



WOCHENSCHRIFT DES ARCHITEKTEN-VEREINS ZU BERLIN

HERAUSGEGEBEN VOM VEREINE

Erscheint Sonnabends. — Bezugspreis halbjährlich 4 Mark, postfrei 5,30 Mark, einzelne Nummern von gewöhnlichem Umfange 30 Pf., stärkere entsprechend teurer. Der Anzeigenpreis für die 4 gespaltene Petitzelle beträgt 50 Pf., für Behörden-Anzeigen und für Familien-Anzeigen 30 Pf. — Nachlaß auf Wiederholungen

Nummer 39

Berlin den 25. September 1909

IV. Jahrgang

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen, Postämter und die Geschäftsstelle Carl Heymanns Verlag in Berlin W. 8, Mauerstr. 43/44

Alle Rechte vorbehalten

Neuere Baubestrebungen und Architekturströmungen in Wien

Vortrag von

Franz Drobny, beh. aut. Architekten und Stadtbaudirektor in Karlsbad

gehalten im Architekten-Verein zu Berlin

Hochgeehrte Herren!

Wenn ich heute in Ihrer hochangesehenen Vereinigung erscheine, so habe ich Ihnen zunächst meinen Dank zu sagen für die ehrende Einladung, in einem Kreise so hervorragender Fachgenossen über die neueren Baubestrebungen und Architekturströmungen in Wien zu sprechen, und Ihnen auch für die freundliche Aufnahme, die Sie mir hier bereitet haben, bestens zu danken. Der VIII. internationale Architektenkongreß, der im Vorjahre in Wien stattfand, hat die angenehmen Beziehungen, welche stets zwischen den reichsdeutschen und österreichischen Kollegen bestanden haben, nur noch weiter befestigt und vertieft. Die reichsdeutsche Abteilung der internationalen Architekturausstellung hat damals eine Summe von Zeugnissen gewaltigen künstlerischen Könnens und Schaffens in sich vereinigt, wie man sie nicht leicht wieder auf einem Punkte zusammen sehen wird. Wir Oesterreicher hoffen, daß der Eindruck, den Wien und seine Baubestrebungen damals auf die reichsdeutschen Kollegen geübt haben, ein recht erfreulicher gewesen sein möge.

Erlauben Sie mir nun, Ihnen einige Bilder aus Ihren damaligen Eindrücken wieder vorzuführen. Ich will versuchen, in Anknüpfung an die historische Entwicklung und in Zusammenfassung des Erstrebten und Erreichten die Bau- und Architekturbestrebungen der Wiener Schule während des letzten Jahrzehntes kurz zu skizzieren.

Die alte Kaiserstadt! Bei dem Klange dieser Worte rauscht unwillkürlich auf das Wien Leopold I., Josef I., Karl VI. und der Maria Theresia mit seinen herrlichen Monumentalbauten, seinen Kirchen und Adelspalästen; wir sehen vor uns das Bild Wiens zur Zeit des Kongresses, das einen Höhepunkt architektonischer Größe und historischer Tradition darstellte; jenes Wien, das aber damals und in den folgenden Jahrzehnten außer seinen Monumentalbauten und seiner hohen Architektur auch eine bescheidene, schlichte und feine, bürgerliche Baukunst, eine menschlich-sympathische, heitere Wohnkunst des Bürgers besaß.

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ist die Monumentalkunst langsam versiegt. Das antike Weltkunstideal, das die damalige Zeit bewegte, war nicht lebenskräftig, war nicht umfassend, nicht anpassungsfähig genug für die neuen Empfindungen und Aufgaben schon der damaligen Zeit. Die Kunst flüchtete von den monumentalen Aufgaben weg zu den bescheidenen Schöpfungen des Bürgers; sie beschränkte sich darauf, eine Heimkunst, eine Wohnkunst zu werden und die Tradition der Wohnkultur aufrecht zu halten.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts geschah es dann, daß diese reizvolle, einfache, sachliche, lokal bedingte bürgerliche Bau-

kunst und Wohnkunst der Geringschätzung anheimfiel, daß der Wert der handwerklichen Tradition mißachtet wurde und ein allgemeines Sehnen nach einer mächtigen, imponierenden Monumentalkunst wiederum die Seelen ergriff.

Es war das physiologisch leicht erklärbare Wirken des Abwechslungsbedürfnisses, das in der Kunst eine viel größere Rolle spielt, als man gemeinhin annimmt. Und wieder suchte man dieses Ideal der Monumentalkunst in einer Weltkunst. Die einseitige Anwendung der Antike hatte zu einer toten Schemen- und Regelarchitektur geführt. Die „schöne Baukunst“, wie sie damals hieß, erschöpfte sich in Schulregeln. Peter von Nobile und Paul Sprenger waren zwar Zeitgenossen, aber nicht Geistesgenossen eines Schinkel. Und während dieser auf der Antike fußt und auf ihr weiterbaut, blieben jene ihre Schüler, denen die Schulregel alles war. Was noch an Größe in ihren Werken steht, war alte Tradition der früheren Perioden.

