meist langwierigen Prozesses der schlussendlich ein Kompromiss zwischen Auftraggeber, künstlerischer Intention, architektonischen Gegebenheiten und Sprache sowie schlussendlich der Wahrnehmung des Publikums ist.²⁴⁹ Georg Tidl spricht vom „Missbrauch durch die Nationalsozialisten“ und führt an, dass Adolf Hitler in „Mein Kampf“ von eindrucksvollen marxistischen Massenkundgebungen berichtet habe, die er in Berlin nach dem Ersten

²⁴⁶ Vgl. Stöger-Spevak 2010, S. 239.

²⁴⁷ Vgl. Hovorka 1990, S. 112.

²⁴⁸ Vgl. Mattl 1998, S. 26-29; Hovorka 1990, S. 112.

²⁴⁹ Vgl. Kos 1994, S. 64 f.

Weltkrieg miterlebte. Neben seiner Faszination für die Aufmärsche, habe Hitler auch festgehalten, dass er sich explizit auf die rote Farbe der Sozialisten beziehe, um dadurch die linke Seite zu reizen und zur Empörung zu bringen.²⁵⁰ Die nach 1945 wieder einsetzende Kunstfördertätigkeit, welche 1940 kriegsbedingt eingeschränkt wurde, beruht eigentlich auf einer gesetzlichen Bestimmung über die künstlerische Ausgestaltung öffentlicher Bauten aus dem Jahr 1934.²⁵¹ Bei den kommunalen Wohnanlagen der zweiten Republik wurde im Vergleich zu den bis 1934 realisierten Bauten, der Schwerpunkt vermehrt auf die Kunstförderung gerichtet.²⁵²

Ein interessantes Kunst im öffentlichen Raum-, kurz KÖR, Projekt einer künstlerisch-kritischen Auseinandersetzung mit solchem Bildgut der Nationalsozialisten, ist die Überarbeitung eines keramischen Wandbilds an einem Gemeindebau, Brandmayergasse 27, 1050 Wien, der Künstlerin Ulrike Lienbacher aus dem Jahr 2002. Das keramische Bild aus dem Jahr 1937, entworfen von Rudolf Böttger, zeigt eine Familie mit vier Kindern in Verwendung des gleichen heroisch-martialischen Pathos wie es die Sozialdemokraten verwendeten. Ein Bub hat ursprünglich einen Wimpel mit Hakenkreuz gehalten das nach 1945 entfernt wurde. Dass der Bub außerdem in der Uniform der Hitlerjugend dargestellt ist, hat lange Zeit keinen Anstoß erregt. Die Intervention von Lienbacher vernichtet jedoch nicht das Kunstwerk an sich, da dies, so Inge Podbrecky „einer Geschichtsm Manipulation gleichgekommen wäre“,²⁵³ sie lässt es bestehen und kontextualisiert es indem sie die dargestellte Harmonie der Familiendarstellung durch die Anbringung einer Glasscheibe mit dem seitenverkehrt dargestellten Schriftzug „Idylle“ in Frage stellt (Abb. 105).²⁵⁴ Auch auf dem Thuryhof, Marktgasse 3 bis 5, 1090 Wien, erbaut von Mittag und Hauschka zwischen 1925 und 1926, ist eine keramische Ritterfigur von Alfred Crepez der Zwischenkriegszeit zu finden, unter der ein vermutlich später angebrachten Spruch aus nationalsozialistischer Zeit zu lesen ist, bzw. könnte die Unterschrift zum Spruch „Adolf Hitler“ nachträglich angebracht worden sein.²⁵⁵ Diese Keramik wurde ebenfalls in einem KÖR-Projekt von der Künstlerin Marie Therese Litschauer in seinem nationalsozialistischen Hintergrund kontextualisiert.²⁵⁶

²⁵⁰ Vgl. Tidl 1990, S. 245.

²⁵¹ Vgl. Mattl 1998, S. 28 f.

²⁵² Vgl. Interview mit Dipl. Ing. Oliver Schneider 26.01.2012.

²⁵³ Podbrecky 2003, S. 40.

²⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 39 f; <http://www.iehi.eu/index.php/vernetzung/138-idylle> (06/06/2012); <http://www.basis-wien.at/avdt/htm/034/00055074.htm> (06/06/2012).

²⁵⁵ Vgl. Schubert/Schubert 2001, S. 34.

²⁵⁶ Vgl. <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2008.pdf> (22/06/2012).

9 „Im Trancetanz der Mäander“²⁵⁷ – ein Diskurs über das Ornament

In seinem Beitrag zur Publikation „Zur Sache Kunst am Bau“, herausgegeben von Markus Wailand und Vitus H. Weh, geht Adolf Krischanitz der Frage der Unterscheidung zwischen Ornament und Kunst am Bau nach.²⁵⁸ Inspiriert von diesem Artikel, stellte sich auch im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit die Frage, in welchem Verhältnis Baukeramik der Zwischenkriegszeit zum Ornamentbegriff steht. In einem ersten Schritt muss dabei geklärt werden, wie der Begriff des Ornaments zu verstehen ist. In der 21. Auflage des Brockhaus Lexikons wird Ornament (lat. „Ausrüstung“, „Schmuck“) als eine „sich wiederholende Verzierung an Bauwerken und Gegenständen aller Art“ bezeichnet. „Das Ornament kann die Form des Gegenstandes, dessen Schmuck es bildet, gliedern oder betonen, sich aber auch neutral zu ihr verhalten oder sie überwuchern.“²⁵⁹ Weiters betont Ernst Gombrich, dass das Wort „Muster“ nicht mit „Ornament“ gleichgesetzt werden kann.²⁶⁰ Wichtig ist auch was Michael Müller zum Ornament festhält, denn für ihn ist es eine traditionell ans Handwerk gebundene ästhetische Form.²⁶¹

Für die kunsthistorische Bedeutung des Ornament-Begriffs sind darüber hinaus als theoretische Grundlagen die Thesen einiger wichtige Theoretiker des 19. und 20. Jahrhunderts zum Thema des Verhältnisses von Architektur und Dekor zu nennen. Gottfried Semper war der erste, der den Begriff der Bekleidung in Zusammenhang mit Architektur verwendete, er machte es möglich, eine Fassade als Bekleidung oder Hülle zu sehen, die wie ein Kleid auch abgelegt werden konnte. Mit der Bekleidungstheorie, welche in seinem zweibändigen Hauptwerk „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“²⁶² eine zentrale These darstellt, leistete er einen wesentlichen Beitrag zur Diskussion um Tektonik und Dekoration der Architektur. Semper sah den Gebäudekörper als nacktes Element und plädierte dafür, dass die Architektur, ähnlich dem modernen Menschen eine angemessene „Bekleidung“ tragen sollte. Dabei sei die Applikation von bedeutungstragenden und verschönernden Ornamenten

²⁵⁷ So lautet der Titel des Beitrags von Adolf Krischanitz in der Publikation Zur Sache Kunst am Bau von Markus Wailand/Vitus H. Weh (Hg.), Wien 1998.

²⁵⁸ Vgl. Krischanitz 1998, S. 78.

²⁵⁹ Brockhaus-Enzyklopädie 2006 a, S. 471.

²⁶⁰ Vgl. Gombrich 1982, S. 10.

²⁶¹ Vgl. Müller 1977, S. 26 f.

²⁶² Siehe Semper 2008 und Semper 2008 a.

wesentlich.²⁶³ Sempers Ziel war es, die Auswirkungen der Bekleidungstheorie auf die Stile der Baukunst und aller anderen Künste deutlich zu machen. Er versuchte zu zeigen, dass Stilwandel durch Veränderungen in der Bekleidungsweise, der Dekoration, der Bauten vollzogen wurde, wobei dies in der Geschichte nicht immer zutraf, wie beispielsweise in der gotischen Architektur, die ohne Dekor auskam, weil ihr Außenhaut nur die Tektonik wiedergeben sollte. Außerdem plädierte Semper gegen eine unreflektierte Übernahme historisch gewachsener Dekorformen und gegen den beliebigen Umgang mit dekorativer Formensprache.²⁶⁴ Wichtig ist, dass er den Begriff der Ornamentik in seinen Abhandlungen immer wieder mit der Bekleidung gleichsetzte, er also den Dekor an der Fassade als Ornament betrachtete. Sempers Theorie wurde schon bald von einigen Theoretikern der Kunstgeschichte rezipiert. Bereits Otto Wagner entwickelte eine ähnliche Theorie, die sich mit dem Verkleiden der Architektur beschäftigte. Jedoch unterscheidet sich Wagners Betrachtung in der Würdigung der konstruktiven Tendenzen, die Semper vollkommen ablehnte.²⁶⁵ Auch Adolf Loos setzte sich mit dem Thema der Be- bzw. Verkleidung, also dem Ornamentbegriff, auseinander und verfasste 1898 die Schrift „das prinzip der bekleidung [sic]“. Loos, der ebenfalls die Schrift „Ornament als Verbrechen“ verfasste verbindet man gemeinhin mit einer kompletten Absage an das Ornament, ja gar einem Verbot des Ornaments.²⁶⁶ Jedoch verwendet Loos selbst eine Menge Ornamente bzw. überlässt er den Bewohnern eines Gebäudes den Schmuck desselben, weshalb er nicht als vollkommener Gegner des Ornaments gesehen werden darf. Loos ging jedoch davon aus, dass wenn man Ornamente verwendet, man dies genau tun müsse, man nicht beispielsweise durch einen holzfarbenen Anstrich Holz imitieren und täuschen darf.²⁶⁷ Krischanitz sieht das Typische des Ornaments in seinem ambivalenten Erscheinungsbild, da sich Ornamentales durch den „Zeitbezug“ auszeichnet, der jedoch sowohl von kurzfristigem, performativem, temporalem Charakter ebenso wie von „Ewigkeitswert“ geprägt sein kann. Er arbeitete dazu in seinem Beitrag, der diesem Kapitel seinen Namen gibt, acht verschiedene Aufgaben des Ornaments in der Architektur aus. Dabei spricht er unter anderem davon, dass Ornament die Aufgabe hat, einerseits Schmuck zu sein, ebenso ist es als Symbol, das die Bedeutung des Gebäudes

²⁶³ Vgl. Mäckler 2004, S. 12; Harather 1995, S. S. 12-20.

²⁶⁴ Vgl. Harather 1995, S. 14, 17-19.

²⁶⁵ Vgl. Oechslin 1994, S. 97; Tietze 1922, S. 4.

²⁶⁶ Vgl. Rübél/Wagner/Wolff 2005, S. 158.

²⁶⁷ Vgl. Loos 2004, S. 25-29; siehe auch Rübél/Wagner/Wolff 2005, S. 162-164.

transferiert, zu verstehen. Darüber hinaus sieht Krischanitz das Ornament als rückwärtsgewandte Sehnsucht nach Korrespondenz und Analogien.²⁶⁸

Die Frage inwiefern der Baukeramik bzw. keramischen Skulptur der Zwischenkriegszeit ein ornamentaler Charakter innewohnt, soll nun angesichts der erläuterten Theorien eruiert werden. Betrachtet man die Baukeramik der Zwischenkriegszeit mit den Augen Sempers, so ist den keramischen Details eine stilbildende Eigenschaft beizumessen. Da aber in den 1920er und 1930er Jahren die Bekleidung der Bauten schon weniger wird und nur mehr durch vereinzelte dekorative Anbringungen auszumachen ist, ist es nicht mehr die Bauplastik alleine, die für die stilistische Einordnung einer Architektur verantwortlich ist. Beispielsweise wurde in Kapitel 7.1 der zweite Bauabschnitt des Metzleinstaler-Hofes von Gessner genannt, welcher einerseits jugendstilistische „Bekleidungs-Details“, andererseits aber der Bau an sich eine expressive architektonische Formensprache aufweist (Abb. 69, 70). Somit wird klar, dass Sempers Bekleidungstheorie nicht mehr zu Gänze für Bauten der 1920er oder 1930er Jahre angewendet werden kann, noch weniger jedoch für Bauten, die nach den modernen Tendenzen des Bauhaus oder des Funktionalismus entstanden sind. Noch eher können die betrachteten Bauten der Theorie eines Otto Wagners zugeschrieben werden, da dieser die konstruktiven Tendenzen der Architektur würdigt. Denn die mit baukeramischem Dekor verzierten Bauten weisen zum einen punktuell stilbildenden Dekor auf, zum anderen bestehen sie größtenteils aus tektonischen Putzflächen, die das Konstruktive betonen.²⁶⁹

Auch die bei Krischanitz erwähnte Ambivalenz zwischen temporärem und ewigem Charakter, zwischen Schmuck und Symbol zur Bedeutungstransferierung trifft auf die mit Baukeramik versehenen Architekturen der Zwischenkriegszeit zu. Denn einerseits ist eine enge Verwandtschaft von Ornament und Kunst wie es für Kunst um die Jahrhundertwende üblich war, eine „Schmuck“-Eigenschaft der Baukeramik, um mit Krischanitz Worten zu sprechen, auch noch in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts zu spüren. Putten, Jahreszeitenfolgen, Blumenkränze sowie dekorative Muster sind an den Fassaden zu finden. In Kapitel 7.1 wurden Beispiele von keramischer Kunst am Bau aus der Zwischenkriegszeit gebracht, deren Formengut Tendenzen aus Jugendstil und Sezessionismus aufweist. Manchmal können solche ornamentalen Schmuckelemente ebenfalls neben Plastiken im Stil

²⁶⁸ Vgl. Krischanitz 1998, S. 78 f.

²⁶⁹ Eisenstahlkonstruktionen, wie beispielsweise das Haus am Michaelplatz von Adolf Loos eine ist, finden bei den kommunalen Wohnbauten keine Anwendung, eher soll der handwerkliche, traditionelle Ziegelbau hervorgehoben werden.

des Expressionismus bzw. Klassizismus zu finden sein. Als Beispiel dafür kann wiederum der Metzleinstaler-Hof genannt werden (Abb. 69, 70).

Andererseits jedoch kann mit dem in Kapitel 8 erläuterten Kunst am Bau-Begriff eigentlich davon ausgegangen werden, dass sich die Bauplastik der 1920er und 1930er Jahre im Gegensatz zur Bauplastik um 1900 verselbständigt, nicht mehr bloß dekoratives Ornament ist, sondern Autonomieansprüche hat und zum Symbol an der Fassade wird, dass dem Bau eine neue Bedeutung verschafft. Auch für Nierhaus lässt sich seit Anfang der dreißiger Jahre folgende Tendenz abzeichnen: Die klare konstruktivistische, rasterartige Gestalt der Fassade als Untergrund steht im Kontrast zu einem zweiten System, das sich durch Applikationen wie Gesimse, Balkone, Profile, Haustore oder Fensterrahmen definiert. Diese Baudetails werden für Nierhaus „im Zuge der Rationalisierung zum Emblem – als ein Mittel zur Individualisierung – verselbständigt“.²⁷⁰ Noch emblemhafter als solche Baudetails verhält sich Kunst am Bau, schon allein aus dem Grund, dass sie fast nie in die Planung eines Baus miteinbezogen wird, sondern meist erst nachträglich auf den Bau appliziert wird, meint die Autorin weiter.²⁷¹ Ob Nierhaus mit dem Ausdruck „Emblem“ eine schmuckhafte, ornamentale oder eher eine symbolhafte Form einer Applikation meint ist nicht ganz klar.

Interessant ist, dass die neuzeitliche Theorie zur barocken Mehrschichtigkeit von Gilles Deleuze aus dem Jahr 1988 die These der sich entwickelnden Verselbständigung der Bauplastik unterstreicht. Deleuze erarbeitet in seinem Traktat „Die Falte“ zwar die Charakteristika des Barock, er spricht von der Falte, vom Inneren und Äußeren, vom Oben und Unten, vom Entfalten, von den Texturen und vom Paradigma.²⁷² Sein Modell der Falte kann jedoch auch für den sich loslösenden bauplastischen Dekor der Zwischenkriegszeit, deren Schichtenhaftigkeit und Überlagerungen an der Fassade angewendet werden.

10 Materialesemantik und Materialästhetik

Vor allem in der Gegenwartskunst sind Materialfragen ein zentrales Thema, jedoch erörtert Monika Wagner, dass Werkstofffragen auch für die ältere Kunst bedeutsam sind.²⁷³ Im

²⁷⁰ Nierhaus 1990, S. 152-154.

²⁷¹ Vgl. ebenda, S. 152-154.

²⁷² Vgl. Deleuze 1995, S. 61-67.

