CENTRALNA BIBLIOTEKA
II 0261/17
POLITECHNIKI GDAŃSKIEJ

DER
ARCHI-
TEKT
1911

B 3077
I. 18

DER ARCHITEKT

WIENER MONATSHEFTE FÜR BAUWESEN UND DEKORATIVE KUNST

REDAKTEUR ARCHITEKT OTTO SCHÖNTHAL

XVII. JAHRGANG 1911

96 SEITEN TEXT UND 96 TAFELN MIT
267 ABBILDUNGEN

III 0261

POLITECHNIKA BIBLIOTEKA CENTRALNA GDAŃSKA

DRUCK DER K. U. K. HOFBUCHDRUCKER
FR. WINIKER & SCHICKARDT IN BRÜNN

I. TEXT

II. TAFELN UND TEXTBILDER

A. SACHREGISTER

Die Tafelnummern erscheinen in Klammern

B. PERSONENVERZEICHNIS

Die Tafelnummern erscheinen in Klammern

C. ORTSVERZEICHNIS

III. BUCHBESPRECHUNGEN

Die Ziffern bedeuten den Monat der Beilage

□ □ □ □ □ □ □

Entwurf für ein Landhaus. Architekt dipl. Ingenieur Josef Dürr, Wien

Gartenanlage, Architekt C. F. A. Voysey.

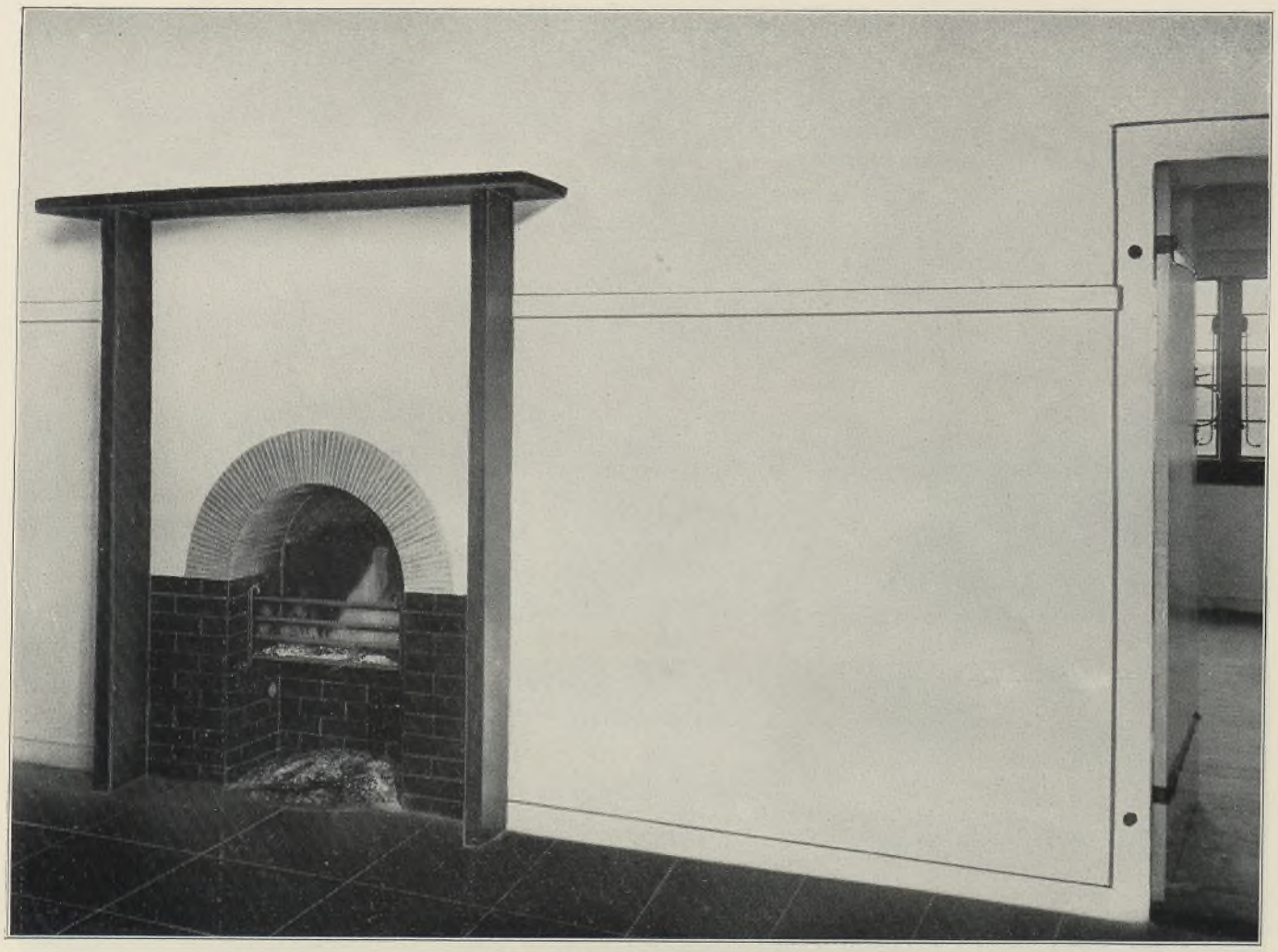
Moderne englische Architektur.

Von A. S. Levetus.

Während der letzten 20 Jahre hat sich das allgemeine Interesse, für die Architektur sowohl, wie für die innere Dekoration des Heimes, in allen Kulturländern gesteigert. Die große Umwälzung ist vorüber, am Kontinent sowie in England selbst, wo die große Strömung gegen die damalige Bauart im Mobilar zuerst sich fühlbar machte.

Im Laufe der Zeit wurde in England der Zusammenhang mit der alten Handwerkskunst unterbrochen und gerade die sogenannte „Early Victorian"-Periode ist das größte Verbrechen, das gegen die Tradition verübt worden ist. Sie zu retten, sie wieder ins Leben zu rufen, ist einigen, jetzt weltberühmten Architekten zu danken. Der Führer dieser Anregung war Norman Shaw. Von ihm ist die große Bewegung ausgegangen, und seine klaren weitsehenden Gedanken sind auf guten Boden gefallen. Eine ganze Reihe seiner Schüler hat dazu geholfen, die moderne „domestic Architecture" Englands in die Höhe zu bringen. Sie haben gezeigt, daß die Entwicklung des englischen Heimes stets Hand in Hand mit der allgemeinen Kultur des Landes fortschritt. Obgleich in verschiedenen Zeitaltern das Land von fremden Nationen beeinflußt war, ist dieser Einfluß nicht stark genug gewesen, den bodenständigen Charakter der englischen Architektur zu zerstören. Beweis für diese Behauptung sind die vielen Familienhäuser aus dem Mittelalter und besonders aus dem 15. und 16. Jahrhundert, welche noch immer in verschiedenen Teilen Englands bestehen. Gerade diese sind es, welche als Grundlage für die moderne englische Architektur gedient haben. Denn in späteren Zeiten ist das echt Englische beseitigt worden zugunsten der Architektur fremder Länder.

Nach und nach kamen Queen Anne, Georgian Period, welche sich durch eine gewisse Schwere der Formen und Konstrukion und durch Mangel an geistigen Gedanken kennzeichneten. Noch schlimmer ging es mit der Victorian Period. Dort sind Formen und Konstruktion ganz außer Acht gelassen. Aber wie es in der bildenden Kunst zu einer Revolte gegen die damalige künstlerische Anschauung kam, gab es glücklicherweise eine gleiche Bewegung zugunsten der Architektur. Zurück zu vergangenen Zeiten. Ein echt englisches Heim im schönsten Sinne des Wortes, wie wir



Kamin. Architekt C. F. A. Voysey.

es in früheren Zeiten gehabt haben, aber doch ein solches, welches auch das Gepräge unserer Zeit tragen soll. Dies sind die Grundsätze, welche die englischen Architekten haben.

Das englische Haus dehnt sich lang und niedrig in der stillen Landschaft. Daß es so gebaut ist, statt in die Höhe zu schießen, liegt in der Natur der Sache, und nirgends zeigt sich die moderne Entwicklung mehr, als in diesem Punkte. Im Anfang bestand das Herrschaftshaus aus einer Halle, welche mehreren Zwecken diente, und einigen Nebenräumen. Das Bauernhaus aber aus einem Zimmer. Als der Begriff Komfort wuchs und die Zeiten für die Herrschaften und Bürger günstiger waren, sind Schloß und Bauernhaus durch Zubauten vergrößert worden. So blieb es bis zum 16. Jahrhundert. Die Bürger, die in den großen Städten wohnten, haben zuerst ein einziges Stockwerk zugefügt. Erst hundert Jahre später kam ein zweites Stockwerk; bei diesem blieben sie, höher wollten sie nicht bauen. Das zweite Stockwerk war immer im Dach eingebaut. Diese Art zu bauen ist charakteristisch für die modernen englischen Architekten. Denn Licht und Luft sind zuerst berücksichtigt worden. In vergangenen Zeiten sind Schloß und Haus aus dem nächstgelegenen Material gebaut worden, denn der Transport war schwer und fast unmöglich. Die modernen Architekten machen es ebenso, aber aus anderen Rücksichten. Erstens harmoniert es besser mit der Landschaft als fremdes Material, dann stellt sich der Preis für die Mittelklasse viel billiger, und es ist ein Hauptprinzip, billige und in jeder Beziehung gut gebaute Häuser zu errichten, so daß auch Minderbemittelte ihr eigenes Haus besitzen können. Nun kommen alle Erfindungen auf technischem und sanitärem Gebiete zu Hilfe. Diese vermehren und verbessern sich von Jahr zu Jahr, folglich muß der Architekt immer auf der Hut sein. Der Architekt sitzt nicht mehr in seinem Bureau, um Pläne zu zeichnen, welche er dem Baumeister überläßt, ohne sich weiter mit dem Bau zu befassen, er muß überall dabei sein, das Material, aus welchem das Haus gebaut wird, bestellen und alle Gebiete der Wissenschaft und der Hygiene praktisch erprobt haben.

Über die moderne englische Architektur ist vieles veröffentlicht worden, und zwar durch die allerersten Architekten Englands. Das jüngste Werk, „The English home" von Banister F. Fletcher und H. Phillips Fletcher zeigt, wie groß das allgemeine Interesse ist, denn es ist als Führer für Laien bestimmt. Die Autoren, die zu den allerersten Architekten Englands zählen, haben jeden Punkt eingehend geschildert und es wäre wünschenswert, daß ihre vernünftigen Anschauungen verbreitet werden.

Vor 20 Jahren (1890) ist ein anderes wertvolles, obgleich kleines Werk „The book of houses" und zwei Jahre später „The book of Country houses", beide von Ernest Newton, veröffentlicht worden. Dieser Architekt war überhaupt der erste, welcher sich mit dem Problem des kleinen Hauses befaßt hat. Es lag ihm immer am Herzen, obgleich er sehr viel mit großen Bauten beschäftigt war. Er hat mehrere kleine Wohn- und Landhäuser in verschiedenen Teilen Englands erbaut, welche Zeugen seiner Fähigkeiten sind. Er hat es verstanden, die nationalen Eigentümlichkeiten zum Ausdrucke zu bringen. Er hatte ein feines Gefühl und sicheren Geschmack, welche sich nicht nur in dem Stil, welchen er wählte, offenbarten, sondern auch in seiner Ornamentik. Später erschien das große Werk Bailey Scotts „Houses and Gardens" und mehrere Essays von C. F. A. Voysey. Nun haben auch andere vornehme Architekten geholfen, die Sache populär zu machen. Es soll jeder Mann sein Haus besitzen, denn das heißt, sein eigener Herr sein, für den Arbeiter wie für den Lord. Alle diese Männer haben gezeigt, wie es möglich ist, kleine, ge-

Landhaus. Architekt C. F. A. Voysey.

sunde Familienhäuser mit billigem Geld zu bauen, sie haben den Weg geebnet, welchen die jüngere Generation englischer Architekten sowohl als auch die anderer Nationen gehen sollen. Sie haben gezeigt, wie groß und umfangreich das Können eines Architekten sein muß. Er ist nicht nur Architekt, sondern Erbauer im höchsten Sinne des Wortes.

In der letzten Zeit wurde wahrgenommen, was Ruskin wiederholt gepredigt hat: Zurück zum Lande. Es sind keine leeren Worte, die großen Städte sind selbst Land geworden, weil sie in der Umgebung von kleinen Gardensuburbs sind; z. B. Hampstead im Nordwesten Londons; aber die Art, die Pläne zu konstruieren, ist doch einigen Pionieren zuzuschreiben, unter diesen Ernest Newton, Bailey Scott, Gebrüder Fletcher, F. A. Ashbee, C. F. A. Voysey.

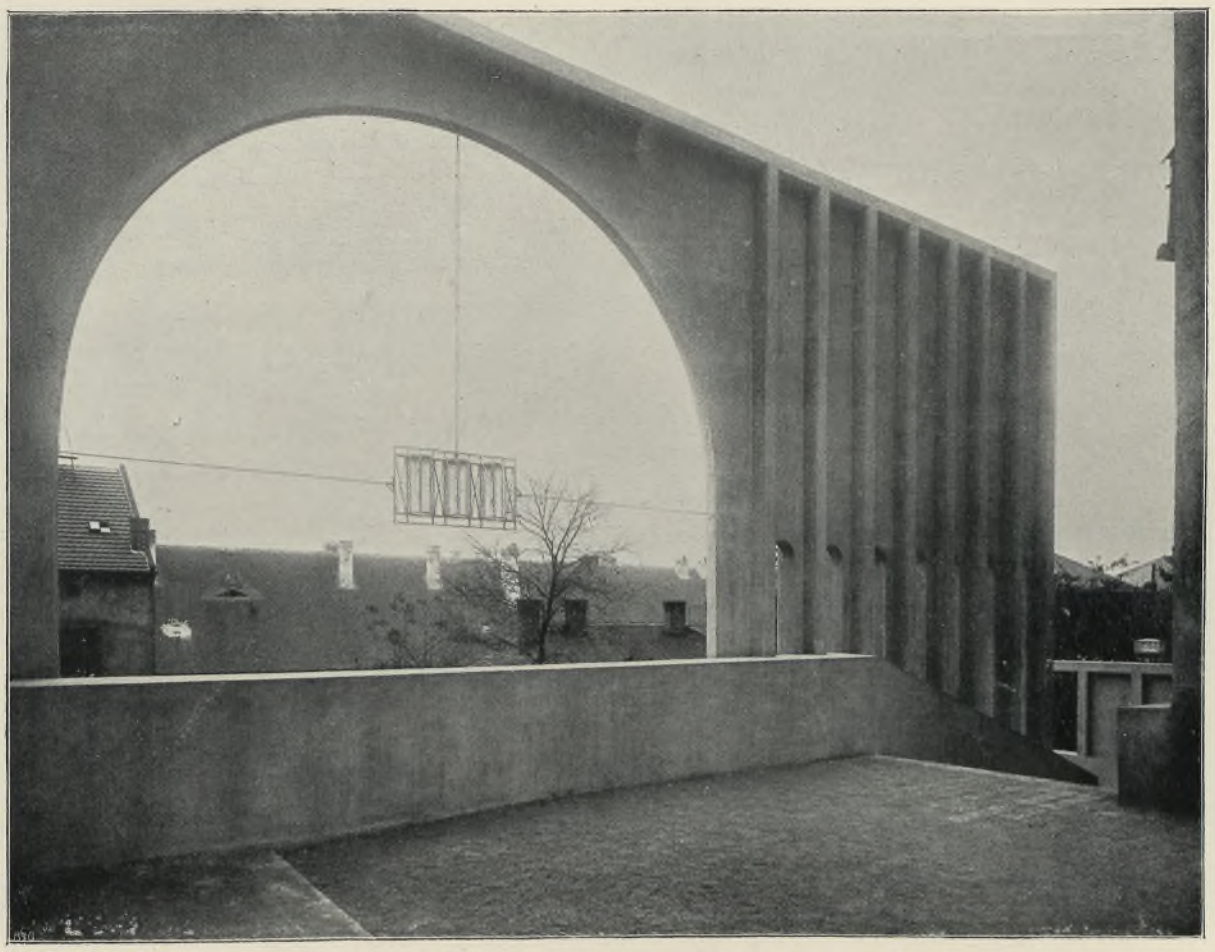
Der Name C. F. A. Voysey ist hier am Kontinent ein sehr bekannter, denn niemand hat die Entwicklung des neuen Stiles mehr beeinflußt und ihr seinerzeit ein stärkeres Gepräge gegeben als dieser hervorragende englische Architekt, Künstler und Kunsthandwerker. Er begann seine Laufbahn, als sich der Einfluß der Lehren Ruskins

Kirchentreppe in Königgrätz. Architekt Joža Gočár, Prag.

und Morris' bei einigen wenigen Auserwählten zu zeigen anfing. Aber er mußte hart kämpfen, bevor er sich auf dem Wege sicher fühlte, dessen Endziel war, klare, gesunde, praktische und vernünftige Ideen in der Architektur und ebenso in der Ausschmückung des Heimes. Vor seiner Zeit hat niemand an die Verwandtschaft zwischen dem Beruf des Architekten und des Hausdekorateurs gedacht. Seit der Zeit der größten Architekten des 18. Jahrhunderts hat keiner das Zusammenwirken von Architekt und Tischler berücksichtigt. Jeder ging seines Weges, ohne sich um den anderen zu kümmern. Morris war ausschließlich Dekorateur und befaßte sich nur mit der dekorativen Kunst. Es blieb daher Voysey überlassen, den Weg zur Vereinigung dieser mit der Architektur zu finden. Ruskin, der so viel über Architehtur schrieb, entging ihre Wichtigkeit in der Konstruktion von Möbeln und anderen Objekten zur Ausschmückung des Heims. „Wahre Architektur", meint er in „Fors", „bringt derjenige hervor, der ein Heim für sich selbst braucht und es nach seinem eigenen Geschmacke, auf seine eigenen Kosten baut, nicht zu seinem Gewinne nach dem Geschmacke anderer". Aber wie man ein Haus gestalten, von innen oder von außen schmücken soll, hat Ruskin niemals gelehrt, das blieb Voysey überlassen. Er war einer der ersten Architekten, die gegen die damalige Bauart kämpften, und kam als Führer, Sieger und Bildner des öffentlichen Geschmackes hervor. Bei allem, was Voysey unternimmt, geht er vom rein Konstruktiven aus, alles Ornamentale ist demselben untergeordnet. Von allem Anfang hielt er sich an diesen Grundsatz, er war der erste englische Künstler, der in seinen Entwürfen zur Stilisierung neigte.

Voyseys Arbeiten, sowohl die architektonischen als auch die kunstgewerblichen, entwickeln sich naturgemäß aus den wesentlichen Strukturgesetzen, seine Resultate werden somit auf natürliche Weise erzielt. Infolgedessen sind sie auch wahr. Sie sind nicht Teile eines Ganzen, sondern bilden ein ganzes, schönes und überzeugendes, wohltuendes Werk. Sie sprechen durch ihre Einfachheit im Gegensatze zu dem, was der Künstler „Vorhemd-Architektur" nennt, d. h. rings um die Substanz eines Gebäudes Formen setzen, anstatt daß sich die Substanz selbst in Formen kleidet, eine solche Architektur, welche in unserer Seele keine Saite in Schwingung bringt.

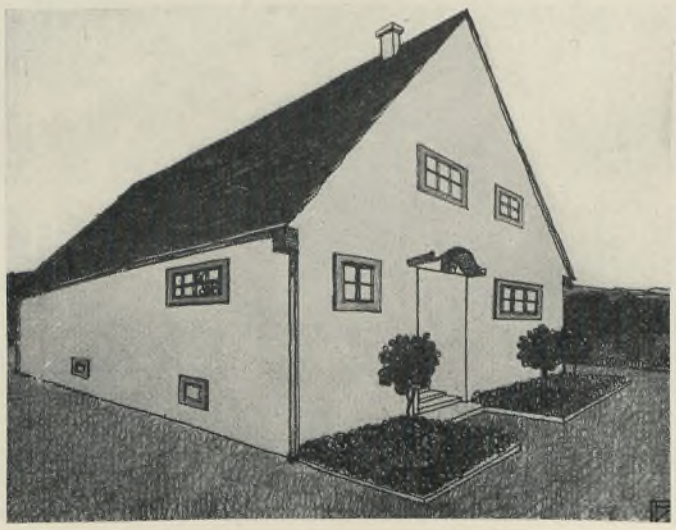
Sein Werk ist voll Leben und reich an Gedanken. Er macht alles selbst und bewacht das Entstehen des Hauses, der Möbel und der Innendekorationen. Es ist ihm sehr viel daran gelegen, überhaupt die Individualität des Eigentümers zu zeigen. Denn Voysey ist ein zu großer Künstler, um sich der Erkenntnis zu verschließen, daß ein Haus, welches ohne Rücksichtnahme auf den Bewohner gebaut wird, nur der Teil eines Ganzen, nicht aber eine Gesamtheit ist. Das Heim, sagt er, soll die Bahn sein, um welche sich der Eigentümer dreht. Ob die Häuser in London oder irgend einer anderen Stadt oder aber auf dem Lande stehen, Voysey hat sie der Umgebung angepaßt. Auf einer Ebene baut er anders als auf einer Erhöhung. Aber wo immer sie sich befinden, ob groß oder klein, sprechen alle seine Häuser jene Gedanken und Gefühle, welche die Basis einer guten



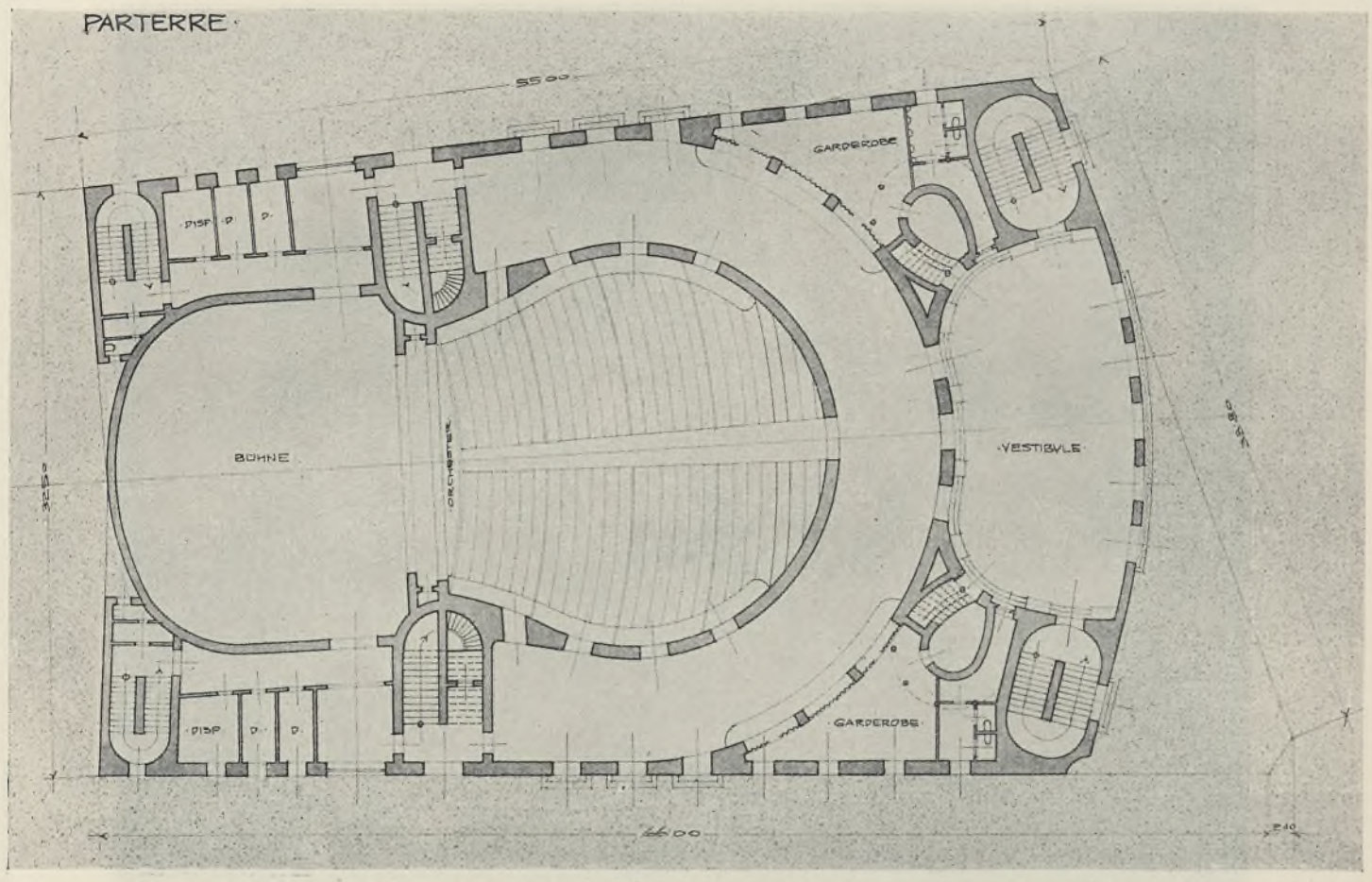
Detail der Kirchentreppe in Königgrätz. Architekt Joža Gočár, Prag.

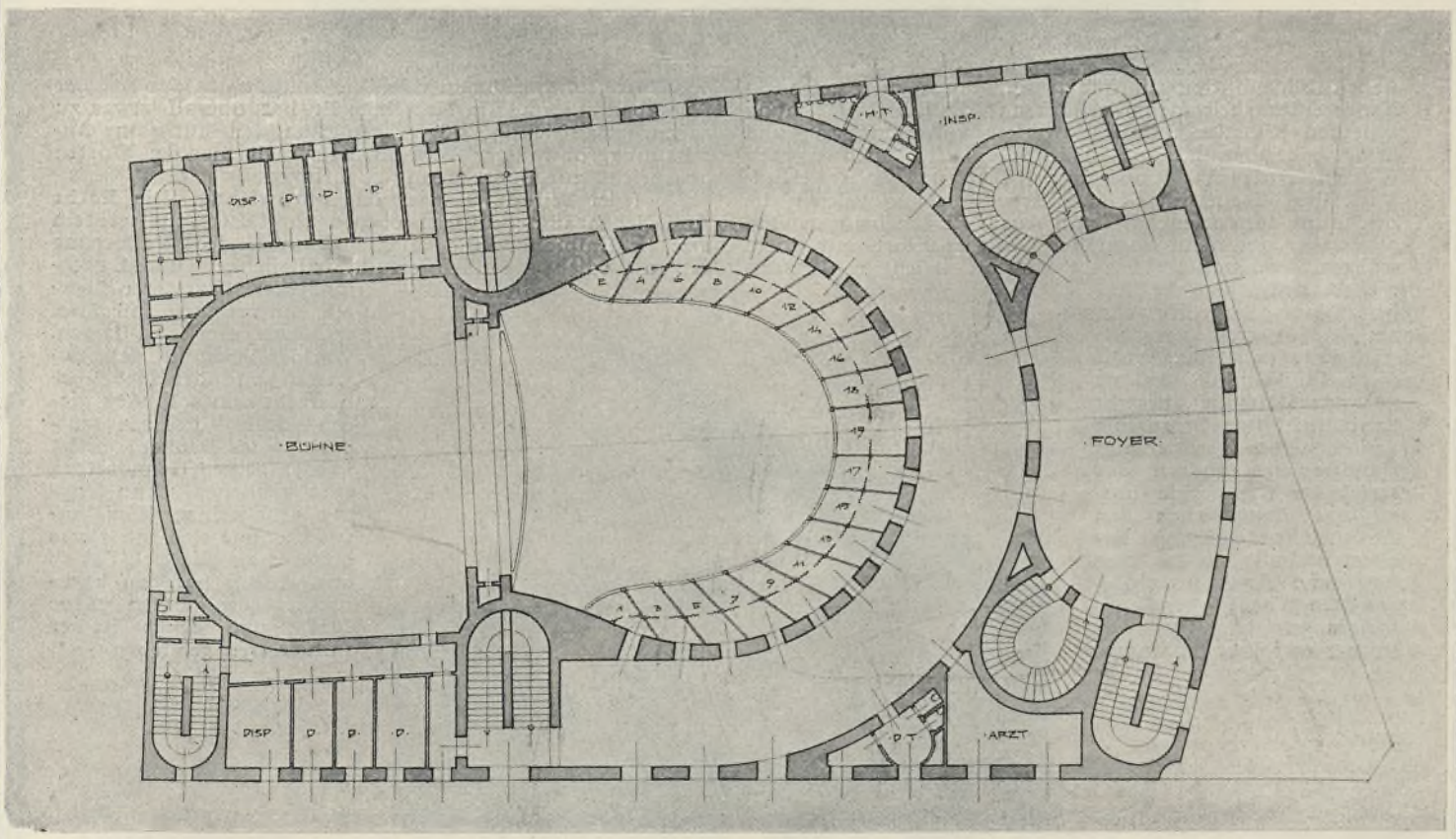
Arbeit bilden. Überall findet man auch ausgezeichnete Handwerkerarbeit, denn er erkennt die innige Beziehung zwischen Künstler und Handwerker voll und ganz und bringt sie überall zum Ausdruck. Nach seinen eigenen Worten: „Jeder hat seinen eigenen Platz und wahres Handwerk liegt darin, die Gefühle des Künstlers, welcher die Zeichnung entworfen hat, zum Ausdruck zu bringen und dies ist er nur dann imstande, wenn er selbst mit jenem wahren Verständnisse begabt ist, aus welchem die Basis wahrer Arbeit besteht. Arbeit ist nur dann edel, wenn sie den Arbeiter veredelt; und wenn uns seine Arbeit das Gefühl einflößt, daß sie gut ausgeführt ist, besteht dann nicht nur Sympathie zwischen dem Künstler und Handwerker, sondern das Band der Sympathie umschlingt dann auch den Außenstehenden, den Besitzer und alle, die das Haus betreten.“ Auch in größeren Bauten hat Voysey Großartiges geleistet. Aber was immer es sei, es ist immer vernünftig und schön in der Konstruktion, in der Art der Ausarbeitung und im Material. Er hat überall etwas zu sagen, ist aufrichtig und wahr und hat den Mut, seine Anschauung, obwohl er diese niemals in lärmenden Worten ausspricht, zur Überzeugung zu bringen.

Jeder Teil des Hauses ist ihm wichtig. Die Küche und Nebenräume müssen ebenso sorgfältig studiert sein wie die Empfangs- und anderen Räume. Jede Verzierung ist mit edlen Gedanken erfüllt, Nützlichkeit und Zweckmäßigkeit herrschen überall. Er verlangt, daß alles, was wir tun und lassen, von der Vernunft, dem Gewissen und der Liebe beherrscht sein soll. Aus diesen drei Vorsätzen entspringt das Denken; er ist immer seinen Grundsätzen treu geblieben, denn Voysey geht seinen Weg unbeirrt, ohne sich um etwas anderes als das Ziel, das er vor Augen hat, zu kümmern. Dies waren seine Ideale und denen ist er immer treu geblieben.

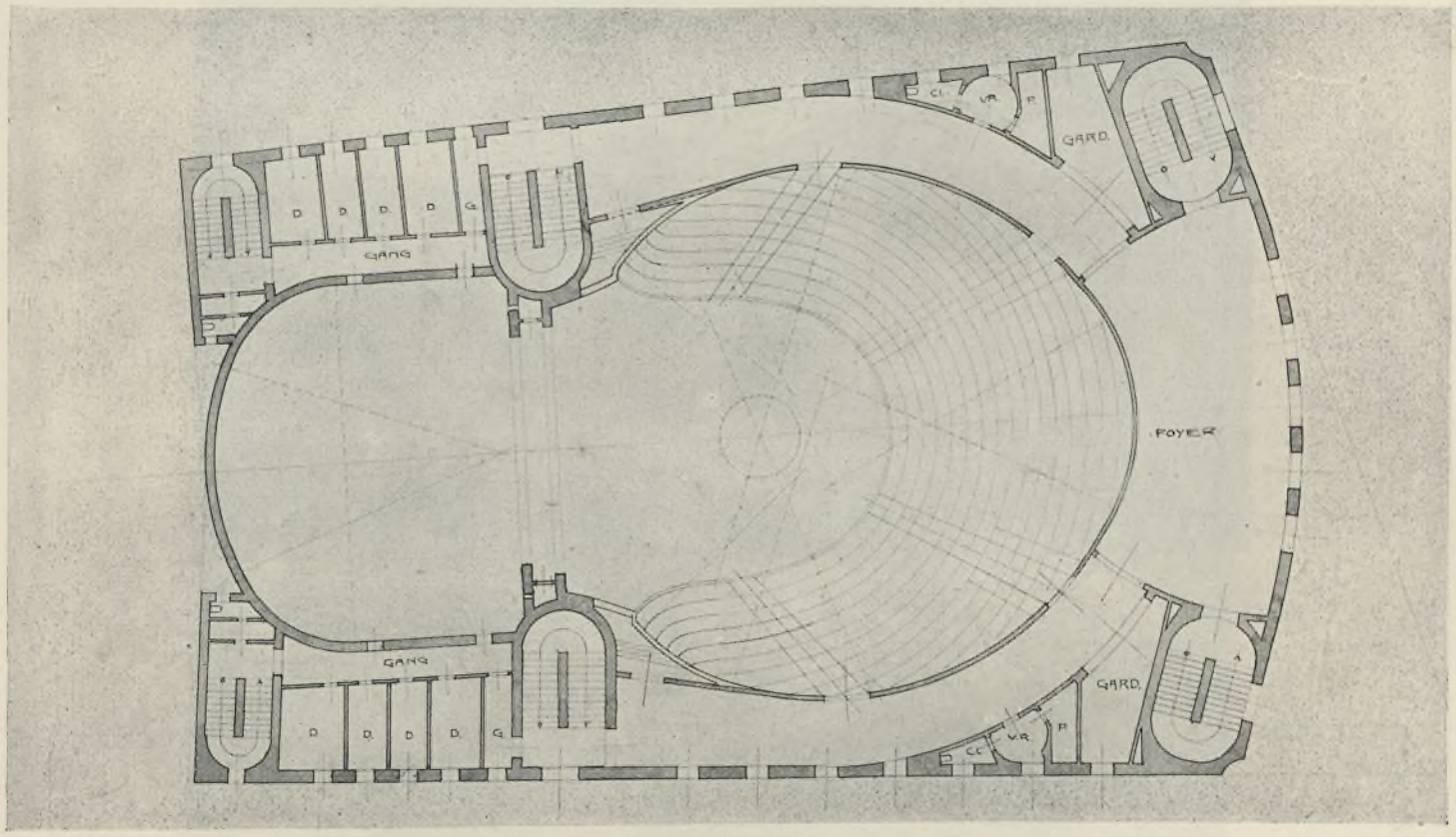


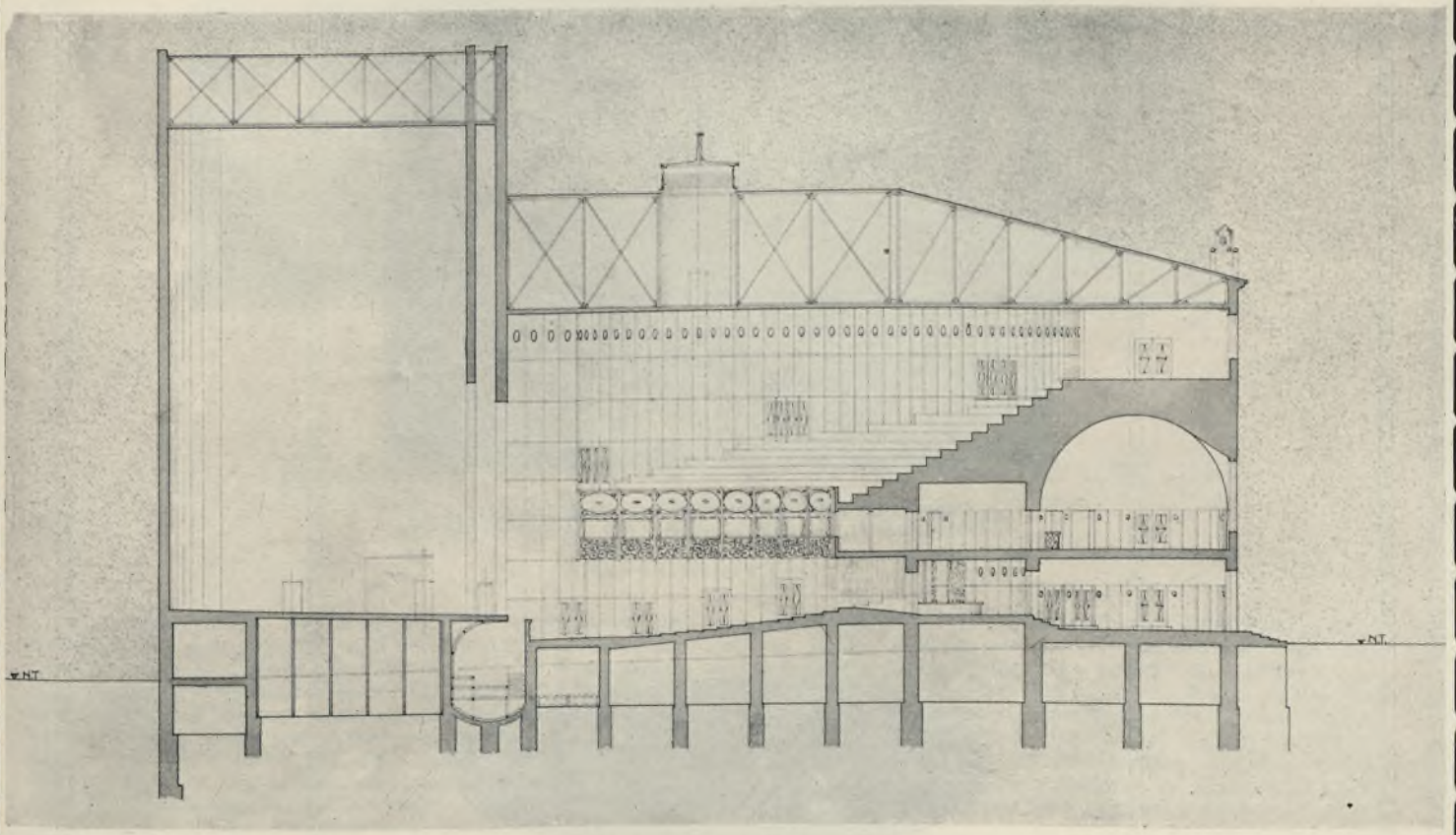
Entwurf für ein kleines Landhaus.
Schule des Prof. Josef Hoffmann.





Parterre und I. Rang. Grundriß für ein Theater von Architekt Professor J. Hoffmann (siehe Tafel 1 und 2).





II. Rang. Grundriß und Schnitt eines Theaters von Architekt Professor J. Hoffmann (siehe Tafel 1 und 2).

Plastiken von Ivan Mestrovic. Aus der Ausstellung der Wiener Secession.

Entwurf für ein Landhaus. Architekt Paul Hohrath.

Fenstergitter. Architekt Joža Gočár, Prag.

Portal für ein Gemeindehaus in Süd-Böhmen.
Architekt Carl Raabenhofer.

Die Bedeutung des Standortes der Gebäude und die Gruppenbildung im Städtebau.

Von Dr. Heinrich Pudor.

Großstädtisches Miethaus und Bauunternehmertum haben es mit sich gebracht, daß wir für die Bedeutung, die der Platz hat, den ein Gebäude einnimmt, das Verständnis im allgemeinen verloren haben. Wir bauen in der Großstadt zuerst die Straßen, nicht zuerst die Häuser, und wir bauen Etagen, nicht zuerst Wohnungen. Und vor allem bauen wir die Häuser auf dem Reißbrett und auf dem Papier, statt in die wirkliche Umgebung. So kommt es denn heute unzählige Male vor, und zwar auch bei tüchtigen Architekten, daß ihre Gebäude zwar in der Zeichnung und im Modell, aber nicht in ihrer Umgebung wirken. Und doch verhält es sich bezüglich des Standortes und der Lage der einzelnen Gebäude ähnlich wie mit der Lage ganzer Städte, die je nachdem schön und erhaben sind oder der Schönheitsreize ermangeln. Man denke an die Lage der Siebenhügelstadt Rom, der Akropolis von Athen, an Odessa und Konstantinopel, an die nordischen Städte Stockholm, Christiania, Plymouth, im Süden Neapel, Genua, Le Havre, die meisten dieser Städte pyramidenartig aus dem Meere ansteigend. Man denke demgegenüber an Florenz, an das eintönige Mailand, an Lyon und Lausanne, an London und Berlin.

Berg und Wasser sind es in der Hauptsache, die die Schönheit und Wirkung einer Stadt, eines Ortes, wie auch

Plastiken von Ivan Mestrovic. Aus der Ausstellung der Wiener Secession.

eines einzelnen Gebäudes bedingen. Wo beides zugleich vorhanden ist, liegen die Bedingungen am günstigsten, wie bei Genua und Le Havre, Nizza und Genf. Florenz liegt zwar geschützt im Süden der Berge, es liegt auch an einem schönen Strom, aber es würde mit seinen klassischen Architekturen einen noch weit erhabeneren Eindruck machen, wenn es die Lage des benachbarten Fiesole, das am Rücken der Berge in der Sonne liegt, haben würde. Wo kein Meer und kein See ist, kann ein breiter Strom ähnlich oder unter Umständen noch stärker wirken, so die Newa bei Petersburg (vgl. das Winterpalais), die Seine bei Paris, der Rhein bei Köln und Düsseldorf, die Donau bei Wien, die Themse in London (vgl. das Parlamentsgebäude). Aber auch hier gewinnt die Lage außerordentlich, wenn die Ufer terrassenartig ansteigen, wie bei Heidelberg am Neckar und einigermaßen bei Koblenz, dessen Lage einen besonderen Reiz dadurch erhält, daß hier zwei Ströme ineinanderfließen.

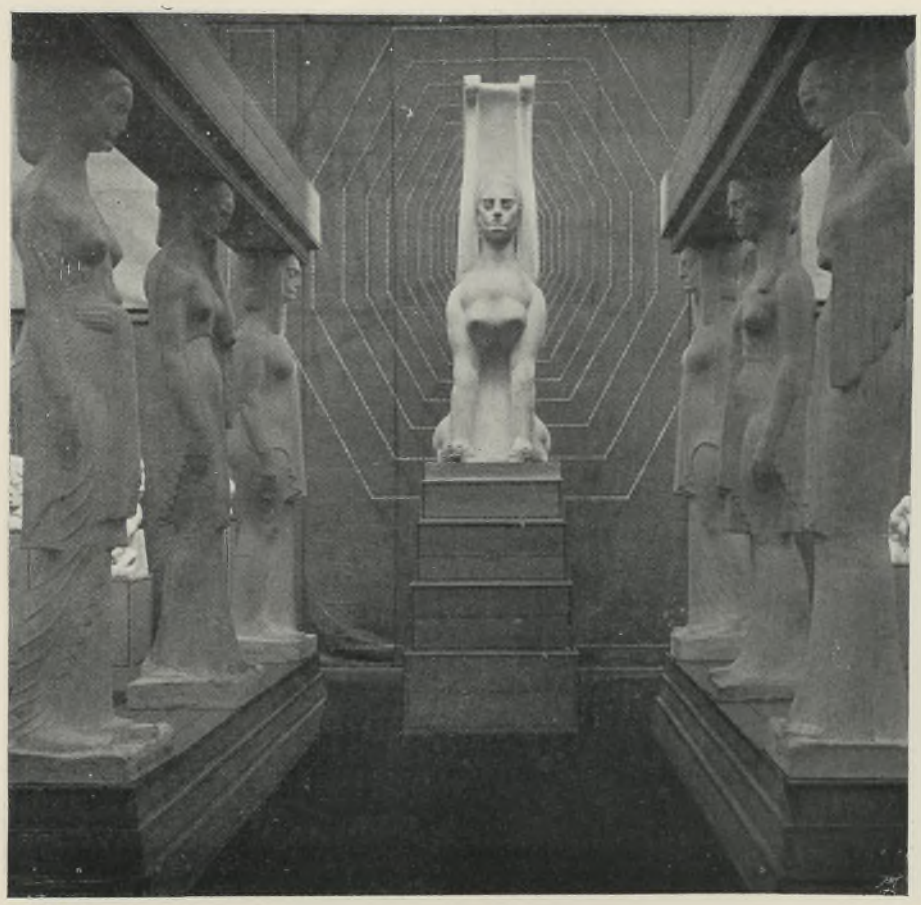
In ganz ähnlicher Weise sind diejenigen einzelnen Gebäude am günstigsten gestellt, die an einem Hügel und zugleich am Wasser liegen, sei das Wasser nun das Meer, ein See oder ein Fluß, wie beim Heidelberger Schloß. Bei dem letzteren Beispiel erkennen wir, wie auch der Wald, namentlich wenn er wie hier den Hintergrund am Rücken des Berges bildet, die Schönheit einer Architektur steigert.

Natürlich spielt auch die Himmelsrichtung eine große Rolle. Der günstigste Fall liegt dann vor, wenn die Stadt oder das Haus den Berg im Rücken (d. i. im Norden) hat, den See oder Fluß vor sich im Süden, wie es z. B. bei Nizza und Le Havre der Fall ist.

Besonders in den Großstädten aber finden wir die Bedeutung der Himmelsrichtung fast immer unterschätzt oder übersehen. Man baut nach Süden ebenso wie nach Norden, nach Osten ebenso wie nach Westen, und selbst bei Villen und Landhäusern kümmert man sich wenig um Lage und Himmelsrichtung. Und doch verlangt nicht nur die Hygiene, sondern auch die Schönheit, daß die Wohnungen von der Sonne in ihrem täglichen Laufe bestrahlt werden. Die ideale Lage eines Hauses ist deshalb mit der Breitseite vorn nach Südost.

Unsere Architekten vergessen aber nun häufig den Wert der Bodenerhebung für die Wirkung der Architekturen zu beachten. Zuvörderst muß gesagt werden, daß ansteigendes Terrain schon um dessentwillen bessere Wirkungen erzielt, weil die Gebäude alsdann nicht hintereinander sich verstecken, sondern übereinander, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, sich aufbauen, jedenfalls hintereinander sich sehen lassen und somit ihre Wirkungen addieren: Und unvergleichlich sind die Reize solcher terrassenartig aufsteigenden Gebäudegruppen und Stadtteile, wenn sie harmonisch zusammenstimmen, wie es in mittelalterlichen Städten und Kleinstädten häufig der Fall war*). Selbst Leipzig, das auf Tiefland liegt, bot nach dem alten Töpfermarkt zu ein Beispiel im kleinen hierfür, bei der Neuaufführung dieses Stadtteiles hat man indessen die

*) Ein hierher gehörendes Beispiel aus einer modernen Industriestadt bieten einige Teile der Stadt Glasgow.



Vorteile des hier ansteigenden Geländes nicht zu nutzen verstanden. Derartige Beispiele lassen sich beliebig vermehren. Es verhält sich bezüglich dieser Wirkungen ansteigenden Geländes ähnlich wie mit denjenigen von Kurvenstraßen, die ebenfalls den Vorteil bieten, daß ein Haus vor und hinter dem anderen sichtbar wird, andernfalls aber versteckt liegt. Demselben Zwecke dienen auch die mittelalterlichen Erker, die trotz geradliniger Straßenflucht den Häusern in ihren oberen Stockwerken Gelegenheit gaben, hervorzutreten und sichtbar zu werden. Aus alledem folgt die Notwendigkeit, beim Hausbau und Städtebau auf die Vorteile der Bodenerhebung mehr als bisher zu achten, die natürlichen Bodenerhebungen auszunützen und unter Umständen eine Wellenbewegung des Terrains künstlich hervorzubringen.

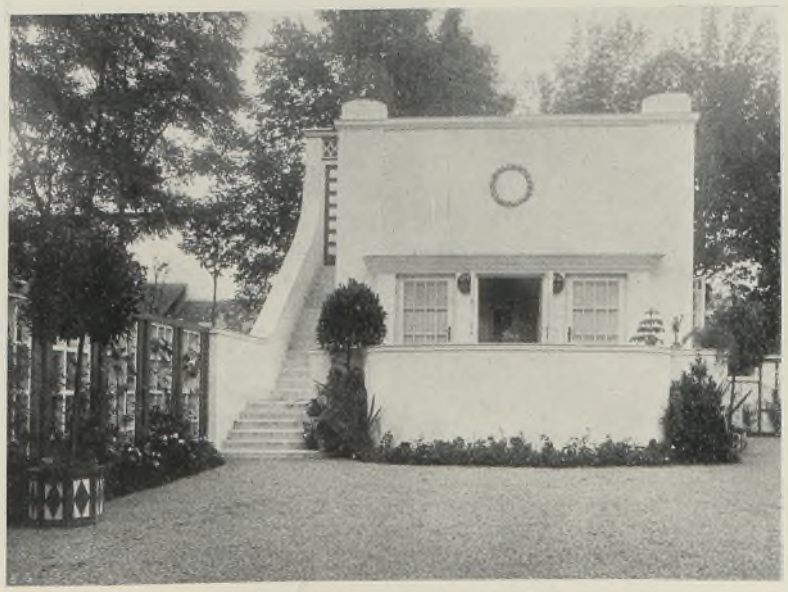
Zuzweit wichtig für den Standort der Gebäude ist die Gruppenbildung. Bekanntlich ist die Wirkung eines Gebäudes von seiner Umgebung sehr wesentlich abhängig, namentlich dann, wenn andere Gebäude in unmittelbarer Nähe stehen, wie es in Städten der Fall ist. Es wäre daher eine selbstverständliche Forderung, daß der Architekt und Städtebaukünstler nicht ein Gebäude entwirft, das ebenso gut an dieser oder an jener Straße, an dieser oder an jener Ecke stehen könnte, sondern ein solches, das einzig und allein hier, wo es steht, stehen kann. Aber in dieser Beziehung werden tagtäglich die unglaublichsten Irrtümer begangen und zahllos sind die Beispiele dafür, wie die Architekten einen an sich schönen Entwurf in der Wirkung zunichte machen, dadurch daß sie die Umgebung ignorieren. Aber wie im Gemälde eine Farbe auf die andere wirkt und dieselbe sogar verändert, wie man in der Kleidkunst eine Farbe mit der anderen abstimmen muß, wie der

Plastiken von Ivan Mestrovic. Aus der Ausstellung der Wiener Secession.

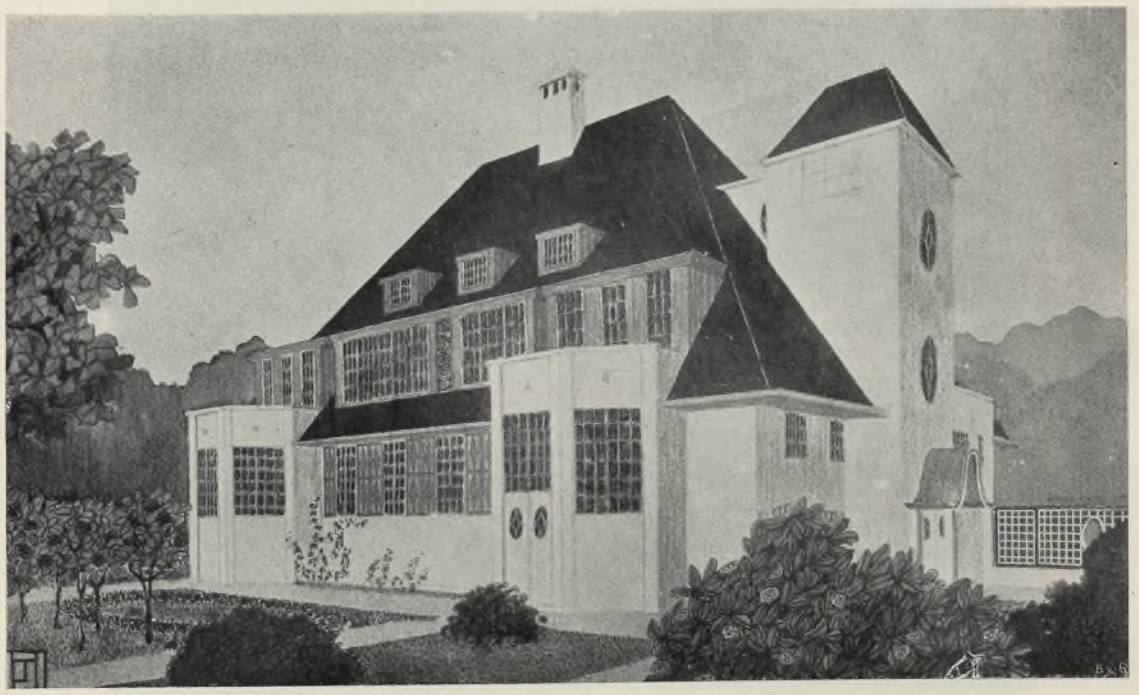
Aus dem Garten der Villa Böhler.
Architekt Professor Josef Hoffmann.

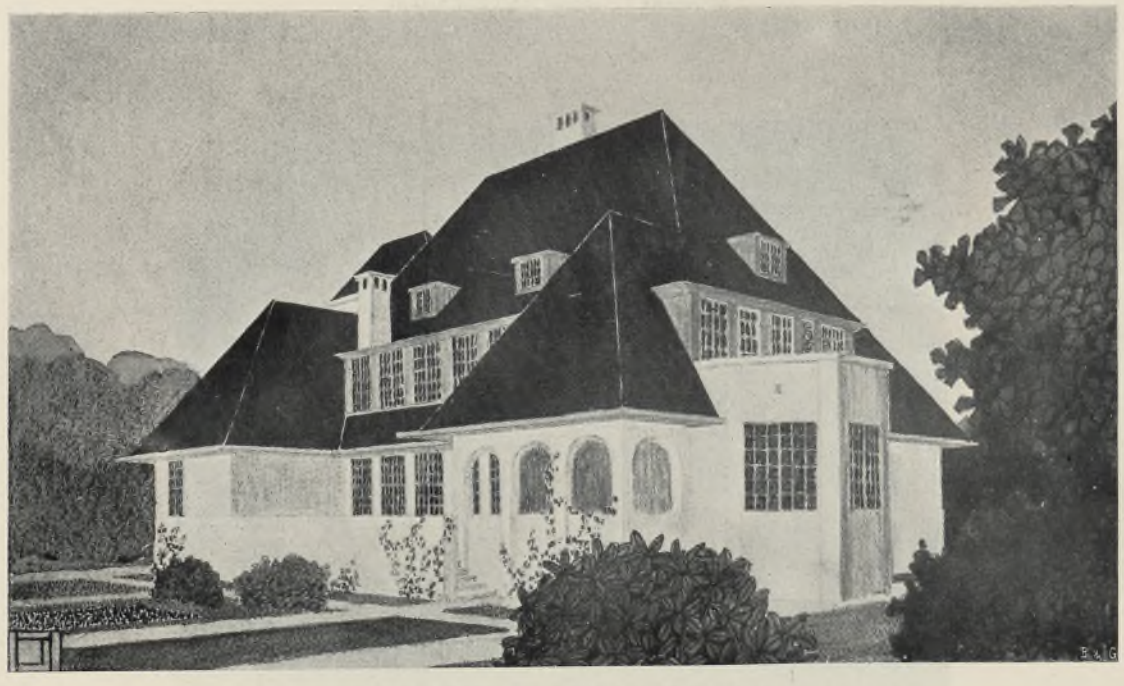
Gartenhaus der Villa Böhler.
Architekt Professor Josef Hoffmann.

Aus dem Garten der Villa Böhler.
Architekt Professor Josef Hoffmann.

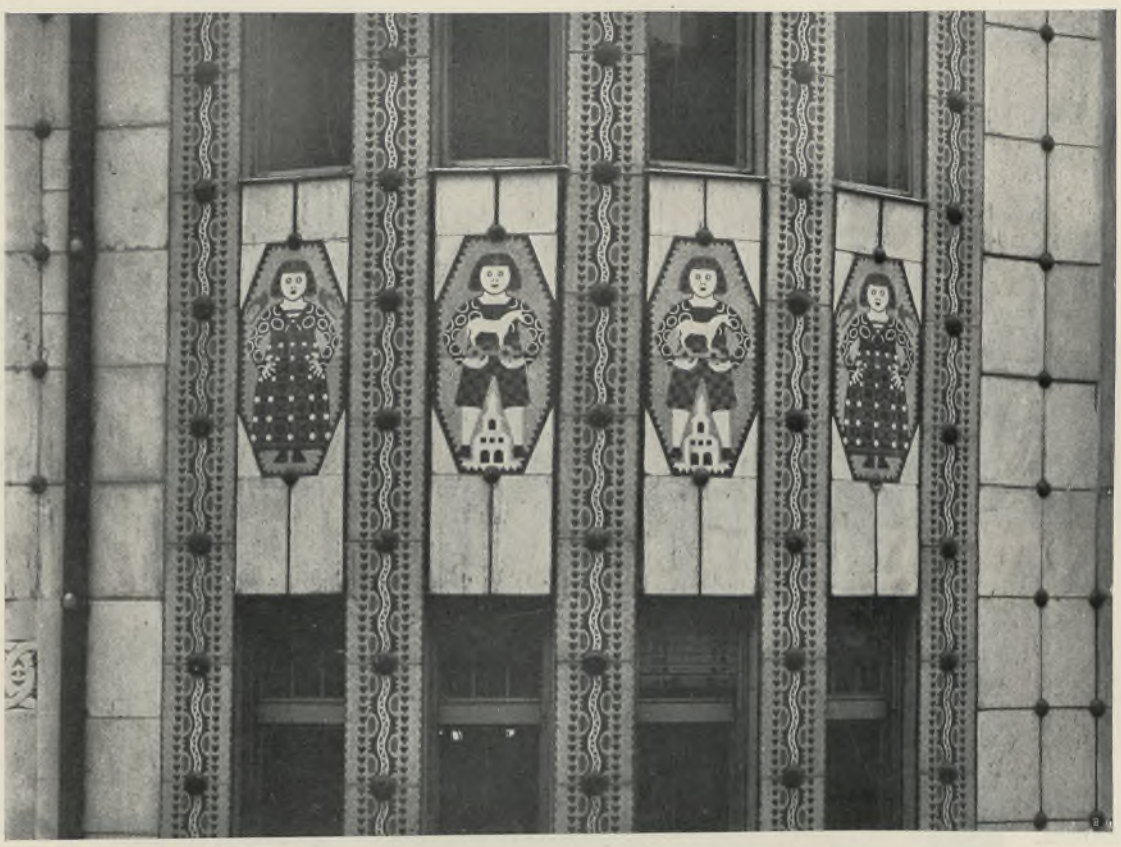


Gartenhaus der Villa Böhler.
Architekt Professor Josef Hoffmann.



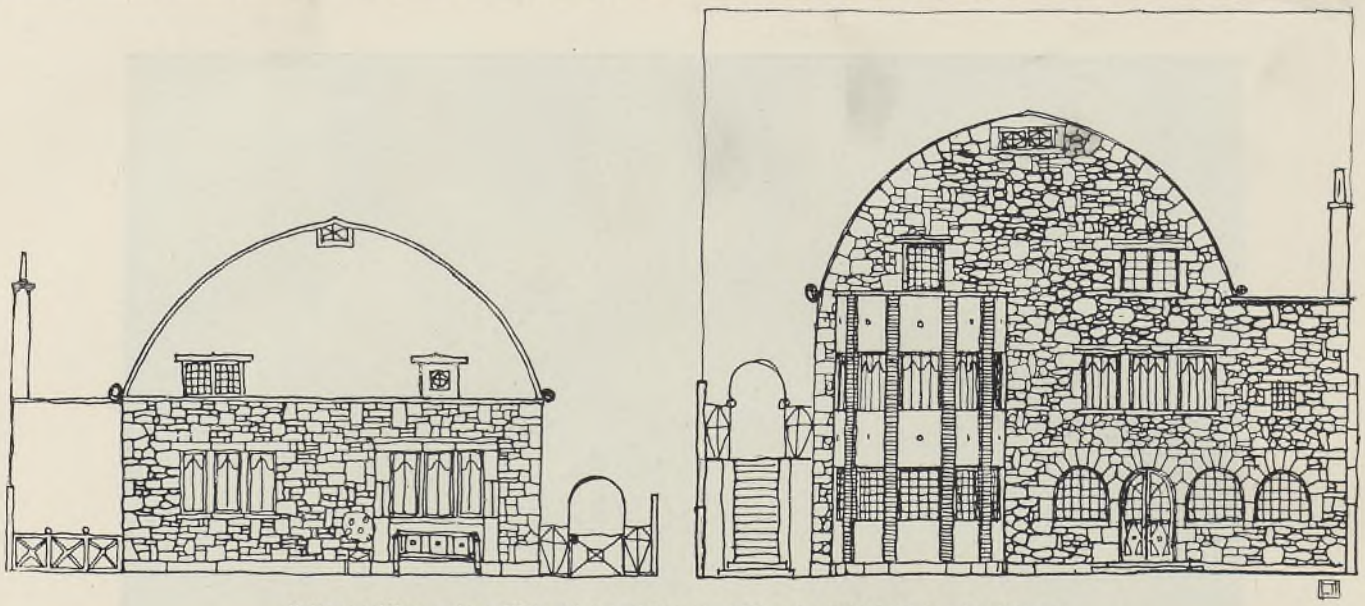


Entwurf für die Villa Böhler in Kapfenberg.
Architekt Professor Josef Hoffmann.



Details an einem Spielwarenhaus in Budapest.
Architekten László und Josef Vágó.

(Siehe Tafel 16.)



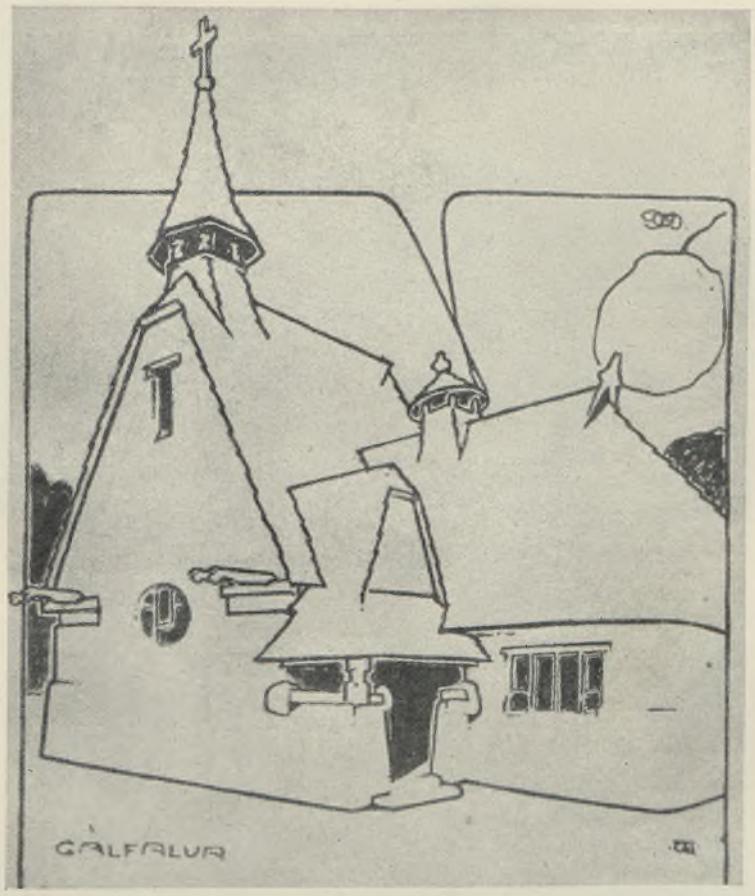
Seitenansichten einer Villa (siehe Tafel 12). Architekt Professor Josef Hoffmann.

Gartenkünstler die Pflanzen- und Baumgruppen rhythmisch-dynamisch abstimmen muß, so muß der Architekt die Gebäude zu harmonischen Gruppen zusammenstimmen. Nicht nur die Ausdehnung in die Höhe und Breite, sondern auch die Massenwirkung jedes einzelnen Gebäudes kommt hier in Betracht und mancher zierliche und graziöse Bau kommt nicht zur Geltung, weil er durch ein daneben stehendes zu schweres Kaliber gedrückt wird. Oft fehlt es an Luft und Licht zwischen den Gebäuden, sie ersticken gleichsam und erdrücken sich gegenseitig*) (Baumgruppen dazwischen helfen hier oft mehr als freie Plätze, sie wirken wie der Rahmen bei einem Gemälde), sehr oft auch bieten sie zu wenig rhythmische Gliederung und Abstufung (die herkömmlichen Großstadtstraßen). Und diese Übelstände werden noch dadurch verstärkt, daß die Architekten fast immer an den Ecken der Gebäude scheitern.

Nach allen diesen Richtungen können wir uns wie gesagt einerseits an mittelalterlichen Städten bilden, dann aber auch an den deutschen Dörfern, die meistens in rhythmischer Gruppenbildung und bezüglich des Standortes der Gebäude Vorbildliches bieten. Berühmte Städte-Beispiele, die einem auf den ersten Augenblick einfallen, sind Pisa, der Markusplatz in Venedig, der Rathausplatz in Brüssel und Brügge, die Feldherrenhalle in München, die Schloßfreiheit in Berlin, die Thomaskirche in Leipzig und viele Rathausplätze in den deutschen Städten, soweit sie aus dem 16. bis 17. Jahrhundert stammen.

*) Unter diesem Übelstande, daß es den Gebäuden an Luft zum Atmen fehlt, daß sie sozusagen zu wenig Ellenbogenfreiheit haben, daß sie sich stoßen und drücken oder wie Massenfabrikate und architektonische Uniformen, Schablonen oder Klischees wirken, leiden unsere Großstädte am meisten.

Spielwarenhaus „Arkaden-Bazar". Architekten László und Josef Vágó, Budapest. (Siehe Tafel 16.)



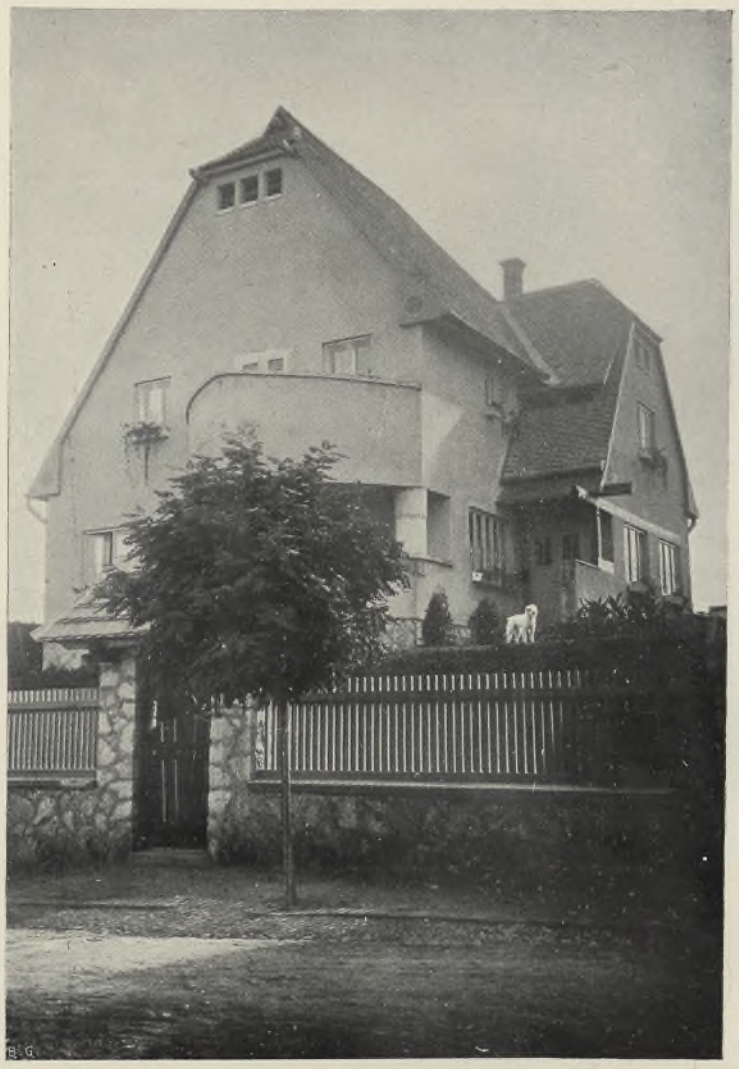
Projekt für eine Dorfkirche in Siebenbürgen. Architekt Eduard Wigand, Maros-Vásárhely.

Eduard Wigand.

Von A. S. Levetus.

Unter den modernen ungarischen Architekten und Kunstgewerblern von künstlerischem Rang steht Eduard Wigand in erster Reihe. Er zog gleich zu Beginn seiner Tätigkeit die Aufmerksamkeit achtsamer Kenner auf sich, denn er zeigte sogleich Eigenart, insoferne er beim Gestalten den Anschluß an die Überlieferung altungarischer Baukunst und angewandter Kunst anstrebte, in Form zeitgemäßer Abwandlung, nicht Imitation.