Da kamen die Romantiker und mit ihnen in den Werken der mittelalterlichen Baukunst neue Vorbilder für die Monumentalarchitektur. Da kam für Wien jene große Zeit, von 1857 an, wo durch den Fall der Festungswerke ungeheures neues Bauterrain inmitten der Stadt aufgeschlossen wurde und eine Reihe großer monumentaler Bauaufgaben an die Künstler herantrat.

Schon fast ein Jahrzehnt vorher, bald nach dem Revolutionsjahr 1848, regte sich, anfangs wohl nur unsicher und tastend, in Wien das Streben nach einer Erneuerung der monumentalen Kunst. Van der Nüll und Siccardsburg, denen sich später Theophil Hansen, der nach Wien übersiedelte Däne, anschloß, bauten den großen Komplex des Arsenal, in freier Verwendung byzantinischer Formen, mit echt monumentalem Bausinne. 1856 erfolgte die Grundsteinlegung der Votivkirche, die der junge Ferstel mit einer Auslese der schönsten französisch-gotischen Formen errichtet hat.

1861—1868 bauten Van der Nüll und Siccardsburg an der Wiener Oper, als Stilsucher, die aus den Formen der alten Stile das Neue herausentwickeln wollten. Etwa um dieselbe Zeit schuf Hansen den Heinrichshof, jene Gruppe von Zinshäusern, die architektonisch als Ganzes zu einem einzigen Palaste zusammengefaßt, von nun ab Lehrbeispiel und Vorbild sein sollte für die weitere Entwicklung des Wiener Zinshauses.

Die Ausbildung des damaligen Wiener Monumentalbaues geht parallel mit den großen Strömungen der Zeit, mit der formalen Entwicklung, welche sich in den Profanbauten vom Mittelalter ab- und der Renaissance zugewendet hatte, während nur im Kirchenbau die mittelalterlichen und speziell die gotischen Formen weiter Geltung behielten.

Jene Entwicklung wurde nur lokal etwas modifiziert durch große Künstler, wie Th. Hansen und Fr. Schmidt, die ihre eigene Formensprache bildeten. Hansen, das Land der Griechen mit der Seele suchend, blieb seinem architektonischen Ideale treu; er wählte als Vorbild für seine Bauten zwar den Renaissancepalast — beim Parlamente schuf er sogar eine echt barock sich steigernde Massengruppierung — das Detail aber blieb rein griechisch, gewissermaßen die Renaissance auf ihren Urquell zurückführend.

Schmidt, der Gotiker, ging auf den Urgrund der Gotik — die Konstruktion, zurück. Er war kein Eklektiker und kein Stilmachamer. Frei und souverän schaltete er mit den mittelalterlichen Formen, die er wie kein anderer beherrschte. Aber seine Bauten sind moderne Bauten mit gotischen Formen, und speziell seine Profanbauten erscheinen vielfach mit Renaissanceprinzipien durchsetzt. Hierin ist er ganz unähnlich dem Ferstel der Votivkirche, der dort eine eklektische Nachahmung der französischen Gotik versucht hatte. Etwa um 1866, mit dem Baue des Palais Erzherzog Ludwig Victor und dem des österreichischen Museums trat Ferstel sozusagen zur Renaissance über. Er sah die Renaissance, wie schon die Gotik, nicht als einen zeitlich und lokal veränderlichen Stil, sondern als ein Ganzes, dem er die Formensprache entnahm, und nach seinen Empfindungen und den Bedürfnissen der Aufgabe modifizierte. Dadurch bekommen seine Bauten ein persönliches und ein Lokalkolorit; sie sind nicht Stilmachungen auf Grund einer bestimmten und lokal begrenzten Zeitperiode, sondern ausgesprochene Neu-Wiener Bauten mit den Formen des italienischen Cinque-cento als Gesamterscheinung. Damit wurde Ferstel einer der Schöpfer eines für Wien charakteristischen Stiles, der Wiener Renaissance.

Hier muß eines großen Namens erwähnt werden: Gottfried Semper. Anfang der siebziger Jahre verband sich seine große und ernste Kunst mit dem Schaffen Karl von Hasenauers, dessen Stilempfinden die leichtere, geschmackvolle Dekoration, die Fülle und der Glanz der Renaissance näher lagen als ihr erster, monumentaler Sinn. Aus dieser Verbindung sind die bekannten großen Werke der Hofmuseen, des neuen Burgtheaters, des Burgforums und der neuen Hofburg selbst hervorgegangen.

