

Das Waldviertel

38. (49.) Jahrgang

Heft 2/1989

Zeitschrift für Heimat- und Regionalkunde des Waldviertels und der Wachau

Friedrich Polleroß

Die „Moderne“ schlägt zurück Das Horner Vereinshaus und die zeitgenössische Kunst in der „Provinz“

Am 13. Jänner 1989 wurde das in fast zweijähriger Bauzeit und mit einem Kostenaufwand von (mindestens) 55 Millionen Schilling zu einem Kultur- und Kommunikationszentrum umgebaute ehemalige „Katholische Vereinshaus“ in Horn feierlich eröffnet.¹⁾ Der folgende Beitrag analysiert zunächst die Architektur des Gebäudes im Vergleich zu früheren Werken des Architekten, berichtet dann über die Festrede zur Eröffnung sowie die aktuelle Architekturdiskussion und stellt die zum selben Anlaß erschienene Festschrift vor.

Die Architektur von Anton Schweighofer: modern, postmodern oder einfach gut?

Die Errichtung des „Stadthauses“ in Horn bescherte dieser Gemeinde ein Werk, das zweifellos zu den bedeutendsten Beispielen der Architektur des 20. Jahrhunderts im Waldviertel²⁾ zu rechnen ist. Denn Bürgermeister Karl Rauscher und die Gemeinderäte bewiesen ein für Horn neues Qualitätsbewußtsein und übertrugen die Planung einem Professor für Architektur an der Technischen Universität Wien. Anton Schweighofer, 1930 in Ayancik (Türkei) geboren und Schüler von Clemens Holzmeister, wurde mit einem Kinder-

¹⁾ Karl Müllauer, Landeshauptmann Ludwig eröffnete renoviertes Vereinshaus. Viel Applaus für anfangs umstrittene Bilger-Decke. In: *NÖN/Horner Zeitung* Nr. 3 vom 19. Jänner 1989, S. 4 — Bisherige Kosten betragen 31,5 Mio. Schilling: Horner Vereinshaus reñoviert. In: *Horner Kurier* Nr. 2 vom 11. Jänner 1989, S. 20 — Ulrike Kerschbaum, Das Vereinshaus wird in neuem Glanz erstrahlen. In: *NÖN/Horner Zeitung* Nr. 40 vom 6. Oktober 1988, S 4 f.

Die hohen Kosten stießen sowohl aufgrund der Überschreitung der Voranschläge wie auch aus kulturpolitischen Gründen auf Kritik in der Öffentlichkeit: Voranschlag um bis zu 60 (!) Prozent überzogen — Voranschlag um die Hälfte überzogen. Stellt Stadtgemeinde nun Regreßforderungen? In: *NÖN/Horner Zeitung* Nr. 14 vom 6. April 1989, 4 f. — Roland Meingast, Vereinshaus Horn — alles für die Repräsentationskultur? In: *Lebenszeichen aus dem Waldviertel* 4/1989, S. 29.

²⁾ „Die nennenswerten Leistungen des 20. Jahrhunderts sind im Waldviertel bisher vereinzelt geblieben, die Tradition war reichlich beharrend.“ Mit diesen Worten charakterisierte Franz Eppel, *Das Waldviertel. Seine Kunstwerke, historische Lebens- und Siedlungsformen* (Salzburg 1963) S. 63 die Situation. Seither gab es zwar einen Zuwachs an moderner Kunst, aber kaum eine kunsthistorische Aufarbeitung. Hinweise zur Architektur des 20. Jahrhunderts finden sich z. B. bei: Wilhelm Zotti, *Kirchliche Kunst in Niederösterreich. Diözese St. Pölten I* (St. Pölten — Wien 1983) S. 85 ff.; 2 (Wien — St. Pölten 1986) passim — Friedrich B. Polleroß, *Zur Kulturgeschichte des Kamptales II. Vom Frühhumanismus bis zur Postmoderne*. In: *Werner Gameraith u. a., Zwischen Bedrohung und Bewahrung. Das Kamptal — eine ökologische Parabel* (Wien — München 1988) S. 131 ff.

garten in Taegu (Korea), einem SOS-Kinderdorf in New Delhi (1965-1969), der „Stadt des Kindes“ in Wien (1969-1974) und einer Wohnhausanlage in Berlin-Kreuzberg (1979-1983) auch international bekannt. Er war bisher vor allem als Architekt von Sozialbauten tätig und konnte auf diesem Sektor schon mehrere Planungen im Waldviertel verwirklichen: 1964-1968 die Volks- und Hauptschule in Allentsteig, 1967-1970 das Personal- und Schwesternwohnheim in Zwettl, 1970-1971 den Kindergarten in Allentsteig, 1971-1979 das Krankenhaus in Zwettl³⁾ und 1973-1975 das Rot-Kreuz-Haus in Zwettl. Der Blick auf die Waldviertler Arbeiten Schweighofers läßt aufgrund ihrer zeitlichen Streuung jedoch in wesentlichen Zügen auch die allgemeine stilistische Entwicklung des Architekten erkennen, die durch die Verbindung seines „Rationalismus“ mit jeweils aktuellen Strömungen charakterisiert wird.

Die Bildungsbauten der späten 60er und frühen 70er Jahre stehen in der Tradition des Nachkriegs-Funktionalismus und des spätmodernen „Brutalismus“ (von frz. „brut“=roh, unverputzt)⁴⁾ mit seiner Vorliebe für Sichtbeton, Stahl und Glas (Abb. 1). Die zusätzliche Verwendung von Naturstein (in Indien) und Rohziegeln (im Waldviertel) ist ebenfalls typisch für diese Art von Architektur, „die mit einfachen, rohen Materialien ausgezeichnete



Abb. 1: „Brutalismus“: Schule von Anton Schweighofer in Allentsteig, 1964-1968

(Foto: Archiv Schweighofer, Wien)

³⁾Österreichische Architektur 1945-1975, Ausstellungskatalog (Wien 1976) o. S.

⁴⁾Reyner Banham, Brutalismus in der Architektur. Ethik oder Ästhetik? (Stuttgart — Bern 1966) — Klotz, Moderne und Postmoderne (wie Anm. 46) S. 62-69.

Raumsituationen schafft“⁵⁾, entspricht aber auch der besonderen Absicht Schweighofers.⁶⁾ Der Kindergarten in Allentsteig⁷⁾ unterscheidet sich jedoch durch die ausgeprägte Symmetrie von der älteren, um einen Innenhof gruppierten Schule dieser Stadt und Schweighofers früherem Kindergarten in Wördern (1964-1968).

Sowohl vom Grundriß und der äußeren Erscheinung als auch hinsichtlich der Materialverwendung verfeinerter und — im Hinblick auf das Vereinshaus — zukunftsweisender

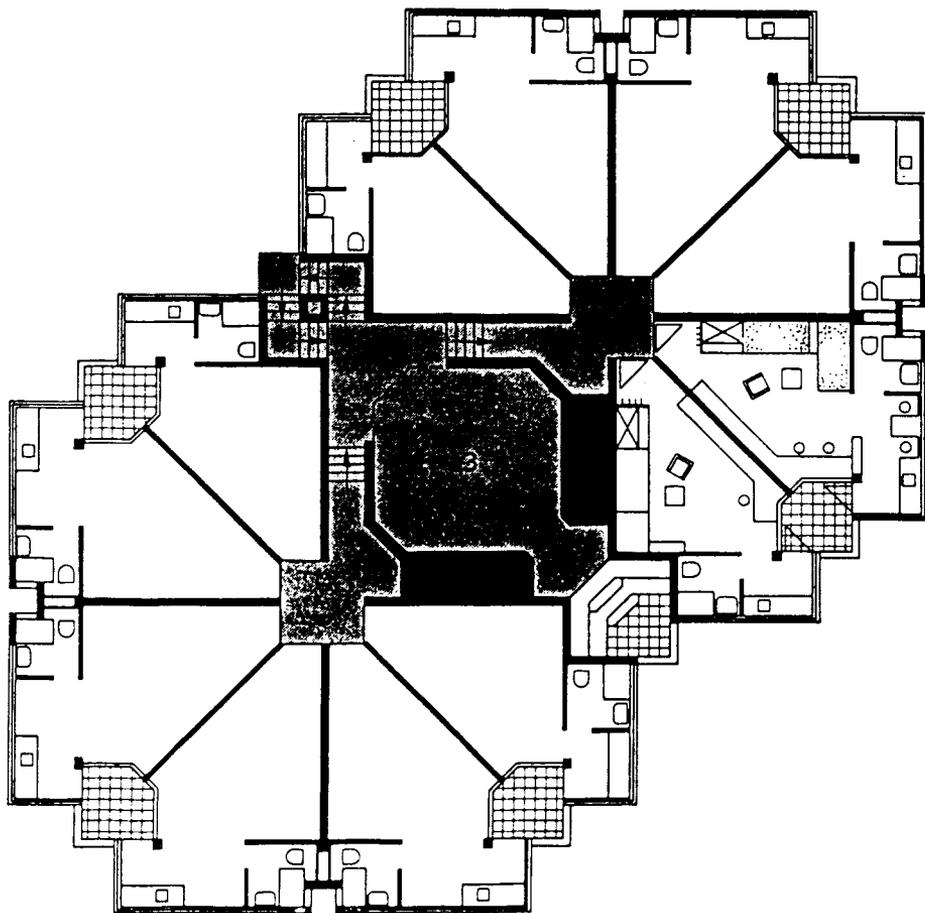


Abb. 2: Grundriß des Schwesternwohnheimes von Anton Schweighofer in Zwettl, 1967-1970
(Archiv Schweighofer, Wien)

⁵⁾ Günther Feuerstein, Die Architektur. In: Derselbe u. a., Moderne Kunst in Österreich (Wien — Hannover — Bern 1965) S. 39 f.

⁶⁾ Siehe dazu Schweighofers Aussage „Wo Stein ist, muß Architektur aus Stein gebaut sein, wo Sand und Erde ist, muß sie aus Ziegel und wo Bäume sind, muß sie aus Holz gebaut werden“ in einem Artikel von Masato Kawamuki über eine Japan-Reise des Architekten (Übersetzung im Archiv Schweighofer).