²⁷³ Vgl. Wagner 2001, S. 13.

folgenden Kapitel soll zunächst als theoretische Grundlage der Materialdiskurs des ausgehenden 19. Jahrhunderts erläutert werden, sodann wird die Frage nach der keramischen Materialwahl für Bauplastik der Zwischenkriegszeit im Zusammenhang mit der Heimatschutzbewegung und ihrer Vorliebe für das Handwerk gestellt und zuletzt beschäftigt sich das Kapitel mit einer dialektischen These zur Materialgerechtigkeit der Keramik.

10.1 Idealistisches versus materialistisches System

Die Wertschätzung des Materials war in der Geschichte der Kunsttheorie nicht immer dieselbe. So hatte das Material weit zurück bis zu Platon oder Ovid und tief in der Kulturgeschichte verankert eine der künstlerischen Form untergeordnete Rolle. Ein radikaler Wandel der Wertigkeit setzte Günter Bandmann zufolge schließlich im 19. Jahrhundert ein und erlangte seinen Höhepunkt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. So werden in der Theorie der Materialästhetik im Hinblick auf die Bewertung des Materials zwei sehr gegensätzliche Systeme unterschieden. Einerseits das sogenannte „idealistische“ System, welches davon ausgeht, dass die Form den Stoff überwunden hat, andererseits das „materialistische“ System, welches seit rund hundert Jahren besteht und dem Material neue Wertigkeit beimisst.²⁷⁴

Der Topos des idealistischen Systems betrachtet das Material, auch wenn es sich um eine noch so kostbare Substanz handelt, als von geringerem Rang im Gegensatz zur künstlerischen, „stofflosen“ Idee, die das Material verformt. Die Idee aller Dinge ist in ihrem vollkommenen Zustand stofflos und bedarf nur der Materie zur individuellen Veranschaulichung und Verwirklichung.²⁷⁵ Panofsky publizierte 1924 ein Werk mit dem Titel „Idea [sic]. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie“, wobei er die verschiedenen Rezeptionsweisen des antiken Begriffssystems der schöpferischen „Idee“ in Renaissance und Barock analysierte.²⁷⁶

Das neue ästhetische, sogenannte materialistische System, welches sich durch eine zunehmende Materialwürdigung im 19. Jahrhundert entwickelt, misst im Gegensatz zum idealistischen System dem Material eines Kunstwerks eine elementare und konstituierende Rolle bei, alle Formen von Verschleierung des echten Materials durch Übermalung,

²⁷⁴ Vgl. Bandmann 1971, S. 129-157.

²⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 132.

²⁷⁶ Vgl. Panofsky 1960; siehe auch Koch 2000, S. 503.

Verputzung oder Verblendung seien, so Bandmann, eine Lüge.²⁷⁷ Diese grundlegende kunsttheoretische Neubestimmung entwickelte sich in der Zeit der Industrialisierung da diese auch eine Revolutionierung des Materials mit sich brachte.²⁷⁸ Ausschlaggebend für diese Wendung in der Wertsschätzung des Materials war erneut Gottfried Sempers Hauptwerk „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“. Für sein Streben, eine Erklärung für den permanenten Stil- bzw. Formwandel in der Kunst zu finden, argumentierte er, dass der Gebrauchs- bzw. Gestaltungszweck, die Fertigungstechnik und das Material ausschlaggebend seien, wobei er dem Material die grundsätzliche Bedeutung beimaß.²⁷⁹ Sempers Theorie löste in der Kunstgeschichtsschreibung einen großen Diskurs um das Material aus und der Begriff der „Materialgerechtigkeit“ wurde entwickelt.²⁸⁰ Zu den Verfechtern dieses Systems gehören unter anderem Adalbert Stifter, John Ruskin und Viollet-le-Duc. Auch Van de Velde ist ein Vertreter der Materialgerechtigkeit, der betont, dass die Formen und Konstruktionen dem wesentlichen Gebrauch des Materials untergeordnet werden sollen.²⁸¹ Gemeint ist, dass beispielsweise eine Kirche aus einem Material gebaut werden muss, das ihrer Bauaufgabe und ihren inhaltlichen Ansprüchen entspricht.

Die Befürwortung des Materials führte laut Bandmann sogar soweit, dass man in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dazu geneigt war neben einem Zeit- und einem Personalstil auch einen Materialstil zu postulieren.²⁸² Rübel, Wagner und Wolff sprechen davon, dass durch den entstandenen Diskurs sogar die Gegner des Materialstils, darunter auch Alois Riegl, dem Material einen hohen Stellenwert eingeräumt hätten.²⁸³ Jedoch war es Alois Riegl, so Bandmann, der mit seinem Begriff des „Kunstwollen“ in der Kunsttheorie erneut einen Diskurs über die stilbildenden Faktoren eröffnet habe, da er Kritik an dem Begriff des Materialstils übte und somit die Wertigkeit des Materials wieder an eine untergeordnete Position rückte.²⁸⁴

Die Materialdiskussion spielt sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ausschließlich im Bereich der Architektur ab, Mitte des 19. Jahrhunderts wird auch das Kunstgewerbe

²⁷⁷ Vgl. Bandmann 1971, S. 132-137.

²⁷⁸ Vgl. Rübel/Wagner/Wolff 2005, S. 10.

²⁷⁹ Vgl. ebenda, S. 10; Harather 1995, S. 15; Bandmann 1971, S. 146.

²⁸⁰ Rübel, Wagner und Wolff zufolge wurde der Begriff „Materialgerechtigkeit“ in der Materialdebatte schon im späten 19. Jahrhundert und nicht wie Bandmann meint Anfang des 20. Jahrhunderts verwendet, vgl.

Rübel/Wagner/Wolff 2005, S. 10.

²⁸¹ Vgl. Bandmann 1971, S. 139.

²⁸² Vgl. ebenda, S. 146.

²⁸³ Vgl. Rübel/Wagner/Wolff 2005, S. 10.

²⁸⁴ Vgl. Bandmann 1971, S. 147; siehe auch Panofsky 1920, S. 321-339.

einbezogen und mit Beginn des 20. Jahrhunderts schließlich die Malerei.²⁸⁵ Bis heute lebt das Dogma der Materialgerechtigkeit in gewissen Bereichen fort, 1970 beginnt die Ikonologie des Materials zum Gegenstand kunsthistorischer Forschung zu werden.²⁸⁶ Dies zeigte beispielsweise die Ausstellung „Malerei: Prozess und Expansion. Von den 1950er Jahren bis heute“, welche vom 09.07. bis zum 03.10.2010 im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien zu sehen war. Unter anderem waren Bilder gezeichneter Pinselstriche zu sehen, welche eine scheinbare Spontaneität suggerieren und sich mit dem Material der Malfarbe auseinandersetzen.

10.2 Heimatschutzbewegung und Materialbeständigkeit

Nun stellt sich die Frage, Warum gerade Keramik als Material für gewisse bauplastische Zwecke in der Zwischenkriegszeit benutzt wurde: Ist die Wahl von Keramik von der Mitwirkung im Kunstwerk durch Tradition und Bedeutung des Materials wie in der idealistischen Ästhetik oder von seiner existentiellen natürlichen Beschaffenheit, wie im materialistischen System bestimmt? Und welche Rolle spielt die Wahl von Keramik für Bauplastiken aus materialesemantischer und -ästhetischer Sicht?

Die Wahl von Keramik für größtenteils kommunale Bauaufgaben der Zwischenkriegszeit liegt höchstwahrscheinlich in der Theorie der neuen ästhetischen bzw. materialistischen Materialbewertung und nicht im idealistischen System begründet. Denn Achleitner führt an, dass die Beschäftigung aussterbender Handwerksberufe wie Keramiker, Kunstschmiede und Stuckateure zur sozialen Strategie der Gemeinde Wien gezählt habe.²⁸⁷ Ähnlich meint auch Kräftner im Interview, dass es in Österreich Tendenzen zu einem Heimatstil gegeben habe.²⁸⁸ Ebenso spricht Martina Klauser davon, dass die 1920er und anfänglichen 1930er Jahre teilweise von einer Heimatschutz-Bewegung geprägt waren, die sich mit der Verwendung des Ziegels in ihrem bewahrenden, traditionsorientierten Anliegen bestätigt sah.²⁸⁹ Darüber hinaus wurde das Material mit Sicherheit aufgrund seiner bestimmten semantischen Aspekte gewählt, denn die Eigenschaften der Widerstandsfähigkeit, Beständigkeit und Haltbarkeit von

²⁸⁵ Vgl. Rübél/Wagner/Wolff 2005, S. 10 f; Bandmann 1971, S. 141.

²⁸⁶ Vgl. Rübél/Wagner/Wolff 2005, S. 11; Bandmann 1971, S. 157.

²⁸⁷ Vgl. Achleitner 2010, S. 212.

²⁸⁸ Vgl. Interview mit Dr. Johann Kräftner 05/06/2012.

²⁸⁹ Vgl. Klauser 2006, S. 215.

Keramik bekräftigten die Ansichten der Sozialdemokraten, deren politische Werte ebenso eine Dauerhaftigkeit vermitteln sollten.

Was die Materialsemantik und –ästhetik der Keramik betrifft, so sind Sempers Erläuterungen dazu maßgebend. Sein Werk „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“ gliederte er nach Materialien, deren Eigenschaften und Bearbeitungstechniken er in Verbindung mit ihrer funktionalen Verwendung als stilbildend betrachtete. Neben der Bekleidung, die er als Urkunst bezeichnete, erläutert Semper das Material Keramik. Einerseits behandelte er hier ästhetisch-formale Fragen die mit Zweck und Bestimmung der keramischen Gefäße zusammenhängen, andererseits erörterte er Technisches, wie die Herstellung von Keramik, die gemäß Semper den Stil bedingen müsse.²⁹⁰ So meint Semper: „Die keramische Stoffe und deren Eigenschaften bedingen den allgemeinen Stil der Keramik“.²⁹¹ Jedoch ist was Semper als Stil bezeichnete, eher als eine Form von Materialästhetik der Keramik zu verstehen. Die Eigenschaft und Ausdruckskraft von Keramik ist also allein durch ihre Stofflichkeit, die letztlich an Ton und daher an den natürlichen Stoff Erde erinnert, bedingt. Gleichzeitig vermittelt Keramik etwas Beständiges durch ihre durch den Brand gegebene Härte. Eine gänzlich andere Stofflichkeit und Ästhetik vermittelt glasierte Keramik, die eine homogen glatte Oberfläche aufweist, edel blitzt und schimmert und bei farbiger Ausführung kräftig bunt leuchten kann.

Keramik wurde als Material also nicht gewählt weil eine gewisse Form der Darstellung oder eine gewisse Idee keramisches Material verlangte, sondern aufgrund seiner bestimmten Semantik und Ästhetik. Dazu erläutert auch Thomas Raff die Wahl eines bestimmten Materials in seiner Publikation „Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe“ folgendermaßen: „Kunstwerke sind weder rein geistige noch rein ästhetische Gebilde. Sie bestehen immer aus Materie, denn ein Gedanke allein ist noch kein Kunstwerk. Das Material, das ein „Künstler“ für sein Werk auswählt, ist nicht nur für dessen ästhetische Wirkung und praktische Funktion von Bedeutung, es trägt in vielen Fällen auf die eine oder andere Weise auch zur inhaltlichen Aussage des Kunstwerks bei. Ebenso wie man zur ikonographischen Bestimmung eines Heiligenbildes darauf achten muss, ob das Attribut ein Pfeil oder ein Messer ist, sollte man unterscheiden, ob z.B. eine Porträtbüste aus vergoldeter Bronze oder aus weißem Porzellan, ein Denkmal aus Carraramarmor oder aus Granit gefertigt wurde.“²⁹² Die Wahl des Materials ist also entgegen der Meinung des idealistischen Systems

²⁹⁰ Siehe auch Rübel/Wagner/Wolff 2005, S. 99 f, 241 f.

²⁹¹ Vgl. Semper 2008 a, S. 120, § 114.

²⁹² Raff 1994, S. 126.

von Bedeutung, jedoch weist Raff darauf, dass Materialikonologie die Gefahr der Fehl- oder Überinterpretierung mit sich bringt. Daher müssen, so Raff, gewisse Fragen geklärt werden: Wurde das Material vom Künstler oder von seinem Auftraggeber absichtlich ausgewählt? Handelt es sich tatsächlich um das Material oder liegt eine Materialimitation vor? Welcher Name wurde für den jeweiligen Werkstoff zum Zeitpunkt der Entstehung des Kunstwerks verwendet? Liegen schriftliche Quellen vor, die die Verwendung des Materials nennen und welche kulturelle Bedeutung hat das Material zum Zeitpunkt und am Ort der Verwendung?²⁹³ Im Fall der Baukeramik an den kommunalen Bauten der Zwischenkriegszeit liegt also materialikonologisch eine bewusste Materialwahl vor, da Keramik explizit ausgesucht wurde, um die Bedeutung des traditionellen Handwerks zu kommunizieren.

Letztendlich kann gesagt werden, dass die Loslösung der bauplastischen Keramik vom Fassadenuntergrund in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts schon alleine aufgrund der materialästhetischen Unterschiedlichkeit von Fassadenputz und Keramik, in gesteigerter Form bei glasierter Keramik, erreicht wird. Bei farbiger Glasierung distanziert sich Keramik stofflich und technisch umso mehr von der Architekturfassade. Darüberhinaus verselbständigt sich die Baukeramik in ihrer Bedeutungsebene, da sie semantisch für das traditionelle Handwerk im Sinne der Heimatschutzbewegung steht.

10.3 Dialektik der Materialgerechtigkeit

Doch warum konnte eine solche Veränderung der Bedeutung des Fassadenschmucks und eine Emanzipation vom architektonischen Untergrund überhaupt Fuß fassen? Um diese Frage zu beantworten, ist eine dialektische Herangehensweise an den Zeitraum sowohl vor, als auch nach 1900 nötig.

Betrachten wir den Zeitraum bis zur Wende zum 20. Jahrhundert, so ist ein Übermaß an dekorativen Elementen an den Fassaden auffallend, denn der Historismus bedingt durch sein historisches Konzept eine Verwendung von Applikationselementen, wie sie in der Gotik, der Renaissance oder dem Barock zu finden sind. Dabei wesentlich waren die geltenden Maximen des idealistischen Systems, welche besagen, dass die Form den Stoff überwunden hat. Somit wurden Materialien nur nach ihren funktionalen und technischen Voraussetzungen für die jeweilige Aufgabe verwendet, unabhängig von ästhetischen Werten des jeweiligen

²⁹³ Vgl. Raff 1994, S. 126 f.

Stoffes. Gerade Keramik, genauer genommen Terrakotten, wurde aufgrund ihrer einfachen und kostengünstigeren Reproduzierbarkeit sowie der Möglichkeit der farbigen Gestaltung häufig für bauplastischen Dekor verwendet, jedoch zumeist in einer illusionistischen Weise, indem dem Betrachter andere Materialien suggeriert wurden, dies zum Ziel eine großen dekorativen Lösung. Dass es somit für die Bauplastik nicht möglich war, sich vor 1900 von den architektonischen Außenhüllen zu lösen, liegt auf der Hand, denn der Dekor war als System der Fassade untrennbar mit dieser verbunden.

Erst der dialektische Wandel in der Materialwahrnehmung hin zum sogenannten materialistischen System, welches sich durch die zunehmende Materialwürdigung im 19. Jahrhundert entwickelt und dem Material eines Kunstwerks eine elementare und konstituierende Rolle beimisst, ermöglicht eine materialgerechte Verwendung und damit einen Autonomieanspruch der Plastik am Außenbau. Mit dem Aufkommen des Jugendstils findet Keramik nun Verwendung in materialgerechtem Sinn, durch Glasur und farbige Gestaltung hebt es sich vom Untergrund ab. Ein solcher Gebrauch von Keramik ist auch bei den ersten und wichtigsten Vertretern der architektonischen Moderne, wie etwa den drei erwähnten Architekten Wagner, Hoffmann und Plečnik vorzufinden.

Bei antithetischer Betrachtung könnte die Materialverwendung ab 1900 nun als von Ehrlichkeit und Klarheit getragen, im Sinne einer moralischen Perspektive und im Gegensatz zur verschleiern, illusionistischen Verwendung von Keramik vor der Wende zur Kunst des 20. Jahrhunderts betrachtet werden. Diese paradigmwechselähnliche Veränderung konnte sich wahrscheinlich nur aus dem Spannungsverhältnis und der gewollten Neudefinition im Vergleich zur Verwendung keramischer Bauplastik vor 1900 entwickeln.