E. Wigand wohnt und wirkt seit Jahren in dem siebenbürgischen Städtchen Marosvásárhely, unternimmt von dort aus Wanderungen in nah und fern liegende urungarische Dörfer, in denen sich die Bauweise, die Volkstracht, Sitte und Lebensweise der ländlichen Bevölkerung in alttraditionellen Formen erhalten hat, und gewann und gewinnt noch daraus die Anregung zu seinem auf national-kultureller Basis aufbauenden Schaffen, dem es darum zu tun ist, in der modernen ungarischen Architektur eine spezifisch nationale Note zu entwickeln. Ein genauer Kenner des in eigenartigen Formen sich vollziehenden Lebens seiner Landsleute, empfänglich für das Frische und Echtwüchsige in der Sprache, in den Gebräuchen, in der Dekoration der ländlichen Hauskünste, erhofft er fruchtbare Erneuerung der Kunst seines Vaterlandes aus dem völkischen Bauernleben. Darnach versteht es sich von selbst, daß Wigand sowohl aus Prinzip wie aus Temperament ein Feind aller importierten Dekoration und Bauweise ist. Gleich Baillie Scott und anderen führenden Architekten der Moderne verstand es auch Wigand, eine rein nationale Bauweise hervorzurufen, basierend auf der spezifischen Architektur seines Landes, wie sie sich auf dem flachen Lande aus alter Zeit erhalten zeigt. Mag er auf dem freien Lande oder in der Stadt bauen, immer ist es sein Bestreben, seine Arbeiten im national-volkstümlichen Charakter zu halten. Seine in Siebenbürgen an vielen Orten gebauten Wirtschafts- und Bauernhäuser, Villen und Zweckbauten, tragen sämtlich die markanten Merkmale echt ungarischer Architektur. Sie sind aber nicht etwa lediglich dekorative Schmuckstücke der Landschaft, plastische Kulissen, sondern in jeder Beziehung praktisch, und ebenso logisch in der Konstruktion wie originell in der Gestaltung.



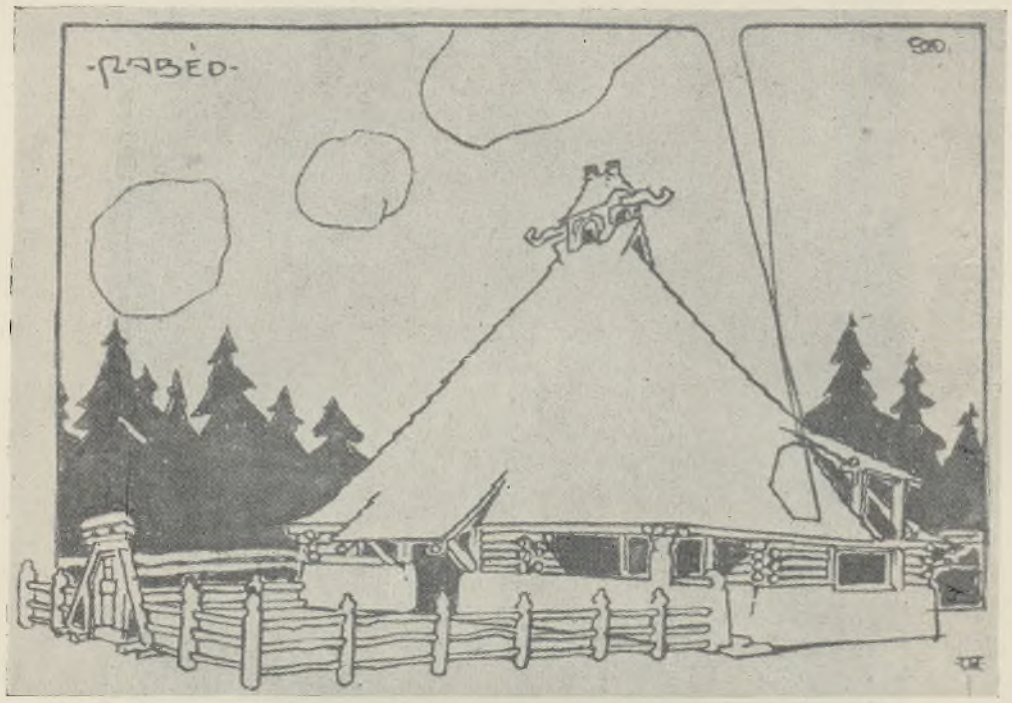
Villa. Architekt Eduard Wigand, Maros-Vásárhely.

Stall mit Wärterwohnung. Architekt Eduard Wigand, Maros-Vásárhely.

Gemeindehaus. Architekt Eduard Wigand, Maros-Vásárhely.

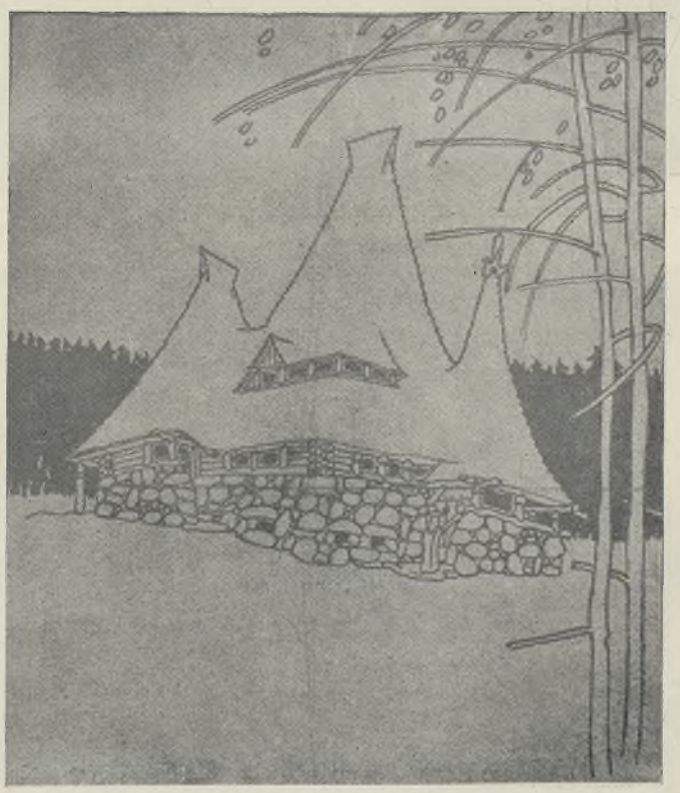
Bauernkonsumverein und Klub. Architekt Eduard Wigand, Maros-Vásárhely.

Dorfschule. Architekt Eduard Wigand, Maros-Vásárhely.



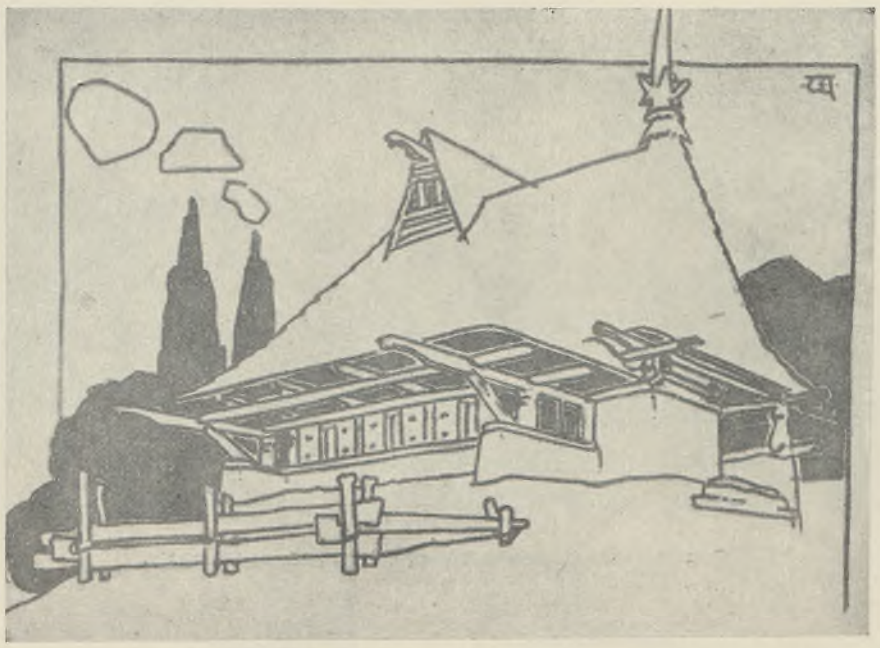
Stierstall mit Wärterwohnung. Architekt Eduard Wigand, Maros-Vásárhely.

Langsam, aber sicher hat Wigand sich herangebildet. Von Einflüssen, die seinem Wesen nicht gemäß waren, hielt er sich frei. Man fühlt sich versucht, ihn einen gesunden Künstler zu nennen, einen gesunden Techniker auch, insoferne er allem Falschen in der Kunst und dem Leben abgeneigt ist. Er begnügt sich nicht damit, seine Bauten auf dem Papier zu entwerfen, sondern überwacht ihre Errichtung vom Anfang bis zum Ende, und versteht es seinen Arbeitern begreiflich zu machen, was er will und weshalb er es will. Er ist in dieser Beziehung mit Erfolg auch Pädagoge. Sein Hauptprinzip lautet: Die Form und Konstruktion eines jeden Gebäudes ist einerseits bedingt durch das Material, welches zur Verwendung gelangen soll oder muß, anderseits durch den Ort, an dem es errichtet werden soll. Dies besagt, daß Wigand mit Bedacht die Bodenbeschaffenheit ins Auge faßt, denn sie ist es vorzüglich, wodurch die Variation verursacht wird, sowohl in der Architektur, wie in zweiter Linie auch in der Dekoration. Er weiß, daß man nicht ganz genau an dem einen Ort so bauen darf, wie an dem anderen, wenn sich auch an den Bauten verschiedener Orte ein Gemeinsames bemerkbar macht, nämlich jener eigentümliche ungarische Rhythmus, der unverkennbar ist, wenn man ihn einmal wahrnahm, und der für Wigands Art charakteristisch ist.



Landhaus.
Architekt Eduard Wigand, Maros-Vásárhely.

Wigand ist kein Eklektiker. Das spezifisch Ungarische war schon in ihm, ehe er seine Studienwanderungen begann, es gelangte nur vor der Wirklichkeit zur Klärung, Verdichtung und zum Bewußtsein in ihm, und paarte sich allmählich mit Liebe, Vernunft und Gewissenhaftigkeit. Alle reifen Arbeiten Wigands sind ausgezeichnet durch die ihnen wesensgemäße Schönheit, Einfachheit und Gediegenheit der Form, ihren Rhythmus und ihre Farbenharmonie. Aus seinem schöpferischen Geist entstehen immer wieder neue Gedanken zu neuen Entwürfen, zu neuen Ausführungsarten; aber was immer es auch sein mag, Architektur, Innendekoration und Mobiliar, stets ist es im ungarischen Volkstum wurzelnde Kunst.



Bienenzuchthäuschen.

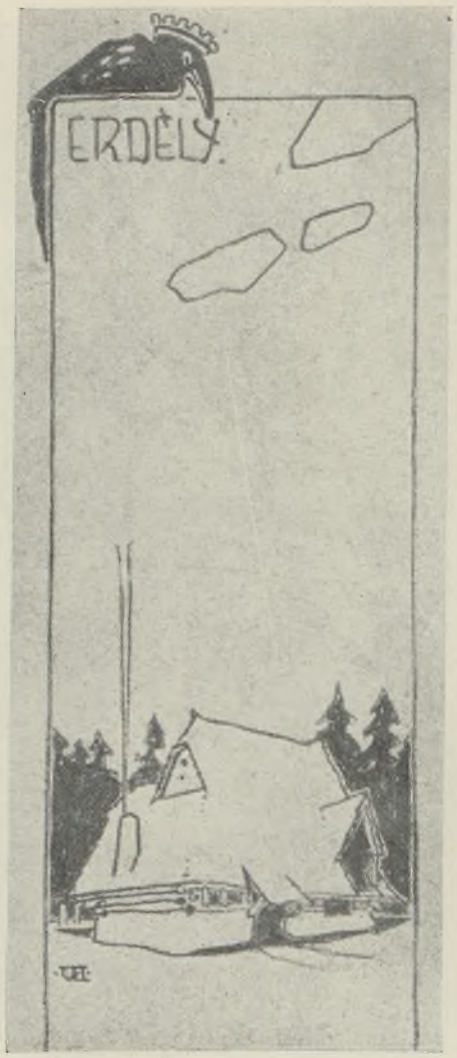
Architekt Eduard Wigand, Maros-Vásárhely.

Architektonische Unaufrichtigkeiten.

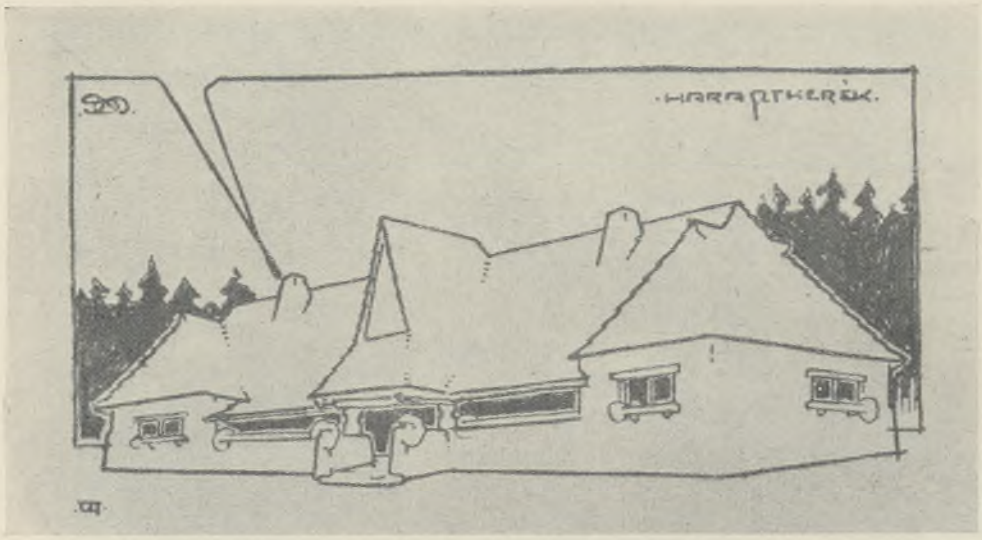
Von Dr. Heinrich Pudor.

Als ein berühmter Architekt kürzlich über sein Fach schrieb, verbreitete er sich des Längeren über die Notwendigkeit der rhythmischen Gliederung eines Baues. Es soll auch durchaus nicht geleugnet werden, daß der Rhythmus nicht nur die Seele der Musik ist, sondern daß er auch in der Architektur etwas zu bedeuten hat. Oder hat etwa die Gotik, hat der Kölner Dom nicht außerordentlich viel Rhythmus? Aber ich glaube allerdings, daß Rhythmus zwar die Seele der Musik, aber durchaus nicht die Seele der Architektur ist. Architektur ist Gliederung der Massen im Raum. Nun könnte man freilich eben diese Gliederung ein rhythmisches Prinzip nennen. Aber das würde das Wesentliche nicht treffen. Da die Massen den Raum begrenzen und um Räume herum geschichtet werden, kommt vielmehr alles darauf an, daß die Außengliederung der Art, wie im Inneren der Raum gestaltet und verwertet ist, entsprechen. Kurz, auf das, was man durchsichtig nennt, kommt es vor allem an. Eine Mauer, eine Wand muß durchsichtig sein, d. h. man muß ihr auch außen ansehen, wie sie im Inneren die Räume teilt und begrenzt. Man kann es auch Aufrichtigkeit nennen. In der Gotik ist diese Durchsichtigkeit, diese architektonische, konstruktive Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit in hohem Grade vorhanden gewesen. Auch in der Frührenaissance. Freilich die Renaissance schon bereitete den Verfall vor, indem sie Wert darauf legte, die Fläche der Wand oder Mauer zu dekorieren, während es der Gotik immer nur um das Konstruktive zu tun war und sie Mauerflächen eigentlich gar nicht kannte. Das, was man Fassade nennt, existierte in der Gotik kaum. Erst in der Renaissance, die, wie gesagt, schon auf Flächengliederung ausging, kam es auf. Und da man nun einmal dabei war, die Fläche der Mauer oder Wand zu dekorieren, vergaß man allmählich das, was hinter der Mauer war, vergaß das Konstruktive und behandelte die Wand als Kulisse. Dieses barocke Prinzip wurde schon bemerkenswert früh in der Renaissance lebendig und ist in der Spätrenaissance schon ausgesprochen. Dabei begnügte man sich nicht etwa mit rein flächenhafter Dekoration, sondern man dekorierte die Fassade auch in plastischem und monumentalem Sinne. Um derartige monumentale Wirkungen zu erzielen, gab die Säulenstellung ein willkommenes Mittel ab. Desgleichen die Halbsäule und der Pilaster. Solange es sich darum handelte, Kirchen zu bauen, war dagegen auch nichts einzuwenden. Denn das Kirchenschiff hat eben nur ein einziges Stockwerk, es reicht vom Fußboden bis zum Dachgebälk, und folgerichtig durfte auch in der Außenarchitektur die Gliederung eine durchgehende sein, d. h. die Säulen oder Pilaster durften die ganze Höhe der Fassade durchlaufen.

Als es sich dagegen darum handelte, Wohngebäude zu bauen, deren Inneres also nicht ein einziges Schiff, ein einziges Stockwerk bildete, sondern die in zwei, drei oder vier Stockwerke abgegrenzt waren, konnte man nunmehr auch außen unmöglich die Linien in Säulen oder Pilastern von unten bis zum Dach durchlaufen lassen, sondern man mußte der Innenraumgliederung entsprechend, wofern man aufrichtig sein wollte und wofern man durchsichtig bauen wollte, auch außen horizontal teilen und



Vignette.
Architekt Eduard Wigand, Maros-Vásárhely.



Gemeindehaus. Architekt Eduard Wigand, Maros-Vásárhely.

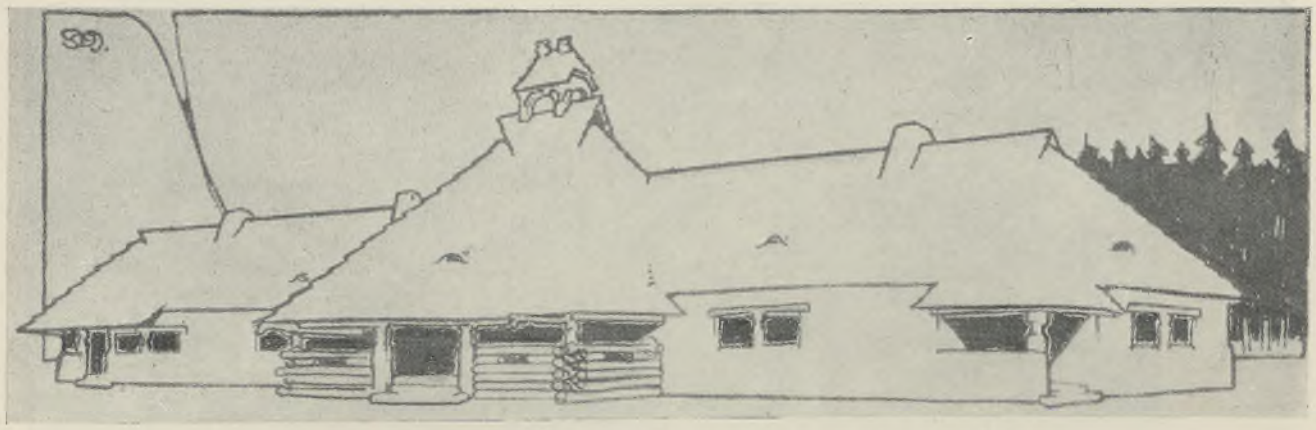
die Vertikalen den Stockwerken entsprechend anordnen. Das tat die profane Gotik und das tat auch die Renaissance in ihrer besten Zeit. Die berühmten Paläste der italienischen Frührenaissance sind sämtlich in diesem Sinne „durchsichtig" gegliedert, aufrichtig gegliedert, in Stockwerke geteilt, so daß man an den Fassaden die Höhe der einzelnen Stockwerke scharf und deutlich sieht. Ja, diese durchsichtige Fassadengliederung machte die klassische Schönheit jener Bauten aus. Säulen, Halbsäulen und Pilaster verwendete sie also höchstens zur Betonung eines einzelnen Stockwerkes, ließ aber nicht etwa diese Vertikalstreben durch mehrere Stockwerke laufen, unbekümmert um die Gliederung der Innenräume und deren Begrenzungen.

Aber mit der Zeit mochte man die monumentale Wirkung hoher Säulen, wie man sie von den antiken Tempeln her (die aber ebenfalls nur ein einziges Stockwerk hatten) kannte, nicht missen und setzte sich in „genialer" Kühnheit über die Innenkonstruktion hinweg, behandelte die Säulen nur als Dekorationsmomente und führte sie durch mehrere Stockwerke hindurch: unaufrichtiger, unehrlicher, undurchsichtiger, unkünstlerischer Weise. Wie gesagt, schon in der Renaissance fing man damit an, setzte es im Barock und im Empire (hier nennt man es „klassizistisch") fort und ist in der jüngsten Zeit wieder darauf zurückgekommen. Besonders in der Art von Pilastern, Halbpfeilern, Lisenen wird es heute, z. B. im Warenhausbau angewendet. Ein so hochgeschätzter Architekt wie

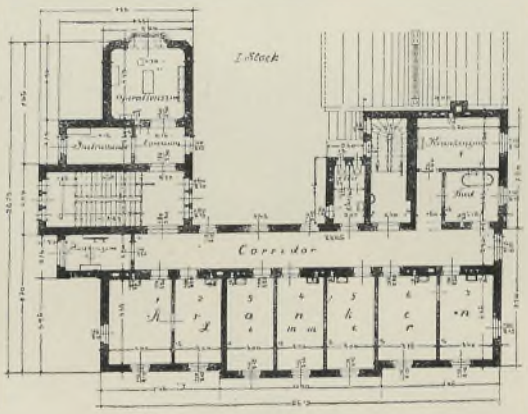
Bauplastik.
Bildhauer Prof. G. Wrba.

Messel wendet es mit Vorliebe an. Das bezeichnendste Beispiel dafür ist wohl das Landesversicherungsgebäude desselben am kölnischen Park. Hier gehen vielfach breite Halbpfeiler, noch dazu in Material von dem der füllenden Flächen verschieden, vom Erdboden bis zum Dach hinauf, ohne daß ein konstruktives Bedürfnis dafür vorliege oder eine konstruktive Erklärung dafür zu finden wäre. Jeder Beschauer, der nun architektonisch sehen gelernt hat, d. h., der die Wände als Raumbegrenzungen sieht, der also durch die Wände hindurch die Räume und Stockwerke sieht, kann nur kopfschüttelnd stehen vor einer derartigen architektonischen Unaufrichtigkeit, einer Vortäuschung falscher Werte, vor einer derartigen rein dekorativen Behandlung der Stützmauern, die wie in der Barockzeit die Fassade als Kulisse behandelt. Und es ist wahrlich an der Zeit, daß wir über diese Unaufrichtigkeit hinwegkommen und wieder lernen, durchsichtig und wahr zu bauen, so daß das Dekorative aus dem Konstruktiven und das Außenarchitektonische aus dem Innenarchitektonischen sich ergibt.

Zwar sollen die Mauern nicht nur die Teilung des Innenraumes, sondern auch die Last, die die Tragdecken dieser Innenräume auf die Stützmauern abschieben, zum Ausdruck bringen: dann muß man aber davon ausgehen, daß infolgedessen die Stützmauern von oben nach unten immer mehr Last aufzunehmen haben, weil ein Stockwerk zu dem anderen hinzukommt. Die durchgehenden Säulen können hierauf natürlich gar keine Rücksicht



Bauernkonsumverein und Klub. Architekt Eduard Wigand, Maros-Vásárhely.



Sanatorium Dr. Klein in Mährisch-Ostrau.

Architekten Fr. Großmann und Fr. Fiala in Mährisch-Ostrau.

Foyer des Stadtwäldchen-Theaters, Budapest (siehe Tafel 21). Architekten László und Josef Vágó.

nehmen, sie können auch nicht einmal zum Ausdruck bringen, daß die Stockwerkdecken an ihnen „aufgehängt" sind. Die Architekten der Frührenaissance aber tragen dem Rechnung, indem sie die Fassaden von oben nach unten

Gartenvase (Keramik). Architekt Paul Roller.

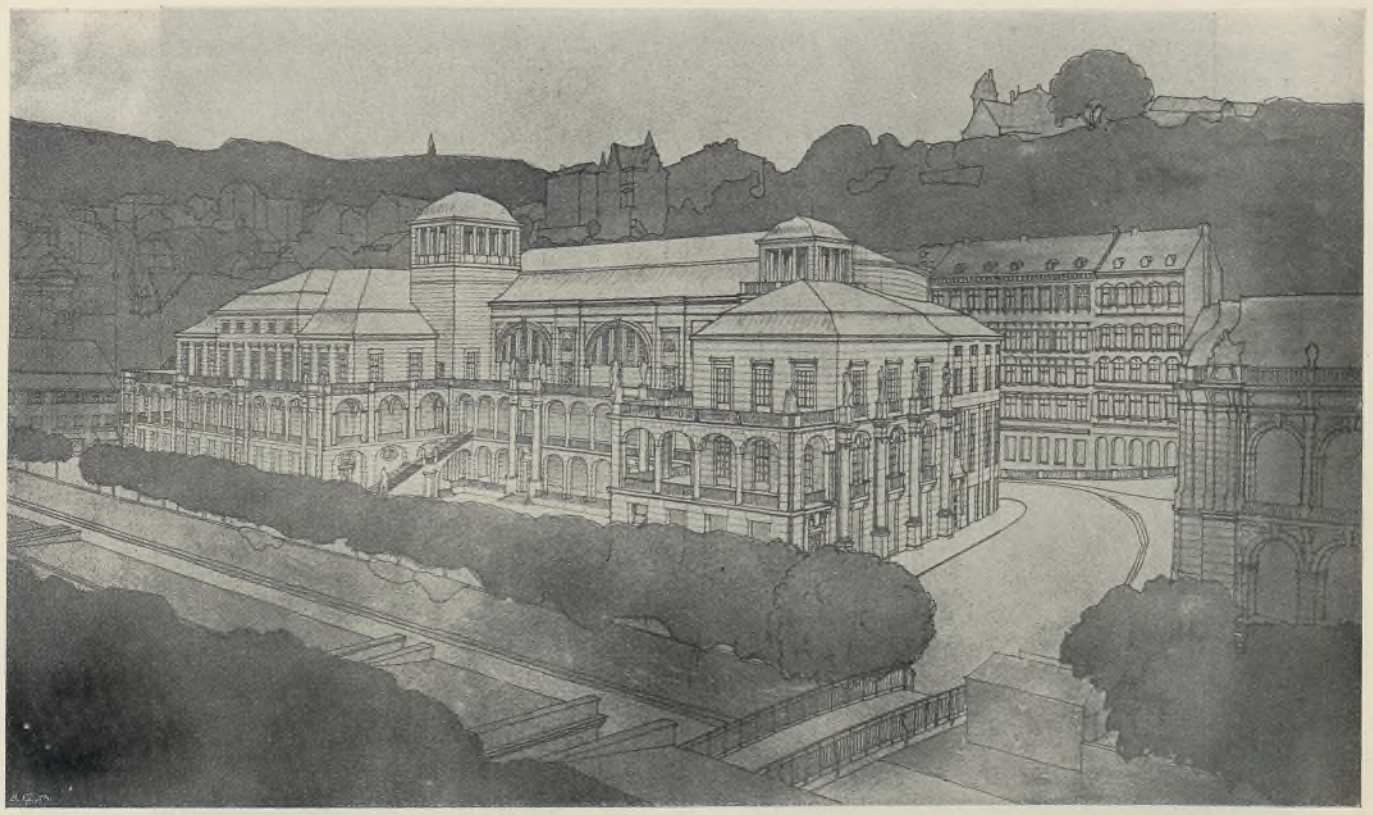
dem Stockwerkschub entsprechend schwerer und immer schwerer behandelten — bis zu der Zyklopenmauerung im Erdgeschoß. So war doch eine gewisse Durchsichtigkeit und eine Folgerichtigkeit und zugleich Aufrichtigkeit vorhanden.

Gang in einem Privathaus in Stein a. d. Donau.

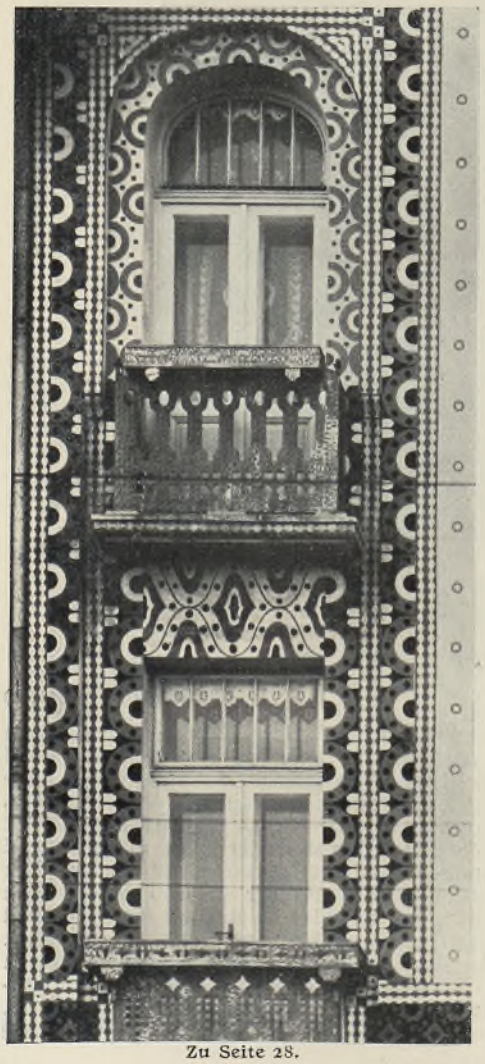
Exotische Bauhölzer.

Von Th. Wolff, Friedenau. (Nachdruck verboten.)

Die heimischen Baugewerbe verwenden als Bauholz zum weitaus größten Teil heimische, d. h. deutsche oder europäische Holzarten, die ja im allgemeinen auch ein sehr solides Material abgeben und den für Bauzwecke in Betracht kommenden Ansprüchen an Festigkeit, Dauerhaftigkeit, Elastizität usw. vollauf genügen, wenn freilich auch die verschiedenen Holzarten hinsichtlich des Grades, in welchem sie diese Eigenschaften besitzen, sehr voneinander abweichen und der Architekt je nach dem Zweck, für welchen ein Holz beim Bau verwandt werden soll, eine sehr sorgfältige Auswahl unter den zahlreichen Bauholzarten treffen muß. Dennoch werden aber die heimischen Bauhölzer in nahezu allen Eigenschaften, die für baugewerbliche Zwecke überhaupt in Betracht kommen, von einer Reihe außereuropäischer Hölzer übertroffen, die zum Teil sogar von ganz hervorragenden Eigenschaften sind und daher in den außereuropäischen bauindustriellen Ländern in größtem Maßstabe als Baumaterial verwandt werden. Besonders in Amerika, sowohl Nord- wie Südamerika, ist das der Fall, wozu allerdings in erster Linie der Umstand beiträgt, daß Amerika selbst das Herkunftsland einer großen Zahl jener ausgezeichneten Bauhölzer ist und auch solche Hölzer, die in Asien, Afrika oder Australien wachsen, mit viel weniger Kosten einführen kann als Europa. Immerhin kommen auch in Europa in den verschiedenen Zweigen und Gebieten des Baugewerbes exotische Hölzer, wenn freilich auch nur in geringerem Umfange, zur Verwendung, speziell dort, wo ganz besondere Anforderungen an die



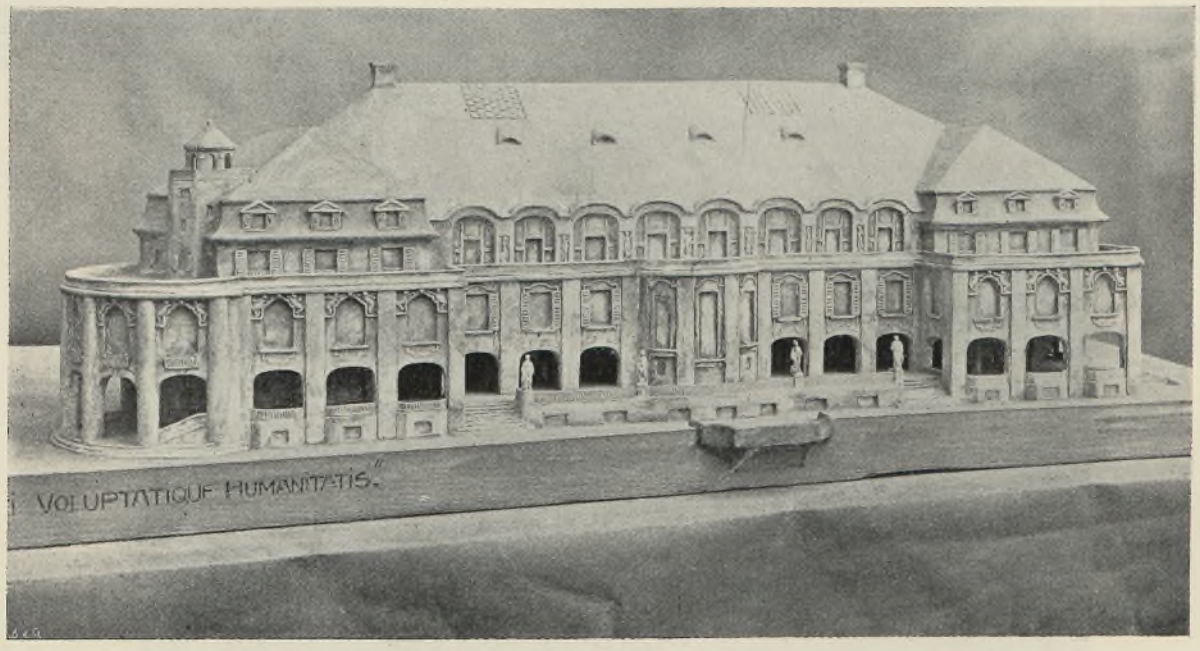
Projekt für den Kurhausbau in Karlsbad. Professor Friedrich von Thiersch, München.



Zu Seite 28.

Festigkeit, Dauerhaftigkeit und Härte des Holzes gestellt werden. Für einige Spezialgebiete des Bauwesens sind exotische Hölzer auch in Europa von größter Bedeutung geworden, werden auch hier solche Hölzer in größtem Umfange verwandt, so im Schiffbau, für den das aus Indien stammende Teakholz schon seit langem das wichtigste und wertvollste Holz geworden ist, ebenso auch im Wege- und Eisenbahnbau, der das Quebrachoholz verwendet, besonders zur Herstellung von Eisenbahnschwellen, und laufend ungeheure Mengen dieses Holzes für solche und ähnliche Zwecke einführt und verbraucht. Im Hochbau dagegen werden exotische Bauhölzer vorzugsweise für die Zwecke des Kirchenbaues, Schloßbaues und andere Gebiete der schönen Baukunst verarbeitet, allgemeiner jedoch für die Zwecke des Ausbaues, wo im Zierbau wie im Profanbau exotische Hölzer, besonders auch Edelhölzer, für Vertäfelungen, Wand- und Deckenbekleidungen, Fußböden usw. vielfach verarbeitet werden. Für solche feinere Zwecke nimmt auch im gesamten Baugewerbe die Verwendung exotischer Nutz- und Edelhölzer beständig zu, und in Zukunft dürfte das sogar noch in viel größerem Maße als jetzt der Fall sein.

Nach Maßgabe des Umfanges seiner Verwendung steht in Europa wie in Amerika unter den exotischen Nutz- und Bauhölzern das Holz mehrerer amerikanischer Kiefernarten an erster Stelle, besonders das Pitch-pine, das Holz der Pechkiefer, ein vortreffliches Werkholz, das in der gesamten amerikanischen Holz- und Bauindustrie von großer Bedeutung geworden ist und auch nach Europa ständig in großen Mengen eingeführt wird. Die Pechkiefer ist ein Nadelbaum mit mächtiger Krone, ist charakteristisch durch die Eigenschaft, an dem älteren Holz zahlreiche junge Triebe und Stockausschläge zu bilden, und wächst in ganz Nordamerika auf trockenem und sumpfigem Boden. Das Holz hat wenig Splint, ist zum größten Teil gutes, festes und sehr dauerhaftes Kernholz von rötlich-gelber Farbe. In seiner Elastizität und Festigkeit ähnelt es unserem Fichtenholz, übertrifft dieses in diesen Eigenschaften jedoch noch und besitzt überdies große Widerstandsfähigkeit gegen Wurmfraß und Fäulnis. Da es in Amerika in großen Mengen vorkommt, steht es noch verhältnismäßig niedrig im Preise und wird dort in ausgedehntestem Maße in allen Zweigen der praktischen Bauindustrie, im Hoch-, Tief- und Wegebau, ferner auch im Schiff- und Waggonbau, vielfach auch als Material für Vertäfelungen, Wandbekleidungen und Fußböden verarbeitet. Das Holz wird in den genannten Industriezweigen auch in Europa, auch in Deutschland, viel verwendet und ist hier ein geschätztes Material der gesamten Holz- und Bauindustrie geworden, dessen Einfuhr und Verwendung sehr stark anwächst. Ebenfalls ein sehr gutes und vielverwandtes Nutzholz nach Art des vorstehenden ist auch das Holz der Gelbkiefer (Yellow-pine), die sowohl in Amerika wie in Australien heimisch ist, seit 1826 aber auch in Europa eingeführt worden ist. Ihr Holz ist fest, schwer, splintfrei und fast gänzlich astfrei, sehr politurfähig und auch in der Feuch-



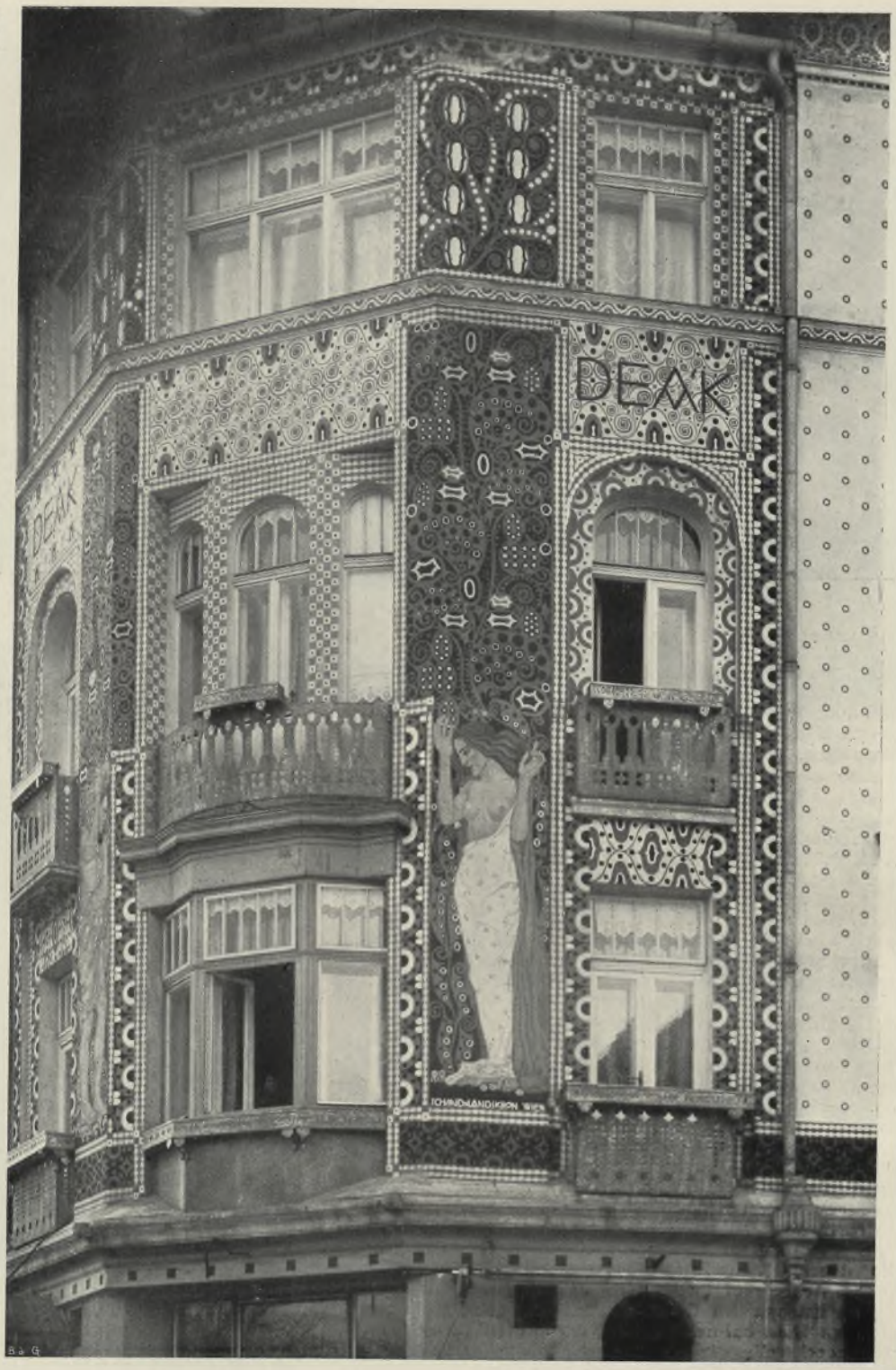
Projekt für den Kurhausbau in Karlsbad.
Professor Emanuel von Seidl, München.

tigkeit sehr dauerhaft, wird daher in der amerikanischen Holz- und Bauindustrie zu allen Zwecken verwandt, die hohe Anforderungen an Dauerhaftigkeit, Stabilität und Widerstandsfähigkeit des Materials stellen; im Schiffbau wird es zu Masten und anderen Zwecken verarbeitet, in der Technik zu Mühlenwellen, Eisenbahnschwellen und zum Wagen- und Waggonbau, während es seiner Elastizität wegen für einen Spezialzweck der Architektur, nämlich als Material für — Tanzfußböden verarbeitet wird. In einigen Gegenden hat das Holz eine rötliche Farbe und wird dann als rotes Pitch-pine bezeichnet und unter diesem Namen auch in den Handel gebracht. Ein gutes Nutzholz, besonders für Bauzwecke, liefert auch die amerikanische Terpentin- oder Weihrauchkiefer, ebenso die australische Besenkiefer, die übrigens ebenfalls oft als Pitchpine bezeichnet wird. Alle diese Kiefernarten werden übrigens außer zur Holzgewinnung auch zur Fabrikation von Harz, Pech und Terpentin verwandt, da sie diese Stoffe in großen Mengen produzieren.

Ein hervorragend wichtiges und wertvolles Nutzholz für zahlreiche bauliche Zwecke ist ferner das Quebrachoholz. Der Quebrachobaum ist ein Erzeugnis der Waldvegetation Argentiniens. Quebracho ist spanisch und heißt „Axtbrecher", ein Name, den die Spanier, die dieses Holz zuerst kennen lernten und verarbeiteten, dem Baum wegen der außerordentlichen Härte seines Holzes gaben, durch die sie sich oftmals ihre Werkzeuge ruinierten. Das Holz hat eine fleischrote Farbe, die an der Luft noch bedeutend nachdunkelt, ist sehr hart und schwer, läßt sich nur sehr schwierig spalten und ist im Wasser wie an der Luft nahezu unverwüstlich. Seiner außerordentlichen Dauerhaftigkeit allen ungünstigen Einwirkungen der Witterung und Feuchtigkeit gegenüber ist das Holz außer für allgemeine bauliche Zwecke ganz besonders für die Zwecke des Wegebaues, speziell im Eisenbahnwesen, wichtig geworden und wird hier vor allem als Material für Eisenbahnschwellen verarbeitet; die Quebrachoschwelle dürfte gegenwärtig das wertvollste Material dieser Art für den Eisenbahnbau sein und ist in ungezählten Millionen in Amerika wie in ganz Europa im Gebrauch, obwohl das Holz teurer ist wie alle anderen zu Eisenbahnschwellen verwandten Materialien — eine einzige Quebrachoschwelle, die etwa 100 kg wiegt, stellt sich auf ungefähr acht Mark. Auch zu Telegraphenstangen und Zaunpfosten, ferner für verschiedene Spezialzwecke im allgemeinen Hoch- und Tiefbau wird das Holz verwandt, letzteres in Amerika allerdings viel mehr als bei uns. Die Ausbeutung der argentinischen Quebrachowälder liegt gegenwärtig in den Händen von etwa dreißig großen Gesellschaften, und in welchem Maßstabe dort die Ausbeutung des geschätzten Materials betrieben wird, dafür mag die Tatsache angeführt werden, daß eine einzige dieser Gesellschaften allein täglich rund 7000 Schwellen und Balken fertigstellt. Das Holz wird mit der Axt vom Splint befreit und kommt in Stammstücken von etwa 1·5 m Länge in den Handel. Der Export des Holzes ist ein ungeheuerer und gegenwärtig größer wie der jeder anderen Holzart. Allein nach Deutschland werden jährlich nahezu anderthalb Millionen Doppelzentner des Holzes im Werte von etwa 15 Millionen Mark eingeführt. Bekanntlich ist das Holz außer seiner vortrefflichen Eigenschaften für Holz- und Bauindustrie auch seines hohen Gehaltes an Gerbsäure von Wert. Diese Eigenschaft hat das Holz heute bereits zu einem

Zu Seite 28.

Fassaden-Malerei an einem Wohnhaus in Preßburg.



Entwurf von Franz Schmid, Landskron. Schule des Prof. K. Moser.

der wichtigsten und meistgebrauchten Gerbmaterialien gemacht, dem die amerikanische wie europäische Leder- und Schuhindustrie eine sehr bedeutende technische und gewerbliche Förderung verdankt, während die europäischen Eichenschälwaldungen, die bis dahin die wichtigste Quelle der Gerbmaterialien Europas waren, durch die Quebrachogerbung eine sehr empfindliche Konkurrenz und eine wesentliche Einbuße erlitten haben; für 5 Millionen Mark Quebrachogerbextrakt werden alljährlich allein nach Deutschland geliefert. Quebrachoholz und Quebrachorinde scheinen dazu berufen, in Zukunft noch eine viel größere Rolle auf dem Weltmarkt zu spielen, die gegenwärtig noch gar nicht abgesehen werden kann.

Ein Holz von ganz hervorragenden Eigenschaften ist ferner das Teakholz, das geschätzteste, wertvollste und wichtigste Holz des gesamten Schiffbaues, das jedoch auch für zahlreiche allgemeine bauliche Zwecke von großem Wert ist und in dieser Bedeutung heute auf dem gesamten Holzmarkt der Welt eine sehr große Rolle spielt. Der Teakbaum, auch indische Eiche genannt, ist in Asien heimisch, vornehmlich in Ost- und Hinterindien und auch auf Java, ist jedoch auch in Sumatra, Kotschinchina und Südchina eingeführt und wird hier seines ganz ausgezeichneten Holzes wegen mit vielem Fleiß kultiviert; auch in Birma und Siam befinden sich jetzt umfangreiche Teakholzwaldungen. Der Baum wächst und gedeiht am besten auf trockenem Wald-

Fassaden-Malerei an einem Wohnhaus in Preßburg.

Entwurf von Franz Schmid, Landskron. Schule des Prof. K. Moser.

boden, weniger in Gebirgswäldern, Wo er günstige Lebensbedingungen findet, braucht er zu seiner vollen Entwicklung immer noch an etwa achtzig Jahre, in Gebirgswäldern sogar an zweihundert Jahre. Der voll entwickelte Baum erreicht eine Höhe von 30 m und einen Umfang von etwa 7 m. Zumeist wird der Baum jedoch schon im 50. Lebensjahre gefällt, wo er etwa 15 bis 20 m hoch ist und einen Umfang von 1 bis 2 m erreicht hat. Das Fällen des Baumes geht nach ganz bestimmten und ziemlich langwierigen wissenschaftlichen Methoden vonstatten, durch die ein möglichst trockenes Holz und zugleich auch die größte Dauerhaftigkeit desselben erzielt werden soll. Das Holz ist von heller bräunlichroter Farbe und von einem eigentümlichen Geruch, der stark an Kautschuk erinnert; es ähnelt etwas dem Holz unserer Eiche, ist jedoch von ganz wesentlich größerer Festigkeit und Dauerhaftigkeit als dieses — Teakholz soll selbst bei stärkster Beanspruchung nahezu dreimal länger halten wie Eichenholz. Sein Wert als Bauholz beruht in seiner Zähigkeit und Festigkeit, in seiner Dauerhaftigkeit und der Eigenschaft, den Angriffen holzfressender Insekten und Würmer einen sehr hohen Widerstand zu bieten, auch beim Trocknen selbst in vielen Jahren nur ganz wenig zu schwinden. Für den Schiffbau ganz besonders wertvoll ist die Eigenschaft des Holzes, Eisenteile, mit denen es verbunden wird, wie Nägel, Bolzen, Schrauben, Scharniere usw. vollständig vor dem Rosten zu bewahren. Besonders für den Schiffbau

Fassadenmalerei an einem Wohnhaus in Preßburg. Entwurf von Franz Schmid, Landskron. Schule des Prof. K. Moser.

haben diese Eigenschaften das Teakholz zu einem Material von ganz unschätzbarem Wert gemacht, besonders für den Bau großer Handels- und Kriegsschiffe, ein Material, das dem Eichenholz, dem bei uns noch immer am meisten verwendeten Schiffbauholz, in mehrfacher Hinsicht und sogar ganz bedeutend überlegen ist und dessen einziger Nachteil darin besteht, daß der Transport des Holzes von den Herkunftsländern nach den Ländern des Gebrauches, Nordamerika und Europa, ein schwieriger und kostspieliger ist. In der amerikanischen Bauindustrie wird das Holz auch beim Bau von Fabriken und Werkstätten verwendet, in dem Eisenbahnbau zum Bau von Waggons.

Ein vortreffliches Nutzholz, das ebenfalls für alle Zwecke der Holz- und Bauindustrie, die ein besonders festes und ausdauerndes Material verlangen, ein wertvolles Material ist, ist auch das Pockholz, auch Guajak- oder Franzosenholz genannt. Dieses Holz ist das schwerste aller überhaupt bekannten Holzarten, ungefähr doppelt so schwer wie die besten europäischen Holzarten, ist schwerer wie Wasser (spezifisches Gewicht 1·55) und sinkt, in Wasser gelegt, sofort unter. Außerdem ist es auch zugleich eines der härtesten Hölzer, daher sehr schwierig zu bearbeiten und für die Verwendung als Möbelholz ungeeignet, während es gerade infolge dieser Eigenschaft für zahlreiche bauliche und technische Zwecke von großem Wert ist. Das Holz riecht wie das Teakholz nach Gummi, ist äußerst fest und spröde, spaltet schwer und unregelmäßig und ist im Kern von gräulich-brauner bis olivenartiger Farbe, jedoch von einem hellgelblichen Splint umgeben, von welchem sich der Kern scharf abhebt. Der Pockholzbaum wächst im tropischen Amerika, besonders in Venezuela, Guajana und Kolumbia, ist ein immergrüner Baum, der etwa 12 m Höhe erreicht. Das Holz kommt in ganzen Stämmen oder in zentnerschweren Stücken in den Handel und wird ebenfalls als Material für schiffbauliche Zwecke, jedoch viel weniger wie das Teakholz, verwandt, ferner zur Herstellung von Achs- und Maschinenlagern, Preßwalzen, Mörsern, Gerbertischen und für ähnliche technische Zweck verarbeitet, im Hoch- und Tiefbau für eine Reihe von Spezialzwecken, wo ein möglichst dauerhaftes, hartes und festes Holz gebraucht wird; in der Drechslerei hingegen wird das harte Holz als ein vorzügliches Material für Kegelkugeln verarbeitet. Das Pockholz wurde erst infolge der Entdeckung Amerikas nach Europa eingeführt. Von den Eingeborenen von San Domingo, von wo noch heute das beste Pockholz herkommt, lernten es die Spanier kennen und brachten es im Jahre 1508 zum ersten Male nach Europa, wo es in den ersten Jahren mit ganz enormen Preisen bezahlt wurde. Der Kuriosität wegen sei bemerkt, daß das Holz auch für medizinische Zwecke verwandt wurde, wie übrigens auch die heutige medizinische Wissenschaft die medizinischen Wirkungen des Holzes anerkennt und verwertet. Aus geraspeltem Pockholz hergestellter Tee, der übrigens ganz abscheulich schmeckt, galt als ausgezeichnetes Mittel gegen Rheuma und Gicht, ferner auch gegen Syphilis; kein geringerer als der berühmte Schwert- und Geistesheld Ulrich von Hutten pries begeistert diese Wirkung des Pockholztees und behauptete, nach langen und zahlreichen Versuchen mit anderen Mitteln durch diesen von seiner quälenden Krankheit befreit worden zu sein. Dieser heilkräftigen Wirkung wegen wurde das Holz damals auch „heiliges Holz" genannt.

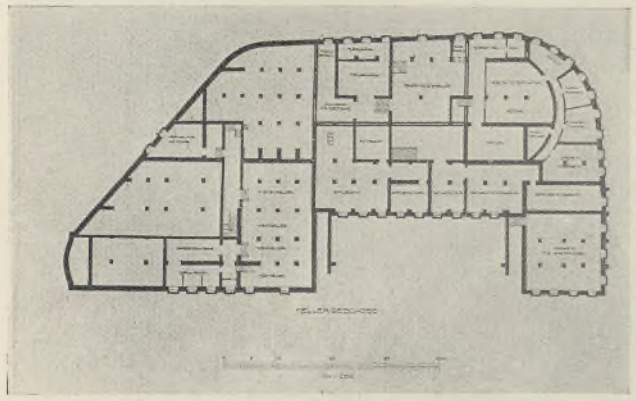
Ein gutes und in Nord- und Südamerika viel verwandtes Material für feinere architektonische Zwecke liefert das Holz des amerikanischen Butter- oder Walnußbaumes, ein 20—30 m hoher Baum, der vornehmlich in Nordamerika, von Massachusetts bis Florida wächst. Das Holz ähnelt

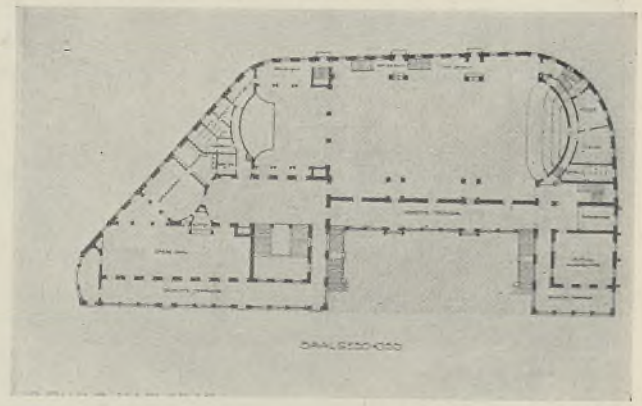
Landhaus in der Gartenstadt Bourneville.

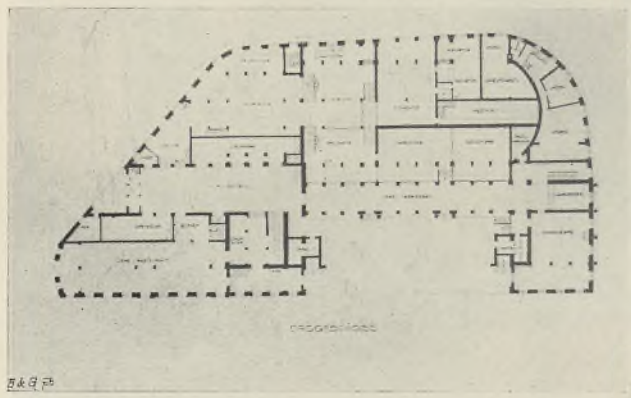
in der Struktur dem Holz unseres heimischen Nußbaumes, ist jedoch fester und zäher, auch lebhafter braun gefärbt mit einem Stich ins Rötlich-Violette. Das Holz, das als etwas wertvoller als unser Nußbaumholz gelten darf, wird für die Zwecke des Aus- und Innenbaues, für Vertäfelungen und Wand- und Deckenbekleidungen verarbeitet, wird außerdem in der allgemeinen Möbelindustrie verwendet und dient auch als Material für Eisenbahnschwellen. Für gröbere Zwecke in der Holz- und Bauindustrie, die zugleich eine sehr starke Beanspruchung des Materials bedingen, ist das Hickory-Holz ein vortreffliches Material. Der Hickory-Baum wächst ebenfalls vornehmlich in Nordamerika, sein Holz ähnelt äußerlich sehr dem unserer Esche, übertrifft dieses jedoch an Festigkeit und Zähigkeit und wird außer für Bauzwecke besonders auch für alle Zwecke des Wagenbaues, für die Holzteile von Werkzeugen, wie Axt- und Hammerstiele usw. viel verarbeitet.

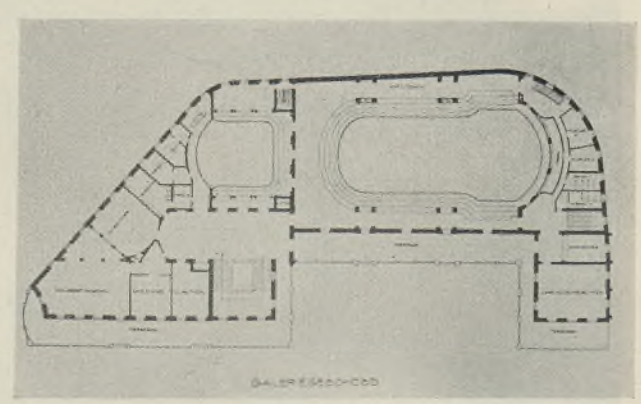
Ein schon seit dem Altertum berühmtes Holz für Kunst- und Zierbauten ist das Zedernholz. Aus dem Holze der Libanon-Zeder hat schon, wie die Bibel berichtet, König Salomon den Tempel gebaut, zu welchem Zwecke er mit dem Beherrscher des Landes um den Libanon in umfangreiche diplomatische Verhandlungen treten mußte, ehe er die Erlaubnis erwirkte, ungezählte Stämme des edlen Baumes fällen lassen und nach Palästina einführen zu dürfen. Alle Zedernarten besitzen ein weiches, leichtes, dabei aber ganz außerordentlich dauerhaftes Holz, eine Eigenschaft, die es vor allem für solche wie die erwähnten architektonischen Zwecke wie auch für zahlreiche kunstgewerbliche Zwecke wertvoll machte. Das Holz besitzt auch einen eigenartigen aromatischen Geruch, der uns von dem Holz unserer Bleistifte, das ebenfalls eine Zedernholzart ist, wohlbekannt ist. Das berühmteste Zedernholz ist auch heute noch das der Libanon-Zeder. Ehemals war das Land um das Libanon-Gebirge herum mit mächtigen Zedernholzwaldungen bedeckt, die aber durch den jahrhunderte-, ja jahrtausendelangen Raubbau, der an den edlen Bäumen getrieben wurde, jetzt fast völlig ausgerodet sind. Nur auf dem Libanon selbst, dem Gipfel des Gebirges, befindet sich auch jetzt noch ein Wald von etwa 300—400 mächtigen Zedern, derselbe, aus dem Salomon das Holz zum Tempelbau entnahm und der daher bis auf den heutigen Tag Salomonswald heißt. Die geringen noch vorhandenen Waldbestände der Libanon-Zeder werden sorgfältig gehütet, daher ist das echte Libanon-Zedernholz gegenwärtig im Handel kaum zu haben. Dafür haben wir aber in der Himalaja-Zeder einen vollwertigen Ersatz, die ein gleich vortreffliches Bauholz für Kunst- und Zierbauten liefert und in ihrem Herkunftsland für diese Zwecke viel verwandt wird, außerdem aber auch nach Amerika und ebenso auch nach Europa eingeführt wird. Seit 1822 ist der Baum auch in England eingeführt und mit gutem Erfolg angebaut worden, mehrere Arten des Baumes gedeihen jetzt auch im südlichen Frankreich und sogar auch am Rhein. Das rötliche, weiche und leichte Holz dient außer für architektonische Zwecke auch als geschätztes Material für die Galanterie- und Drechslerwarenfabrikation, seine bekannteste und populärste Verwendung aber ist wohl die zu Bleistiftfassungen, für welchen Zweck, besonders in Deutschland, jährlich ganz enorme Mengen dieses eigenartigen Holzes verarbeitet werden. Endlich ist auch noch das falsche Zedernholz, auch spanisches Zedernholz genannt, das von der in Mittelamerika heimischen Zedrele stammt, zu erwähnen, ein sehr wohlriechendes Holz, das in eben der Weise wie das Holz der Himalaja-Zeder verwendet wird, hauptsächlich aber als Rohmaterial für die Zigarrenkistenfabrikation bekannt ist.

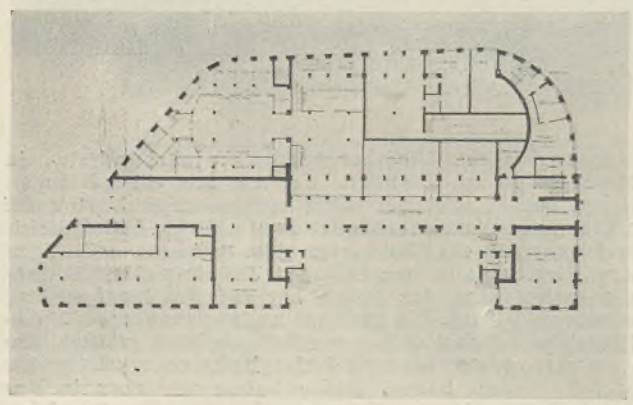
Dem Zedernholz nahe verwandt ist auch das Zypressenholz, dessen Baum zwar auch in den wärmeren Ländern Südeuropas kultiviert wird, hauptsächlich eben-

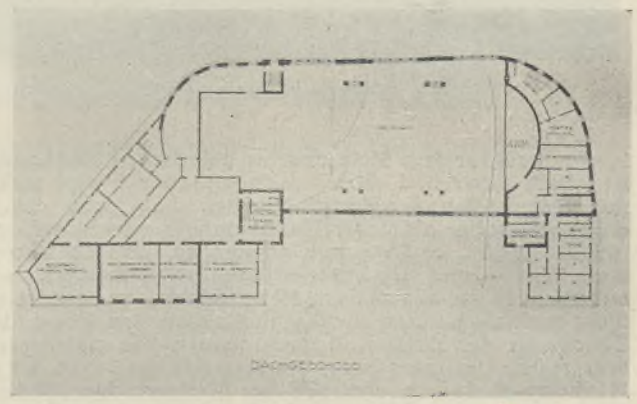








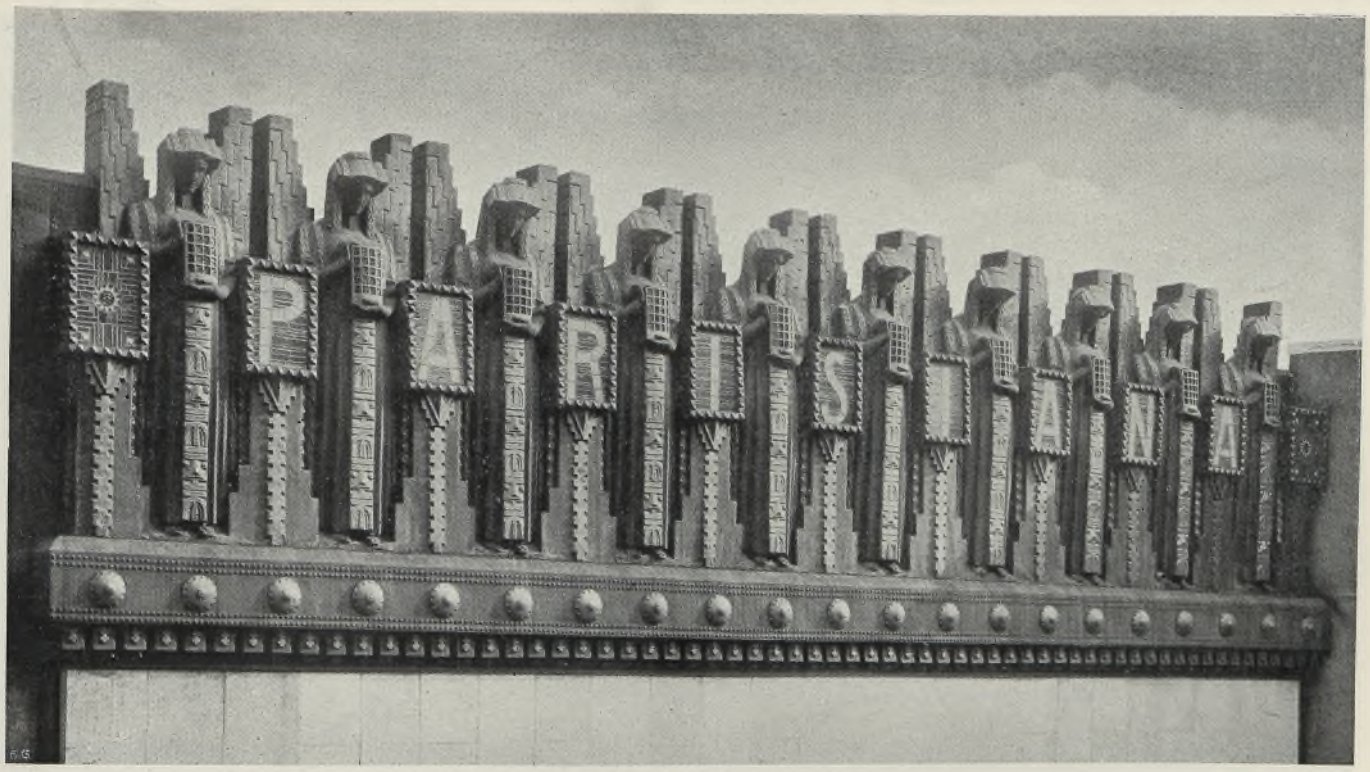




Grundrisse zum Projekt für den Kurhausbau in Karlsbad. Professor Friedrich von Thiersch, München.

falls in den heißen Zonen Asiens und Nordafrikas wächst und der ebenfalls zu den Nadelbäumen gehört. Das Holz der Zypresse ist gelblich bis rötlich, hat einen angenehmen Geruch und gehört zu den allerdauerhaftesten Holzarten, die es überhaupt gibt, ist dauerhafter wie alle europäischen Hölzer und widersteht selbst der Feuchtigkeit, die sonst allen anderen Hölzern, auch den exotischen, so leicht verderblich wird, sehr lange. Daß diese Eigenschaften das Holz für zahlreiche Zwecke der Baukunst sehr geeignet und wertvoll machen, ist einleuchtend, und in den Ländern seiner Herkunft, jedoch auch anderwärts, wird das Holz dementsprechend viel verwandt. Als weißes Zedernholz wird das Holz einer in Nordamerika, besonders Kanada, heimischen Zypressenart bezeichnet, das dort ebenfalls als geschätztes Bauholz verarbeitet wird. Hier ist ferner auch das ebenfalls von altersher hochberühmte echte oder gelbe Sandelholz zu nennen, das ebenfalls schon im Altertum als Material für feinere und künstlerische architektonische Zwecke diente und im Orient auch jetzt noch dient. Der Sandelholzbaum ist in Indien heimisch, das Holz ist sehr gleichmäßig, hart, dicht und von gelblicher, stellenweise rötlicher Farbe, von starkem, aber angenehmem Geruch, der sich beim Anschneiden und Erwärmen noch verstärkt, und, in den Mund genommen, von gewürzähnlichem Geschmack. Auch dieses Holz ist äußerst dauerhaft und wird von Termiten so gut wie gar nicht angegriffen, eine Eigenschaft, die schon die ältesten Kulturvölker zu schätzen wußten. Chinesen und Indier verwandten das Holz schon vor Jahrtausenden für religiöse Zwecke, besonders für Tempelbauten, Götterbilder, Holzplastiken, Schnitzereien usw., während man aus dem festen und schier unverwüstlichen Kernholz Schmuckkästen, Fächer und andere Luxusgegenstände schnitzte. Seiner vielen vortrefflichen Eigenschaften wegen war das Holz auch bereits im Altertum ein sehr begehrter Handelsartikel, und die Ägypter bezogen schon im 17. Jahrhundert v. Chr. das Holz aus seiner Heimat.

Fortsetzung folgt.