⁷⁾ Sokratis Dimitriou, Allentsteig. In: bauforum 8 (1975) Nr. 47, S. 23 f. — Festschrift zur 100-Jahr-Feier des NÖ Landeskindergartens Allentsteig am 12. Juni 1982 (Allentsteig 1982) S. 21.

erscheint das „harmonisch gegliederte und architektonisch bemerkenswerte“⁸⁾ Wohnhaus in Zwettl, wo der Architekt „eher von einer großen Villa“ als von „einem üblichen Heim oder Hotel“ sprechen möchte.⁹⁾ Tatsächlich erinnern die „drei ineinander geschobenen Kuben“ aus weiß gefärbeltem Beton mit den schmalen horizontalen Fensterbändern über einer Glaszone im Erdgeschoß an die Villenbauten um 1930, z. B. von Adolf Loos, Josef Frank oder anderen Architekten der Wiener Werkbundsiedlung. Von dort lassen sich wohl auch der Gedanke der „in Spannung gebrachten und in den Höhen differenzierten Raumfolgen“, d. h. die unterschiedliche Gestaltung nach Funktionen, sowie die „sparsame Verwendung von Materialien und die Akzentuierung der Farbgebung“ (Schweighofer) ableiten.¹⁰⁾ Die Symmetrie des Grundrisses ist noch konsequenter als jene des Kindergartens in Allentsteig und gilt für beide Hauptachsen, wobei eine „zentrale, lichte Wohnhalle“ von den 24 Garçonnièren umgeben wird (Abb. 2). Dieses „Forum“ bildet jedoch nicht nur einen architektonischen, sondern auch einen sozialen Mittelpunkt: „Man könnte es innerhalb der Räumlichkeiten des Gebäudes ein Dorfplätzchen nennen. (...) Mit dieser beachtenswerten Form der Durchdringung von verschiedenen Räumen (...) strebte Schweighofer nach einer Optimierung verschiedenster Kommunikation zwischen dieser Wohngemeinschaft.“¹¹⁾ Diesen Atrium-Gedanken übernahm Schweighofer von der indischen Mogularchitektur, er kennzeichnet aber auch den Sozialbau dieser Zeit; z. B. die Kindergärten von Ferdinand Schuster (1964-1967), Wolfgang und Traude Windprechtner (1966-1969) sowie die Schulen von Viktor Hufnagl in Weiz (1964-1968) und Wörgl (1970-1974).¹²⁾

Eine ebenso ausgeprägte soziale Absicht wie auch Symmetrie in der Hauptsache kennzeichnet den Krankenhausneubau in Zwettl (Abb. 3), dessen an barocke Schloßbauten erinnernde Verbindung von Haupttrakt und angehängten Pavillons schon bei der „Stadt des Kindes“ vorbereitet wurde.¹³⁾ Im Krankenhausbau bedeutet sie aber eine Trendwende weg vom „modernen“ Großspital: „Die meisterhafte und richtungsweisende architektonische Gliederung und Gestaltung eines Spitals dieser Größenordnung bietet zweifellos auch den Ärzten und Schwestern bedeutend bessere Möglichkeiten zur individuellen Betreuung der ihnen anvertrauten Patienten und erleichtert eine wirksame Verhütung des Hospitalismus.“¹⁴⁾ Der Architekt hat den Gesamteindruck seiner mit dem „Bauherrenwürfel-Preis 1978“ der Zentralvereinigung der Architekten Österreichs ausgezeichneten — nach Bruno Taut — als „Stadtkrone“ von Zwettl bezeichneten Architektur folgend beschrieben: *Wenn man heute nach Zwettl kommt — aus Nord, Süd, Ost oder West —, da sieht man schon von weitem, hoch über der Stadt gelegen, ein großes, weißes, breites Bauwerk, zusammenge-*

⁸⁾ Ehrenfried Teufl, Das a. ö. Krankenhaus Zwettl-NÖ. In: Walter Pongratz — Hans Hakala (Hg.), Zwettl. Niederösterreich I (Zwettl 1980) S. 508-510.

⁹⁾ Dieses und die folgenden Zitate aus: Anton Schweighofer, Zur Architektur des Hauses. In: Zwettl. Schwestern- und Personalwohnhaus (Zwettl 1970) o. S.

¹⁰⁾ W. J. van Heuvel, Raumkunst in Schweighofers zusterhuis in Zwettl. In: pt-bouwkunde 31 (1976) S. 584-591, verweist ebenfalls auf die Beziehungen der Zwettler Architektur zu Loos und den holländischen Funktionalisten.

¹¹⁾ Ebenda (nach einer Übersetzung im Archiv Schweighofer).

¹²⁾ Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert I (Salzburg — Wien 1980) S. 349, 2 (Salzburg — Wien 1983) S. 325 u. 224.

¹³⁾ Tatsächlich war der Haupttrakt des Wiener Bauwerkes als optische Entsprechung zu einem parallel im selben Park stehenden Schloß konzipiert: Sokratis Dimitriou, Die Stadt des Kindes. In: bauforum 8 (1975) Nr. 47, S. 14-22.

¹⁴⁾ Teufl, Krankenhaus (wie Anm. 8) S. 514-517.

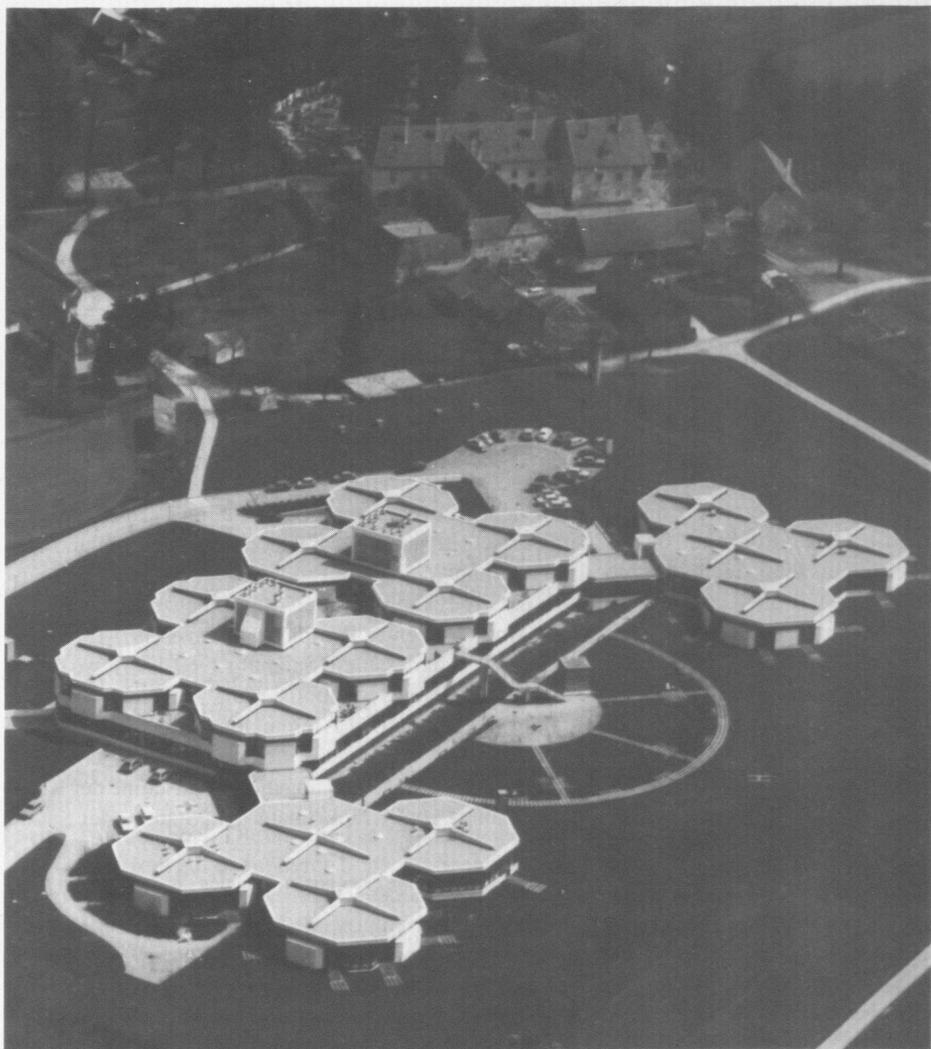


Abb. 3: „Maschinenarchitektur“: Krankenhaus von Anton Schweighofer in Zwettl, 1971-1979
(Foto: Archiv Schweighofer, Wien)

halten von zwei glitzernden Türmen. Wie ein auf der grünen Wiese gestrandetes Schiff (!), beherrschend, kristallin glänzend (!), kontrastierend zu Farben und Formen der Umgebung.¹⁵⁾

¹⁵⁾ Anton Schweighofer, Das Beispiel Zwettl oder Häuserbauen als Lebenshilfe. Aufzeichnungen eines Architekten. In: morgen 2 (1978) S. 223-227. — Darüber hinaus war für Schweighofer jedoch unter dem Motto „Milieu-bezogenes Bauen“ die „erforderliche sterile Uniformität“ und die „Auseinandersetzung mit diesem scheinbar unabdingbaren Gesetz der Ausgangspunkt für die ungewohnte Konzeption des neuen Hauses“: Anton Schweighofer, Zur Architektur des Hauses. In: Helfen und Heilen. Festschrift zur Einweihung des Krankenhausneubaus am 21. April 1979 (Zwettl 1979) S. 29-36.