11 EXKURS: Erschwinglichkeit der keramischen Erzeugnisse von Wienerberger

Dass Baukeramik der Zwischenkriegszeit selten an privaten Bauten zu finden ist, liegt vor allem an der schlechten wirtschaftlichen Situation. Ob jedoch ein weiterer Grund für die seltene Verwendung von baukeramischen Produkten von Wienerberger in den 1920er und 1930er Jahren ihr Preis war, ist eine interessante Frage.

Zur Zeit des Historismus waren die bauplastischen Produkte von Wienerberger Massenwaren. Die Produktion war darauf ausgelegt, Erzeugnisse mit großer Verbreitung zu finden, denn nahezu jede Fassade des Historismus wurde reich mit keramischen Dekorelementen geschmückt. Jede Kapitellform wurde tausende Male verwendet und die Stückkosten einer solchen Massenproduktion sanken, so Johann Kräftner.²⁹⁴ Sicher ist, dass die baukeramischen Elemente welche in den 1920er und 1930er Jahren erzeugt wurden, keine solchen Massenwaren darstellten. Ein dementsprechender Absatzmarkt fehlte, meist waren sie auch vom Format größer und daher nicht mehr in einer solchen Vielfalt zu vertreiben.

Um das Preisniveau der Baukeramiken der Zwischenkriegszeit aber näher zu ermitteln, sollen die Preise der Erzeugnisse mit dem Verbraucherpreisindex bzw. dem Verdienstniveau dieser Zeit verglichen werden. Außerdem soll ein Vergleich der Preise mit den Erzeugnissen der Wiener Werkstätte erfolgen, da deren Erzeugnisse als Luxusprodukte galten und diese somit das obere Ende des Preissegments markierten. Interessant ist es daher der Frage nachzugehen, ob die kunstkeramischen Erzeugnisse von Wienerberger einen Absatzmarkt hatten, oder ob die Situation ähnlich wie bei der Wiener Werkstätte war und die Erzeugnisse nicht für die Allgemeinheit erschwinglich waren. Zur Beantwortung dieser Fragen soll nun die einzig vorhandene Preisliste der Zwischenkriegszeit von Wienerberger, das „Preisblatt K10, Kunstkeramiken“ aus dem 1926 herangezogen werden. Bei diesem Preisblatt handelt es sich zwar nicht explizit um Baukeramiken, jedoch werden in dieser Liste unter anderem auch Brunnen, Wandbrunnen und Reliefe angeführt. Zum Vergleich mit Produktpreisen der Wiener Werkstätte dient eine Preisliste für den Verkaufskatalog von 1928, den Waltraud Neuwirth in ihrer im Selbstverlag erschienenen Buch „Wiener Werkstätte Katalog 1928“ mitsamt Preisliste publiziert.

11.1 Versuch des Vergleichs des Preisblatt K10 von Wienerberger aus dem Jahr 1926 mit der Preisliste der Wiener Werkstätte aus dem Jahr 1928

Bei dem Verkaufskatalog von 1928 handelt es sich um den umfassendsten Wiener Werkstätte-Katalog dieser Zeit, der zahlreiche Objektabbildungen und eine beigelegte Preisliste enthält. Waltraud Neuwirth publizierte diesen Katalog samt Preisliste so, dass sie direkt auf je einer Seite die Abbildungen des Verkaufskataloges mit den dazugehörigen

²⁹⁴ Vgl. Interview mit Dr. Johann Kräftner 05.06.2012.

Informationen der Preisliste zusammen stellt um dem Leser ein einfacheres Zusammenfügen der beiden Teile zu ermöglichen. Er gliedert sich nach den unterschiedlichen Materialien. Die Abbildungen sind bis auf einzelne Ausnahmen schwarz-weiß und haben jeweils eine Werk-Nummer beigefügt. Die Preisliste beinhaltet folgende Informationen: „Seite“, „Werk-Nr.“, „Bezeichnung“, „Entwerfer“, „Größe in cm“ und „Preis österr. Schilling“.²⁹⁵ Um die Luxusproduktqualität der Fabrikate der Wiener Werkstätte noch einmal zu betonen, soll auf die Anmerkung auf der zweiten Seite der Preisliste zum Katalog der Wiener Werkstätte von 1928 hingewiesen werden: „Zur gefälligen Beachtung: Wir fabrizieren nur Qualitäts-ware [sic]. Unserer Preise sind aufgrund bester Materialien und angemessener Löhne genau kalkuliert.“²⁹⁶ Die angeführte Preise sind in Österreichischen Schilling, netto ab Werk angegeben, die Preise für Glaswaren in tschechischen Kronen ab Fabrik Karlsbad.²⁹⁷

Das „Preisblatt K10“ der Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft gliedert sich ebenfalls nach verschiedenen Produktgruppen: „Brunnen“, „Ständer“, „Blumenkübel“, „Vasen, Urnen etc.“, „Figuren“ und „Reliefe“, außerdem enthält das Preisblatt folgende Informationen über die Objekte: „Fabriks Nr.“, „Gegenstand“, „Entwurf“, gemeint ist damit wer der Entwerfer ist, „Höhe“/„Breite“/„Tiefe“ bzw. „Durchmesser“, „Gewicht kg“, „Ausführung“, wie zum Beispiel bunt oder unglasiert und „Preis S“.

Die Preise die dem Preisblatt zu entnehmen sind, verstehen sich ebenso netto für die unverpackte Ware ab Fabrik Wien X., Wienerbergstraße 11.²⁹⁸

Wagt man sich an das schwierige Unterfangen eine Preisrelation zu finden, so kann einmal prinzipiell beim Vergleich der beiden Listen festgestellt werden, dass die Keramiken Wienerbergers meist viel größer waren als die Werke der Wiener Werkstätte. Dies macht eine Gegenüberstellung schwierig, da versucht werden muss, annähernd gleichgroße Produkte zu vergleichen. Die wenigen möglichen paarweisen Gegenüberstellungen aufgrund ähnlichen Formats sind außerdem nur bei kunstkeramischen Beispielen und keinen Baukeramiken möglich, sie sollen hier gezeigt werden:

Werkstätte	Bezeichnung	Fabriks Nr.	Entwerfer	Maße cm	Preis S
WB	Vase	4137	Arch. Lourie	23x17	8

²⁹⁵ Vgl. Neuwirth 2004, S. 7.

²⁹⁶ Ebenda, S. 10.

²⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 11.

²⁹⁸ Vgl. Musterkatalog „Wienerberger Kunstkeramiken“ 1926, S. 4.

WW	Vase	K 255	Ehmann	26x12	16
WB	Vase	4139	Arch. Lourie	20x3	12
WW	Vase	*KE va 4/6	Peche	20x8,5	22
WB	Fruchtschale	4111	Bildhauer Löw	29x50x27	34
WW	Fruchtschale	K 835	Wieselthier	23x27x48,5	58
WB	Bachantin		Bildh. Ida Schwetz	40x21x27	46
WW	Figur	K235	Singer	38,5x18x10,5	55
WB	Bär		Prof. Otto Prutscher	33x22x22	18
WW	Madonna	KE fi 41	Schwetz-Lehmann	34	68,5
WB	Merkur		Prof. M. Powolny	30x20x20	18
WW	Figur	K610	Schaschl	32x10x8	20
WB	Sklavin		Bildh. Gurschner	26x26x24	29
WW	Reiter	K251	Flögl	26x29x13	36
WB	Faun oder Heupferd		Bildh. Holzmannhofer	24x21x7	25
WW	Figur	K236	Singer	23,5x13x10	30
WB... Wienerberger					
WW... Wiener Werkstätte					

Aufgrund der nicht exakt übereinstimmenden Maße variieren die Preise der Keramiken kleinwenig. Im Großen und Ganzen kann jedoch gesagt werden, dass die keramischen Objekte von Wienerberger dem Preisniveau der Wiener Werkstätte ungefähr entsprechen. Abweichende höherer Preise sind vereinzelt bei beiden Werkstätten möglich, dies ist meist auf die Urheberschaft zurückzuführen. So sind beispielsweise Entwürfe von Michael Powolny als Aufsichtsrat der Wienerberger Werkstättenschule zumeist teurer als vergleichbare Entwürfe von unbekanntem Bildhauern oder Keramikern, ebenso ist dies bei der Wiener Werkstätte möglich.

11.2 Gegenüberstellung der Preise mit dem Verbraucherpreisindex

Für die Zwischenkriegszeit gibt es noch keine richtigen Verbraucherpreisindex-Zeitreihen, da diese erst ab April 1946 berechnet wurden, jedoch gibt es eine Indexberechnung über die Veränderung der Lebenshaltungskosten von 1926 bis 1938.²⁹⁹ Der von Bundesamt für Statistik erstellte Lebenskostenindex stellt auf eine "Verpflegungseinheit" und vier Wochen ab, so Walter Kern von Statistik Austria. Der Warenkorb dafür bestand aus sechs Gruppen (Ernährung, Genussmittel, Wohnung, Bekleidung, Beheizung/Beleuchtung, Sonstiges) und besaß ein starres Mengenschema. Das physiologische Normalmaß betrug pro Tag und Verpflegungseinheit 3.000 Kalorien mit zumindest 70 g Eiweiß. Die Berechnung dieses Index wurde unverändert bis Dezember 1938 fortgeführt.³⁰⁰

Nimmt man den Preis eines Kilo Schwarzbrot aus der Indexberechnung von 1926, so beträgt dieses 0,57 Schilling.³⁰¹ Die einzigen Daten zu Verdiensten der Zeit, über welche die Statistik Austria verfügt, sind von Facharbeitern und qualifizierten Hilfsarbeiter des Baugewerbes sowie der Metallindustrie. So verdiente im Juni 1927 ein Facharbeit im Baugewerbe 71,04 Schilling, ein qualifizierter Hilfsarbeiter im Baugewerbe 55,20 Schilling, ein Facharbeiter in der Metallindustrie 53,30 Schilling bzw. ein qualifizierter Hilfsarbeiter in der Metallindustrie 42,00 Schilling Wochenlohn laut Kollektivvertrag.³⁰² Kleine bis mittelgroße Kunstkeramiken, wie sie im Vergleich zur Wiener Werkstätte erwähnt sind, machten also rund die Hälfte des Wochenlohns eines Facharbeiters aus. Daraus kann man schlussfolgern, dass Baukeramiken, die noch dazu meist größer als 30cm hoch waren, für einen normalen Bürger relativ teuer waren.

11.3 Ergebnisse der Erhebung

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die spärliche Verwendung von Keramik für den privaten Bau einerseits auf die allgemein schlechte wirtschaftliche Lage zurückgeführt werden muss, andererseits müssen die baukeramischen Produkte von Wienerberger, im Gegensatz zu ihren Massenprodukten des Historismus, in eine Kategorie der Luxusgüter eingeordnet werden. Vielleicht war dies nicht ursprünglich das Ziel von Wienerberger, jedoch

²⁹⁹ Vgl. E-Mail Korrespondenz mit Walter Kern 05.06.2012.

³⁰⁰ Vgl. ebenda.

³⁰¹ Ebenda; vgl. Die Entwicklung der Verbraucherpreise 1997.

³⁰² Vgl. Die Entwicklung der Verbraucherpreise 1997.

war es auch die Grundidee der Wiener Werkstätte für jedermann erschwingliche Kunstgüter zu produzieren, dies scheiterte aber preislich an der Verwendung hochwertiger Materialien.

12 Zusammenfassung

Die Baukeramik der Zwischenkriegszeit nimmt eine besondere Position in der Entwicklung der Bauplastik ein. Die 1920er und anfänglichen 1930er Jahre sind von einer Heimatschutz-Bewegung geprägt, welche sich mit der Verwendung des Ziegels in seinem bewahrenden, traditionsorientierten Anliegen, bestätigt sieht. Materialesemantisch ist die Verwendung von Keramik also nicht als etwas Fortschrittliches zu betrachten. Im Vergleich mit den avantgardistischen Bestrebungen des Neuen Bauens, des Internationalen Stils, des Bauhauses oder des Werkbundes, die sich einem Purismus und einem Funktionalismus verschreiben, wirkt die Applikation an der Fassade der Zwischenkriegszeit, im Speziellen mit dem traditionsreichen Material Keramik, als etwas Rückschrittliches, etwas sich dem Zeitgemäßen Entsagendes.

Jedoch kann die Baukeramik der Zwischenkriegszeit aus einem anderen Betrachtungswinkel gesehen als etwas Neuartiges beurteilt werden. Denn sie stellt nicht mehr ein der Architektur untergeordnetes Ornament dar, wie es beim keramischen Dekor der Historismusfassaden der Fall ist, sondern verselbständigt und entwickelt sich zu einer der Architektur gleichwertigen Plastik. Vor allem durch die Keramik ist dieser Weg zur Autonomie der Bauplastik möglich, da sie sich technisch, aber auch ästhetisch, besonders in Form von bunt glasierter Keramik, vom architektonischen Untergrund loslöst. Und obwohl erste Entwicklungen der Verselbständigung schon um die Jahrhundertwende festzustellen sind, wird die wirkliche Autonomie der Plastik am Außenbau erst in den zwanziger- und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts erreicht.

Betrachtet man die Österreichische Baukeramik dieser Zeit in ihrem europäischen Kontext, so sind nirgendwo wirklich radikale Tendenzen festzustellen und auch die zurückhaltend monumentalen Architekturen und Skulpturen der Gemeindebauten in Wien, welche nahezu die einzige Bautätigkeit im Betrachtungszeitraum in Österreich darstellen, fügen sich in dieses Gesamtbild. Dennoch haben Architekten und Bildhauer große Freiheiten und ein stilistischer Pluralismus ist feststellbar. Durch den aufkommenden Nationalsozialismus und die Tragik

des Zweiten Weltkrieges besteht für die Künstler jedoch keine Chance einer Weiterentwicklung.

Die Rolle Wienerbergers in der Entwicklung von Baukeramik ist wesentlich. Durch die Fokussierung auf technische Entwicklungen werden neue Brenn- und Materialformen erprobt und Wienerberger ist schließlich die einzige Firma, welche die Technologien für den Brand großformatiger Werke beherrscht. Für die Zwischenkriegszeit wäre daher die Herstellung von qualitativ hochwertiger Baukeramik mit künstlerischem Anspruch, welche bis heute manche Fassaden in Wien ziert, ohne die Bereitschaft der Firma Wienerberger zur Beschäftigung von Keramikern und Bildhauern sowie zur stetigen Erprobung neuer Produkte, undenkbar.

Anhang:

I. Abkürzungsverzeichnis

Ausst. Kat.	Ausstellungskatalog
bzw.	beziehungsweise
ca.	circa
Diss.	Dissertation
Hg.	Herausgeber
KÖR	Kunst im öffentlichen Raum
o.D.	ohne Datum
o.E.	ohne Entwerfer
u.a.	und andere
v.Chr.	vor Christi Geburt
z.B.	zum Beispiel

II. Bibliografie

Interviews, E-Mail Korrespondenzen:

Interview mit Dipl. Ing. Oliver Schneider 26.01.2012

Interview mit Dipl. Ing. Oliver Schneider, Bundesdenkmalamt, Landeskonservatorat für Wien, erarbeitet eine Publikation zur sämtlichen publizierten Kunst am Bau in Wien, Wien 26.01.2012.

Interview mit Dr. Johann Kräftner 05.06.2012

Interview mit Dr. Johann Kräftner, Direktor der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein, Wien 05.06.2012.

Interviews mit Mag. Karin Hofer 07.02.2011, 24.10.2011

Interviews mit Mag. Karin Hofer, Leiterin des Archivs der Wienerberger AG, Wien 07.02.2011, 24.10.2011.

E-Mail Korrespondenz mit Dr. Heinz Jankowsky 05.03.2012.

E-Mail Korrespondenz mit Dr. Heinz Jankowsky, Bezirksmuseum VII, Wien 05.03.2012.

E-Mail Korrespondenz mit Walter Kern 05.06.2012.

E-Mail Korrespondenz mit Walter Kern, Statistik Austria, Direktion Volkswirtschaft, VPI- Informationszentrale, Wertberechnungen, Wien 05.06.2012.

Primärliteratur:

Archiv Schweiger

Archiv Werner J. Schweiger, Archiv des Belvedere, Wien.

Nachlass Ankwicz-Kleehoven

Nachlass Hofrat Ankwicz-Kleehoven, Archiv des Belvedere, Wien.

Nachlass Schmidt

Nachlass R. Schmidt, Archiv des Belvedere, Wien.