Detail des Varietés auf Tafel 33. Architekt Béla Lajta, Budapest

Exotische Bauhölzer

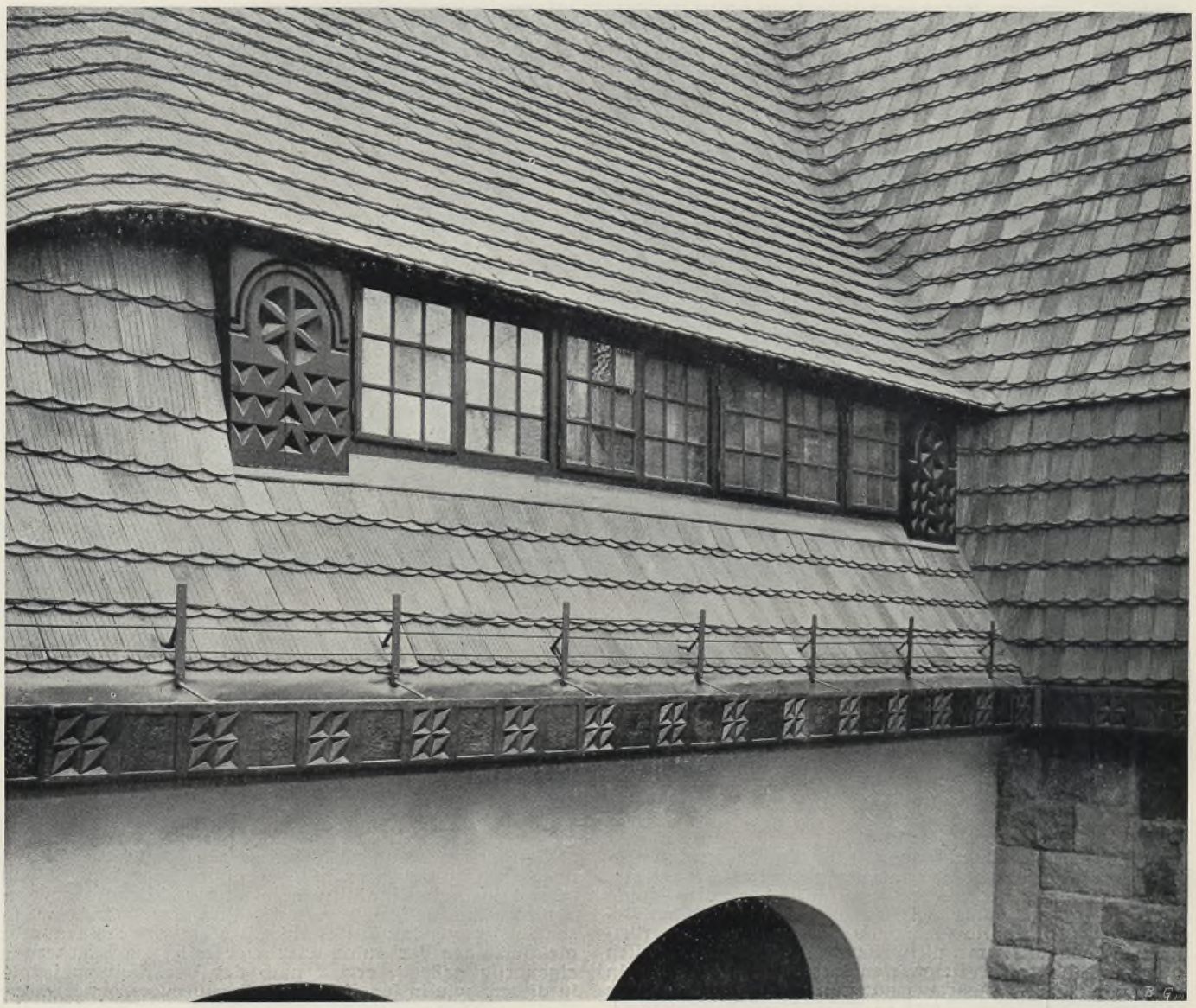
Von Theodor Wolff-Friedenau

Fortsetzung

Ein ausgezeichnetes Material für alle feineren architektonischen Zwecke ist auch das amerikanische Rotholz, das unter dem Namen »Redwood« in den Handel kommt und in der amerikanischen Baukunst von erheblicher Bedeutung ist. Dieses Holz stammt von einer Art der amerikanischen Mammutbäume, die weitaus die größten unter allen überhaupt bekannten Baumarten darstellen, Bäume, die ein Alter von mehreren Jahrtausenden und die ungeheure Höhe von 100 bis 150 Metern erreichen. Einer dieser Riesenbäume, der sich im Mammuthain in Kalifornien befindet, hat eine Höhe von 144 Metern und am Fuß einen Umfang von 35 Metern. Der Baum, der schon seit einigen Jahren umgelegt ist, aber noch jetzt der »Vater des Waldes« genannt wird, ist im Innern hohl, die Höhlung ist so groß, daß ein Mensch aufrecht bis auf eine Strecke von 50 Metern in den Baum hineingehen kann. Ein anderer, ebenfalls umgelegter Stamm bietet in seinem hohlen Innern sogar genügend Raum, daß ein Mann zu Pferde darin herumreiten kann, weswegen man ihn auch die Reitschule genannt hat. Das Alter dieser Bäume wird bis auf 6000 Jahre geschätzt, ihr Holz aber ist noch so frisch und wohlerhalten, als ob es von einem ganz jungen Baume herrührte. Das Redwood ist im Kern lebhaft rot gefärbt, ist sehr leicht (spezifisches Gewicht 0·42), dennoch aber sehr fest und dauerhaft, reißt nicht und wirft sich nicht und läßt sich sehr leicht bearbeiten und gut polieren. Es ist ein vorzügliches Bauholz und wird speziell in der Innen-Architektur zu Vertäfelungen, Deckenkonstruktionen und ähnlichen Arbeiten verwendet.

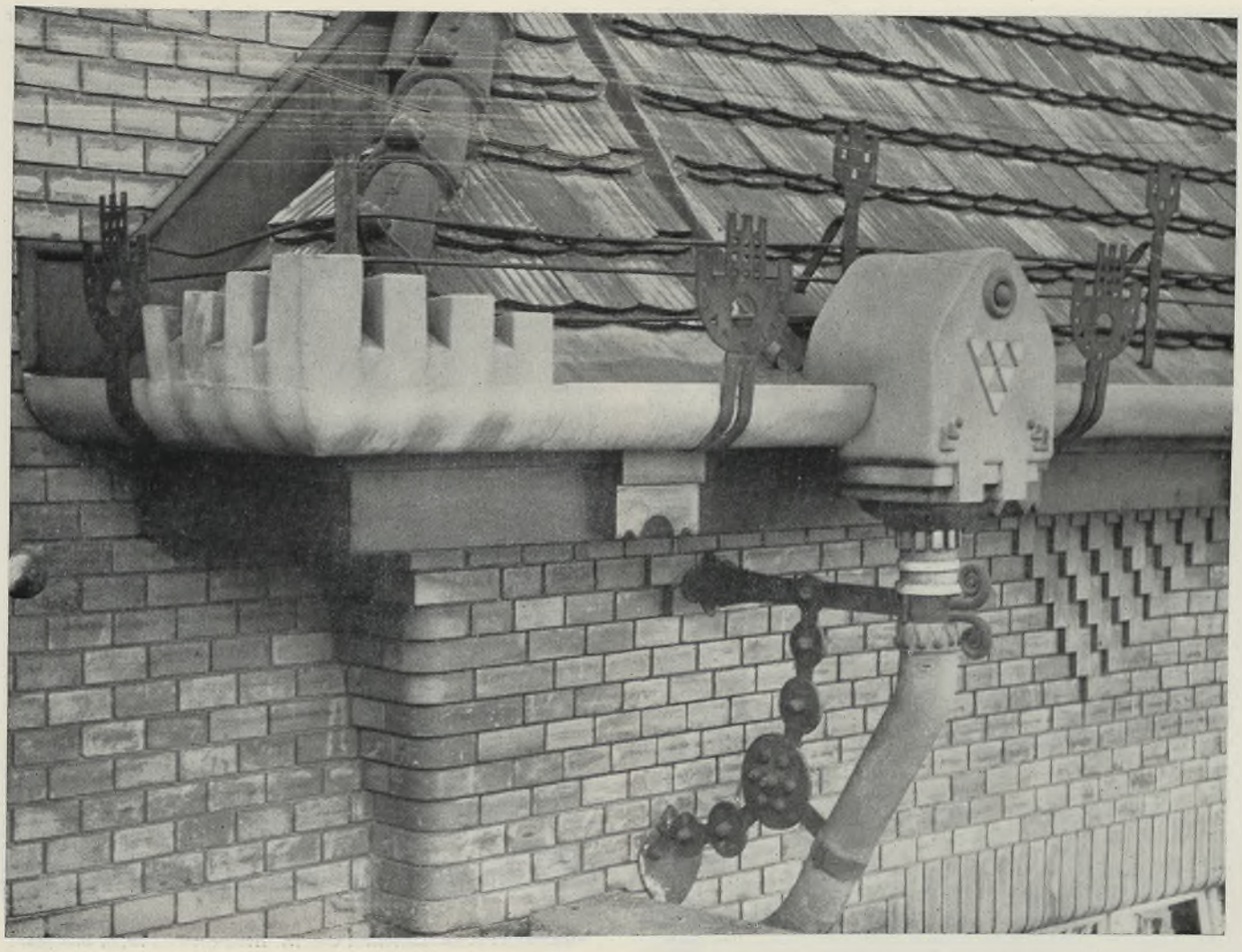
Aber nicht nur die exotischen Nutzhölzer, sondern auch eine Reihe von Edelhölzern solcher Herkunft findet in der europäischen und amerikanischen Architektur Verwendung, speziell für die kunstgewerbliche Architektonik, für Vertäfelungen, Wand- und Deckenbekleidungen, Parkettfußböden und andere Zwecke des Ausbaues in Prachtbauten, Villen, Schlössern, Kirchen usw. Alle die edlen und teuren Holzarten, die in der Kunsttischlerei verarbeitet werden und die teuersten und feinsten kunstgewerblichen Möbel liefern, kommen mehr oder weniger auch in der Architektur für solche wie die angeführten Zwecke zur Verwendung. An erster Stelle ist hier das Mahagoniholz zu nennen. Dieses rötlich bis zimtbraun gefärbte Holz gehört zu den schönsten und edelsten Holzarten, die wir überhaupt kennen und erfreut sich in allen Zweigen der kunstgewerblichen Holzbearbeitung, auch in der Innen-Architektur, einer ständig wachsenden Verwendung. Das Holz hat entweder einen sehr gleichmäßigen Farbenton oder aber es ist durch Maserung eigenartig gefleckt, erzielt nach der Verarbeitung jedoch in diesem wie in jenem Falle immer hervorragend schöne Farb- und Stilwirkungen. Ein großer Vorzug des Holzes ist seine außerordentliche Beständigkeit; es verträgt Hitze wie Kälte, ohne sich zu verändern, wirft und zieht sich nicht und besitzt unter allen Holzarten das geringste Schwindmaß, Eigenschaften, die für die Verarbeitung und Technik des Holzes natürlich von großem Wert sind und auch in der Architektur sehr geschätzt werden. Ferner ist das Holz außerordentlich polierfähig und nimmt bei der Bearbeitung eine spiegelglatte Polierfläche an, die bei Vertäfelungen, Auskleidungen und sonstigen Arbeiten der kunstgewerblichen Architektur zur schönsten Wirkung kommt. An der Luft dunkelt das ursprünglich hellere Holz bedeutend nach, wodurch seine schönheitliche Wirkung jedoch eher vermehrt als vermindert wird. Das Holz ist mittelschwer (spezifisches Gewicht 0·6 bis 0·9), dabei aber außerordentlich hart und besitzt hohe Widerstandsfähigkeit gegen alle äußeren ungünstigen Einwirkungen; von holzfressenden Parasiten wird es fast gar nicht angegriffen. Festigkeit und Dauerhaftigkeit des Holzes nehmen mit der Zeit noch zu; es läßt sich nur sehr schwer spalten und erfordert für die Bearbeitung die besten und leistungsfähigsten Werkzeuge. Die wertvollen Eigenschaften in Verbindung mit dem Umstand, daß das Holz durchaus nicht sehr reichlich vorkommt, haben den Marktpreis desselben gewaltig in die Höhe getrieben. Mahagoni gehört nicht nur zu den edelsten, sondern auch zu den teuersten Hölzern, wofür der Umstand angeführt sein mag, daß eine Pianofortefabrik einstmals für einen einzigen Stamm besten Mahagonifournierholzes den Preis von rund 60.000 Mark bezahlte.

Der Mahagonibaum wächst ausschließlich in tropischen Gegenden. Man unterscheidet eine ganze Reihe von Mahagoniholzarten, und zwar nach den verschiedenen Ländern,



Detail eines Hauses. Architekt Béla Lajta, Budapest

in denen der Baum wächst, Tobasco-, Honduras-, Nikaragua-, Kuba-, San Domingo-, Guatemala-, Panama- und Corinto-Mahagoni. Diese Sorten sind nach Wert und Eigenschaften ziemlich verschieden. Als bestes Holz gilt das Tobasco-Mahagoni, das jedenfalls am höchsten im Preise steht, ihm zunächst kommt das Kuba-Mahagoni, von dem jedoch auch ziemlich geringwertige Stücke in den Handel kommen. Übrigens wird auch das Holz anderer, aber verwandter Arten als Mahagoni bezeichnet, und man muß daher wohl zwischen echtem, nur vom Mahagonibaum (Swietenia mahagoni) stammenden, und unechtem Mahagoniholz unterscheiden, welch letzteres dem echten Holz allerdings sehr ähnlich ist und ihm nach Wert und Eigenschaften nicht viel nachsteht. So wird auch das rotbraune Kailzedraholz, das ebenfalls sehr hart und dauerhaft ist und von einer senegalischen Baumart der Meliazeen stammt, als Mahagoni und zwar als Gambia- oder Madeira-Mahagoni bezeichnet. Dieses Holz wird wie echtes Holz verarbeitet in der Kunsttischlerei, Holzbildhauerei und Innenarchitektur, ferner auch zu Luxuswagen und zur Fabrikation von Kästen für wissenschaftliche Instrumente, besonders Mikroskope, die in diesen dauerhaften und beständigem Material sehr wirksam gegen die ungünstigen Einwirkungen der Luft, Temperatur und Feuchtigkeit geschützt sind. Als weißes Mahagoni bezeichnet man das Holz des westindischen Elefanten- oder Nierenlausbaumes, während als afrikanisches Mahagoni eine ganze Reihe von Holzarten ziemlich unbestimmter Abkunft in den Handel kommt, die sich zumeist durch ihren helleren Farbenton von dem echten Mahagoniholz unterscheiden und diesem an Härte, Schwere und sonstigen Eigenschaften, die das echte Holz so wertvoll machen, erheblich nachstehen. Ein dunkles, hartes und schweres Holz ist das sogenannte Bay-Mahagoni, dieselben Eigenschaften weist auch das australische oder Bastard-Mahagoni auf, das von einigen australischen Eukalyptusarten, wie dem Blaugummibaum, Fieberheilbaum usw. abstammt, das sogar noch härter und widerstandsfähiger als das echte Mahagoniholz sein und in der Tierwelt überhaupt keinen Feind haben soll. Kenntnis und Verwendung des Mahagoniholzes datieren seit dem Ende des 16. Jahrhunderts und gehören zu den zahlreichen Errungenschaften, die die Entdeckung der neuen Welt für Europa mit sich brachte. Schon Ferdinand Cortez, der Eroberer Mexikos, soll das Holz des Mahagonibaumes zum Bau seiner Schiffe verwendet haben, ebenso auch die Zimmerleute, die 1597 auf den Schiffen des berühmten britischen Seehelden Walter Raleigh nach Amerika kamen. Rohes Mahagoniholz wurde im Jahre 1724 zum ersten Male nach Europa eingeführt und galt dort als kostbare Seltenheit; aus einem Stück dieses ersten Mahagoniholzes fertigte damals ein Kunsttischler, namens Wollaston, einen Zierkasten zur Aufbewahrung von Kerzen an, der sowohl seines kostbaren Holzes wie auch seiner kunstreichen Arbeit wegen hochberühmt wurde und heute noch als kostbare Rarität gilt. Seitdem wurde die Einfuhr von Mahagoniholz lebhaft betrieben und betrug schon im Jahre 1753 allein aus Jamaika über 520.000 Kubikfuß. Heute ist Hamburg der



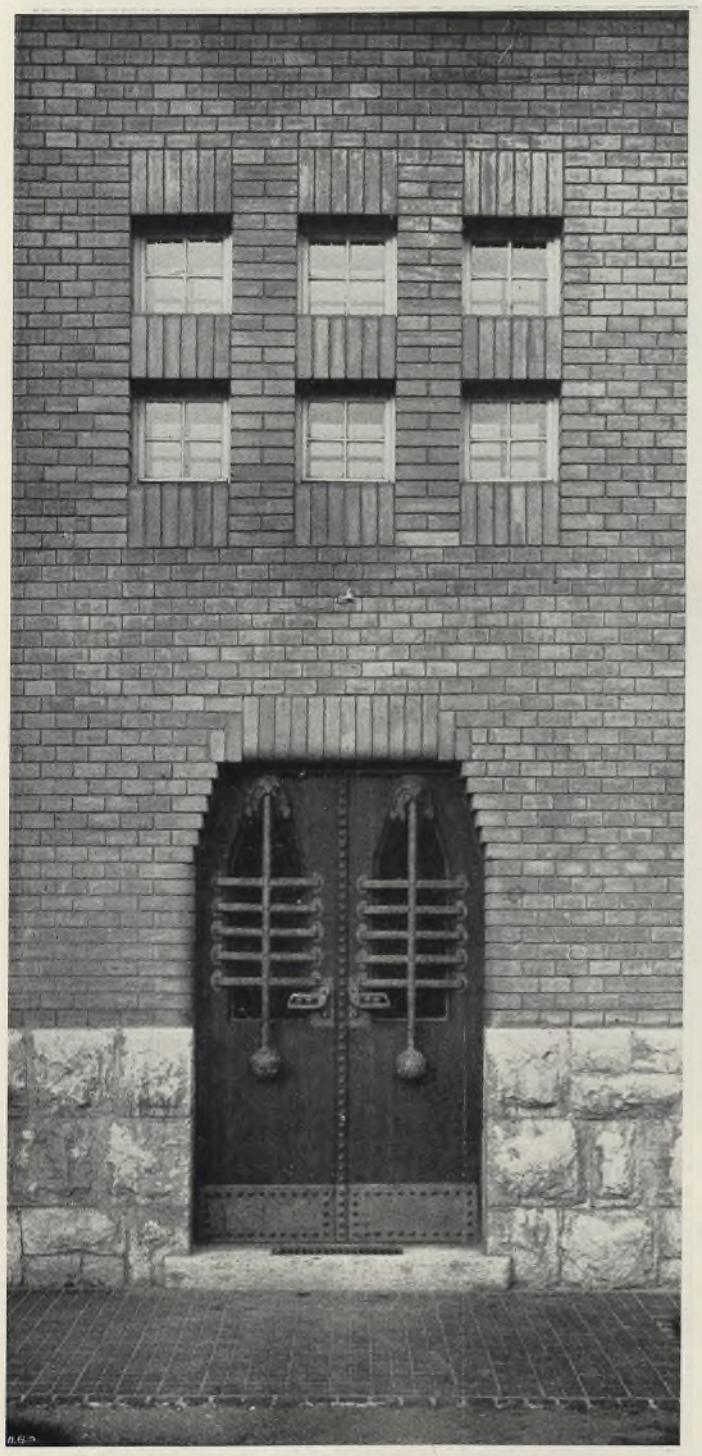
Detail eines Hauses. Architekt: Béla Lajta, Budapest

Haupthandelsplatz für den europäischen Mahagonimarkt; die jährliche Einfuhr von Mahagoni nach Europa beträgt nahezu 150.000 Tonnen, von denen etwa ein Zehntel auf Deutschland entfällt.

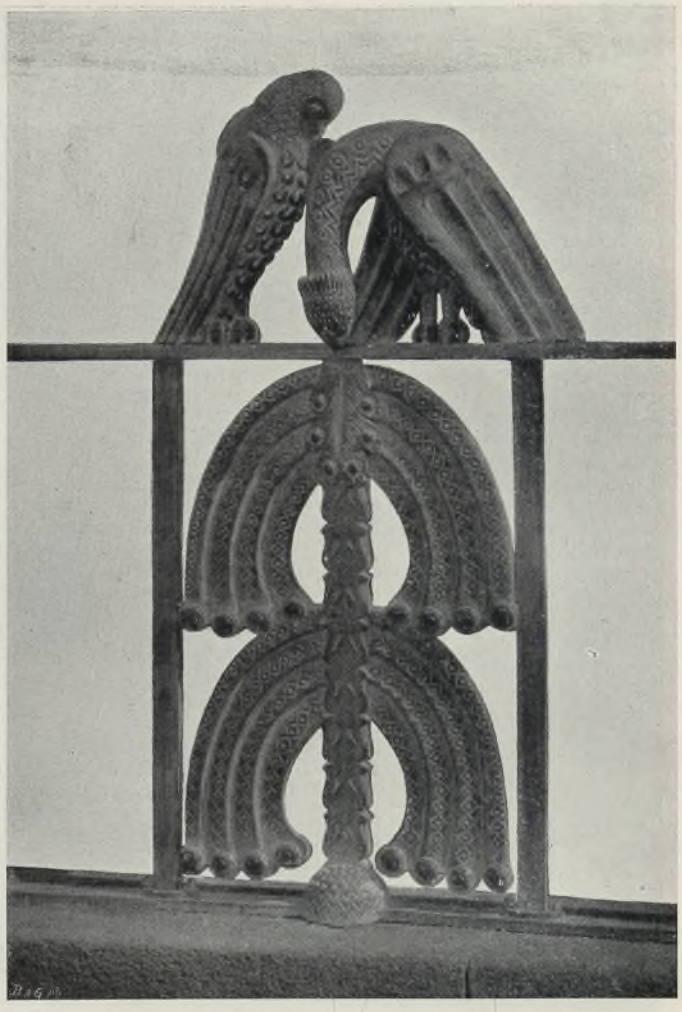
Zu den schönsten, berühmtesten und teuersten Kunsthölzern, die in den holzverarbeitenden Kunstgewerben Verwendung finden, gehört ferner auch das Ebenholz. Kunsttischlerei, Luxusarchitektur, Holzbildhauerei, Klavierbau und Kunstdrechslerei schätzen und verarbeiten dieses Holz als edelstes Material um einer Reihe hervorragender Eigenschaften willen, die lediglich dieses Holz auszeichnen, wenn es freilich auch seiner noch größeren Seltenheit wegen in seiner industriellen Verwendung hinter dem Mahagoni zurücksteht. Vor allem ragt das Ebenholz durch seine unvergleichliche, tief schwarzblaue Naturfarbe vor allen anderen Holzarten hervor, eine Eigenschaft, die in der kunstgewerblichen und architektonischen Bearbeitung dieses Materials zu wundervoller Wirkung kommt und allen Ebenholzerzeugnissen, seien es Möbel, Holzplastiken, Vertäfelungen, Wand- oder Deckenbekleidungen oder sonstige Erzeugnisse, ihre ganz einzigartige Schönheit verleiht. Diese wertvolle Eigenschaft besitzt jedoch nur das echte Ebenholz, nämlich das Holz der Baumarten aus der Gattung Diosypros, vornehmlich des eigentlichen Ebenholzbaumes Diosypros ebenaster. Auch dieser Baum gedeiht nur in den tropischen Zonen; das indische Archipel, Vorder- und Hinterindien, besonders Madagaskar und Ceylon, ferner auch Mauritius und das tropische Südamerika, sind die Länder, in denen der Baum wächst, ebenfalls ein Riese unter den Bäumen, der in Stämmen von ganz gewaltiger Größe als Gewichtsholz in den Handel kommt.

Das Holz des Ebenholzbaumes ist nicht durchweg schwarz; der Splint ist weiß, nur der Kern, der allerdings den größten Teil des Stammes einnimmt, ist schwarz und liefert das Ebenholz. Das echte schwarze Ebenholz ist ganz außerordentlich hart, noch härter wie Mahagoni und verdankt dieser Eigenschaft ja auch seinen Namen, der von den hebräischen Wort »eben« = Stein abgeleitet ist, so daß Ebenholz soviel wie Steinholz oder steinhartes Holz bedeutet. Es gehört ferner auch zu den allerschwersten Holzarten, ist schwerer wie alle europäischen und auch die meisten exotischen Hölzer, auch schwerer wie Wasser (spezifisches Gewicht 1·1 bis 1·35); nur das bereits erwähnte Pockholz ist noch etwas schwerer wie Ebenholz. Das Holz ist etwas brüchig und entwickelt beim Verbrennen einen eigenartigen, nicht unangenehmen Geruch. Für das freie Auge ist das Ebenholz völlig strukturlos, von völlig gleichmäßiger und unterschiedsloser Art des Aussehens, nur unter dem Mikroskop treten auf dem Querschnitte des Holzes die Gefäße als feine, nicht sehr zahlreiche und die Markstrahlen als äußerst zarte und manchmal weiß punktierte Linien hervor. Hervorragend ist die Politurfähigkeit des Holzes, durch welches die Naturfarbe so wunderbar gehoben werden kann, und die Ebenholzpolitur dürfte wohl die schönste und feinste Politur sein, welche die Holzbearbeitung erzeugen kann. Hervorragend und kunstgewerblich außerordentlich wertvoll ist auch seine Verwendung für eingelegte Arbeit, Intarsia, von der auch die Luxus- und Innenarchitektur einen ziemlich weitgehenden Gebrauch macht und mit der sie vortreffliche Stil- und Farbwirkungen erzielt.

Wie beim Mahagoniholz, so gibt es auch beim Ebenholz eine ganze Anzahl Abarten, die ihrem Werte und ihren Eigenschaften nach dem echten Holze mehr oder weniger nachstehen. Hier ist zunächst das Koromandel- oder Kalamander-Ebenholz zu nennen, auch Tintenholz genannt, von schöner rehbrauner bis kaffeebrauner Farbe,



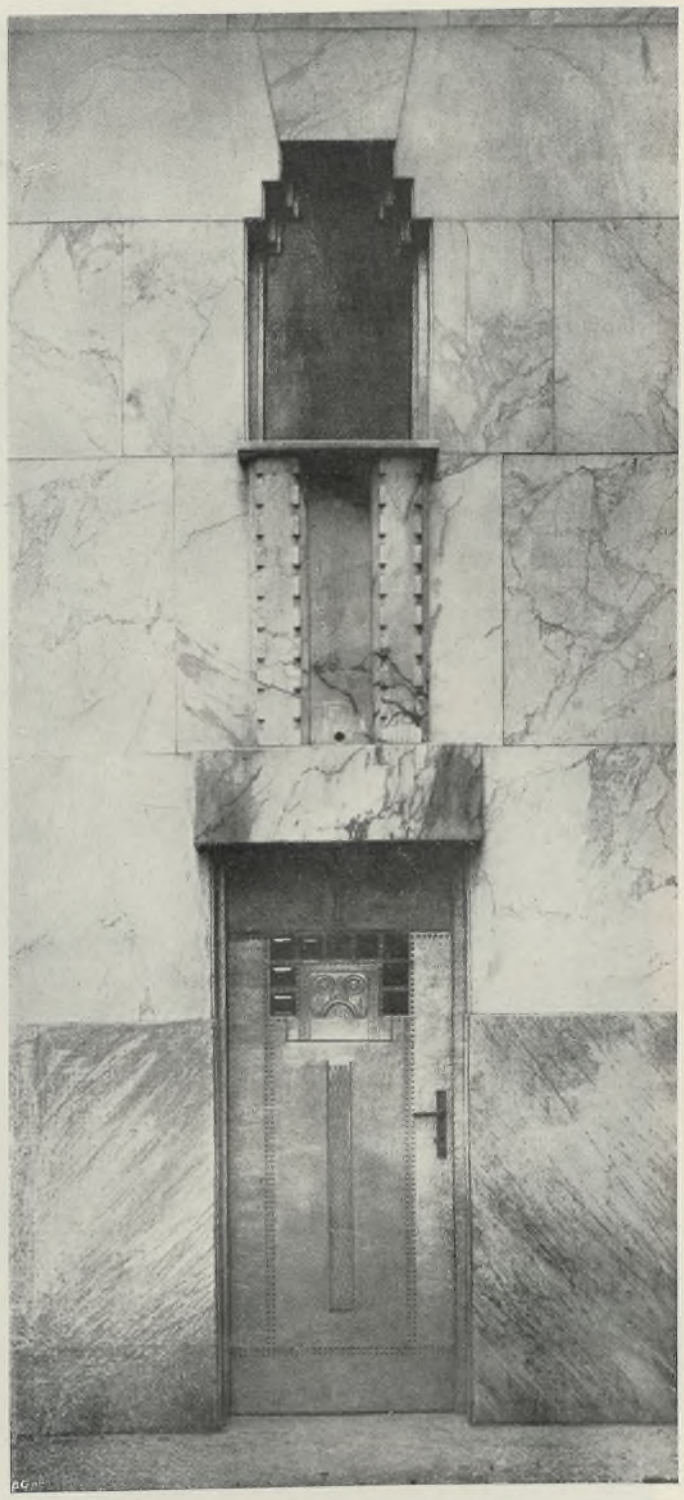
Portal. Architekt Béla Lajta, Budapest



Detail eines schmiedeeisernen Gitters. Architekt Béla Lajta, Budapest

oftmals aber auch regellos schwarz gestreift, in welchem Falle es aussieht, als wäre es mit Tinte begossen, ebenfalls ein edles und seltenes Holz, das nahezu alle Eigenschaften des echten Ebenholzes besitzt, jedoch nicht so hart und fest wie dieses ist. Der Kern dieses Holzes ist zumeist schwarz, jedoch von rötlichen und braunen Linien und Streifen durchzogen, an denen es leicht erkennbar ist. Hinsichtlich seiner Verwendung in der Möbelindustrie, Architektur und anderen Zweigen der kunstgewerblichen Holzbearbeitung ist es von nur wenig geringerer Bedeutung wie das echte Ebenholz. Mit seinem streifigen Aussehen können sehr schöne Farb- und Stilwirkungen erzielt werden, eine Eigenschaft, die auch bei Täfelungen und architektonischen Bekleidungen sehr zur Wirkung kommt, während die Drechslerei derselben Eigenschaft wegen aus dem Holz Spazierstöcke, Handgriffe für Metallgefäße, Eßbestecke, Türdrücker und ähnliche Gegenstände, die Dauerhaftigkeit und gefälliges Aussehen in gleicher Weise verbinden sollen, herstellt. Ähnlich nach Eigenschaften und Aussehen ist dem Koromandelholz auch das nach seiner Herkunft so benannte Philippinen- oder Camagoonebenholz; südamerikanischer Herkunft hingegen ist das grüne Ebenholz, ebenfalls ein sehr hartes und schweres Holz, das im frischen Schnitt eine gelblich-braune bis grünliche Färbung aufweist, die sich an der Luft etwas, aber nicht ganz verliert. Trotz seiner Härte läßt es sich gut schneiden, kann jedoch, da der Baum nur in kleinen Stämmen vorkommt, nur zu kleineren Arbeiten wie Drechsler- und Intarsiaarbeiten verwendet werden; als Material für Intarsia zur Verzierung von Täfelungen und Auskleidungen dient es auch der Architektur. Ähnlicher Art ist auch ein Holz aus Britisch-Guyana, das ebenfalls oftmals als grünes Ebenholz oder Grünherzholz (englisch Greenheart) bezeichnet wird. Seiner enormen Härte wegen läßt es sich nur äußerst schwer verarbeiten und ist aus diesem Grunde für die Möbeltischlerei nahezu unverwendbar, zumal es auch den Leim schlecht hält, wohl aber wird es in der Architektur und ebenso auch in der Drechslerei verarbeitet, dient ferner auch in der Technik zur Herstellung von Lagern und anderen Maschinenteilen, sowie auch für verschiedene Zwecke des Schiffbaues, für die es sich seiner Härte wegen gut eignet. Aus Südamerika endlich stammt auch das blaue Ebenholz, auch Veilchenholz genannt, ein Holz von bläulich-brauner bis olivengrüner Farbe, das im frischen Zustande außerdem durch einen ausgesprochenen Veilchengeruch gekennzeichnet ist und ebenfalls für alle Zweige des holzverarbeitenden Kunstgewerbes ein wertvolles Material darstellt. Für die Architektur ist dieses Holz ein wertvolles Material für feinste Parkettfußböden geworden, und das nach dem Vorbild des Versailler

Detail eines schmiedeeisernen Gitters. Architekt Béla Lajta, Budapest

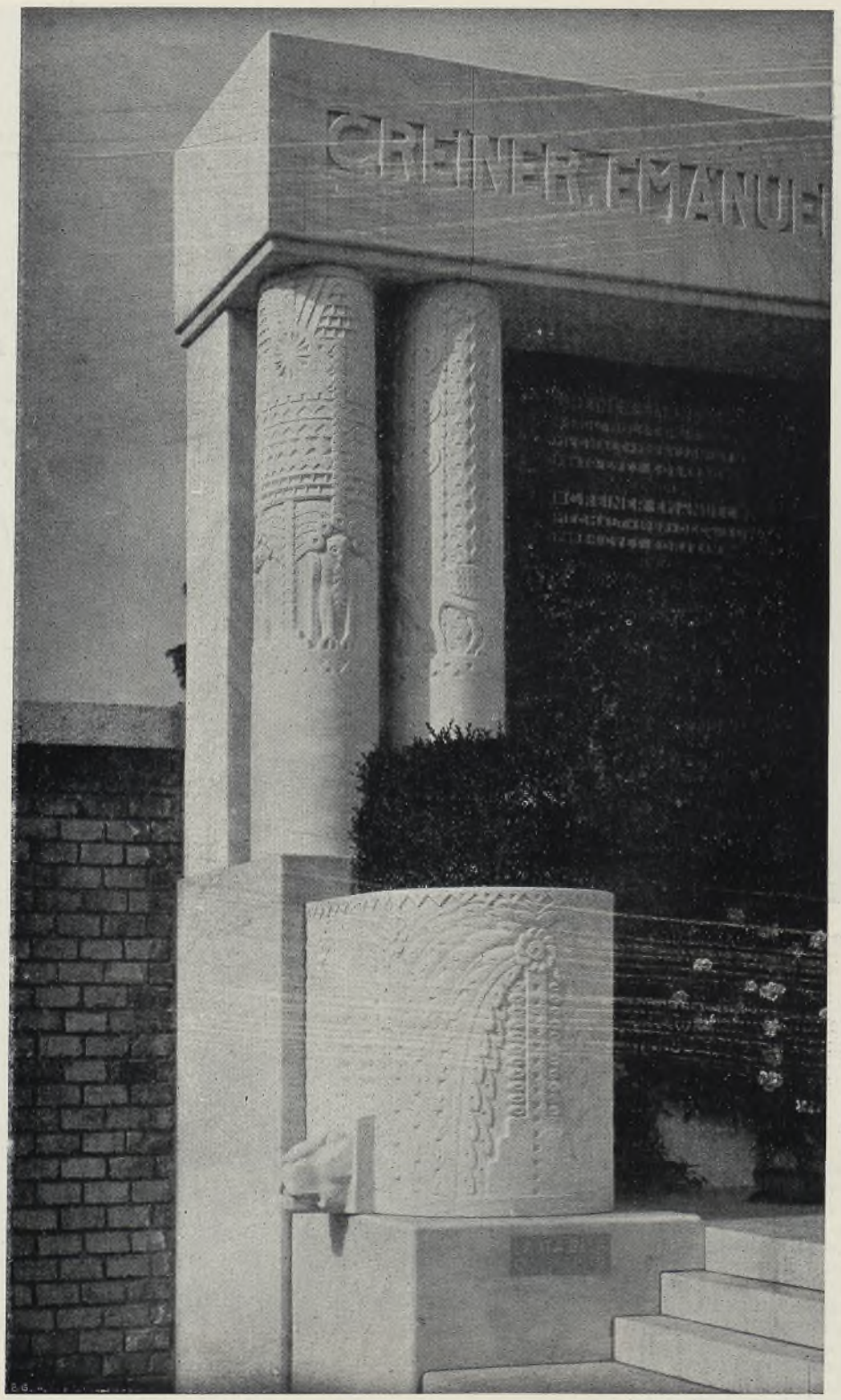


Portal. Architekt Béla Lajta, Budapest

Königsschlosses erbaute Schloß Herrenchiemsee in Bayern ist außer durch andere architektonische und kunstgewerbliche Merkwürdigkeiten auch durch seine Parkettfußböden aus Veilchenholz bekannt.

Dem Ebenholz nahe verwandt ist auch das Palisander- oder Jakarandaholz, das ebenfalls zu den edelsten Kunsthölzern zählt und ebenfalls der Architektur vielfach als Material für Luxuszwecke dient. Es ist ebenfalls sehr hart, schwer und fest und läßt sich nur schwierig spalten; seine Farbe ist ein sehr schönes Schokoladenbraun mit einem Stich ins Violette und zumeist lebhaften braunen Streifen; auf der Vertikalfläche ist es tiefschwarz geädert und erzielt mit diesen Farbtönen in der Bearbeitung ausgezeichnete Wirkungen. Es nimmt ebenfalls eine hervorragend schöne Politur an und verdankt dieser Eigenschaft seine Beliebtheit in der Innenarchitektur, Kunsttischlerei und im Klavierbau. Wegen des bläulichen Stiches seiner Farbe wird das Holz wohl auch blaues Ebenholz genannt, im Handel führt es überdies noch die Namen Violettholz, Zuckertannenholz, brasilianisches Pockholz und Palyxanderholz. Das Herkunftsland des sehr geschätzten Holzes ist vorzugsweise Brasilien. Ähnlicher Art ist auch das Amarantholz, auch Luftholz oder Purpurholz genannt, ein ebenfalls sehr schönes und hartes Ebenholz, auf frischem Schnitt von eigenartig graurötlicher Farbe, die späterhin und unter Einwirkung der Luft in ein leuchtendes Blutrot übergeht. Das Holz kommt ebenfalls vorzugsweise aus Südamerika, zum Teil auch aus Westindien und ist ebenfalls in der Architektur, bzw. Innenarchitektur ein sehr geschätztes Material für Luxusarbeiten, besonders auch zu Intarsiazwecken.

Hierher gehören ferner auch die verschiedenen Arten von Eisenholz, ebenfalls ein sehr geschätztes Material für alle Zweige der kunstgewerblichen Holzbearbeitung. Man bezeichnet mit dem Namen Eisenholz eine ganze Reihe von Hölzern sehr verschiedener Baumgattungen, die teils in Ostindien, teils in Afrika und den Südseeinseln heimisch sind. Der Name ist so allgemein geworden, daß man in Händlerkreisen fast jedes Holz unbestimmter Herkunft, das zugleich sehr hart, schwer und dunkel gefärbt ist, als Eisenholz bezeichnete, eine durchaus übel angebrachte Verallgemeinerung, die zu vielen Irrtümern und auch zu zahlreichen unlauteren Handelsmanövern Anlaß gab. Heute hat man die Bezeichnung Eisenholz auf die verschiedenen Arten von Grenadilleholz, welches auch als rotes oder braunes Ebenholz oder auch als Kongoholz bezeichnet wird, beschränkt. Alle diese Holzarten sind dem Ebenholz sehr ähnlich, sind ebenfalls sehr schwer und von großer Härte,



Detail des Grabdenkmales auf Tafel 36. Architekt Béla Lajta, Budapest

von rötlichbrauner, violetter oder auch grüngelblicher Farbe und von ausgezeichneter Polierfähigkeit. Diese Hölzer dienen als Material für alle feineren Arbeiten in der Tischlerei, Innenarchitektur, Klavierbau und Drechslerei. Besonders die amerikanische Architektur macht von diesen Hölzern für Luxuszwecke, zur Auskleidung von Sälen, Prunkräumen usw. einen ausgedehnten Gebrauch und erzielt damit ausgezeichnete Wirkungen.

Nahezu alle exotischen Edelhölzer, die in der Kunsttischlerei zur Verwendung kommen, werden auch in der Architektur für eine Reihe von Luxuszwecken verarbeitet, vor allem in Amerika, doch ist auch in der europäischen Architektur die Verwendung solcher Hölzer in ständiger Zunahme begriffen. Der Vollständigkeit halber dürfte es daher angebracht sein, auch noch auf die übrigen exotischen Edelhölzer, soweit sie für die Architektur von Interesse und Wichtigkeit sind, einen Blick zu werfen. Hier wären zunächst die verschiedenen Arten von Rosenholz zu nennen, ein sehr schönes und geschätztes, zumeist jedoch etwas überschätztes Holz für zahlreiche Möbelbau- und architektonische Zwecke, dessen Verwendung für solche Zwecke eine recht bedeutende ist. Rosenholzbäume wachsen in allen tropischen Regionen; für den Handel kommen im wesentlichen aber nur einige Baumarten in Brasilien, die das echte Rosenholz liefern, in Betracht, während von den Kanarischen Inseln das unechte Rosenholz, auch Rhodiserholz genannt, stammt; auch Ostindien, Afrika und selbst Australien liefern Rosenhölzer von mehr oder weniger Wert. Das Rosenholz ist ein dichtes festes Holz von rosenroter Farbe, die zwischen hellrot und blutrot schwankt und strömt überdies einen sehr angenehmen und ausgesprochen rosenähnlichen Duft aus, Eigenschaften, die den Namen des Holzes vollauf rechtfertigen. Nicht allen Rosenhölzern ist der Rosenduft gemeinsam, wobei der sehr bemerkenswerte Umstand zu erwähnen ist, daß die Farbe der riechenden Rosenholzarten im Laufe der Zeit verblaßt, während die nicht riechenden Farbe und Aussehen unverändert beibehalten, also lichtbeständiger sind als jene. Hier gehört ferner das ostindische Rosenholz, auch Schwarzholz oder Botanyholz genannt, dessen Farbe im Anfang dunkelviolett ist, dann aber in ein tiefes Schwarz übergeht. Zu den roten duftenden und deswegen auch als echt bezeichneten Rosenhölzern gehört ferner noch das amerikanische oder Jamaikarosenholz, das Rosenholz von Cayenne, das seines starken Aromas und seines ätherischen Harzes wegen übrigens auch in der Parfümerie- und sogar Likörfabrikation verarbeitet wird, ferner noch das ozeanische Rosenholz aus Australien, ein sehr dichtes und dauerhaftes Holz mit dunkelrotem Kern und hellrotem Splint. Alle diese Rosenholzarten werden viel für feinere architektonische Zwecke verbraucht; Verkleidungen und Täfelungen aus diesem Material nehmen sich sehr schön aus. Das ozeanische Rosenholz wird in Australien als Baumaterial auch für allgemeinere Zwecke, zu Türen, Fensterrahmen, Füllungen usw. verwandt. Ebenso gehört zu den Feinmaterialien der Architektur auch das Holz des amerikanischen Zuckerahorn, eins der schönsten Schmuckhölzer und seiner ausgezeichneten Maserbildung wegen überall dort viel verarbeitet, wo schöne Farb- und Tonwirkungen erzeugt werden sollen, besonders auch viel zu Fournierholz verschnitten. Die grau gebeizten Fourniere dieses Holzes kommen unter dem Namen »maple« in den Handel und werden sehr viel nach Europa exportiert. Auch die verschiedenen Farbhölzer, die allerdings überwiegend zur Lack- und Farbenfabrikation verwandt werden, liefern, wie der Tischlerei und Drechslerei, so auch der

Architektur ein gutes und vielgebrauchtes Material für Luxusarbeiten. Hier ist zunächst das Blauholz zu nennen, auch Blutholz oder Campecheholz (nach der Campechebai in Mexiko, von der das Holz vielfach ausgeführt wird) genannt, ein violett bis blauschwarzes, im Innern auf frischer Schnittfläche dunkelgelbbraunes Holz, das sehr hart und schwer (spezifisches Gewicht 0·9 bis 1·1) ist und sich auch nur schwierig bearbeiten läßt, aber ein sehr gutes Material für Parkettfußböden liefert und hiefür viel verarbeitet wird, aber auch für Täfelungen und Auskleidungen eleganter Wohnräume dient, da es sich sehr schön polieren läßt. Unter dem Namen Rotholz kommt eine ganze Reihe von Farbhölzern in den Handel, die auch in der Holzindustrie viel Verwendung finden. Hier ist zu nennen das Pernambukholz, auch echtes Brasilienholz genannt, ein außen rot bis schwarzbraunes, innen gelbrotes Holz, das sehr hart, schwer und fest ist, ferner das rote Sandelholz, das aber nicht mit dem echten Sandelholz verwechselt werden darf, das in großen von Rinde und Splint befreiten Blöcken in den Handel kommt. Dieses dichte, nur mäßig schwere und auch leicht spaltbare Holz ist äußerlich schwarzrot, innen mehr blutrot gefärbt und wird in Ostindien als Bauholz für Tempelbauten verwandt, während es Amerika und Europa das bekannte Kaliaturholz liefert, das aus dunklen, schweren und polierfähigen Stücken dieses Holzes geschnitten wird und für Täfelungen und Einlegearbeiten ein sehr geschätztes Material ist.

Eins der schönsten und wertvollsten, freilich auch teuersten Hölzer für alle Luxus- und kunstgewerbliche Zwecke ist auch das Schlangenholz, ein aus Südamerika, vornehmlich Surinam und Guayana stammendes Holz von sehr schöner brauner Farbe, die mit kleineren dunkleren Flecken durchsetzt ist, wodurch das Holz das Aussehen einer Schlangenhaut erhält. Andere sehen in diesen Flecken eine Ähnlichkeit mit Buchstabenzeichen, weswegen das Holz vielfach auch Lettern- oder Buchstabenholz genannt wird, auch unter dem Namen Muskat- und Tigerholz ist es bekannt. Das Holz ist sehr hart, dicht und schwer, läßt sich aber leicht spalten und kommt in meterlangen Stücken in den Handel. Seiner hervorragend schönen Färbung und der damit erzielten künstlerischen Wirkung wegen wird es ausschließlich zu feinsten Kunstarbeiten in der Möbelindustrie, Holzschnitzerei, Kunstdrechslerei und Innenarchitektur verwandt. Einer größeren und umfassenderen Verwendung des Holzes steht freilich seine Seltenheit und sein enorm hoher Marktpreis hinderlich entgegen, wird das Holz doch bis zu 2000 Mark für den Kubikmeter bezahlt; dennoch haben sich die reichen amerikanischen Geldleute, die es sich freilich leisten können, vielfach Prunkzimmer herstellen lassen, in denen sowohl die Möbel wie auch die Wand- und Deckenbekleidungen und alle sonstigen Täfelungen aus diesem kostbaren Holz gearbeitet sind. Ein billigeres, dennoch aber auch recht gutes Holz für feinere Zwecke der Tischlerei und Innenarchitektur ist das Thuja-Maserholz, das Holz des amerikanischen Lebensbaumes. Das Holz ist von schöner rötlich brauner Farbe, die mit Flecken und Augen durchsetzt ist, die bei der Bearbeitung zur schönsten Wirkung kommen. Das Holz ist fest, zähe und dauerhaft, gibt poliert ein ausgezeichnetes Möbelholz und wird, da es ziemlich reichlich vorkommt, auch in der Architektur

Detail eines schmiedeeisernen Gitters. Architekt Béla Lajta, Budapest

Bronzetür der Begräbniskapelle auf Tafel 35. Architekt Béla Lajta, Budapest

selbst für mittlere Zwecke viel verarbeitet. Das Holz soll schon im Altertum, bei den Römern, bekannt und verwandt worden sein, seit dem 16. Jahrhundert wird der Baum vereinzelt auch in Europa kultiviert. Ein sehr gutes Material für feinere und auch mittlere Zwecke der Architektur ist auch das Atlasholz, auch Satin-, Seiden- oder Ferolehol z genannt. Man bezeichnet als Atlasholz nicht eine einzelne bestimmte Holzart, sondern mehrere untereinander ziemlich verschiedene Holzarten, die zumeist von noch nicht näher bekannten Bäumen in Ost- und Westindien stammen und sich auf ihrer polierten Schnittfläche durch einen feinen seidenartigen Glanz auszeichnen. Man unterscheidet gelbes, braunes und rotes Altasholz. Das gelbe ist ein ziemlich hartes und schweres Holz, hat einen sehr schönen Glanz und auch einen angenehmen Geruch, während das leichtere mattbraune Atlasholz unserem heimischen Nußbaumholz mehr ähnelt und daher auch als Nußatlas oder Nußsatin in den Handel kommt. Die Atlashölzer werden durchwegs zu besseren Tischlereiarbeiten, aber auch für zahlreiche Zwecke des Aus- und Innenbaues verwandt, in feinen amerikanischen Häusern beispielsweise viel zu Treppengeländern. Übrigens gibt es auch ein Atlaszedernholz, ebenfalls ein feines Holz, das jedoch nicht zu den Atlashölzern gehört, sondern seinen Namen nach dem Atlasgebirge hat, wo der Baum wächst. Dieses Holz ist erst seit dem Jahre 1838 bekannt, ist sehr feinfaserig, dabei aber ziemlich leicht, von sehr schöner roter Farbe und angenehmem Geruch. Das Holz ist auch sehr widerstandsfähig, wird von Insekten nicht angegriffen und läßt sich leicht bearbeiten und gut polieren. Diese Eigenschaften haben das Holz zu einem beliebten und vielgebrauchten Material für feinere und mittlere Tischler- und Bauarbeiten gemacht, besonders in der Heimat der Bäume, den Provinzen Algier und Constantine im Atlasgebirge, doch wird es auch viel exportiert, besonders nach Nordamerika und dem südöstlichen Europa, und dient hier wie dort vielfach als feineres Nutz- und Bauholz.

Zu den feineren Hölzern, die auch in der Architektur und Innenarchitektur verwendet werden, gehört ferner noch das Königsholz, das aus Madagaskar, Sumatra und Java viel nach Europa eingeführt wird, ein hartes und schweres Holz, auf frischer Schnittfläche von tief rotvioletter Farbe, die mit dunkleren Adern und Streifen durchsetzt ist und an der Luft stark nachdunkelt. Es ist als wertvolles Kunst- und Zierholz in den kunstgewerblichen Holzwerkstätten sehr geschätzt und steht ziemlich hoch im Preise.

(Fortsetzung folgt)

Oben. Fassadedetail
Architekt Lechner Ödön, Budapest

Unten. Türgriff der Bronzetür auf Seite 39
Architekt Béla Lajta, Budapest

Der österr. Pavillon auf der Internationalen Kunstausstellung in Rom
Architekt Josef Hoffmann, Professor an der k. k. Kunstgewerbeschule, Wien

Exotische Bauhölzer

Von Theodor Wolff-Friedenau

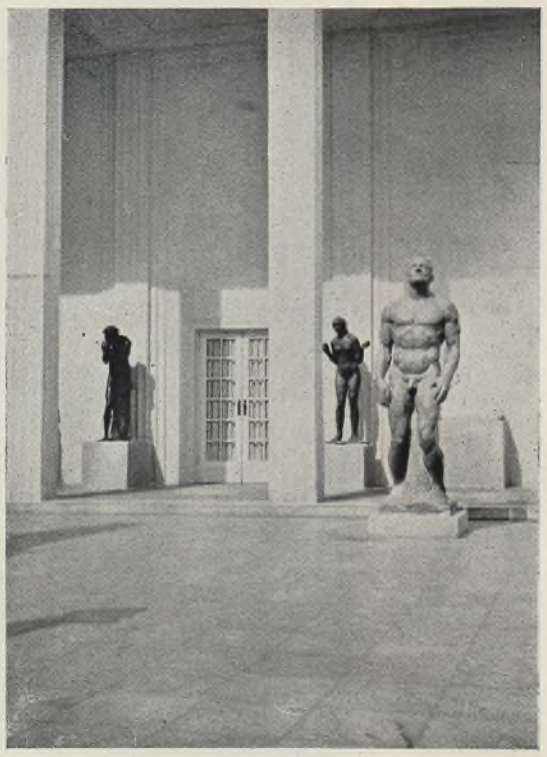
Schluß

Zu erwähnen ist auch das rötlich-braune und wegen seiner eigenartigen Flecken und Tupfen sogenannte Rebhuhn- oder Fasanenholz, auch Partridgeholz genannt, ferner das von verschiedenen Palmenarten herstammende Palmen-, Palmyra- oder Zebraholz, ein gelb-, rot- oder schwarzbraun geflecktes Zierholz, das unter der Lupe rötlich punktiert erscheint und ebenfalls viel nach den europäischen Architekten- und Tischlerwerkstätten eingeführt wird, besonders das Dattelpalmenholz, eine besonders schöne Abart dieser Hölzer, die die edle Farbe alten Eichenholzes zeigt, ferner auch das tiefbraune, mit schwarzen und goldig glänzenden Längsstreifen gezeichnete Holz der Zuckerpalme, das bei der Bearbeitung und Polierung sehr schöne Wirkungen ergibt. Verwandter Art ist auch das Kokobolo-holz, das sehr schwer und hart, im frischen Schnitt gelbrot ist, später braunrot nachdunkelt und ebenfalls aus dem tropischen Amerika kommt, ebenso das von einer Robinienart, sowie von dem Wurzel- oder Mangrovebaum stammende Pferdefleischholz, dessen Name aus seiner bräunlichroten mit grünlichem Schimmer durchsetzten Farbe herrührt, das auch Bolletrieholz genannt wird und als solches für Intarsiaarbeiten in der Kunsttischlerei, Architektur und im Klavierbau viel verwandt wird, während aus Asien das von dem indischen Flügelfruchtbaum stammende, wegen seiner schönen roten Farbe viel geschätzte harte und dauerhafte Padukholz, auch rotes Sandelholz genannt, stammt, das ebenfalls ein vortreffliches Material für alle kunstgewerblichen Holzarbeiten liefert. Zu erwähnen ist ferner noch das amerikanische Pappelholz, ein leichtes, weiches und weißes Holz, das auch unter dem Namen »white wood« in den Handel kommt und in großen Mengen nach Europa eingeführt wird, wo es als mittleres Holz für zahlreiche Arbeiten in der Möbelindustrie und Architektur verwandt wird, endlich noch das unter dem Namen Pinkosknollen oder Pinkosholz in den Handel kommende, aus Australien stammende, sehr knollige und knorrige Holz, das ebenso hart und schwer wie bestes Ebenholz, dabei aber sehr schneidbar und von schöner rotgelber bis dunkelroter Farbe ist und ein ganz vorzügliches Material für Schnitz- und Drechslerarbeiten liefert. Zum Schluß sei noch der in China heimische Kampferbaum genannt, der nicht nur den durchdringend riechenden Kampfer, sondern auch ein sehr gutes Holz liefert, das hart und dauerhaft und von weißer Farbe ist, die mit zahlreichen Adern und Äderchen durchsetzt ist. In China und Japan wird das Kampferholz vielfach zu feinen Möbeln und Gerätschaften verarbeitet,

Details vom österr. Pavillon mit Plastik »Österreich« von Anton Hanak

die jedoch noch einen leisen Kampfergeruch ausströmen, während es in Amerika und Europa hauptsächlich für Vertäfelungen, zu Parkettfußböden und Wand- und Deckenbekleidungen verwendet wird und hier sehr schöne Wirkungen erzielt.

Damit wäre wohl die Reihe der wichtigeren exotischen Nutz- und Edelhölzer, die für die Architektur als Arbeitsmaterial in Betracht kommen, zu Ende. Die zahlreichen sonst noch vorhandenen exotischen Holzarten sind, wenigstens für die europäische Architektur, von geringerer Bedeutung und werden nur selten und in geringen Mengen hierher eingeführt. Die angeführten Holzarten aber sind heute wie in allen Zweigen der Holzindustrie, so auch im Baugewerbe und in der Luxusarchitektur von erheblicher technischer und kunstgewerblicher Bedeutung geworden, eine Bedeutung, die auch gegenwärtig noch eher in der Zunahme als in der Abnahme begriffen ist. Je mehr Holz Europa für technische, bauliche, Nutz- und Luxuszwecke braucht – und das ist trotz der zahlreichen anderen Arbeitsmaterialien, trotz der immer mehr zunehmenden Verwendung des Eisens und anderer Metalle für Zwecke, für die früher lediglich das Holz verwendet wurden, in steigendem Maße der Fall – um so mehr sieht es sich genötigt, auch die von der tropischen Sonne erzeugten Nutz- und Edelhölzer heranzuziehen, die auch im Baugewerbe und in der Innenarchitektur bereits heute von großer Bedeutung sind und das noch mehr in Zukunft zu werden bestimmt scheinen.



Detail aus dem Skulpturenhof

Über moderne Baukunst

Architekt H. P. Berlage, Amsterdam

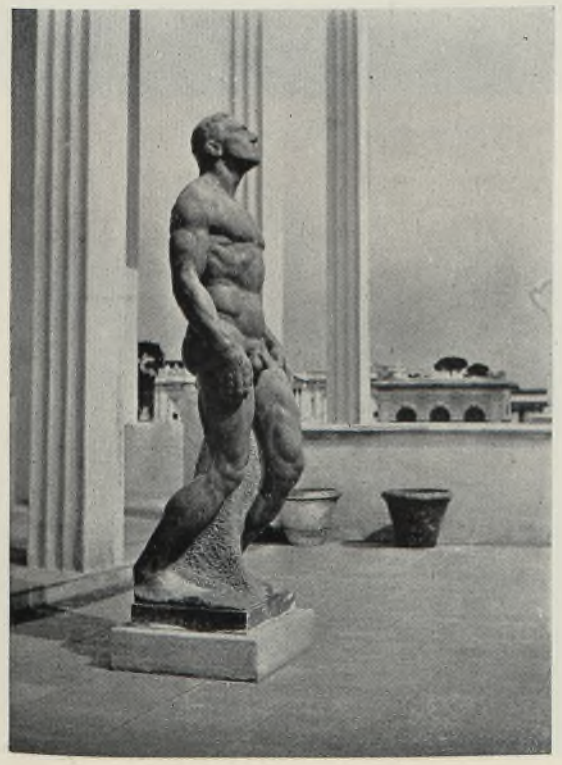
Motto: »Das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist nicht klassisch, weil es alt, sondern stark, frisch, froh und gesund ist.«
Goethe

Goethe beklagt sich in seinem Gespräche mit Eckermann über die geistige Minderwertigkeit, die Krankheit seiner Zeit, und über ihre Subjektivität und sagt: »Alle im Rückschreiten und in der Auflösung begriffenen Epochen sind subjektiv, dagegen haben alle vorschreitenden Epochen eine objektive Richtung. Unsere ganze jetzige Zeit ist eine rückschreitende, denn sie ist eine subjektive.« Es scheint mir, daß der große Denker und Dichter hier ein sehr richtiges Wort gesprochen hat; denn ich glaube, daß gerade in einer solchen Zeit von einer bedeutenden, allgemeinen bildenden Kunst nicht die Rede sein kann. Es können zwar in einer solchen Zeit, von der Goethe dann spricht, große Künstler geboren werden und er selbst ist wohl einer, der den Beweis zu dieser Tatsache liefert. Aber trotzdem kann in einer solchen Zeit von einer großen monumentalen Kunst nicht die Rede sein und eben diese Zeit Goethes liefert dazu auch wieder den Beweis, weil eine große Kunst nur an einem fruchtbaren Boden die nötige Nahrung findet. Dieser Boden soll frisch sein, diese Kunst soll natürlich in einem solchen Boden fußen und dem übereinstimmend auch die Folge einer allgemeinen geistigen Bewegung sein; denn sie verlangt eine geistige Übereinstimmung als Vorbedingung. Wenn eine solche nicht da ist, kann sich eine große Kunst nicht entwickeln.

Wenn ich von einer großen Kunst spreche, dann meine ich eine solche, die wir aus der klassischen und namentlich aus der mittelalterlichen Zeit kennen, das heißt, von einer Kunst, wobei die Architektur die stilgebende ist, wobei die Architektur die führende ist und wobei die beiden anderen bildenden Künste der Architektur nicht untergeordnet sind, sondern mit ihr zusammen arbeiten. Die Architektur ist – wie Sie wissen – keine freie Kunst; sie findet ihre Ursache nicht in sich selbst, sondern sie ist Folge eines materiellen Bedürfnisses. Das klingt nun allerdings nicht sehr poetisch, nicht sehr künstlerisch, und doch ist dem so. Ihre Erscheinung ist aber Folge einer geistigen Bewegung; denn gerade die Architektur verlangt im besten Sinne Volkstümlichkeit, sonst macht sie eben keinen Stil. Wir sind jetzt 80 Jahre weiter als Goethe, und ich glaube wohl, daß wir jetzt im Gegensatze zu ihm von einer vorschreitenden Zeit reden können. Denn was versteht man unter »Vorschreiten«? Vorschreiten heißt, einer geistigen Bewegung Folge leisten und nun sehen wir in dieser Zeit eine geistige Bewegung, welche von der Industrie, dem gesellschaftlichen Leben im allgemeinen, der Organisation – ich möchte sagen, der Organisation des wirtschaftlichen Lebens – gefördert wird, und zwar dermaßen, daß man schließlich sagen könnte, die heutige Zeit strebt der Organisation der Arbeit zu. Die Architektur ist nun allerdings eine Kunst, welche materielle Bedürfnisse zur Vorbedingung hat und schließlich ist das Geistige eine Folge des Materiellen. Wenn wir das noch nicht wußten, dann würden wir umgekehrt an der heutigen Entwicklung der Architektur sehen, daß wir uns wirklich

Treppenaufgang

Detail aus dem Skulpturenhof mit St. Michael von F. Andri



Detail aus dem Skulpturenhof. Plastik von Anton Hanak

in einer vorschreitenden Epoche befinden. Ist dem nun wirklich so? Ist wirklich schon eine moderne Architektur im Wachsen begriffen? Man würde es wirklich kaum glauben und namentlich wenn man von einer Reise zurückkehrt aus Ländern, wo eine schöne Kunst geblüht hat – in welcher Hinsicht natürlich Italien obenan steht –, dann ist das Bild, das man von einer modernen Architektur erhält, offen gestanden, nicht sehr erfreulich. Was müßte nicht noch alles geschehen, bis wir eine Architektur hätten wie die frühere. Dazu brauchen wir wahrhaftig von Italien nicht allein zu sprechen, denn hier in Wien haben sie solche und schließlich in allen Städten Beispiele aus dieser schönen Zeit, in welcher eben die Kunst infolge einer geistigen Übereinstimmung so Großartiges geleistet hat. Und obendrein, wenn man nach Italien zurückkehrt, dann glaube ich, wenn wir wirklich die Architektur studieren, daß wir schließlich zur Erkenntnis kommen, zu einer Unterscheidung, welche Architektur als Vorbedingung zu einer wirklich echten Kunst angesehen werden kann. Mir ist es wenigstens so gegangen, daß, als ich nach 25 Jahren wieder nach Italien kam, ich wirklich – und das klingt vielleicht etwas verwegen – der Renaissancekunst, die in Italien doch bis zur höchsten Blüte gelangte und die Kunst Italiens selbst ist, einen solchen Wert nicht beilegen konnte, als dies gewöhnlich der Fall ist. Mit der Renaissance fängt das Individuelle an und sie entartet schließlich in einen Subjektivismus, der nur sich selbst kennt und anstatt der Sache immer das »Ich« zum Vorscheine kommen läßt. Denn (dieser Satz ist von Schopenhauer) dieser steht zum Individualismus wie der Eigensinn zum Willen. Ist nun nicht vielleicht dadurch die Architektur in der Renaissance die schwächste Kunst? Das klingt verwegen und doch möchte ich es behaupten; denn gerade in der Renaissance entwickelte sich Malerei und Skulptur für sich; sie lassen die Architektur beiseite liegen, eben weil dieselbe nicht in diesem Sinne fördernd war. Sie hatte nach Rom geblickt statt nach Griechenland; sie hat sich zu Rom gewendet und das ist ihr Nachteil gewesen. Schon Burkhardt wirft in seinem Cicerone dieselbe Frage auf, warum die Renaissance nicht Griechenland, sondern Rom zum Vorbild genommen habe. Es würde zu weitläufig sein, das hier zu erläutern; doch gerade in dieser Zeit wird man zu dieser Frage noch eher kommen. Begreiflicherweise war es jedoch das Unglück der italienischen Renaissancekunst; denn wie die Renaissance, um nur eines zu nennen, eigentlich auch die römische Kunst, die Pilaster- und Säulenstellung gebraucht hat, die Art und Weise, wie sie damit das konstruktive Prinzip verleugnete, das ist die Ursache gewesen, daß die Architektur zur Renaissancezeit zurückging bis zur absoluten Auflösung, das wissen Sie alle. Wenn ich das Rathaus von Siena mit dem Kolosseum vergleiche – trotzdem letzteres ein Riesenbau und es den Eindruck von einer derartigen Großartigkeit wie kaum sonst ein Monument macht –, möchte ich doch das Rathaus von Siena dem Kolosseum vorziehen und wenn ich nach Florenz komme und ich sehe mir den Palazzo Pitti an, so erblicke ich darin ein Monument, welches ich auch dem Kolosseum vorziehen möchte.

Ich will nunmehr über die Architektur des 19. Jahrhunderts sprechen und bemerken, daß Wien – was die moderne Architektur anbelangt – wahrhaftig sehr bevorzugt ist; ich finde, daß wirklich in der modernen Zeit schöne Werke entstanden sind, natürlich abgesehen von den – wie ich nachher erörtern werde – schwachen und häßlichen Objekten. Aber es fehlt, ich betone dies hier ausdrücklich, allen diesen Werken, was man eben von einem Kunstwerke im höchsten Sinne verlangt, dasjenige, was ich das Unaussprechliche nennen möchte und was uns an klassischen und mittelalterlichen Werken so sehr auffällt. Wir schaudern vor einem griechischen Tempel ebenso wie vor einer mittelalterlichen Kathedrale, obgleich beide, was das geistige Prinzip anbelangt, einander absolut entgegengesetzt sind, was sich in dem horizontalen Prinzip dem vertikalen gegenüber ausspricht. Hingegen schaudern wir vor einem Renaissancebauwerke nicht, geschweige denn vor einem nachempfundenen Bauwerke aus dieser Zeit.

Schopenhauer macht einen Unterschied zwischen Schönem und Erhabenem und sagt: »Beim Schönen hat das reine Erkennen die Oberhand genommen, beim Erhabenen ist jener Zustand des reinen Erkennens allererst gewonnen durch ein bewußtes und gewaltsames Losreißen von den als ungünstig erkannten Beziehungen desselben Objektes zum Willen durch ein freies, von Bewußtsein begleitetes Erheben über den Willen und auf ihn sich beziehende Erkenntnis.« Deshalb geht die klassische und mittelalterliche Architektur ins Erhabene über. Die Renaissance hat das nicht vermocht, sie blieb nur beim Schönen stehen; denn um ins Erhabene zu kommen, dazu ist eine geistige Übereinstimmung nötig. Diese geistige Übereinstimmung war in der klassischen Zeit wie im Mittelalter da, die Renaissance aber hat die geistige Übereinstimmung fallen lassen. Sie bezeichnet das Individuelle, denn die geistige Übereinstimmung löst sich allmählich auf; ein gemeinschaftliches Ideal ist nicht mehr da. Das war die Ursache, daß eben die Architektur zurückging und daß die sonstigen Künste sich individuell entwickeln konnten. Das Erhabene hat nun eben zum richtigen Prinzipe des Bauens, das heißt, zur logischen Konstruktion geführt und ich möchte umgekehrt sagen,

indem beide Künste in den großen Zeiten konstruktiv richtig gearbeitet haben, eben deshalb sind ihre Werke ins Erhabene gegangen und dadurch, daß die Renaissancearchitektur das konstruktiv richtige Prinzip verleugnete, eben deshalb konnte sie nicht ins Erhabene gehen, sondern nur beim Schönen stehen bleiben. Ein gemeinschaftliches Ideal führt zum ideellen Ziele; denn das Unwahrhaftige ist ihm zuwider. Das Subjektive jedoch reicht nicht zum Ideellen, dazu ist ein gemeinschaftliches Ideal notwendig.

Muthesius sagt richtig: »Von historischen Zeiten ragen in unsere westliche Kultur zwei Glanzperioden der Menschheit als vorwiegend künstlerisch hervor: das griechische Altertum und das nordische Mittelalter; das erstere eine Höhenmarke in künstlerischer Beziehung andeutend, die die Welt kaum je zu erreichen hoffen kann; das zweite wenigstens eine vollkommen künstlerische Selbständigkeit und jene unbedingte Volkstümlichkeit der Kunst verkörpern, die man als Grundbedingung einer künstlerischen Zeit voraussetzen kann.«

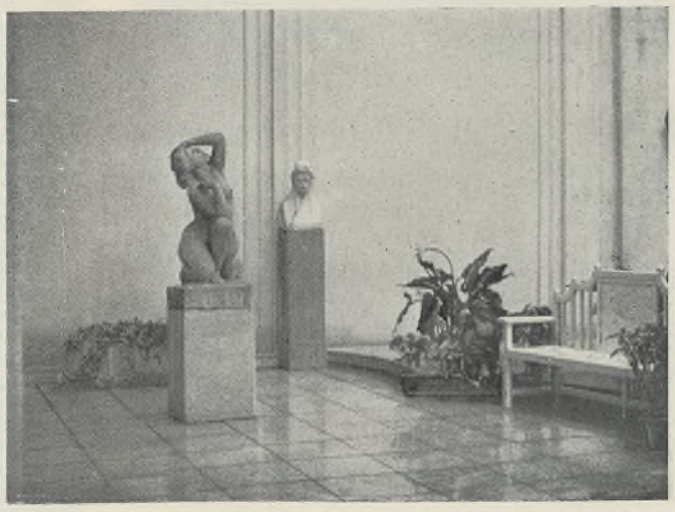
Nun hat jene geistige Übereinstimmung die Verallgemeinerung zur Folge, also das Objektive, das Individuelle, indem dabei Unterschied zu machen ist zwischen Individuellem und Subjektivem. Das Individuelle kann sich auf der Basis des Objektiven entwickeln; der Subjektivismus jedoch geht ohne weitere geistige Übereinstimmung für sich. Das Individuelle ist also die Eigenschaft des gesunden Vorschreitens. Die Renaissance hingegen bedeutet eine Freiheit des Geistes, welche zum Subjektivismus führt. Und wahrhaftig, wenn wir die Geschichte der Architektur in neuester Zeit betrachten, dann können wir den Einfluß des Subjektivismus wirklich sehen. War der Jugendstil nicht eine Äußerung desselben? Und zu was hat dieser Stil geführt? Zu nichts. Die Renaissance bezeichnet also eine Erschlaffung der Architektur, ein Aufleben der Malerei und Skulptur in allen Richtungen. Die beiden Künste fühlten sich frei von der Architektur, entwickelten sich zwar individuell zu gewaltigen persönlichen Äußerungen, aber zum Schaden der ganzen gesamten Wirkung, zu einem großen objektiven Stile. In der großen Stilperiode ist das Individuelle nur eine Spezialisierung des allgemeinen, im Sekundären ist das Individuelle der Stil selbst, und wenn wir die Urheber eines solchen Stiles anhören, dann vernehmen wir, daß ihr Stil den Zeitgeist widerspiegelt. Aber hat nicht schon Mephistopheles gesagt: »Was ihr den Geist der Zeiten heißt, ist meist der Herren eigener Geist.« Diese Zersplitterung der geistigen Gefühle, die Meinungsverschiedenheit, die vollkommene Gedankenzersplitterung haben im 19. Jahrhundert zur Stilarchitektur geführt. Das ist nicht eine Erfindung eines jener oder eines anderen, sondern das mußte so kommen. Die geistige Zersplitterung führt eben zur Gedankenlosigkeit, führt zur Phantasielosigkeit und infolgedessen zur Stilarchitektur, das heißt also zur Nachahmung der historischen Stile. Ich brauche das nicht weiter zu entwickeln, das wissen Sie alle. Die Folge davon war, daß die moderne Renaissance, die Gotik und die klassischen Stile nüchtern und die persönlichen Stile ganz einfach lächerlich waren. Große Meister und große Talente hat es natürlich, wie zu anderen Zeiten, immer gegeben.