Johann Kräftner bezeichnete das Zwettler Spital ebenso treffend als in die Landschaft gestellte „kompakte Maschine“¹⁶⁾, und eine Würdigung des Baues durch einen Freund des Architekten beweist, daß es sich dabei nicht um eine zufällige Assoziation des Betrachters, sondern um bewußte Veranschaulichung der dahinter stehenden technophil-fortschritts-gläubigen Ideologie handelt: *Ein Spital ist in unserer Zeit eine Stadt in der Stadt. (. . .) Der Stand der wissenschaftlich-technischen Medizin übertrifft alles. Ein Spital bauen, führen und erhalten fordert die größten Gedanken heraus. (. . .) Die Vielfalt seiner Zwecke, ihre Verketzung, die Notwendigkeit kurzer Wege, rascher Tat — und andererseits hermetische Trennung, und das alles in einem einzigen System: (. . .) Patient und Arzt und alles, was sie zum Dulden und zum Helfen brauchen — viele Helfer, noch mehr Instrumente und einen umfassenden Apparat — unter Dach und Fach zu bringen. (. . .) Der Sinn des Hauses findet sichtbare Bestätigung.*¹⁷⁾

Tatsächlich läßt sich nicht nur im Gesamteindruck, sondern auch im Formenvokabular hier gegenüber der Schwesterschule eine Weiterentwicklung von Schweighofers Stil in Richtung „High-Tech-Architektur“ feststellen, die ebenfalls schon bei der „Stadt des Kindes“ und noch deutlicher beim Institutsgebäude der Hochschule für Bodenkultur in Wien (1967-1974) vorbereitet¹⁸⁾ und 1976 mit dem „Europäischen Stahlbaupreis“ ausgezeichnet wurde. Dieses Konzept, „das auf dem Fortschritt moderner Bautechnologie beruht und darüber hinaus diese Technik symbolisch überhört“¹⁹⁾, ist ein Produkt des dritten Maschinenzeitalters, wie die Klassische Moderne ein Produkt des zweiten Maschinenzeitalters war.²⁰⁾ Die bekanntesten Beispiele dieser Zeit sind das Centre Pompidou in Paris (1971-1977) und in Österreich die ORF-Bauten Gustav Peichls (Landesstudio Salzburg 1969-1973), wo durch „Überbetonung der technischen Form deren eigene Symbolisierung“ erreicht wurde.²¹⁾ Eine Voraussetzung dafür bildeten wohl die technoiden Architekturvisionen der Wiener Architekten Raimund Abraham (um 1962-1965) sowie Hans Hollein und Walter Pichler, die 1963 programmatisch erklärten: „Die heutige Stadt ist eine ungeheure Maschine der Kommunikation.“²²⁾ Der Auffassung Schweighofers vom Krankenhaus als „Stadt in der Stadt“

¹⁶⁾ Johann Kräftner u. a., *Bauen in Österreich. Die Fortführung einer großen Tradition* (Wien-München 1983) S. 130.

¹⁷⁾ Michael Guttenbrunner, *Krankenhaus Zwettl*. In: *bauforum* 12 (1979) Nr. 69/70, S. 38-46.

¹⁸⁾ Harald Sterk, *Bauen in Wien. Das letzte Jahrzehnt 1976 bis 1986* (Wien 1986) S. 125 f. — Auf den engen formalen und inhaltlichen Zusammenhang des Krankenhauses mit der BOKU hat schon Guttenbrunner (wie Anm. 17) hingewiesen: „Die ‚Bodenkultur‘ reicht mit der feinen inneren Fächerung eines Lehr- und Forschungszentrums am nächsten an das Zwettler Spital heran.“

¹⁹⁾ Anthony Tischhäuser, *Die Supermaschine*. In: *archithese* 17 (1987) Nr. 6, S. 10. — Klotz, *Moderne und Postmoderne* (wie Anm. 46) S. 369-384 („Architektur und Technik“).

²⁰⁾ Chris Abel, *Moderne Architektur im 2. Maschinenzeitalter. Zum Werk von Norman Foster*. In: *archithese* 17 (1987) S. 12 ff. — Zur zeitgenössischen Technomanie in der bildenden Kunst siehe: Ekkehard Mai, *Maschinen und Automaten-Travestie in der modernen Kunst. Aspekte eines Technik-Mythos*. In: Tilmann Buddensieg — Henning Rogge (Hgg.), *Die nützlichen Künste* (Berlin 1981) S. 384 ff.

²¹⁾ Friedrich Achleitner, *Architektur im Widerspruch. Wiener Baugeschehen der siebziger Jahre*. In: Kristian Sottriffer, *Das größere Österreich. Geistiges und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart* (Wien 1982) S. 495.

²²⁾ Das Krankenhaus zeigt in gemäßigter Form die für die Wiener Variante der „Maschinenarchitektur“ typische Kombination von Technomanie und streng axialer Komposition. Vgl. dazu: Matthias Boeckl, *Die Meister der Information. Kritische Bemerkungen über ein mythisches Kapitel Gegenwartskunst. Ein ergänzender Nachsatz zu „Hans Hollein — Architekturdesign“ von Michael Brix*. In: *IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 7 (1988) S. 121-148.

und „gestrandetes Schiff“²³⁾ entsprechend, kann daher auch seine Zwettler Architektur als „Maschine der Kommunikation“ gedeutet werden.

Beide Phänomene, nämlich die Anwendung symmetrisch-hierarchischer anstelle unregelmäßig-zweckmäßiger Grundrisse sowie der manirierte und symbolische Einsatz des architektonischen Vokabulars anstelle eines nüchternen Funktionalismus, belegen den unbewußten Stilwandel Schweighofers von der modernen zur postmodernen Architektur, der dann bei den Wohnbauten der 80er Jahre offensichtlich wird.²⁴⁾ Das Vereinshaus in Horn setzt formal und inhaltlich ebenfalls neue Akzente, die zweifellos nicht nur durch die anderen Voraussetzungen bedingt waren. Einerseits ermöglichte die relativ freie Bauaufgabe (Foyer und Restaurant) größere Gestaltungsmöglichkeiten, andererseits bedeutete die Erhaltung alter Teile eine Einschränkung. Beides galt teilweise schon beim Stadthaus Mistelbach (1985-1989), wo Schweighofer erstmals mit der in der Tradition seines Lehrers Holzmeister stehenden Bauaufgabe „Festspielhaus“ konfrontiert wurde. Hier bot ein kleines Wohnhaus den Anknüpfungspunkt für die sonst viel großzügiger und freier als in Horn realisierbare Festarchitektur. Trotz anderer Bedingungen übernahm Schweighofer aber von seinem Idealprojekt für ein solches Stadthaus zwei Prinzipien für das Horner Vereinshaus: die Kombination von extrem langgestrecktem Saal und keilförmig angeschlossenen Foyer sowie die unten beschriebene Form des Anmarschweges. Ebenso wie diese Lösung in Mistelbach, durch zwei „Haupteingänge“ bedingt, überzeugender als in Horn erscheint, so kommt dort auch der „Glashauscharakter“ durch die Lage inmitten eines Parkes besser zur Geltung als im Waldviertel.

Das Bauwerk in Horn besteht aus zwei auch in ihrer Gestaltung unterschiedlichen Teilen (Abb. 4). Vom Altbau blieben nur die Außenmauern mit der tempelartigen Fassade bestehen, während das Innere wesentlich umorganisiert wurde. Denn anstelle des früheren Saalzuganges direkt vom Eingangsbereich durch eine Treppe in der Hauptachse verlängerte Schweighofer den Anmarschweg des Besuchers durch den Ausstellungs- und Garderobenraum unter dem Saal, über die Haupttreppe und das Foyer des Zubaus und erst von dort seitlich in den Saal. Durch eine Freitreppe zur Freiluftbühne in der Fischergasse wird dieser Querakzent auf der anderen Seite des Saales fortgesetzt. Davon abgesehen hat Schweighofer die Hauptachse des alten Gebäudes jedoch noch betont. So wurde die „Sala terrena“ durch Rundpfeiler in drei Schiffe unterteilt und im Saal selbst der Zug in die Tiefe nicht nur durch die Verbindung von großem Saal, Bühnenraum und kleinem Saal, sondern auch durch eine „Allee von rhythmisch gehängten leuchtenden Kugeln“²⁵⁾ unterstrichen. Der im Osten anschließende Neubau mit Foyer, Haupttreppe, Restaurant und Galeriebrücke wird hingegen durch Asymmetrie der Grundrisse, Unregelmäßigkeit und Vielfalt charakterisiert. Im Gegensatz zur Geschlossenheit der alten Mauern dominieren hier riesige Glas-

²³⁾ Zur Schiffssymbolik der modernen und postmodernen Architektur siehe: Gert Kähler, *Architektur als Symbolverfall. Das Dampfermotiv in der Baukunst* (=Bauwelt Fundamente 59, Braunschweig 1981).

²⁴⁾ Siehe dazu: Vittorio Magnano Lampugnani, *Nahe beieinander liegend und übereinandergeschichtet. Anmerkungen zum Haus Manteuffelstraße 28 in Berlin von Anton Schweighofer*, Manuskript im Archiv Schweighofer, S. 3: „Ein Bravourstück, das bei aller Virtuosität von Widersprüchen nicht frei ist. Sogar wegen soviel Virtuosität; manche Lösung (...) mutet gar allzu gekonnt an: maniert. Soviel konzentrierte Frivolität straft die sonstige, nicht zuletzt ökonomisch diktierte Einfachheit und Zurückhaltung Lügen; Adolf Loos hätte, nicht ganz zu Unrecht, den Drachen Ornament gewittert, als allzu leicht von der Hand gehende, allzu routinierte, eben: allzu gekonnte ästhetische Praxis.“

²⁵⁾ Dieses und die folgenden Zitate aus: Anton Schweighofer, *Das Entwurfs-, Funktions- und Gestaltungskonzept des Vereinshauses Horn*. In: *Vereinshaus Horn. Festschrift der Stadtgemeinde Horn zur Wiedereröffnung* (Horn 1989) S. 69-72.