In seinen selbständig geführten Bauten ist Hasenauer der echte Vertreter der Wiener Renaissance, glanzvoll und prachtliebend, voll dekorativen Geschmackes, der alle Nuancen der italienischen und französischen Renaissance beherrschte und nach Bedarf variierte.

Hervorragende Vertreter dieses Wiener Stiles waren auch Romano und Schwendenwein.

Die jüngere Generation von damals bewegte sich in ähnlichen Bahnen; sie suchte nur noch nach freierer persönlicher Auffassung der Formen und charakteristischer Gestaltung der Aufgabe. Von diesen Architekten seien König, Streit, Schachner und Emil von Förster genannt. Auch Otto Wagner gehörte dieser Richtung an und zeichnete sich damals schon durch eine sehr persönliche, monumentale Auffassung aus.

Die deutsche Renaissance, welche im Reiche seit dem großen Kriege das Kunstleben hervorragend beeinflusste, vermochte in Wien keinen rechten Boden zu finden. Als ihre Vertreter mögen u. a. Franz von Neumann und Alex. von Wielemans, dann der früh verstorbene Otto Hieser und in seinen älteren Bauten Jul. Deininger genannt sein.

Wie sah es nun in der eben geschilderten Periode mit dem Bürgerhaue und mit der Wohnkunst aus?

Am Ende der vierziger Jahre war in Mitteleuropa das große Kapital an fachlicher Tüchtigkeit, an handwerklichem Können, das wir als Erbe der alten Stile übernommen hatten, nahezu aufgezehrt. Man besaß damals weder eine Monumentalkunst noch eine Wohnkunst hohen Ranges mehr. Schon 1852 wies Gottfried Semper auf die Notwendigkeit einer größeren Berücksichtigung des technischen Momentes in der Kunsterziehung hin und empfahl den Atelier- und Werkstattunterricht. Das Uebel war erkannt, und Abhilfe wurde angestrebt. Die Mittel aber, welche seine Zeit und die nachfolgende Generation anwendeten, um das Kunsthandwerk zu heben, waren verfehlt. Man suchte das Heilmittel, kurz gesagt, in der Uebertragung der hohen Architektur auf den bürgerlichen Wohnhausbau und in der Anwendung der Architektur motive auf das Kunsthandwerk. Es entstand das „stilgerechte Interieur“, und es entstanden jene bürgerlichen Wohnhäuser, welche um jeden Preis als Adelspaläste dekoriert werden sollten. Dieser großen

stilistischen Bewegung, die ganz Mitteleuropa in ihren Bann zwang, konnte sich selbstverständlich auch Wien nicht entziehen.

Ihr Resultat war wie überall, daß die letzten Reste guter alter Tradition, Bürgerkunst und Wohnkunst verschwanden, wenn auch das Kunstgewerbe in technischer Beziehung daraus die größten Vorteile zog. Nur wenige Architekten vermochten sich von der großen Strömung nach einer alles durchdringenden hohen Kunst freizuhalten. Die Monumentalkunst hatte gesiegt.

Verzeihen Sie, meine sehr geehrten Herren, diese lange Einleitung. Sie war notwendig, um die historische Entwicklung klarzulegen, den inneren Zusammenhang auch der neueren Erscheinungen und Bestrebungen mit denen der früheren Jahrzehnte aufzuzeigen, und so das Neue aus dem Alten heraus zu erklären.

Der von der Wiener Renaissance für das Miethaus geschaffene Typus des palastartigen Etagenhauses, der Abstufung der Geschosse, der dekorativen Gestaltung der Fensterumrahmungen wurde auch beibehalten, als man der Renaissance müde zu werden anfang. Folgte man hierbei der bekannten europäischen Entwicklung, die von der Renaissance zum Barock fortschritt, so waren auch lokale Gründe dafür maßgebend. Die Renaissance war in Wien ein fremder Stil. Die Barockkunst aber stand vor uns in einer Reihe von hohen Meisterwerken, als heimischer Stil. Die Wiederaufnahme des Barocks entsprach daher dem allgemeinen Empfinden. Zuerst geschah dies, indem man einfach an Stelle der gleichmäßigen Dekoration der Renaissance nun eine solche in Barockformen wählte. Dann aber führte tieferes Studium zum Erfassen des wesentlichen im Barock, der Bewegung und Steigerung in der architektonischen Komposition. Wieder dachte man nicht an eine Nachschaffung der Formen ganz bestimmter lokaler Zeitperioden; wieder war es nicht die unbedingte „Echtheit“ der Nachgestaltung, welche zum Beispiel für die gleichzeitigen Münchener Bestrebungen typisch ist. Man suchte vielmehr eine geschmackvolle Anpassung der alten Formen an die neue Aufgabe, eine Einordnung der Plastik in die Gesamterscheinung, ein persönliches und ein Lokalkolorit im Detail. Eines der hervorragendsten Werke dieser charakteristisch wienerischen Richtung ist Königs imposanter Philipp Hof, der 1883 (im letzten Lebensjahre Ferstels) geschaffen worden ist. Eine Summe hohen Könnens, ein fein empfindender Geschmack, der selbst das geringste Detail durchdringt und adelt, liegt über diesem Bau gebreitet, mit dem König die Nachfolge Ferstels antrat.