Es ist nicht wahr, daß in gewissen Jahrhunderten mehr Genies geboren werden als in anderen; es werden zu jeder Zeit geniale Menschen geboren, aber es bedarf zur Entwicklung eines Genies eben einer geistigen Übereinstimmung. Es ist daher zu allen Zeiten je nach den vorhandenen Talenten etwas Schönes erreicht und von begabten Künstlern etwas Gutes geschaffen worden, und gerade Wien ist in dieser Beziehung sehr bevorzugt. Es ist zwar etwas Schönes, aber – ich wiederhole es – es ist nichts Erhabenes gemacht worden. Denn das konstruktiv richtige Prinzip fehlte dabei vollständig und natürlich noch viel mehr als in der Renaissancezeit; aber die Nachahmung führt zur absoluten Verleugnung des Prinzipiellen.

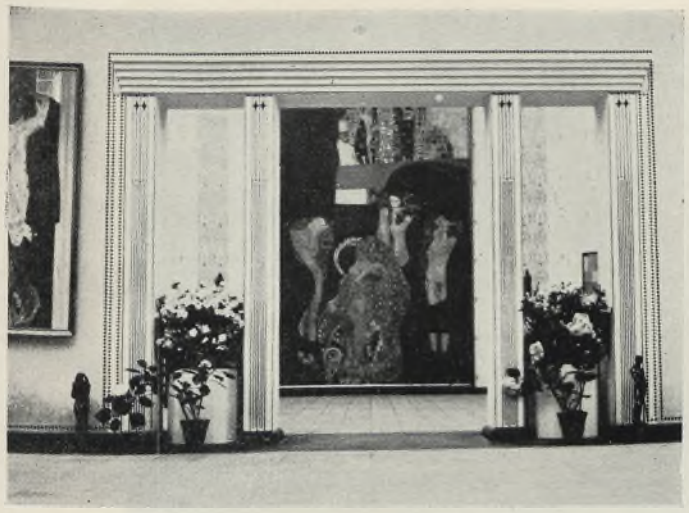
Scheffler, der bekannte deutsche Denker, spricht sogar – und das ist ja wirklich sehr tragisch für den betreffenden Künstler – von Verzweiflungsakten der begabten Genies auf den Schlachtfeldern der Kunst, und Hegel kommt zum Schlusse zur Überzeugung: »Daß in allen diesen Beziehungen – das ist auch eine Folge davon – die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes ist und bleibt. Daß wir darüber hinaus sind, Werke der Kunst göttlich zu verehren und anbeten zu können; daß der Eindruck, den sie machen, besonderer Art

Detail aus dem Skulpturenhof

Detail aus dem Skulpturenhof



Detail aus dem Skulpturenhof



Eingang zum kleinen Mittelsaal

Kleiner Mittelsaal. Bilder: Gustav Klimt

Kleiner Mittelsaal. Bild: Gustav Klimt. Torso: Anton Hanak

ist, und daß, was uns durch sie erregt, noch eines höheren Prüfsteines bedarf und anderweitiger Bewährung.« Das ist nun nicht sehr aufmunternd, aber Hegel mußte das sagen. Ein Philosoph bringt eben die Erscheinungen zur Erklärung. Was er sagt, war das: »Wir können die Kunst nicht mehr anbeten, weil die Kunst nicht mehr erhaben ist.«

Zu welchen Ausschreitungen die Stilarchitektur geführt hat, darüber brauche ich – nachdem hierüber schon so viel gesagt wurde – auch heute nicht viel zu sprechen. Aber was in dieser Zeit, wo gerade die Industrie und das Verkehrsleben an die Architektur so gewaltige Aufgaben stellen, wo Bahnhofshallen, Markthallen, Fabriken, Brücken usw. geschaffen werden und architektonische Lösungen für sie zu finden sind, was gerade in dieser Zeit für schreckliche Sachen geschaffen worden sind — mehr oder weniger natürlich auch Gutes, vieles aber prinzipiell Schreckliches – das, glaube ich, ist auch Ihnen bekannt.

Es ist allerdings nicht leicht, sich von einer Tradition loszulösen, und wo die Stilarchitektur sich in Traditionen verloren hat, da konnte sie eben die Tradition nicht so leicht verleugnen, und es ist sogar menschlich. Man sieht noch täglich bei neuen Erfindungen, daß man – statt sofort zu neuen Versuchen in Formen zu kommen, lieber bei der Tradition in die Lehre geht. Aber schließlich war das Maß doch voll, und die grellsten Widersprüche mußten doch zuletzt die Augen aufgehen lassen.

Professor Schubmacher aus Dresden sagt in einem interessanten Artikel folgendes: »Es ist der Kern der neuzeitlichen Anschauungen der Baukunst, statt dieser Art von Stilarchitektur dem Stile der Sachlichkeit zuzustreben, der seine Reize zu entwickeln versucht an der rein sachlichen, möglichst praktischen Lösung der jeweiligen Aufgabe; aus der Art und Weise, wie man gliedert und gruppiert, nicht wie man verziert und dekoriert. Und nun wäre es eine innerliche Lüge, wollte man diesem modernen Gebäude künstlich einen idealen Mantel umhängen, und es wäre kein Zeichen von Kultur, wollte man sie architektonisch herausputzen, um sie angenehmer zu machen. Gewiß ist manches ausdrucksvolle Werk aus einem praktischen Bedürfnisse heraus mit der Umrahmung eines bestimmten Stiles daraus entstanden, aber das Mittel versagte allen jenen rein praktischen Bauten gegenüber, die aus den sozialen Verhältnissen heraus in den Vordergrund der Bautätigkeit traten. Aus ihnen wurden die dürftigen Überreste eines für andere Zwecke entwickelten Stiles zur Karikatur.«

Also auch dieser große Architekt kommt zu dieser Überzeugung. Wir sehen also, daß sich speziell ein Trieb nach Sachlichkeit kundgibt. Das klingt eben auch nicht sehr kunstvoll und jedenfalls nicht für den Laien. Wenn Laien hören, daß die Baukunst der Sachlichkeit nachstrebt, dann kommen sie sehr bald dazu, zu sagen, dann ist die Baukunst keine Kunst. Im Gegenteil. Als sich die Architektur in der falschen Tradition verloren hat, da hat die Sachlichkeit aufgehört, und gerade, wenn die Sachlichkeit wiederkommt, ist sie die Vorbedingung zu einer großen Kunst. Die Sachlichkeit nun hat absolut eine Vereinfachung zur Folge; denn sachlich sein, heißt einfach sein, heißt künstlerisch sein.

Ich sagte, daß eine gewisse geistige Übereinstimmung da sein sollte, um zu einem Stile zu gelangen. Hat nun wirklich dieses Streben nach Sachlichkeit eine solche Vorbedingung? Allerdings, denn eben die jetzige Zeit führt auch im wirtschaftlichen Leben, im gemeinschaftlichen Leben, ein Streben nach Vereinfachung, nach Sachlichkeit. Ist das ganze gesellschaftliche Leben nicht ein Trieb nach Vereinfachung der Organisation? Derselbe Scheffler sagte: »Was die Künstler Zweckgedanken nennen, ist im Grunde Kausalitätsidee, also Gottesidee und das Streben, Wohnhaus und Geschäftsgebäude vernünftig zu konstruieren, haben ihre Ursache in Geistesströmungen, welche von religiöser Sehnsucht bewegt werden.«

Das würde man nicht meinen, und doch ist dem so. Der Denker sieht sogar in dieser sachlichen Verallgemeinheit der Kunst einen religiösen Hintergrund, und da haben wir es, was wir haben müssen. Also das Geschäftshaus vernünftig, sachlich und einfach konstruieren, heißt: in religiösem Sinne arbeiten, das heißt, dem Erhabenen zustreben, das heißt aber für den speziellen Fall, auch den Mut haben, ein solches Gebäude – sagen wir es ganz ruhig – wie einen Mauerklotz zu bilden, und das ist es eben, was den Laien, dem Publikum nicht einleuchtet. Wenn ich heute ein Geschäftshaus mache, wo nur Geschäftsräume darinnen sind,

Das »Haus Ast«, Wien, Hohe Warte
Entwurf: Architekt Josef Hoffmann, Professor an der k. k. Kunstgewerbeschule, Wien

dann heißt es, wenn ich dasselbe richtig konstruieren will, den Mut zu haben, Mauern zu machen mit Fensterlöchern. Aber das Publikum würde lieber einen italienischen Palast sehen. Da haben wir den großen Unterschied. Aber dieser Mauerklotz mit Fensterlöchern führt zum Erhabenen, der italienische Palast führt, nun ja Sie wissen . . . . .

Es handelt sich eben um Prinzipien und nicht um abgeschmackte Erscheinungen. Und schließt nun das Sachliche das Schöne aus? Absolut nicht. Das Unsachliche hat zur Häßlichkeit geführt. Die Kunst fängt nicht mit Ornamenten an, und wenn ich das noch, wie folgt, dokumentieren möchte, dann ist die Natur selbst da, um den Beweis zu liefern. Die Natur gibt eben in dieser Sachlichkeit das so schöne Vorbild; und eben deswegen ist sie die Mutter der Kunst, indem sie ihre Geschöpfe zweckmäßig ausbildet.

Kant sagt: »Das Schöne soll die Form der Zweckmäßigkeit insofern haben, als die Zweckmäßigkeit aus dem Gegenstande ohne Vorstellung eines Zweckes wahrgenommen wird.«

Und Goethe sagt zu Eckermann: »Nicht alles Zweckmäßige ist schön, aber alles Schöne ist zweckmäßig.« Der Künstler muß natürlich dafür sorgen, daß das Zweckmäßige

Das »Haus Ast«, Wien, Hohe Warte
Architekt Josef Hoffmann, Professor an der k. k. Kunstgewerbeschule, Wien

schön wird. Das ist selbstverständlich, sonst braucht man ja keine Künstler; aber das ist eben die größte Kunst; der Künstler hat ja die Aufgabe, das Zweckmäßige schön zu machen. Das ist nun aber nichts Neues. Im Gegenteil, das ist schon so alt als wie die Welt; denn die großen Künstler früherer Zeit haben nichts anderes getan.

Ich weiß noch ganz gut, daß, als ich zum Studium der Architektur schritt und eine Abbildung von einem griechischen Tempel vor Augen bekam, ich zu mir sagte: »Ist das das Allerhöchste? Ist das wirklich so?« Mir schien das nicht so, und ich glaube sogar so frech gewesen zu sein, wenn ich es auch nicht offen sagte, mir zu denken: das könnte ich schließlich auch wohl bauen; diese paar Säulen mit dem Dreieck darüber. Aber jetzt weiß ich es besser.

Das Sachliche war in der großen Stilperiode auch da. Voltaire sagt vom Dorischen Tempel folgendes: »Simple en était la noble architecture, chaque ornament en sa place arrêté; y semblait mis par la nécessité. L'art s'y cachait, sous l'air de la nature. L'oeil satisfait embrassait sa structure, jamais surpris et toujours enchanté.«

Das ist sehr schön, das ist gerade das, was wir haben müssen: »toujours enchant.« Da haben wir es. So etwas

sachlich Gutes braucht nicht einmal aufzufallen.

Aber allmählich soll man das Schöne entdecken »chaque ornament en sa place«. Auch in der Verzierung also hat das Griechische schon dem Sachlichen nachgestrebt. Das Sachliche besteht nicht bloß darin, daß man sachlich Grundrisse macht, sondern daß man demselben auch in der Verzierung nachstrebt.

Also eine sachliche, vernünftige Konstruktion machen, denn das Sachliche führt zu einer vernünftigen Konstruktion, und es ist selbstverständlich, daß dazu alle Baumaterialien gebraucht werden können. Es ist nicht wahr, daß man ein Material dem anderen vorziehen soll, das heißt natürlich, wenn es praktisch verwendbar ist, denn auch das ist sachlich. Das Moderne liegt nicht in dem »ob«, sondern in dem »wie«. Also Putz, Backstein und armierter Beton sind richtig, wenn nur die Materialien in ihrem Sinne nach ihrer Struktur richtig verwendet werden.

Aus dem österr. Pavillon. Waldmüller-Zimmer

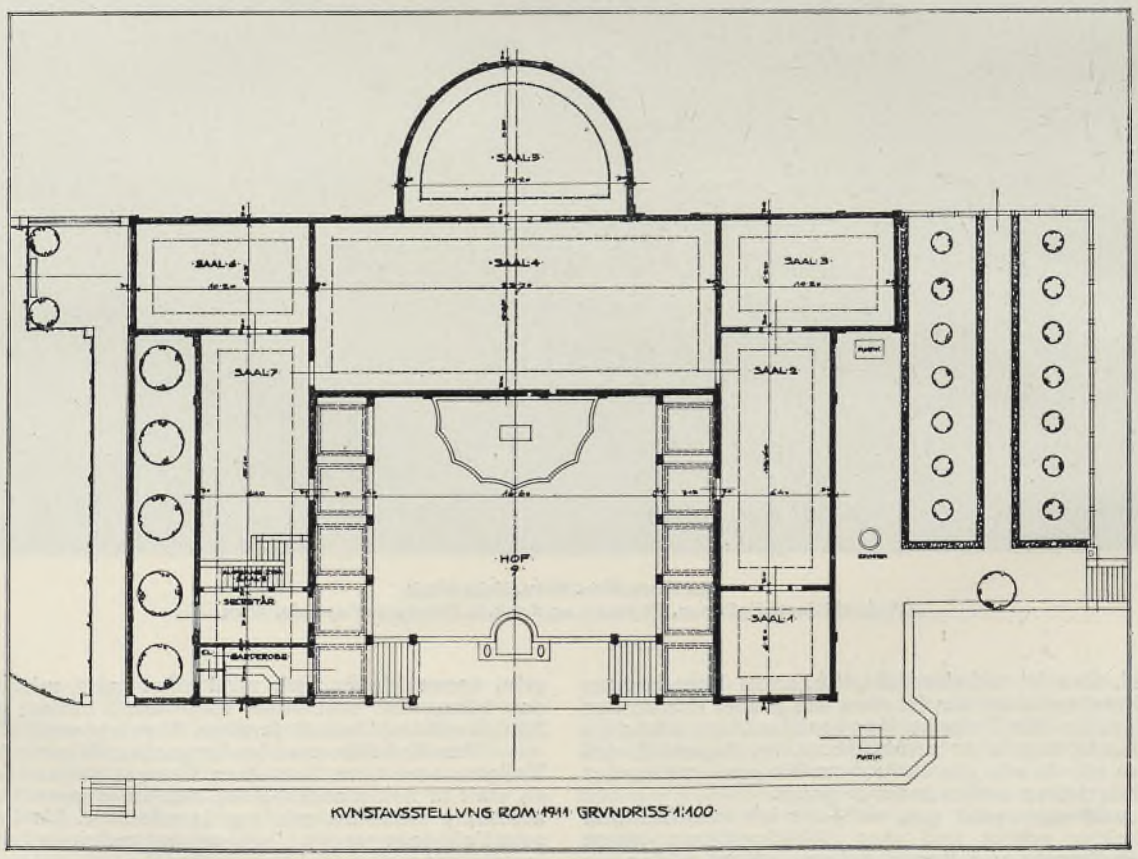
Wir streben also einer modernen Architektur für die modernen Aufgaben nach; denn gerade für diese taugt der alte Stil nicht mehr, was schon Schumacher sagt, wie Sie gehört haben. Ich glaube, wir brauchen darüber kein Wort weiter zu verlieren.

Nun werden sie sagen, daß das vielleicht ein schon überwundener Standpunkt sei. Die modernen Aufgaben verlangen, das wissen wir, eine moderne Formgebung. Dem ist doch nicht so. Es hat vor einigen Jahren den Anschein gehabt, als ob eine allgemeine Bewegung plötzlich zum Ziele führen würde, aber, wie es mit allen solchen Sachen geht, es ist eine Aktion da, aber es folgt auf eine Aktion gewöhnlich eine Reaktion, und eben in dieser Zeit sind wir, glaube ich, wieder etwas im Rückschreiten begriffen. Ich will dazu ebenfalls einen Artikel zitieren. Da werden Sie sehen, daß das nicht nur meine Meinung ist, sondern auch die anderer.

In einer Schweizer Zeitschrift steht folgendes: »Nur anderthalb Jahrzehnte liegen zwischen damals und heute. Doch manches ist in der kurzen Zeit geschehen, Gutes und Böses, und der Weg hat nicht zu einem Ziele, sondern an einen Scheideweg geführt. Denn unmerklich, aber fest scheint das Bewußtsein dessen eingeschlafen zu sein, in dem noch vor kurzem die große Forderung der Gegenwart nach einem neuen Gewande die Gemüter mächtig erregte und begeisterte. Ist keine Jugend da, die protestiert? Ist keine Jugend da, die sich mit starken Fäusten gegen die ‚Biedermeierei' wehrt und die Losung ‚Gegenwart' laut ausruft?«

Und etwas weiter, nachdem hervorgehoben wird, daß die Vergangenheitler sich auf die Tradition berufen: »Was nennen die Vergangenheitler Tradition? Nicht das Überlieferte, sondern das zu überliefern gewesene, die Vergangenheit selbst nämlich. Und das ist die Biedermeierei, dieses schreckliche Biedermeiern.

(Fortsetzung folgt)



Grundriß des österr. Pavillons (siehe Tafel 41)
Architekt Josef Hoffmann, Professor an der k. k. Kunstgewerbeschule, Wien

Grabmal in Neuhaus. Architekt Joža Gočár, Prag

Über moderne Baukunst

Architekt H. P. Berlage, Amsterdam

Schluß

Wie sehr hat es doch die Köpfe verwirrt, anstatt daß wir von ihr, wie von jeder anderen Zeit, gelernt hätten. Gelernt, wie ein Lebensinhalt in neuer Form gekleidet wird, anstatt daß wir alte Formen nur zum Vorbilde nehmen. Ein Vorbild können wir nur selbst uns sein, groß und stark, von lebendiger Kraft, wie wir am Anfang des 20. Jahrhunderts stehen.«

Sie sehen also, daß auch dieser Schreiber zu der Überzeugung kommt, daß zwar eine Bewegung im Gange gewesen, daß wir aber jetzt wieder auf einer schiefen Ebene stehen. Es scheint, daß neuerlich eine geistige Zersplitterung stattfindet; denn es ist überall eine Annäherung zur Zopfzeit wahrnehmbar, welche von ihren Anhängern verteidigt wird mit dem Argumente, daß der Faden der Architektur wieder dort aufgenommen werden sollte, wo er abgerissen ist, also am Ende des 18. Jahrhunderts. Ja das klingt nun theoretisch allerdings sehr schön, aber wo stehen wir dann nach 10, nach 25 Jahren? Dann sind wir ebensoweit wie früher, denn unwiderruflich hat diese Bewegung eine neuerliche Erschlaffung zur Folge und demübereinstimmend eine Phantasielosigkeit.

Goethe sagt zu Eckermann: »Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke.« Nun ist die Biedermeierzeit das Romantische. Und in diesen Zeiten sollte man doch das Romantische loswerden. In Übereinstimmung damit soll sich auch die Philosophie der Architektur anders äußern.

In der klassischen Kunst waren es die Stütze und die Last, die zur Erscheinung kamen. Im Mittelalter war es gewissermaßen eine Loslösung vom Stoff durch das vertikale Streben, und die Philosophen sind bei der ersten Erklärung geblieben.

Portal der Villa Frieda in Abbazia. Architekt Carl Seidl, k. k. Baurat

Schopenhauer sagt: »Das einzige und beständige Thema der Baukunst ist Stütze und Last und ihr Grundsatz, daß keine Last ohne genügende Stütze und keine Stütze ohne angemessene Last, mithin das Verhältnis dieser beiden gerade Passende sei. Die reinste Ausführung dieses Themas ist Säule und Gebälk; daher ist die Säulenordnung gleichsam der Generalbaß der ganzen Architektur gewesen.«

Ich für mich betrachte dies als eine Schwäche Schopenhauers. Er hat hinsichtlich der Baukunst beständig diese Äußerung gebraucht, aber weil Schopenhauer nichts anderes um sich sah als Säule und Last, als Säule und Architrav, daher konnte er diese Unterscheidung nicht machen. Er hat nicht so weit vorausgesehen, und doch war er sonst ein sehr gescheiter Kerl. Aber trotzdem hat er einen anderen Ausdruck und eine andere Erklärung für die moderne Architektur wohl geben können.

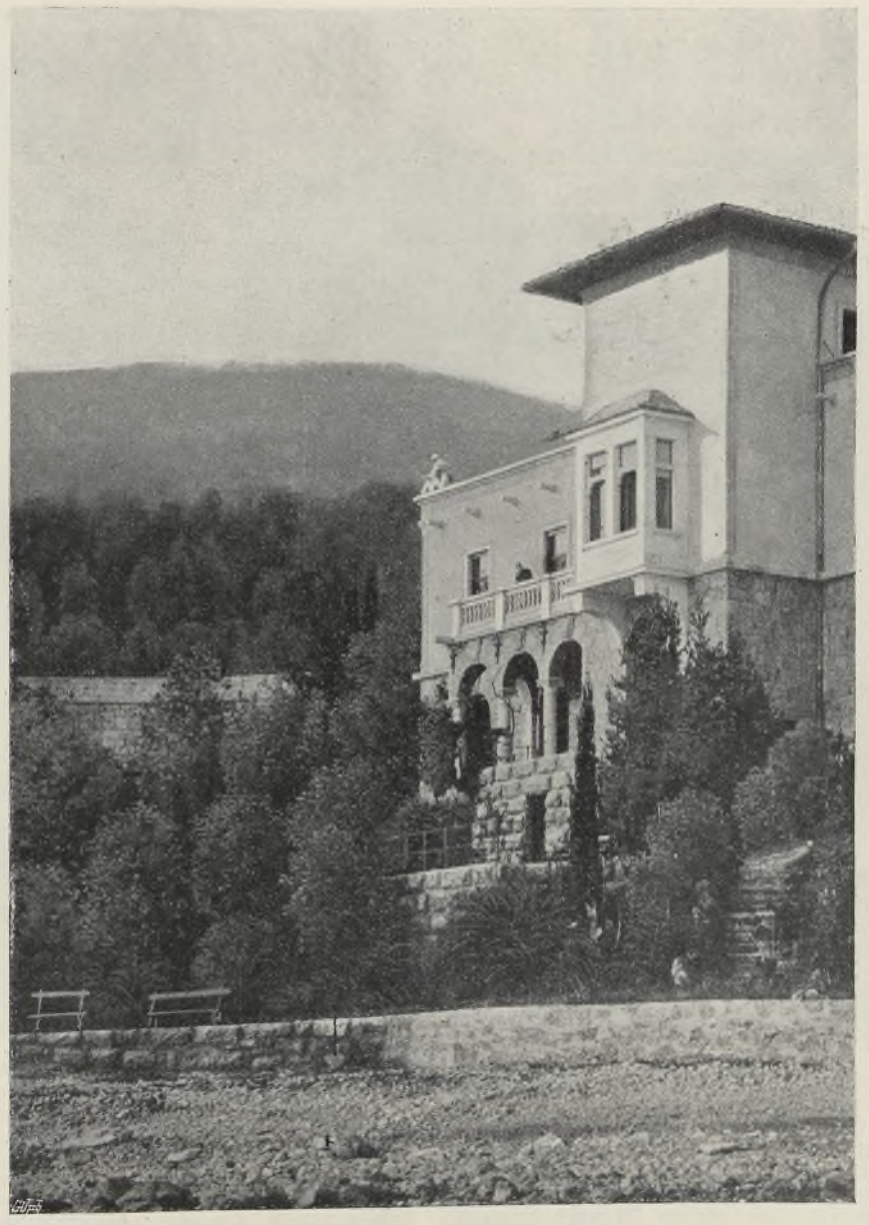
Denn was ist gerade die moderne Architektur? Was ist ihr Streben? Das heißt, welchem Ausdruck sie zustrebt, und da möchte ich sagen: Der Massengruppierung.

Wir sprechen heutzutage von der Raumkunst, und die modernen Anforderungen weisen wieder von neuem darauf hin. Aber Schopenhauer hat an diese Ausdrucksweise nicht gedacht.

Das 19. Jahrhundert ist gewesen, und wir stehen an der Schwelle des 20. Jahrhunderts mit einer neuen Architekturanforderung für die Riesenaufgaben, welche diese Zeit stellt. Denken Sie sich einmal einen sky scraper. Wie sollten wir mit dem alten Ausdrucksmittel einen solchen machen? Die Amerikaner fingen auch unten mit Säulenordnung an; dann kommen 36 Stockwerke ohne etwas, und an dem obersten Stockwerk kommt wieder eine Säulenordnung. Wie sieht das aus? Man könnte doch nicht 36 Säulenordnungen übereinanderstellen, und mithin sehen die Säulen oben und unten an einem solchen Bau natürlich verrückt aus. Also Massengruppierung, und da kommen wir wieder zum Ausdrucke desjenigen, was alle großen Kunstwerke aus der erhabenen Zeit gehabt haben, nämlich Kraft und nicht was wir unter herkömmlicher Schönheit verstehen.

Das ist nun wieder ein Wort, das nicht von mir ist und ich mithin nicht erfunden habe; aber ich las es neulich in einem sehr interessanten Artikel über den Schweizer Maler Hodler:

»Ich sage also, man wird sich über die Kunst Hodlers nie verständigen, so lange man mit dem überkommenen Schönheitsbegriff rechnet; man kann seine Werke – um mich barock auszudrücken – viel eher wie Maschinen nach Pferdekräften bewerten. Das klingt allerdings verwegen, aber es gab zu allen Zeiten große Kunstwerke, nicht nur ohne Schönheit, sondern auch von unzweideutiger Häßlichkeit. Was sagt zum Beispiel Wölfflin in seinem Werke



Villa Baron Ransonnet in Abbazia. Architekt Carl Seidl, k. k. Baurat

‚Die klassische Kunst' über den David des Michel Angelo? ‚Dazu die unangenehme Bewegung, hart und eckig und das abscheuliche Dreieck zwischen den Beinen. An die schöne Linie ist nirgends eine Konzession gemacht. Die Figur zeigt aber eine Wiedergabe der Natur, die bei diesem Maßstabe ans Wunderbare grenzt; sie ist erstaunlich in jedem Detail und immer wieder überraschend. Auch die Schnellkraft des Leibes im ganzen – allein – offengestanden –, sie ist grundhäßlich. Solche Werke hat es seit dem Altertum zu allen Zeiten gegeben, und so ist es wieder bei Hodler. Was waren die drei roten Krieger bei dem Marignanobild nicht für ein geniales Werk? Aber schön waren sie, weiß Gott, nicht; darum sträubte man sich gegen ihre Ausführung, aber angst und bange wurde einem vor ihnen.'

Ich meine nicht, daß Hodler das Endziel sei, aber seine Kunst ist ein Weg, und das Große liegt schon in diesem Wege, nicht nur im Endzweck, bloß, was keine Entwicklungsmöglichkeit in sich hat, fällt außer Betracht. Wenn also die Gegner Hodlerscher Kunst sagen: ‚Seine Bilder sind nicht schön', so haben sie fast immer recht, weil das ein Begriff ist, der nicht auf sie paßt. So schlagen beide Parteien aneinander vorbei. Hodlers Werke sind eben Äußerung eines außerordentlich starken künstlerischen Temperaments, und bei solchen sind die traditionellen Begriffe: ‚Schön und nicht schön' vollkommene Nebensache.«

Das finde ich nun sehr trefflich gesagt; denn hier haben wir eben, wonach wir eigentlich suchen. Wenn man über die Schönheit spricht und sagt, ja das Werk ist nicht schön, ich will doch lieber ein schönes Werk haben, so ist es eben diese herkömmliche Schönheit, die wir im 19. Jahrhundert immer gehabt haben. Es muß noch etwas anderes dazukommen, und dieser Mann hat nun gesagt: Dieses andere, das ist die Kraft, und ich glaube, er hat damit den Nagel auf den Kopf getroffen. Er meint damit nicht »grob«. Das ist selbstverständlich, man soll das nicht mißverstehen. Also Kraft wollen wir und nicht Schönheit, und das gilt für jede Kunstgattung, namentlich aber für die Architektur.

Er sagt dann weiter in diesem Artikel, eine solche Kraft war auch in den Bildern von Fragonard und in den niederländischen Gemälden von Breughell usw. anwesend. Kraft ist daher auch in den lieblichsten Gegenständen, und diese Kraft soll wieder der Ausdruck, die Eigenschaft der modernen Architektur werden. Jetzt fühlen Sie, daß die Stilarchitektur des 19. Jahrhunderts niemals Kraft haben könnte; und deshalb hat ihr die Kraft gefehlt, weil sie das konstruktiv richtige Prinzip hat fallen lassen.

Mit den modernen Baukünstlern geht es ebenso. Wenn einer einmal ein kraftvolles Werk gemacht hat, dann versteht man es nicht; das findet man häßlich. Man sträubt sich gegen die Ausführung ihres Werkes. Wenn er dagegen

Villa Frappart in Lovrana. Architekt Carl Seidl, k. k. Baurat

eine italienische Palastfassade, einen deutschen Renaissancegiebel, nehmen Sie, was Sie wollen, mit absolut richtigen Verhältnissen, mit ganz feinen Profilen gemacht hat, dann findet dies das große Publikum schön. Aber dem Künstler genügt das nicht, eben weil da die Kraft fehlt, und die mußte fehlen. Und eben deshalb geht man an allen diesen Stilgebäuden gleichgültig vorüber, indem ihnen die Kraft fehlt.

Ich glaube, es stimmt mit dem, was ich schon früher gesagt habe, überein, und eben deswegen, weil man sich gegen die Werke Hodlers gesträubt hat, so sträubt man sich heutzutage gegen die starken Werke der modernen Architektur und gegen ihre Ausführung von guten und großen Architekten aus demselben Grunde. Wenn eine gewöhnliche, eine herkömmlich schöne Fassade gemacht wird, nämlich von der allgemein gesagt wird, daß sie schön ist, dann findet man, daß sie gut ist und gibt ihr zum Beispiel bei Konkurrenzen regelmäßig einen Preis. Aber ein starkes, einfaches, sachlich empfundenes Werk wird in der Konkurrenz niemals einen Preis erzielen. Es wird eben nicht verstanden, und die Obrigkeit sträubt sich gegen seine Ausführung, denn das große Publikum findet solche Werke häßlich. Und wenn man dann von Stadtteilen spricht, die dadurch geschädigt werden, dann glaubt das jedermann. Ja, sehen Sie, der darf es nicht machen, der hat den Stadtteil geschädigt. Herkömmliche Fassaden von gewöhnlicher Schönheit schädigen einen Stadtteil nicht, aber ein neues, kräftiges, einfaches, sachlich empfundenes Bauwerk, das schädigt.

Ich brauche wohl nicht zu sagen, daß ich das Gegenteil finde, und das ist nun aber das Schöne, daß sich zum Beispiel die Renaissancemeister damals wahrhaftig nicht mit solchen Sachen abgegeben haben. Die haben ihre Werke neben gotische gestellt, die Gotiker haben ganz ruhig ihre Gebäude neben klassische gestellt, aber damals war man noch nicht so fein empfindlich. Die Geschichte beweist also den Leuten das Gegenteil, trotzdem nützt das alles nichts.

Wenn ich nun schließlich einen Moment in Wien verweile, so tue ich dies nicht ohne eine gewisse Angst. Ich weiß, daß man sich hier gegenwärtig mit der Museumfrage am Karlsplatze beschäftigt. Ich bin zwar ein Ausländer und deshalb natürlich nicht so informiert, was dafür und was dagegen gesprochen wird, und ich wage es natürlich nicht, mich in Details einzulassen, weil dies nicht passen würde; aber ich glaube, sagen zu können, daß Sie nach den Erörterungen, welche zu geben ich mir erlaubt habe, meine Auffassung in dieser Sache — was das Allgemeine betrifft — wohl kennen werden. Ich würde es als ein Unglück betrachten, wenn dort ein Stilgebäude entstünde. Ja wenn ein alter Barockmeister aus dem 17. Jahrhundert aus dem Grabe aufstehen könnte und da ein Museum machen würde, dann würde ich sagen, machen Sie es.

Aber ich finde, daß es eine Verwegenheit der heutigen Künstler ist, zu glauben, daß sie das machen können, was die Leute früher gemacht haben. Sie kennen doch ihre eigene Kunst und das, was heute empfunden wird, besser als das, was nach der geistigen Übereinstimmung früherer Jahrhunderte gemacht wurde. Es kommt immer auf das gleiche heraus. Es ist unwiderruflich ein Zurückgang, eine Erschlaffung, wenn man meint, das wieder machen zu können, was die großen Meister früherer Jahrhunderte gemacht haben. Ich würde es sogar als eine Beleidigung der Karlskirche bezeichnen, wenn dort ein moderner Barockbau entstehen würde. Auch auf die Gefahr hin, daß dort ein Museum entstünde, das nur auf den ersten Blick nicht gefiele, würde ich dieses einem Barockbau, an dem die große Menge mit dem Bedeuten vorbeigeht, das ist doch schön, vorziehen. Nach dem, was ich gesagt habe, wissen Sie auch, warum ich das sage.

Ich habe in gleicher Sache das Protokoll der Künstlerversammlung vom 4. Jänner 1910 gelesen und kann dem, was dort steht, nur beistimmen; insbesondere einem Satze, welcher heißt: »Der wahre Förderer fördert die lebendige Kraft.« Aber einem Satze kann ich nur unter einer gewissen Vorbedingung beipflichten. Es wird nämlich da gesagt: »Schätzen wir doch am Künstler seine Eigenart und bevorzugen ihn deshalb. Je persönlicher, das heißt, je weniger er mit anderen in seinem Schaffen übereinstimmt, desto lieber ist er uns.«

Ich glaube, Sie werden begreifen, warum ich diesem Ausspruche nur unter gewisser Vorbedingung zustimmen kann. Ich erinnere dabei an meine früheren Ausführungen und an das Zitat von Goethe selbst; also nur unter folgender Bedingung: »Wenn der betreffende Künstler nur danach bestrebt wäre, eine Kunst durchsetzen zu wollen, die zur Verallgemeinerung führt.« Ich meine also, daß keine starke

Villa Kratochvil, Černošic bei Prag. Architekt Professor Jan Kotěra, Prag

subjektivistische Richtung an diesem Ort zustande käme; das Individuelle muß natürlich bleiben, aber die Richtung nach der gestrebt werden muß, soll die objektive sein.

Die Kunst soll also die Elemente in sich haben, die zu einem allgemeinen Stile führen können, und das kann ein persönlicher, stark ausgesprochener Stil niemals.

Da komme ich nun wieder auf Hodler. Ein persönlicher Stil ist nicht entwicklungsfähig, das ist nur ein allgemeiner Stil. Eben weil mit dem Stile die persönliche Äußerung zu stark hervortritt, eben deshalb ist sie nicht entwicklungsfähig. Die persönlichen Stile sterben mit den Leuten ab, und wenn Nachahmer da sind, entsteht immer eine absolute Verflachung.

Ich verweise auf den Artikel über Michel Angelo: Was sind seine Nachahmer gewesen? Nicht viel Großartiges haben sie zustande bringen können, denn die Nachahmer der großen subjektiven Meister haben schließlich Werke zustande gebracht, die Karikaturen auf die Werke ihrer Meister sind.

In den großen Zeiten war also der Stil eines Künstlers immer das Besondere des allgemeinen. Es war eine Verallgemeinerung da, aber trotzdem erkannte man den Stil des Künstlers, aber dieser Stil blieb dem Begriffe des allgemeinen Stiles untergeordnet. Der Individualismus – und ich wiederhole Schopenhauer – steht zum Subjektivismus wie der Eigensinn zum Willen. Wir wissen, daß eigensinnige Personen in der Gemeinschaft nicht zu gebrauchen sind; aber der wahre Individualismus weiß sich dem Objektiven unterzuordnen.

Ein junger holländischer Dichter sagt dazu folgendes:

»Denn später wird über denjenigen, dessen Kunst zurücktrieb zur Gemeinschaft, aus deren Arbeit, aus deren Seele eine neue Menschenliebe geklungen hat, einmal die große Linie gezogen werden, welche wiederum geht vom Besonderen zur Verallgemeinerung; denn gerade die Verallgemeinerung macht die Schönheit so viel größer. So zum Beispiel war die Schönheit der Griechen so groß, indem dieselbe so viel mehr umfaßte als die spätere Schönheit. Daraus folgt auch, daß je allgemeiner die Schönheit ist, je weniger wird man sich über Geschmack zu streiten brauchen; denn indem das Schöne nur kennbar ist durch uns selbst, ist es relativ; mithin wenn wir uns selbst zum Besonderen umändern, geht das Schöne ebenfalls zum Besonderen über. Schön ist nach Spinoza ein Begriff, der nur im Menschen existiert und nicht die Eigenschaft gewisser Körper.«

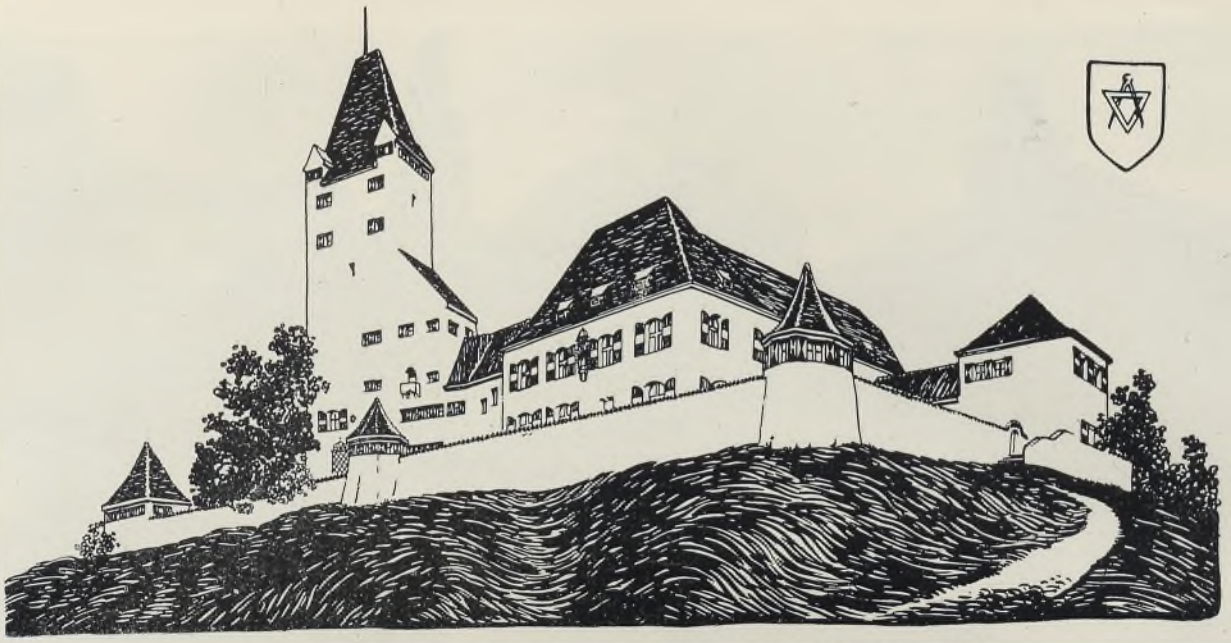
Dieses gewisse Allgemeine liegt – um zur Schlußfolgerung zu kommen –, wie ich schon gesagt habe, heute, wie früher, in der einfachen, natürlichen Konstruktion.

»Ich hege die Hoffnung« – sagt Morris – »daß gerade aus den notwendigen und anspruchslosen Bauten die neue und echte Baukunst hervorgehen wird, jedenfalls viel eher als wie aus dem Experimentieren mit der Methode einzelner gewollter Baustile.«

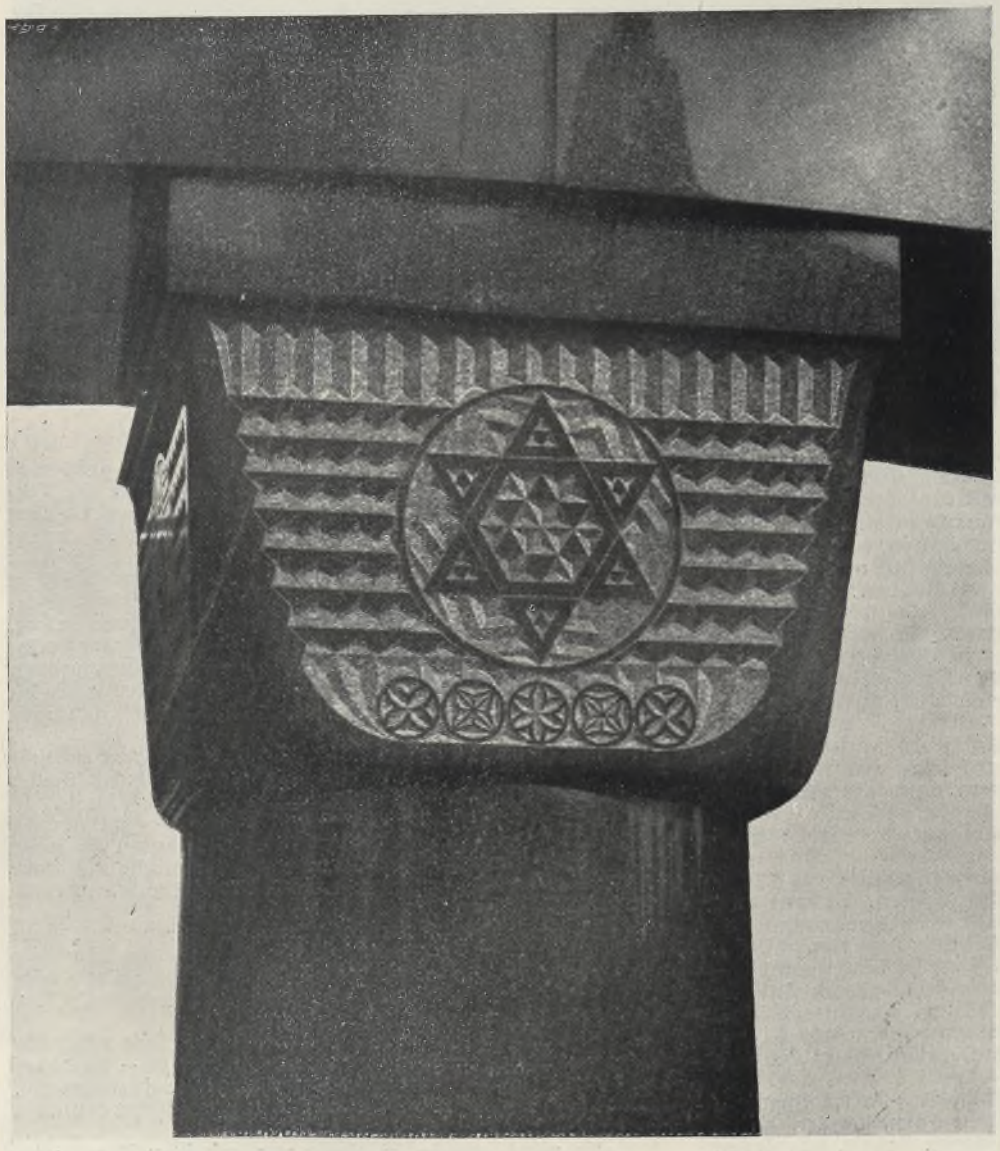
Gerade die einfache Konstruktion stimmt mit dem geistigen Prinzipe der Jetztzeit überein, welche ebenfalls im Wachsen begriffen ist, das heißt die allgemeine Organisation der Arbeit bildet das geistige Grundprinzip der wachsenden Ideen neuer Weltbegriffe.

Scheffler sagt: »Diese Weltbegriffe, welche zwar für die Allgemeinheit noch nicht reif sind, die aber – und hier ist das Analogon – ebenfalls zur geistigen Übereinstimmung, das heißt zur Verallgemeinerung führen«, und jetzt erinnere ich wieder an den Artikel über Hodler:

»Es wird gerade in dieser vereinfachten Kunst wieder Kraft sichtbar sein«, und das ist es, was wir von der



Entwurf eines Edelsitzes für Baron von W. Architekt dipl. Ing. Josef Dürr, Wien

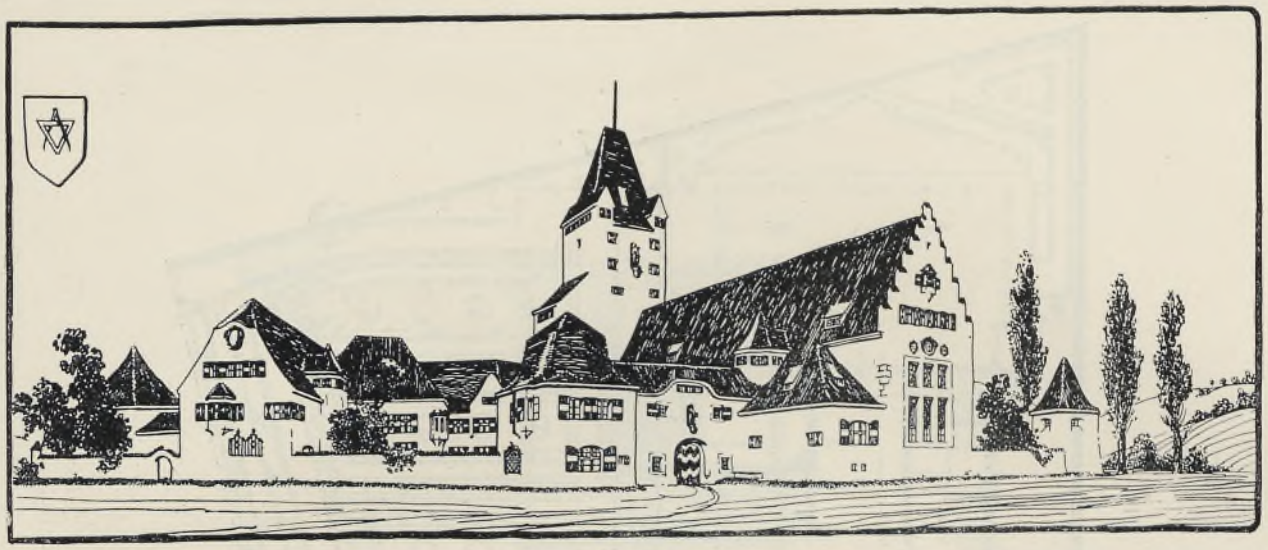


Detail einer Säule aus schwarzem Granit. Architekt Béla Lajta, Budapest

modernen Architektur, vom modernen Stil, wenn der kommen soll, wieder verlangen.

Es wird allerdings viel Häßliches gemacht werden, selbstverständlich, aber ich möchte auch sagen, gottlob. Man warte ruhig ab; denn das ist schließlich Nebensache, wenn man dann nur eine lebendige Kunst entdeckt.

Ich glaube also, daß wir feststellen können, daß heutzutage eine moderne Kunst im Wachsen begriffen ist, und zwar als Folge moderner Geistesströmungen und Bedürfnisse, und daß diese moderne Architektur speziell eine germanische Bewegung ist. Ich habe Ihnen dargelegt, daß heutzutage eine Reaktion wieder sichtbar wird. Die ist überall bemerkbar. Was ist die Ursache davon? Ist es die Mode, ist es eine Tat des Zufalles, oder ist es wieder eine Konzession an das große Publikum? Ich glaube das letztere, und das ist das Bedauerliche. Ich hoffe aber, daß diese Reaktion überwunden sein wird, wenn wir wieder etwas weiter gekommen sind. Meine Überzeugung ist es, daß nur in der sachlichen, einfachen Konstruktion die Zukunft liegt. Mit der ganzen geistigen Bewegung dieser Zeit stimmt ein Streben nach Organisation, nach Regelmäßigkeit, nach einem geometrischen Charakter und hoffentlich auch nach Kraft. Die moderne Technik zwingt dazu. Die Propheten, die das voraussehen und die diesen Geistesströmungen folgen, werden auch in dieser Richtung arbeiten. Von jenen, die das nicht voraussehen, ist in der Zukunft nichts zu erwarten;



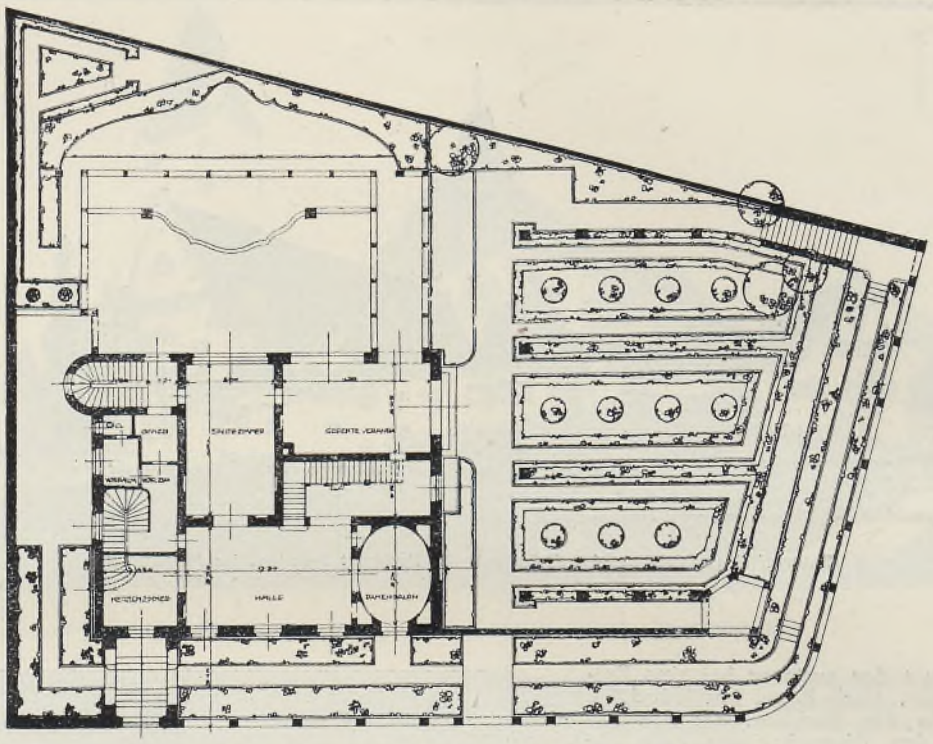
Entwurf eines Edelsitzes für Baron von W. Architekt dipl. Ing. Josef Dürr, Wien

denn nur die Kunst der ersteren hat eine Entwicklungsmöglichkeit. Nach Hegel hat jeder Stil drei Perioden: die des Suchens, die des Erreichens und die des Überschreitens oder die des Undurchdachtseins, die der Besonnenheit und die der Willkür und er sagt: »In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes.« Leider war das so. Ich gebe aber der Hoffnung Raum, daß, wenn wir nach dieser sachlichen, einfachen und gediegenen Richtung hin arbeiten, in der Zukunft eine Kunst entstehen wird, die wir wieder anbeten können; und das kann nur dann sein, wenn alle in dieser Richtung arbeiten. Schließlich kann nicht von einem oder von einigen, sondern nur von allen kraft der großen Geistesübereinstimmung eine große Kunst entstehen. In diesem Falle wird die Kunst nicht schön, sondern wieder erhaben sein; denn sie wird Kraft haben, weil sie dann wieder ihre Grundlagen nach dem richtigen Konstruktionsprinzipe einnehmen wird. Sie wird diese Erhabenheit aber auch nur dann erreichen, wenn in diesem Sinne gearbeitet wird. Wenn in diesem Sinne nicht gearbeitet wird, dann folgt unwiderruflich eine Erschlaffung.

Ich habe die feste Überzeugung, daß wieder eine erhabene Kunst entstehen wird, wenn Richtung nicht in subjektivistischer Richtung, sondern durch alle in geistiger Übereinstimmung gearbeitet wird.

□ □ □ □

Taufbecken. Architekt Béla Lajta, Budapest



Grundriß des Hauses Ast. Architekt Professor Josef Hoffmann

(Siehe Seite 46, 47 und Tafel 48)

Projekt für ein Museum in Innsbruck. Bauernstubentrakt. Architekt Dozent Dr. Karl Holey, Wien

OTTO WAGNER

VOR DEINEM GÖTTLICHEN GENIUS, DER UNS ALLE IN DEN STAUB ZWINGT, BEUGEN WIR UNS; WIR, DIE WIR UNS HEUTE UM DICH SCHAREN. STOLZ SIND WIR, DASS ES UNS GEGÖNNT IST, IN EINER ZEIT MIT DIR ZU LEBEN, VON DEINEM LICHTE ZU EMPFANGEN. SO LANGE DU, GROSSER, AN UNSERER SPITZE STEHST, JUNG, KAMPFESFROH, DEM STURMWIND GLEICH, BANGT UNS NICHT. NIMMERMÜDE SCHREITEST DU WEITER, WIR FOLGEN DIR. UNSER IST DIE ZUKUNFT DURCH DICH — OTTO WAGNER.


DIE
GESELLSCHAFT
ÖSTERREICHISCHER
ARCHITEKTEN
HAT IN IHRER
PLENARVERSAMMLUNG
VOM 6. JUNI 1911
HERRN
K. K. OBERBAURAT
PROFESSOR
OTTO WAGNER
EINSTIMMIG
EHREN
PRÄSIDENTEN
ERNANNT.
DER
SCHRIFTFÜHRER:
DER
PRÄSIDENT
LICHTBLAU

BEILAGE ZUR ZEITSCHRIFT
»DER ARCHITEKT«. 1911
ENTWURF DER ADRESSE
ARCH. ERNST LICHTBLAU.
BILD AUF SEITE 3 MALER
GUSTAV KLIMT. — DRUCK
VON FRIEDRICH JASPER.

Villa Bondy in Bubénč bei Prag. Architekt Professor Jan Kotěra, Prag

Oberbaurat Prof. Otto Wagner

Unmöglich ist es, durch Worte die wahre Bedeutung Otto Wagners, den Menschen einer Zeit verständlich zu machen, in der sich ihr Kunstgefühl so hilflos verwirrte und dumpf wurde, daß es dreiste und geschickte Nachahmung für reife, kulturwertige Kunstübung, schale Glätte für Formbeherrschung und snobistischen Schwindel für künstlerische Offenbarung hält. Nur Wenige haben sich innerhalb der sonst allgemeinen Geschmackszerrüttung den spezifischen Kunstsinn unverstümmelt zu erhalten vermocht. Es sind das diejenigen, in welchen ein starker Wille zur reinen Haltung gegenüber der Kunst lebendig ist. Und von diesen Wenigen sind die Wenigsten in Wien, dieser an sich so sehr schönen, aber höchst verwunderlichen Stadt, die der irische Schriftsteller Bernhard Shaw die zweitrückständigste Stadt Europas nannte, in der Menschen und Dinge, die dem XX. Jahrhundert angehören, mindestens noch weitere hundert Jahre nicht verstanden werden. Das klingt auch dem Nicht-Lokalpatrioten übertrieben und erweist sich durch mancherlei Beispiele, von denen das Schicksal Otto Wagners das markanteste und die Stadt beschämendste ist, dennoch als wahr. In der ganzen zeit-

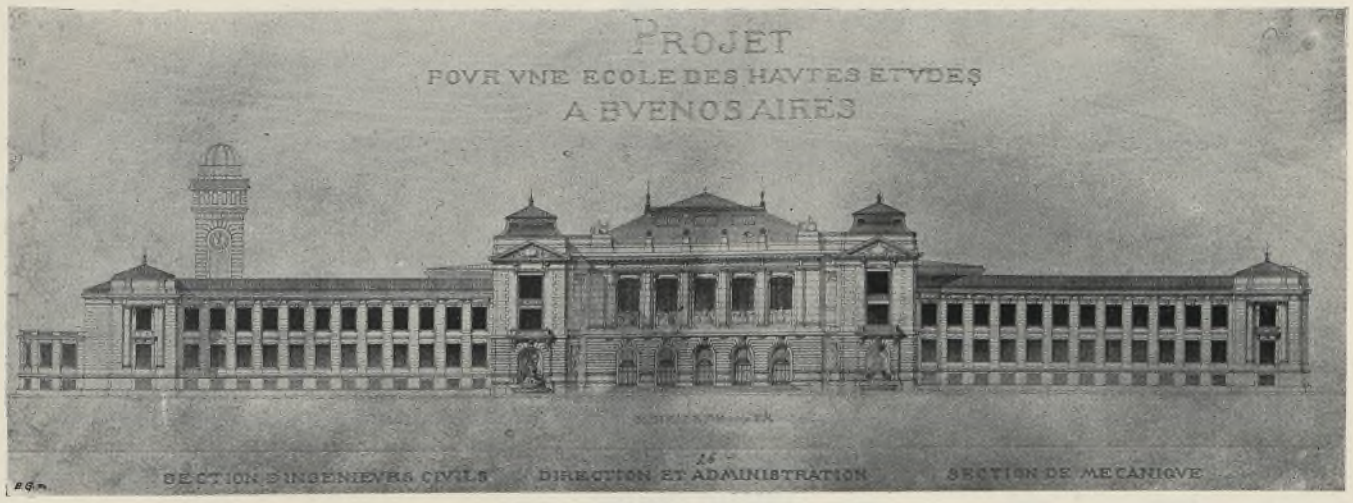
Villa Bondy in Bubenč bei Prag. Architekt Professor Jan Kotěra, Prag

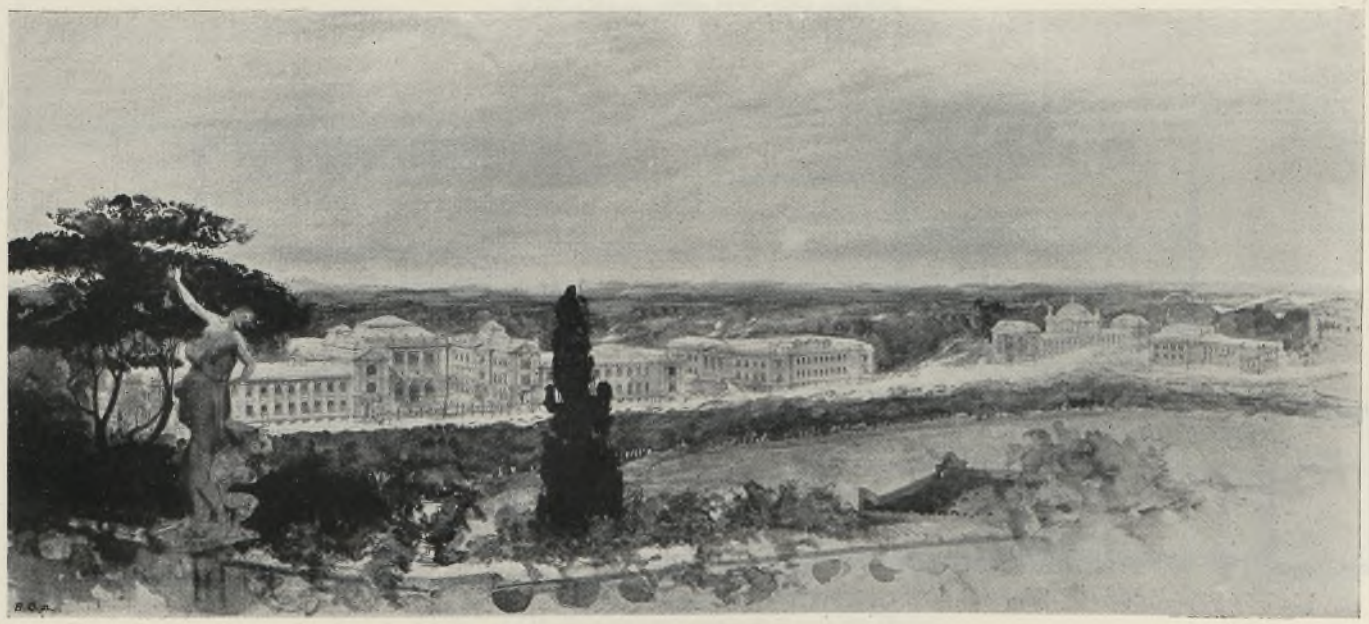
genössischen Welt ist man da, wo sich noch starker Verstand und gepflegter Geschmack vorfindet, geneigt anzuerkennen, daß Otto Wagner der genialste Baukünstler unserer Zeit ist – nur in Wien nicht, das ja seine Vaterstadt ist. Für die Wiener war es eben seit jeher Grund genug, einen Künstler durch das verkehrt gehaltene kritische Opernglas zu betrachten, wenn ihm das Schicksal verhängt war, ein – Wiener zu sein. Obwohl aus diesem Grunde bedauerlicherweise die schönsten Bauwerke Wagners als Projekte auf dem Papier blieben, gelang es dem neben seinem Genie mit einer ungemeinen Vitalität begabten Künstler trotz aller mitunter sehr schwer zu bekämpfenden Widersacherei, an verschiedenen Stellen Wiens als Wahrzeichen seines eminent genialen Könnens Bauten aller Art auszuführen, vom einfachen Wohnhaus bis zum Donau-Nadelwehr bei Nußdorf, von der stilvollen Villa bis zu den großartigen Stadtbahnanlagen, den einzigen der Welt, die nicht eine Verschandelung, sondern eine baukünstlerische Verschönerung der Stadt bewirken, und bis zu der prachtvollen Kirche am Steinhof, und dadurch der Stadt ihr eigentlich modernes architektonisches Gepräge zu verleihen.

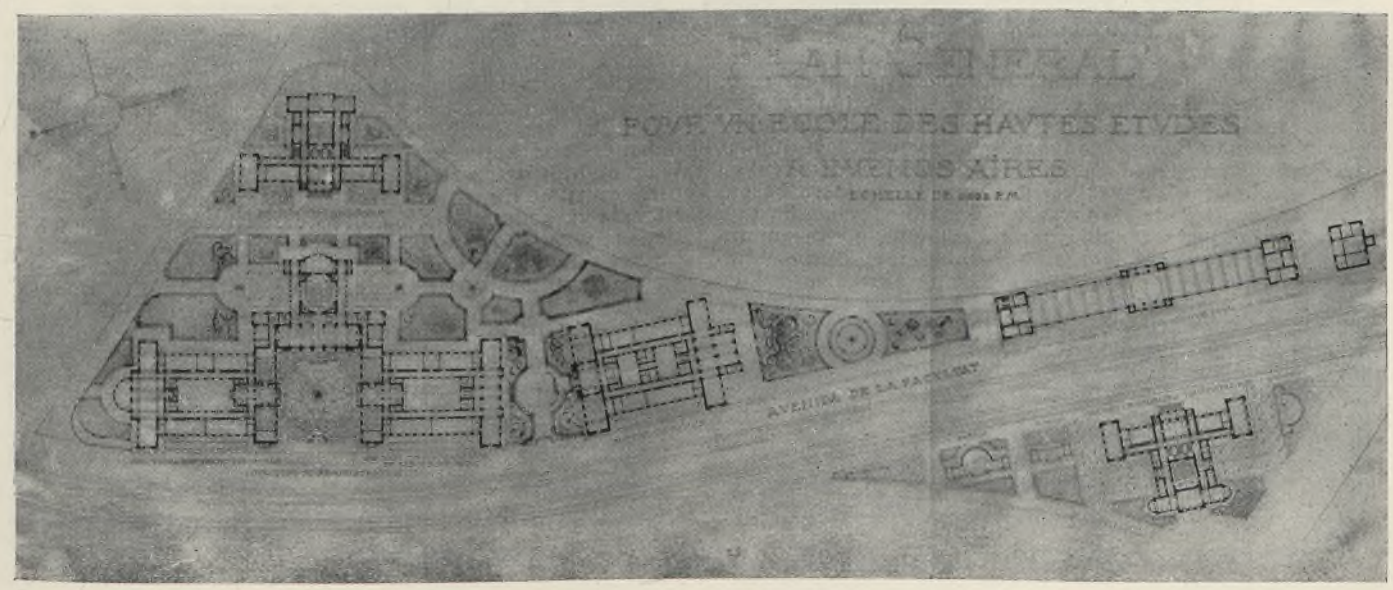
Als Otto Wagner an die Akademie berufen wurde, um daselbst Baukunst zu lehren, galt die ödeste Stilkopie für künstlerisches Schaffen, leerer Formenabklatsch als richtige Kunstsprache und verpönt war jede selbständige künstlerische Regung, die in neu gefundenen Formen dem Geist ihrer Zeit Ausdruck zu geben trachtete. Man fragte sich damals: in welchem Stil sollen wir bauen? anstatt: wie sollen wir bauen? Otto Wagner erklärte aller künstlerischen Stümperei, dreist sich aufdrängenden Impotenz und kompilatorisch wahllosen Anhäufung längst zwecklos gewordener Formen den Krieg, und erzog als verehrter Meister und Führer eine Schar begabter Architekten, die man wohl als die vorgeschrittensten der Welt bezeichnen darf, und schuf so in lebendigem Stoff überaus Wertvolles für die Zukunft.

In Otto Wagners Kunst ist nichts Zweifelhaftes, nichts Problematisches, sie bringt uns vielmehr wieder eindringlich zum Bewußtsein, daß das Wesen der Baukunst das allgemeine Wesen der Kunst überhaupt ist. Den schöpferisch gestaltenden Naturkräften, deren Bildungen wir ästhetisch wertend genießen können, ist nämlich die Baukunst am nächsten, ja sie stellt sich äußerlich fast als eine Fortsetzung der Naturschöpfung im Menschengeiste dar, insoferne das in den statischen Verhältnissen der Materie der Natur, die in der Bautätigkeit des unorganischen Stoffes nicht über – wenn auch gewaltig, so doch roh aufgeschichtete, enorme Gebirgsformationen hinausgelangt, unfertig Gebliebene in der Baukunst zu formaler Ordnung, klarem Ausdruck und höherer geistiger Bedeutung gebracht erscheint.

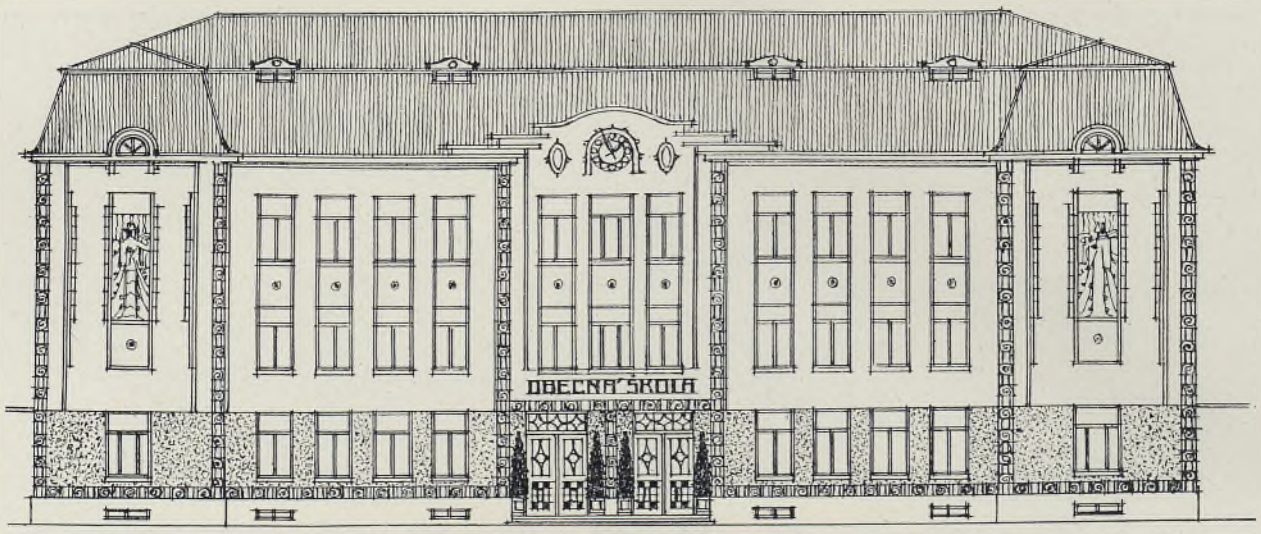
In der elementarsten der Künste, der Baukunst – denn sie ist rein räumlich, erst im Beschauer erlebt sie ihre Bewegung, gelangt also erst durch ihn in ein Verhältnis zur Zeit –, vollendet der menschliche Geist gleichsam nur das von der Natur begonnene Werk. Aber der Vollzug der Ausgestaltung des von der bauenden Natur unvollendet Gelassenen ist ganz und gar nicht einfach, denn es gibt kein naturschönes Bauwerk, das die Kunst einfach weiterzubilden brauchte, vielmehr müssen die rein statischen Verhältnisse des Stoffes, die sich in der Natur nicht unmittelbar anschauen lassen, erst vom menschlichen Geist durch Forschung und Intuition ergründet und durch Wissenschaft und Phantasie schöpferisch verwertet werden.