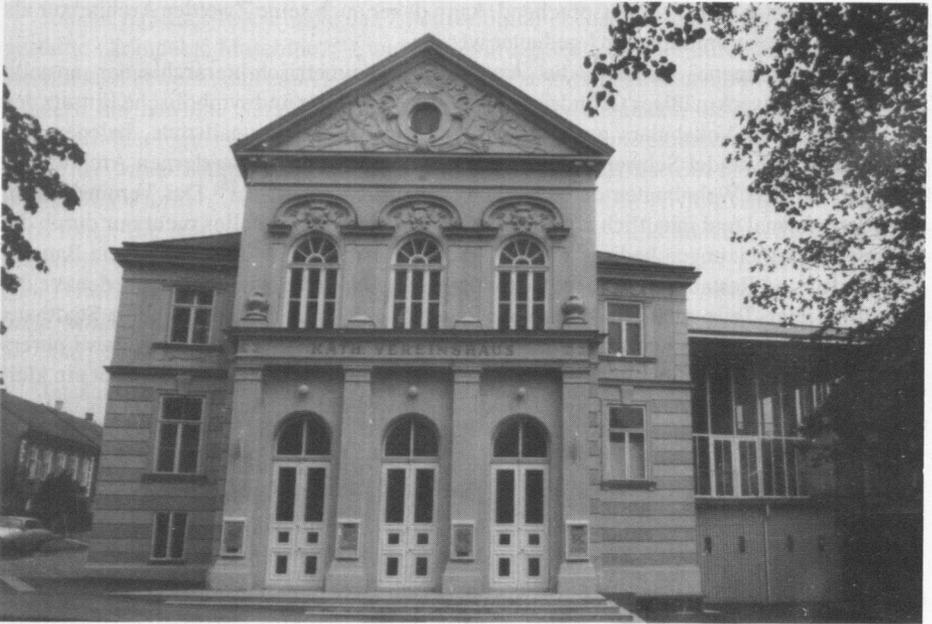


Abb. 4: „Komplexität und Widerspruch“: Vereinshaus-Altbau (1908) und Neubau von Anton Schweighofer (1988) in Horn
(Foto: Friedrich Polleroß, Neupölla)

fenster, und durch Türen auf eine Terrasse wird die Öffnung zum Garten und die Kommunikation mit der Stadt nicht nur optisch, sondern auch tatsächlich möglich (Abb. 6). „Nicht allein aus den erwähnten Gründen ist dieses Raumelement der Schlüssel zum ganzen Raumgefüge. Er ist Bewegungs-, Orientierungs- und Erlebnisraum zugleich. Das Hauptfoyer ist wie ein Gartenzimmer von großzügigem Ausmaß. Räumlich differenziert, weiß, zweigeschoßig, ist es ein Raum zum Verweilen und Flanieren“ (Titelblatt). Nach der Gestaltung des großen Saales und des Foyers scheint jedoch dem Architekten die kreative Lust oder dem Auftraggeber das Geld ausgegangen zu sein. Denn die Nebenräume gehören alle zur „arte povere“: der kleine Saal hat die Ausstrahlung eines Eiskastens, die „Bar“ besitzt den Charme einer Bahnhofshalle, und die „Diskothek“ kann nach der Ballsaison problemlos in eine Tiefgarage umfunktioniert werden. Vielleicht hat der Architekt aber auch seinen Loos zu wörtlich genommen und bewußt auf ästhetischen „Funktionalismus“²⁶⁾ gesetzt: „Die Stimmung im ganzen Gebäude ist durch das Weiß der Wände und Decken bestimmt. Akzentuiert wird die Farbwirkung einerseits durch sehr feine Farbkontraste, andererseits durch die flächige Farbgebung der Decke und der punktuellen und linearen Farbgebung der Möbel und Holme.“

²⁶⁾ Das Hauptproblem des neuen Saales bildete die schlechte Akustik, die Hans Peter Heinzl mit folgenden Worten kommentiert: „Das soll ein Professor für Hauslehre gebaut haben, ich glaube, er ist ein Spezialist für leere Häuser. Von Akustik versteht er jedenfalls nichts.“: Erfolg trotz mieser Akustik. In: NÖN/Horner Zeitung Nr. 2 vom 11. Jänner 1989, S. 5 — Kritik bei den ersten Besuchern riefen außerdem die schönen, aber unhandlichen Türklinken und das „Nadelöhr“ zwischen Foyer und Stiege zur Bar hervor sowie die vom Hauptgeschoß relativ weit entfernten Toiletten: Man spricht darüber... In: Horner Kurier Nr. 2 vom 11. Jänner 1989, S. 20.

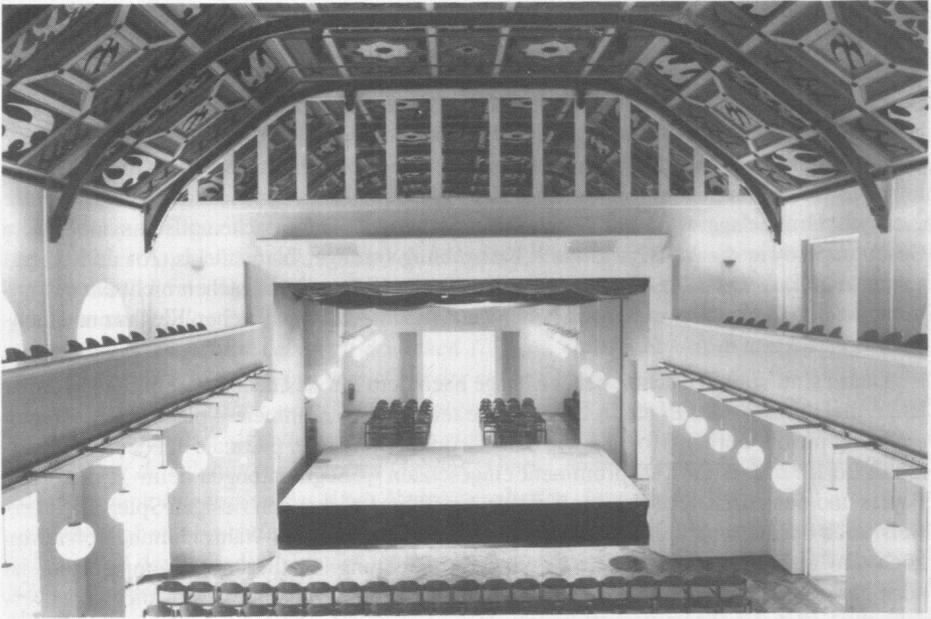


Abb. 5: „Mehrsprachigkeit der Stile“: neo-moderne Architektur von Anton Schweighofer und archaisierende Bemalung der alten Holzdecke von Maria Biljan-Bilger im Saal des ehemaligen Vereinhouses

(Foto: Margherita Krischanitz, Wien)



Abb. 6: „Gartensaal“ mit „Galerie-Brücke“: Foyerneubau von Anton Schweighofer in bewußtem Kontrast zum Altbau

(Foto: Margherita Krischanitz, Wien)

Die Decke des großen Saales (Abb. 5), die schon vor der Eröffnung für Diskussionen in der Bevölkerung sorgte²⁷⁾ und in ihrer Struktur ein Teil des Gebäudes von 1908 ist, spielt also eine wesentliche Rolle im Konzept von Anton Schweighofer. Sie wurde — unter „Umgehung“ des Bundesdenkmalamtes — von Maria Biljan-Bilger (geb. 1912 in Radstadt) bemalt, die schon bei der „Stadt des Kindes“ mit Schweighofer zusammengearbeitet hatte. Die Künstlerin, Professorin für Keramik an der Akademie für angewandte Kunst in Wien, folgte in ihrer Komposition zunächst der Struktur der Kassettendecke und interpretierte diese als Himmelsgewölbe mit Vögeln und Sternen.²⁸⁾ Deren schematisch-symbolische Gestaltung sowie die kräftig-rustikale Farbgebung (orange, blau, türkis, rot und braun) erinnern an Bauernmalerei sowie außereuropäische Kulturen und stehen nicht nur primavista, sondern auch stilistisch in starkem Kontrast zur weiß-metallischen Eleganz und technoiden Perfektion der Architektur.

Damit sind wir auch schon bei der Frage nach dem Stil des neuen Vereinshauses angelangt, und der ist — das Ergebnis der Analyse sei vorweggenommen — postmodern. Neben eindeutig postmodernen Motiven wie den — von Schweighofer erstmals bei den Wohnbauten in Berlin und Wien XIX prominent eingesetzten — Segmentbogen beim „Erker“ des Foyers und den durch den schrägen Grundriß raffiniert wirkenden riesigen Spiegeln²⁹⁾ verweist auch der Gesamteindruck des Foyers als „Zauberbühne für Wahrnehmungsspiele von höchstem ästhetischem Anspruch“³⁰⁾ in diese Richtung. In diesem Zusammenhang ist auch die — analog zu den vom Architekten als vorbildlich genannten „Beispielen aus verschiedenen Jahrhunderten und Weltgegenden“ — „primitive Kunst“ der Deckenmalerei³¹⁾ zu nennen. Denn diese Verbindung unterschiedlicher „Stile“, die „Mehrsprachigkeit“, ist ebenso charakteristisch für die Postmoderne wie die bewußte Auseinandersetzung mit alter Bausubstanz:³²⁾ *Die Architektur der Nach-Moderne ist nicht auf Ausschließlichkeit und strenge Konsequenz bedacht, sondern sie ist zu schwierigen Kompromissen bereit und schlägt gewagte Verbindungen vor. Sie läßt Widersprüche und Inkonsequenz des Durchwachsenen zu; sie erlaubt ein breites Spektrum von Bedürfnissen: die Fülle des Lebens, nicht die Strenge des Dogmas. Den „Revolutionären“, die mit der Geschichte im Namen eines neuen Zeitalters völlig gebrochen hatten, sind heute die „Revisionisten“ mit dem*

²⁷⁾ Ein Wahrzeichen Horns. Umgebautes Vereinshaus mit restaurierter Holzdecke wird eröffnet. In: Kurier/Niederösterreich extra vom 11. Jänner 1989, S. 31.

²⁸⁾ Maria Biljan-Bilger, Über die Bemalung der Holzdecke für den Theater- und Festsaal in Horn. In: Vereinshaus Horn (wie Anm. 25) S. 83.

²⁹⁾ Zur Aktualität der „Spiegel als konkrete Gebrauchsgegenstände und zugleich als ein höchst verwirrendes, real-irreales Schwellenphänomen“ siehe: Umberto Eco, Über Spiegel. In: Über Spiegel und andere Phänomene (München — Wien 1988) S. 26-61.

³⁰⁾ Damit wird „der Realitätscharakter der weißen Gegenwartsarchitektur deutlich als ‚Darstellung von etwas‘ verstanden“ und unterscheidet sich wesentlich von der „utopischen Selbstdarstellung einer wissenschaftsgläubigen (...) Geistigkeit“ der 20er Jahre: Wolfgang Meisenheimer, Die weiße Wand. In: Daidalos 30/1988, S. 88-95. — Zum „postmodernen Raum“ siehe auch: Charles Jencks, Die Sprache der postmodernen Architektur. Entstehung und Entwicklung einer alternativen Tradition (Stuttgart 1988) S. 118.