Der Philipp Hof hat vielfach vorbildlich gewirkt. Das Wiener Barock trat an Stelle der Wiener Renaissance, und eine Reihe trefflicher Schöpfungen von Bressler, Baumann, Rumpelmayer, Förster, Mayreder, Bach, Wurm, Deininger und vieler anderer sind in diesem Charakter, teilweise auch mit freier Fortbildung in der Komposition und im Detail, entstanden. Bald fanden auch das späte Barock, Louis seize und Empire ihre Vertreter, während König selber in der monumentalen Frucht- und Mehlbörse ein glänzendes Beispiel einer zur höchsten Wirkung gesteigerten, persönlich gestimmten französischen Neurenaissance gab.

Die Aufnahme des Empirestiles, so charakteristisch altwienerisch er ist, war gleichwohl keine so allgemeine mehr, als die des Barockstiles. Denn mittlerweile waren jene Bewegungen und Bestrebungen auf den Plan getreten, welche wir als die Moderne bezeichnen.

Der monumentale Weltstil war gescheitert. Weder die Antike noch die Renaissance hatten sich als dazu geeignet erwiesen. Die Künstler der achtziger Jahre, welche das Barock propagierten, hatten von vornherein mehr eine lokale, das Persönliche betonende Gestaltung im Auge. Ihnen war das Barock nicht mehr Dogma, sondern Ausdrucksmittel zum architektonischen Zweck, das sie nach Bedarf persönlich und modern modifizierten.

Das historische Barock hatte neben der hohen Architektur eine feine, schlichte Bürgerkunst besessen. Ihrer erinnerte man sich jetzt und trachtete auch bei modernen Wohnbauten an sie anzuknüpfen, sie weiterzubilden. Das Beispiel Münchens, das Werk Gabriel Seidls und seiner Schule begann auch in Wien zu wirken.

In diese Stimmung zur Abkehr von einem einzigen alles durchdringenden Monumentalstil kam, etwa um 1890, die von England ausgehende Strömung zur Erneuerung des Kunstgewerbes.

Verzicht auf überlieferte, für uns sinnlose Stilformen, Wahrheit der Konstruktion, Wahrheit des Materials, Uebereinstimmung

von Zweck und Kunstform — das waren die Kampfzwecke, die damals erschallten. Diese Forderungen waren ja nicht neu. Sie sind so ziemlich bei jeder Stilwandlung aufgetreten, und haben immer mehr oder weniger befruchtend, wenn auch selten schöpferisch gewirkt. Der künstlerische Wert dieser Forderungen wurde und wird freilich häufig überschätzt. Diese Bedingungen sind — das wird oft übersehen — ja nicht der Inhalt der Kunst selbst; auf ihnen allein kann man keine neue Kunst aufbauen; sie sind nur Bestimmungen, Beschränkungen für die Kunsttechnik, für eine bestimmte Art der Darstellung der eigentlichen künstlerischen Empfindung. Das Barock z. B. besaß eine ganz andere Technik und hat doch unsterbliche Werke geschaffen. Jene Forderungen des Sach- oder Werkstiles waren gleichwohl gut und notwendig zur Ueberwindung der oft ziellosen Stilsuche der letzten Jahrzehnte, und ihre Propagierung und ernstliche Wiederbelebung hat sehr viel zur Klärung der Stilfragen und zur Erkenntnis des eigentlichen Wesens der Architektur beigetragen.