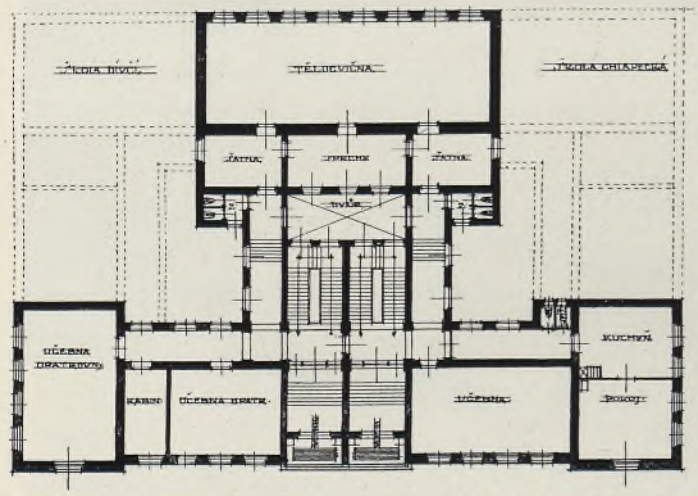


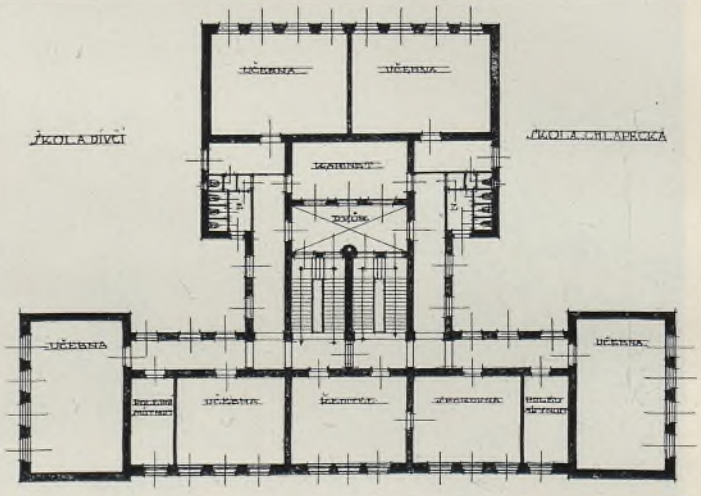


Projekt für eine Hochschule in Buenos-Aires. Architekt Rudolf Dick



NÁVRH OBECNÝCH ŠKOL 1:200, 1911 H.



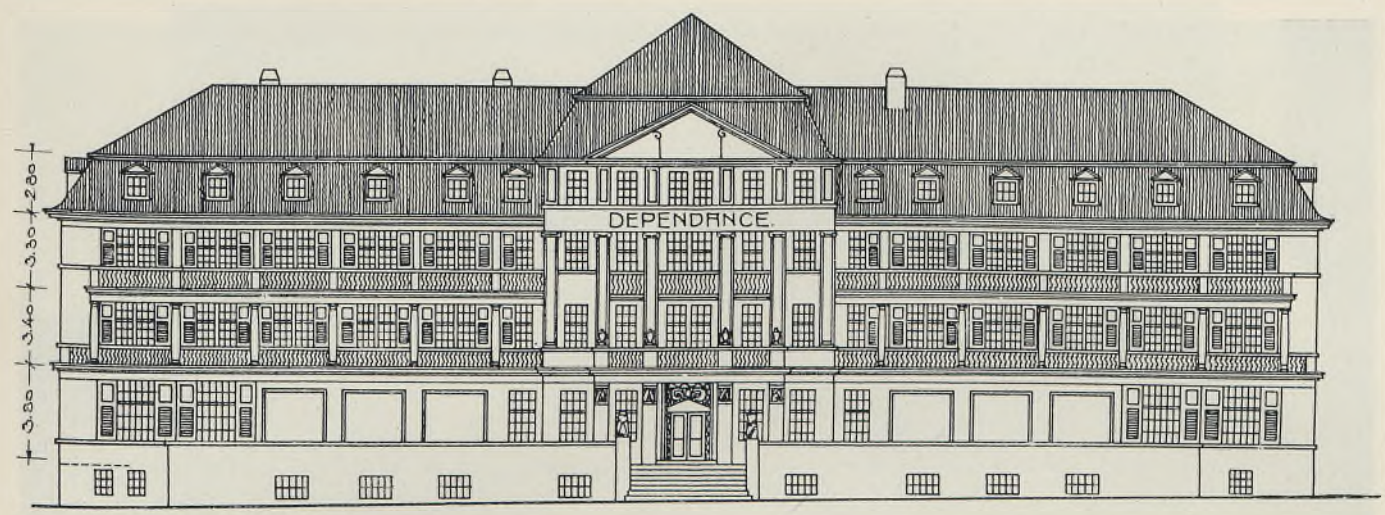


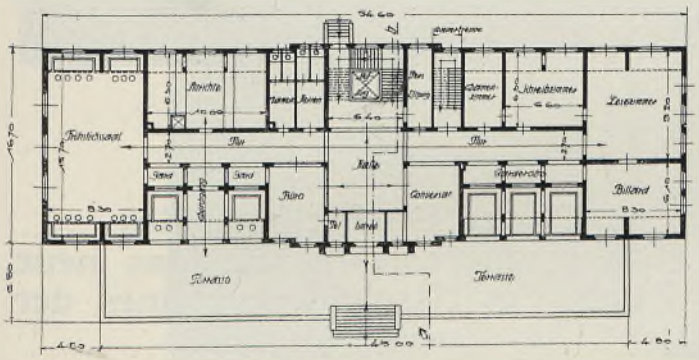
Projekt für eine Volksschule. Architekt Fr. Vabala, Prag

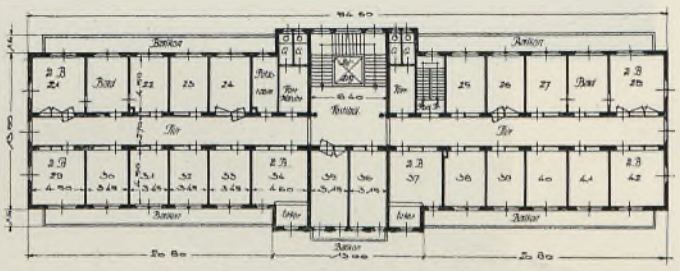
Die architektonische Aufgabe fordert, wie Vischer sagte, tiefes und strenges Denken; . . . dies Denken hat seine besondere Schwierigkeit und fordert ein besonderes Talent; . . . dies Talent ist zunächst ein unmittelbares, angeborenes, ein inneres Schauen . . . Phantasie und eben jenes messende Sehen, das das in diesem Gebiete tätige, spezifische Organ ist und dem ein diskursives Durchdenken folgen muß. Otto Wagner verfügt nun über dieses besondere Denken, das den wahrhaften Baukünstler macht, und wir finden es gepaart mit jener innerlichen, gleichsam unfreiwilligen Kraft, die sich, wie Ruskin sagte, buchstäblich dem Instinkte eines Tieres nähert. Man darf diesen Ausdruck nicht mißverstehen, muß ihn so auffassen, wie er gemeint ist, nämlich so, daß ein großer Architekt nicht mit weniger Instinkt baut als der Biber oder die Biene, sondern mit mehr, mit einer angeborenen Beherrschung der Verhältnisse, die alle Schönheit umfaßt, und einer göttlichen unbewußten Geschicklichkeit, die jedes Bauwerk gleichsam mühelos erblühen läßt. Ein altes deutsches Sprichwort gibt derselben Anschauung in knapperer Form Ausdruck: Haus und Hof kann man erben, Wissen, Kenntnis und Können erwerben, das Genie gibt Gott allein. Diese von Gott verliehene Gabe kann nun mißlicher Umstände halber von Wagner nicht zur vollen Entfaltung gebracht werden, sich nicht ganz in Kunst umsetzen, sondern muß Kraftteile an Kämpfe vergeuden, die tief unter dem Niveau des Künstlers liegen; was Otto Wagner trotzdem ohne Schwanken, ohne innere Schwierigkeit, ohne Prahlerei an baukünstlerischer Arbeit vollbrachte, ist immerhin so vieles und so Bedeutendes, daß es ihn zum größten lebenden Baukünstler macht, dessen 70. Geburtstag am 13. Juli 1911 sämtliche Kulturträger der modernen Welt feiern.

Arthur Roessler.

□ □ □ □







Entwurf für die Dependance Bad Mergentheim. Architekten Beutinger und Steiner, Heilbronn

Über Geschmacksbildung

Von John Ruskin

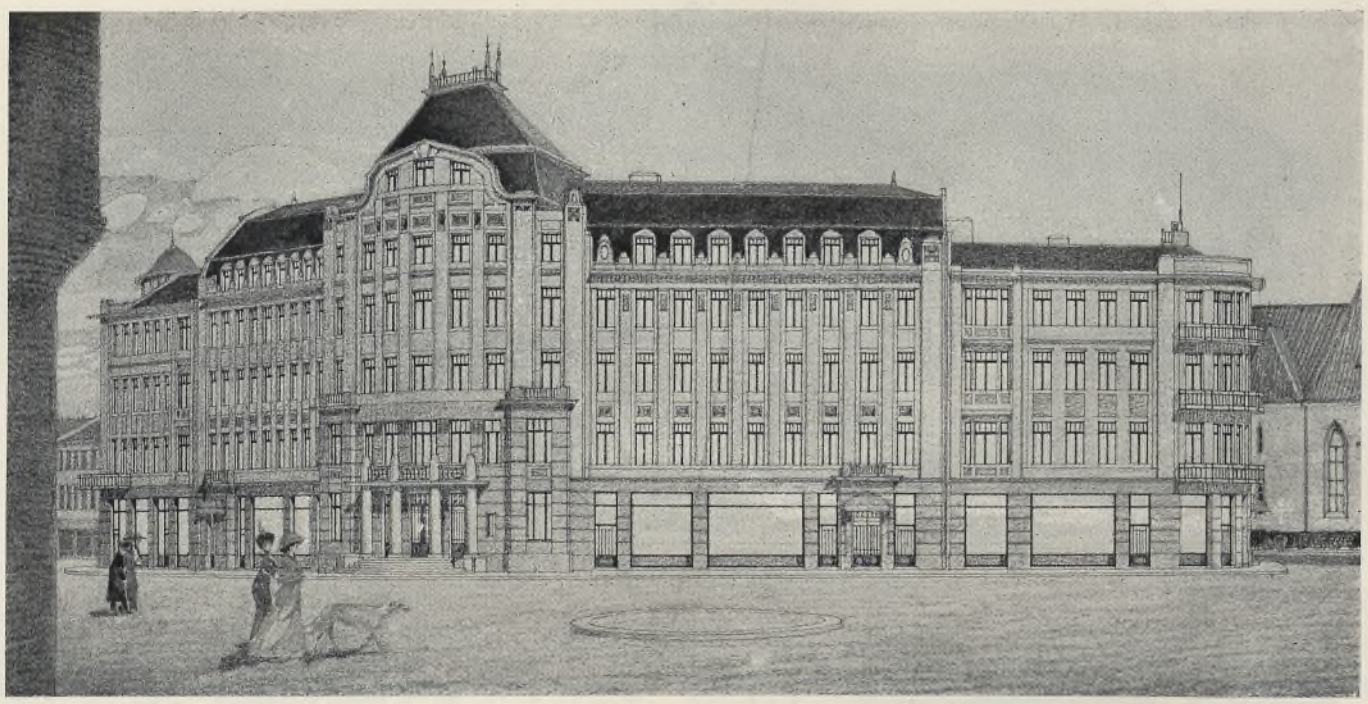
Um den Geschmack zu bilden, muß er sich zunächst reiferem Urteil unterwerfen, denn Reinheit des Geschmacks wird am sichersten am universellen Urteil geprüft; bloßer Liebhaberei nachzugeben hat seine Gefahren, denn gewisse Schlußfolgerungen über Schönheit sind der Vernunft erkennbar.

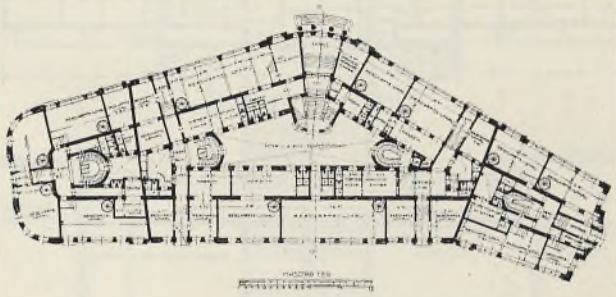
Es ist hoffnungslos, mit einem Menschen über Schönheit zu disputieren, der unter diesem allgemeinen Begriff einmal einen mathematischen Beweis und ein andermal etwas von lediglich historischem Interesse versteht. Selbst wenn wir die Bezeichnung auf das Bewußtsein äußerer Anziehungskraft beschränken könnten, bliebe noch Raum für viele Irrtümer.

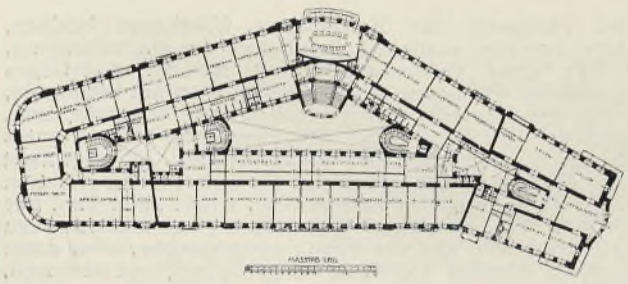
Um das Wesen des Schönen zu erfassen, bedarf es nur, daß wir mit ernsthafter, liebevoller und selbstloser Aufmerksamkeit auf unsere Eindrücke achten; so lernen wir das, was bestimmten seichten, falschen Zeiten und Temperamenten angehört, von dem unterscheiden, was ewigen Wert hat. Und dieses Verweilen und liebevolle Betrachten, das die Deutschen »Anschauung« nennen, ist vielleicht dasselbe, was die Griechen als »Theoria« bezeichneten. In der Tat eine hohe Aufgabe der Menschenseele, wodurch sie sich besonders von der Seele niederer Kreaturen unterscheidet, denen nicht nachzuweisen ist, daß sie irgendwelche Fähigkeit zur Betrachtung überhaupt besitzen, sondern nur eine rastlose Lebendigkeit der Wahrnehmung.

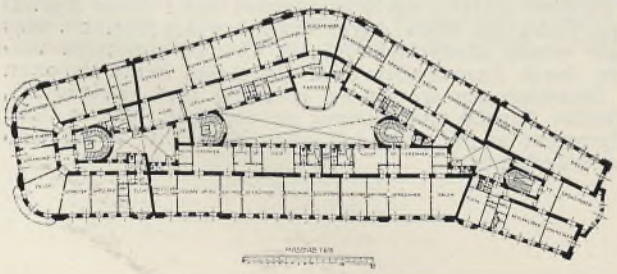
Für echte Geschmacksbildung ist ein geduldiges Temperament von nöten, das bei allem, was ihm vorkommt, verweilt, nichts zertritt, selbst wenn es Trebern gleicht, denn es könnten ja Perlen sein. Ein Temperament wie gutes Land: weich, eindrucks- und aufnahmefähig. Es trägt nicht Dornen unfreundlicher Gedanken, die zarte Samen ersticken müßten; es ist hungerig und durstig, trinkt allen Tau, der herabfällt. Wie »ein feines gutes Herz«, das sich nicht zu schnell erschließt, ehe die Sonne aufgegangen, aber dann auch nichts schuldig bleibt. Es mißtraut sich, und ist bereit, alle Dinge zu prüfen und zu glauben. Wiederum traut es sich so fest, daß es nichts aufgibt, was es einmal erprobt und nichts annimmt, ohne es zu prüfen. Seine Freude an dem, was es als wahr und gut erfunden hat, ist so groß, daß es nicht abseits verführt werden kann durch irgendwelche Tücke der Mode, durch Krankheit der Eitelkeit. Was es aus seinen Eindrücken folgert, läßt es sich nicht verzerren durch Parteihader oder Heuchelei. Seine Visionen und Entzückungen waren zu lebendig und eindrücklich, um fürder Tünche und Tümpel zu ertragen. Was es liebt, umklammert es so fest, daß alles Hohle in dieser Umarmung zerbricht.

□ □ □ □









Kurze Beschreibung des Konkurrenzprojektes für das neue Palais des Assekuranzvereines der Zuckerindustrie

Von Architekt Professor Friedrich Kick, Prag

Das Projekt, betreffend einen neuen palaisartigen Neubau für den Assekuranzverein der Zuckerindustrie und zwei anschließende Eckzinshäuser ist das Teilergebnis einer engeren Konkurrenz, zu welcher 7, teils österreichische, teils reichsdeutsche Architekten, darunter der Verfasser, eingeladen waren. Durch die Gebäude soll ein inselförmiger Block am Havlitschekplatz Prag II neben dem Heinrichsturm verbaut werden. Eine Preisvotierung wurde seitens der Bauherrschaft, dem Ausschusse des Assekuranzvereines der Zuckerindustrie, welcher gleichzeitig als Jury waltete, nicht vorgenommen, doch wurde dem Projektanten des anbei veröffentlichten Projektes mitgeteilt, daß seine Arbeit, besonders mit Hinblick auf die Art der Lösung der Massengruppierung und die erlangte Harmonie mit den bestehenden Platzverhältnissen, wie dem Heinrichsturm als Milieudominante, gewissermaßen die zweitbestempfundene Lösung darstellte. Dieser Umstand wurde auch durch die Zuerkennung eines Ehrenpreises von 4000 Kronen zum Ausdruck gebracht. Die Bureauräume des Assekuranzvereines sollten im ersten Stocke des Mittelgebäudes untergebracht werden. Die Parterre-, wie der größte Teil der Souterraingeschosse sollten vornehmlich für Zwecke von Geschäftslokalen ausgenützt werden. Alle übrigen Geschosse sollten großen und größten Wohnungen mit modernstem Komfort vorbehalten bleiben.

Die zum Teil reproduzierten Grundrisse mögen über die Details der Einteilung orientieren. Entsprechende Treppen nebst Personenaufzügen verbinden die einzelnen Geschosse untereinander. Außer diesen Wohnungstreppen stellt noch eine besondere Haupttreppe mit eigenem Zugang und Vestibül die Verbindung zu den Bureauräumen des Assekuranzvereines her.

Die Außenerscheinung der Gebäudemassen wurden, wenngleich modernem Kunstempfinden raumgebend, doch aus dem spezifisch örtlichen Milieubedürfnisse heraus, betreffs der Gesamtsilhouettierung, wie Detailgliederung entwickelt.

Konkurrenzprojekt für das neue Palais des Assekuranzvereines der Zuckerindustrie
Architekt Professor Friedrich Kick, Prag

Der Umbau der Ferdinandsbrücke in Wien

Seitens der Gemeinde Wien wurde das Projekt der Firma R. Ph. Waagner, L. und J. Biro und A. Kurz sowie der Bauunternehmung E. Gärtner mit Architekt Professor Pecha als künstlerischen Mitarbeiter für den Umbau der Ferdinandsbrücke zur Ausführung angenommen. Professor Pecha war es leider nicht gegönnt, den großen Bau durchzuführen. Er erkrankte gleich nach Beginn der Arbeiten schwer und starb im November 1909. Von ihm stammen die Werkpläne zu den gesamten Steinunterbauten bis zur Fahrbahnhöhe, die Freitreppen und Balkons. Zur Weiterführung und Vollendung des Baues berief die Gemeinde im Dezember 1909 den Architekten J. Hackhofer, den Erbauer der Hohen Brücke und Marienbrücke, welcher unter voller Würdigung der Ideen Professor Pechas, die architektonische Ausgestaltung der 4 Leuchtpylonen und der Eisenkonstruktion übernahm.

Auf speziellen Wunsch der Gemeinde wurden über die Leuchtpylonen vielfache Studien gemacht. Nach Pechas letztem Plane bildete ein drehbarer Kranz von 8 Bogenlampen, die von außen herablaßbar und zu bedienen waren, die Bekrönung der Pylonen. An dessen Stelle schuf Architekt Hackhofer einen zentralen bekrönenden Beleuchtungskörper mit je einer großen Bogenlampe von 40 Ampère, die durch den steigbaren hohlen Pylonenschacht leicht und

Wartehallen der städtischen Straßenbahn in Wien. Architekt Christoph Ernst, Wien

ohne Passagestörung in die Schalt- und Putzkammer herabgelassen werden kann. Die Pylonen, die gleichzeitig die Träger der Starkstromleitung für die elektrische Straßenbahn sind, erhalten am Sockel je ein Bronzerelief, von welchen drei die Ansichten der früheren, an dieser Stelle erbauten Brücken aus den Jahren 1780, 1838 und 1908 zeigen, das Vierte ein vergleichendes Konstruktionschemas der alten und neuen Brücke aufweist. Ende August wird voraussichtlich der reiche Schmuck der Pylonen fertiggestellt sein. Die Mittelöffnung der Brücke mißt 55·20 m, ihre Seitenöffnungen je 11·915 m, ihre Breite 24·00 m.

Die städtische Oberleitung des Brückenbaues lag in den Händen der Herren: Oberbaurat H. Goldemund, Baurat H. Strössner und Ing. H. Künstner. – Die Eisenkonstruktion stammt von den Ingenieuren Fr. H. Rosenberg und E. Gentilomo, die Gründung der Widerlager von Ingenieur E. Swoboda.

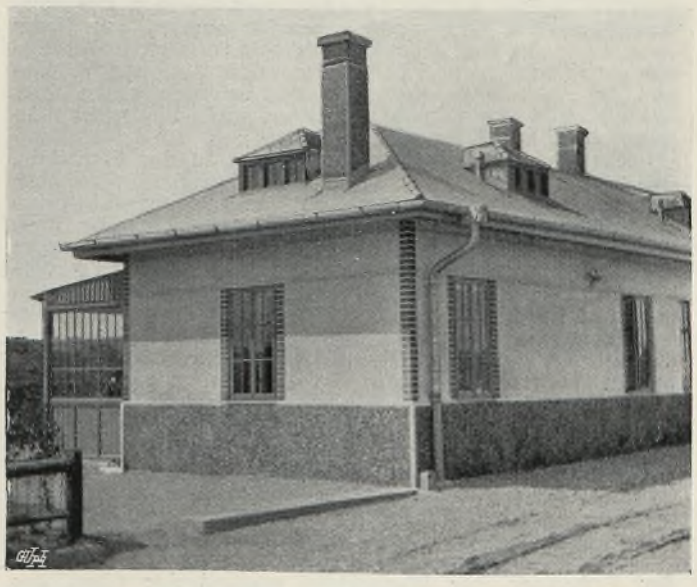
□ □ □ □

Stationsgebäude der niederösterreichischen Landesbahnen. Architekten E. Hoppe, M. Kammerer, O. Schönthal

Das Holz in der Geschichte des Kunstgewerbes

Von Th. Wolff-Berlin

Man hat den verschiedenen Epochen der menschlichen Kulturentwickelung nach den hauptsächlichsten in ihnen zur Verwendung und zur Verarbeitung gelangenden Materialien abgeleitete Namen gegeben und spricht in diesem Sinne von der »Steinzeit«, dem »Bronze- oder Metallzeitalter«, dem »Zeitalter des Eisens« usw., während man für unsere Zeit Bezeichnungen wie »Zeitalter des Papiers«, des Dampfes, der Elektrizität usw. geprägt hat. Von einem »Zeitalter des Holzes« dagegen hat man niemals gesprochen, eine Unterlassung, die eine kulturgeschichtliche Ungerechtigkeit bedeutet. Denn mehr wie jedes andere der genannten Materialien, mehr wie überhaupt irgend ein anderer Stoff, ist gerade die Verwendung und Verarbeitung des Holzes für die kulturelle Entwicklung des Menschen kennzeichnend gewesen. Von den allerersten und urältesten primitiven Anfängen seiner Entwickelung an bis zu dem sich über das Tierreich erhebenden Kulturmenschen, noch ehe überhaupt irgend ein anderes, der künstlichen Verarbeitung fähiges Material in seinen Gesichtskreis getreten war, begann der Mensch die Verwendung des Holzes zu künstlich geschaffenen Gebrauchszwecken, also die Verarbeitung des Holzes. Der vom Baum gebrochene Ast, den er als erste Waffe verwandte, der aus dem Ast oder dem jungen Baumstamm roh herausgeschälte Stab, mit dessen Hilfe er einen Graben aufzuwerfen suchte, das natürlich wachsende Gehölz, in welchem er sich Aufbewahrungs-, Verteidigungs- und wohl auch Wohnräume einzurichten suchte, und das ihm durch seine natürlichen zahllosen Mannigfaltigkeiten zahllose natürliche Mittel des künstlichen Gebrauchs darbot, mögen die ursprünglichsten Formen der Holzverwendung seitens des Menschen gewesen sein, die, wenn auch noch so roh und primitiv, doch die ersten und ursprünglichsten Kennzeichen repräsentieren, die die Erhebung des Menschen über die Tierwelt, also die ersten Anfänge seiner Kulturentwickelung, darstellen und erkennen lassen. Im weiteren Verlaufe



Stationsgebäude der niederösterreichischen Landesbahnen. Architekten E. Hoppe, M. Kammerer, O. Schönthal

Nebengebäude der niederösterreichischen Landesbahnen
Architekten E. Hoppe, M. Kammerer, O. Schönthal

Stationsgebäude der niederösterreichischen Landesbahnen
Architekten E. Hoppe, M. Kammerer, O. Schönthal

seiner geistigen und Kulturentwickelung traten andere Materialien in den Bereich der Arbeit des Menschen, Steine, Metallerze, Knochen, Muscheln usw., die sich ebenfalls zu technischer Bedeutung erhoben; immer aber finden wir neben ihnen die Verwendung und Verarbeitung des Holzes, allmählich zu höheren technischen Formen übergehend, unverdrängbar vor, immer als wichtigstes der materiellen Kulturelemente, dessen Bedeutung mit der fortschreitenden Kulturentwickelung immer steigt, während andere Materialien, Stein, Knochen, Horn, selbst die Metallerze, ihre technische Bedeutung, wenn oftmals auch nur zeitweilig, ganz oder teilweise wieder verlieren. Ein Blick vollends auf die heutigen Naturvölker, die jetzt erst in den Kulturzuständen leben, die der heute zivilisierte Europäer in den verschiedenen Epochen als ur- oder doch vorgeschichtlicher Mensch seit Jahrtausenden hinter sich hat, zeigt überzeugend, daß, wie es bei jenen heute noch der Fall ist, die Kulturentwickelung des vorgeschichtlichen Menschen in erster Linie durch den Reichtum der Wälder bedingt wurde. Am Holze lernt und übt der Mensch die zahlreichen Formen der gewerblichen Arbeit, die sich Jahrtausende später zu den verschiedenen Formen der holzverarbeitenden Handwerke vervollkommnen, am Holze lernt und übt der Mensch auch seine ersten architektonischen Kenntnisse und Fähigkeiten, deren ersten Schöpfungen die Pfahl- und sonstigen primitiven Holzbauten eines um vielleicht zwanzigtausend Jahre zurückliegenden Zeitalters sind, am Holze entwickelt sich auch die erste künstlerische und kunstgewerbliche Betätigung des Menschen, die wie im gesamten Altertum und Mittelalter, so auch noch in unseren Tagen im Holz eines ihrer wichtigsten Materialien fand, und zwar die kunstgewerbliche noch mehr wie die rein künstlerische. Es kann nur von Nutzen sein, wenn wir uns dergestalt die Bedeutung des Holzes und seiner Verarbeitung für die menschliche Kultur vergegenwärtigen, und zwar deshalb, weil diese angesichts der zahlreichen technischen Errungenschaften unserer Zeit, des Eisens, des Dampfes und der Elektrizität, fast vergessen zu werden droht. Wir können sagen, daß die Kulturgeschichte nur deshalb nicht von einem besonderen »Zeitalter des Holzes« spricht, weil der Mensch vom ersten Anbeginn seiner Kulturentwicklung bis auf den heutigen Tag sich ununterbrochen im Zeitalter des Holzes befand und deshalb die kulturgeschichtliche Heraushebung einer einzelnen, geschichtlich begrenzten Epoche, die die Bezeichnung speziell verdient hätte, nicht angängig war.

Die industrielle Verarbeitung des Holzes beginnt mit der Erfindung der Werkzeuge, speziell der Säge, des Universalwerkzeuges für ausnahmslos alle holzverarbeitenden Gewerbe, das in grauer Vorzeit erst der eigentliche Ausgangspunkt der gewerblich und technisch höheren Verwendung des Holzes für die Zwecke des menschlichen Gebrauchs wurde. Die griechische Sage schreibt die Erfindung der Säge dem Ikarus, dem Schwestersohn des kunstreichen Dädalus zu, indem er die Zähne eines Schlangenkiefers in Eisen nachahmte. Wir wissen nicht, ob die Sage mit dieser Darstellung auf dem richtigen Wege ist, ob der Erfinder der Säge, die für die Kulturentwicklung der Menschheit von derselben oder von noch größerer Bedeutung ist wie die hervorragendsten technischen Errungenschaften unserer Zeit, etwa die Erfindung der Dampfkraft oder die Dienstbarmachung der Elektrizität, wirklich ein solcher Vorgang zu Grunde liegt, wie ihn die Sage schildert; was wir aber bestimmt wissen, ist, daß die gesamte gewerbliche Bedeutung und Geschichte des Holzes erst mit der Erfindung der Säge begonnen haben kann, denn nur diese machte erst dem Menschen die Zerlegung des Baumstammes in kleinere Teile und damit die eigentliche Verarbeitung des Holzes zu Gebrauchsobjekten möglich. Vermittelst der Säge gewann der Mensch das erste Rad, indem er einen Baumstamm in Querscheiben zersägte, damit die Grundlage für die Entwickelung des Baues von Räderfahrwerken, also des Wagenbaues, legend; vermittelst der Säge zerteilte er den Baumstamm in Balken, Pfähle und Bretter, die erst der weiteren, differenzierten, technisch und gewerblich höheren Verarbeitung zugänglich waren, damit die Teilung der holzverarbeitenden Industrie in die Gewerbe des Zimmermanns, Böttchers, Drechslers, Tischlers, Stellmachers, Holzschneiders, Bildhauers usw. einleitend, eine Teilung, die freilich erst Jahrtausende

Stationsgebäude der niederösterreichischen Landesbahnen
Architekten E. Hoppe, M. Kammerer, O. Schönthal

Stationsgebäude der niederösterreichischen Landesbahnen
Architekt E. Hoppe, M. Kammerer, O. Schönthal

später zur Vollendung kam. Mit der Säge erst beginnt die Ära der zahllosen holzindustriellen Erzeugnisse, die bei allen Völkern und zu allen Zeiten einen so wesentlichen Bestandteil des menschlichen Gebrauchs ausmachen und in ihrer Form, Vollendung, Technik und Zweck so ungeheuren Mannigfaltigkeit den Charakter eines jeden Volkes getreulich wiederspiegeln.

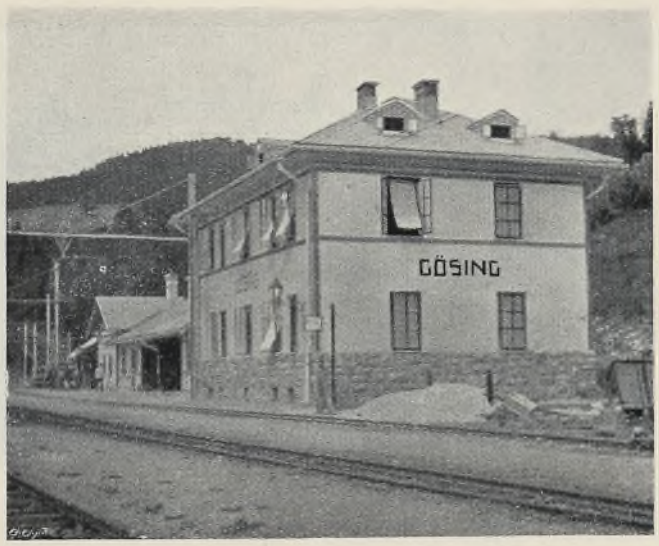
Doch so ungeheuer wichtig auch die Verarbeitung des Holzes für die Zwecke des praktischen Gebrauchs in den verschiedenen holzindustriellen Gewerben für die Kulturgeschichte der Menschheit geworden ist, so ist doch das interessanteste Kapitel in der Kulturgeschichte des Holzes nicht seine gewerbliche, sondern vielmehr seine kunstgewerbliche oder auch rein künstlerische Verwendung und Verarbeitung, die wir bei allen, auch den ältesten Kulturvölkern finden, in deren Dasein die Kunst überhaupt schon zum Leben erwacht war, und die ein eigenes, unendlich reichhaltiges Kapitel der Kunstgeschichte repräsentiert. Rein künstlerisch finden wir die Verarbeitung des Holzes in der Holzbildhauerkunst und Holzschnitzerei, die im Altertum entstanden, im Mittelalter der christlichen Kulturvölker ihre höchste Blüte erreichte, kunstgewerblich dagegen in der künstlerischen Verzierung und Veredelung der aus Holz gefertigten, praktischen Zwecken dienenden Gerätschaften, speziell der Einrichtungsgegenstände der menschlichen Wohnung, also der Möbel. Der kunstgewerbliche Möbelbau, der im wesentlichen mit Beginn des Mittelalters seinen Anfang nimmt und in der Möbelbaukunst unserer Tage kraftvoll weiterwirkt, nimmt den breitesten, wichtigsten und interessantesten Raum in der Geschichte der kunstgewerblichen Verarbeitung des Holzes ein.

Stationsgebäude der niederösterreichischen Landesbahnen
Architekten E. Hoppe, M. Kammerer, O. Schönthal

Stationsgebäude der niederösterreichischen Landesbahnen
Architekten E. Hoppe, M. Kammerer, O. Schönthal

Die erste, technisch und künstlerisch bereits hochentwickelte kunstgewerbliche Verarbeitung des Holzes finden wir bei den alten Ägyptern, jenem wohl ältesten Kulturvolke, dem die Menschheit so vieles ihrer geistigen und technischen Entwickelung verdankt. Zunächst in der Kunst der Bildhauerei, die von jeher im Lande der Pharaonen in hoher Blüte stand und sich, wie die altägyptische Bildhauerkunst überhaupt, ungefähr auf die Zeit von 3000–600 v. Chr. erstreckt. Zahlreiche Funde von Erzeugnissen der altägyptischen Holzbildhauerei sind gemacht worden, die zumeist Statuen darstellen und aus der Art der Bearbeitung erkennen lassen, daß die alten Ägypter fast sämtliche Werkzeuge der heutigen Bildschnitzerei, wie Raspel, Meißel, Bohrer, Säge, Stemmeisen usw. in großer Mannigfaltigkeit und aller technischen Exaktheit bereits kannten und verwandten. Von den Funden dieser Art sei der von den ursprünglichen Findern so benannte »Dorfschulze« erwähnt, eine jetzt im Museum zu Kairo befindliche Holzstatuette, einen aufrecht stehenden, nur mit einer Art Schurzfell bekleideten Mann darstellend, der sich mit der linken Hand auf einen Stab stützt. Die lebensgroße Figur ist mit großer Naturtreue herausgearbeitet und trotz ihres ansehnlichen Alters von mindestens 3000 Jahren noch gut erhalten, ein Umstand, der fast zu der Vermutung führt, daß die alten Ägypter, die sich bekanntlich in der Einbalsamierung ihrer Toten als Meister der Konservierungskunst erwiesen, auch bereits ausgezeichnete Methoden der Holzkonservierung kannten und übten, denn nur so ist die gute Erhaltung des Holzkörpers jener Statue zu erklären. Ob übrigens das Original, das zu jener Statue Modell gestanden hat, in seinem Dasein wirklich die Funktion eines Dorfschulzen ausgeübt hat, mag bezweifelt werden. Auch die Griechen und Römer übten die Holzbildhauerei, und ihre ältesten Statuen, Götterbilder, Heroenbildnisse u. dgl. waren fast sämtlich aus Holz geschnitzt; erst erheblich später setzte die Steinbildhauerkunst ein, um dann allerdings die Holzbildhauerei fast völlig zu verdrängen.

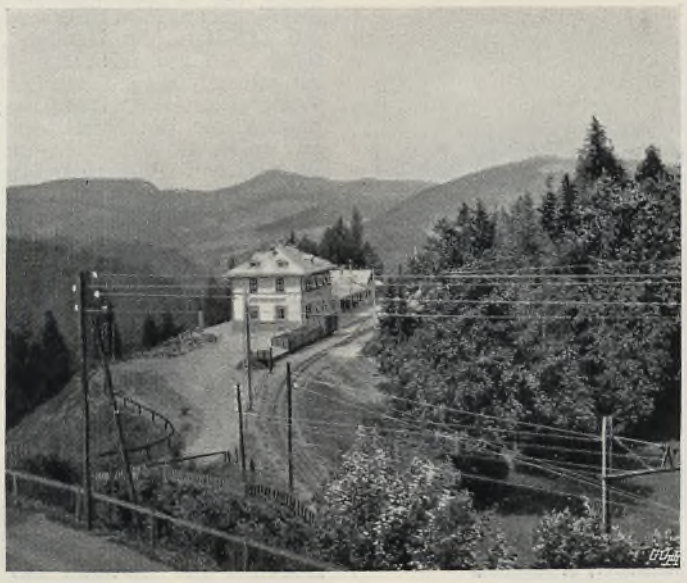
Auch über die Verwendung des Holzes zur Erzeugung von Möbeln seitens der Völker des Altertums sind wir unterrichtet und ebenso über die bei ihnen herrschenden künstlerischen bzw. kunstgewerblichen Formen des Möbelbaues. An Möbeln kannte das Altertum: Tischmöbeln in verschiedenen Arten, Sessel, Bettstellen und verschiedene Arten von Liegemöbeln nach Art unserer Diwans, die jedoch in jener Zeit eine weit ausgedehntere Verwendung erfuhren als bei uns. Dagegen fehlte fast im gesamten Altertum der Schrank, der durch Laden, Truhen u. dgl.



Stationsgebäude der niederösterreichischen Landesbahnen. Architekten E. Hoppe, M. Kammerer, O. Schönthal

ersetzt wurde; erst in der letzten römischen Zeit kamen dann auch schrankartige Möbel mit Türen und Gefachen in Aufnahme. Senkrechte Stützen und Lehnen mit rechtwinkelig angesetzten Verbindungen, Sitzbrettern, Tischplatten, machen die Stilform jener Altertumsmöbel aus. Tische mit Kreuzfüßen, zusammenlegbare Faltstühle u. ä. waren Besonderheiten des Möbelbaues jener Zeit; durch Untergestelle konnten fast alle Möbel höher und niedriger gestellt werden, ein Vorzug von eminent praktischem Wert, der sich nur bei den wenigsten unserer modernen Möbel erhalten hat. Waren diese Möbel für den gemeinen Mann allgemein in Stil und Ausführung sehr einfach, so führte das Luxusbedürfnis der Reichen und Vornehmen auch im Altertum schon zeitig zur Erzeugung von Kunst- und Prachtmöbeln, die für die Höhe der kunstgewerblichen Entwicklung jener Zeit beredtes Zeugnis ablegen. Der Stil jener Luxusmöbel bestand vor allem in der Einlage anderer, kostbarer Materialien, Gold und Silber, Bronze, Elfenbein, seltener Holzarten usw. in das Holz der Möbel und zwar in Form reicher und künstlerisch vollendeter Weise ausgeführter Verzierungen; fernere Verzierungen der Möbel waren künstlerische Schnitzereien in Form von Tierfüßen und Tierköpfen und anderen plastischen Darstellungen, wie es das Altertum überhaupt liebte, den verschiedenen Gerätschaften der häuslichen Einrichtung die Form von Tier- und Menschenkörpern zu geben. Die Kunst der Möbelpolsterung fehlte, doch wurden die Ruhemöbeln der vornehmen Häuser dick mit Fellen, Teppichen und Decken belegt, die so ein behagliches Polster ergaben, auf denen es sich gut ruhen ließ. Befand sich doch die Teppicherzeugung des gesamten Altertums auf einer Höhe der künstlerischen Entwicklung, die der modernen Teppichindustrie an Reichtum der Farben und Formen kaum nachsteht und bereits damals einen großartigen Luxus der Begüterten in der Verwendung von Teppichen zum Belegen der Möbel erzeugte. Dieser Art »gepolstert« waren besonders die Liege- und Ruhemöbel. Die alten Ägypter und ebenso die Römer und Griechen setzten sich bekanntlich nicht, sondern legten sich zu Tisch, indem sie auf niedrigen Ruhemöbeln sich ausstreckten und in dieser Lage ihre Mahlzeiten einnahmen. Aus diesem Grunde waren Felldecken und Teppiche unbedingte Erfordernisse der antiken Ruhemöbel. Erst gegen Ende der Römerzeit kamen Sitzmöbel in unserem Sinne für den allgemeinen häuslichen Gebrauch zur Anwendung, besonders auch zum Sitzen während der Mahlzeiten.

Eine besondere Art der Möbel des Altertums endlich waren solche aus Metall und Stein, Marmor u. dgl., die wir bei den Ägyptern wie auch den Griechen und Römern finden. Freilich waren solche Möbel, die noch mehr wie die Holzprunkmöbel, Gegenstand des künstlerischen und kunstgewerblichen Schaffens der Antike wurden, nur der Besitz der ganz Reichen und Vornehmen, wohl auch nur



Stationsgebäude der niederösterreichischen Landesbahnen

Architekten E. Hoppe, M. Kammerer, O. Schönthal

Betriebsgebäude Babenbergstraße der Wiener städtischen Straßenbahnen. Architekt Christoph Ernst, Wien

der Herrscherfamilien, während sie im Hausrat des gewöhnlichen Sterblichen fremd blieben. Lagerstätten aus Erz, die mit Polsterdecken belegt wurden, waren die Ruhelager fürstlicher und sonstiger vornehmer Persönlichkeiten; allgemeineren Gebrauch jedoch erlangten sie nicht. Mehrere solcher ehener Lagerstätten, die für die industrielle Eigenart und den Stil des Altertums charakteristisch sind, befinden sich im Museum zu Neapel in noch wohlerhaltenem Zustande. Bemerkt sei, daß die Mode der metallenen und steinernen Möbel sich noch bis in das Mittelalter hinein erhielt, jedoch fast ausschließlich für den Gebrauch der königlichen Herrscher, speziell aber für die Funktion des Thronsessels. Ein solches Stück der mittelalterlichen Werkkunst ist u. a. der jetzt im Louvre zu Paris befindliche steinerne Thronsessel des fränkischen Königs Dagobert. Ungleich größere historische Berühmtheit jedoch besitzt der Kaiserstuhl des deutschen Kaisers Heinrich III. (1039—1056), den dieser in seinem Schloß in Goslar als Thron benützte, und der noch am 21. März 1871 Kaiser Wilhelms I. als Thronsessel bei der Eröffnung des ersten deutschen Reichstags diente. Der Stuhl besteht aus einem zirka halben Meter hohen massiven Sitz aus Sandstein, der auf vier Kugelfüßen ruht und in einfachen linearen Formen ausgehauen ist; Rücken- und Seitenlehne bestehen aus Bronzeguß in reichen durchbrochenen Arabeskenformen.

Mit dem Untergang des Römerreiches findet die Kultur des Altertums ihren Abschluß. Es beginnt die Zeit des christlichen Mittelalters und damit eine neue Epoche im Dasein und in der Kulturentwicklung der Menschheit. Nachdem die Stürme der Völkerwanderung die bereits hochentwickelte alte Technik in fast allen ihren Arten und so auch die bis dahin erreichte Höhe des Möbelbaues nach Form und Technik vernichtet hatte, beginnt eine neue Ära der gewerblichen und künstlerischen Verarbeitung des Holzes, namentlich unter dem Einfluß der christlichen Religionslehrer, die in Kloster und Kirche, Kunst und Kunstgewerbe in den Dienst des Glaubens stellen und in stiller Arbeit die zahllosen künstlerischen religiösen Darstellungen

»Villa Frieda« in Abbazia

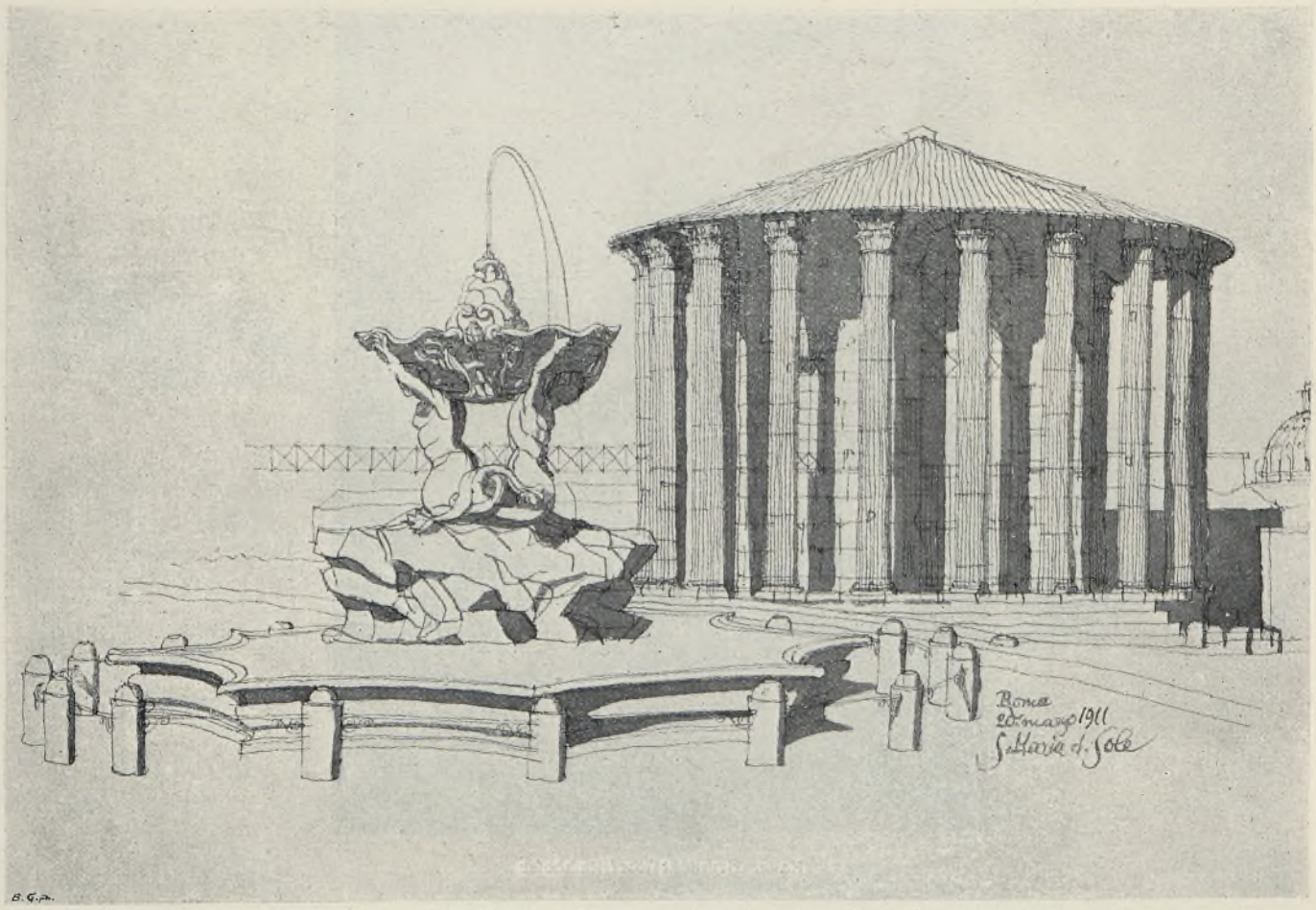
Architekt Carl Seidl, k. k. Baurat

Reiseskizzen von St. Peter und Lateran in Rom. Architekt Rudolf Perco

schaffen, die sie der Glaubenswelt des Christentums entnehmen. Aus Kirche und Kloster empfingen so die bürgerlichen Gewerbe, besonders die holzverarbeitenden, reiche Anregung und Befruchtung zur Verknüpfung der Kunst mit den Erzeugnissen ihrer Arbeit, also zum Kunstgewerbe. Holzbildhauerei und Möbelbaukunst, die beiden vornehmsten Gebiete der kunstgewerblichen Verarbeitung des Holzes, treten in eine fruchtbare technische und künstlerische Entwicklung und erzeugen die herrlichen und gewaltigen Schätze kunstgewerblicher Holzarbeiten, an denen kein Zeitalter so reich wie das Mittelalter ist.

Zunächst verschwinden Metall- und Steinmöbel vollkommen auch aus der Wohnung der Reichen; das Holz wird das ausschließliche Material des Möbelbaues, dessen Formen sich nach den drei Hauptperioden des mittelalterlichen Formenschatzes, dem romanischen, gotischen und Renaissancestil entwickeln. Zunächst die Periode des romanischen Stils, dessen Kennzeichen und Eigenart namentlich der Rundbogen ist, der sich ziemlich flach über dem Bauwerk, sei es Haus oder Kirche, sei es eine Säule, sei es ein Möbelstück, wölbt. Vom 10. bis zu Beginn des 13. Jahrhunderts herrscht also dieser Stil auch im Möbelbau vor. Flach gehaltene Truhen, Tische und Stühle repräsentieren das wichtigste Mobilar dieser Periode; die künstlerische Ausschmückung der Holzmöbel besteht vorwiegend in figürlicher und ornamentaler Malerei. Holzschnitzerei als Schmuck der Möbel tritt erst gegen Beginn der gotischen Stilprobe auf und gelangt zur intensiver Entwicklung. Die Möbel dieser Zeit sind mit Reliefschnitzerei bedeckt, Drachen, Schlangen und anderes Getier, Bandverschlingungen und phantastische Arabesken sind die beliebten Darstellungen, die dem Ganzen einen unverkennbar eigenartigen Charakter geben. Eine fernere eigenartige Besonderheit aber erzeugte der Möbelbau dieser Zeit darin, daß er die Möbel vielfach mit der Wandvertäfelung fest verband oder sie wohl auch ganz in die Wand hinein baute. Die Möbel waren also, entgegen ihrem Namen, immobil geworden, unbeweglich, mit dem Haus ein einziges, zusammengehörendes Ganzes bildend. Kästen, Bänke, Betten wurden so in das Haus nischenartig eingebaut, Truhen und Etageren in die Wand gelegt, Schränke und Gefache ebenfalls. Diese Bauart hat im Laufe der folgenden Jahrhunderte zwar abgenommen, sich aber in geringem Umfange immer erhalten und ist selbst heute noch in vielen Bauernhäusern zu finden.

Die eigentliche Blütezeit des mittelalterlichen Möbelbaues hebt jedoch erst mit der Stilprobe der Renaissance, also etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts an. Der Stil dieses Zeitalters besteht in der Wiederbelebung der harmonisch einfachen, reinen und monumentalen Bauformen der Antike, und in diesem Sinne bildet sich auch der Stil des Möbelbaues jener Zeit, freilich nicht, ohne wesentliche Elemente des gotischen Stils, besonders der ornamentalen Linienführung, beizubehalten oder mit den neuen Kunstformen zu verbinden. Auf Grundlage dieses Stiels entwickelte sich nunmehr die Möbelbaukunst in kräftigster Weise. Vor allem wird die häusliche Möbeleinrichtung um mehrere neue Stücke vermehrt. Besonders wird jetzt erst der Schrank, bisher das Stiefkind des Möbelbaues, ein immer mehr bevorzugter und in immer mehr Verbindungsarten ausgeführter Gegenstand des Mobilars; Kunst- und Kabinettschränke, Bücher-, Schmuck- und Waffenschränke werden gebaut und geben der Wohnung eine behagliche Fülle. Auch das Büfett entsteht in dieser Zeit, Kredenztische, Kleider- und Wäschetruhen, neuartige und auch für neuartige Verwendung bestimmte Sitz- und Tischmöbel kommen in Aufnahme, alles Gegenstände der sorgsamsten künstlerischen Ausgestaltung, zu der Schreinerkunst, Drechslerkunst und Holzbildhauerei gemeinsam beitragen, letztere in der Erzeugung der künstlerisch geformten Pilaster, Kapitäle, Möbelfüße usw., in denen das Zweckmäßige mit dem Schönen sich in formvollendeter Weise gepaart findet. Einlagen aus Bronze, Messing, Zinn, Marmor, Glas, aber auch Halbedelsteinen, dann vor allem auch aus andersfarbigem Holz, besonders Ebenholz – eine Technik, aus der sich die Intarsia entwickelt und die damit eine der glanzvollsten und reichsten Epochen der kunstgewerblichen Holzbearbeitung einleitet, mit der wir uns noch eingehender befassen werden – dienen zur weiteren Verzierung der weiten Flächen, meistens in Form geradliniger Umrandung gehalten, die das Innenfeld der behandelten Fläche systematisch einrahmt. Ihrer architektonischen Gestaltung nach lehnen sich die Möbel dieser Zeit eng an die Palastarchitektur an, besonders hohe Möbel, Schränke und Truhen



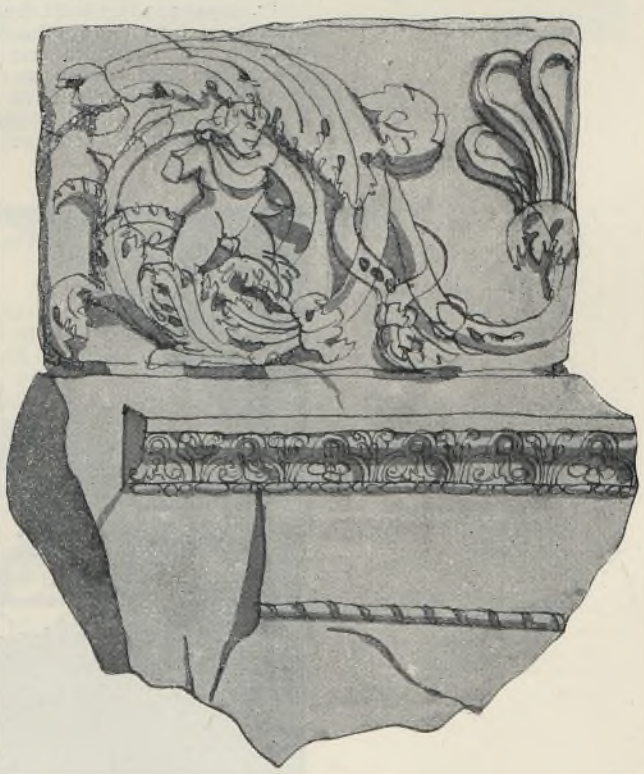
S. Maria d. Sole in Rom. Reiseskizze von Architekt Rudolf Perco

lassen in ihrer Architektur die Palastfassade dieser Zeit deutlich erkennen, eine Mode, die sich bis in das 17. Jahrhundert hinein erhält.

Besondere Spezialitäten der Möbelbaukunst dieser Epoche waren kunstreiche Truhen, Kunstschränke, Bilderrahmen, Schmuckkästchen der verschiedensten Art, Gegenstände, die, soweit sie für den Gebrauch des vornehmeren Haushaltes bestimmt waren, fast die gesamte kunstgewerbliche Technik ihrer Zeit in sich vereinigen und als hervorragende Leistung der kunstgewerblichen Holzbearbeitung aller Zeiten noch heute Glanzstücke unserer Kunstsammlungen und Museen sind. Diesem Charakter des Mobilars wird allmählich auch Wand und Decke des Zimmers angepaßt, und zwar durch Holztäfelung, mit der dann die Zimmereinrichtung einen unerreichten Charakter stilistischer und dekorativer Harmonie erhält. Man hat sich bemüht, einige solcher vornehmen Zimmereinrichtungen vollständig zu rekonstruieren, hierher gehören das Seidenhofzimmer im Landesmuseum zu Zürich, das Fredenhagensche Zimmer in Lübeck, das Hirschvogelhaus in Nürnberg und zwei Zimmer im Berliner Kunstgewerbemuseum, die glänzende Beispiele der Kunst des Mittelalters im Möbelbau und der Zimmereinrichtung sind, eine Kunst, die im wesentlichen freilich nur der geringen Zahl der Begüterten und Vornehmen zugute kam, sehr im Gegensatz zum Möbelbau und dem Dekorationsgewerbe unserer Zeit, die sich bemühen, auch in der Wohnungseinrichtung des Ärmeren, der großen Masse, bei aller Einfachheit und Billigkeit doch wenigstens die elementaren Forderungen zur Geltung zu bringen.

Das Mobilar der häuslichen Einrichtung, wie es sich im Zeitalter der Renaissance entwickelte, wurde die Grundlage der bis auf den heutigen Tag bestehen gebliebenen Möbeleinrichtung und Dekoration der Wohnung, von äußeren Modifizierungen der Mode natürlich abgesehen.

Ein reiches Feld fruchtbarster kunstgewerblicher und



Skizze aus der Basilika Constantini in Rom. Architekt Rudolf Perco

Halle. Architekt Josef Hackhofer

rein künstlerischer Entwickelung aber erschloß sich der mittelalterlichen Holzbearbeitung in der Arbeit für die Zwecke der Einrichtung und Dekoration der Kirchen. Das Mobilar der Kirche, Chorstuhl, Altarschrein, Tabernakeln usw., repräsentiert wohl die hervorragendsten Leistungen des mittelalterlichen Möbelhauses. Besonders das Chorgestühl wurde ein hervorragender Gegenstand desselben. Das Chorgestühl stellt die zu beiden Seiten des hohen Chors befindlichen Sitzreihen für die Geistlichen dar, zumeist zwei Reihen hintereinanderliegend und die hintere Reihe um eine Stufe höher stehend als die andere.

(Fortsetzung folgt)

Skizze. Architekt Josef Dürr, Wien

Tribuna Laterano in Rom. Reiseskizze von Architekt Rudolf Perco

Das Holz in der Geschichte des Kunstgewerbes

Von Th. Wolff-Berlin

Schluß

Der einzelne Stuhl besteht aus dem kastenförmigen Sitze, sehr hoher Rückenlehne und niedrigen, geschweiften Seitenlehnen. Reiches figürliches und ornamentales Schnitzwerk zieren die sichtbaren Flächen, oftmals finden sich auch ganze Szenerien, zumeist biblischen Inhalts, oft aber auch das geistige und bürgerliche Leben und Treiben in ernster oder auch satirischer Auffassung darstellend, ferner auch Darstellungen aus dem Reiche der Tierfabel, durch Schnitzwerk in künstlerisch und technisch vollendeter Weise wiedergegeben. Zu der Schnitzerei gesellte sich wohl auch noch Holzmosaik und Intarsia. Hervorragende Erzeugnisse dieser Art sind das Chorgestühl im Münster zu Ulm, um das Jahr 1474 von dem Ulmer Holzbildhauer Jörg Syrlin gebaut, dasjenige in der Hospitalkirche in Stuttgart, in der Stephanskirche zu Wien, in der Stiftskirche zu Herrenberg, im Dom San Georgio Maggiore in Venedig und zahlreichen anderen deutschen, französischen und italienischen, auch englischen Kirchen, Werke, die bis auf den heutigen Tag einen ganz unvergleichlichen Kirchenschmuck und in ihrer Art einzigartige Erzeugnisse der Möbelkunst repräsentieren. Aber nicht nur Mobilar, auch die verschiedensten bildlichen und bildhauerischen Darstellungen wurden Gegenstand der im Dienste der Kirche

Fassadendetail. Architekt Ernst Epstein

stehenden Holzbearbeitung, geschnitzte Andachts- und Madonnenbilder, Heiligenstatuen, großartige Gruppen-Holzplastiken u. a. Werke dieser Art, in denen sich die Holzbearbeitung noch über das Kunstgewerbe hinaus zur reinen Kunst entwickelte, sind u. a. der hochberühmte, aus Eichenholz geschnitzte Altar im Dom zu Schleswig von dem Holzbildhauer Hans Brüggemann. Das Werk, dessen Entstehung in die Jahre 1515 bis 1531 fällt und das der Künstler ursprünglich für die Klosterkirche in Bordesholm angefertigt hatte, enthält in Reliefschnitzerei zwanzig Darstellungen der Leidensgeschichte Christi und außerdem zahlreiche Freifiguren; die Naturtreue der Darstellung, die Sicherheit der Formengebung und die Exaktheit der Technik machen das Werk zu einem der hervorragendsten Meisterwerke der mittelalterlichen Bildhauerkunst. Andere Werke der Holzbildhauerkunst dieser Zeit sind der »Gruß der Engel« von Veit Stoß (geb. 1440 gest. 1533), eine große Gruppe Holzplastik, die im Jahre 1518 entstanden ist und sich in der Lorenzkirche zu Nürnberg befindet; ferner der »Ritter vom Fischkasten« von Jörg Syrlin, dessen Chorgestühl im Dom zu Ulm wir bereits erwähnten. Berühmte italienische Bildhauer dieser Zeit, deren Werke ebenfalls vorwiegend den Zwecken der Kirche dienten, waren die Brüder Giuliano und Benedetto da Majona, Baccio d'Agnolo und Stefano da Bergamo. Ihre Arbeiten auf dem Gebiete der künstlerischen Holzbearbeitung haben diesen Meistern einen hervorragenden Platz in der Geschichte des Kunstgewerbes verliehen.

Ein ganz besonderes, glanzvolles Kapitel in der Geschichte der kunstgewerblichen Holzbearbeitung und der Dekorationskunst des Mittelalters endlich ist die Intarsia, also die Technik, die in der künstlerischen Einlegung von nach einer gezeichneten Vorlage in den verschiedenen linearen, ornamentalen und arabesken Formen und Figuren ausgeschnittenen Hölzern in die Grundfläche eines anderen Holzes von anderer Farbe, also etwa weiße Einlage in Ebenholz, oder schwarze Einlage in weißem Holz, besteht. Diese Kunst entwickelte sich aus der in der Zeit der Gotik geübten Bemalung der Möbel und soll zuerst in Italien im 15. Jahrhundert zur Anwendung gekommen sein, wo sie jedenfalls auch zur höchsten künstlerischen Blüte gelangte. Eine unendlich mühsame Arbeit darstellend – zumal bei den noch verhältnismäßig einfachen Werkzeugen jener Zeit –, bemühte sie sich nichtsdestoweniger, an Gewandtheit, Schönheit und Reichtum der Formen jede Art der Möbelmalerei, aus der sie hervorgegangen war, zu erreichen, ihr charakteristisches, von der Malerei so grundverschieden abweichendes Gepräge dabei durch die Eigenart ihrer Technik erzeugend. So bedeckte sie die Grundflächen der Möbel, besonders Kabinettkästen, Tische und Kommoden und Chorstühle mit einem Reichtum ornamentaler Verzierungen, bildlicher und figürlicher Darstellungen, Architekturen, Landschaften, Bildern und Propheten, Heiligen und Kirchengeräten, die eine nie wieder erreichte Kunstform der Möbelverzierung darstellen. Besonders das Chorgestühl vieler italienischer Kirchen und Klöster ist

Portal. Architekten Hubert und Franz Gessner

vielfach mit Einlagearbeit geschmückt, die besonders von jenen Künstlern ausgeübt wurde, die wir schon als die Meister der italienischen Holzbildhauerkunst anführten. Die enorme Schwierigkeit und Langwierigkeit der Technik, die daher auch nur wenig lohnend war, brachte es mit sich, daß die Intarsia, in Italien wenigstens, bereits nach verhältnismäßig kurzer Blütezeit, etwa Ausgang des 16. Jahrhunderts, wieder erlosch, wenigstens ihren künstlerischen Höhepunkt überschritt. Doch lebte sie in etwas anderer Form in Tirol, in den Städten des Niederrheins und in Holland weiter, auch in Augsburg und Nürnberg, den beiden hervorragendsten Vertretern des deutschen Kunstgewerbes im Mittelalter, fand sie eine Stätte der Pflege, bis sie zur Zeit Ludwigs XIV. zu einem wesentlichen Dekorationselement der französischen Möbelindustrie wurde. Eine technische Erweiterung, durch die ihre technische Wirkung ganz bedeutend erhöht wurde, erfuhr sie hier durch den Kunsttischler Charles Andre Boulle (geb. 1642 in Paris, gest. 1732 ebendort), der außer farbigem Holz auch Schildpatt, Elfenbein, Perlmutter, ziselierte Bronze, auch Gold und Silber zur Einlegung in das Ebenholz der Kunstmöbel verwandte und dadurch einen neuen blühenden Zweig des Kunstgewerbes ins Leben rief. Wappen, Blumen, Früchte, Stilleben, Genrebilder, wurden die Muster und Dessins der Boullearbeit, die die kostbarsten Möbel jener Zeit schmückte und sich besonders der Gunst der kunstsinnigen französischen Könige von Ludwig XIV. an erfreute; freilich konnten sich andere als königliche und fürstliche Liebhaber den Luxus der Boullemöbel kaum leisten, wurden doch die echten Boullearbeiten mit Gold aufgewogen. Eine besondere Abart der Intarsia entwickelte sich dann während des 17. Jahrhunderts nochmals in Italien, und zwar in der durch Aussägung geschehenden Verbindung von Ebenholz und Elfenbein, entweder Schwarz in Weiß oder Weiß in Schwarz eingelegt. Auch in der englischen Kunsttischlerei gelangte die Intarsia zu hoher Blüte, weniger dagegen in der deutschen, die allgemein mehr die Holzschnitzerei bevorzugte. Zweifellos repräsentiert die Intarsia eine der technisch vollendetsten Formen der kunstgewerblichen Holzbearbeitung und eine der glänzendsten Epochen in der Geschichte der letzteren.

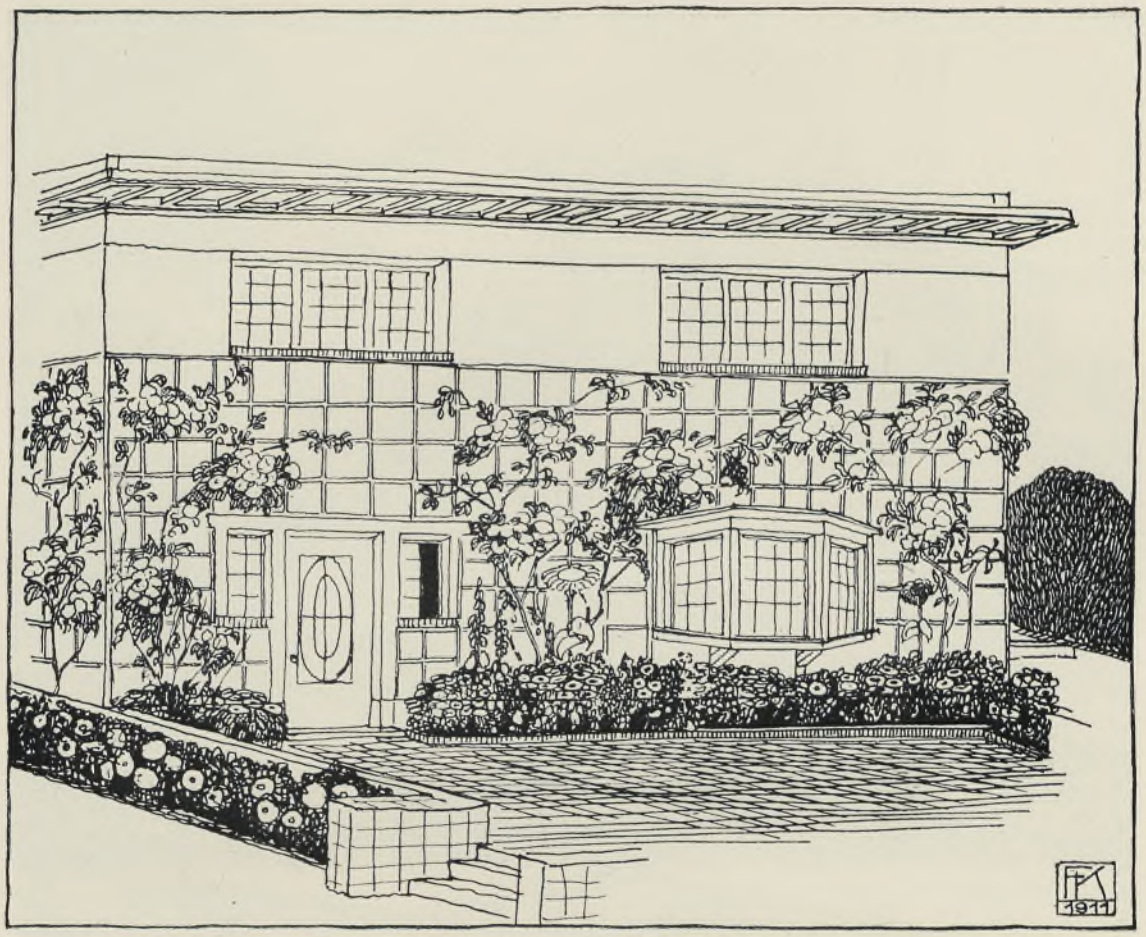
Die Renaissance hatte die Wohnungseinrichtung in ihren Grundzügen, in Zahl, Art und Anordnung der Möbel und ihrer dekorativen Zusammenfassung, zur Ausbildung gebracht, die folgenden Epochen des Barock und Rokoko konnten daher grundsätzlich Neues im Möbelbau nicht schaffen, ihre Einwirkung auf diesen konnte also im wesentlichen nur in der stilistischen Entwickelung der alten und der Schaffung neuer äußerer Formen der Möbel und allgemein in deren äußerer Ausgestaltung bestehen. In diesem Sinne entsteht die kurze Epoche der Barockmöbel mit ihren kraftvoll derben und malerischen, freilich oftmals auch schwülstigen Formen, die weniger auf Anmut und ästhetische Schönheiten als viel mehr auf starke monumentale Wirkungen hinzielten, und ebenso die längere Epoche der Rokokomöbel mit ihren vielfach geschweiften, welligen und sich kräuselnden Linien, die einen großen Reichtum figuraler und ornamentaler Formen von größerer dekorativer Wirkung erzeugen. Das Rokoko bedeutet seines Formenreichtums wegen eine wichtige Epoche in der Geschichte der Möbelbaukunst. Tisch-, Sitz- und Schrankmöbel werden in den gekrümmten und verschnörkelten, immer aber zierlichen Formen hergestellt, die wir aus der Zeit Ludwig XV. und dem friderizianischen Zeitalter kennen und die sich zum Teil bis ins 18. Jahrhundert hinein erhalten haben. Indem auch die Kastenmöbel dieser Form angepaßt werden, entsteht die Kommode, mit der die wohnliche Einrichtung ihre letzte Vervollständigung erfährt. Die Verzierung der Möbel mit Goldbronze ist eine Neuerung dieser Stilepoche,

Projekt einer Brücke über die Seine. Architekt Rob. Mallet-Stevens, Paris

zu der sich auch Weißlackierung und Bemalung gesellt, auch die Verzierung mit Boullearbeit, also die Einlegung von Schildpatt, Metall, Elfenbein und Perlmutter in das Holz, trifft mit dieser Mode des Möbelbaues zusammen, und so entsteht ein Reichtum der Möbelformen und der Möbelverzierung, der, charakteristisch für jene Zeit, an dekorativem und ästhetischem Wert auch von dem modernen Möbelbau kaum übertroffen werden dürfte.