Archiv Wienerberger:

Folgende Quellen befinden sich im Archiv der Firma Wienerberg in Wien-Favouriten, sind dort jedoch nicht systematisch eingeordnet, weshalb bei den einzelnen Quellenbeständen nur festgehalten werden kann, dass sie aus dem Archiv Wienerberger stammen.

Erzeugnisse der K. K. Privilegierten Thonwaaren-Fabrik 1858

Erzeugnisse der K. K. Privilegierten Thonwaaren-Fabrik zu Inzersdorf am Wienerberg, aus dem anerkannt besten Materiale, in rother oder gelber steinähnlicher Farbe, hg. von Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft, Wien 1858, Archiv Wienerberger.

Fabriksmarken der Wienerberger 1926

Fabriksmarken der Wienerberger, Artikel aus der Firmenzeitschrift „Wienerberger“, Nr. 21, hg. von Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft, Wien 1926, Archiv Wienerberger.

Kleine Mappe mit Musterblättern o.D.

Kleine Mappe mit Musterblättern für Boden- und Wandfließen sowie Majoliken mit flächigen Ornamenten im Zeitgeschmack des Jugendstils, hg. von Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft, Wien o.D., Archiv Wienerberger.

Musterkatalog „Wienerberger Bau-Keramiken“ 1927

Musterkatalog „Wienerberger Bau-Keramiken“, Katalognummer 605, hg. von Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft, Wien 1927, Archiv Wienerberger.

Musterkatalog „Wienerberger Kunstkeramiken“ 1926

Musterkatalog „Wienerberger Kunstkeramiken“, Katalognummer 601, hg. von Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft, Wien 1926, Archiv Wienerberger.

Preisblatt K 10 1926

Preisblatt K 10, Kunstkeramiken des Musterkatalogs „Wienerberger Kunstkeramiken“ mit der Katalognummer 601, hg. von Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft, Wien 1926, Archiv Wienerberger.

Quelle zu Dianabad

Quelle zu Dianabad, Archiv Wienerberger.

Unterlagen zur Auflösung der Werkstättenschule für Keramik

Unterlagen zur Auflösung der Werkstättenschule für Keramik der Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft, Archiv Wienerberger.

Unterlagen zur Gründung der Werkstättenschule für Keramik

Unterlagen zur Gründung der Werkstättenschule für Keramik der Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft, Archiv Wienerberger.

Zeitschriften:

Der Kuckuck 1929

Der Kuckuck 1929, Nr. 4.

Deutsche Kunst und Dekoration 1932

Deutsche Kunst und Dekoration, Wohnungskunst, Malerei, Plastik, Architektur, Gärten, Künstlerische Frauenarbeiten, Heft 8, Darmstadt 1932.

Hoffmann 1925

Julius Hoffmann (Hg.), Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur und Raumkunst, XXIV. Jahrgang 1925, Stuttgart 1925.

Koch 2000

Nadia J. Koch, ΣXHMA. Zur Interferenz technischer Begriffe in Rhetorik und Kunstschriftstellerei, in: International Journal of the Classical Tradition, Vol. 6, No. 4, 2000, S. 503-515.

Kulturführer Mitteleuropa 2011

Kulturführer Mitteleuropa 2011, hg. vom Institut für den Donauraum und Mitteleuropa (IDM), Wien 2011.

Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft 1967

Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft (Hg.), Die Wienerberger, 1/1967, Wien 1967.

Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft 1965

Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft (Hg.), Die Wienerberger, 6/1965, Wien 1965.

Sekundärliteratur:

Achleitner 2010

Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert, Band III/3, Wien 19.-23. Bezirk, St. Pölten – Salzburg 2010.

Bandmann 1971

Günter Bandmann, Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, in: Helmut Koopmann (Hg.), Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Band 1, Frankfurt am Main 1971, S. 129-157.

Bittner 1924

Josef Bittner, Neubauten der Stadt Wien, Band I, Die Wohnhausbauten, Wien/Leipzig/New York 1924.

Blaschke/Lipschitz 2003

Bertha Blaschke/Luise Lipschitz, Architektur in Wien 1850 bis 1930. Springer-Verlag, Wien 2003.

Borrmann 1902

Richard Borrmann, Moderne Keramik, Leipzig 1902.

Brockhaus-Enzyklopädie 2006

Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, Brockhaus-Enzyklopädie, 21. Auflage, Band 3, Ausw-Bhar, Leipzig (u.a.) 2006.

Brockhaus-Enzyklopädie 2006 a

Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, Brockhaus-Enzyklopädie, 21. Auflage, Band 20, Norde-Parak, Leipzig (u.a.) 2006.

Budapest 2008

Budapest. Baedeker Allianz Reiseführer, 11. Auflage, hg. von Karl Baedeker GmbH, Ostfildern 2008.

Bunzel 1925

Julius Bunzel (Hg.), Geldentwertung und Stabilisierung in ihren Einflüssen auf die soziale Entwicklung in Österreich, München/Leipzig 1925.

Czech 1998

Hermann Czech, Der Kampf um die Oberfläche. Über Partizipation und Fassadenkriege von Loos bis Hundertwasser. Vitus H. Weh im Gespräch mit Hermann Czech, in: Markus Wailand/Vitus H. Weh (Hg.), Zur Sache Kunst am Bau, Ein Handbuch für des Durchqueren der Standortfaktoren Architektur, Kunst, Design, Staat, Wirtschaft, Wien 1998, S. 80-83.

Czeike 2004

Felix Czeike, Historisches Lexikon Wien, Band 5, Wien 2004.

Czeike 1995

Felix Czeike, Historisches Lexikon Wien, Band 4, Wien 1995.

Deleuze 1995

Gilles Deleuze, Die Falte. Leibnitz und der Barock, Übers. v. Ulrich Johannes Schneider, Frankfurt am Main 1995 (zuerst französisch: Le pli. Leibniz et le baroque, Paris 1988).

Die Entwicklung der Verbraucherpreise 1997

Die Entwicklung der Verbraucherpreise von 1900 bis 1996. Beiträge zur österreichischen Statistik, Heft 1.240, hg. von Statistik Austria, Wien 1997.

Die Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gesellschaft zur Zeit der Wiener W. 1873

Die Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gesellschaft zur Zeit der Wiener Weltausstellung 1873, hg. von Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft, Wien 1873.

Euler 1994

Margit Euler, Studien zur Baukeramik von Villeroy & Boch 1869-1914. Fliesen aus der Mosaikfabrik in Mettlach, 1. Teil. Terrakotten aus der Terrakottafabrik in Merzig, 2. Teil, Diss., Bonn 1994.

Fries/Kuttig/Wolfgang 2011

Oliver Fries/Robert Kuttig/Christiane Wolfgang, Castrum Quod Dicitur Schâla. Von der hochmittelalterlichen Burg zum modernen Ausstellungszentrum, in: Die Schallaburg. Geschichte, Archäologie, Bauforschung, Wien 2011, S. 177-284.

Frössel 1999

Frank Frössel, Lexikon der Putz- und Stucktechnik, Stuttgart 1999.

Gombrich 1982

Ernst H. Gombrich, Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart 1982 (zuerst englisch: The Sense of Order, London 1979).

Habeck 1981

Thomas Habeck, Die „Kieler Kunstkeramik AG“ und ihre Beziehung zur Baukunst der 20er Jahre in Schleswig-Holstein, Diss., Kiel 1981.

Händle 2007

Frank Händle, Extrusion in ceramics, Berlin 2007.

Harather 1995

Karin Harather, Haus Kleider. Zum Phänomen der Bekleidung in der Architektur, Wien/Köln/Weimar 1995.

Henze 1955

Wolfgang Henze, Architektur- und Baukeramik. Ziegel- und Klinkerbau, Ziegeldächer und Dachziegel, Tonplastik, Mosaik und Gartenkeramik, Kachelöfen und Kamine, Fliesen und großformatige Platten, Technische Fragen, Frostbeständigkeit, Salzausblühungen, Geschichte der Architekturkeramik, Halle 1955.

Hovorka 1990

Hans Hovorka, Massenkultur und sozialistisches Körperideal im Roten Wien. Das Kongreßbad in Wien-Ottakring als besonderer Ort der Spurensicherung im Stadtteil, in: Wolfgang Bandhauer/Jeff Bernard/Gloria Withalm (Hg.), Sozialdemokratie: Zeichen. Spuren, Bilder. Akten eines interdisziplinären Symposiums der Österreichischen Gesellschaft für Semiotik, Wien 1990, S. 111-122.

Jaennicke 1879

Friedrich Jaennicke, Grundriß der Keramik in Bezug auf das Kunstgewerbe, Stuttgart 1879.

Kapner 1970

Gerhardt Kapner, Freiplastik in Wien, Wiener Schriften, Heft 31, Wien 1970.

Kieslinger/Mejchar 1972

Alois Kieslinger/Elfriede Mejchar, Die Steine der Wiener Ringstraße. Ihre technische und künstlerische Bedeutung, Band 4, Renate Wagner-Rieger (Hg.), Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Inneren Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph, Wiesbaden 1972.

Kitlitschka 1984

Werner Kitlitschka, Historismus und Jugendstil in Niederösterreich, St. Pölten/Wien 1984.

Klauser 2006

Martina Klauser, brick '06. Brick Award 2006. Die beste europäische Ziegelarchitektur, München 2006.

Kos 2010

Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt – Politik, Kunst und Alltag um 1930 (Ausst. Kat., Wien-Museum Karlsplatz, Wien), Wien 2010.

Kos 1994

Wolfgang Kos, Eigenheim Österreich. Zu Politik, Kultur und Alltag nach 1945, Wien 1994.

Kräftner 1996

Kräftner, Wienerberger Bau- und Kunstkeramik, Wien 1996.

Kräftner 1997

Johann Kräftner, Das neue Athen. Wienerberger Bau- und Kunstkeramik, Wien 1997.

Kräftner 1998

Johann Kräftner, Vom Historismus zur Moderne. Wienerberger Bau- und Kunstkeramik, Wien 1998.

Krause 1985

Eberhard Krause, Technologie der Keramik, Band 1, Verfahren, Rohstoffe, Erzeugnisse, 2. Auflage, Berlin 1985.

Krause 1980

Walter Krause, Die Plastik der Wiener Ringstraße. Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900, Band 3, Renate Wagner-Rieger (Hg.), Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Inneren Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph, Wiesbaden 1980.

Krischanitz 1998

Adolf Krischanitz, Im Trancetanz der Mäander. Acht Punkte zum Ornament am Bau, in: Markus Wailand/Vitus H. Weh (Hg.), Zur Sache Kunst am Bau. Ein Handbuch für des Durchqueren der Standortfaktoren Architektur, Kunst, Design, Staat, Wirtschaft, Wien 1998, S. 78-79.

Kristan 2011

Markus Kristan, Hubert Gessner. Architekt zwischen Kaiserreich und Sozialdemokratie 1871-1943, hg. von Gabriela Gantenbein, Wien 2011.

Litzow 1984

Karl Litzow, Keramische Technik. Vom Irdengut zum Porzellan, München 1984.

Loos 2004

Adolf Loos, Das Prinzip der Bekleidung, in: Vittorio Magnago Lampugnani (u.a.) (Hg.), Architekturtheorie 20. Jahrhundert. Positionen, Programme, Manifeste, Ostfildern-Ruit 2004, S. 25-29 (Nachdruck der Erstausgabe, 1898).

Lützow 1875

Carl von Lützow, Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, Leipzig 1875.

Mäckler 2004

Christoph Mäckler, Werkstoff Stein. Material, Konstruktion, zeitgenössische Architektur, Basel (u.a.) 2004.

Marchart 1998

Oliver Marchart, Neue Kunst nach alten Regeln? Begriffsklärung zu „Kunst im Außenraum“, zu „Public Art“, „Polit-Kunst“ und „Kunst als Sozialdienst“, in: Markus Wailand/Vitus H. Weh (Hg.), Zur Sache Kunst am Bau, Ein Handbuch für des Durchqueren der Standortfaktoren Architektur, Kunst, Design, Staat, Wirtschaft, Wien 1998, S. 102-109.

Mattl 1998

Siegfried Mattl, Im Namen des Staates. Von der Entstehung des Genres Kunst am Bau nach dem Fall monarchischer Herrschaftstraditionen im Ständestaat und zur Zeit des Nationalsozialismus, in: Markus Wailand/Vitus H. Weh (Hg.), Zur Sache Kunst am Bau. Ein Handbuch für des Durchqueren der Standortfaktoren Architektur, Kunst, Design, Staat, Wirtschaft, Wien 1998, S. 22-29.

Meyers Konversations-Lexikon 1897

Bibliographisches Institut Leipzig und Wien, Meyers Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens, 5. Auflage, Band 2, Leipzig/Wien 1897.

Meyers Konversations-Lexikon 1897 a

Bibliographisches Institut Leipzig und Wien, Meyers Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens, 5. Auflage, Band 10, Leipzig/Wien 1897.

Meyers Lexikon 1924

Bibliographisches Institut Leipzig, Meyers Lexikon, 7. Auflage, Band 1, Leipzig 1924.

Müller 1977

Michael Müller, Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis, Frankfurt am Main 1977.

Neuwirth 2004

Neuwirth, Wiener Werkstätte Katalog 1928, Wien 2004.

Neuwirth 1974

Waltraud Neuwirth, Wiener Keramik. Historismus, Jugendstil, Art Déco, Braunschweig 1974.

Neuwirth 1974 a

Waltraud Neuwirth, Österreichische Keramik des Jugendstils, Sammlung des Österreichischen Museums für Angewandte Kunst, Wien 1974.

Nierhaus 1993

Irene Nierhaus, Kunst – am – Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre, Kulturstudien, Bibliothek der Kulturgeschichte Sonderband 10, Wien (u.a.) 1993.

Nierhaus 1990

Irene Nierhaus, Kunst am Bau und Aspekte des kommunalen Wohnbaus, in: Wolfgang Bandhauer/Jeff Bernard/Gloria Withalm (Hg.), Sozialdemokratie: Zeichen. Spuren, Bilder. Akten eines interdisziplinären Symposiums der Österreichischen Gesellschaft für Semiotik, Wien 1990, S. 149-166.

Oechslin 1994

Werner Oechslin, Stilhülse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur, Zürich 1994.

Ott 1968

Brigitte Ott, Kulturpolitik der Gemeinde Wien 1919-1934, Diss., Wien 1968.

Panofsky 1960

Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 2. Auflage, Berlin 1960.

Panofsky 1920

Erwin Panofsky, *Der Begriff des Kunstwillens*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 14. Ausgabe, Stuttgart 1920, 4. Heft, S. 321-339.

Podbrecky 2003

Inge Podbrecky, *gehen & sehen. 5 Routen zu gebauten Experimenten. Von Karl-Marx-Hof bis Werkbundsiedlung*, Wien 2003.

Prelovšek 2006

Damjan Prelovšek, *Der Architekt Jože Plečnik*, in: *Josef Plečnik. Architekt in Wien, Prag und Laibach (Ausst. Kat., Ausstellungszentrum der Wiener Städtischen Allgemeinen Versicherungs AG, Wien)*, Salzburg 2006, S. 38-75.

Rada 1989

Pravoslav Rada, *Die Technik der Keramik. Handbuch der Arbeitsvorgänge der Keramik*, Hanau am Main 1989.

Raff 1994

Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994.

Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 1948

Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bauer-Buchmalerei, Band 2, hg. von Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, München 1948.

Rennhofer/Sekler 2003

Maria Rennhofer/Eduard Sekler, *Purkersdorf und die neue Haltung in der Architektur*, in: *Josef Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf bei Wien*, Wien 2003, S. 20-27.

Riedl 2005

Rupert Riedl, Leben und Schaffen des Bildhauers Josef Riedl. Eine Künstlerbiografie, Frankfurt am Main (u.a.) 2005.

Robert Obsieger 1986.

Robert Obsieger. 1884-1985 (Ausst. Kat., Hochschule für angewandte Kunst, Wien), hg. von Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1986.

Rochowanski 1923

L. W. Rochowanski, Wiener Keramik, Leipzig/Wien 1923.

Roschitz 1989

Karlheinz Roschitz, Wiener Weltausstellung 1873, Wien 1989.

Rübel/Wagner/Wolff 2005

Dietmar Rübel/Monika Wagner/Vera Wolff, Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, Berlin 2005.

Salmang 1954

Hermann Salmang, Die physikalischen und chemischen Grundlagen der Keramik, 3. Auflage, Berlin 1954.

Salmang/Scholze 1983

Hermann Salmang/Horst Scholze, Keramik. Teil 2, Keramische Werkstoffe, 6. Auflage, Berlin 1983.