Als die Erfüllung dieser Forderungen sah man damals den englischen Stil an und begann zunächst im Kunstgewerbe diesen an Stelle unserer historischen Stile zu setzen. Das englische Wohnhaus gab uns gewiß viele Anregungen für eine naturgemäße, wohngemäße, bürgerliche Bauweise. Aber bei näherer Betrachtung ergab sich, daß das ja auch ein Stil, ja eigentlich sogar schon ein historischer Stil war, auf dessen Nachahmung man hinaus kam; daß die Ergebnisse der englischen Kunsterneuerung ebenso zeitlich und lokal bedingt waren, wie unsere historischen Stile, daß es sonach verfehlt wäre, einfach die englische Kunst zu uns verpflanzen zu wollen. Diese Richtung konnte daher auf die Dauer in Wien nicht Boden fassen. Es ist das große Verdienst Otto Wagners und seiner Mitarbeiter, den inneren Sinn der englischen Bewegung und der Kunsterneuerung von Anfang an richtig erfaßt und die Notwendigkeit selbständigen Schaffens in ihren Werken mit Klarheit zum Ausdruck gebracht zu haben. Nicht um neue Formen und deren Nachahmung handelte es sich dabei; es sollte wirklich für jede Aufgabe aus dem Zwecke und aus der Konstruktion, und aus dem Material heraus die Kunstform gesucht werden. Diesen inneren Sinn der neuen Bewegung hat das Wiener moderne Kunstgewerbe unter Führung Wagners von Anfang an betätigt, und vorübergehend nur waren die Versuche in den ersten Jahren der Sezession mit den Van de Velde-Schnörkeln, Korbwebungen, mit den Jan Toorop-Linien und dergleichen belastet. Die Baumotive und die phantastischen Ornamente der ersten Zeit, die Linien-, Formen- und Farbenorgien, welche den Jugend- oder Sezessionsstil zur unerfreulichsten Uebergangserscheinung des 19. Jahrhunderts machten, verschwanden bald und machten einer sachlichen, auf die einfachsten Motive zurückgehenden Dekoration Platz.

Es liegt nicht im Rahmen dieser Betrachtung, die Entwicklung des modernen Wiener Kunstgewerbes zu schildern. Nur kurz sei erwähnt, wie in der ersten Ausstellung der Sezession in der Gartenbau-Gesellschaft 1897 zum ersten Male das neue Wiener Kunstgewerbe zur Gesamterscheinung kam, wo Otto Wagner, Jos. Olbrich, Jos. Hoffmann, Kolo Moser und alle die seither so wohlbekanntesten Namen zum ersten Male in geschlossener Gruppe auftraten; wie aus dem Suchen und Versuchen sich langsam ein bestimmtes klares Wollen entwickelte, wie die Wiener Kunstgewerbeschule als Führerin auftrat, wie schließlich die Wiener Werkstätte entstand und ihren eigenen Stil pflegte.

Die große Bewegung, welche von der Suche nach neuen Formen, bisher unerhörten Kombinationen, nach der Originalität und Traditionslosigkeit um jeden Preis ausgeht und sich abklärt bis zur gewollten, fast asketischen Einfachheit ist nicht eine wienerische Erscheinung allein, sie ist gemeinsam der ganzen modernen Bewegung am Anfange des zwanzigsten Jahrhunderts, in Deutschland sowohl wie in Oesterreich. Die Bestrebungen nach Wiederschaffung einer bürgerlichen Wohnkultur haben allerwärts das brausende Gärungsstadium, hier früher, dort später überwunden, und da angeknüpft, wo das alte bescheidene Handwerk durch die Stilsuche überrannt worden ist, beim einfachen, sachlichen, menschlich-sympathischen Wohnstil, den man einst als geschmacklos und stillos so sehr verfehmte, beim Biedermeierstil. Angeknüpft, aber nicht kopiert.

Und als man den Wohnungsstil auf einem guten Wege sah, da begann wieder die Erneuerung des Wohnhausstiles, des bürgerlichen Wohnhauses; da begannen die Versuche, die mo-

dernen Aufgaben, das große Zinshaus, das Warenhaus mit modernen Mitteln zu lösen, für die modernen Baustoffe, Eisen, Eisen-Beton, Glas usw. modernen Formen-Ausdruck zu finden.

Das Problem der Eisen- und Glasarchitektur hatte ja schon einige Jahrzehnte zuvor die Architekten beschäftigt. Die Pariser Ausstellung von 1889 bildet einen Meilenstein in diesen Bestrebungen. Von dem Kristallpalaste in Sydenham von 1851 bis zur Tour Eiffel und der Maschinenhalle von Paris 1889 ist ein ungeheurer Schritt. Dann aber trat ein Stillstand ein, und zu einer definitiven Lösung ist es bislang nie gekommen. Die Verbindung von Eisen mit Stein bot die eigentliche Hauptschwierigkeit. Als die Sache durchaus nicht recht voran wollte, tröstete man sich damit, daß das Eisen kein monumentales Material sei. Aber immer wieder wurde das Problem angepackt, konstruktiv sowohl als dekorativ. Und hier gab es nun eine böse Klippe: die modernen dekorativen Formen.