Auf das Rokoko folgt die Zeit des Empirestils, der Anlehnung an die Stil- und architektonischen Formen der römischen Kaiserzeit suchte, jedoch im Möbelbau nur eine nüchterne Steifheit und Geziertheit erzeugte, die in der spröden Geradlinigkeit, Kahlheit und Schmucklosigkeit der Form der Möbel zum Ausdruck kommt. Der Empirestil, der das napoleonische Zeitalter umfaßt, hat der Kunst des Möbelbaues und der Dekoration nichts gegeben, doch fällt in jene Zeit die Entstehung einer neuen, nicht unwesentlichen Technik, der größere Dauer als dem Stil jener Zeit beschieden sein sollte, nämlich die erste Anwendung der Furniere, also die Belegung wohlfeiler Holzarten mit einer dünnen Auflage kostbareren Holzes, um auch den billigen Möbel die Schönheit und die Wirkung des edleren Holzes zu verleihen. Eine neue Stilart im Möbelbau, der eine gewisse Originalität nicht abzusprechen ist, entwickelte sich in England, und zwar durch die Tätigkeit des Kunsttischlers Chippendahle aus Worcestershire. Chippendahle, der in den Jahren 1750–1770 eine große Möbeltischlerei in England betrieb, verband die Formen des Rokokostils in zweifellos geschickter Weise mit gotischen und chinesischen Zierformen und erzeugte so einen tatsächlich neuen Stil, den er an den Erzeugnissen seiner Fabrik zur Anwendung brachte und dem er bald Geltung zu verschaffen wußte, besonders durch ein von ihm herausgegebenes, berühmt gewordenes Werk über Möbelarchitektur, überschrieben: »The Gentlemans and Cabinat-makers Director«, das eine »Sammlung der elegantesten und nützlichsten Zeichnungen für Wohnungs-Ameublement in gotischem, chinesischem und modernem Geschmack«, wie es im Untertitel des Werkes heißt, enthält. Das Werk erschien in den Jahren 1754–1762, die man mithin als die Geburtszeit jenes Stils ansehen kann. Chippendahles Stil hat sich in England und Nordamerika in ziemlichem Maße Anerkennung und Geltung verschafft und hat dann auch noch ein Jahrhundert später wesentlich zur Entstehung des spezifischen englischen Stils beigetragen, der ihm zahlreiche Elemente verdankt.

Der Empirestil verschwand, nur im französischen Möbelbau sich zum Teil noch erhaltend. In Deutschland dagegen folgte auf die wenig erfreuliche Epoche des Empirestils eine Epoche ausgesprochener Nüchternheit und Schmucklosigkeit des Möbelbaues, dessen geradlinige, steife Formen und blasse Kahlheiten der Flächen, nur wenig gehoben durch die Anwendung der Furnierung, ihn zum Typus des Altmodischen gemacht haben, dessen Erzeugnisse heute noch den Trödelladen füllen, aber auch noch zahlreiche altväterische Wohnungseinrichtungen zieren. Gegen diese Monotonie und Nüchternheit des Möbelstils erhob das deutsche Kunstgewerbe in dem kraftvollen Aufschwung, den es damals nahm, einen energischen Protest, mit Eifer daran gehend, neue, erfreuliche Formen des Möbelstils zu finden oder zu schaffen. Man griff zunächst wieder auf die Stilformen der Vergangenheit, deutsche und italienische Renaissance, dann auf Barock und Rokoko, zurück, die einige Jahrzehnte um die Form des Möbelbaues kämpften. Eine zeitlang hielt dann der aus Chippendahles Arbeiten hervorgegangene englische Stil auch in Deutschland, Österreich und sogar Frankreich einen siegreichen Einzug, durch gewisse Modifikationen und Zugeständnisse sich dem nationalen Charakter in jedem dieser Länder anzupassen suchend, ohne jedoch über die Bedeutuug einer Moderichtung hinauskommen zu können, die auf größeren künstlerischen Wert kaum Anspruch erheben kann. Endlich aber erfolgte ein neuer Aufschwung in der Stilisierung des kunstgewerblichen Möbelbaues, und zwar von Belgien aus, wo der Maler Henry van der Velde zuerst die Geradlinigkeit und Steifheit des englischen Stils durch kraftvoll gebogene und geschwungene Linien und Formen verdrängte und in der Mannigfaltigkeit des stilistischen Ausdruckes, die er dadurch erzielte, daß er den nationalen Charakter seines Heimatlandes in der Derbheit und kraftvollen Fülle der Gestaltung auszuprägen suchte. Der Möbelstil erhielt nationales Gepräge, und zwar vornehmlich durch die Form und Führung der Linie an Flächen und Trägern, unter fast vollständigem Verzicht auf jede plastische oder gemalte Ornamentierung oder Verzierung. Die Linie beherrscht den modernen Möbelstil und eine große Anzahl von Künstlern ging mit Eifer an die künstlerische Ausbildung und kunst-



Einzelhaus einer Villenkolonie (siehe Tafel 76). Architekt Felix Kleinoscheg, Wien

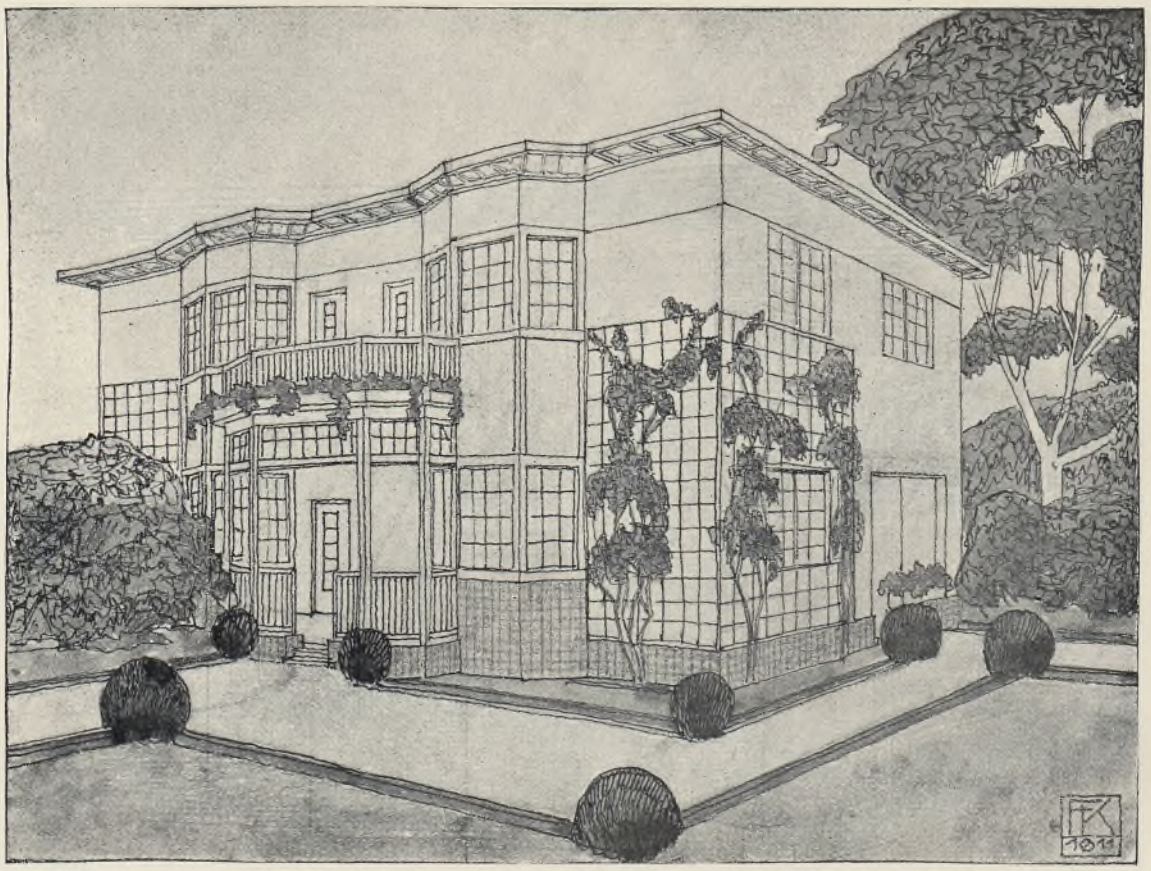
gewerbliche Verwertung des linearen Stils, der sich in den Wandlungen des »Jugendstils«, des sezessionistischen Stils usw. allmählich läuterte und kräftigte. Eine bedeutsame Hebung und Entwicklung des Möbelbaues hebt an, erzeugt eine neue Blüte der kunstgewerblichen Holzverarbeitung und erweckt auch die Holzbildhauerei zu neuem Leben, die jetzt vornehmlich in den Dienst der Möbelverzierung tritt. Die Namen, die sich vornehmlich an die mit dem Möbelbau sich künstlerisch vereinende moderne Holzbildhauerei knüpfen, sind Carabin, der besonders die nackte menschliche Figur als Träger wie als Zierat in den Möbelbau einführt, dann aber Luigi Frullini, der berühmte italienische Holzbildhauer, der diese aber auch rein in künstlerischer Form pflegt, in der Schöpfung zahlreicher Holzreliefs und Holzplastiken, als selbständiger Kunstwerke, von denen u. a. der »Tanz der Stunden« und die Gruppe der »Künste« genannt seien, Werke, deren künstlerische und technische Vollendung ihrem Schöpfer einen Weltruf geschaffen hat.

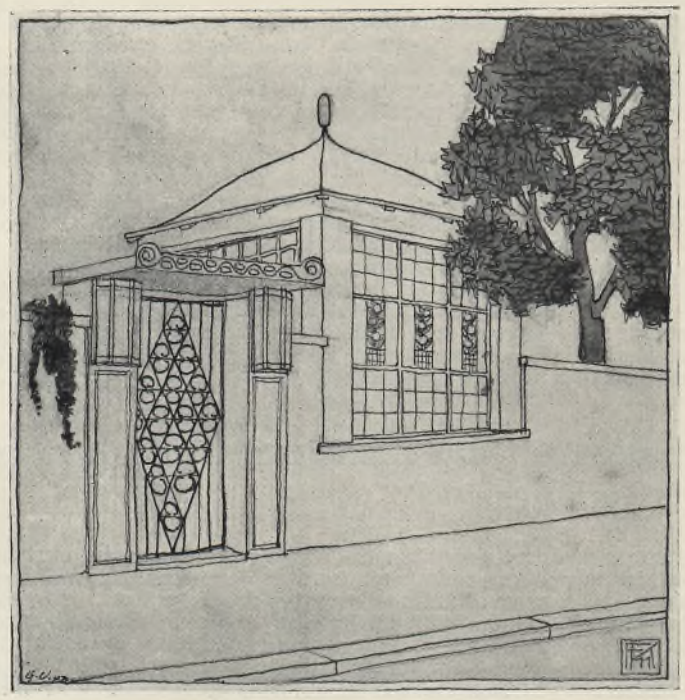
So sehen wir die kunstgewerbliche und auch rein künstlerische Holzbearbeitung sowohl als Möbelbaukunst wie als Holzbildhauerei in der Gegenwart vor eine aussichtsvolle Entwicklung gestellt, die zwar manche Übertreibung in Stil und Form, manche Verfehlung in Zweck und Ausführung ihrer Erzeugnisse aufweist, aber dennoch auch unbestreitbar hohe künstlerische und gewerbliche Werte für das allgemeine und heute bis tief in die Massen gedrungene Schönheitsbedürfnis in Wohnung und Einrichtung geschaffen hat und wohl geeignet ist, eine neue Stilepoche, gleichwertig den großen Zeiten der künstlerischen und kunstgewerblichen Holzbearbeitung der Vergangenheit, zu erschließen. Ein hoher Vorzug vor diesen aber ist außerdem der modernen kunstgewerblichen Holzbearbeitung eigen, nämlich der, daß sie es auf Grund der hochentwickelten industriellen Technik vermocht hat, auch der großen Menge der wenig und Unbegüterten wenigstens die wichtigsten Forderungen des Stils und der Dekoration in Wohnung und Einrichtung zu erfüllen, sehr im Gegensatz zum Kunstgewerbe vergangener Zeiten, das seine Schöpfungen nur dem Reichen und Begüterten darbot. Das moderne Kunstgewerbe hat sozialen Geist und mit diesem Faktum tritt es in eine neue Epoche seiner Geschichte und Entwicklung ein, deren Leistungen noch völlig vor uns liegen.

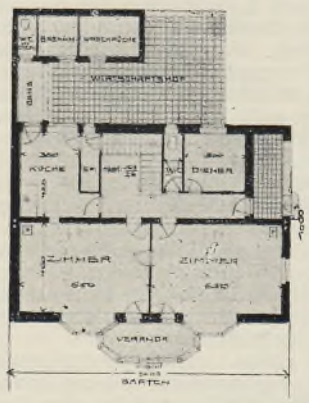
Beamtenhaus Stiahlau im Anschlusse an das Exzellenz Graf Waldsteinsche Eisenwerk

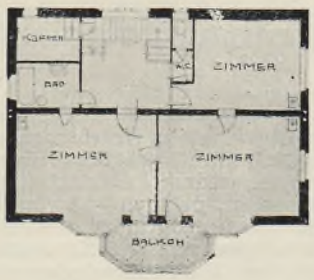
Das Objekt ist im Anschlusse an den Ort Sedletz und das dort befindliche gräfliche Eisenwerk, freistehend in einem Garten gedacht. Der Bestimmung des Baues als Beamtenhaus entsprechend wurde die Grundrißdisposition entwickelt. Laut Programm waren im Parterregeschosse zwei Wohnungen von je 3 Zimmern, Küche samt Zubehör gewünscht. Im Mansardendachgeschosse waren unterzubringen: Eine große Wohnung aus drei Zimmern und Küche samt Zubehör, nebst dreier Junggesellenzimmer, sowie der Wasch- und Trockenboden im oberen Teile des Mansarddachraumes. Aus dem Grundrißplane des Parterres wird die Einteilung ersichtlich und zeichnen sich die einzelnen Räume beim fertigen Baue besonders durch günstige Belichtung und Raumentwicklung aus. Zu dem Hause gehört ein Hof, mit den einzelnen Parteien zugewiesenen Stallungen für Kleinvieh, wie einer Waschküche nebst Bügelzimmer im separaten Baue.

Die Außenerscheinung des Objektes wurde tunlichst

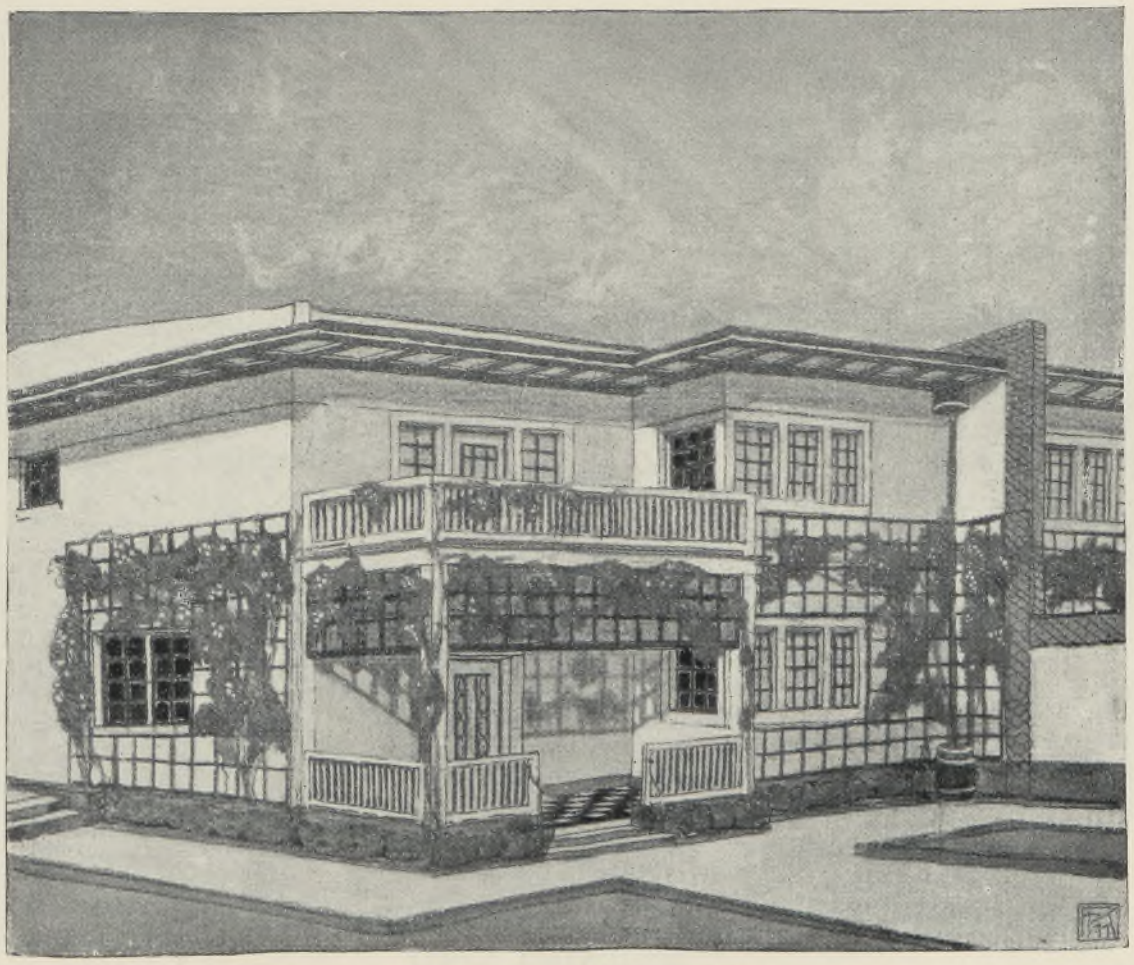








Einzelhäuser der Villenkolonie (siehe Tafel 76). Architekt Felix Kleinoscheg, Wien



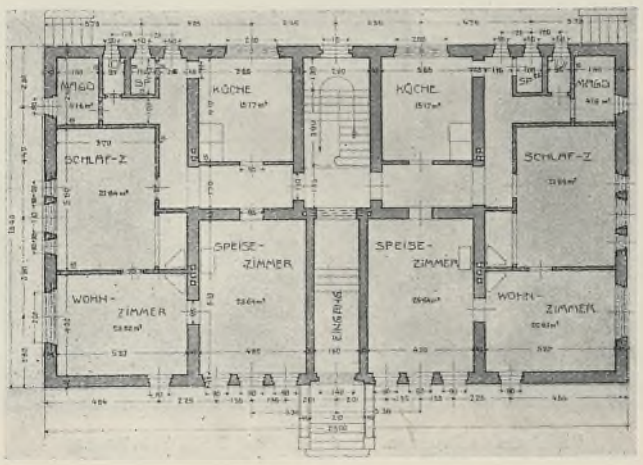
Einzelhaus der Villenkolonie (siehe Tafel 76). Architekt Felix Kleinoscheg, Wien

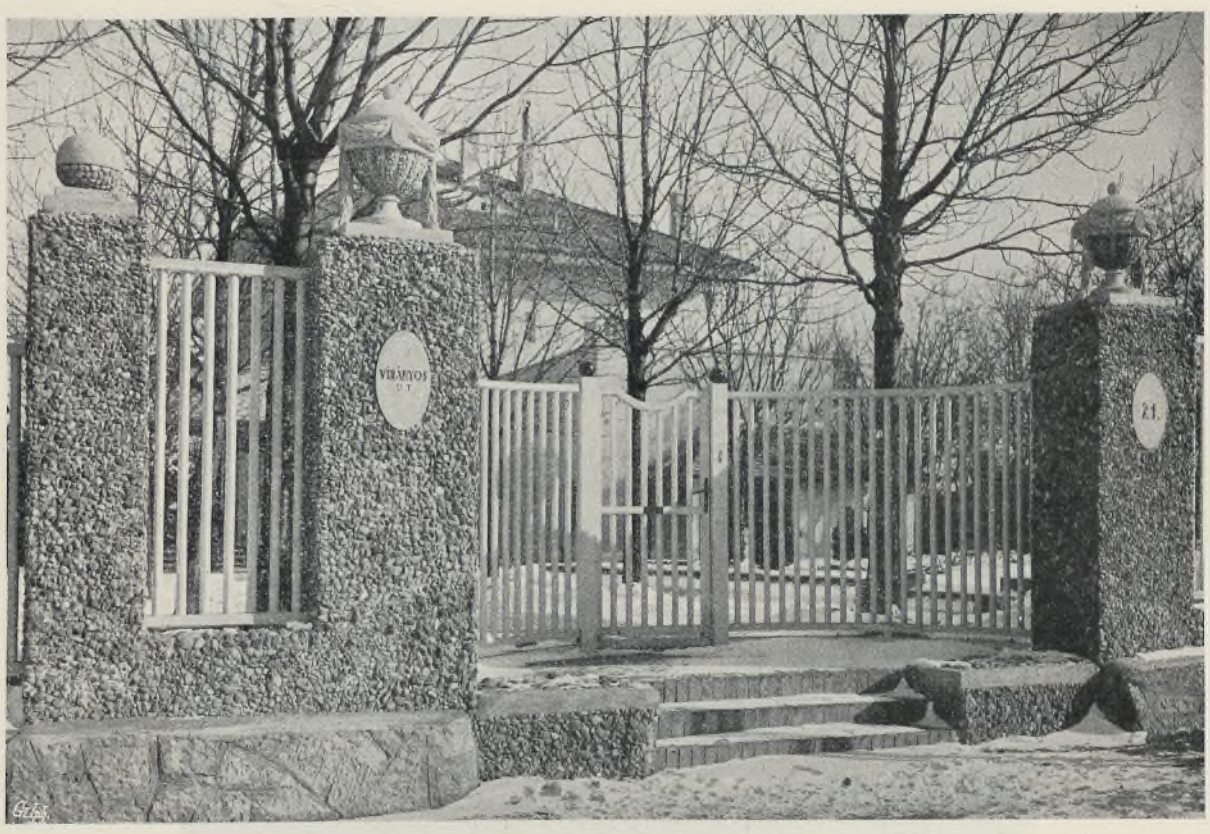
Badehaus in Lovrana. Architekt Carl Seidl, k. k. Baurat

Beamtenhaus Stiahlau. Architekt Professor Dr. Friedrich Kick, Prag

den örtlichen Bedingungen und der Milieuxstimmung angepaßt, wobei die heimische Bauweise, in ihren Motiven neuzeitigen Wohnbedingungen und Kunstempfinden angepaßt, weitgehende Berücksichtigung fand. Aus Gründen dieser Überlegung wurde unter anderem zur Wahl eines Mansardendaches und weiter Ausladung desselben bei dekorativ vorgezogenen Deckenbalken wie zu teilweiser Verwertung von Riegelbau bei den Giebellösungen usw. gegriffen. Inwieweit es erreicht wurde, das Objekt in die Landschaft harmonisch einzubinden, möge aus der Reproduktion der landschaftlichen Gesamtansicht abgeleitet werden. Die Gartenanlage wurde derart gegliedert, daß jede Wohnung, sowie auch jedes einzelne Junggesellenheim ein entsprechendes Stück Garten zugewiesen erhielt.

Architekt F. Kick.





Portal. Architekten Haasz und Málnái, Budapest

Über Baukunst

Von John Ruskin

Architektur ist die Kunst, welche die vom Menschen zu jedwedem Zwecke errichteten Bauwerke so anordnet und schmückt, daß ihr Anblick geeignet ist, zur Kraft, Gesundheit und Freude seiner Seele beizutragen.

Es ist notwendig, zwischen Baukunst und Bauen schlechthin zu unterscheiden.

Bauen wird nach allgemeiner Übereinstimmung als diejenige Tätigkeit bezeichnet, welche die Teile eines Ge-

Hauseingang
(siehe Tafel 82)

Architekten Haasz
und Málnái, Budapest

Geschäftshaus Wenke in Jaroměř. Detail hinter dem Eingang. Architekt Joža Gočár, Prag

bäudes oder Behälters zusammenfügt. Wir haben den Kirchenbau, den Hausbau, den Brückenbau, den Schiffsbau und den Wagenbau. Ob ein Bau steht, der andere schwimmt, der dritte auf Rädern rollt oder auf eisernen Trägern oder Sprungfedern ruht, macht keinen wesentlichen Unterschied in dieser Kunst, wenn man sie so nennen darf. Die Personen, die sie ausüben, sind je nach dem Baumeister für Kirchen, Schiffe oder was es sonst sein mag. Aber Bauen wird durch die bloße Festigkeit und Dauerhaftigkeit des Gebauten noch nicht Architektur; ebensowenig, wie das Architektur ist, was eine Kirche entstehen und zur Aufnahme einer bestimmten Anzahl Personen zur Abhaltung bestimmter gottesdienstlicher Handlungen geeignet erscheinen läßt; oder was einen Wagen angenehm und bequem, einen Dampfer schnell fahren macht. Damit soll nicht gesagt sein, daß dieser Ausdruck nicht auch erlaubtermaßen auf solche Tätigkeit angewandt wird (wie wir von einer Schiffsbaukunst sprechen); aber in dieser Anwendung hört die Architektur auf, eine der schönsten Künste zu sein. Es ist daher von Nutzen, die Gefahr ungenauer Namengebung und damit die Verwirrung zu vermeiden, die eintreten kann und häufig eingetreten ist, wenn die Prinzipien, die dem Bauhandwerk angehören, ohne strenge Scheidung auf das Gebiet der wirklichen Baukunst übertragen werden.

Wir wollen demnach sofort das Wort nur auf die Kunst beschränken, die, obwohl sie als unzertrennliche Bedingung die Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit des Gebäudes zugibt und einschließt, seiner äußeren Gestalt gewisse Eigenschaften aufprägt, die schön, anmutig oder ehrwürdig, im übrigen jedoch entbehrlich sind. Wir dürfen ohne weiteres annehmen, daß niemand die Gesetze architektonisch nennen würde, welche die Höhe einer Brustwehr oder die Anlage einer Schanze oder Bastei bestimmen. Wenn aber die Steinbrüstung dieser Bastei entbehrlichen Zierat, wie eine Auskehlung am Sims, trägt, so ist das Architektur. Ebenso wäre es unzulässig, Schloßzinnen mit Schießscharten architektonisch zu heißen, so lange sie nur aus einer vorspringenden Galerie mit offenen Zwischenräumen bestehen, die durch vorgeschobene Massen gestützt werden. Sobald aber diese vorgeschobenen Massen unterhalb behauen und zu Schichten gerundet sind, was nicht nötig ist oder wenn die Kröpfungen der Zwischenräume zu Kranzleisten gewölbt oder dreigeteilt in kleeblattförmiger Verzierung wären, dann wäre das Architektur. Es mag nicht immer leicht sein, die Scheidungslinie überall genau zu ziehen, weil es wenige Gebäude gibt, die nicht eine Beimischung von Architektur aufzuweisen vermögen; es kann auch keine Baukunst geben, die nicht auf der Grundlage des Bauens, keine gute Baukunst, die nicht auf der Grundlage des guten Bauens beruht; aber es ist ganz leicht und sehr notwendig, die Begriffe auseinander zu halten und vollkommen zu erkennen, daß die Architektur nur mit den Teilen eines Bauwerkes zu tun hat, welche über und jenseits seines gewöhnlichen Nutzens stehen. Ich sage seines gewöhnlichen, weil ein Bauwerk, das zu Ehren Gottes oder zur Erinnerung an Menschen errichtet ist, sicherlich den Nutzen hat, den seine architektonische Schönheit und Ausschmückung bezweckt, aber nicht den Nutzen, der den

Eingang des Geschäftshauses Wenke in Jaroměř. Architekt Joža Gočár, Prag

Grundriß und seine Einzelheiten infolge unvermeidlich gegebener Bedingungen beschränken oder begrenzen könnte. Wirkliche Baukunst kann demnach in fünf natürliche Gebiete eingeteilt werden:

Religiöse: umfaßt alle Bauwerke, die zu Gottes Dienst und Ehren errichtet werden.

Gedenkende: umfaßt sowohl Gedenksteine und Standbilder wie Grabdenkmäler.

Bürgerliche: umfaßt alle Gebäude, die von Gemeinden, Genossenschaften oder Nationen zum Zwecke gemeinschaftlicher Benutzung – zur Arbeit oder zum Vergnügen – errichtet werden.

Kriegerische: umfaßt alle öffentlichen Verteidigungsbauwerke.

Häusliche: umfaßt jede Art von Wohngebäuden.

Das Kolosseum

Von Stendhal

3. August 1827. Das Kolosseum ist die schönste aller Ruinen; sie atmet die ganze Majestät des antiken Rom. Erinnerungen aus Titus Livius erfüllten meine Seele; Fabius Maximus, Publicola, Menenius Agrippa standen vor mir. Es gibt noch andere Kirchen als Sankt Peter; ich sah Sankt Paul in London, das Straßburger Münster, den Mailänder Dom, Santa Giustina in Padua; doch nirgends fand ich etwas, das dem Kolosseum vergleichbar wäre.

16. August. Das Kolosseum besucht und erst nach genauer Besichtigung verlassen. Das Kolosseum bietet drei bis vier ganz verschiedene Anblicke. Wohl der schönste bietet sich dem Beschauer, wenn er in der Arena steht, wo die Gladiatoren kämpften und die gewaltigen Ruinen auf allen Seiten um ihn emporsteigen. Was mich dabei am meisten rührt, ist das reine Himmelsblau, das durch die hohen Fenster im Norden des Bauwerks blickt. Nirgends empfindet man die Schönheit des italienischen Himmels so wie durch diese Nordfenster des Kolosseums.

Im Kolosseum muß man allein sein. Sobald andere Besucher es betreten, schwindet die Freude des Reisenden fast völlig. Statt sich in erhabene und ergreifende Träumereien zu verlieren, beobachtet er unwillkürlich die Lächerlichkeiten der Ankömmlinge; und es scheint ihm stets, als ob sie reich daran wären. Das Leben schrumpft zusammen wie im Salon; man hört wider Willen die armseligen Gespräche. Besäße ich die Macht, ich wäre ein Tyrann und ließe das Kolosseum während meines römischen Aufenthaltes schließen. – – –

Innere Galerie des Geschäftshauses Wenke in Jaroměř. Architekt Joža Gočár, Prag

Durch die Gänge steigt man zu den oberen Stockwerken auf gut ausgebesserten Treppen empor. Doch wenn man keinen Führer hat (und in Rom tötet jeder Cicerone den Genuß), so kann es einem geschehen, daß man durch Wölbungen kriechen muß, die der Regen ausgenagt hat und die jeden Moment einstürzen können. Von der Spitze der Ruine — immer noch auf der Nordseite — erblickt man sich gegenüber fast in gleicher Höhe die Klostergärten von San Pietro in Vincoli, berühmt durch den Moses Michelangelos. Es ist eine erhabene, keine lächelnde Landschaft; düstere Pinien krönen die Hügel der ewigen Stadt. Nach Süden über die hier viel niedrigern Trümmer des Kolosseums hin, ragt die Cestiuspyramide und fern in der Ebene die Basilika San Paolo fuori le mura. Sie wurde auf der Stelle errichtet, wo man Paulus nach seinem Märtyrertode begrub; jenen Mann, dessen Wort den Riesenstrom entfesselte, der auch heute noch unter dem Namen christliche Religion zu all unseren Empfindungen beiträgt. Das Wort heilig, einst der höchste Ruhmestitel, ziemt ihm heute nicht mehr: er hat die Welt in ganz anderem Maße beeinflußt, als Cäsar oder Napoleon. Gleich ihnen setzte er sich aus Herrschsucht dem wahrscheinlichen Tod aus. Allerdings war die Gefahr, der er sich aussetzte, nicht so schön, wie die des Krieges.

So lebt man vom Gipfel des Kolosseums zugleich mit Vespasian, der es baute, mit Paulus und Michelangelo. —

Ich weiß wohl, solche Empfindungen lassen sich andeuten, aber nicht mitteilen. Wo anders wären die Erinnerungen vielleicht gewöhnlich; steht der Reisende aber auf diesen Trümmern, so sind sie gewaltig und höchst eindrucksvoll. Diese Mauermassen von der Zeit geschwärzt, wirken auf die Seele wie die Musik Cimarosas, die die vulgären Worte eines Operntextes erhaben und rührend macht. Der kunstsinnigste Mensch, der in Paris die ehrlichste Beschreibung des Kolosseums liest, muß den Schreiber wegen seiner Emphase lächerlich finden; und doch war dieser bestrebt sich zu verkleinern und vor seinem Leser zu zittern . . . Ich möchte nur von Leuten verstanden werden, die für Musik geboren sind; ich möchte in einer heiligen Sprache schreiben können. . . . .

Etwas so Großartiges wie dieses Bauwerk sah die Welt nicht wieder. Der Kaiser Vespasian begann es nach seiner Rückkehr aus Judäa; er ließ 12.000 jüdische Kriegsgefangene daran fronen, konnte es jedoch nicht vollenden. Dieser Ruhm gebührt Titus, der das Amphitheater im Jahre 80 n. Chr. einweihte. Bei dieser Einweihung hatte das römische Volk das Vergnügen, 5000 Löwen, Tiger und andere Bestien, sowie fast 3000 Gladiatoren sterben zu sehen. Wenn wir dies Vergnügen nicht mehr empfinden, so danken wir es der Religion Jesu Christi, deren erste Blutzeugen im Kolosseum starben.

Nach der Überlieferung erbaute Vespasian das Kolosseum an der Stelle der Gärten und Teiche des Nero, d. h. etwa in der Mitte vom Rom Cäsars und Ciceros. Die marmorne Kolossalstatue Neros, hundert Fuß hoch, wurde neben dem Amphitheater aufgestellt, daher der Name Kolosseum. Andere behaupten, diese Bezeichnung käme von dem gewaltigen Umfang und der kolossalen Höhe dieses Bauwerks. . . . .

Der Baumeister des Kolosseums hat es gewagt, einfach zu sein. Er hat sich gehütet, es mit hübschen, kleinen Ornamenten zu überladen, wie sie den Hof des Louvre entstellen. Der öffentliche Geschmack in Rom war noch nicht verdorben. . . . Hier ist alles einfach und gediegen; und darum gewinnt das gewaltige Gefüge aus Travertinblöcken ringsum einen erstaunlichen Charakter von Großartigkeit. Diesen Eindruck verdankt der Beschauer dem Fehlen aller kleinen Ornamente; die Aufmerksamkeit richtet sich lediglich auf die Massenwirkung dieses prachtvollen Bauwerks. . . .

Man muß im Orient, in den Ruinen von Palmyra, Baalbeck oder Petra Bauten suchen, die den Vergleich mit der Größe des Kolosseums aushalten; aber jene Tempel setzen in Erstaunen, ohne zu gefallen. Obwohl größer als das Kolosseum, werden sie nie die gleiche Wirkung aus-

Pavillon am städt. Kleinwohnungshaus in Budapest. Architekten Haasz und Málnái, Budapest

üben. Sie sind nach anderen Schönheitsgesetzen gebaut, die uns nicht geläufig sind. Die Kulturen, die diese Schönheit schufen, sind untergegangen. Das Kolosseum dagegen ist für uns erhaben, weil es ein lebendes Denkmal der Römer ist, deren Geschichte unsere ganze Jugend erfüllt hat. Die Seele findet hier Beziehungen zwischen der Größe ihrer Taten und der dieses Gebäudes. Welcher Ort auf Erden sah je eine so große Menge und solchen Prunk? Dem Kaiser der Welt — und das war Titus! — jubelten hier hunderttausend Zuschauer zu; und jetzt – welche Stille! –

Das friedliche Vogelgezwitscher, das in dem riesigen Rundbau nur schwach widerhallt, und dann wieder die tiefe Stille, die ihm folgt, tragen dazu bei, die Phantasie in die alten Zeiten zurück zu versetzen. Man gelangt zu den tiefsten Freuden, die die Erinnerung bereiten kann – »der düsteren Freude einer Brust voll Schwermut«. — Diese Art von Träumerei, die uns so hold dünkt und die uns alle Interessen des tätigen Lebens vergessen läßt, finden wir je nach unserer Seelenstimmung im Kolosseum oder im Sankt Peter. Für mich, wenn ich ihr verfallen bin, gibt es Tage, wo man mir verkünden könnte, ich sei Herrscher der Welt geworden, und ich würde nicht geruhen mich zu erheben, um den Thron zu besteigen; ich verschöbe es auf ein anderes Mal. – — –

Als Michelangelo im Greisenalter die Peterskuppel erbaute, traf man ihn eines Tages im Winter, als starker Schnee gefallen war, in den Ruinen des Kolosseums. Er hatte seine Seele auf den Ton gestimmt, der nötig war, um die Schönheit und Mängel seines Entwurfes zur Peterskuppel zu empfinden. Dies ist die Wirkung der erhabenen Schönheit: ein Theater gibt Gedanken zu einer Kirche. – —

446 Jahre nach seiner Einweihung zerstörten die Barbaren des Totila mehrere Teile des Kolosseums, um die bronzenen Klammern, die die Steine verbanden, herauszunehmen. Seitdem diente das Bauwerk ein Jahrtausend lang als Steinbruch. Die römischen Großen ließen aus seinen Quadern ihre Paläste aufführen, die im Mittelalter zugleich Festungen waren. Aber heute, wo es in Trümmern liegt, ist das Kolosseum vielleicht schöner als in den Tagen seines höchsten Glanzes; damals war es nur ein Theater, jetzt hingegen ist es das schönste Wahrzeichen des römischen Volkes.

Von der Baurichtigkeit

Von Joachim von Sandrart auf Stockau, Hoch-Fürstlich Pfalz-Neuenburgischen Rat

Ich würde mich in eine sonderbare Weite einlassen, wann ich von allen Partikularsachen, so der Architektur oder Baukunst zugehörig, reden wollte. Demnach will ich zugegen allein beibringen, wie und worin ein vollkommener Bau zu erkennen, und was zu einem schönen und nützlichen Gebäude gehörig sei. Wann man nun von einem Bau urteilen will, ob er von einem kunstreichen und vollkommenen Meister geführt worden und ob der seinem vernünftigen Bauherrn ein Genügen geleistet, so sind dabei folgende Stücke zu erwägen.

Erstens: ob der Ort wohl ausersehen und abgemessen, daß er ihn fähig und weit genug habe, seinen Bau dahin zu bringen. Ferner, ob er den Grund und dessen Güte in acht genommen. Wiederum, ob er nicht geirrt in Austeilung der Gemächer und Zimmer. Ob er in acht gezogen, was für eine Dicke des Gemäuers, die Höhe und Tiefe seines Grundes und Fundamentes ertrage. Wie die Höhe der Säulen abzuteilen. Ob die Fenster und Portalien in gleicher und ziemlicher Größe und ob sie ordentlich ausgezeichnet. Abermals: ob die Notwendigkeit jedes Gemaches ausführlich vorhanden. Ob Keller, Küchen, Speis- und andere Kammern, auch der sonst nötige Abtritt, recht ausgeteilet. Ob der Gemächer Porten und Türen wohl aufeinander korrespondieren und einstimmen. Wann nun dies alles nicht geschehen, würden große Fehler zu finden sein. Es würde sehr ungeformt und übel stehen, zu einem herr-

Städtisches Miethaus für Kleinwohnungen in Budapest. Architekten Haasz und Málnái, Budapest

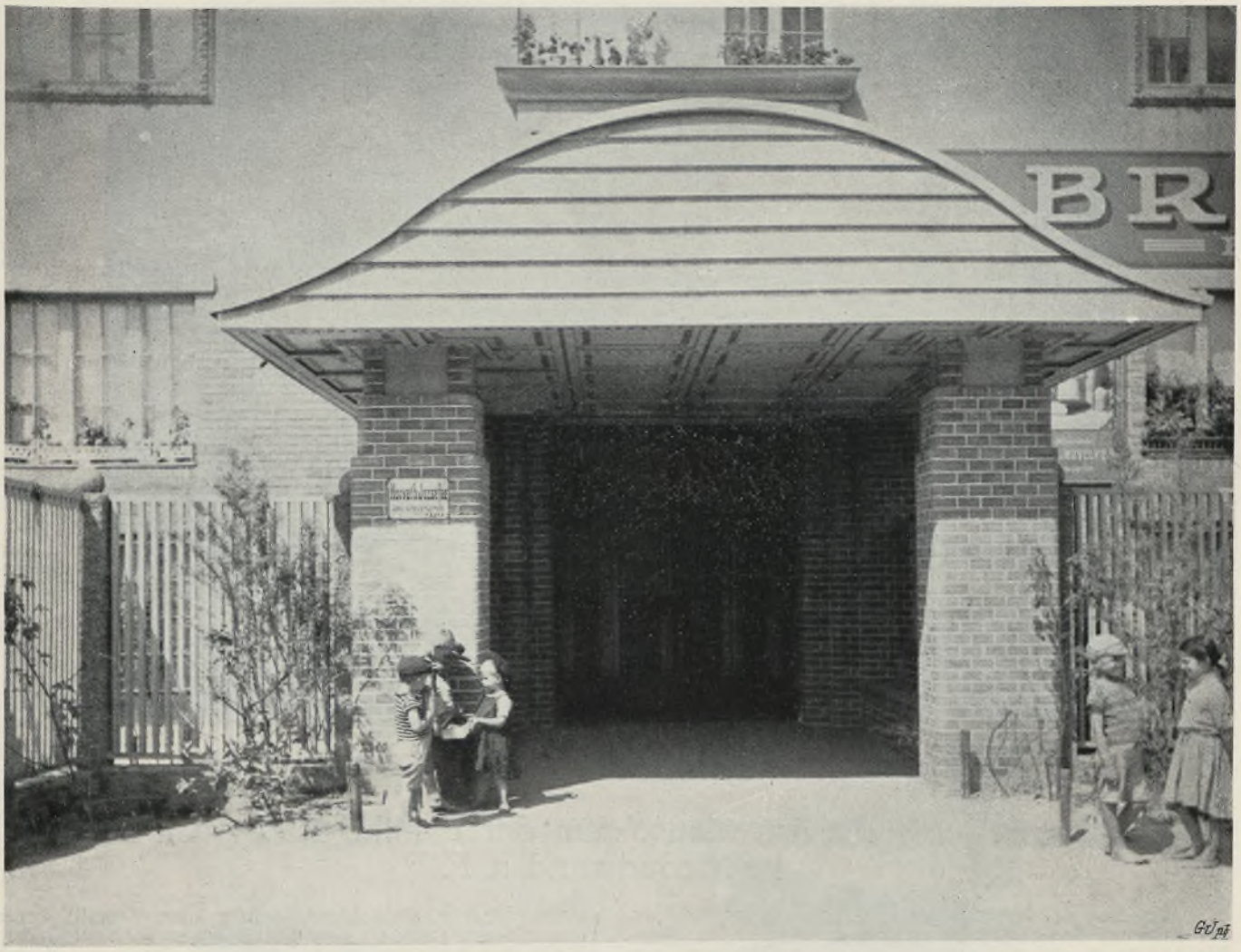
lichen Spazier- und Lustsaale eine niedere, enge und finstere Porte zu machen und eben so viel sein, als wann man einem sonst herrlichen und wohlproportionierten Leib einen wilden und häßlichen Kopf aufsetzte. Daher muß allerdings eine vernünftige Ordnung in der Designation und Austeilung gehalten werden. Damit nun alles besser zu ergreifen sei, wollen wir hier ein Modell, Formular und Richtschnur beifügen und soll alles auf das genaueste beobachtet werden.

Anfangs soll die äußerliche Facciata, Frontispicium oder Portal, in etwas von der Erde erhoben sein, daß eine oder zwei Staffel beim Antritt zu finden. Die Gewölber, Keller und Küchen sollen, soviel als möglich, mit einer annehmlichen Lüftigkeit, Lichte und Helle begabt sein, um den Gefahren der Erdbeben und Ungewitter desto leichter zu entgehen. Zum andern soll ein rechtschaffener Bau einem wohlgestalteten Menschen in völligem Körper und allen Gliedmaßen proportional gleichen.

Der äußere Bau, so in der vorbeigehenden Angesicht fällt, soll prächtig, majestätisch und herrlich sein, auch dem ganzen Gebäude, wie das Angesicht dem menschlichen Körper, eine Zierde geben. Die Porten oder das Tor muß just in der Mitte, wie der Mund in Mitte des Hauptes, stehen. Die Fenster sollen die menschlichen Augen abbilden, welche zur rechten und linken, müssen in gleichem Ebenmaße eingeteilt werden; dies ist auch von den Säulein, Schwibbögen und andern Zierraten zu verstehen. Der Dachstuhl, auf dem das ganze Dach ruht, muß groß oder klein, nach des äußerlichen Baues Proportion, gestaltet werden, auch oben sich so weit vorneigen, damit das Gebäu nicht von Regen und Ungewitter benetzet und abgewaschen werde. Wann ich hierauf in das Haus eintrete, soll ich finden den Vorhof oder Eingang nach Möglichkeit weit und ansehnlich, damit Durchgehende nicht etwa wegen Enge von den aufwartenden Pferden gebissen oder geschlagen oder sonst beleidigt werden. Der Hof soll, wie der menschliche Leib formiert sein, nämlich viereckig. Die Übereinstimmung der Gemächer, Türen und Fenster soll dem ganzen Haus eine Herrlichkeit, Schein und Zierde erwerben. Die Stiegen oder Treppen zum Aufsteigen sollen weit, licht und nicht mühsam hoch, auch soviel des Ortes Gelegenheit zuläßt, mit einfallenden Fenstern versehen sein. Diese bilden die Füße und Hände an dem Bau, müssen demnach, wie an dem menschlichen Leibe, zur Seite stehen. Die Höhe jeder Stiegen soll nicht über fünf Staffeln halten und jede Staffel zwei Drittel breit sein.

Die Zimmer sollen auch, der Höhe nach, recht übereinander geordnet sein und kleines dem kleinen, großes dem großen korrespondieren. Denn gleichwie es eine Unform wäre, wann der Mensch einen großen und kleinen Arm, einen kurzen und langen Fuß, ein weiß-schwarzes Gesicht hätte, lahm, krumm oder höckericht wäre; also würde auch, wann man die Gleichheit und gebührende Maß in einem Bau nicht observieret, eine scheußliche Mißgeburt von dieser so sinnreichen und hochgepriesenen Mutter der Architektur oder Baukunst auf die Welt gebracht werden.

Von den Mauern ist hierbei noch zu erinnern, daß, je höher dieselben von dem Boden aufwärts geführt werden, je mehr auch zugleich die gedachten Mauern abnehmen und deswegen auf der Erde um den halben Teil schmäler als das Fundament selbst sein sollen. Wie dann auch, auf solche Weise, die Mauern des zweiten Stocks um den achten

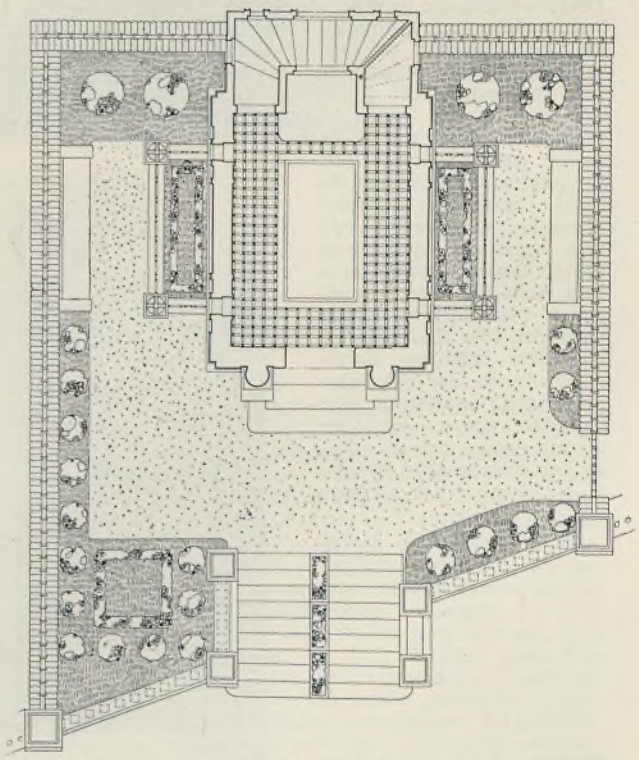


Portal des städt. Kleinwohnungshauses. Architekten Haasz u. Málnái, Budapest

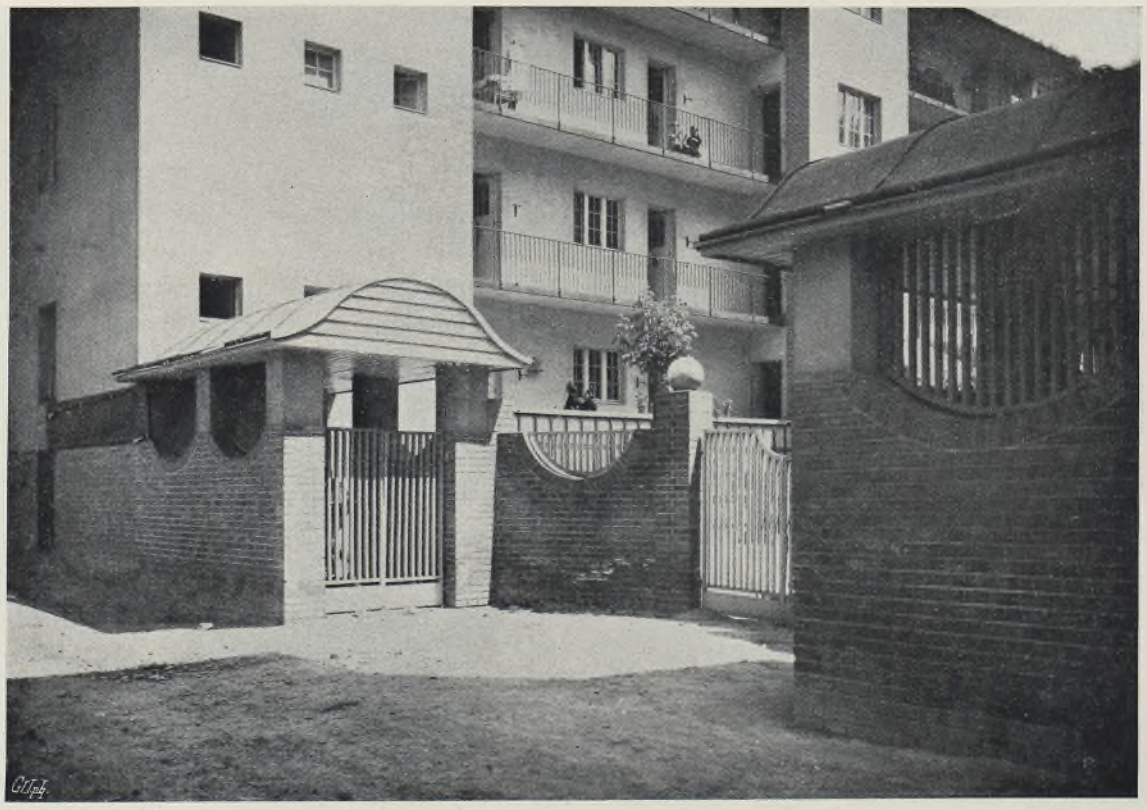
Teil nach und nach, bis zu oberst des Baues, nach Diskretion abnehmen müssen. Und damit das obere Teil nicht allzu dünn werde, so soll das mittlere Teil der Mauer von oben her, nach der Bleiwage, gerad auf das mittlere Teil von unten her eintreffen, als von dannen die Mauer die Pyramidalform anzunehmen hat. Wann aber unten eine Superficies und Erhöhung verlangt wird, die in der geraden Linie stehen soll, so muß solches in der innern Seite geschehen: weil die Querbalken und Geläger, wie auch die Böden oder Gewölber und andere Dinge des Gebäues mehr, die Mauer zum fallen oder bewegen nicht veranlassen. Den nachgebenden Teil aber, weil er auswendig zu stehen kommt, decket man mit einem Procinctu oder Cornice, welcher den ganzen Bau umfasset. Solches nun machet eine auserlesene Zierde und wird gleichsam ein Band des ganzen Baues.

Die Angulen oder Ecken betreffend, weil sie der beiden Seiten gleichfalls teilhaft sind und noch über das deren Dienst ist solche gerade zusammenzuschließen und zu erhalten, als solle sie in unbeweglicher Beständigkeit, mit lang und weit reichenden starken Steinen, gleich als mit den Armen, anhalten. Wie dann auch deswegen die Öffnungen oder Fenster hiervon also weit abzusondern als immermehr möglich ist: und soll man zum wenigsten soviel Platz bei den Angulen frei lassen, als die Fenster im Licht halten.

□ □ □ □



Grundriß zum Mausoleum Tafel 86. Architekt Prof. Dr. Kick, Prag



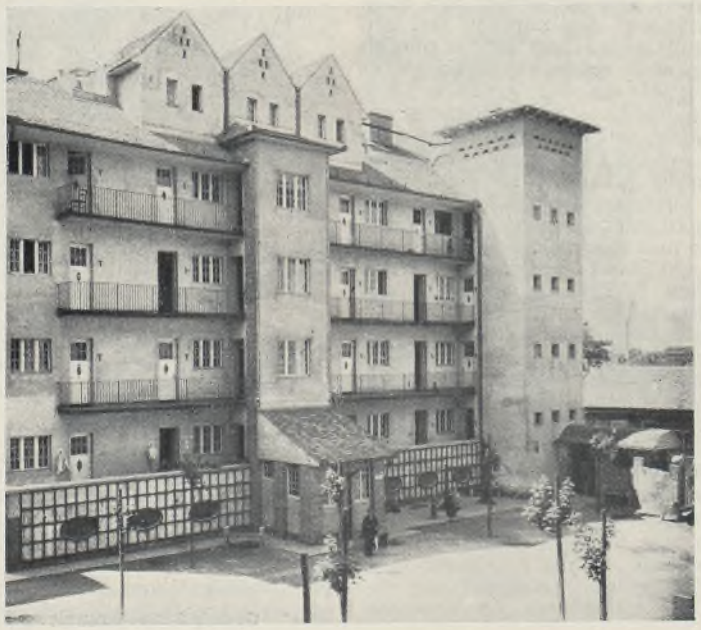
Einfahrt in das städt. Miethaus für Kleinwohnungen in Budapest. Architekten Haasz und Málnai, Budapest

Baubeschreibung für das Mausoleum der Familie Ritter von Gintl in Niedergrund a. E.

Der Bau des Mausoleums wurde in Niedergrund an der Elbe im Anschlusse an den dort bestehenden Ortsfriedhof durchgeführt. Das Bauwerk schließt sich mit einer Terrassenanlage unmittelbar einerseits an besagten Friedhof, welcher am Abhange hingelagert ist und andererseits gegen rückwärts an den Wald an. Der Ort ist zur Entwicklung eines derartigen Baudenkmales äußerst glücklich und stimmungsvoll gewählt. Die Hauptachse des Baues ist mit der Achse einer Treppenanlage zusammenfallend, welche den Friedhof in seiner ganzen Breite den Bergabhang hinan durchzieht. Das Objekt steht auf einer Terrasse, welche vor wie seitlich derselben freien Raum zum Aufenthalt, wie für die Anordnung von Gartenanlagen vorsieht. Als Baumaterial ist, den felsigen Sandsteinhängen des Elbetales angepaßt, Sandstein verwendet nebst geringer Ornamentik aus Bronze. In der Kripta sind für die Aufstellung der Särge seitlich Nischen angeordnet, welche ober Terrain durch Blumenbeete, flankiert von Grablaternen sich markieren, so daß die Toten gewissermaßen unter Blumen gebettet ruhen. Vis-a-vis diesen Blumenbeeten befinden sich zu beschaulicher Betrachtung Ruhebänke angeordnet. Im obern Geschosse bildet das Mausoleum eine Grabkapelle mit Altar und einer rückwärts sich anschließenden Treppe als Verbindung hinab zur Kripta. Die Beleuchtung der Kripta erfolgt durch eine im Fußbodenniveau der Kapelle eingelegte Glasplatte und durch kleine Fenster vom Treppenhause her. Auf diesem Wege erfolgt auch die Ventilation, welche überdies unterstützt wird durch eine über Dach geführte Anordnung zweier Ventilationsschläuche, die in zwei diagonal gegenüberliegenden Ventilationsschlotten aus der Kripta in zwei Ecken der Außenmauern emporführen und am oberen Schlusse der Kuppel münden.

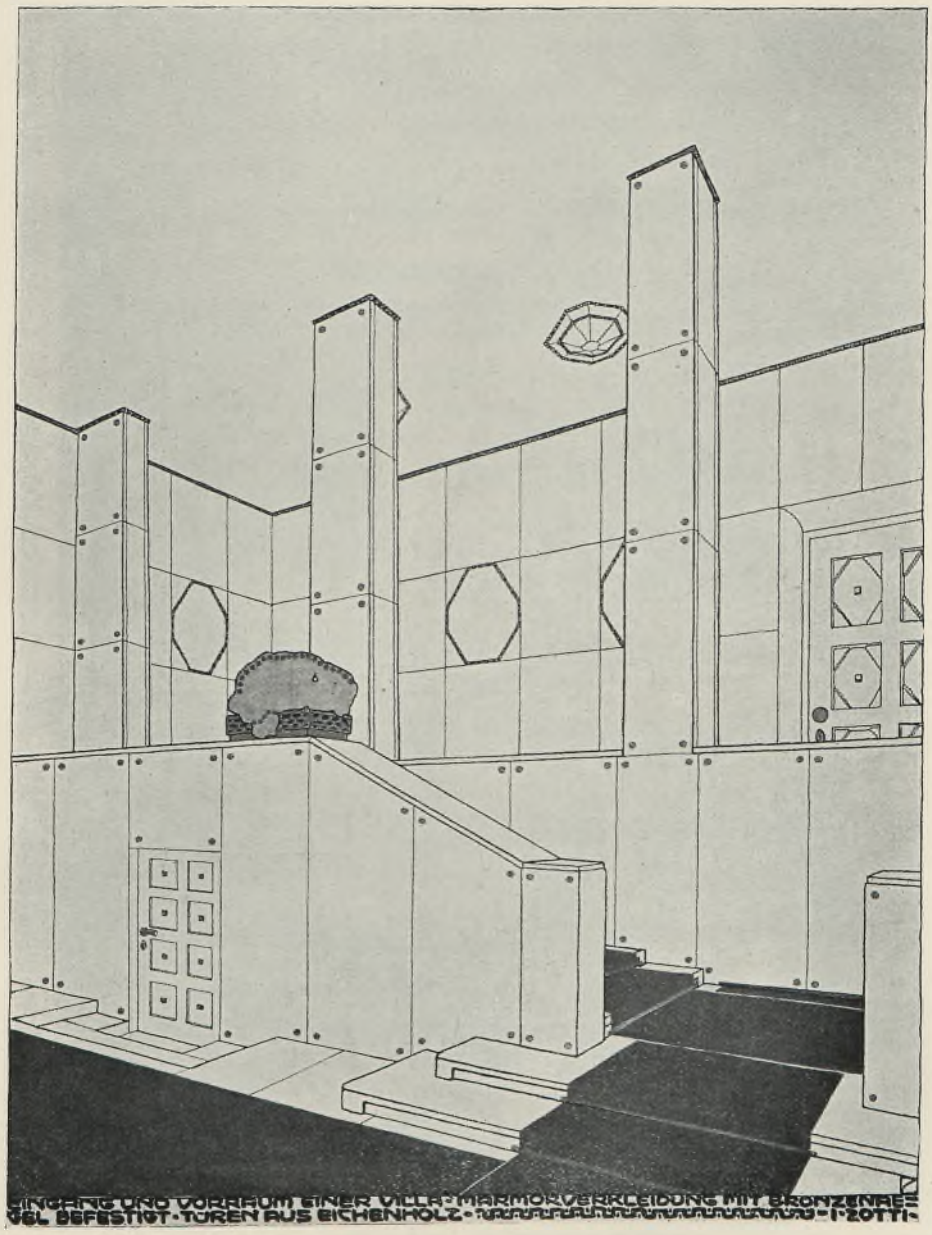
Architekt F. Kick.

□ □ □ □



Städtisches Kleinwohnungshaus in Budapest

Architekten Haasz und Málnái, Budapest



Entwurf für eine Halle. Architekt J. Zotti, Wien

Die Baukunst der Gegenwart

Von Karl O. Hartmann *)

Rück- und Ausblicke

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kamen mit zunehmender Stärke Reformbestrebungen auf dem Gebiete der Kunst zum Ausdruck, die bald zu einer allgemeinen Bewegung im Sinne eines direkten Gegensatzes zu den seitherigen künstlerischen Anschauungen führten. Sie sind die Folge jener gewaltigen Umwälzungen im Geistesleben der mitteleuropäischen Völker, die sich einige Jahrzehnte hindurch in der Literatur vorbereiteten. Seit Ausgang der Fünfzigerjahre begannen neue Gedanken, neue Weltanschauungsprobleme die streng historische Richtung der Literatur kräftig zu beeinflussen. Schopenhauers Philosophie, insbesondere sein Werk: »Die Welt als Wille und Vorstellung« drang um diese Zeit mit elementarer Macht in die weitesten Kreise der Gebildeten. Bald darnach folgte Nietzsche mit seiner Lehre von der möglichsten Heranbildung des »Ichs« und des Willens zur Macht, vom Herrenrecht des Übermenschen. In Frankreich stellte sich Zola mit einem glänzenden Vortrag seiner Gedanken in den Dienst des sozialen Problems. Ähnliche Stimmen tönten aus Norwegen in Ibsens Dramen und in besonders lauter Weise aus Rußland in Tolstois Werken entgegen. In dem rücksichtslosen, egoistischen Vorwärtsdrängen der von den neuen Ideen entfachten Köpfe, in dem Ringen nach Befreiung von allen Fesseln, in der Ableugnung der Tradition und der Auflehnung gegen die bis dahin geltenden Autoritäten entbrannte ein heißer Kampf der Geister. Es geschah das zu einer Zeit, in der sich auf dem gesamten wissenschaftlichen, technischen und sozialen Gebiete grund-

*) Wir entnehmen diese Ausführungen, die für unseren Leserkreis Interesse bieten dürften, dem bei Karl Scholtze (W. Junghans), Leipzig, erscheinenden dreibändigen Werke von Regierungsrat Karl O. Hartmann (Stuttgart) über »Die Baukunst in ihrer Entwickelung von der Urzeit bis zur Gegenwart«, und zwar dem Schlußkapitel des binnen kurzem zur Ausgabe gelangenden III. Bandes über die Baukunst des Barocks und der Neuzeit.

Detail eines Miethauses. Architekt K. M. Kerndle, Wien

stürzende Umwandlungen vollzogen und das Gefühl der Erhabenheit über die seitherigen Anschauungen in hohem Maße die Wissenschaft und Technik erfüllte. Immer stärker erscholl der Ruf, in der Literatur wie auch in den bildenden Künsten Neues an die Stelle der alten zu fällenden Bäume zu setzen. Es war der Realismus mit seiner vornehmlich aus der Wirklichkeit und der sinnlichen Wahrnehmung schöpfenden Betrachtungsweise und in engem Bunde mit ihm der Naturalismus, und die von ihm geforderte Ausübung der Wissenschaften und Künste nicht nach erlernten Regeln, sondern nach natürlichen Anlagen, der im Widerstreit der Meinungen allmählich über den Idealismus den Sieg davontrug. In den bildenden Künsten trat diese realistische und naturalistische Geistesrichtung mit einer Bestimmtheit und Schärfe auf, wie es kaum je einmal der Fall war. Am frühesten äußerte sie sich in der Malerei und Bildnerei. In Frankreich hatten ihr Millet und Manet in der Malerei, Meunier in der Bildnerei die Bahn gebrochen; in Deutschland ging eine Schar hochstrebender Künstler die gleichen Wege. In der Architektur, die ihrer ganzen Natur nach zur Gewinnung neuer Ausdrucksformen eines längeren Zeitraumes bedarf, kam der neue Geist später zur Erscheinung. Er äußerte sich aber dann mit fast noch größerer Entschiedenheit, als in den beiden Schwesterkünsten. Schon seit einigen Jahrzehnten hatten Änderungen in den Aufgaben, in den äußeren Verhältnissen und Bedingungen der Baukunst ihm den Boden vorbereitet und die Grundlagen für deren Entwicklung so umgestaltet, daß sie schon von sich aus zum Verlassen der seither eingehaltenen Geleise drängte.

Die wichtigsten Schauplätze der baulichen Betätigung, die Städte, hatten im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts ihre ganze architektonische Erscheinung verändert. Die Ursachen und treibenden Kräfte hierfür lagen in dem fabelhaften Aufschwung der Industrie und des diesem parallel sich entwickelnden Handels, sowie in den tief einschneidenden Umwandlungen der sozialen Verhältnisse unserer Zeit. Der fortgesetzt steigende Verkehr machte die Erbauung ungeheuerer Bahnhöfe mit riesigen Hallen, mächtiger Postgebäude und großartiger, für Hunderte von Reisenden berechneter Hotels zur unabweislichen Notwendigkeit. Die Anlagen für die industriellen Betriebe dehnten sich oft auf ganze Stadtteile aus und gaben diesen ihr eigenes Gepräge. Die inmitten der Städte zu errichtenden Zentralen für Wasser, Licht und Kraft nahmen schon ihrer Stellung im Straßenbilde wegen moderne Formen an. Die Bauten für den Handel, die Börsen und Banken verlangten eine ihre Bedeutung in der Handelswelt repräsentierende Gestaltung. Ganz neue Aufgaben an die Raumbildung stellten die großen Warenhäuser und Verkaufshallen aller Art. Die starke Zentralisation der Volksmassen in den Städten und die sozialen Zustände erforderten Bauwerke für große Menschenansammlungen und für deren Unterhaltung und Erholung, wie Vereinshäuser, Konzert-, Restaurations-, Kaffeehallen u. dgl., die Befriedigung der in den breitesten Schichten außer-

Detail eines Miethauses. Architekt Hugo Kathrein

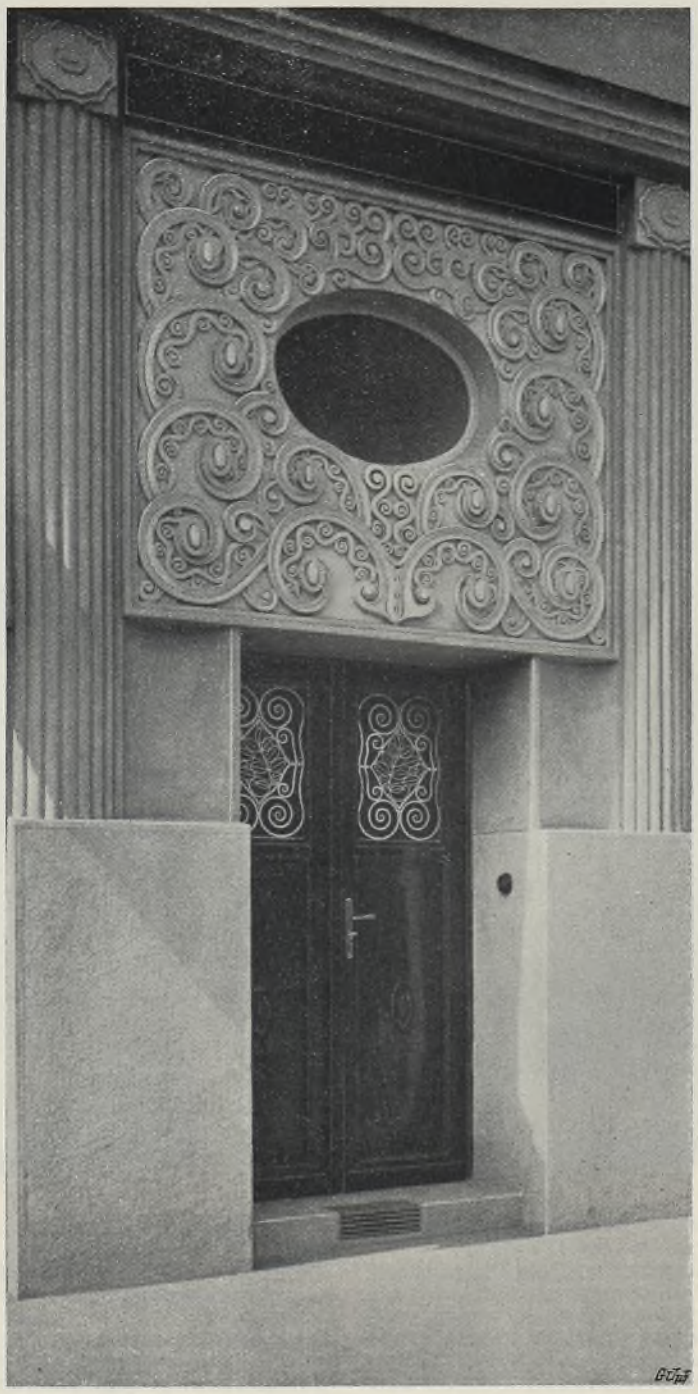
ordentlich gesteigerten Bildungsbedürfnisse Schulhäuser aller Art in ganz enormen Dimensionen und mit den höchsten hygienischen Ansprüchen. Hiezu kommen noch weitere allmählich ebenfalls ins Riesige gewachsenen Gebäude der staatlichen und kommunalen Verwaltungen für die Öffentlichkeit und das Gemeinwohl. Diesen Bauaufgaben gegenüber traten die Kirchen, die Schloßbauten und Paläste, die bis dahin die Schwerpunkte des architektonischen Schaffens gebildet hatten, in den Hintergrund. Es lag im sozialen und demokratischen Geiste unserer Zeit, wenn sich das Interesse der Architekten nunmehr in einem früher unbekannten Maße auch dem bürgerlichen Wohnhaus zuwendete.