³¹⁾ Die Künstlerin bezog ihr Interesse für „einfache, erdverbundene Dinge“ und ihre Einflüsse auf Reisen nach Jugoslawien und Südtalien von „Menschen, die noch in einer großen Einheit leben, bei der alles übereinstimmt hat.“ also aus einer „paradiesisch“vormodernen Gesellschaft: Otto Breicha (Hg.), Der Art Club in Österreich. Zeugen und Zeugnisse eines Aufbruchs (Wien — München 1981) S. 58 f.

³²⁾ Wolfgang Weisch, Unsere postmoderne Moderne (Weinheim 1988) S. 104 ff., S. 114 ff. Robert Venturi, Komplexität und Widerspruch in der Architektur. In: Wolfgang Weisch (Hg.), Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion (Weinheim 1988) S. 79-83.

gefährlichen Vorhaben des Versöhnens gefolgt. Sie möchten die Erinnerung an längst Vergangenes mit dem Pathos der Neuerung verbinden.³³⁾

Diese Vorgangsweise beschäftigte in den letzten Jahren nicht nur die Denkmalpflege³⁴⁾, sondern zunehmend auch Künstler und Architekten.³⁵⁾ Als naheliegende Beispiele seien nur das vom Wiener Architekten Carl Pruscha zu einem „Kunsthaus“ umgestaltete ehemalige Piaristengymnasium in Horn³⁶⁾ sowie das „Museum der Räume“ im Schloß Buchberg am Kamp³⁷⁾ genannt. Auch die teilweise Erhaltung des alten Vereinshauses war ja weniger eine denkmalpflegerische oder ökonomische Bedingung des Auftraggebers, sondern eine Absicht des Architekten: *Das bestehende Gebäude war mir seit langem vertraut. Beeindruckt war ich vom Ausdruck und der äußeren Erscheinung. Die Klarheit des Baukonzepts, die gebaute Typologie und die Möglichkeit, das bescheidene Dasein dieses Sonderlings aufzuwerten, es zu neuem Leben zu erwecken (!), das waren dann doch ausschlaggebende Gründe für mich. (...) Mein Entwurf mit der weitgehenden Erhaltung des Baues war beruhigend für die Stadtväter, wurde jedoch vorerst von ihnen eher aus „finanziellen Gründen“ gutgeheißen! Später akzeptierte man auch mein künstlerisches Konzept, das in hohem Maße Respekt vor den Qualitäten des alten Gebäudes hatte. Aber nicht durch „Wiederherstellen“, sondern auch Integration des Alten Neues zu schaffen, war meine Absicht.*³⁸⁾

Schweighofer beschränkte sich jedoch nicht nur auf passive Über- und Rücksichtnahme wie im Fall der Fassade sowie der Decke als „Erinnerung an die Erbauer und ihre Bemühung, für die Besucher einen würdigen, schönen Saal zu schaffen“, sondern steigerte diese Gesinnung durch den Einsatz von Spolien mit „Reliquiencharakter“:³⁹⁾ „Am Zwischengedest (der Haupttreppe) sind ein Stück altes Mauerwerk sowie ein Stück alten Belages aus Betonsteinen als Elemente der Erinnerung sichtbar geblieben.“

Die Architektur soll aber nicht nur Erinnerungen, sondern auch Stimmungen hervorrufen. So dient schon der Eingangsbereich als „erster Erlebnisraum“ der „Einstimmung“ und

³³⁾ Heinrich Klotz (Hg.), Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960-1980, Ausstellungskatalog Frankfurt/Main (München 1984) S. 9.

³⁴⁾ Géza Hajos, Denkmalpflege und Postmoderne. In: Dieter Bogner/Peter Müller (Hg.), Alte Bauten — Neue Kunst. Denkmalpflege und zeitgenössisches Kunstgeschehen (Wien 1986) S. 48. — Wilfried Lipp, Denkmalpflege: Moderne — Postmoderne. In: Kunsthistoriker 5 (1988) S. 17-26.

³⁵⁾ Manfred Sack, Integration von Alt und Neu. In: Neues Bauen in alter Umgebung, Ausstellungskatalog (München 1978) S. 14-17. — Harald Sterk, Der Knick im Selbstvertrauen. Tendenzen und Erscheinungen in der österreichischen Architektur. In: Derselbe (Hg.), Die Kunst der 70er Jahre in Österreich (Wien — München 1980) S. 117 ff. — Franz Neuwirth, Integration neuer Architektur in alter Umgebung. In: Stadt und Land. Neues Leben in alter Heimat (=3. Handbuch Pro Austria Nostra, Wien 1984) S. 39-45.

³⁶⁾ Carl Pruscha, Der Wandel eines Hauses. In: Derselbe (Hg.), Kunst Haus Horn. Eine Dokumentation anlässlich der Sanierung und Adaptierung des Gebäudes der Ferdinand Graf Kurz-Stiftung in Horn für die Studierenden und Absolventen der Akademie der bildenden Künste in Wien (=Wiener Akademie-Reihe 23, Wien 1988) S. 39-47: „Eine solche Neufassung (...) stellt daher für den Architekten eine durchaus schöpferische Herausforderung dar — eine Herausforderung, die jedoch nicht mit dem Denken des Denkmalschützers oder Restaurators bewältigt werden kann, sondern die vielmehr des Fingerspitzengefühls des planenden Architekten bedarf, der Raumschöpfung und Baustruktur versteht und die Partitur seines Vorgängers zu lesen weiß.“

³⁷⁾ Dieter Bogner, Verknüpfungen — Schloß Buchberg und die Raumkonzepte. In: Bogner/Müller (wie Anm. 34) S. 9-19.

³⁸⁾ Dieses und das folgende Zitat aus: Anton Schweighofer, Das Abenteuer der Planung des Stadtsaales Horn für das Buch der Geschichte des Vereinshauses geschrieben, mit Dank an alle, die geholfen haben, es zu überstehen. In: Vereinshaus Horn (wie Anm. 25) S. 63 und S. 66. Anton Schweighofer, Alte Bausubstanz, neue Architektur. Das Abenteuer der Planung. Revitalisierung des Vereinshauses in Horn. In: morgen 13 (1989) S. 62-65.

³⁹⁾ Siehe dazu das Kapitel „Historische Architektur als ‚Reliquie‘“ bei Klotz, Moderne und Postmoderne (wie Anm. 46) S. 98 f.

die vielleicht wesentlichste Funktion des neuen Teiles ist seine Qualität als „Erlebnisraum“: *Auch das Ansteigen zu den Sälen soll festliche Stimmung vermitteln. Der Aufgang ist überdacht von der Galerie-Brücke. Sie ist Raumrenner, Festzelt und Aussichtsturm. Man blickt in den Hauptsaal, den Wintergarten, den Garten, die Stadt, das Hauptfoyer und kann alle Aktivitäten überblicken. (...) Die Galerie im Hauptfoyer unterstützt wesentlich das Konzept „Das Haus ist eine Stadt, ...“: Auch das Beleuchtungskonzept tut das. Die „Straßenbeleuchtung“ bekräftigt diese Absicht. So können sehr unterschiedliche Lichtqualitäten sehr verschiedene Raumeindrücke erzeugen. Das Licht ist damit zu einem der wesentlichsten Gestaltungselemente geworden. (...) So hoffe ich, daß neben der Festlichkeit, Heiterkeit und Freude am Spiel auch Kultur und Architektur in diesem Haus erlebt werden wird.*

Das Veranstaltungszentrum ist also nicht mehr eine nur funktionelle und die Vernunft der Besucher ansprechende Erziehungsanstalt der Moderne, sondern ein ans Gefühl appellierender und sinnlicher Erlebnisraum der Postmoderne.⁴⁰⁾ Und vor allem Schweighofers Absicht, das „Stadthaus“ u. a. durch die „Sternenhimmel“ im Saal und im Foyer als „Stadt in der Stadt“ erlebbar zu machen, entspricht dem postmodernen Zentralmotto „Nicht nur Funktion, sondern auch Fiktion“ (Klotz). Der Einsatz des Lichtes als Gestaltungsmittel verweist jedoch darüber hinaus auf die „Lichtarchitektur“ der 20er Jahre⁴¹⁾ und ist damit ein wichtiger Punkt im historistischen Konzept der Horner Architektur. Denn deren Formensprache mit weißen, blockhaft geschlossenen Wänden und gläsernen, lichtdurchfluteten Räumen bildet keine notwendige Weiterentwicklung von Schweighofers „Brutalismus“ der Frühwerke und seiner High-Tech-Architektur der 70er Jahre, sondern ein Zitieren des „Neuen Bauens“ und des Internationalen Stiles der Zwischenkriegszeit. Darauf weist auch der Beitrag Ernst Gehmachers in der Eröffnungsfestschrift hin: *Denn nur in der Fiktion ist dieser Sprung über die Zeit möglich. Und in der Architektur. (...) Architektur, die für ihre Epoche das Erlebnis des Zeitgerechten vermitteln will, braucht Tempogefühl für die Uhr der Kultur. Und diese Uhr geht nicht überall gleich. Was in New York oder Amsterdam schon jetzt ist, würde im Waldviertel als futuristisches An-die-Wand-Malen einer Zukunft empfunden werden, einer Zukunft, wie man sie gar nicht haben will — und vielleicht auch nie haben muß.*⁴²⁾

Gehmachers großstädtisch-überhebliche Deutung des Vereinshauses als Architektur-Nachhilfeunterricht für die vermeintlich rückständigen Waldviertler wirkt nicht nur angesichts der vor 60 Jahren avantgardistisch gewesenen Formen der „Klassischen Moderne“ anachronistisch, sondern geht an der architektonischen Realität sowohl in Horn als auch im „Weltdorf“ Wien vorbei (siehe unten). Sie bestärkt aber unsere Analyse des Vereinshauses als postmoderner Architektur. Denn Schweighofers „architektonische Botschaft, die den Zeitschock als Mahnung oder Aufruf benutzt“ (Gehmacher), ist nur eine Variante des postmodernen Historismus.⁴³⁾ Dieser Rückgriff auf die Väter der Moderne besitzt in der Wiener Architektur seit den 70er Jahren eine große Bedeutung⁴⁴⁾, doch greift Schweighofers

⁴⁰⁾ Zur neuen Bedeutung der Sinnlichkeit siehe z. B. das Manifest „Architektur ist ein Manifest für die Sinne“ von 1969: Reinhard Gieselmann. *Architektur ist ein Element für die Sinne* (Stuttgart 1987).