Schubert/Schubert 2001

Barbara Schubert/Peter Schubert, Die Ringstraße des Proletariats. Hausschmuck der Gemeindebauten 1923-1933, Wien 2001.

Schumacher 1985

Fritz Schumacher, Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaues, Reprint der Originalausgabe 1920, München (u.a.) 1985.

Seitner 1993

Josef Seitner, Politik in der Idylle. Die plastischen Monumente der Ersten Republik. In: Walter Öhlinger, Das Rote Wien 1918-1934. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1993, S. 74-90.

Seitner 1991

Josef Seitner, „Blutigrot und silbrig hell...“. Bild, Symbolik und Agitation der frühen sozialdemokratischen Arbeiterbewegung in Österreich, Kulturstudien, Sonderband 7, Wien/Köln 1991.

Semper 2008

Gottfried Semper, Gesammelte Schriften. Band 2. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Erster Band: Textile Kunst, Nachdruck der Ausgabe Frankfurt 1860, hg. von Henrik Karge, Hildesheim/Zürich/New York 2008.

Semper 2008 a

Gottfried Semper, Gesammelte Schriften. Band 3. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Zweiter Band: Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik, Nachdruck der Ausgabe München 1863, hg. von Henrik Karge, Hildesheim/Zürich/New York 2008.

Stöger-Spevak 2010

Gabriele Stöger-Spevak, Skulptur und Politik. Neoklassizistisches Pathos und gemäßigte Moderne, in: Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt – Politik, Kunst und Alltag um 1930 (Ausst. Kat., Wien-Museum Karlsplatz, Wien), Wien 2010, S. 235-243.

Thompson-Pleister 1991

Monica Thompson-Pleister, Baukeramik in Deutschland. Entwicklungen und Tendenzen von Schinkel bis zum Ende der Weimarer Republik, Oldenburg 1991.

Tidl 1990

Georg Tidl, Abzeichen und Symbole der Sozialdemokratie – bis zum Zweiten Weltkrieg und ihr Missbrauch durch die Nationalsozialisten, in: Wolfgang Bandhauer/Jeff Bernard/Gloria Withalm (Hg.), Sozialdemokratie: Zeichen. Spuren, Bilder. Akten eines interdisziplinären Symposiums der Österreichischen Gesellschaft für Semiotik, Wien 1990, S. 239-259.

Tietze 1922

Hans Tietze, Otto Wagner, Wien/Berlin/München/Leipzig 1922.

Tietze 1909

Hans Tietze, Die Denkmale des politischen Bezirks Melk, Wien 1909.

Van de Velde 1955

Henry Van de Velde, Zum neuen Stil. Aus seinen Schriften ausgew. und eingel. von Hans Curjel, München 1955.

Wagner 2001

Monika Wagner, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.

Weigl 2011

Sabine Weigl, Forschungsstand zur Schallaburg aus der Sicht der Kunstgeschichte, in: Die Schallaburg. Geschichte, Archäologie, Bauforschung, Wien 2011, S. 395-398.

Wellinger/Krägeloh 1961

K. Wellinger/E. Krägeloh, Lueger Lexikon der Technik. Werkstoffe und Werkstoffprüfung, Band 3, Lueger Lexikon der Technik in 17 Bänden, hg von Alfred Ehrhardt/Hermann Franke, Stuttgart 1961.

Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gesellschaft 1903

Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gesellschaft, 2. Auflage, hg. von Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft, Wien 1903.

Internetquellen:

<http://www.basis-wien.at/avdt/htm/034/00055074.htm> (06/06/2012).

http://www.brick10.com/App/XMLExports/BrickAward/press/index_de.htm (26.03.2012).

<http://www.dasrotewien.at/page.php?P=14291&bid=18481> (30/01/2012).

<http://www.dasrotewien.at/page.php?P=14291&bid=18501> (11/06/2012).

<http://www.dasrotewien.at/page.php?P=14291&bid=18482> (22/06/2012).

<http://www.dasrotewien.at/indianerhof.html> (27/06/2012).

<http://de.wikipedia.org/wiki/Majolikahäuschen> (24/06/2012).

<http://d13.documenta.de/de/#/research/research/view/what-does-a-brick-want> (21/01/2012).

<http://www.hietzing.at/Bezirk/geschichte2.php?id=162&menu=5> (02.06.2012).

<http://www.iehi.eu/index.php/vernetzung/138-idylle> (06/06/2012).

<http://www.mak.at/service/geschichte/geschichte.html> (23.11.2011).

<http://www.zwettl.gv.at/system/web/zusatzseite.aspx?detailonr=217126094> (22.03.2012).

<http://www.wienerberger.com/de/das-unternehmen/meilensteine-der-geschichte/architektur-aus-wienerberger-ziegel> (23.08.2012).

III. Abbildungen



Abb. 1

Café Milano, ehemaliges Tonwarengeschäft der Niederösterreichischen Escompte-Gesellschaft, Architekt Cesar Poppovits, Entwurf Keramiken Robert Obsieger, Erzeugung der Keramiken Wienerberger, Stubenring 24, 1010 Wien, 1927.



Abb. 2

Keramische Geschäftsfassade der Firma Mattoni-Unger, Architekten Fischel & Siller, Erzeugung der Keramiken Wienerberger, Steinzeug glasiert, 1010 Wien, o.D., vor 1927, nicht mehr erhalten.



Abb. 3

Schutzengel-Apotheke, Entwurf Fassade und Portal Ludwig Tremmel, Erzeugung der Keramiken Wienerberger, Favoritenstraße 11, 1040 Wien, 1930.



Abb. 4

Gebäude des ehemaligen Vorwärts-Verlages, heute Verein der Geschichte der Arbeiterbewegung, Architekt Hubert Gessner, Rechte Wienzeile 97, 1050 Wien, 1909-1910, zeitgenössische Abbildung.



Abb. 5

Detail der Fassade, rote Fliesen.



Abb. 6

Knusperhäuschen, Wiener Wurstelprater, o.E., Prater 18a, 1020 Wien, o.D.

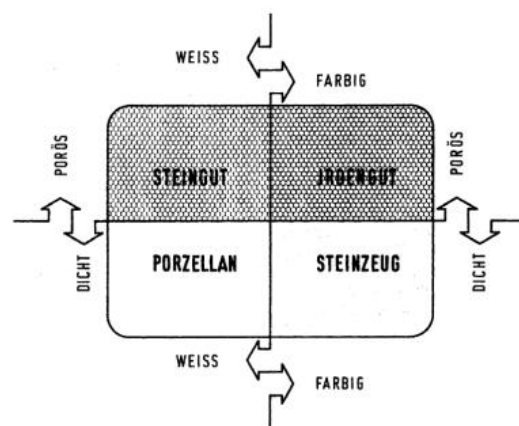


Abb. 7

Schema zur Einordnung der verschiedenen keramischen Warengattungen um 1800.



Abb. 8

Terrakotta-Tondo mit Büste eines jungen Mannes, o.E., Fürstliche Sammlung Liechtenstein Wien, um 1470/1480.



Abb. 9

Levi-Strauss-Oberschule, Architekt Christoph Mäckler, Berlin, 2000-2002.

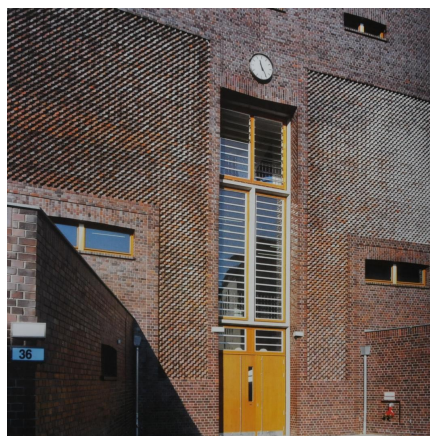


Abb. 10

Detail, Doppelsporthalle der Levi-Strauss-Oberschule, Architekt Christoph Mäckler, Berlin, 2000-2002.

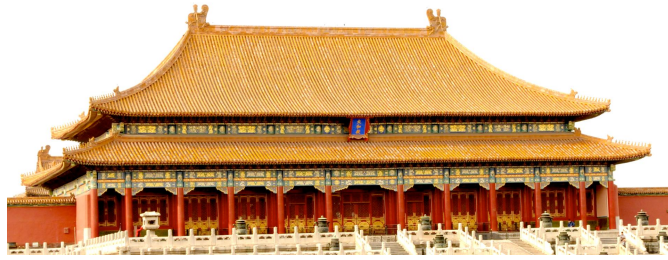


Abb. 11

Verbotene Stadt, Halle der Höchsten Harmonie, o.E., Peking, China, 1406-1420.



Abb. 12

Verbotene Stadt, keramisches Detail an einer Wand, o.E., Peking, China, o.D.



Abb. 13

Verbotene Stadt, keramisches Detail an einer Wand, o.E., Peking, China, o.D.



Abb. 14

Neun-Drachen-Wand, o.E., Verbotene Stadt, Peking, China, um 1711-1799, 3,5m x 29,4m.



Abb. 15

Detail Neun-Drachen-Wand, o.E., Verbotene Stadt, Peking, China, um 1711-1799.

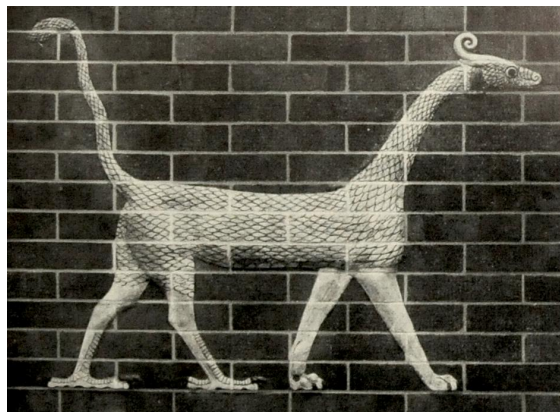


Abb. 16

Detail Ishtar-Tor, o.E., Babylon, um 580 v.Chr.

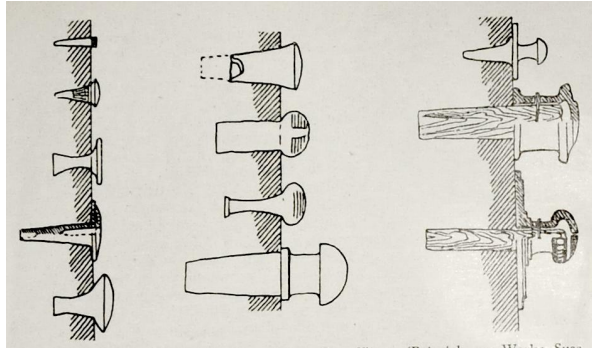


Abb. 17

Abbildung mit Entwicklung von Tonnagel zur Knauffliese.



Abb. 18

Fliesen an Häuserfassaden, o.E., Lissabon, Portugal, o.D.



Abb. 19

Atelier, keramische Erzeugnissen, wahrscheinlich der Wienerberger Werkstättenschule für Keramik, o.D., schwarzweiß Foto.

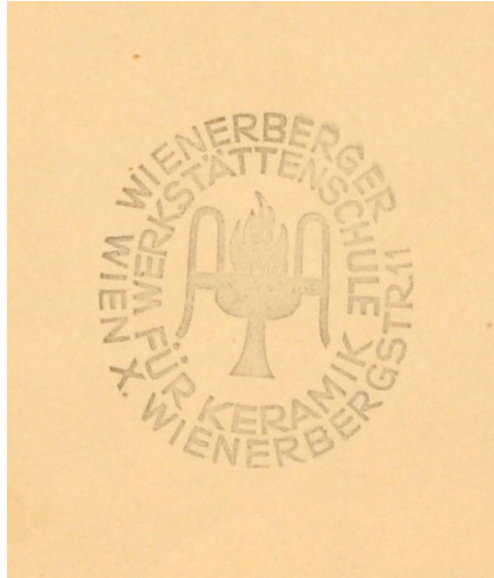


Abb. 20

Stempel der Wienerberger Werkstättenschule für Keramik, Detail Schülerzeugnis, Wien, zwischen 1920 und 1932.

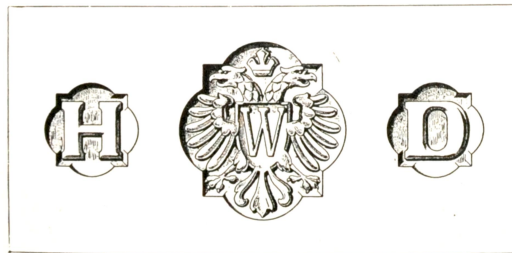


Abb. 21

Fabrikmarke Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft, ab 1855.



Abb. 22

Siegelmarke Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft, ab 1872.



Abb. 23

Firmenmarke Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft, ab 1922.



Abb. 24

Marke Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft für Steingutgeschirr, nach 1922.



Abb. 25

Marke Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft für Steingutgeschirr, nach 1922.



Abb. 26

Marke Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft, zur Kennzeichnung von Tonwarenerzeugnissen und Klinker, 1922-1926.



Abb. 27

Firmenmarke Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft, ab 1927.

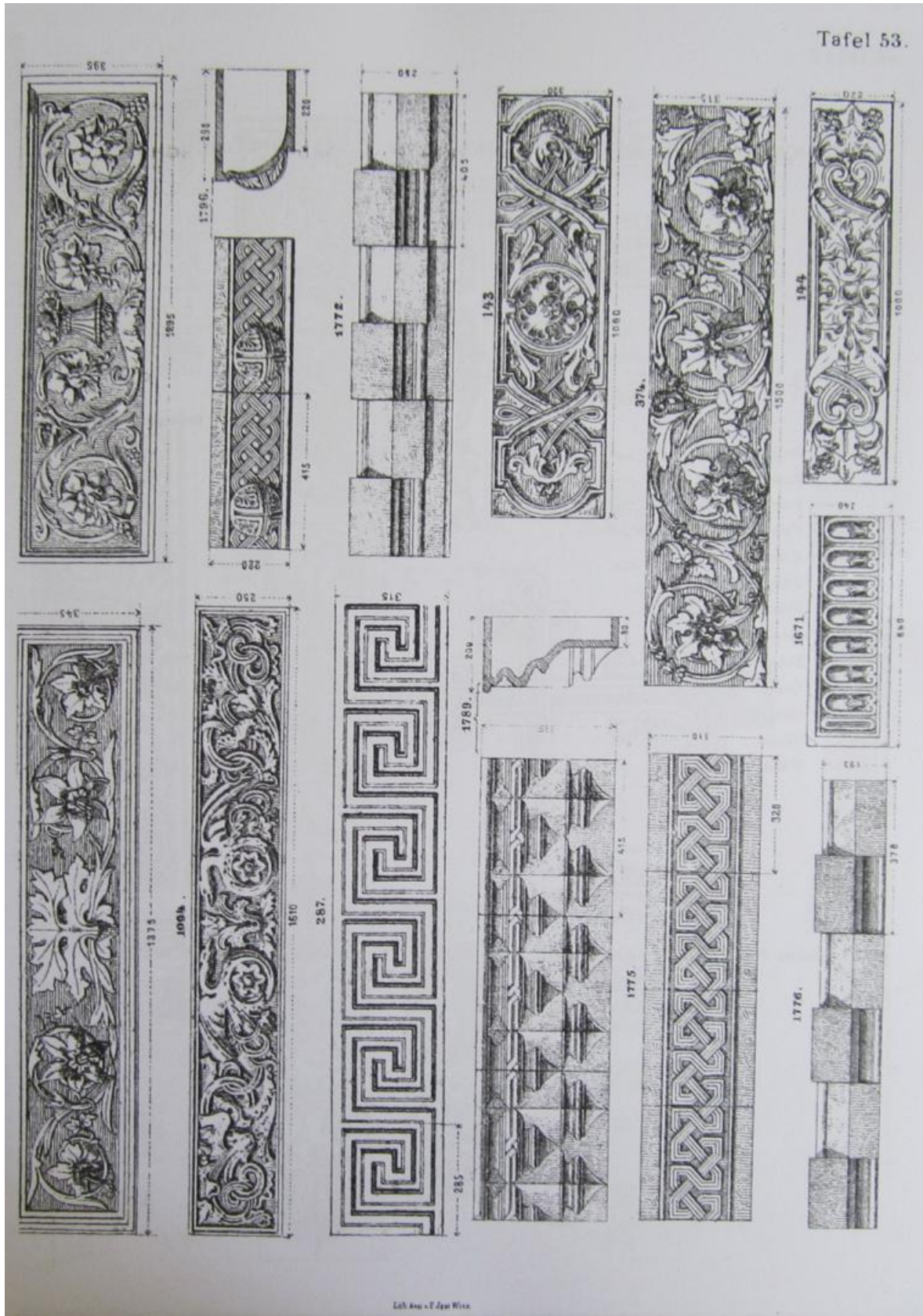


Abb. 28

Tafel 53, Musterblatt mit ornamentalen Schmuckfeldern, Katalog aus Archiv Wienerberger, 1858.