Die neuen Probleme führten von selbst zu neuen Methoden für ihre Lösung. Die vom Industrialismus und Egoismus stark geförderte materialistische Denkungsweise drängte zu äußerster Ausnützung von Raum, Zeit und technischen Mitteln. Das Verhältnis von Stütze und Last, so wie es sich hauptsächlich in der Antike und Renaissance ausgebildet und Jahrhunderte hindurch die Baukunst beherrscht hatte, verlor seine Geltung. Der moderne Eisenbetonbau ermöglichte eine außerordentliche Steigerung der Tragfähigkeit der Stützen und eine früher für unmöglich gehaltene Entlastung der Decken, so daß man zur weitesten Überspannung von Räumen schreiten konnte. Er brachte ein neues statisches Kräfteverhältnis, das auch die ästhetischen Prinzipien der Baukunst von Grund aus umänderte. Dazu kam die fast unübersehbare Bereicherung der Materialien, wie sie von der aus dem Vollen des Weltverkehrs schöpfenden, rastlos vorwärtsschreitenden Industrie der Baukunst in zahllosen gewerblichen Erzeugnissen dargeboten wurde. Diese zum Teil tief einschneidenden Änderungen in den Aufgaben, in den Grundlagen und Bedingungen der Baukunst mußten von selbst zu Neuforderungen im künstlerischen Ausdruck führen.

Ihre erste Folgeerscheinung war die Erkenntnis von der Unzulänglichkeit des bis jetzt hauptsächlich im Profanbau verwendeten Formenkreises der Hochrenaissance. Die schon von Semper mit weit ausschauendem Blick erhobene Forderung: »Die Lösung der modernen Aufgabe soll aus den Prämissen, wie sie die Gegenwart gibt, frei heraus entwickelt werden,« setzte sich nun in die Tat um. Aber nicht im Sinne Sempers. Dieser wollte die Aufgaben lösen »mit Berücksichtigung jener traditionellen Formen, die sich Jahrtausende hindurch als unumstößlich wahre Ausdrücke und Typen gewisser räumlich und struktiv-formeller Begriffe ausgebildet und bewährt haben«. Gerade gegen diese lehnte man sich nunmehr auf. Der Wille zu eigener, gänzlich unbeeinflußter künstlerischer Gestaltung äußerte sich zunächst in einer scharfen Opposition gegen die fernere Verwendung der historischen Stilformen; er kam aber nur langsam und nur nach heftigem Kampfe mit den konservativen Kräften des baulichen Schaffens zum Durchbruch.

Es ist eine bekannte geschichtliche Tatsache, daß große Bewegungen, die eine durchgreifende Förderung im geistigen oder künstlerischen Leben der Völker im Gefolge hatten, immer in ein äußerstes Extrem gerieten, das die erbittertsten Kämpfe unter den Besten ihrer Zeit heraufbeschwor. Die Entscheidung der strittigen Fragen erfolgt aber nicht nach bestimmten Prinzipien, sondern nach den realen Erfordernissen der Zeit. Das Überleben des Passenden ist nicht nur im Kampf ums Dahin und im Völkerleben, sondern auch im Kampf um die geistigen Güter der Menschheit eine Erfahrungstatsache, auf der vielleicht der gesamte Werdegang der Kultur beruht. Gegen ein mit dem Geiste der Zeit in Widerspruch stehendes Prinzip lehnt der Mensch sich auf.

Mit der Abwendung von den überlieferten historischen Stilen waren aber eigene, zeitgemäße Formen, die man unmittelbar an deren Stelle hätte setzen können, noch nicht geboren. Die Bildnerei und die Malerei fanden neue Wege im unmittelbaren Anschluß an die Natur. Die Architektur mußte aber ihre Typen erst schaffen. In dem rastlosen Suchen und Ringen nach Neubildungen war es erklärlich, daß die eifrigsten Verfechter der modernen Bestrebungen sich zunächst in den Extremen bewegten und ihren Forderungen den krassesten Ausdruck gaben, ehe sie imstande waren, dauernde Neuwerte zu schaffen. Die Schwingungen dieser Bewegung scheinen nunmehr ihre größte Phase erreicht zu haben und sicheren Fluchtpunkten zuzustreben. Selbst in den Kreisen der kühnsten Neuerer kommen bereits auch Unterströmungen zur Geltung, die getragen sind von der Überzeugung, daß in der bloßen Verneinung oder Umkehrung der seither im architektonischen Gestalten befolgten Grundsätze neue Richtlinien für eine vernunftgemäße Lösung der modernen Aufgaben nicht gefunden sind und daß auf diese Weise der Geist der Zeit auch keinen allgemein verständlichen Ausdruck erhält. Langsam bahnt sich nun eine Klärung der Ziele an. Von der Gewinnung eines modernen Stils in dem Sinne, wie wir bis jetzt den Begriff »Stil« aufgefaßt haben, sind wir aber noch weit entfernt. Eine Gemeinsamkeit der Formensprache, ein einheitliches Stilgefühl ist kaum festzustellen. Wir stehen eben erst am Anfange einer neuen Entwicklung und vermögen in der Summe der Erscheinungen nur bestimmte gleichartige Züge zu erkennen und zu verfolgen, die der noch größtenteils im ersten Stadium rein persönlichen Suchens und Gestaltens befindlichen modernen Architektur ein von der Überlieferung unabhängiges, eigenartiges Gepräge geben.

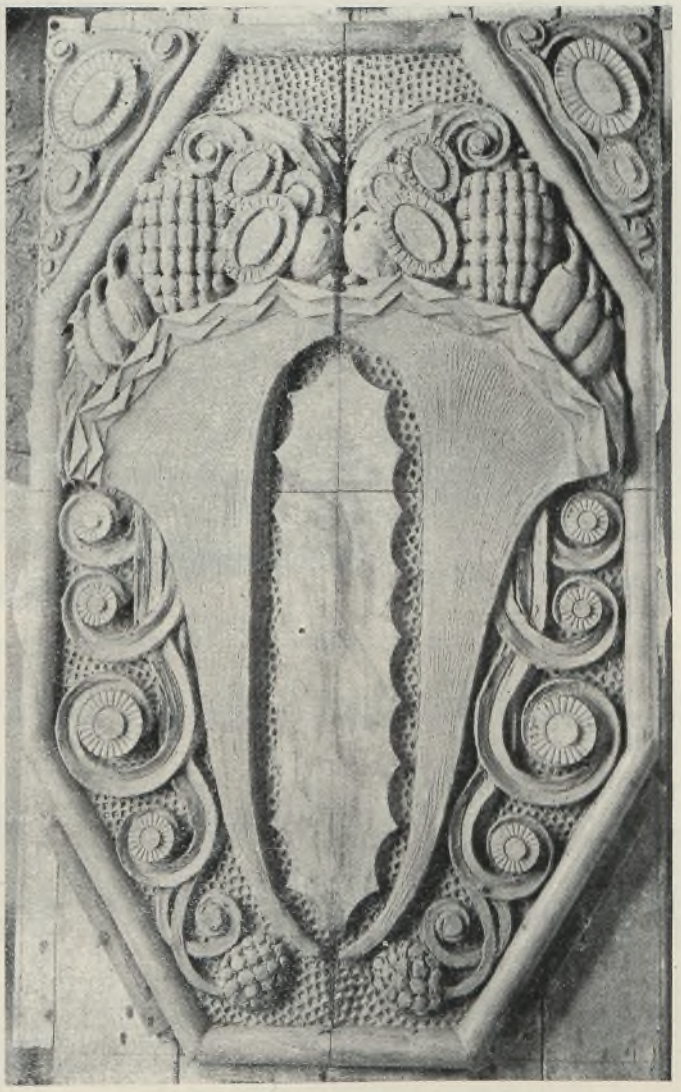


Portal. Architekten E. Hoppe, M. Kammerer und O. Schönthal
(Siehe Tafel 94)

Die Entwicklung des modernen Stils

Es war naheliegend, daß die moderne Baukunst mit ihren ersten Reformen da einsetzte, wo die des 19. Jahrhunderts die bedenklichsten Schwächen zeigte. Diese hatte im großen Ganzen ihre schwersten Irrungen dadurch begangen, daß sie in dem Streben nach historischer Stiltreue die natürlichste Grundforderung für jedes bauliche Schaffen, die Zweckmäßigkeit in Anlage, Konstruktion und Bauform und die aus ihr sich ergebende sachgemäße Materialverwendung der baulichen Erscheinung unterordnete. Die modernen Architekten stellten nun gerade diese Forderung als allerersten Grundsatz in den Vordergrund ihres Schaffens, und sie betonten sie von Anfang an bis in die äußersten Konsequenzen. »Die moderne Baukunst unserer Zeit sucht«, so sagt einer der einflußreichsten modernen Architekten, Otto Wagner in Wien, »Form und Motive aus Zweck, Konstruktion und Material herauszubilden. Sie muß, soll sie unser Empfinden klar zum Ausdruck bringen, auch möglichst einfach sein. Diese einfachen Formen sind sorgfältig untereinander abzuwägen, um schöne Verhältnisse zu erzielen, auf welchen beinahe allein die Wirkung von Werken unserer Baukunst beruht. Die Zweckmäßigkeit müsse in der Gesamterscheinung des Bauwerks, wie auch in allen seinen Gliedern sich aussprechen, wenn dasselbe eine auch im ästhetischen Sinne befriedigende Wirkung ausüben soll. Denn die Schönheit liege in erster Linie in der inneren Wahrhaftigkeit des baulichen Organismus, an dem jeder einzelne Teil eine bestimmte Funktion zu übernehmen und zum Ausdruck zu bringen habe. Damit gewinnt die Konstruktion eine für die Gestaltung grundlegende Bedeutung. Sie wird als maßgebend dieser vorangestellt. Die Denkungsweise des Architekten wird durchdrungen von derjenigen des Ingenieurs. Die Forderung der inneren Wahrhaftigkeit, der Zweckmäßigkeit bezieht sich aber auch auf die Wahl und Ausnützung des Materials. Um sie in bezug auf diese zu erfüllen, müsse der Architekt eine gründliche Kenntnis der Materialeigenschaften sich aneignen, die eine ihnen entsprechende sachliche Behandlung sicherstelle. Mit besonderem Nachdruck wurde unter Betonung dieser Forderung auf die schweren Versündigungen der Architektur des 19. Jahrhunderts hingewiesen, die bei

Nachahmung der Kunst der Alten bisweilen zu den gewagtesten, oft rein auf Täuschung berechneten Mitteln griff und nicht selten dem verwendeten Material mit Hilfe der Maschine die widernatürlichsten Formen und Farben aufpreßte. Die Form müsse nunmehr mit Folgerichtigkeit aus der Eigenart der Materialien und einer dieser entsprechenden Werkzeugbehandlung hervorgehen. Die Handarbeit, die schon deshalb den Vorzug verdiene, weil nur sie die Reize persönlichen Schaffens trage, sei wieder zu Ehren zu bringen; die Maschine dürfe nur da eingreifen, wo sie eine dem Wesen des Materials entsprechende Herstellungsart der gewollten Form verbürge. Alle Fortschritte der Technik habe sich die Baukunst anzueignen, sofern sie Mittel für eine einfachere Lösung, für eine verständlichere, neuzeitliche Ausdrucksweise biete. Aus neuen Materialien seien neue, in deren natürlicher Erscheinung namentlich in ihrer Farbe liegende Schönheitswerte zu erschließen. Die Farbe sei überhaupt als wichtiges, Harmonie und Stimmung erzeugendes Moment im reichen Maße in den Dienst der modernen Raumkunst zu stellen. Dagegen müsse das Ornament, wenn es nicht ganz entbehrt werden könne, zurückweichen hinter der sachlichen Befolgung der technischen Gebote und insbesondere hinter den in den Materialien selbst liegenden ästhetischen Wirkungen.

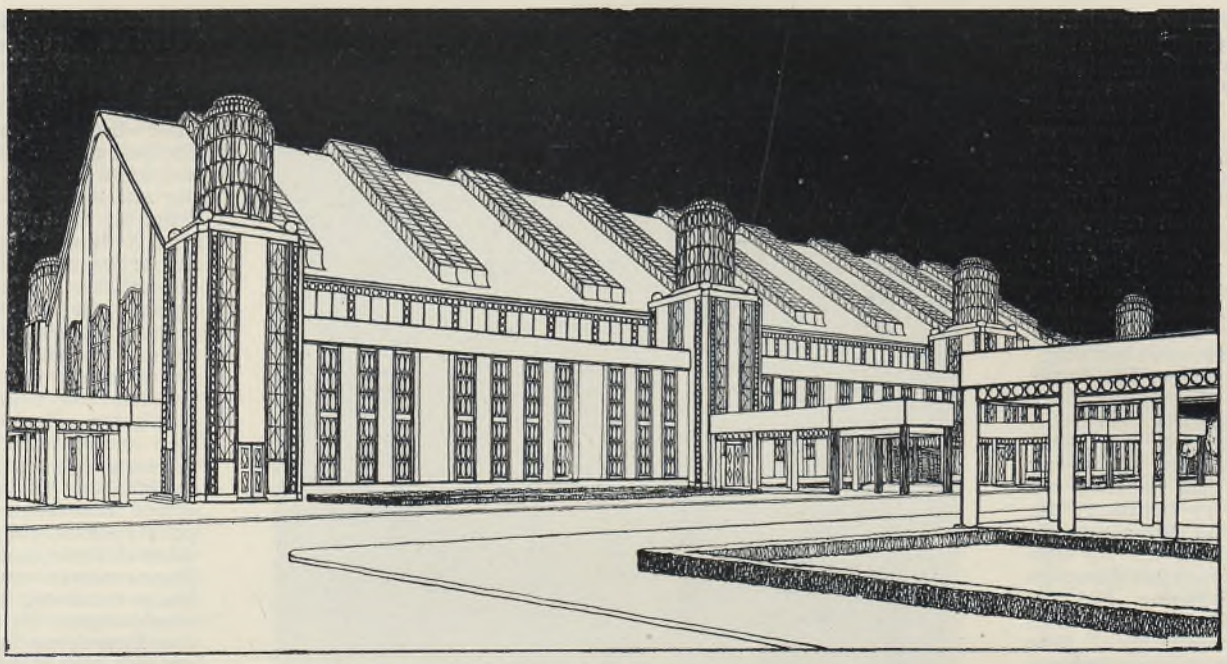


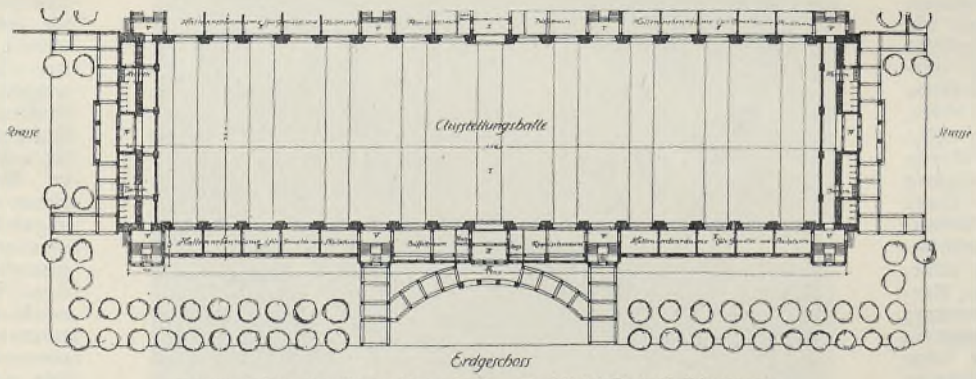
Bauplastik. Architekten E. Hoppe, M. Kammerer und O. Schönthal (Siehe Tafel 94)

Diese Forderungen sind nicht neu; Semper hatte sie schon erhoben und eingehend begründet, dergleichen Ruskin; William Morris, der von Hause aus durchaus Gotiker war, hatte sie 1859–1861 seinem eigenen Hause in Bexley Heath in England und seinen bahnbrechenden kunstgewerblichen Arbeiten zu Grunde gelegt und damit eine völlige Reform des englischen Kunstgewerbes herbeigeführt. Das, was die Kunstauffassung der in der vordersten Reihe der modernen Bewegung stehenden Architekten von derjenigen der ebengenannten Künstler unterscheidet, liegt wesentlich darin, daß die Modernen diese Grundsätze erfüllen wollen unter möglichstem oder gänzlichem Ausschluß jeder historischen Stilform.

Die Anfänge der modernen Strömung in der Architektur lassen sich zurückverfolgen bis zum Beginn der Neunzigerjahre des vorigen Jahrhunderts. Schon die ersten Versuche gaben die Gegensätzlichkeit zu der bis dahin geübten Kunstweise, insbesondere zu der Hochrenaissance zu erkennen; vielleicht sind sie mehr aus der Opposition gegen das Hergebrachte, als aus wohldurchdachten stilgeschichtlichen Erwägungen hervorgegangen. Allerdings hatten die endlosen Wiederholungen des Formenapparats der Renaissance in einer unkünstlerischen, geistlosen und oft ganz deplacierten Nachahmung eine Langeweile des neuzeitlichen Straßenbildes ohnegleichen hervorgerufen. Man rüttelte an den Grundgesetzen der Renaissance, an der Symmetrie, der Strenge der Ordnungen, an ihrem ganzen Organismus, wurde aber bald gewahr, daß man auf diesem Wege nicht vorwärts komme und ging deshalb allmählich zu völligen Neubildungen über. Hierbei faßte man die künstlerische Freiheit sehr weitherzig auf, kein Wunder, wenn sie anfangs recht zweifelhafte Blüten trieb. Dem Neuen und Sonderbaren wurde viel auf Kosten des Schönen geopfert; mit unverarbeiteten Augenblickseinfällen begann nicht selten ein keckes Spiel, wußten doch die wagemutigsten Vorkämpfer der modernen Kunstrichtung sich des lauten Beifalls der eifrigst von ihnen bedienten Fachpresse sicher, sobald sie eben »Neues«, noch nicht Dagewesenes auf den Plan brachten. In der raschlebigen Zeit ging die Bewegung mächtig voran; um die Wende des Jahrhunderts hatte sie schon weite Kreise erfaßt.

Die moderne Bewegung nahm in der Architektur fast aller Kulturstaaten die gleiche Entwicklung; sie fand in Deutschland aber einen besonders günstigen Boden. Wenn man ihre seitherigen Errungenschaften mit prüfendem Auge überschaut, so bietet sich uns ein buntes Bild kräftig pulsierenden Lebens dar. Die moderne Kunst hat der jungen Künstlerwelt den mächtigsten Antrieb zu freiem, freudevollem Schaffen gegeben. Sie sucht auch unsere ganze Kultur und alle Schichten der Gesellschaft zu durchdringen. Nicht nur das vornehme Herrschaftshaus der Villenvorstadt, sondern auch das einfachste Wohnhaus im modernen Arbeiterdorfe erhielt von ihr ein eigenartiges Gepräge. Ja, vielleicht ist es gerade das Arbeiterhaus, das aus den Rücksichten auf äußerste Zweckmäßigkeit, Bequemlichkeit, Sachlichkeit und Dauerhaftigkeit den größten Nutzen zog. Die scharfe Betonung und konsequente, von dem formalistischen Zwang der Überlieferungen befreite Durchführung der Fundamentalforderungen für die Baukunst leitete in ihrer Durchdringung mit der neuzeitlichen Technik einen für die ganze Entwicklung der Architektur höchst bedeutungsvollen Fortschritt ein, der sich vor allem in der gänzlichen Umgestaltung einzelner Bautypen, und zwar in einem ihrer zwecklichen Bestimmung förderlichen Sinne zu erkennen gibt. Auch haben wir jetzt schon eine größere Anzahl moderner Bauwerke zu verzeichnen, die als künstlerisches Ganzes unsere volle Beachtung und Bewunderung verdienen. Im übrigen läßt sich aber in der Erscheinungen Flucht eine aus dem Inhalte der Kulturströmungen unserer Zeit folgerichtig entwickelte Kunstauffassung und Kunstsprache nicht herauskristallisieren. Die Hast des Suchens und Ringens nach neuen Formen erzeugte eine solche Unruhe im Kunstgeschmack, daß heute verworfen wird, was noch vor wenigen Jahren als künstlerische Großtat angestaunt wurde. Wir werden erst dann auf sichere Bahnen kommen, wenn das architektonische Schaffen von Grundsätzen geleitet wird, die neben rein sachlichen Zielen zugleich ein festes, einheitliches künstlerisches Programm bieten. Es hat zwar in jeder Übergangszeit an wunderlichen Stilmischungen und kühnen Neubildungen nicht gefehlt,



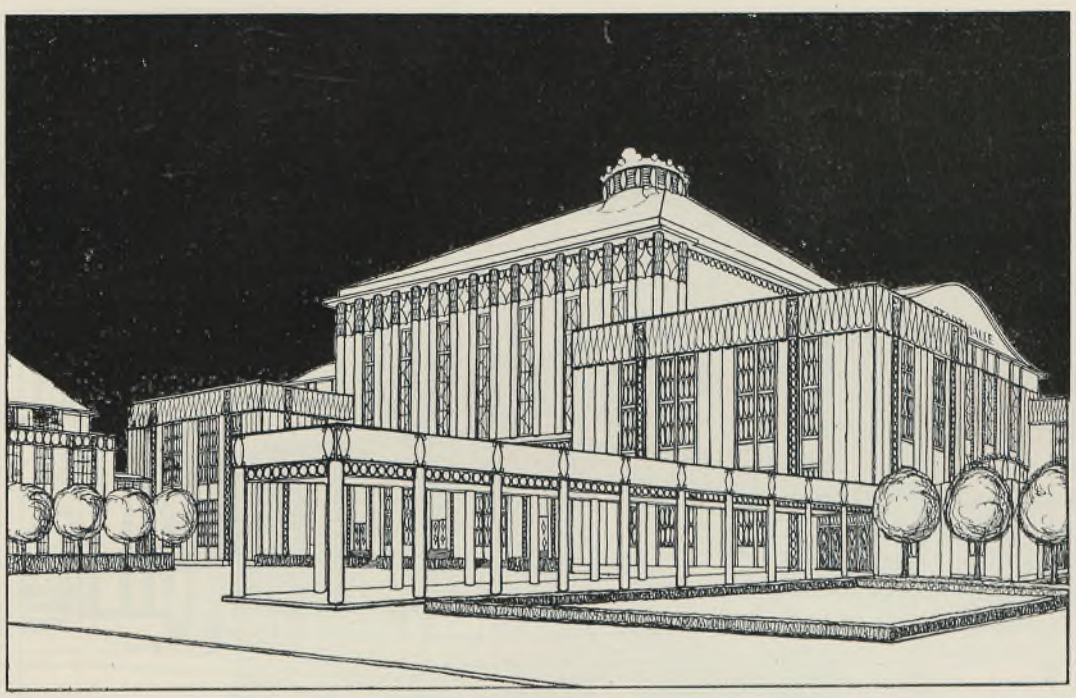


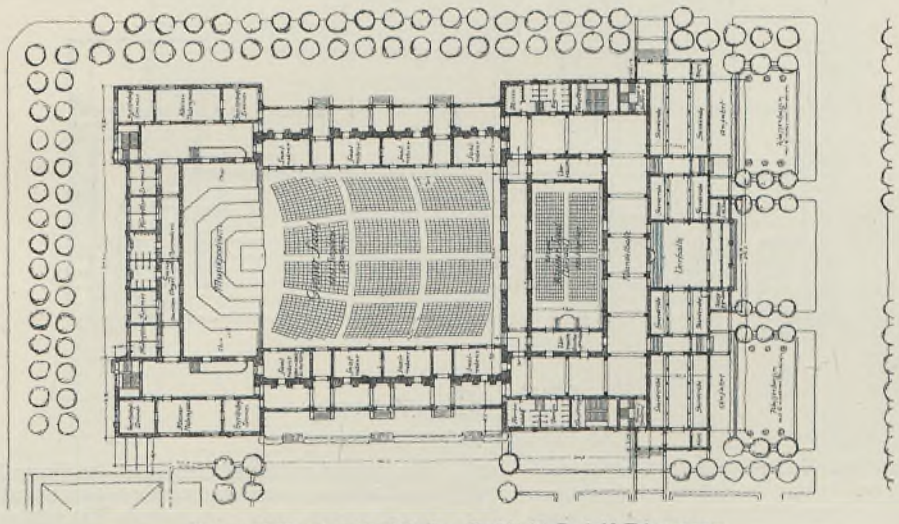
Entwurf für eine Ausstellungshalle. Architekt Rudolf Ackermann

die sich in der Folge als ergebnislos erwiesen haben. Immer war aber in den älteren Formen ein zuverlässiger Maßstab geboten, der uns – darüber dürfen wir uns nicht hinwegtäuschen – mit der von den modernen Architekten gewollten völligen Loslösung von der Kunst der Vergangenheit verloren geht. Ein Ersatz hiefür ist mit den aus der Forderung der Zweckmäßigkeit, konstruktiven Wahrheit und Materialgerechtigkeit abzuleitenden Richtlinien nicht gegeben. Mit der Erfüllung dieser Forderung ist im allgemeinen das Interesse des Ingenieurs an seinen Bauten erschöpft, nicht aber das des Architekten, der zugleich ein Künstler ist, oder sein soll; dieser sucht neben ihr je nach der Bestimmung seines Bauwerkes noch wesentlich den Eindruck von Behagen, der Daseinsfreude, der Wohlhabenheit und Leistungsfähigkeit, das Gefühl des Großen, Mächtigen, Göttlichen, Erhabenen, Ernsten, Heiteren, Prächtigen, Lieblichen usw. zu erzeugen, was in der Regel nur durch entsprechende schönheitliche Wirkungen seiner Schöpfung erreicht werden kann. Reine Schönheitswerte ergeben sich aber nicht aus der ingenieurtechnischen Befriedigung sachlicher Notwendigkeiten. Ebensowenig kann die Hervorkehrung der Konstruktion und des Materials im ästhetischen Sinne Selbstzweck irgendwelchen »künstlerischen« Schaffens sein. Technik und Stoffe sind keine schöpferischen, sondern nur bedingende Faktoren, die der künstlerischen Erzeugungskraft, dem aktiven Willen zu schönheitlicher Gestaltung als Mittel zum Zweck dienen.

Wir haben früher gesehen, wie bei den Ägyptern der ungeheure Drang nach Monumentalität sich die für dessen Betätigung erforderliche Technik geschaffen hat, wie bei den Griechen das feinentwickelte Kunstgefühl sich die Konstruktion zur Verwirklichung seiner Formgedanken zu einer geradezu verklärten Gesetzmäßigkeit heranbildete, wie die Römer diese entsprechend ihrem größeren Kulturkreise und ihrem Machtbewußtsein für ihre Bedürfnisse erweiterten und ins Große übertrugen und wie das Mittelalter seinen auf Vergeistigung der Materie gerichteten Kunstwillen in einer bis zur letzten Konsequenz ausgearbeiteten Technik durchsetzte. Stets bot die Technik nur die Mittel und Verfahren zur stofflichen Hervorbringung der Kunstwerke, niemals aber einen bestimmenden Ausgangspunkt oder leitenden Faktor für die künstlerische Zeugungskraft. Diese Unterordnung der Technik unter den Kunstwillen sprach sich in den einzelnen Epochen um so schärfer aus, je höher die Reife ihrer Kultur gediehen war. In der Kulturströmung unserer heutigen Zeit, die so impulsiv und so reich ist an neuem Inhalt, werden wir am wenigsten hoffen dürfen, aus der Technik einen stilistisch treffenden und auf die Dauer befriedigenden Ausdruck entwickeln zu können. Wir müssen, wenn wir vorwärtskommen wollen, der künstlerischen Urkraft selbst, dem uns innewohnenden Drang nach schönheitsvoller Gestaltung jene Ziele und Richtlinien geben, die aus der Reife unserer Kultur hervorgehen und uns mit dem Fortschritt des Zeitgeistes auch im Kunstleben vorwärtsbringen. Wir müssen suchen, neben und mit der äußersten Erfüllung der Aufgabe hinsichtlich Zweck, Technik und Stoff unseren Bauwerken auch die ihrer Bestimmung entsprechende Schönheit zu geben, eine Schönheit, in der die Denkweise unserer Zeit ein ebenso charakteristisches Antlitz erhält, wie es in früheren Jahrhunderten der Fall war.

Der Schönheitssucher muß in der Architektur vielleicht mehr als auf jedem anderen Gebiete der Kunst von klaren Gedankengängen und von festen, nachhaltigen Vorstellungen geleitet sein. Diese werden aber bei völliger Ausschaltung der Tradition sich ihrer sichersten Ausgangs- und Stütz-

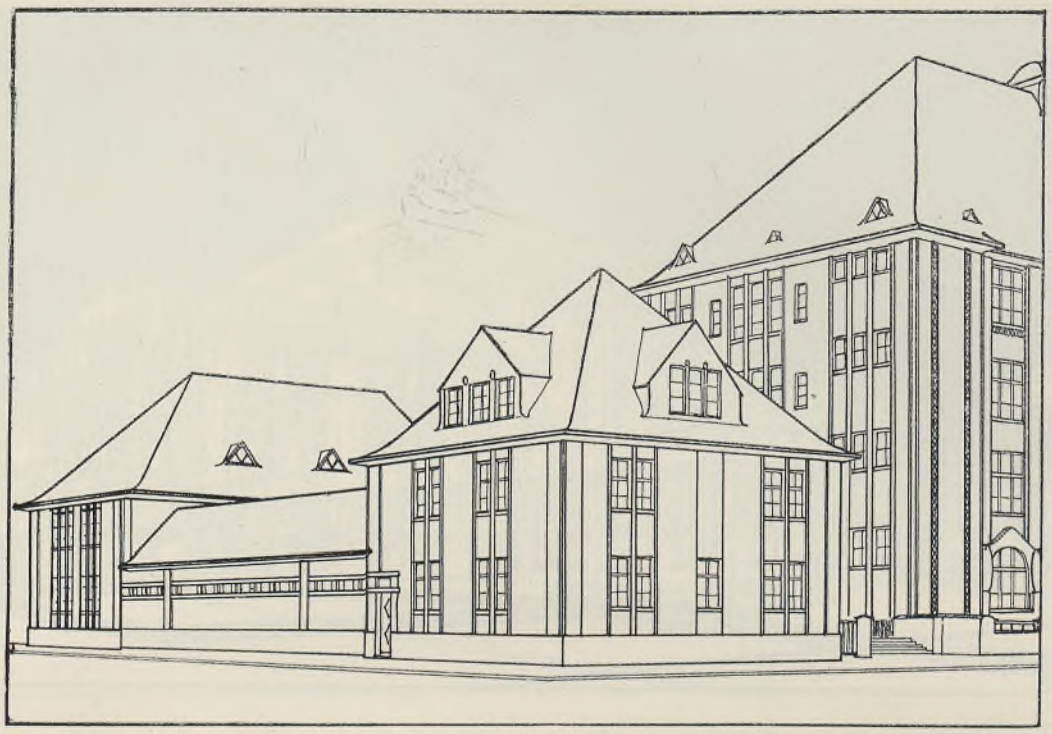


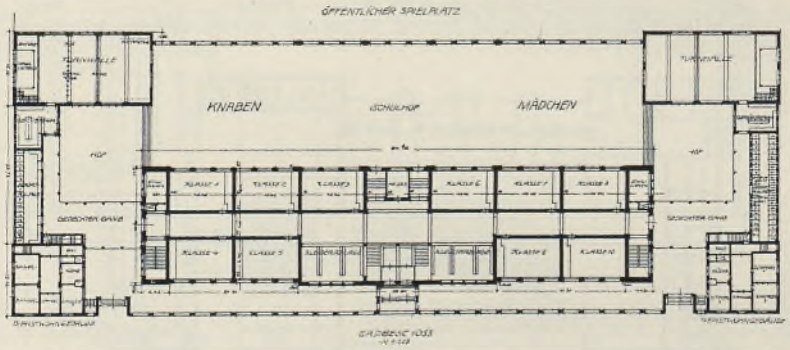


Entwurf für eine Stadthalle. Architekt Rudolf Ackermann

punkte entäußern. Auch in der Kunst gibt es Gesetze, die sich dauernd erhalten, die so wenig verloren gehen können, wie in den Erfahrungswissenschaften; die Nichtachtung dieser Gesetze kann nur eine Hemmung in ihrem natürlichen Entwicklungsgange zur Folge haben. Die moderne Kunst ist nur ein Glied der bis zu den frühesten Epochen des menschlichen Geisteslebens zurückreichenden und Jahrtausende hindurch fortlaufenden Kette der Kultur. Sie ist, wie jeder ihr vorangegangene Kunststil, das Produkt einer langen Entwicklung; diese Entwicklung kann nicht folgerichtig weitergeführt werden, wenn man nicht den Weg kennt, auf dem sie gekommen ist, wenn man gewissermaßen wieder vom Ursprungszustande der bildenden Künste ausgehen und verzichten will auf den außerordentlichen Reichtum an Erfahrungen und an Gestaltungskraft, den die Kultur früherer Jahrhunderte hinterlassen hat. Nicht mit der Ableugnung der Bedeutung der Tradition, nicht mit der Umkehrung ihrer Grundsätze, sondern mit einer gewissenhaften Prüfung ihrer Errungenschaften daraufhin, auf welche Weise diese umgewertet und umgegossen werden können in neue Formen, so wie dieses auch in früheren Zeiten des Übergangs von einem Kunststil zum anderen geschehen ist, werden wir zu einem zielsicheren Erfassen der Aufgaben unserer Zeit gelangen, deren ganzes Weltbild mit zahllosen Fäden an das der vergangenen Kulturepochen gebunden ist. Freilich darf sich diese Prüfung nicht in formalistischer Stilvergleichung erschöpfen. Nur die genetische Methode, die Verfolgung des Werdenden und der Entwicklung, um das Gewordene zu verstehen, die ja heute in allen Forschungsgebieten heimisch ist, kann uns hier zum Ziele führen. Das tiefere Eindringen in die Entwicklungsgeschichte der Architektur gibt uns die wertvollsten Hinweise für eine erfolgversprechende Ausbildung und Läuterung des Stilgefühls; es warnt vor bösartigen Auswüchsen, erzeugt Duldsamkeit gegen Liebhabereien, nur nicht gegen Stillosigkeit; es regt die Beobachtung und die Kritik mächtig an und weckt dadurch das Bewußtsein selbstschöpferischen Könnens; es bildet, was wohl das wichtigste ist, den guten, die Schönheit suchenden Geschmack, der auch in der Architektur die eigentlich schaffende Kraft bedeutet oder bedeuten soll. In der Herbeiführung eines historisch begründeten Verständnisses der Gegenwart werden wir am besten mitarbeiten an einer den Kulturaufgaben und dem Geiste der neuesten Zeit entsprechenden, bodenständigen Weiterentwicklung der Kunst.

□ □ □ □

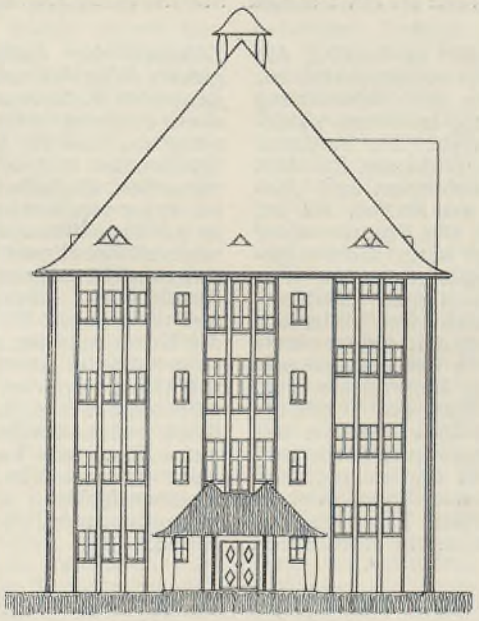




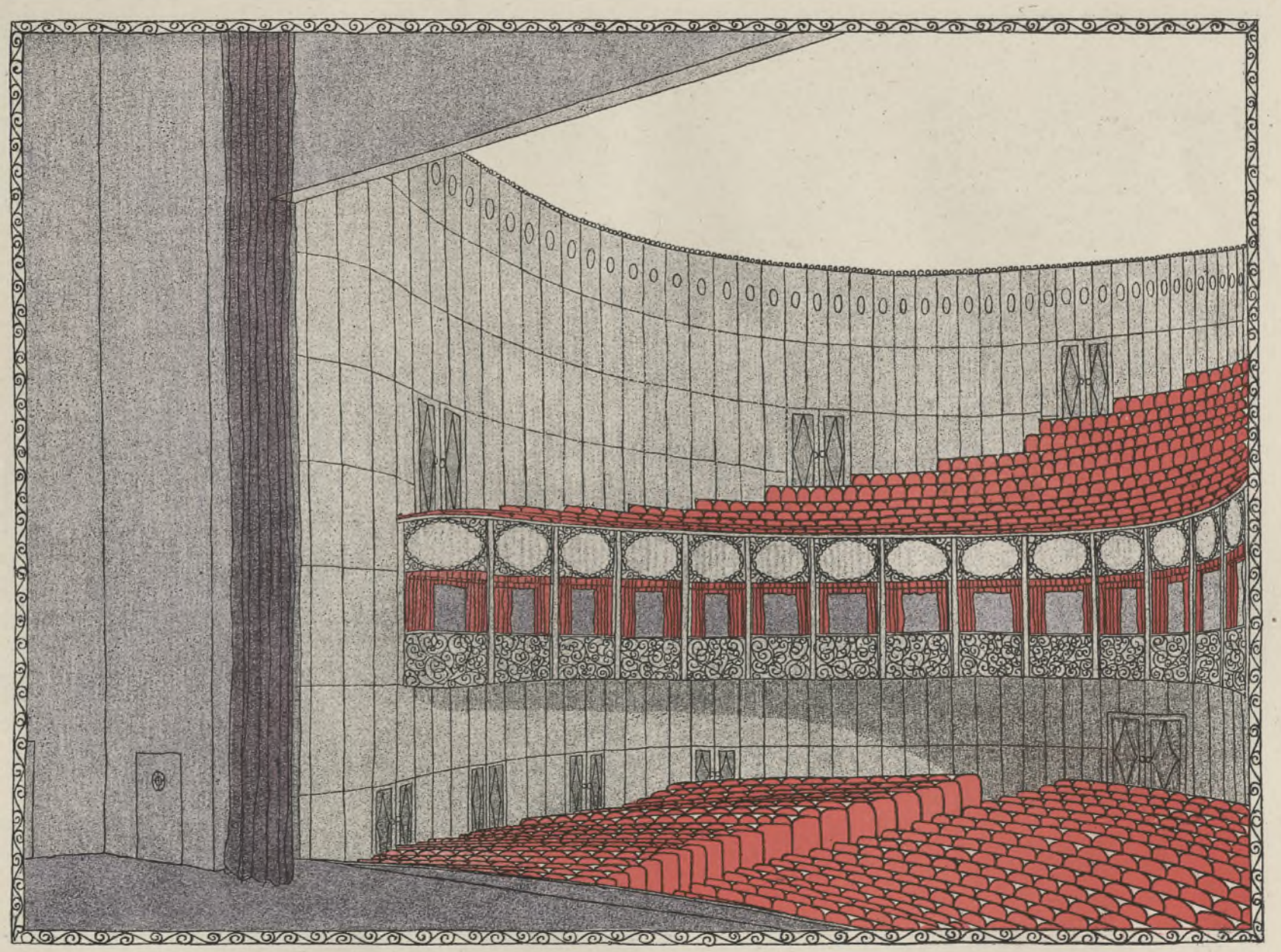
Villa G. (Tafel 93)

Von Architekt Prof. Dr. Friedrich Kick

Die Villa ist an der Peripherie von Leitmeritz frei nach rückwärts und den Seiten zu im Garten stehend als Doppelhaus gedacht. Die Entwicklung beider Teile ist vollständig gleich, sowohl im Grundriß wie im Aufbau. Jedes der beiden Objekte weist im Parterregeschoße eine Wohnung, bestehend aus vier Zimmern, Küche und Zubehör, im ersten Stock zwei kleine Wohnungen, bestehend aus zwei Zimmern, Küche und Zubehör auf. Endlich im Dachgeschosse mehrere separat vermietbare Junggesellenwohnungen mit separatem Eingange und einem großen gemeinsamen Waschboden. Alles weitere, betreffend die Außenerscheinung des Objektes, welches ebenfalls die örtlichen Bauformen berücksichtigt, dürfte aus den Plänen mehr denn genügend ersichtlich werden.



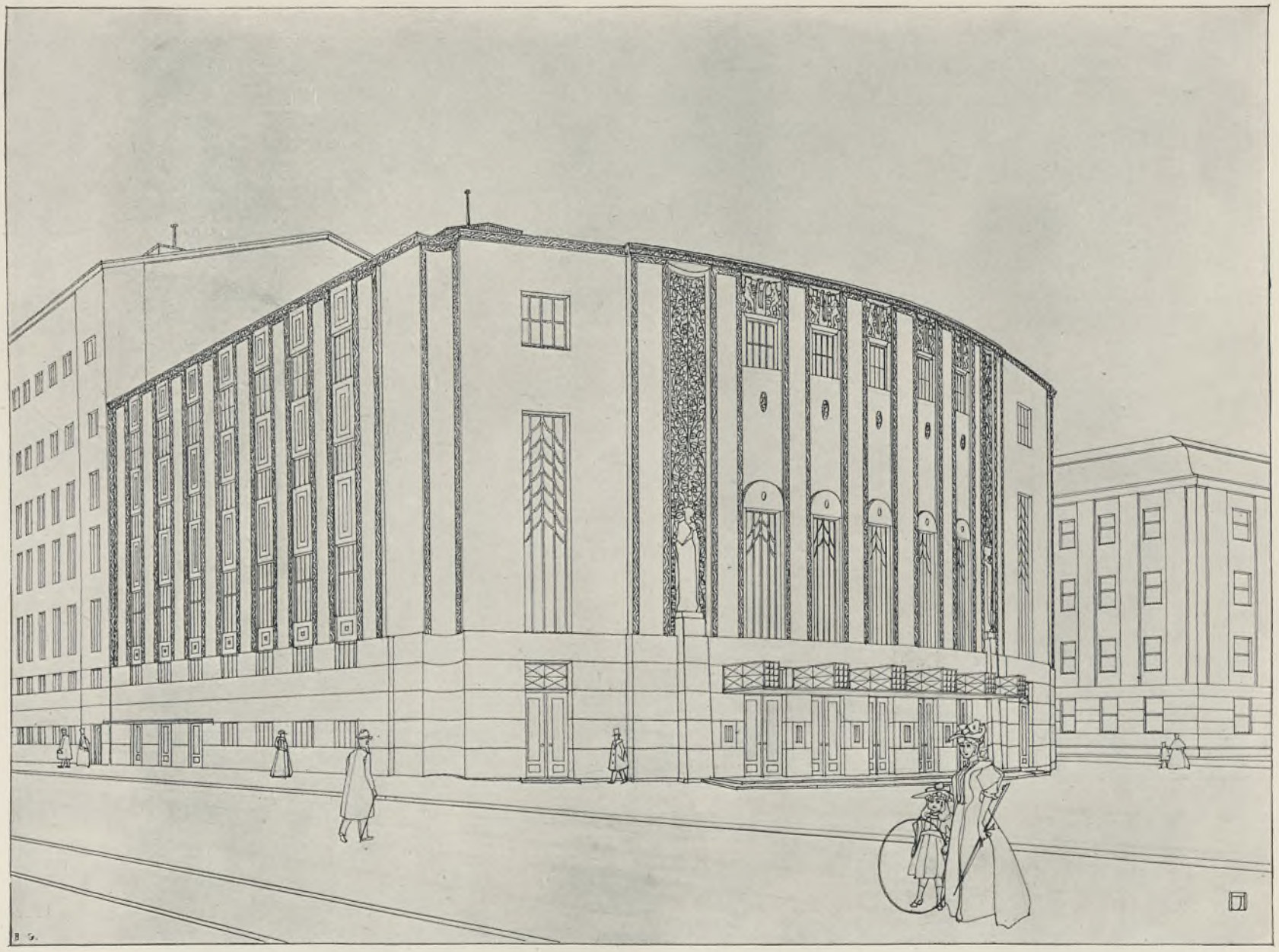
Entwurf für eine Doppelschule — Architekt Rudolf Ackermann



Entwurf für ein Theater.

Architekt Professor Josef Hoffmann.

Verlag Eduard Kosmack in Wien.



Entwurf für ein kleines Theater.

Architekt Professor Josef Hoffmann, Wien.

Verlag Eduard Kosmack in Wien.

Wohnhaus des Herrn Direktor K. Jarůšek, Brünn.

Architekt Joža Gočár, Prag.

Verlag Eduard Kosmack in Wien.

Landhaus in Four Oaks.

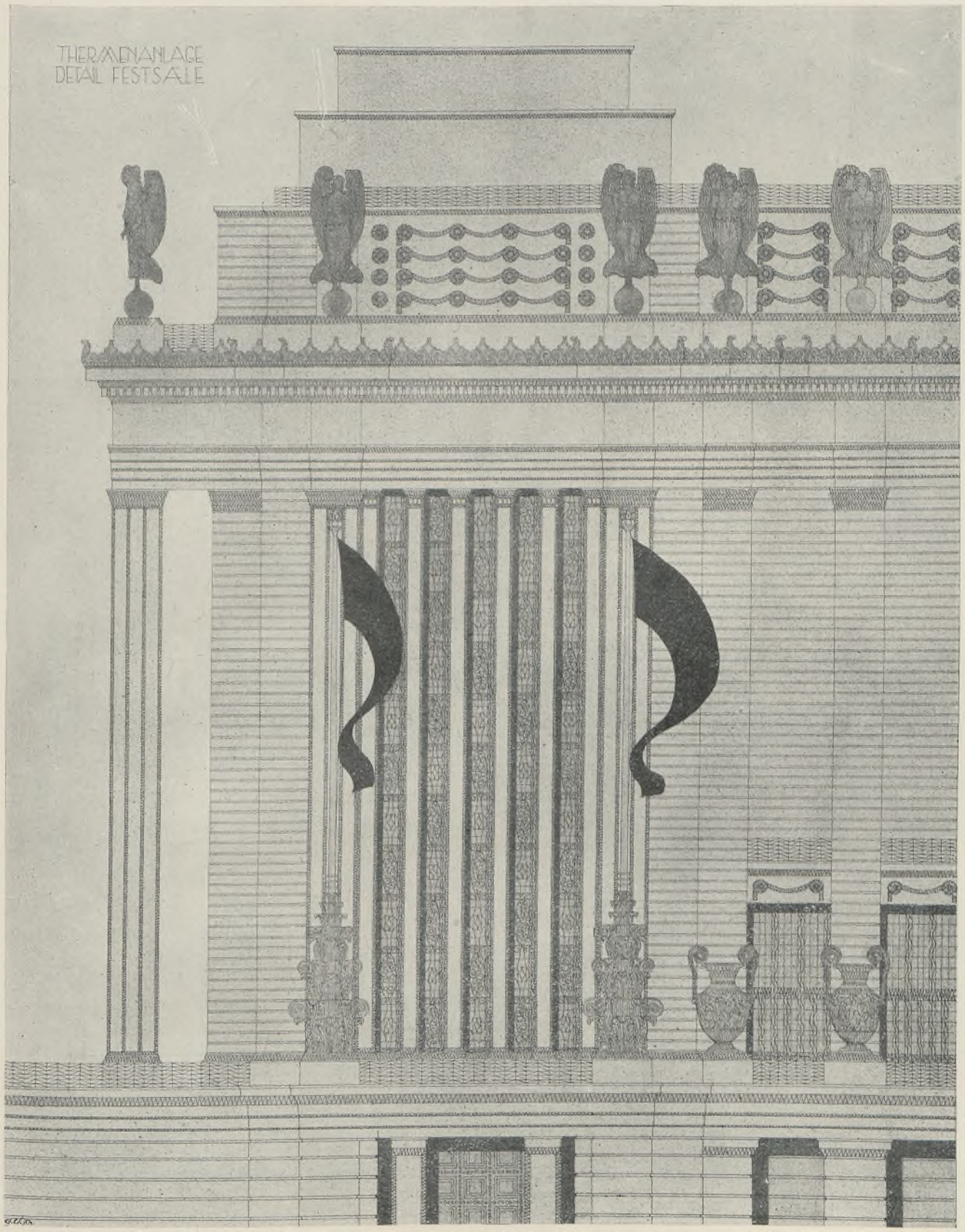
Architekt Ed. H. Bidlade.

Verlag Eduard Kosmack in Wien.

Landhaus.

Architekt C. F. A. Voysey.

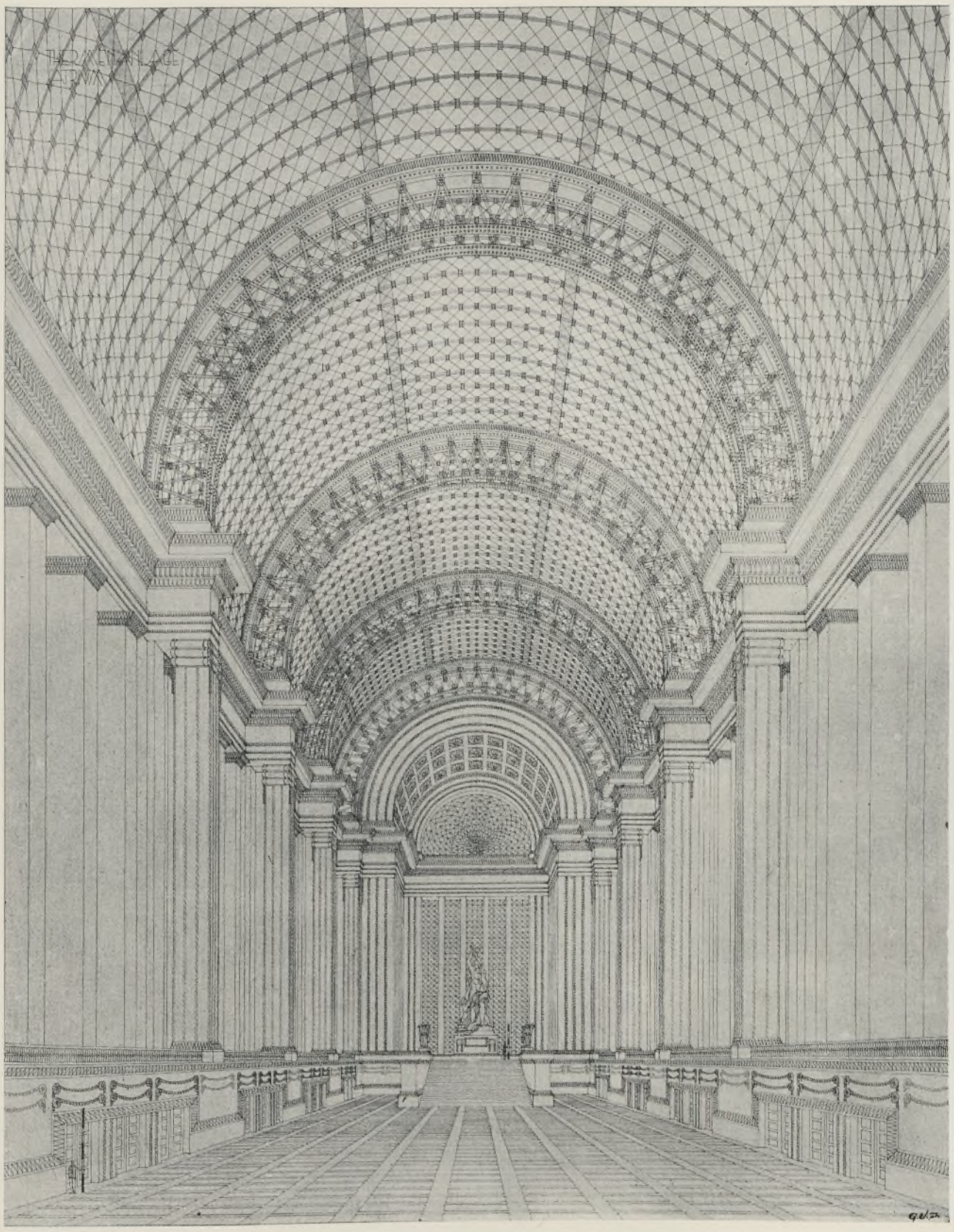
Verlag Eduard Kosmack in Wien.



Projekt für eine Thermenanlage. Detail der Festsäle.

Architekt Rudolf Perco.
(Wagner-Schule 1910.)

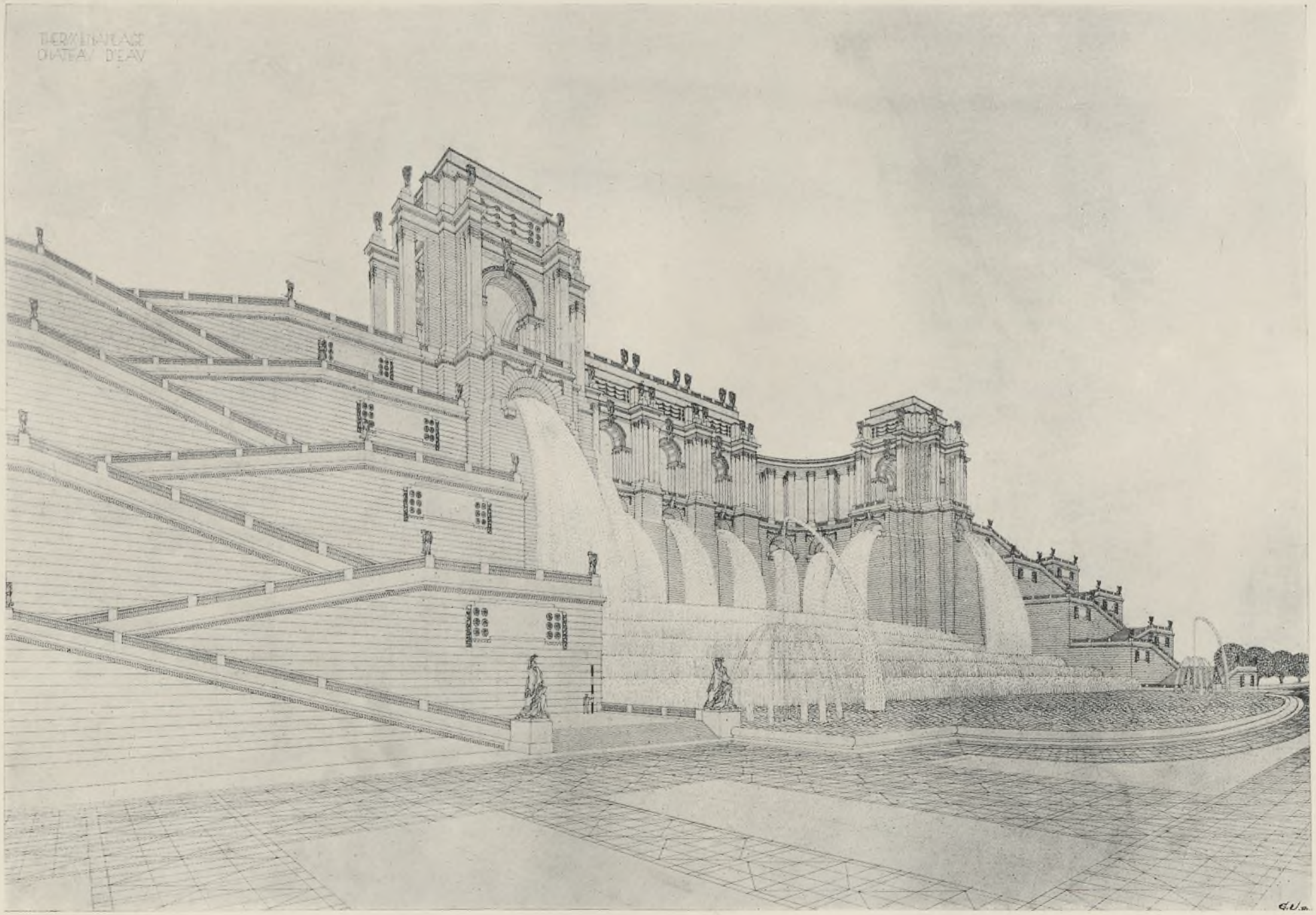
Verlag Eduard Kosmack in Wien.



Projekt für eine Thermenanlage. Atrium.

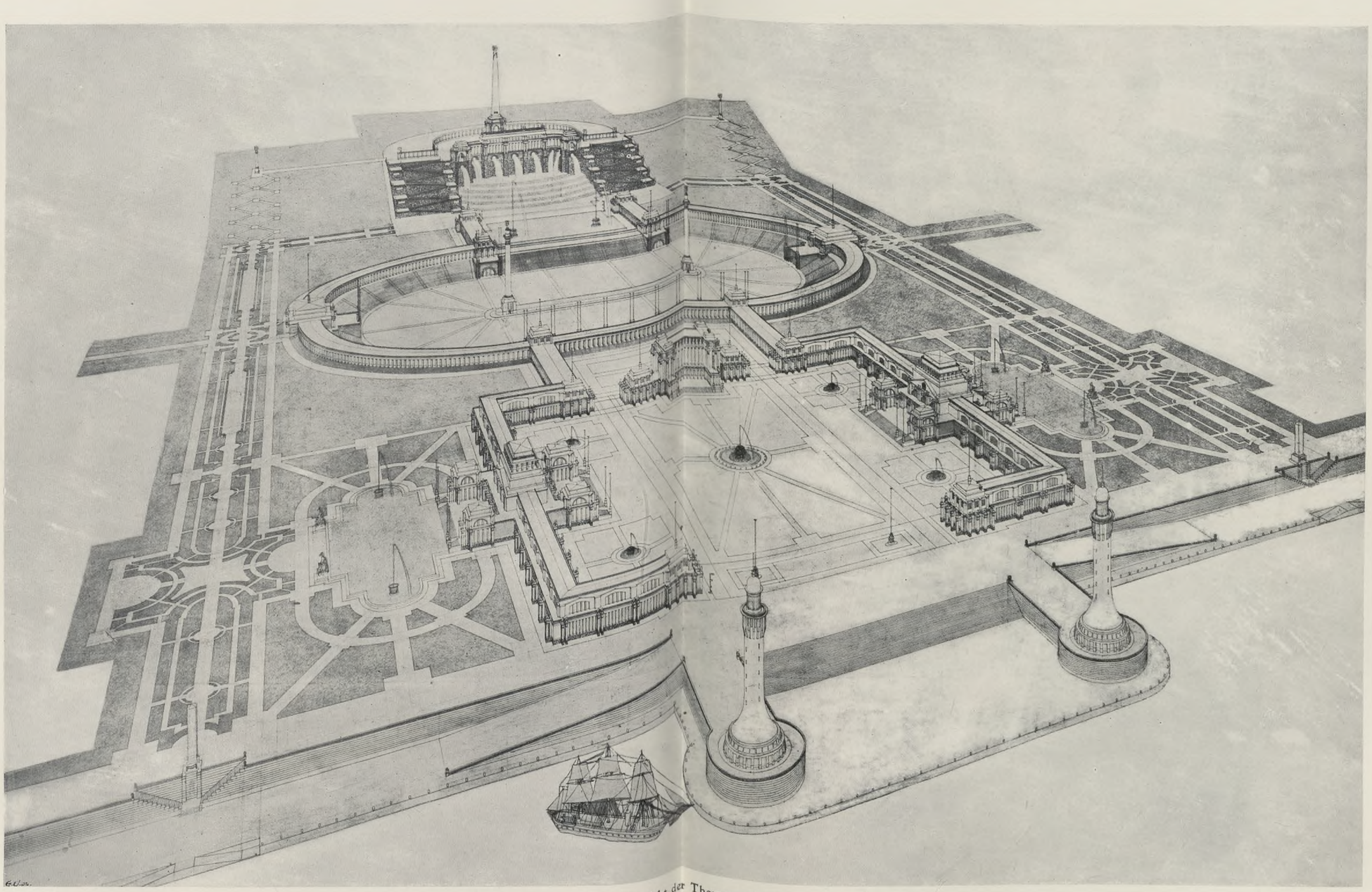
Architekt Rudolf Perco.
(Wagner-Schule 1910.)

Verlag Eduard Kosmack in Wien.



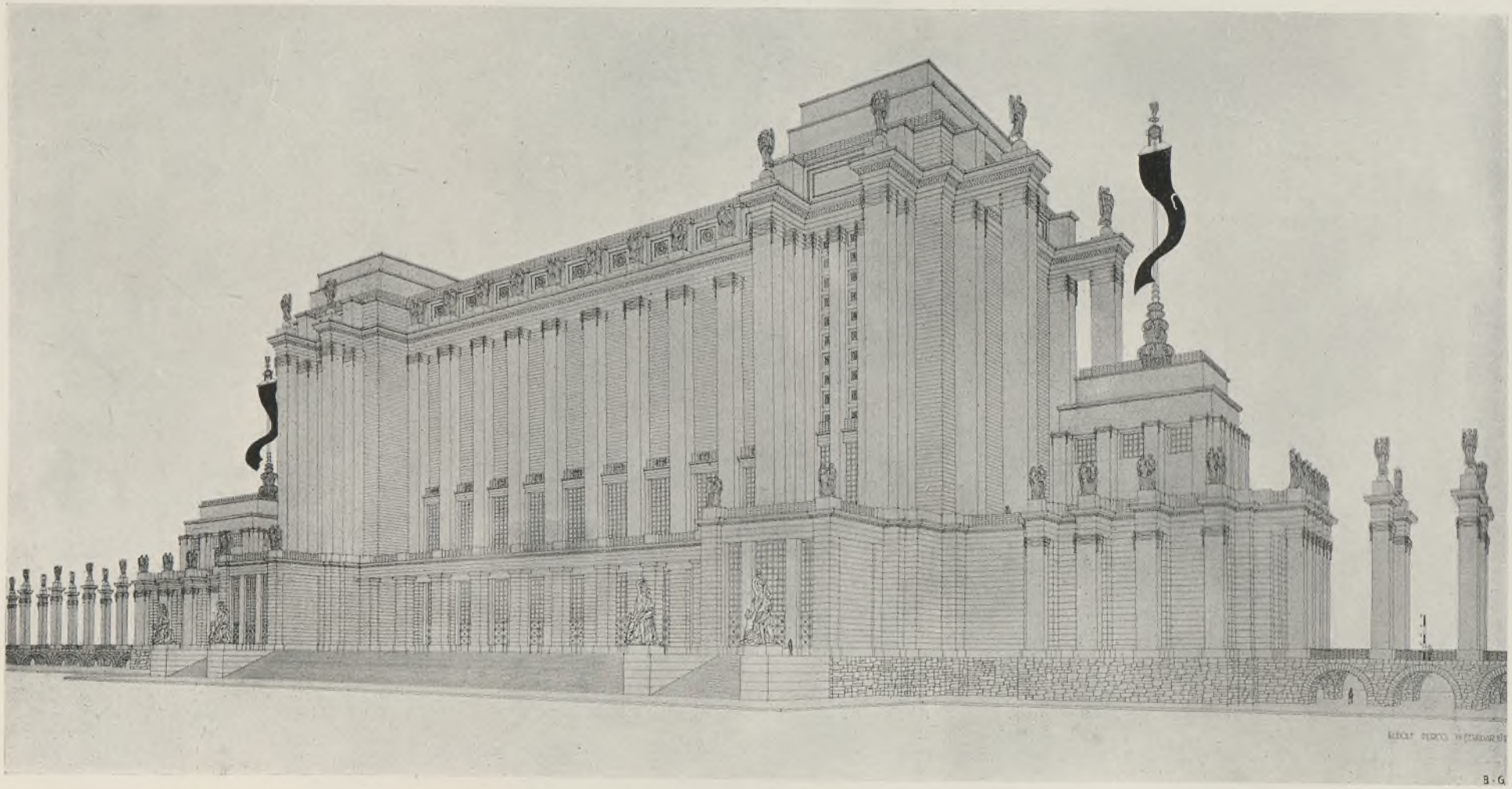
Projekt für eine Thermenanlage. Wasserschloß.

Architekt Rudolf Perco,
(Wagner-Schule 1910.)



Gesamtansicht der Thermenanlage.
Architekt Rudolf Perco.
(Wagner-Schule 1910.)

Verlag Eduard Kosmack in Wien.

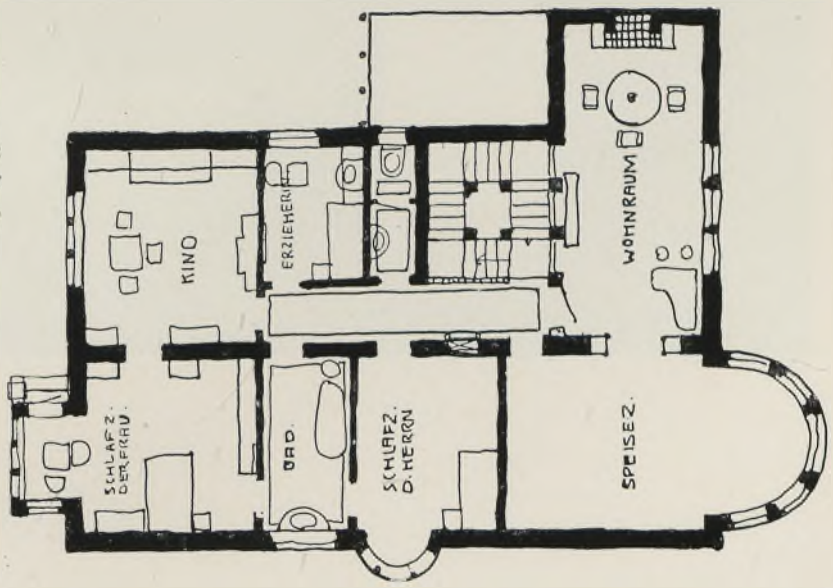


Projekt für eine Thermenanlage (Detail).

Architekt Rudolf Perco.
(Wagner-Schule 1910.)

Verlag Eduard Kosmack in Wien.

Entwurf für eine Villa auf der Hohen Warte.



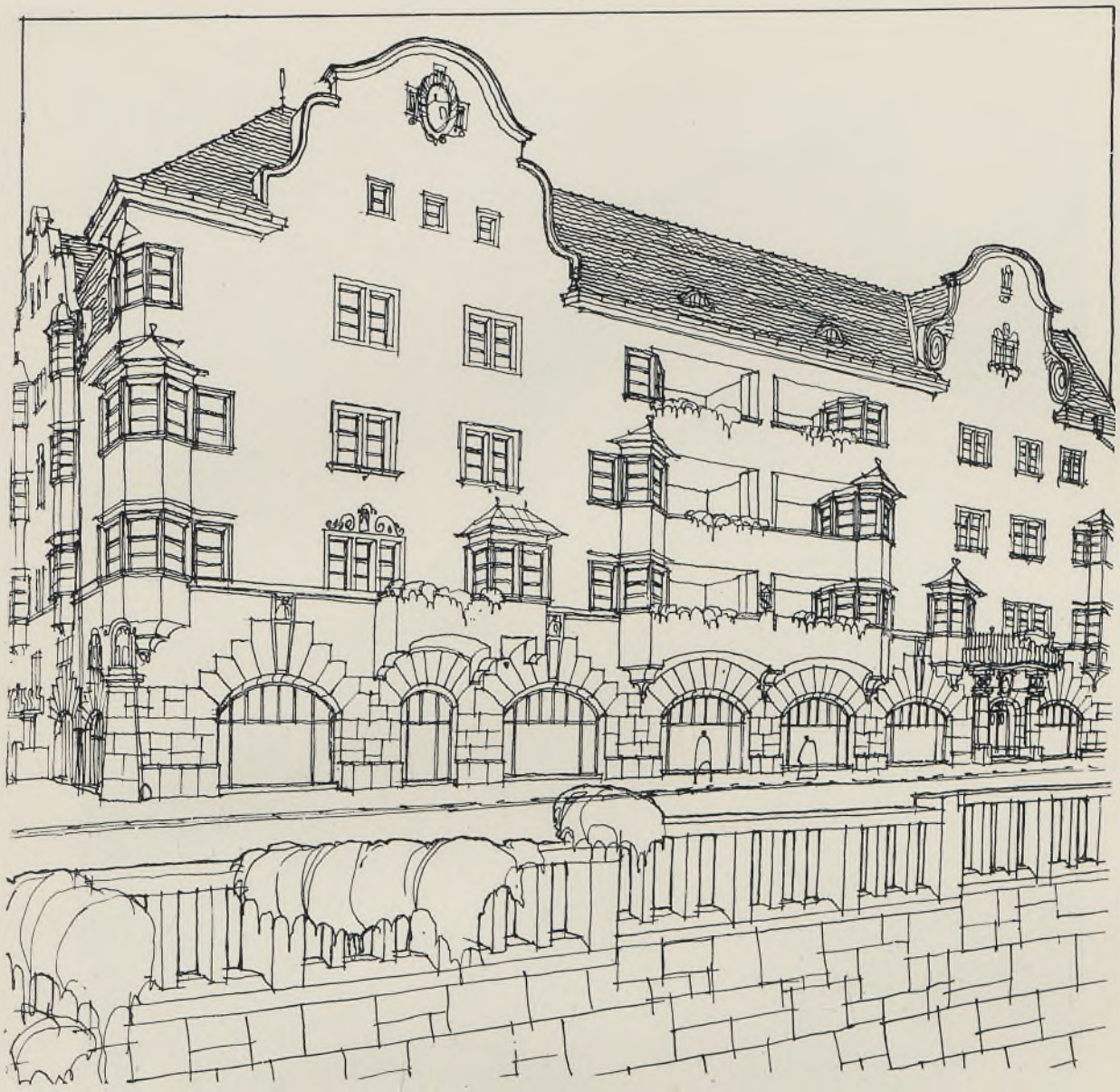
Architekt Professor Josef Hoffmann, Wien.