Hatte in den sechziger und siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Monumentalarchitektur das Kunstgewerbe stilistisch erdrückt, so begann jetzt umgekehrt das Kunstgewerbe sich in der Architektur auszubreiten. Es begann die Wohnhausarchitektur unter dem Prätexte einer bürgerlichen Baukunst sich mit kunstgewerblichen Motiven, mit neuen Formen modernster Prägung zu schmücken. Was dabei oft herauskam, ist uns allen noch in schauernder Erinnerung. Leider ist diese Richtung noch immer nicht überall und definitiv überwunden.

Das Kunstgewerbe überwucherte die Architektur. Und wenn auch das moderne Kunstgewerbe heute jene Gärungsjahre überwunden hat und ernst und sachlich geworden ist, wenn es auch gelungen ist, für das einfache bürgerliche Wohnhaus wieder einen einfachen, sachlichen, keine hohe Architektur vortäuschenden Ausdruck zu finden, so ist doch die Frage des modernen Monumentalbaues unter Vermeidung der überkommenen Formen noch lange nicht gelöst. Freilich, die Zeit der Versuche mit sogenannten unausgeschöpften, weiterbildungsfähigen, zumeist vorgriechischen Architekturformen ist vorüber. Immer wieder aber sehen wir große Architekten modernen Kunstbekenntnisses bei Monumentalbauten von der Erfindung neuer Formen absehen und auf die alten Architekturformen zurückgreifen, sie wohl modifizieren, vereinfachen, auf ihre Urbestandteile zurückführen, aber doch ihren inneren Sinn und Ausdruck wieder verwenden. Wir sehen auch, wie sie, wenn sie monumental wirken wollen, das alte Gerüst, die alten Ergebnisse der Massengruppierung und Raumgestaltung beibehalten, dieses Gerüst entscheiden lassen und es nur mit einfachen modernen Formen persönlicher Prägung umkleiden. Um ein Wort von Muthesius zu variieren: Moderne Stilarchitektur. Es war das heiße Streben eines Olbrich, und es ist die Lebensaufgabe anderer bedeutender Meister, sich zur modernen Monumentalität durchzuringen.

In Wien hatte dank der klaren Führung Otto Wagners die Ueberwucherung der Architektur mit kunstgewerblichen Motiven nicht lange Bestand. Der sachliche und monumentale Sinn dieses Architekten und seiner Schule fand gar bald wieder den klaren Weg.

In den Bauten der Wiener Stadtbahn, 1895—96 entstanden, kam das Programm Wagner zum ersten Male zum kräftigen Ausdruck. Von der Wiener Renaissance herkommend, die er so monumental zu behandeln verstand, ließ er die Entwicklung über das Barock zur Seite und ging seine eigenen Wege. In einigen Bauten der Stadtbahn sehen wir ihn noch als freien Stilarchitekten, mit Säulenordnungen, Fensterumrahmungen, aber mit persönlichem Detail. In anderen dominiert bereits der Pfeiler, die Fläche und die Platte. Mit Vorliebe arbeitet er an dem Problem der Verbindung von Eisen mit Stein. Im modernen Zinshausbau sieht er vom altüberkommenen Etagenbau und der Geschoßgruppierung ab und behandelt die Geschosse als gleichwertig. Die Fenster werden nicht durch Umrahmung betont, sondern die ganze Fassade über den Geschäftsläden als eine durch Streifen gegliederte Fläche behandelt, in der die Fenster ausgeschnitten sind. Die beiden untersten Geschosse der Geschäftshäuser gewöhnlich auf eisernen Stützen, die Front voll für Schauläden ausgenutzt, ohne eigentliche architektonische Tragpfeiler. Das Hauptgesimse weit ausladend, zwischen Traversen einbetoniert, geht häufig nicht über die ganze Hauslänge, sondern bleibt links und rechts je eine Achse zurück, der mittlere Teil ist etwas höher aufgeführt, und das weit ausladende Gesimse kröpft sich links und rechts

um, ohne die Nebenhäuser zu berühren. Die Dekoration ist einfach; manchmal bleibt die Fassade ganz glatt und wird mit Fliesen verkleidet.

So ist der allgemeine Charakter seiner Wohnhäuser und der seiner Schule, die natürlich im einzelnen die verschiedensten Lösungen zeigen. Gestatten die Mittel monumentale Gestaltung, so wählt er mit Vorliebe Marmorplattenverkleidung anstatt des alten Quaderbaues. Aller Schmuck, sei er nun plastisch oder malerisch, figural oder ornamental, ist stark stilisiert und bewegt sich in einem bestimmten einheitlichen Formenkreise, der für ihn und seine Schule charakteristisch ist. Mit Vorliebe verwendet er gegossenes oder getriebenes Metall zur Dekoration. Daß in konstruktiver Beziehung die neueren Bauweisen bevorzugt werden, bedarf keiner Erwähnung.