⁴¹⁾ Werner Oechslin, *Licht: ein Gestaltungsmittel zwischen Vernunft und Gefühl*. In: *Lichtarchitektur* (= Daidalos 27/1988) S. 22-38. Hans T. von Malotki, *Auf dem Weg zur Lichtarchitektur*. In: Ebenda S. 66-85.

⁴²⁾ Ernst Gehmacher, *Architektur mit Tempogefühl*. In: *Vereinshaus Horn* (wie Anm. 25) 85 f.

⁴³⁾ Wolfgang Pehnt, *Spiele mit der Geschichte. Der neue Historismus*. In: Derselbe, *Der Anfang der Bescheidenheit. Kritische Aufsätze zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (München 1983) S. 313-332.

⁴⁴⁾ Achleitner, *Architektur im Widerspruch* (wie Anm. 21) S. 494 ff. — Peter M. Bode/Georg Riha. Hier blieb

„nüchterne, eher am internationalen als lokalen Geschehen orientierte Sprache“⁴⁵⁾ auf andere Vorbilder zurück als die meisten seiner Wiener Kollegen. Statt Wagner, Hoffmann und Holzmeister werden für ihn die rationalen Vertreter der „Klassischen Moderne“ wichtig: die „unwienerischen“ Wiener Adolf Loos und Josef Frank, der Franzose Le Corbusier sowie die Vertreter des Internationalen Stiles in Holland und der Tschechoslowakei. Schweighofers bewußter Historismus seit der zweiten Hälfte der 70er Jahre läßt sich auch historisch gut begründen, denn beim Umbau der Galerie Würthle, der Galerie für die „Klassische Moderne“ in Wien, (1975-1977) war der Rückgriff auf die analoge Architektur ebenso naheliegend wie bei dem für den Architekten neuartigen Wohnbau die Beschäftigung mit den Sozialbauten der Zwischenkriegszeit sinnvoll schien. Vor allem aber hatte die 1977 angetretene Professur an der Technischen Universität — nach eigener Aussage — eine verstärkte und bewußtere Auseinandersetzung mit der Theorie und Geschichte der Architektur zur Folge. Daraus resultierte nicht nur die wissenschaftliche Beschäftigung mit Adolf Loos, dessen Forschungsverein Schweighofer vorsteht, Bruno Taut, Le Corbusier und anderen Theoretikern des „Neuen Bauens“ der 20er Jahre, sondern auch mit dem venezianischen Ahnherren der rationalen Architektur Andrea Palladio (1508-1580). Schweighofers „Palladio-Interpretation“ zeigt sich in seinen Werken der 80er Jahre etwa bei den zentralen Grundrissen der Stadtvillen in Wien XIX, bei den Giebfassaden des Mistelbacher Stadthauses oder bei der „Kolossalordnung“ des Wohnhauses in Wien. Beim Vereinshaus in Horn wurde der Historismus vom Architekten zweifellos bewußt eingesetzt, um — im Unterschied zur Neo-Moderne z. B. des amerikanischen Stararchitekten Richard Meier⁴⁶⁾ — mit den Architekturzitate mutatis mutandis auch die kämpferische Ideologie der „Klassischen Moderne“ zu vermitteln, wie sie etwa 1920 Bruno Taut formuliert hat: *Runter mit der „Vornehmheit“ der Sandsteine und Spiegelscheiben, in Scherben der Marmor- und Edelholtzkram, auf den Müllhaufen mit dem Plunder! (. . .) Hoch das Durchsichtige, Klare! Hoch die Reinheit! Hoch der Kristall! Und hoch und immer höher das Fließende, Grazile, Kantige, Funkelnde, Blitzende, Leichte — hoch das ewige Bauen!*⁴⁷⁾

Die Eröffnungsrede. Oder: Streit der Alt(modern)en mit den (Post-)Modernen

Unsere Deutung des Vereinshauses als Neo-Moderne und damit „progressivistische“ Variante der Postmoderne⁴⁸⁾ wird durch die programmatisch-doktrinäre Eröffnungsrede

die Moderne am Leben. Souverän mißt sich eine Garde progressiver österreichischer Architekten mit den Wiener Pionieren des Neuen Bauens. In: art 2/1986, S. 94-100. — Roderick O'Donovan, Vienna. In: The Architectural Review 184 (1988) S. 27-29, erklärt dieses Interesse an der Klassischen Moderne. „that is, rational structure, transparencies, the honest use of materials and so on“, mit der Vorwegnahme postmoderner Prinzipien durch die Wiener Moderne: „The continuity so apparent in the work of such architects is perhaps also due to the fact that the Viennese Modern of Loos, Josef Frank and Hoffmann anticipated many of the concerns of the Post-Modern era while the Modern itself was still young.“

⁴⁵⁾ Kräftner, Bauen in Österreich (wie Anm. 16) S. 41. — Vladimír Šlapeta, Anton Schweighofer v Praze (=Anton Schweighofer in Prag). In: Umení a remešla (=Kunst und Handwerk) 3/1986, S. 4 f. betont ebenfalls, daß Schweighofer „die große Tradition von Otto Wagner, Adolf Loos und Josef Frank im Geiste des modernen Traditionalismus fortgesetzt“ hat.

⁴⁶⁾ Heinrich Klotz, Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980 (=Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie. Braunschweig — Wiesbaden ²1985) S. 315-319.

⁴⁷⁾ Zitiert in: Ebenda S. 21 f.

⁴⁸⁾ Alan Colquhoun, Zwei Arten von Postmodernismus. In: archithese 16 (1986) Nr. 4, S. 39-42. — Siehe dazu auch das Kapitel „Der Rationalismus. Der Gang zurück zu den Vätern“ bei Klotz, Moderne und Postmoderne (wie Anm. 46) S. 211 ff.

des Klagenfurter Literaten Michael Guttenbrunner bestätigt, die der Architekt unter Androhung seines Fernbleibens vom Veranstalter erzwungen hatte. Der Festredner lobte das neue Bauwerk seines Freundes als „Gleichgewicht von Funktion, Konstruktion und Bild“ ohne „irgendeine Ideologie (...) und noch tiefere Bedeutung“ und stellte es in Gegensatz zum „Pöfel der triumphierenden Postmoderne“ und zur „Schmuckpest“ der zeitgenössischen Architektur. Er wollte also den Besuchern einreden, daß Adolf Loos' Behauptung „evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstand“ 1988 noch genauso gültig sei wie im Eröffnungsjahr des alten Hauses 1908. In einseitiger Sicht der historischen Entwicklung beklagte der Festredner ebenso wie schon vor Jahren der deutsche Philosoph Jürgen Habermas⁴⁹⁾ den Untergang des architektonischen Abendlandes. Dafür machte er zunächst die auftraggebenden Politiker verantwortlich, die alle halbgebildete und protzsüchtige Parvenues seien. Dieses Pauschalurteil sorgte gleich für den ersten „Skandal“ des neuen Hauses: einer der anwesenden „Provinzkaiser“ empfand diese Charakterisierung seines Standes als Majestätsbeleidigung. Landeshauptmann Ludwig, der in seiner „Hauptstadt- und Regionalismus-ist-wie-Gulasch-mit-Saft-Rede“ stolz vom Architektenwettbewerb für das Regierungsviertel in St. Pölten berichtete, fühlte sich hingegen anscheinend davon nicht betroffen. Der gastgebende Horner Bürgermeister fand die nicht bestellte Festrede ebenfalls „unpassend“, da sie den Wiener Architektur-Streit vor dem seiner Meinung nach davon nicht betroffenen und festlich gestimmten Horner Publikum austrage.

Tatsächlich sparte der Redner nicht mit — berechtigter — Kritik am „neuen drapierten und toupierten Utilitarismus“. Als Beispiele nannte er den Beamtenloos des Architekten Czernin (Bundesamtsgebäude in Wien III), die neuen Ringstraßenhotels, die amerikanischen Charme mit Wiener Monumentalität verbinden, und das Hundertwasserhaus.⁵⁰⁾ In letzterem Fall wäre aber eine gewisse Differenzierung angebracht gewesen. Denn Friedensreich Hundertwasser, der übrigens seine ersten künstlerischen Gehversuche während seiner Gymnasialzeit in Horn unternahm⁵¹⁾, hat zwar mit seinem Gemeindebau zweifellos keine gute und zukunftsweisende „Architektur“ geschaffen, aber als bewohnbares — oder vielleicht auch nicht-bewohnbares — Kunstwerk bildet das Haus nicht nur eine optische Bereicherung des Stadtbildes, sondern auch eine Verwirklichung der ästhetischen Ideologie des Malers, der mit seinem „Verschimmelungsmanifest“ von 1958 und dem Aufsatz „Los von Loos“ 1968 zu einem der Wegbereiter der postmodernen Kritik am doktrinären Nachkriegs-Funktionalismus wurde.⁵²⁾ Guttenbrunner bezog sich mit seiner Kritik allerdings auf eine sehr einseitige Auswahl postmoderner Architektur und allein der Vergleich des Hilton Plaza mit der daneben befindlichen Bundespolizeidirektion beweist, daß schlechte Architektur kein Privileg der Postmoderne ist. Denn „gut“ oder „schlecht“ ist ja keine Frage des Stiles, sondern der Qualität. Es würde ja auch niemand behaupten wollen, Klassizismus sei „besser“ als Romantik oder gotische Architektur qualitätvoller als jene der Renaissance.

⁴⁹⁾ Jürgen Habermas, *Moderne und postmoderne Architektur*. In: Derselbe, *Die neue Unübersichtlichkeit. Kleine Politische Schriften V* (Frankfurt/Main 1985) S. 11-29.