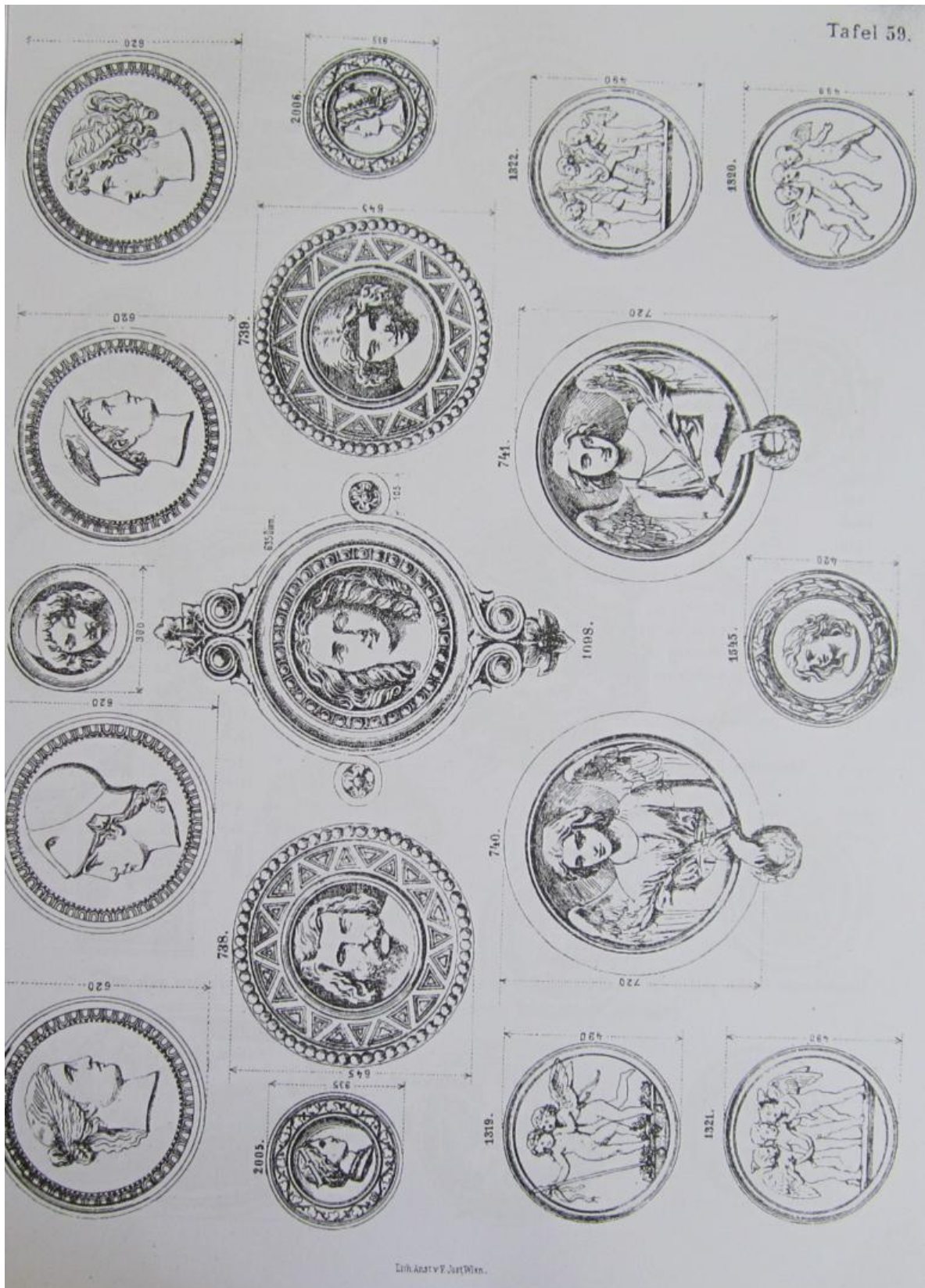


Abb. 29

Tafel 59, Musterblatt mit ornamentalen Schmuckfeldern, Katalog aus Archiv Wienerberger, 1858.

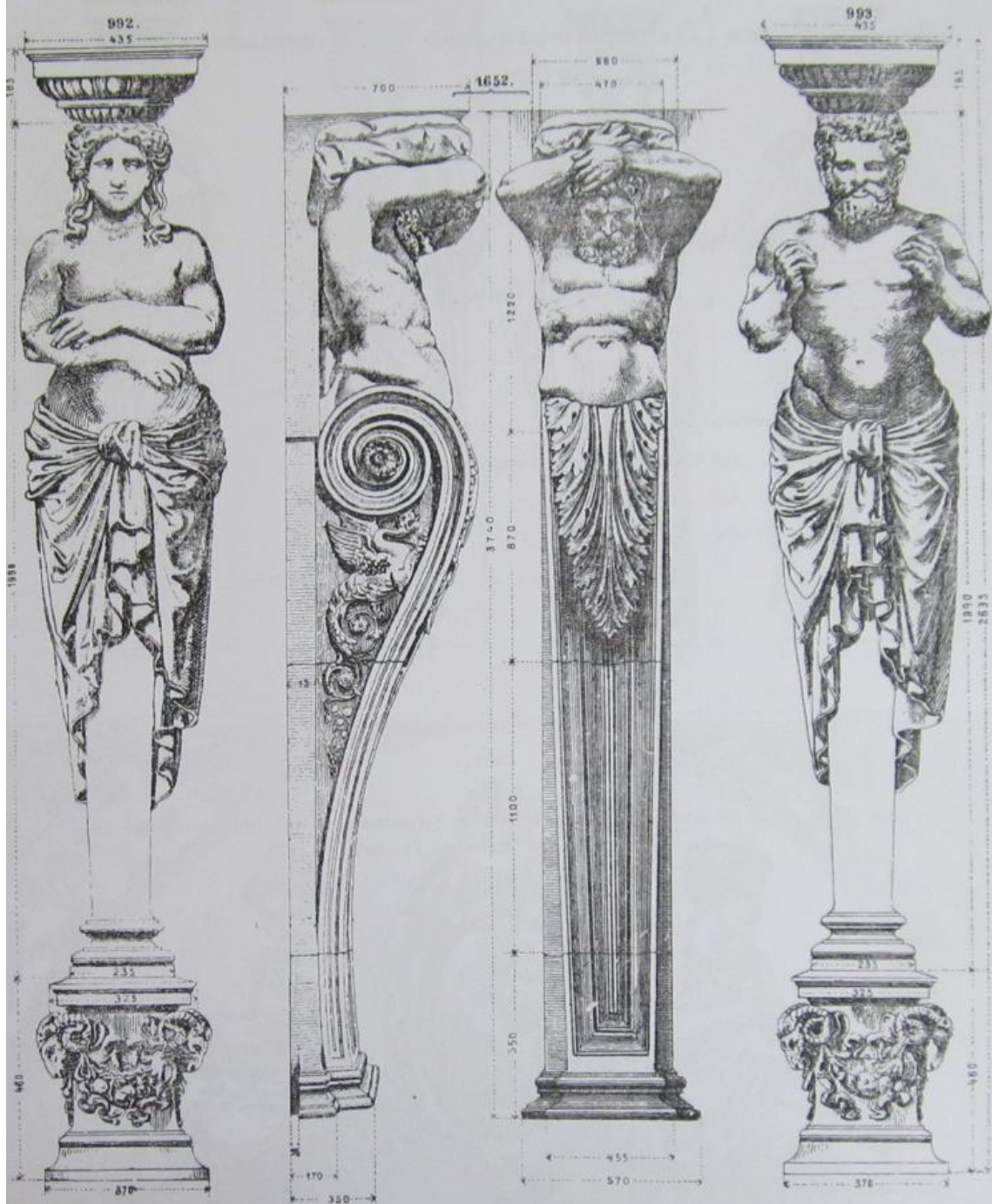


Abb. 30

Tafel 22, Musterblatt mit ornamentalen Schmuckfeldern, Katalog aus Archiv Wienerberger, 1858.



Abb. 31

Tafel 1, Musterblatt mit ornamentalen Schmuckfeldern, Katalog aus Archiv Wienerberger, 1858.

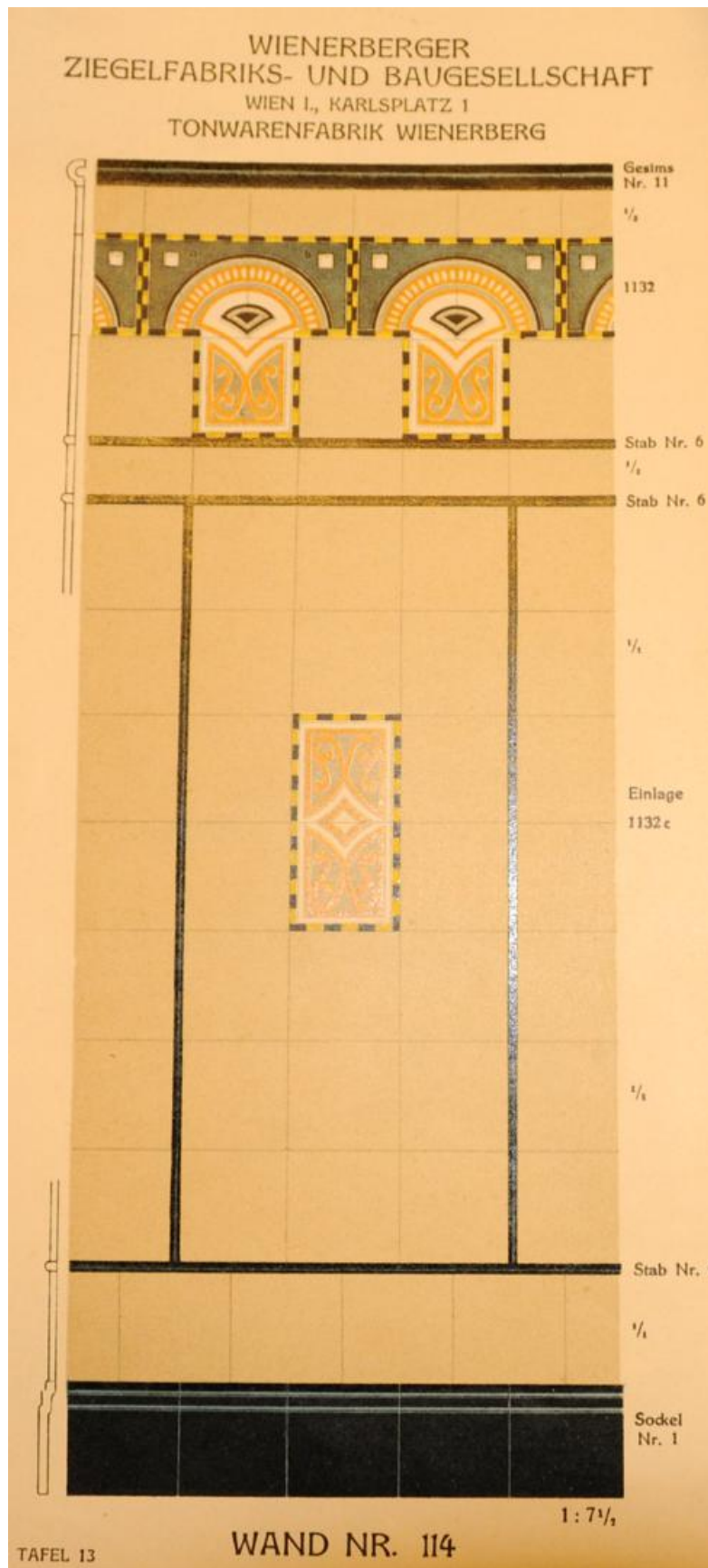


Abb. 32

Tafel 13 aus Mappe mit Musterblättern, o.D., um 1920, Archiv Wienerberger.

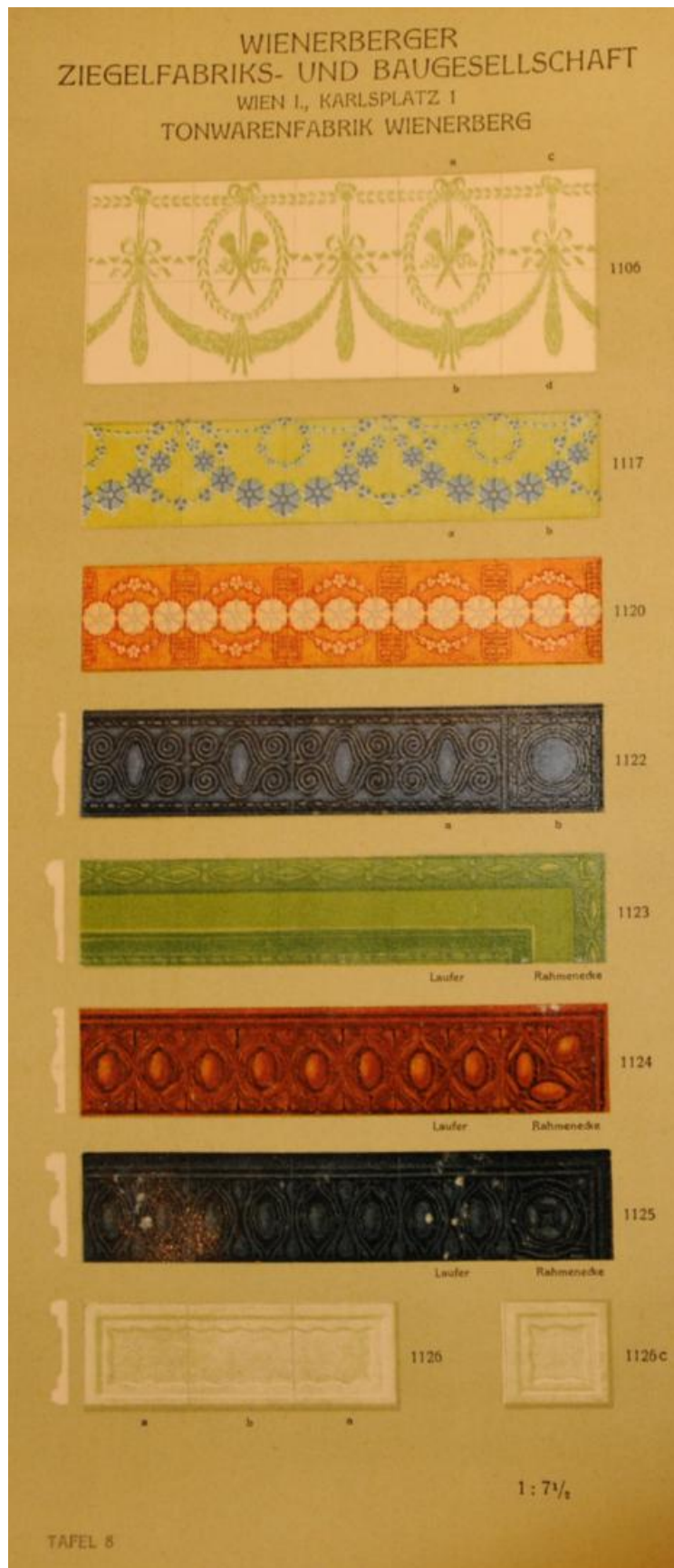


Abb. 33

Tafel 8 aus Mappe mit Musterblättern, o.D., um 1920, Archiv Wienerberger.



Abb. 34

Tafel 11 aus Mappe mit Musterblättern, o.D., um 1920, Archiv Wienerberger.



Abb. 35

Blumentrog, Entwurf Michael Powolny, Erzeugung der Keramiken Wienerberger, bunt glasiert, o.D., um 1925, 19x62x19 cm, 11 kg, Preis 30 Schilling, Archiv Wienerberger.



Abb. 36

Bär, Entwurf Otto Prutscher, Erzeugung der Keramiken Wienerberger, bunt glasiert, o.D., um 1925, 33x22x22 cm, Sockel 18cm Durchmesser, 5 kg, Preis 18 Schilling, Archiv Wienerberger.