Im Sinne der Schule Wagners arbeiten Jos. Hoffmann, H. und F. Gessner, Plecnik, Hoppe, Schönthal, Kammerer, R. Melichar, W. Deininger und andere.

Wir haben in Otto Wagner einen der wenigen modernen Architekten vor uns, die, was man auch gegen ihre Werke sagen möge, voll von monumentaler Baugesinnung, dieser auch einen monumentalen modernen Ausdruck zu geben wissen. Wagners Werke sind oft für den, der nicht mit diesen Formen geworden ist, befremdend, immer aber von einer gewissen Größe. Unterstützt wird dieser monumentale Eindruck durch die fast durchgängige Symmetrie der Anlage, die auf malerische Wirkung, auf Anschmiegen an die Umgebung verzichtet, und Anpassung an das neue Werk verlangt.

Da diese Bauten nicht an lokale und historische Ueberlieferung anknüpfen, so fehlt ihnen auch das Bindeglied mit dem heimatlichen Boden. Sie könnten ohne Veränderung ihres Charakters an jedem Orte entstanden sein. Sie sind persönlich, aber nicht bodenständig, wenn wir unter Bodenständigkeit das Anknüpfen an die historischen Bedingungen des heimatlichen Bodens verstehen.

Wagner bildet den schroffsten Gegensatz zu König, der seine monumentalen Wirkungen zwar ebenfalls meist durch symmetrische Massengruppierung und Gliederung erzielt, aber aus einer allgemein gültigen historischen Architektur heraus sein Rüstzeug holt, die er, modifiziert durch die modernen Aufgaben, persönlich zu gestalten trachtet.

Eine Mittelstellung nimmt Friedrich Ohmann ein. Schüler Königs, ging er von dem Barock aus, das er gleich seinem Meister mit vollendeter Kunst zu behandeln verstand. Seine Barockaufnahmen sind berühmt und seine Barockschöpfungen in Prag, z. B. Palais Valtera, von verblüffender Echtheit. Dann kam er nach Wien, um die Bauten der Wienflußregulierung künstlerisch durchzubilden. Die Nähe der Wagnerschen Stadtbahnbauten regte ihn an, in seiner Art modern zu kommen. Das Resultat war ein durchaus persönlicher, Ohmann-moderner Charakter der Bauten, bei dem er auf ein weitgehendes Zusammenklingen des Bauwerkes mit der Landschaft ausging, welche Stimmung hauptsächlich in der Abschlußarchitektur der Wienflußeinwölbung zum Ausdruck kommt. Ohmanns Mitarbeiter bei den Wienflußbauten war Jos. Hackhofer, der sich dann auch selbständig mit Glück in einer ähnlichen Richtung betätigte.

Das von Ohmann in Zusammenarbeit mit Kirstein errichtete Magdeburger Museum, eine Weiterentwicklung in deutscher Renaissance, an Ohmanns frühere Arbeiten für das Reichenberger Museum anknüpfend, ist Ihnen bekannt.

Die Umbildung des Charakters der Wienflußarbeiten in das Antikische zeigt das Elisabethdenkmal, ein Architekturmonument, welches mit der umgebenden Natur zusammenklingt; antikisch-provinziale Formen schlagen einige kleine Museumsbauten, Carnuntum und Spalato, an. Das Ländlich-Liebenswürdige betonen die Milchtrinkhalle, Villa Schopp in Hietzing und anderes.

Ohmanns Arbeiten am Hofburgbau, dessen Leiter er als Nachfolger Försters war, während die Weiterführung jetzt Baumann anvertraut ist, entziehen sich unserer näheren Kenntnis.

Das Zusammenfassende an Ohmanns so verschiedenartigen Arbeiten ist der Respekt vor den alten Schönheits- und Kulturepochen, das Aufbauen auf dem Bestehenden, Bescheidenheit und Einordnung des neu zu Schaffenden in die Gesamterscheinung, plastisches Denken und als Charakteristik seiner Bauformen: Einfühlung in die alten Formen und Neugestaltung derselben, ohne sie zu kopieren — Schaffung moderner Formen,

welche sich in die so umgebildeten alten Formen harmonisch einzufügen.

Seine Einfühlungsfähigkeit in die alte Kunst und seine Empfindung für alte Platzbilder, deren Nachschaffung und Weiterbildung hat Ohmann in vielen Entwürfen für städtebauliche Aufgaben, Platzbildungen und Regulierungen betätigt, namentlich für den Karlsplatz und seine Umgebung, insbesondere wegen der Museumsfrage.