⁵⁰⁾ Sterk, *Bauen in Wien* (wie Anm. 18) S. 123 f., 141 f.

⁵¹⁾ Friedrich Stowasser 1943-1949, *Ausstellungskatalog Albertina* (Wien 1974) JWS. 74 ff.

⁵²⁾ Wieland Schmied, *Spirale gegen Linie. Hundertwasser und die Rückkehr des Ornaments*. In: Sottriffer, *Das größere Österreich* (wie Anm. 21) S. 462-465.



Abb. 7: Ensemble der Vulgärpostmoderne: Renaissancehaus und Neo-Neo-Renaissance-Fassade (1987) auf dem Kirchenplatz in Horn
(Foto: Friedrich Polleroß, Neupölla)

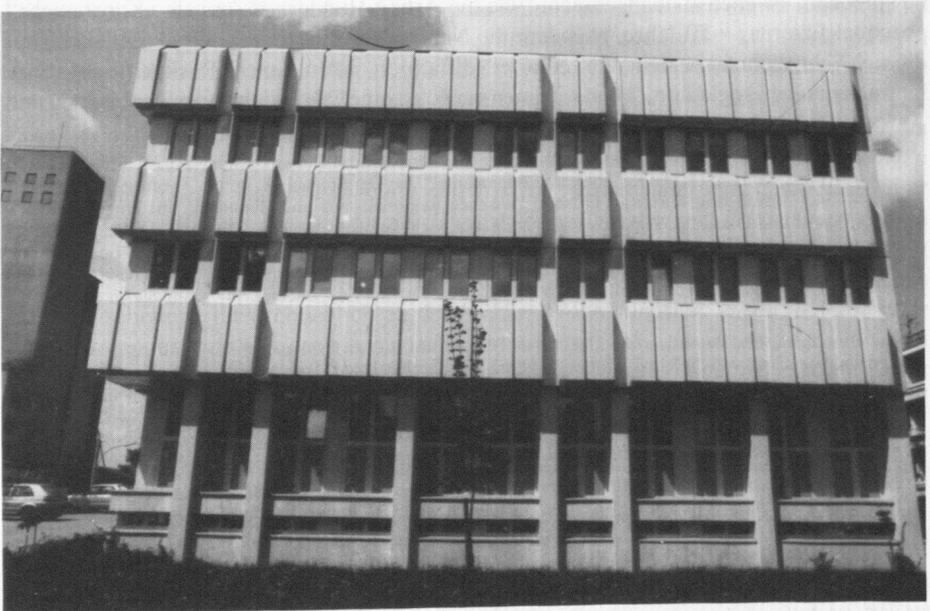


Abb. 8: Ensemble der Vulgärmoderne: Getreide- und „Beamtensilo“ (1986) in der Horner Prager Straße
(Foto: Friedrich Polleroß, Neupölla)

Diese Erkenntnis läßt sich jedoch auch im Waldviertel gewinnen, da die Postmoderne schneller als seinerzeit die Moderne und schneller, als es Ernst Gehmacher lieb sein mag, die Provinz erreicht hat.⁵³⁾ Das prominenteste Beispiel „am Platz“ bildet die neue Horner Sparkasse⁵⁴⁾, deren Neohistorismus mit einer Neo-Neo-Renaissance-Fassade samt „echtem“ Sgraffito von 1565 (Abb. 7) zwischen Wien und Amsterdam wohl einzigartig ist und vielleicht nur vom Getty-Museum in Kalifornien übertroffen wird. Mit der Sparkasse sowie dem Bundesamtsgebäude in der Pragerstraße (Abb. 8) verfügt die Waldviertler Stadt über zwei fast gleichzeitig entstandene Beispiele der Moderne und der Postmoderne, deren einziges Positivum die abschreckende Wirkung ist.⁵⁵⁾ An Provinzialismus halten die Horner „Staatsarchitekten“ also ebenso locker mit ihren Wiener Kollegen mit wie jene mit dem Auftragsmonopol in der Provinz. Während aber in Wien der Bürgermeister zuletzt auch den Malern Brauer und Kumpf Aufträge für eine „Gartenzwerg-Architektur“ gab, hat man in Horn anscheinend aus den Fehlern gelernt. Schweighofers qualitätvolle Architektur des Vereinshauses bietet mit ihrer Kombination von postmodernem Historismus und Sinnlichkeit sowie den modernistischen Formen genau die richtige Antwort auf die oben genannten Erscheinungen der Vulgär-Moderne sowie der Vulgär-Postmoderne. Das im Horner Kulturbrief euphorisch als „gelungene Verbindung von Tradition und Fortschritt, von alt und neu“ gefeierte Bauwerk könnte also gewiß nicht nur in der „Provinz“ beispielhaft werden.⁵⁶⁾

Neben der also durchaus nach Horn passenden Architektur-Diskussion leistete sich Frestedner Guttenbrunner jedoch einige „Unpäßlichkeiten“⁵⁷⁾, die wohl seiner Kärntner Abstammung anzulasten sind. Denn 50 Jahre nach der Umwandlung des Katholischen Vereinshauses in ein „Deutsches Haus“ von „uns Österreichern — als Deutsche, die wir sind.“ zu sprechen, ist ebenso unangebracht, wie die Arbeit Hundertwassers als „Kunstjauche“ abzuqualifizieren — 50 Jahre, nachdem die Nationalsozialisten u. a. die Architektur, auf die sich Schweighofer bezieht, als „entartet“ diffamiert hatten. Solche Rückgriffe auf schon längst vergangen geglaubte Zeiten scheinen zunächst eine Taktlosigkeit des Architekten und

⁵³⁾ Siehe dazu u. a. Georg Thurn, Neues Bauen im ländlichen Raum. In: Raumordnung aktuell 3/1983, S. 10-11. — Karl-Heinz Krüger, „Die Republik im Lodenmantel“. In: Der Spiegel 38. Jg. Nr. 3 vom 16. Jänner 1984, S. 144-154. — Wolfgang Kaitna, Ortsbild zwischen Regionalismus und Heimatstil. In: Dieter Bogner (Hg.), Kunst und Ökologie. Zum Kunstverständnis in der Ökologiebewegung. Materialien zu einer latenten Kunstdiskussion (=Kunstforum 93/1988) S. 143-148. — Friedrich Polle-roß, Ein Lehrbuch für postmodernes Bauen auf dem Lande: Johann Kräfner, Naive Architektur II. Buchbesprechung. In: Das Waldviertel 37 (1988) S. 72-76. — Wolfgang Bachmann/Ulrich Wozniak, Die Provinz leuchtet. In: Zeitmagazin Nr. 46 vom 11. November 1988, S. 24-36.

⁵⁴⁾ Die Geschichte des Hauses ist ein klassisches Beispiel für die wechselnde Mode. Denn das anstelle eines Renaissancehauses von 1565 in den Jahren 1962/63 „modern“ gebaute Haus wurde damals als „wohl gelungen, unserer Zeit entsprechend, wohl auch für die nächsten 100 Jahre“ passend bezeichnet. Doch schon 1976 kam es zu einer „Fassadenkosmetik“ und 1986/87 zur „Anpassung der Fassade“ an das Ensemble, wobei man sich anscheinend den protzigen Historismus des Sparkassenhauses vom Ende des 19. Jahrhunderts zum Vorbild nahm: 125 Jahre Sparkasse der Stadt Horn, Festschrift (Horn 1987) S. 62 ff.

⁵⁵⁾ Zur Kritik am Bundesamtsgebäude siehe u. a.: Karl Müllauer, Neues Amtsgebäude wird heftig kritisiert. Bund läßt für Gendarmerie „Schießscharten“ einbauen. In: NÖN/Horner Zeitung Nr. 4 vom 24. Jänner 1985, S. 4.

⁵⁶⁾ In einer ersten Kritik des Gebäudes wurden daher sowohl Schweighofers „lebendige Tradition der Moderne“ und der „kenntnisreiche, bewußte, aber kräftige, freie Umgang mit bestehender Substanz“ als auch das „Wechselspiel gegenseitiger Befruchtung“ von Hauptstadt und Provinz gewürdigt: Walter Zschokke, Ein festlich Haus. Städtische Architektur in Horn. In: Die Presse vom 11./12. Februar 1989, S. XIII.

⁵⁷⁾ Karl Müllauer, Vereinshauskröpfung knapp am Eklat vorbei. In: NÖN/Horner Zeitung Nr. 3 vom 19. Jänner 1989, S. 6.

seines Apogeten zu sein, sind aber vielleicht von tieferer Bedeutung. Denn südlich der Alpen war bekanntlich der Doktrinarismus der modernen Kunst schon seinerzeit eine enge Verbindung mit dem Doktrinarismus einer autoritären Politik eingegangen.⁵⁸⁾

Die Festschrift zur Eröffnung: ein „Baustein“ zur Stadt- und Kulturgeschichte

Mit seinem Rückzugsgefecht für die vor 100 Jahren erstmals proklamierte und vor 80 Jahren von Adolf Loos in Wort und Tat realisierte „Moderne“⁵⁹⁾ und der Ablehnung der inzwischen auch schon nicht mehr ganz neuen Postmoderne hat der Festredner jedoch durchaus eine ebenso lange wie provinzielle Tradition des Vereinshauses fortgesetzt. Dies zeigt ein Blick in die Chronik des Hauses, deren ersten Teil Erich Rabl in der anlässlich der Eröffnung von der Stadtgemeinde herausgegebenen Festschrift geschrieben hat. Er stellt die Geschichte des Bauwerkes in einen ausführlichen historischen Kontext, beginnend von der Situation der Stadt um 1900 über die Schilderung des christlichsozialen Lagers bis zur Beschreibung des „Christlichen Arbeitervereines“, des ursprünglichen Besitzers des Vereinshauses. Die Baugeschichte des Hauses im Jahr 1908 als prachtvoller Mittelpunkt eines historistisch-sezessionistischen Neubauviertels⁶⁰⁾ wurde ebenso sorgfältig recherchiert wie die Lebensgeschichte des eigentlichen Bauherren und Arbeiter-Seelsorgers P. Benedikt Frey, eines typischen Vertreters des politischen Katholizismus dieser Zeit.⁶¹⁾