Abb. 37

Merkur, Entwurf Michael Powolny, Erzeugung der Keramiken Wienerberger, weiß glasiert, o.D., um 1925, 30x20x20 cm, 4 kg, Preis 18 Schilling, Archiv Wienerberger.



Abb. 38

Faun oder Heupferd, Entwurf Holzmannhofer, Erzeugung der Keramiken Wienerberger, bunt glasiert, o.D., um 1925, 24x21x7 cm, 1,5 kg, Preis 25 Schilling, Archiv Wienerberger.

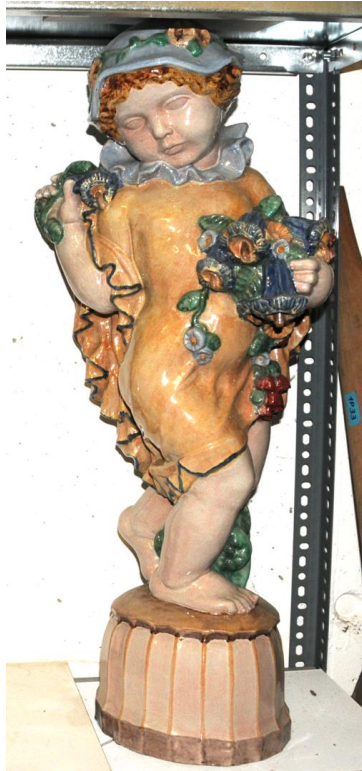


Abb. 39

Frühling, Entwurf Michael Powolny, Erzeugung der Keramiken Wienerberger, bunt glasiert, o.D., um 1925, 75x30x21 cm, Sockel 22x17 cm, 14 kg, Preis 80 Schilling, Archiv Wienerberger.



Abb. 40

Drei Vasen aus dem Archiv Wienerberger. Mittlere Vase Entwurf Architekt Lourie, Erzeugung der Keramiken Wienerberger, o.D., um 1925, 23x17 cm, 14 bzw. 2 kg, Preis 8 Schilling, Archiv Wienerberger.



Abb. 41

Kunstvoll gestaltete Ofenkacheln, o.E., Erzeugung der Keramiken Wienerberger, bunt glasiert, Wien, o.D., um 1920, Archiv Wienerberger.



Abb. 42

Kunstvoll gestaltete Ofenkacheln, o.E., Erzeugung der Keramiken Wienerberger, bunt glasiert, Wien, o.D., um 1920, Archiv Wienerberger.



Abb. 43

Steinbock auf Felsvorsprung, o.E., Erzeugung der Keramiken Wienerberger, heller Scherben, grünschwarze Glasur, o.D., um 1925, Marke auf Unterseite noch von vor 1927, Archiv Wienerberger.



Abb. 44

Radio mit keramischer Fassung, o.E., Erzeugung der Keramiken Wienerberger, o.D., um 1925, Archiv Wienerberger.



Abb. 45

Rehkitz und Fohlen, o.E., Erzeugung der Keramiken Wienerberger, grünbläulich glasiert, o.D., um 1930, Archiv Wienerberger.



Abb. 46

Heiliger Florian, o.E., Erzeugung der Keramiken Wienerberger, o.D., Farbigkeit der 1930er, Archiv Wienerberger.



Abb. 47

Zwei zweiarmige Kerzenständer, Vase, o.E., Erzeugung der Keramiken Wienerberger, glasiert, o.D., Farbigkeit der 1930er, Archiv Wienerberger.



Abb. 48

Hund, o.E., Erzeugung der Keramiken Wienerberger, roter Scherben, rote Glasur, o.D., Marke auf Unterseite ab 1927 in Verwendung, Farbigkeit der 1930er, Archiv Wienerberger.



Abb. 49

Haus Ida Hoffmann, „Schokoladenhaus“, Architekt Ernst Lichtblau, Entwurf Willy Russ, Erzeugung der Keramiken Wienerberger, Wattmannngasse 29, 1130 Wien, 1914.

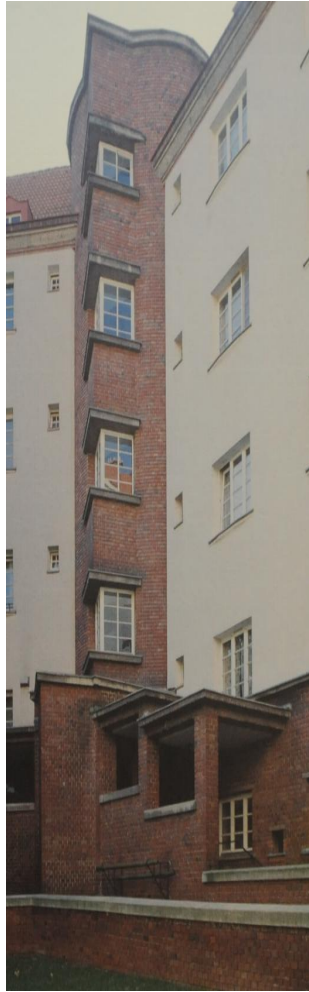


Abb. 50

Detail des Rabenhofes, Architekten Heinrich Schmidt und Hermann Aichinger, Stiegenaufgang durch Klinker betont, Rabengasse 3, 1030 Wien, 1925-1928.



Abb. 51

Detail des Rabenhofes, Architekten Heinrich Schmidt und Hermann Aichinger, Kindergarten, betont durch Klinker, Rabengasse 3, 1030 Wien, 1925-1928.



Abb. 52

Detail Haus Ida Hoffmann, „Schokoladenhaus“, Architekt Ernst Lichtblau, Entwurf Willy Russ, Erzeugung der Keramiken Wienerberger, Wattmanngasse 29, 1130 Wien, 1914.



Abb. 53

Detail Haus Ida Hoffmann, „Schokoladenhaus“, Architekt Ernst Lichtblau, Entwurf Willy Russ, Erzeugung der Keramiken Wienerberger, Wattmanngasse 29, 1130 Wien, 1914.



Abb. 54

Detail Café Milano, ehemaliges Tonwarengeschäft der Niederösterreichischen Escompte-Gesellschaft, Architekt Cesar Poppovits, Entwurf Keramiken Robert Obsieger, Erzeugung der Keramiken Wienerberger, Stubenring 24, 1010 Wien, 1927.



Abb. 55

Detail Ludo-Hartmann-Hof, Architekt Cesar Poppovits, Erzeugung der Keramiken Wienerberger, Albertgasse 13-17, 1080 Wien, 1924-1925.



Abb. 56

Detail Karl Seitz-Hof, Architekt Hubert Gessner, Stiegenaufgang, keramische Plattenverkleidung, Jedleseer Straße 66-94, 1210 Wien, 1926/27.



Abb. 57

Detail Karl Seitz-Hof, Architekt Hubert Gessner, keramische Nummerierung der Stiege 1 und Säulen mit keramischer Plattenverkleidung vor Stiege 1, Jedleseer Straße 66-94, 1210 Wien, 1926/27.



Abb. 58

Detail Karl Seitz-Hof, Architekt Hubert Gessner, Stiegenaufgang, keramische Brunnen zu Fuße des Uhrturmes, Jedleseer Straße 66-94, 1210 Wien, 1926/27, zeitgenössische Abbildung.



Abb. 59

Detail Karl Seitz-Hof, Architekt Hubert Gessner, Stiegenaufgang, keramische Details bei Turnsaal und Wäscherei, Jedleseer Straße 66-94, 1210 Wien, 1926/27, zeitgenössische Abbildung.



Abb. 60

Amalienbad, Architekten Otto Nadel und Karl Schmalhofer, Erzeugung der Keramiken Wienerberger, Reumannplatz 23, 1100 Wien, 1923-1926, Generalsanierung 1979-1986, zeitgenössische Abbildung.



Abb. 61

Amalienbad, Architekten Otto Nadel und Karl Schmalhofer, Erzeugung der Keramiken Wienerberger, Warmwasserbecken im Saunabereich, bunte keramische Wand- und Säulenverkleidung, Sitzbänke und Armlehnen weiß-opak glasiert, Randsteine aus Steinzeug mit violettbraune Lehmglasur, Reumannplatz 23, 1100 Wien, 1923-1926, Generalsanierung 1979-1986, zeitgenössische Abbildung.



Abb. 62

Detail der Säulenverkleidung, o.E., Erzeugung Wienerberger, Amalienbad, Archiv Wienerberger, o.D., um 1925.



Abb. 63

Ovale Relief-Einlagen des Dianabads, Entwurf Otto Prutscher, Erzeugung der Keramiken Wienerberger, glasiert, vor 1927, 24x38 cm groß, 2 kg schwer, Stückpreis 6 Schilling.



Abb. 64

Detail Schutzengel-Apotheke, Entwurf Fassade und Portal Ludwig Tremmel, Erzeugung der Keramiken Wienerberger, keramisches Relief eines Engels, Favoritenstraße 11, 1040 Wien, 1930.



Abb. 65

Detail Schutzengel-Apotheke, Entwurf Fassade und Portal Ludwig Tremmel, Erzeugung der Keramiken Wienerberger, keramisches Relief eines Äskulapnatter, Favoritenstraße 11, 1040 Wien, 1930.



Abb. 66

Detail Schutzengel-Apotheke, Entwurf Fassade und Portal Ludwig Tremmel, Erzeugung der Keramiken Wienerberger, Firmenmarke von Wienerberger in der linken unteren Ecke des Engelreliefs, Favoritenstraße 11, 1040 Wien, 1930.

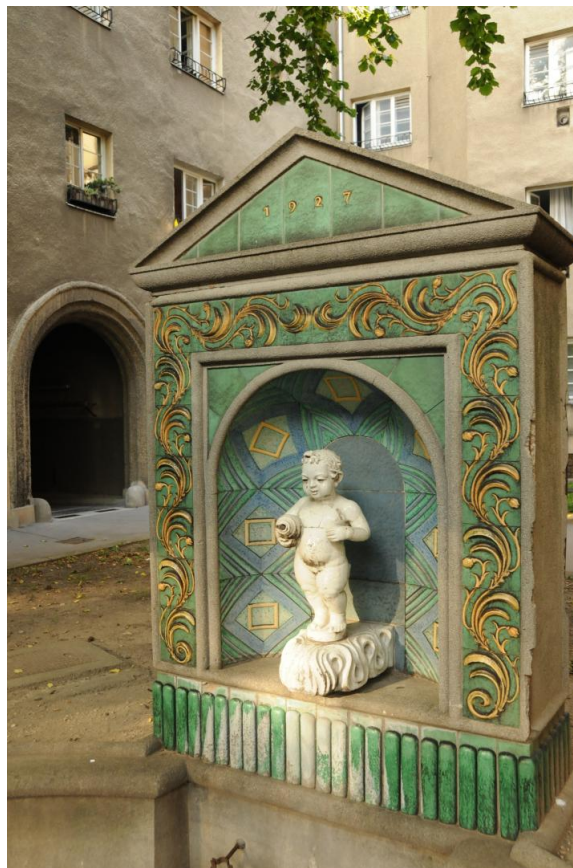


Abb. 67

Brunnen, jeweils in den seitlichen Höfen des Vogelweidhofes, Entwurf Robert Obsieger, keramisch verkleidet, Hütteldorfer Straße 2a, Wurzbachgasse 2-8, 1150 Wien, 1927.



Abb. 68

Brunnen, im mittleren Hof des Vogelweidhofes, Entwurf Robert Obsieger, keramisch verkleidet, Hütteldorfer Straße 2a, Wurzbachgasse 2-8, 1150 Wien, 1927.



Abb. 69

Zweiter Bauteil des Metzleinstaler-Hofes, Architekt Hubert Gessner, Margareten Gürtel 90-98, 1050 Wien, 1923-1924.



Abb. 70

Details der farbigen Majolikareliefs, zweiter Bauteil des Metzleinstaler-Hofes, Architekt Hubert Gessner, Margaretengürtel 90-98, 1050 Wien, 1923-1924.



Abb. 71

Detail der Neuen Wiener Handelsakademie, Architekten Julius und Wunibald Deininger, Entwurf Majolikareliefs an Fassade Richard Luksch, Hamerlingplatz 5-6, 1080 Wien, 1906-1908.



Abb. 72

Wohn- und Geschäftshaus „Fürstenhof“, Architekt Rudolf Perco, vier Allegorien im Attikageschoß, Praterstraße 25, 1020 Wien, 1913.



Abb. 73

Detail Reumannhof, Architekt Hubert Gessner, keramische Stiegennummerierung, Margareten Gürtel 100-110, 1050 Wien, o.D., um 1925.



Abb. 74

Detail Reumannhof, Architekt Hubert Gessner, keramische Gestaltung des Durchgangs vom Ehrenhof in den linken seitlichen Hof, Margaretengürtel 100-110, 1050 Wien, o.D., um 1925.



Abb. 75

Innenansicht des Gellért Kurbads, Architekten Ármin Hegedüs, Artúr Sebestyén und Izidor Stark, mit zahlreichen Keramiken ausgestattet, Budapest, Ungarn, 1911-1918.



Abb. 76

Innenansicht des Gellért Kurbads, Architekten Ármin Hegedüs, Artúr Sebestyén und Izidor Stark, mit zahlreichen Keramiken ausgestattet, Budapest, Ungarn, 1911-1918.

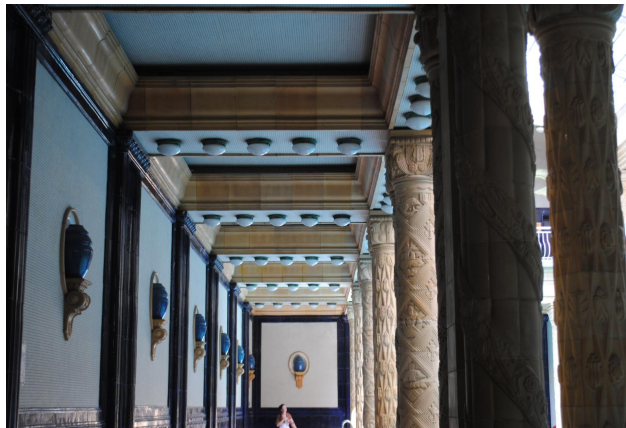


Abb. 77

Innenansicht des Gellért Kurbads, Architekten Ármin Hegedüs, Artúr Sebestyén und Izidor Stark, mit zahlreichen Keramiken ausgestattet, Budapest, Ungarn, 1911-1918.



Abb. 78

Innenansicht des Gellért Kurbads, Architekten Ármin Hegedüs, Artúr Sebestyén und Izidor Stark, mit zahlreichen Keramiken ausgestattet, Budapest, Ungarn, 1911-1918.



Abb. 79

Arkadenförmiger Durchgang in der Freibadanlage des Gellért Kurbads, Architekten Ármin Hegedüs, Artúr Sebestyén und Izidor Stark, mit zahlreichen Keramiken ausgestattet, Budapest, Ungarn, 1911-1918.



Abb. 80

Quarinhof, Architekten Hans Jaksch und Siegfried Theiss, Keramiken und Klinker von Wienerberger, Quaringasse 16, 1100 Wien, 1924-1925.



Abb. 81

Detail Quarinhof, Architekten Hans Jaksch und Siegfried Theiss, Betonung der Häuserecken durch Keramiken und Klinker von Wienerberger, Quaringasse 16, 1100 Wien, 1924-1925.



Abb. 82

Keramikfiguren „Aufklärung“, „Freiheit“ und „Körperkultur“, Entwurf Franz Josef Riedl, Erzeugung der Keramiken bei Wienerberger. Am Karl Marx-Hof, Architekt Karl Ehn, Heiligenstädter Straße 82-92, 1190 Wien, erbaut 1927-1930.



Abb. 83

Keramikfigur „Fürsorge“, Entwurf Franz Josef Riedl, Erzeugung der Keramiken bei Wienerberger, an Karl Marx-Hof, Heiligenstädter Straße 82-92, 1190 Wienerberger. Am Karl Marx-Hof, Architekt Karl Ehn, Heiligenstädter Straße 82-92, 1190 Wien, erbaut 1927-1930.



Abb. 84

Tierplastiken eines Affen, Entwurf Robert Obsieger. Im Innenhof des Dr. Friedrich Becke-Hofes, Architekt Cesar Poppovits, Thalhaimergasse 32-38, Brühlgasse 19-23, 1160 Wien, erbaut 1926.



Abb. 85

Tierplastiken eines Bären, Entwurf Robert Obsieger. Im Innenhof des Dr. Friedrich Becke-Hofes, Architekt Cesar Poppovits, Thalheimergasse 32-38, Brühlgasse 19-23, 1160 Wien, erbaut 1926.