König, Wagner und Ohmann stehen an der Spitze von Architekturschulen. Der erstere an der technischen Hochschule, wo außer ihm noch Karl Mayreder, Max von Ferstel, Artmann und Simony wirken, Wagner und Ohmann an der Akademie der bildenden Künste, wo Wagner als Nachfolger von Hansen und Hasenauer die eine, Ohmann als Nachfolger von Schmidt und Luntz die andere Abteilung führt. In diesen drei Schulen prägt sich die besondere Eigenart der drei Meister aus: König der reife großzügige Akademiker, der seine Kunst bis ins letzte Detail mit abwägender Feinheit harmonisch-historisch abstimmt. Wagner der kampfesfreudige Führer der ausschließlichen Moderne, Ohmann ohne spezielle stilistische Bindung in formaler Richtung die Verknüpfung von Altem und Neuem zu einheitlichem Schaffen anstrebend.

Zwischen den drei Hauptrichtungen gibt es natürlich zahllose Uebergänge, und eine große Reihe von Persönlichkeiten eigenkräftiger Begabung wandeln ihre eigenen Wege.

Ich habe bisher nur vom Profanbau gesprochen. Im Kirchenbau zeigte sich in den letzten Jahren eine Abwendung von der reinen Gothik. Zwar dominierten im Kirchenbau immer noch die Schüler Schmidts, Luntz, Wielemans, Neumann und Andere, doch sind die bedeutenderen Werke nicht mehr in gotthischen Formen entstanden. Wielemans Kirche am Breitenfelde zeigt die Formen lombardischer Frührenaissance, Franz von Neumanns Antoniuskirche in Favoriten ist ein mittelalterlich lombardisch-venezianischer Kuppelbau. Die Cantiuskirche am Alsergrund errichtete Gustav v. Neumann im Uebergangsstil. Victor Luntz projektierte und begann nach einer Konkurrenz die Kaiser Jubiläumskirche bei der Reichsbrücke in akademisch-romanischen Formen. Seit dem Tode Luntz führt diesen Monumentalbau Kirstein, der ihm, wenn auch auf historischer Basis, mit Glück eine persönlichere Gestaltung zu geben trachtet und den Innenraum der Elisabeth-Gedächtniskapelle auf altchristlicher Grundlage sehr schön durchgebildet hat.

Kirstein schuf auch den Ausbau des Brünner Doms in spät-gothischen Formen, dabei nicht diese Formen akademisch abschreibend, sondern im Sinne der Gothik selbständig weiterbildend.

Otto Wagner besaß den Ehrgeiz, seiner modernen Richtung auch den katholischen Kirchenbau zu erschließen. Sein erstes modernes Ideal-Kirchenbauprojekt zeigte einen runden Flachkuppelbau mit seitlichem Campanile; der Entwurf kam nicht zur Ausführung. In dem dominierenden Kirchenbaue der Heil- und Pflegeanstalten am Steinhofe hat nun Otto Wagner ein Werk geschaffen, das zwar in seiner Grundrißgestaltung, Raumbildung und Massengruppierung, an die überlieferten Vorbilder anknüpft, in der formalen Ausbildung aber vollkommen konsequent in seiner Sprache durchgeführt ist. Der Bau gilt ihm und seiner Schule als ein Standard-Werk der Richtung und wird von seinen Anhängern ebenso sehr gelobt als von seinen Gegnern angegriffen. Jedenfalls stellt der Bau ein sehr reifes und durchgebildetes Werk der Wagnerschen Richtung dar, bei dem er und seine Mitarbeiter ihr Bestes gaben.

Wir haben nun in einem allgemeinen Ueberblicke die vielen Wellenbewegungen gesehen, welche die Wiener Architektur von heute beherrschen, und versucht, deren Zusammenhang mit den großen europäischen Kunstströmungen wenigstens anzudeuten. Lassen Sie uns nun in einer kleinen Auswahl aus dem Geschaffenen den einzelnen Werken näher treten.

Im Rahmen einer kurzen Vortragsstunde ist es natürlich nicht möglich, jedem Künstler und jedem hervorragenden Werke in gebührender Weise gerecht zu werden. Man muß sich begnügen, andeutungsweise vorzugehen und kann nur einzelne charakteristische Werke herausgreifen. Vieles muß dabei übergangen werden, was bei reichlicherem Zeitausmaße zu einer eingehenden Behandlung Anlaß geboten hätte. Um eine tote Aufzählung zu vermeiden, kann der Hauptsache nach nur auf das Abgebildete hingewiesen werden.

(Fortsetzung folgt)