Der zweite Abschnitt unter dem Titel „Historische Streiflichter“ beschränkt sich hingegen auf die wichtigsten Notizen zur Hausgeschichte von 1909 bis 1988. Die eigentliche Geschichte des Vereinshauses bleibt also noch zu schreiben. Sie ist aber keineswegs weniger interessant als die Entstehungsgeschichte, und ein Blick in die Zeitungen der Zwischenkriegszeit zeigt, daß das Vereinshaus als zentrale Kulturinstitution auch immer wieder in die politische Diskussion geriet. Unter dem Titel „Parteipolitik und Kunst“ kritisierte z. B. ein anscheinend liberal gesinnter Bürger 1924 die provinziell-konservative Kulturauffassung der Vereinshausverwaltung: *Will man in Horn irgend eine Kunstveranstaltung abhalten, dann ist das für den Veranstalter kein Leichtes, denn es steht ihm nur ein einziger Saal im katholischen Vereinsheim zur Verfügung (...), doch muß er vorher mehrere Bedingungen erfüllt haben. Erstens muß er unbedingt rein arischer Abstammung sein. Zweitens muß er unbedingt seine Weltanschauung der des Horner Klerus unterordnen, drittens muß er sich verpflichten, nichts was an das Moderne (auch wenn es Kunst ist) grenzt, zu bringen, (...).* Als nun ein *Sängerpaar von Namen* beim Verwalter, Pater Paulus, wegen eines Konzertes anfragte, scheiterte dies schließlich an der *heiklen Programmfrage*. *Denn gleich bei der ersten Nummer wurde er stutzig und wieder verfinsterten sich seine Züge. „Lied aus dem Kuhreigen“ von Kienzl hieß es da! — Wieder und immer wieder liest es der biedere Pater: „Kuhreigen“ ... uhreigen ... hreigen ... Reigen! Da haben wirs, das Unglück ist fertig!*

⁵⁸⁾ Wolfgang Peñnt, Die korrumpierbare Moderne. Rationalismus und Faschismus in der italienischen Architektur. In: Peñnt, *Der Anfang der Bescheidenheit* (wie Anm. 43) S. 129-133.

⁵⁹⁾ Günther Dankl, Die „Moderne“ in Österreich. Zur Genese und Bestimmung eines Begriffes in der österreichischen Kunst um 1900 (=Dissertationen zur Kunstgeschichte 22, Wien — Köln — Graz 1986) S. 7. — Adolf Loos, Ornament und Verbrechen. In: *Trotzdem 1900-1930*, Reprint von 1931 (Wien 1988) S. 79.

⁶⁰⁾ Werner Kitlitschka, Historismus & Jugendstil in Niederösterreich (St. Pölten — Wien 1984) S. 112 f.

⁶¹⁾ Vgl. dazu z. B. die Biographien zweier aus Altpölla stammenden Geistlicher: Franz Xaver Ohrfandl (1862 bis 1936) — „Der Agrarpolitiker“ und P. Theobald (Josef) Deutner (1889-1951) — „Der Politiker“. In: Josef Zimmerl, *Bedeutende Persönlichkeiten aus der Pfarre Altpölla*. In: Friedrich B. Polle roß (Hg.), *Geschichte der Pfarre Altpölla 1132-1982* (Altpölla 1982) S. 312-317 und S. 320-323.

Reigen (natürlich eine Verwechslung mit „Reigen“ von Schnitzler)! „Das ist ja dieser Mann, der soviel Unangenehmes von sich reden machte“; war der entsetzte Ausruf des Paters. Umsonst die Beteuerung, daß Kienzl auch den „Evangelimann“ komponiert hat, umsonst alle Versicherungen, der Hüter der Horner Kunststätte (...) blieb düster. So geschehen zu Horn im August 1924.⁶²⁾

Diese Betonung der christlich-deutschen Kultur und der Kampf gegen alles, was als nicht so bodenständig-konservativ und spießbürgerlich galt, war schon im politischen Programm des Arbeitervereines 1906 festgelegt: „Jeder ehrliche Arbeiter, der auf seinen christlichen Namen noch etwas hält und sich nicht von den stammesfremden Juden als Judenschutztruppe verwenden lassen will (...), der trete in den Christlichsozialen Arbeiterverein in Horn ein.“⁶³⁾ Unter diesen Umständen und gerade im Zeichen der anbrechenden „Gegenreformation“ der österreichischen Kirche kann man dem Wunsch des Altenburger Abtes im Vorwort der Festschrift — „die christlichen Werte der Gründer müssen die Grundlage bleiben, damit dieses Haus Träger und Vermittler menschlicher Kultur (...) sein kann“ — allerdings nur bedingt zustimmen.

Denn über den Antisemitismus war der Weg vom „deutschen Christentum“ zum nationalsozialistischen Rassismus nicht weit. Dies beweist auch ein nur zwei Jahr später, 1926, in derselben Zeitung erschienener Protestbrief, in dem ausdrücklich die kulturpolitische Zusammenarbeit christlicher und nationaler Kreise gefordert wird: *Horn tanzt modern. Also auch unsere Stadt wird in absehbarer Zeit einen modernen Tanzkurs haben! Auch unseren jungen Leuten wird Gelegenheit geboten werden, jene reizenden Tänze nachzuüben, die von jenen noch reizenderen Negern stammen, die während der Ruhrbesetzung deutsche Frauen und Männer schändeten. Auch unserer Jugend soll es beigebracht werden, daß der Straußsche Walzer ein veralteter Unsinn und der ihn tanzt, ein unmoderner, der Lächerlichkeit preiszugebender Spießher ist. Auch unsere Jugend soll in Zukunft ihre erotischen Gefühle im Ballsaale befriedigen.* (Dieser Vorwurf würde übrigens seinerzeit auch gegen den Walzer erhoben!) Der Schreiber hofft jedoch, daß dies noch verhindert werden kann. *Wir sind überzeugt, daß der noch nicht ostgalizisch angekränkelte Sinn unserer Bevölkerung zum Durchbruch kommt und dieser Tanzkurs von Jedem, unbeschadet der politischen Richtung, gemieden wird. Ebenso überzeugt sind wir, daß das katholische Vereinshaus seine Pforten diesem Tanzkurs nicht öffnen wird. Und als Selbstverständlichkeit erscheint es uns, daß alle Vereine Horns, die sich mit Jugenderziehung befassen, so besonders der Deutsche und der Christlichdeutsche Turnverein ihren Mitgliedern den Besuch dieses Kurses verbieten. (...) In lobenswerter Weise hat der Deutsche Turnverein seinen Turnerinnen den „Bubikopf“ — auch keine deutsche Errungenschaft — verboten. Also verbiete er seinen Mitgliedern auch diese Tänze! Denn Rassenreinheit, nicht Rassenverwässerung ist das Leitwort völkischer Vereine.⁶⁴⁾*

Zehn Jahre später wurde den Horner Schülern von einem Mitglied des Christlich-deutschen Turnbundes der angeblich „unpolitische“ Lichtbildervortrag „Wider das rituelle Schächten von Tieren“ gezeigt, und noch einmal zwei Jahre später war das Vereinshaus nicht mehr „christlich-deutsch“, sondern nur mehr „deutsch“, und die Horner Juden

⁶²⁾ Landzeitung Nr. 36 vom 4. September 1924, S. 13.

⁶³⁾ Erich Rabl, Vom katholischen Vereinshaus zum städtischen Veranstaltungszentrum. In: Vereinshaus Horn (wie Anm. 25) S. 23.

⁶⁴⁾ Landzeitung Nr. 9 vom 4. März 1926, S. 18.

mußten binnen 24 Stunden die Stadt verlassen. . .⁶⁵⁾ Die Nachricht vom Lichtbildervortrag findet sich neben zahlreichen anderen mehr oder weniger wichtigen Begebenheiten in einer Sammlung von persönlichen Erinnerungen an das Vereinshaus, die Ulrike Kerschbaum als zweiten Teil der Festschrift zusammengetragen hat.⁶⁶⁾ Dieser Abschnitt ersetzt zwar die wünschenswerte Gesamtgeschichte des Hauses nicht, bietet aber doch ein recht farbiges Bild von der Vereinshaus-Kultur und politischen Un-Kultur zwischen 1908 und 1986. Der Bogen reicht von Besuchen Bürgermeister Luegers über Theater- und Filmaufführungen, Silvesterfeiern und Bälle, Modeschauen und Ausstellungen bis zu politischen Veranstaltungen. Schade ist nur, daß die beiden historischen Beiträge nicht reichhaltiger bebildert werden konnten, um auch einen optischen Eindruck der Vereinshaus-Kultur früherer Zeiten zu vermitteln.

Den zweiten Teil der Festschrift bilden die schon in unserem ersten Abschnitt behandelten Beiträge zur Geschichte des neuen Hauses vom Architekten Anton Schweighofer, der Malerin Maria Biljan-Bilger und dem Meinungsforscher Ernst Gehmacher. Einige Pläne sowie Fotos vom Umbau und Aufnahmen des fast fertigen Hauses ergänzen diese Artikel. Die von Anton Kurz ansprechend gestaltete Festschrift stellt also trotz ihrer Unvollständigkeit einen informativen Beitrag nicht nur zur Stadtgeschichte von Horn, sondern auch zur Kulturgeschichte des Waldviertels dar.

Und die Horner, die in den 20er Jahren Bubikopf und Charleston als zu modern ablehnten, haben 60 Jahre danach doch noch das Weiß des „Neuen Bauens“ vor die in den letzten Jahren postkartenbunt aufgemascherlten Fassaden geknallt bekommen. Aber wer (den Guttenbrunner) nicht hören will, der muß (den Schweighofer) sehen!

Für Hinweise und Unterstützung sei Herrn Univ.-Prof. Anton Schweighofer, Bgm. Dir. Karl Rauscher und Dr. Erich Rabl herzlich gedankt.

⁶⁵⁾ Erich Rabl, Die jüdische Bevölkerung Horns: vertrieben und ausgelöscht. In: Horner Kalender 1989 (Horn 1989) S. 18 ff.

⁶⁶⁾ Ulrike Kerschbaum, Da war ich auch dabei. . . In: Vereinshaus Horn (wie Anm. 25) S. 45-61.