Abb. 86

Figural-abstrakte Keramik, Im Innenhof des Dr. Friedrich Becke-Hofes, Architekt Cesar Poppovits, Thalheimergasse 32-38, Brühlgasse 19-23, 1160 Wien, erbaut 1926..



Abb. 87

Keramikfries, Entwurf Josef Riedl, Mutter-Kind-Darstellung und Vögel. Am Georg-Schmiedel-Hof, Architekt Viktor Weixler, Kluckygasse 18-16, 1200 Wien, erbaut 1927 bis 1928.



Abb. 88

Keramische Indianerfigur, an Wohnbau, Architekten Camillo Fritz Discher und Karl Dirnhuber, Rotenmühlgasse 64, 1120 Wien, erbaut 1927-1930.



Abb. 89

Keramische Figur eines büchertragenden Kindes, an Wohnbau, Architekten Camillo Fritz Discher und Karl Dirnhuber, Rotenmühlgasse 64, 1120 Wien, erbaut 1927-1930.



Abb. 90

Majolikarelief "Städtebauer", Entwurf Otto Hofner, 1924. Auf Portal eines Wohnbaus, Architekten Josef Hofbauer und Wilhelm Baumgarten, Kennergasse 10, 1100 Wien, 1924-1925.



Abb. 91

Fries der Arbeit, Entwurf Siegfried Charoux, Erzeugung der Keramik bei Wienerberger, 1930. Am Zürcher Hof, Architekten Hoppe und Otto Schönthal, 1928 bis 1929.



Abb. 92

Detail Fries der Arbeit, Entwurf Siegfried Charoux, Erzeugung der Keramik bei Wienerberger, 1930. Am Zürcher Hof, Architekten Hoppe und Otto Schönthal, 1928 bis 1929.



Abb. 93

Keramische Darstellungen im Eingangsbereich der Linzer Tabakfabrik, Entwurf Rudolf Frass 1934. Tabakfabrik, Architekten Peter Behrens und Alexander Popp, 1929-1935.



Abb. 94

Relief einer Familienszene, Signatur bzw. Inschrift in der Sockelzone, schwierig, möglicherweise als „F. Joseph V.-D. Rovot“ lesbar, datiert 1931. An Außenfassade des Gemeindebaus Gablenzgasse 35-37, 1150 Wien, 1931-1932.



Abb. 95

Unsigniertes, triptychonartiges Keramikrelief am Käthe Königstetter-Hof, Architekt Friedrich Pindt, Johnstraße 77, 1150 Wien, 1932-1933.



Abb. 96

Farbige, glasierte Keramik von Weintraubenträgern, Entwurf Josef Riedl. Am Wachauerhof, Architekt Hugo Mayer, Vorgartenstraße 213, 1020 Wien, 1923-1924.



Abb. 97

Keramische Putte, Entwurf Russ Paintl, Herstellung der Keramik bei Wiener Werkstätte, an Eckfenstern eines Gemeindebaus, Architekt Adolf Stöckl, Langobardenstraße 207, 1220 Wien, 1932-1934.



Abb. 98

Chilehaus, Architekt Fritz Höger, Bildhauerarbeiten Richard Kuöhl, Hamburg, 1925.



Abb. 99

Detail Chilehaus, Architekt Fritz Höger, Bildhauerarbeiten Richard Kuöhl, Hamburg, 1925.



Abb. 100

Majolikahaus, Architekt Otto Wagner, glasierte Majolikafliesen an der Fassade wahrscheinlich in den Werkstätten von Wienerberger erzeugt, Linke Wienzeile 40, 1060 Wien, errichtet 1898.



Abb. 101

Detail des Majolikahaus von Otto Wagner, Linke Wienzeiele 40, 1060 Wien, errichtet 1898.



Abb. 102

Sanatorium Purkersdorf, Architekt Josef Hoffmann, 1904-1906.



Abb. 103

Detail Sanatorium Purkersdorf, Architekt Josef Hoffmann, 1904-1906.



Abb. 104

Villa Loos von Losimfeldt, Architekt Josef Plečnik, Abt-Karl-Straße 16, Melk, 1901-1902.



Abb. 105

IDYLLE, KÖR-Projekt von Ulrike Lienbacher, Wohnhausanlage, Brandmayergasse 27, 2002.

IV. Abbildungsnachweis

Quellen zu Abbildungen, die schon im Literaturverzeichnis genannt wurden, werden im Abbildungsverzeichnis mit dem jeweiligen Kürzel angeführt, Quellen die dort noch keine Erwähnung fanden, werden vollständig angegeben. Fotos die von der Autorin gemacht wurden, werden als „Eigene Aufnahme“ bezeichnet.

- Abb. 1** Eigene Aufnahme.
- Abb. 2** Musterkatalog „Wienerberger Bau-Keramiken“ 1927, S. 39.
- Abb. 3** Eigene Aufnahme.
- Abb. 4** Kristan 2011, S. 133.
- Abb. 5** Eigene Aufnahme.
- Abb. 6** http://www.dallisman.at/Prater_Knuserhaus.htm (23.06.2012).
- Abb. 7** Litzow 1984, S. 78.
- Abb. 8** Postkarte, Liechtenstein Museum, Wien.
- Abb. 9** http://www.baunetzwissen.de/objektartikel/Mauerwerk_Levi-Strauss-Oberschule-in-Berlin_72278.html (26.03.2012).
- Abb. 10** Klauser 2006, S. 124.
- Abb. 11** Eigene Aufnahme.
- Abb. 12** Eigene Aufnahme.
- Abb. 13** Eigene Aufnahme.
- Abb. 14** Eigene Aufnahme.
- Abb. 15** Eigene Aufnahme.
- Abb. 16** Henze 1955, S. 182.
- Abb. 17** Henze 1955, S. 180.
- Abb. 18** Eigene Aufnahme.
- Abb. 19** Unterlagen zur Wienerberger Werkstättenschule für Keramik, Archiv Wienerberger.
- Abb. 20** Unterlagen zur Wienerberger Werkstättenschule für Keramik, Archiv Wienerberger.
- Abb. 21** Fabriksmarken der Wienerberger 1926, S. 1.
- Abb. 22** Fabriksmarken der Wienerberger 1926, S. 1.
- Abb. 23** Fabriksmarken der Wienerberger 1926, S. 3.
- Abb. 24** Fabriksmarken der Wienerberger 1926, S. 3.

- Abb. 25** Fabriksmarken der Wienerberger 1926, S. 3.
- Abb. 26** Fabriksmarken der Wienerberger 1926, S. 4.
- Abb. 27** Fabriksmarken der Wienerberger 1926, S. 4.
- Abb. 28** Erzeugnisse der K. K. Privilegierten Thonwaaren-Fabrik 1858, Tafel 53.
- Abb. 29** Erzeugnisse der K. K. Privilegierten Thonwaaren-Fabrik 1858, Tafel 59.
- Abb. 30** Erzeugnisse der K. K. Privilegierten Thonwaaren-Fabrik 1858, Tafel 22.
- Abb. 31** Erzeugnisse der K. K. Privilegierten Thonwaaren-Fabrik 1858, Tafel 1.
- Abb. 32** Kleine Mappe mit Musterblättern o.D.
- Abb. 33** Kleine Mappe mit Musterblättern o.D.
- Abb. 34** Kleine Mappe mit Musterblättern o.D.
- Abb. 35** Eigene Aufnahme.
- Abb. 36** Eigene Aufnahme.
- Abb. 37** Eigene Aufnahme.
- Abb. 38** Eigene Aufnahme.
- Abb. 39** Eigene Aufnahme.
- Abb. 40** Eigene Aufnahme.
- Abb. 41** Eigene Aufnahme.
- Abb. 42** Eigene Aufnahme.
- Abb. 43** Eigene Aufnahme.
- Abb. 44** Eigene Aufnahme.
- Abb. 45** Eigene Aufnahme.
- Abb. 46** Eigene Aufnahme.
- Abb. 47** Eigene Aufnahme.
- Abb. 48** Eigene Aufnahme.
- Abb. 49** Eigene Aufnahme.
- Abb. 50** Kräftner 1998, S. 37.
- Abb. 51** <http://www.ottowagner.com/sonderausstellung/archiv/2010/wagner-schule-rotes-wien/> (15/06/2012).
- Abb. 52** Eigene Aufnahme.
- Abb. 53** Eigene Aufnahme.
- Abb. 54** Eigene Aufnahme.
- Abb. 55** Eigene Aufnahme.
- Abb. 56** <http://www.dasrotewien.at/page.php?P=13265&bid=15895> (04/06/2012).
- Abb. 57** <http://kultur-online.net/?q=node/12483&nlb=1> (04/06/2012).

- Abb. 58** Kristan 2011, S. 263.
- Abb. 59** Kristan 2011, S. 263.
- Abb. 60** Tonwaren-Abteilung der Niederösterreichischen Eskompte-Gesellschaft, Die keramische Ausstattung des Amalienbades, Wien o.D., Archiv Wienerberger.
- Abb. 61** Musterkatalog „Wienerberger Bau-Keramiken“ 1927, S. 45.
- Abb. 62** Eigene Aufnahme.
- Abb. 63** Eigene Aufnahme.
- Abb. 64** Eigene Aufnahme.
- Abb. 65** Eigene Aufnahme.
- Abb. 66** Eigene Aufnahme.
- Abb. 67** Eigene Aufnahme.
- Abb. 68** Eigene Aufnahme.
- Abb. 69** Broschüre zur Eröffnung des Hofes,
http://www.dasrotewien.at/bilder/d44/Metzleinstaler_Hof.pdf (30/01/2012).
- Abb. 70** Eigene Aufnahme.
- Abb. 71** <http://mundipedia.com/ImmobilieNeueWienerHandelsakademieWien>
 (30/01/2012).
- Abb. 72** http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Fürstenhof_prater_straße.jpg (30/01/2012).
- Abb. 73** Eigene Aufnahme.
- Abb. 74** Eigene Aufnahme.
- Abb. 75** Eigene Aufnahme.
- Abb. 76** Eigene Aufnahme.
- Abb. 77** Eigene Aufnahme.
- Abb. 78** Eigene Aufnahme.
- Abb. 79** Eigene Aufnahme.
- Abb. 80** Eigene Aufnahme.
- Abb. 81** Eigene Aufnahme.
- Abb. 82** Kräftner 1998, S. 40.
- Abb. 83** Kräftner 1998, S. 41.
- Abb. 84** <http://www.dasrotewien.at/page.php?P=14291&bid=18492> (21/06/2012).
- Abb. 85** http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dr.-Friedrich-Becke-Hof_-_Keramik_Bär_I.jpg (21/06/2012).
- Abb. 86** http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dr.-Friedrich-Becke-Hof_-_Keramik_Ornament.jpg (21/06/2012).

- Abb. 87** <http://www.dasrotewien.at/page.php?P=13958&bid=17649> (21/06/2012).
- Abb. 88** <http://www.panoramio.com/photo/27992312> (21/06/2012).
- Abb. 89** <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Indianerhof10.jpg> (21/06/2012).
- Abb. 90** <http://www.dasrotewien.at/page.php?P=14291&bid=18482> (22/06/2012).
- Abb. 91** Eigene Aufnahme.
- Abb. 92** Eigene Aufnahme.
- Abb. 93** Kräftner 1998, S. 42.
- Abb. 94** Eigene Aufnahme.
- Abb. 95** Eigene Aufnahme.
- Abb. 96** <http://www.dasrotewien.at/page.php?P=14291> (22/06/2012).
- Abb. 97** <http://www.dasrotewien.at/page.php?P=14291&bid=18501> (23/06/2012).
- Abb. 98** Hoffmann 1925, S. 4.
- Abb. 99** Hoffmann 1925, S. 16.
- Abb. 100** Eigene Aufnahme.
- Abb. 101** Eigene Aufnahme.
- Abb. 102** Verein zur Förderung der Zusammenarbeit von ArchitektInnen und KünstlerInnen bei BUWOG-Bauvorhaben (Hg.), Josef Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf bei Wien, Wien 2003, S. 48.
- Abb. 103** Verein zur Förderung der Zusammenarbeit von ArchitektInnen und KünstlerInnen bei BUWOG-Bauvorhaben (Hg.), Josef Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf bei Wien, Wien 2003, S. 35.
- Abb. 104** Werner Kitlitschka/Peter Schubert, Zeit des Jugendstils in Niederösterreich. Fassadenschmuck um 1900, Klosterneuburg 2001, S. 53.
- Abb. 105** <http://www.123people.de/s/ulrike+lienbacher> (23/06/2012).

V. Abstract

Die Baukeramik der Zwischenkriegszeit nimmt eine besondere Position in der Entwicklung der Bauplastik ein. Die 1920er und anfänglichen 1930er Jahre sind von einer Heimatschutz-Bewegung geprägt, welche sich mit der Verwendung des Ziegels in seinem bewahrenden, traditionsorientierten Anliegen, bestätigt sieht. Materialesemantisch ist die Verwendung von Keramik also nicht als etwas Fortschrittliches zu betrachten. Im Vergleich zu den avantgardistischen Bestrebungen des Neuen Bauens, des Internationalen Stils, des Bauhauses oder des Werkbundes, die sich einem Purismus und einem Funktionalismus verschreiben, wirkt die Applikation an der Fassade der Zwischenkriegszeit, im Speziellen mit dem traditionsreichen Material Keramik, als etwas Rückschrittiges, etwas sich dem Zeitgemäßen Entsaugendes.

Jedoch kann die Baukeramik der Zwischenkriegszeit aus einem anderen Betrachtungswinkel gesehen als etwas Neuartiges beurteilt werden. Denn sie stellt nicht mehr ein der Architektur untergeordnetes Ornament dar, wie es beim keramischen Dekor der Historismusfassaden der Fall ist, sondern verselbständigt und entwickelt sich zu einer der Architektur gleichwertigen Plastik. Vor allem durch die Keramik ist dieser Weg zur Autonomie der Bauplastik möglich, da sie sich technisch, aber auch ästhetisch, besonders in Form von bunt glasierter Keramik, vom architektonischen Untergrund loslöst. Und obwohl erste Entwicklungen der Verselbständigung schon um die Jahrhundertwende festzustellen sind, wird die wirkliche Autonomie der Plastik am Außenbau erst in den zwanziger- und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts erreicht.

Betrachtet man die Österreichische Baukeramik dieser Zeit in ihrem europäischen Kontext, so sind nirgendwo wirklich radikale Tendenzen festzustellen und auch die zurückhaltend monumentalen Architekturen und Skulpturen der Gemeindebauten in Wien, welche nahezu die einzige Bautätigkeit im Betrachtungszeitraum in Österreich darstellen, fügen sich in dieses Gesamtbild. Dennoch haben Architekten und Bildhauer große Freiheiten und ein stilistischer Pluralismus ist feststellbar. Durch den aufkommenden Nationalsozialismus und die Tragik des Zweiten Weltkrieges besteht für die Künstler jedoch keine Chance einer Weiterentwicklung.

Die Rolle Wienerbergers in der Entwicklung von Baukeramik ist wesentlich. Durch die Fokussierung auf technische Entwicklungen werden neue Brenn- und Materialformen erprobt und Wienerberger ist schließlich die einzige Firma, welche die Technologien für den Brand großformatiger Werke beherrscht. Für die Zwischenkriegszeit wäre daher die Herstellung von

qualitativ hochwertiger Baukeramik mit künstlerischem Anspruch, welche bis heute manche Fassaden in Wien ziert, ohne die Bereitschaft der Firma Wienerberger zur Beschäftigung von Keramikern und Bildhauern sowie zur stetigen Erprobung neuer Produkte, undenkbar.

VI. Akademischer Lebenslauf

Name Konstanze Stephanie Horak
E-Mail konstanze.horak@gmx.at
Nationalität Österreich

10/2005 – 07/2012 **Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, Österreich**
Diplomarbeit: „Studien zur österreichischen Baukeramik der Zwischenkriegszeit mit Schwerpunkt Wienerberger“

10/2005 – 07/2012 **Studium der Internationalen Betriebswirtschaftslehre an der
Wirtschaftsuniversität Wien, Österreich**
Spezialisierungen:
- Betriebswirtschaftliche Steuerlehre
- International Marketing Management
Diplomarbeit: „Rechnungslegung und Besteuerung von Museen“
Auslandssemester: 02/2009 – 06/2009, Université Paris Dauphine,
Frankreich

09/1997 – 06/2005 Gymnasium & Oberstufenrealgymnasium St. Ursula, Wien, Österreich