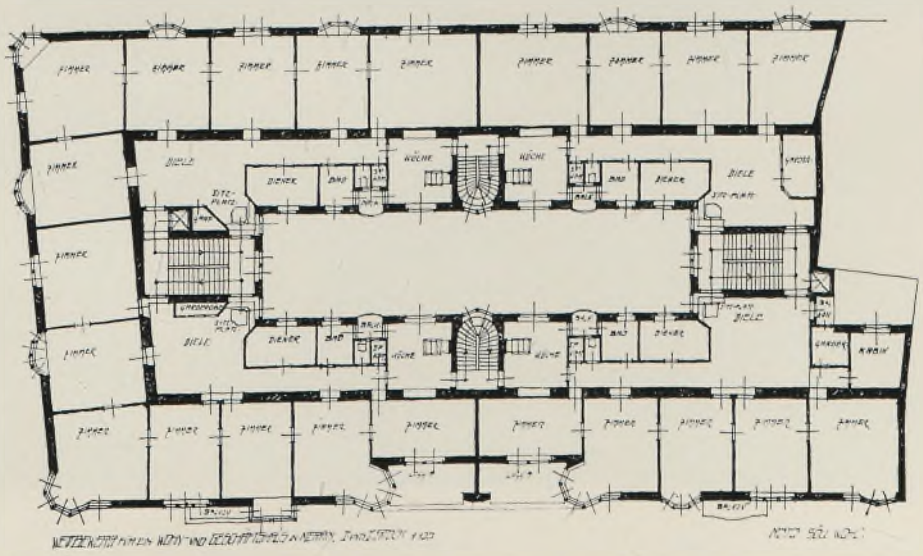
Verlag Eduard Kosmack in Wien.

Landhaus.

Architekt F. C. A. Voysey.

Verlag Eduard Kosmack in Wien.





Konkurrenzprojekt für ein Wohn- und Geschäftshaus in Meran
(II. Preis).

Architekt Wilhelm Sachs (Innsbruck).

Verlag Eduard Kosmack in Wien.

Konkurrenzprojekt für ein Wohn- und Geschäftshaus in Meran
(II. Preis).

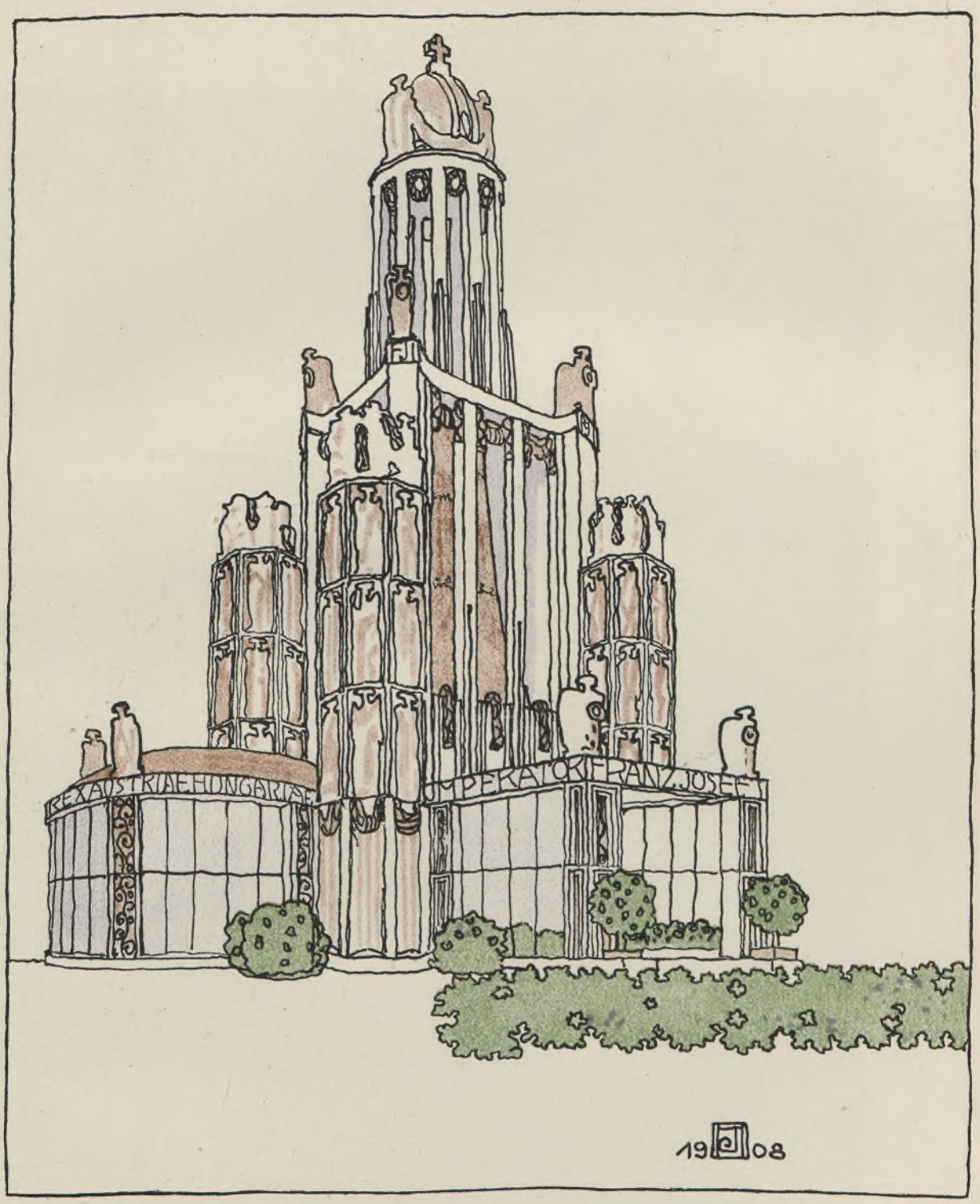
Architekt Wilhelm Sachs (Innsbruck).

Verlag Eduard Kosmack in Wien.

Details vom Spielwarenhaus „Arkaden-Bazar“ in Budapest.

Architekten László und Josef Vágó, Budapest.

Verlag Eduard Kosmack in Wien.



Projekt für den Kaiserpavillon zum Festzuge 1908.

Architekt Professor Josef Hoffmann.

Verlag Eduard Kosmack in Wien.

Direktionsgebäude der Kuranstalt.

Architekten S. Theiß und J. Jaksch.

Verlag Eduard Kosmack in Wien.

Villa in Wien XIX

Architekt Robert Oerley

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Zwei Landhäuser in Siebenbürgen

Architekt Eduard Wigand in Maros-Vasarhely

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Stadtwäldchen-Theater in Budapest

Architekten László und Josef Vágó

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Stadtwäldchen-Theater in Budapest

Architekten László und Josef Vágó

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Petöfi-Reliquienmuseum in Budapest

Architekten László und Josef Vágó

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Aus Rossatz a. D.

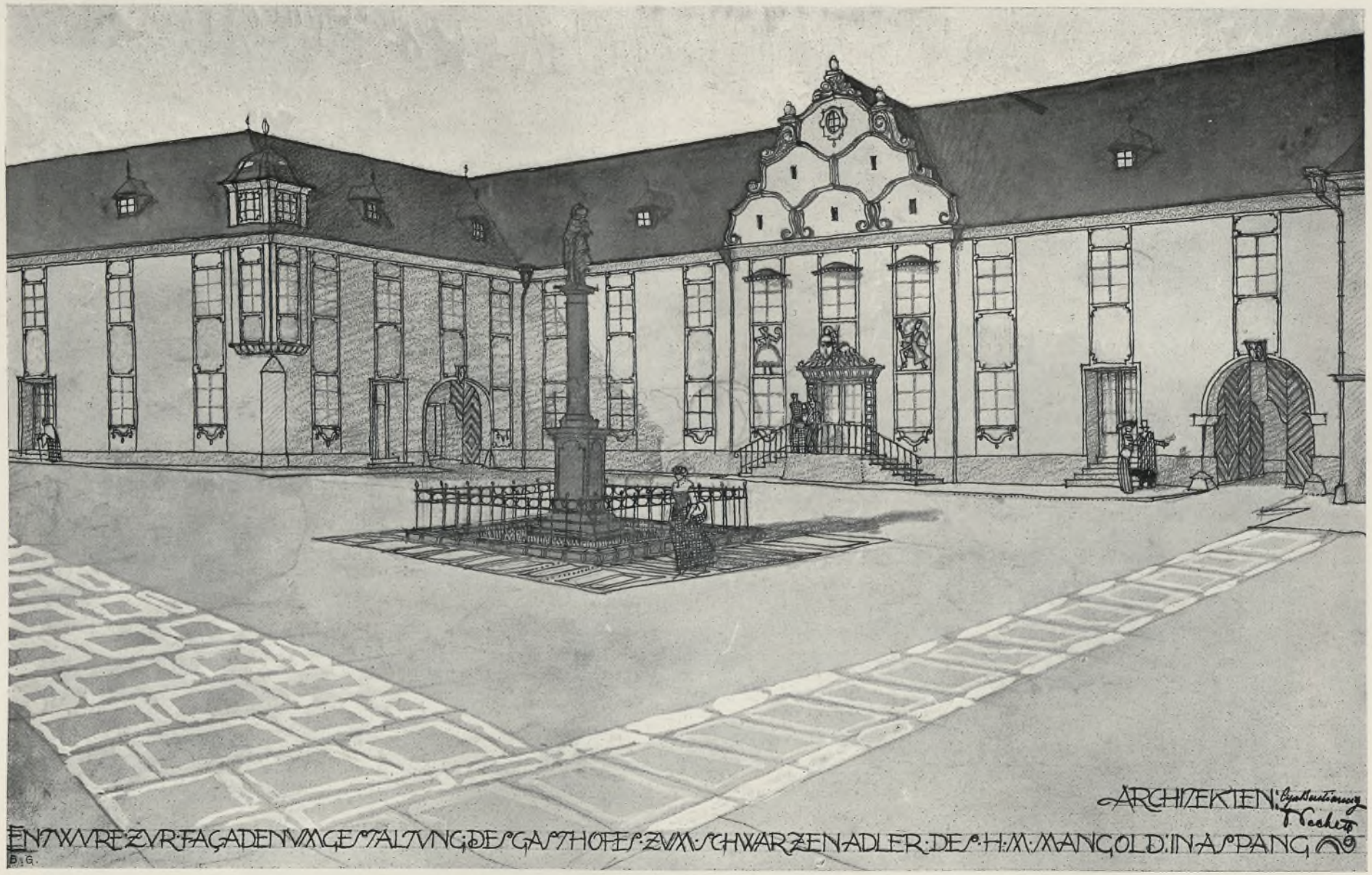
Aufnahme von Konrad Heller, Wien

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Fassadenmalerei an einem Wohnhause in Preßburg

Entwurf: Franz Schmid, Landskron. Schule des Prof. K. Moser

Verlag Eduard Kosmack in Wien



Entwurf zur Fassadenumgestaltung eines Gasthofes in Aspang

Architekten C. Bastiancig und D. Peche

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Englisches Landhaus

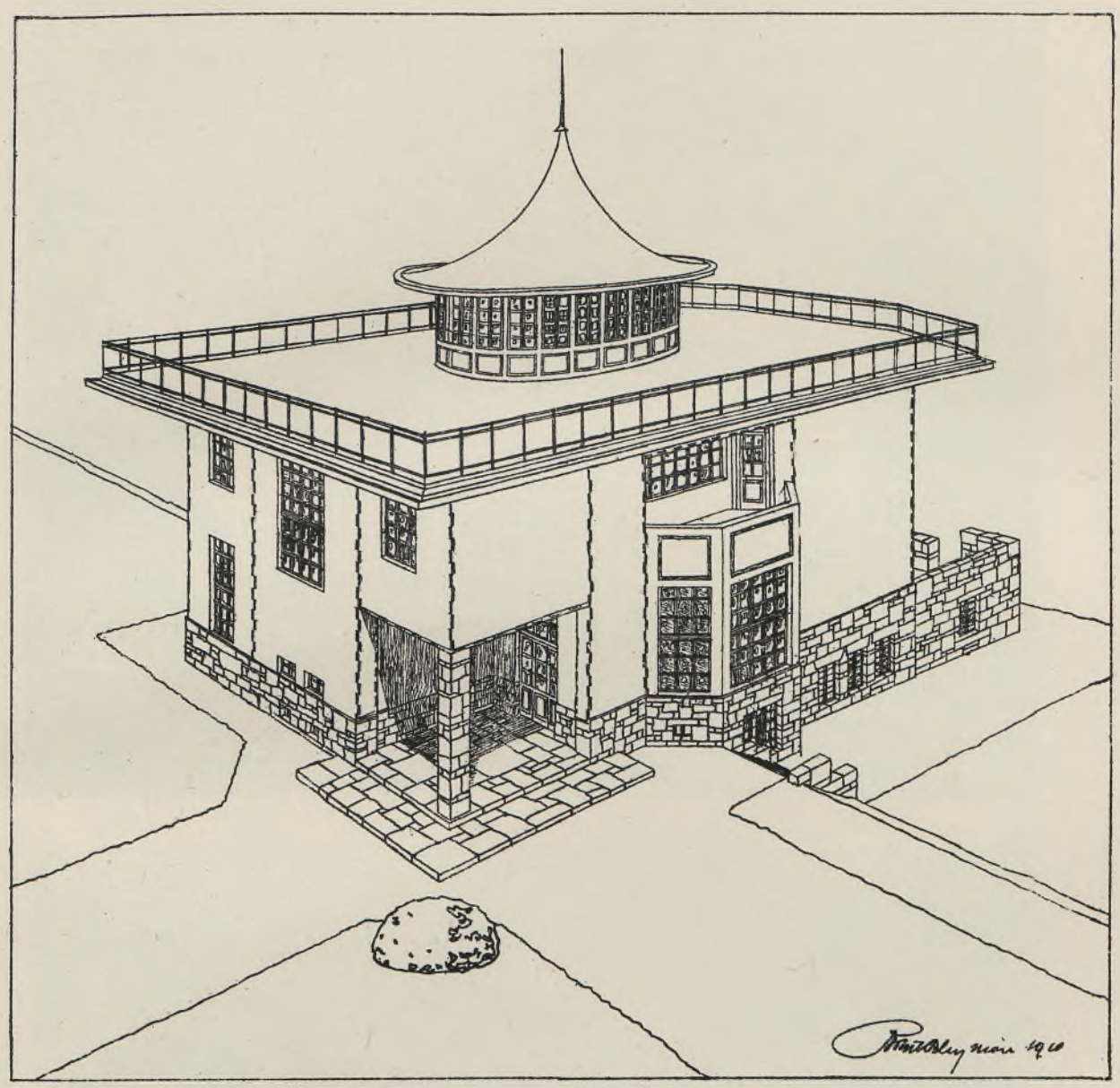
Architekt W. H. Bidlake

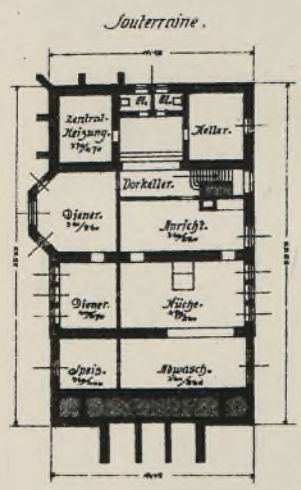
Verlag Eduard Kosmack in Wien

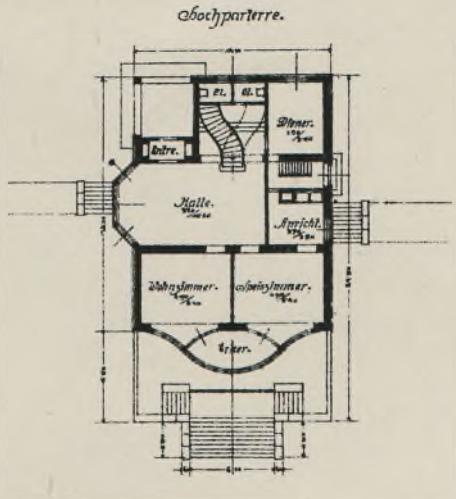
Englisches Landhaus

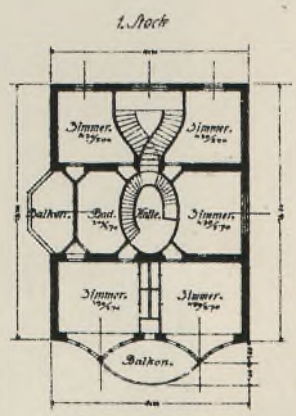
Architekt W. H. Bidlake

Verlag Eduard Kosmack in Wien









Landhaus.

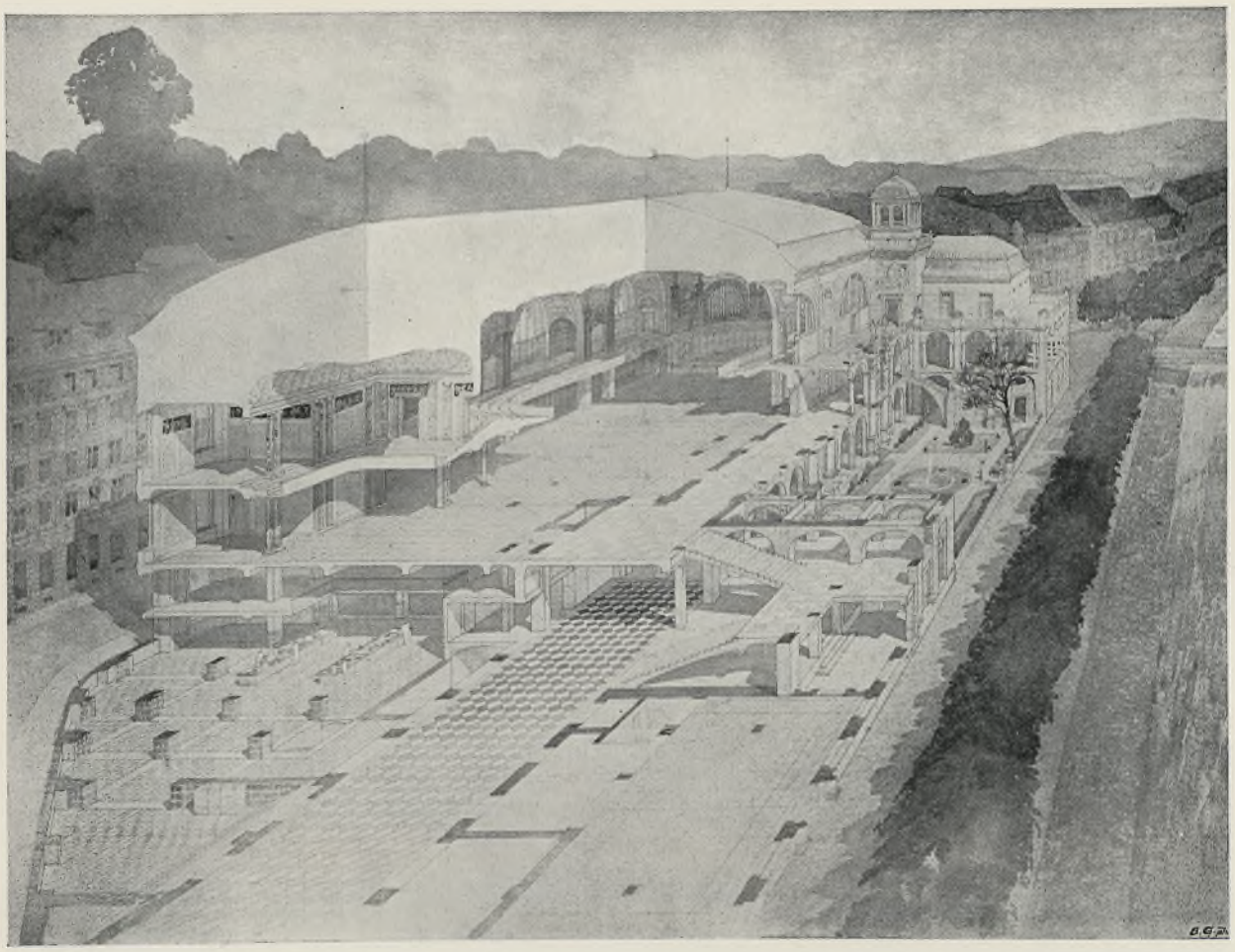
Architekt Robert Oerley (aus der österr. Konkurrenz für den Baukunstwettbewerb Rom 1911).

Verlag Eduard Kosmack in Wien.

Konkurrenzprojekt für den Kurhausbau in Karlsbad (I. Preis)

Architekt Professor Dr. Friedrich von Thiersch, München

Verlag Eduard Kosmack in Wien



Konkurrenzprojekt für den Kurhausbau in Karlsbad (I. Preis)

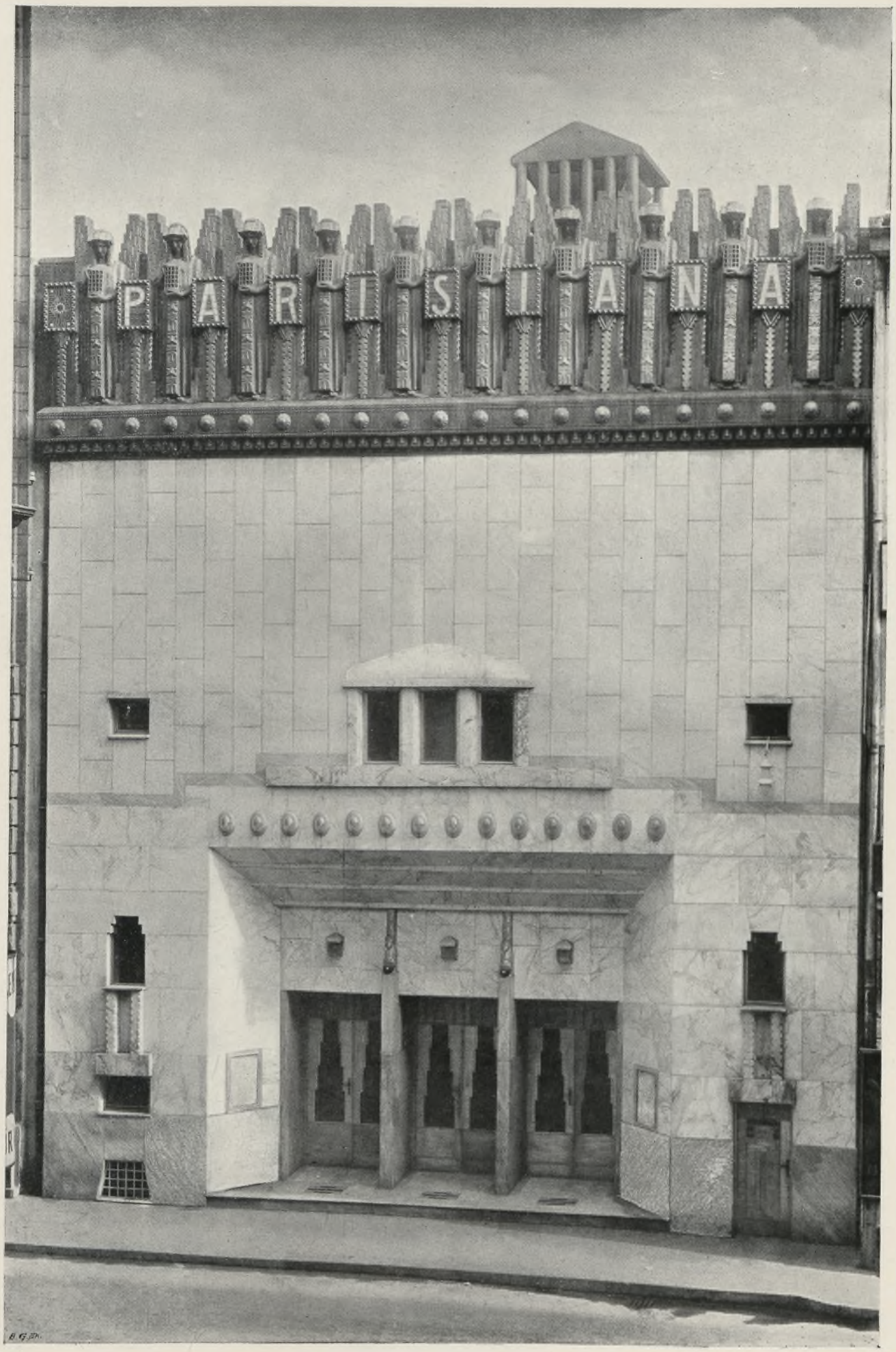
Architekt Professor Dr. Friedrich von Thiersch, München

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Konkurrenzprojekt für den Kurhausbau in Karlsbad (II. Preis)

Architekt Professor Emanuel von Seidl, München

Verlag Eduard Kosmack in Wien



Varieté »Parisiana« in Budapest

Architekt Béla Lajta, Budapest

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Detail eines Gitters

Architekt Béla Lajta, Budapest

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Einsegnungshalle am Kerepeser Friedhof in Budapest

Architekt Béla Lajta, Budapest

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Grabmal auf dem Kerepeser Friedhof in Budapest

Architekt Béla Lajta, Budapest

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Detail eines Hauses in Budapest

Architekt Béla Lajta, Budapest

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Detail vom k. ung. Postsparkassenamt in Budapest

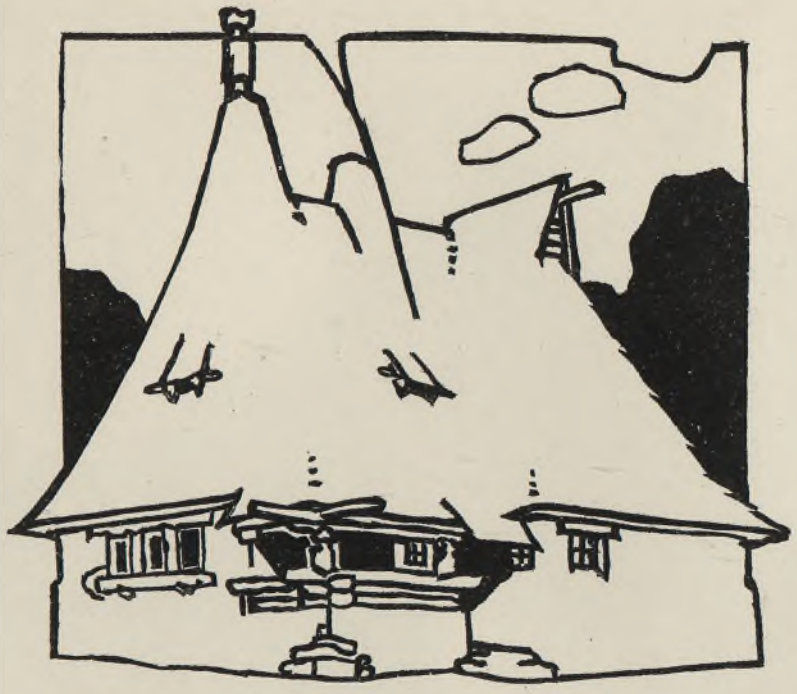
Architekt Lechner Ödön in Budapest

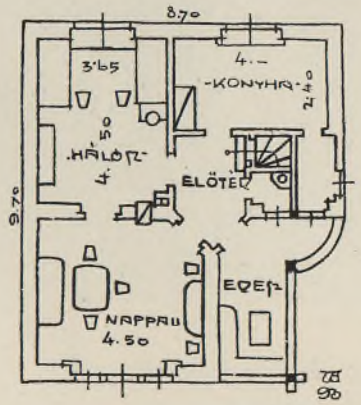
Verlag Eduard Kosmack in Wien

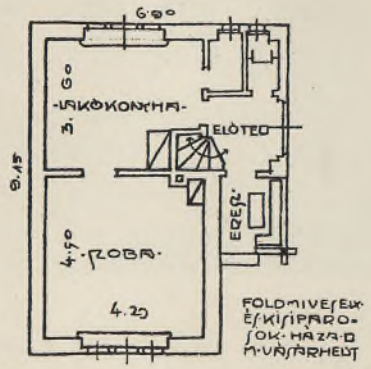
Einfamilienhaus.

Architekt Eduard Wigand, Maros-Vásárhely.

Verlag Eduard Kosmack in Wien.



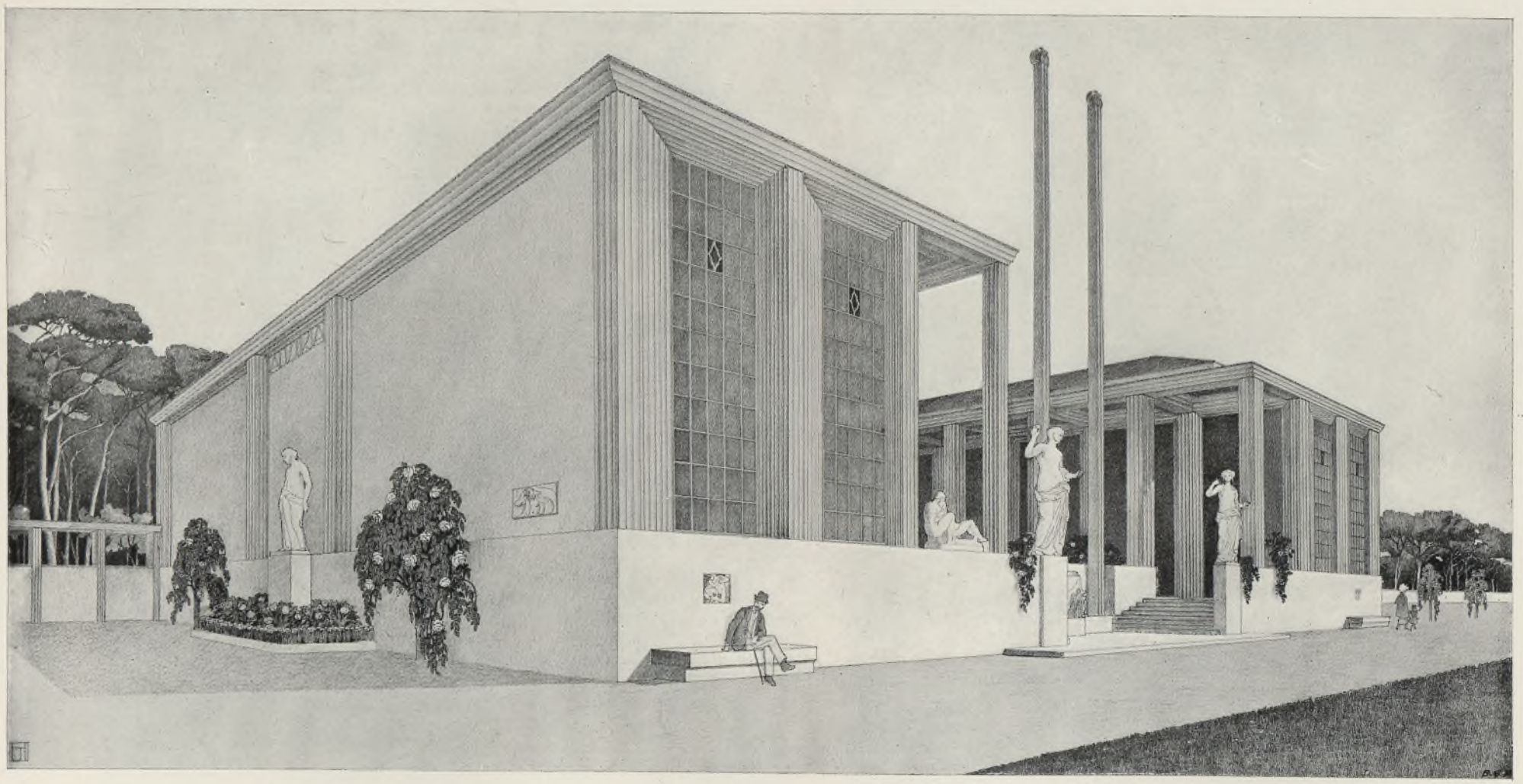




Arbeiterwohnhäuser in Siebenbürgen.

Architekt Eduard Wigand, Maros-Vásárhely.

Verlag Eduard Kosmack in Wien.



Österreichischer Pavillon auf der internationalen Kunstausstellung in Rom 1911

Architekt Josef Hoffmann, Professor an der k. k. Kunstgewerbeschule, Wien

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Raum der »Gesellschaft österreichischer Architekten«
auf der Internationalen Kunstausstellung in Rom 1911

Architekten E. Hoppe, M. Kammerer und O. Schönthal, Wien

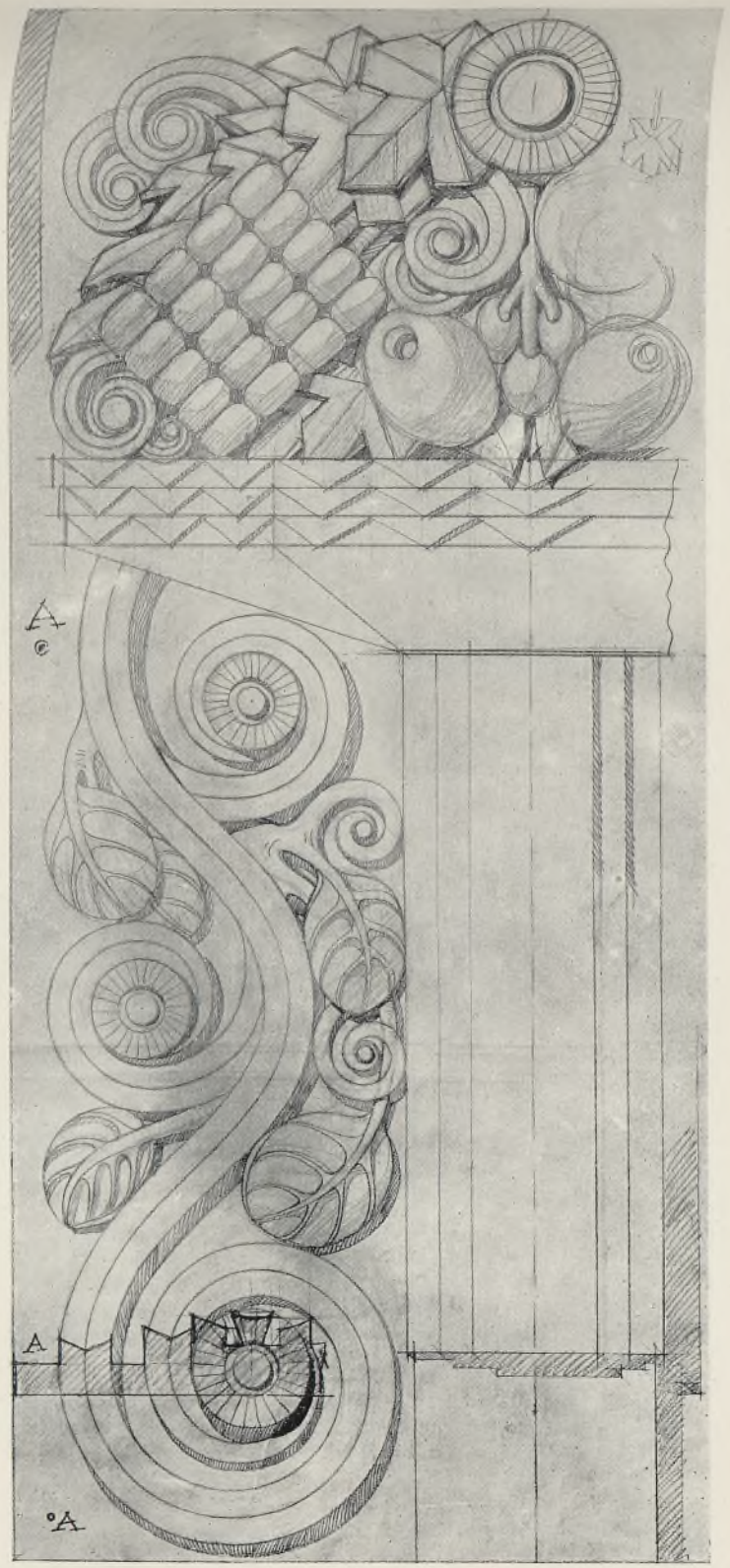
Verlag Eduard Kosmack in Wien

Zinshaus in Wien XVII

Architekten E. Hoppe, M. Kammerer und O. Schönthal

Baumeister Hans Hummel

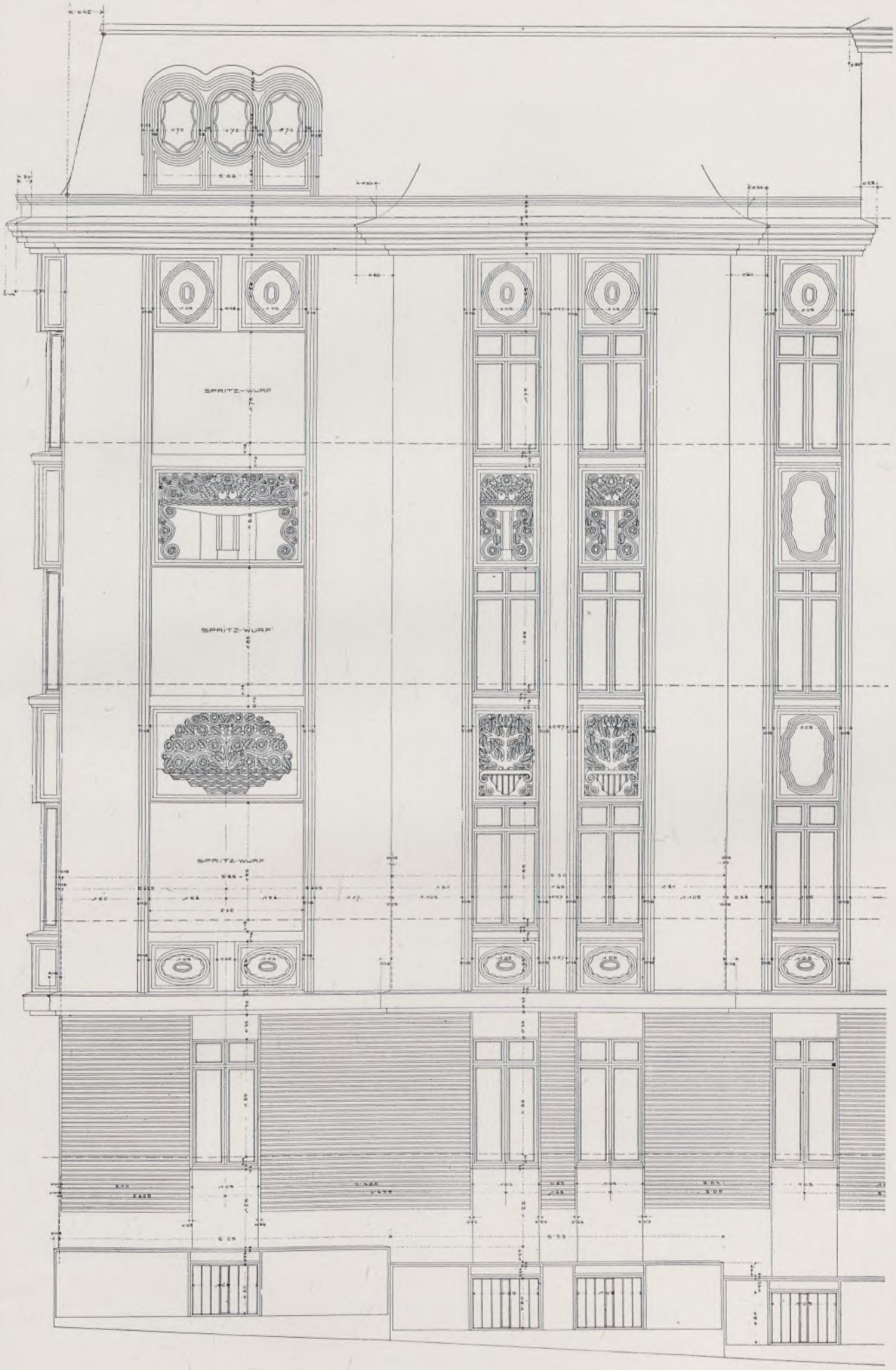
Verlag Eduard Kosmack in Wien



Wohn- und Geschäftshaus in Wien, XVIII. Naturdetails auf $^1/_6$ verkleinert

Architekten E. Hoppe, M. Kammerer, O. Schönthal. Baumeister Hans Humel

Verlag Eduard Kosmack in Wien

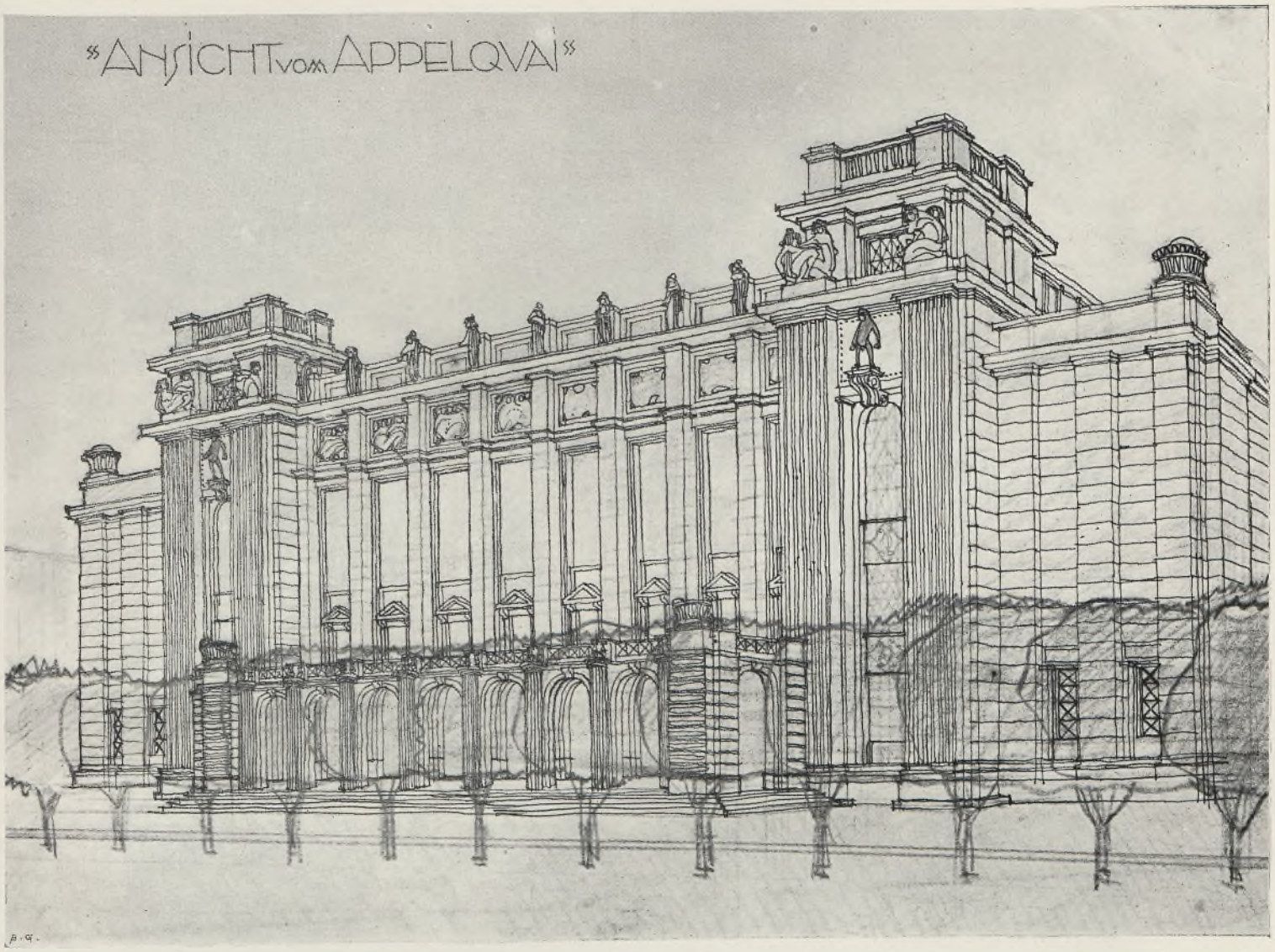


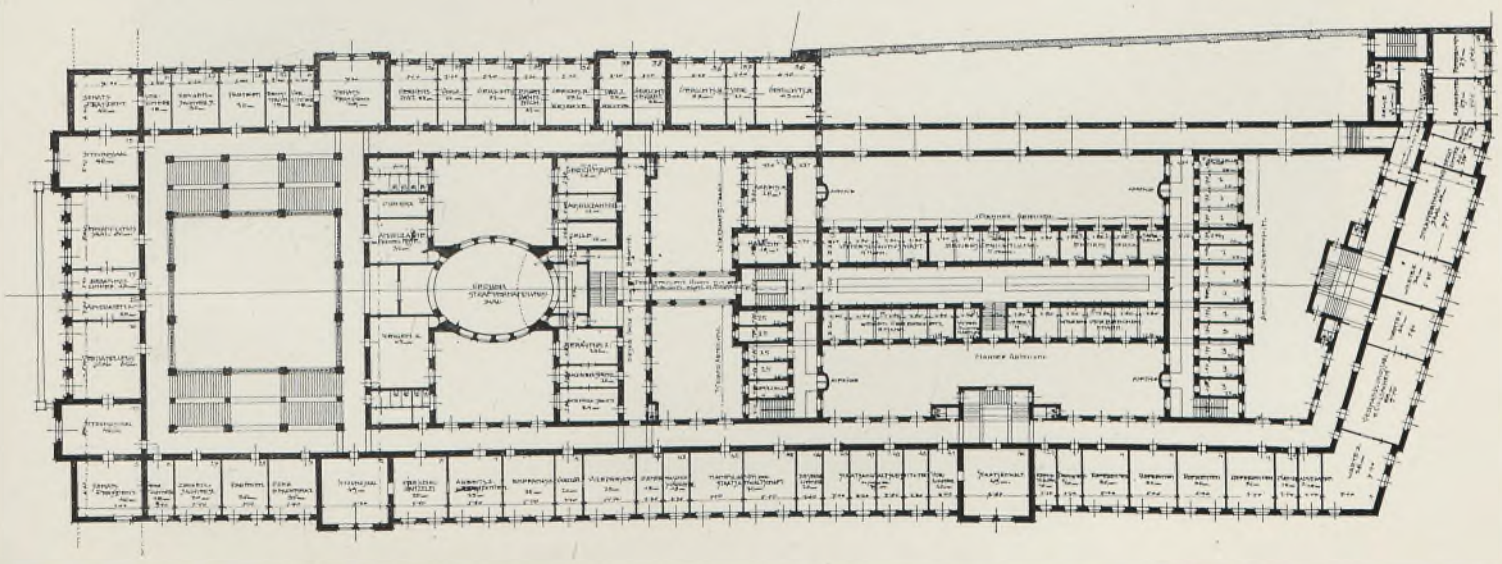
Detail zum Zinshaus auf Tafel 43

Architekten E. Hoppe, M. Kammerer, O. Schönthal

Baumeister Hans Hummel

Verlag Eduard Kosmack in Wien





Konkurrenzprojekt für das Justizgebäude mit einem Gefangenhaus in Sarajevo

Angekauft

Architekten W. Deininger und R. Truksa

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Partie oberhalb der Frauenbergstiege in Stein a. d. D.

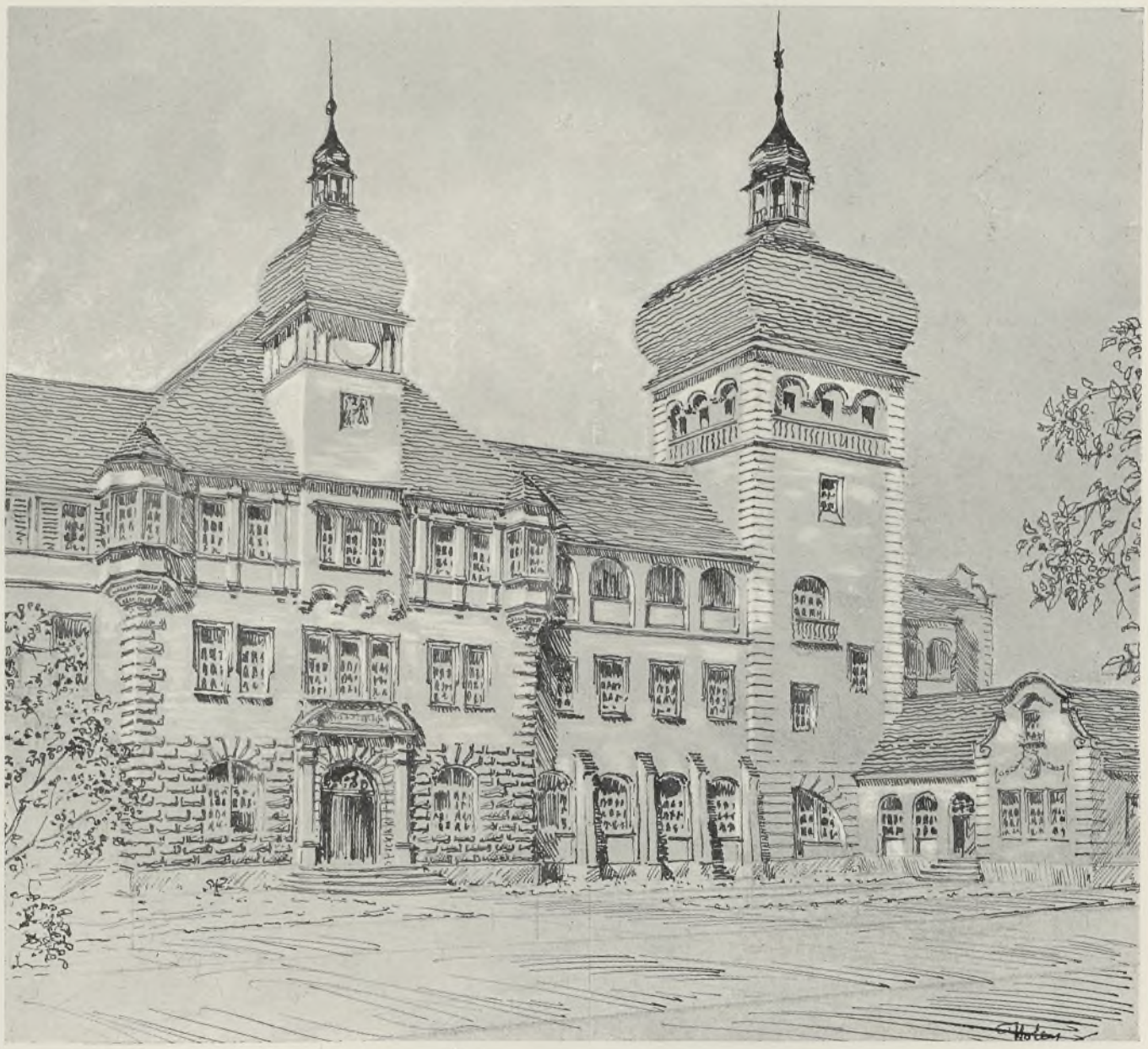
Aufnahme von Konrad Heller, Wien

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Das »Haus Ast« in Wien, Hohe Warte

Architekt Josef Hoffmann, Professor an der k. k. Kunstgewerbeschule, Wien

Verlag Eduard Kosmack in Wien



Projekt für ein Museum in Innsbruck
Teilansicht der Vorderfront

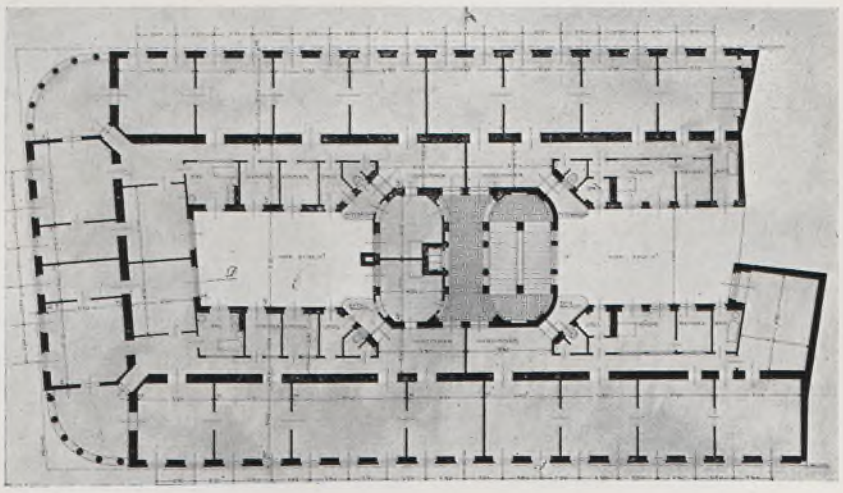
Architekt Dr. Karl Holey, Wien

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Bibliothek im Stift Vorau

Aufnahme von Konrad Heller, Wien

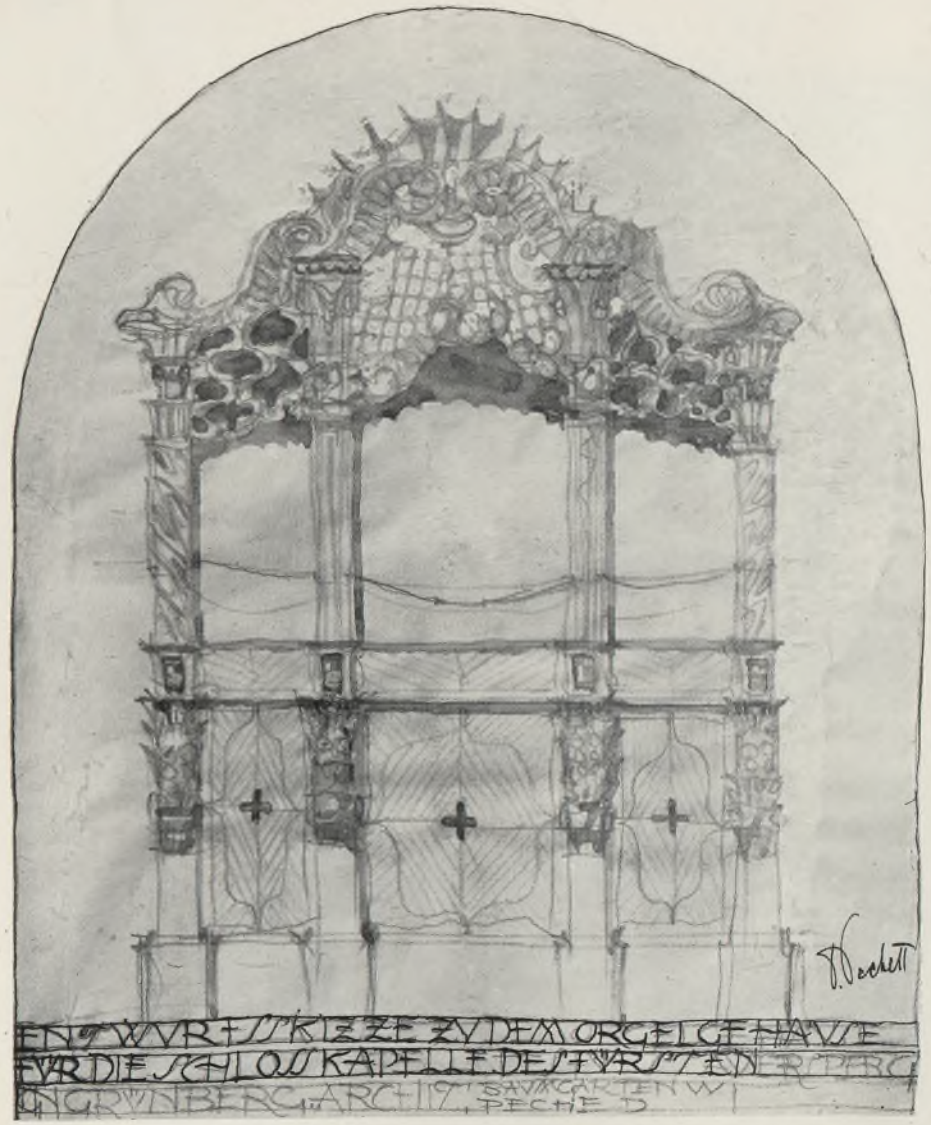
Verlag Eduard Kosmack in Wien

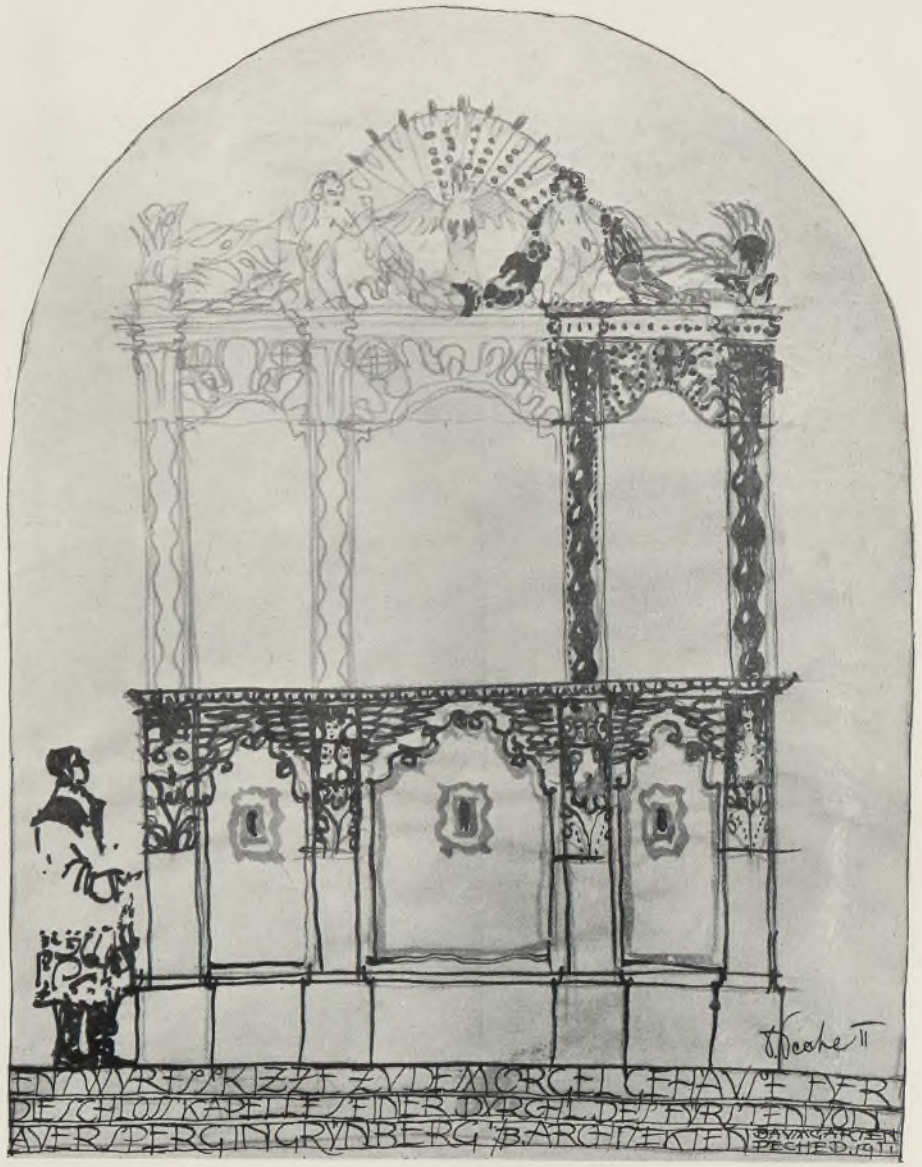


Projekt für ein Wohn- und Geschäftshaus in Meran

Architekten E. Hoppe, M. Kammerer und O. Schönthal

Verlag Eduard Kosmack in Wien





Entwurfskizzen zu dem Orgelgehäuse für die Schloßkapelle des Fürsten von Auersperg in Grünberg

Architekten W. Baumgarten und D. Peche

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Hof der Villa Frappart in Lovrana

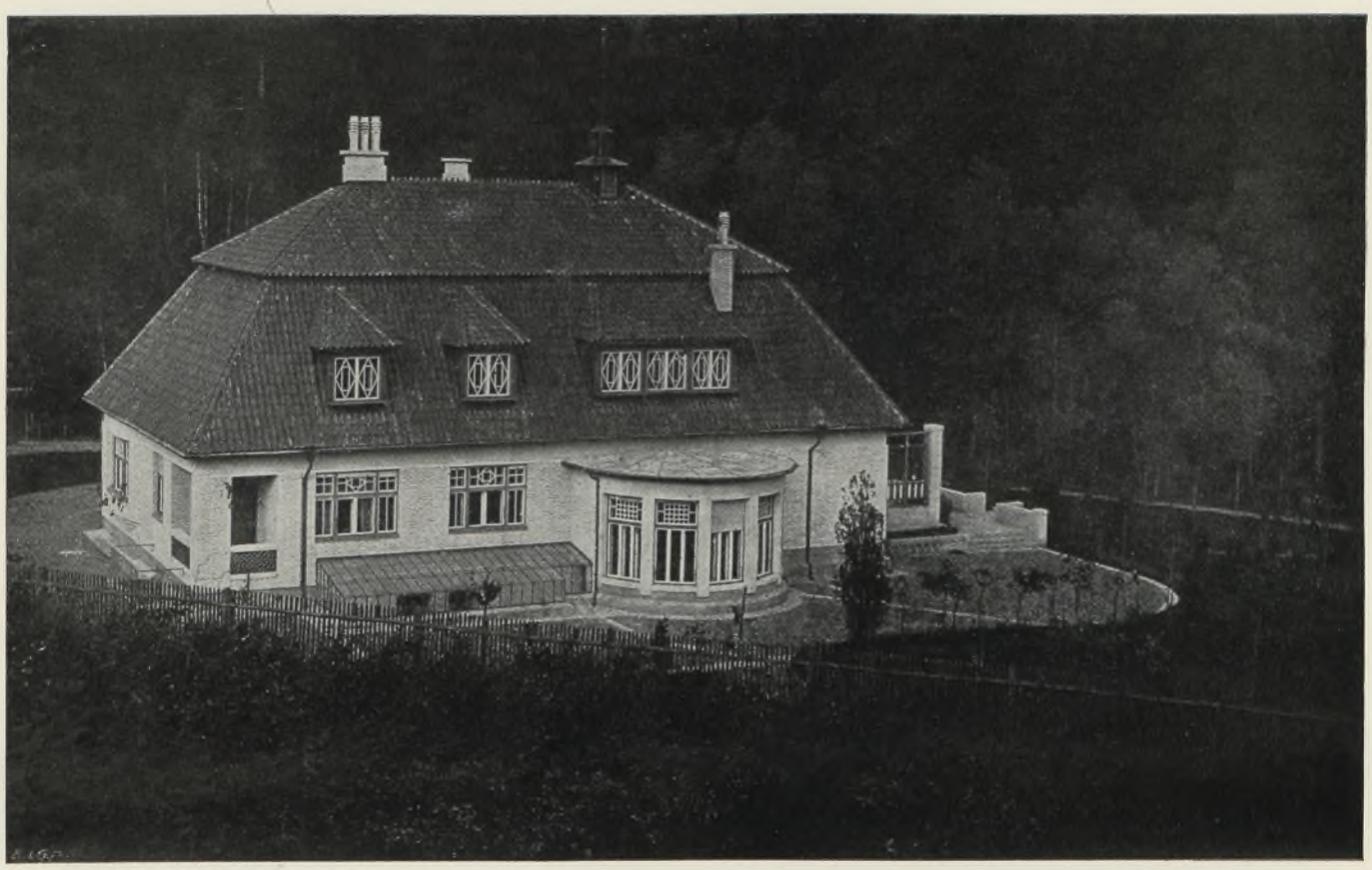
Architekt Carl Seidl, k. k. Baurat

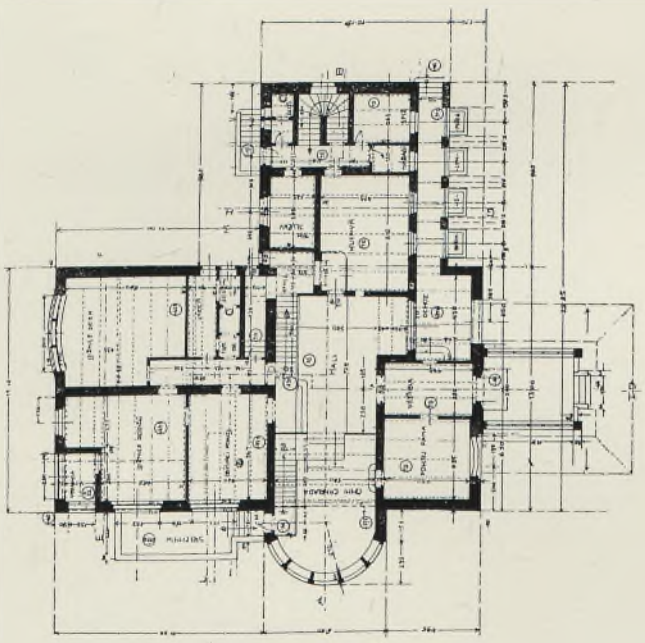
Verlag Eduard Kosmack in Wien

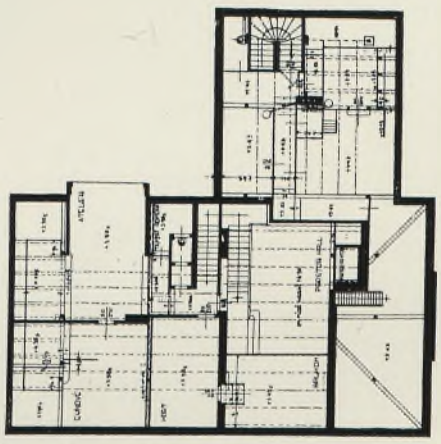
Die evangelische Christuskirche in Abbazia

Architekt Carl Seidl, k. k. Baurat

Verlag Eduard Kosmack in Wien







Villa Kratochvil in Cernošic bei Prag

Architekt Prof. Jan Kotěra, Prag

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Villa Kratochvil in Černošic bei Prag

Architekt Jan Kotěra, Prag

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Die neue Rheinbrücke bei Lauffen

Architekten Beutinger und Steiner, Heilbronn

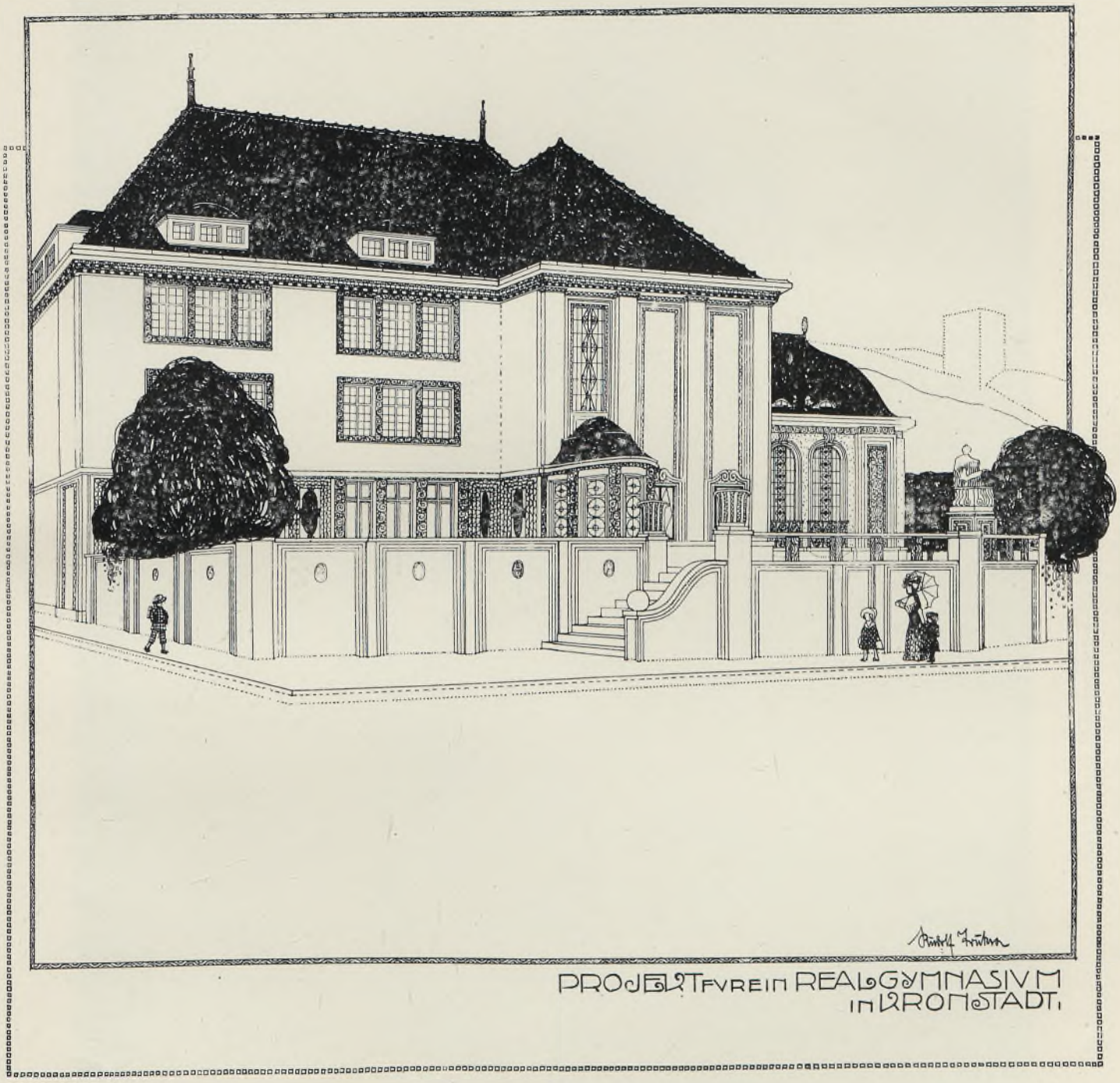
Verlag Eduard Kosmack in Wien

Umbau der Villa Bondy in Bubenč bei Prag

Architekt Prof. Jan Kotěra, Prag

Plastik: Bildhauer J. Štůrsa

Verlag Eduard Kosmack in Wien



Architekt Rudolf Truksa, Wien

Verlag Eduard Kosmack in Wien

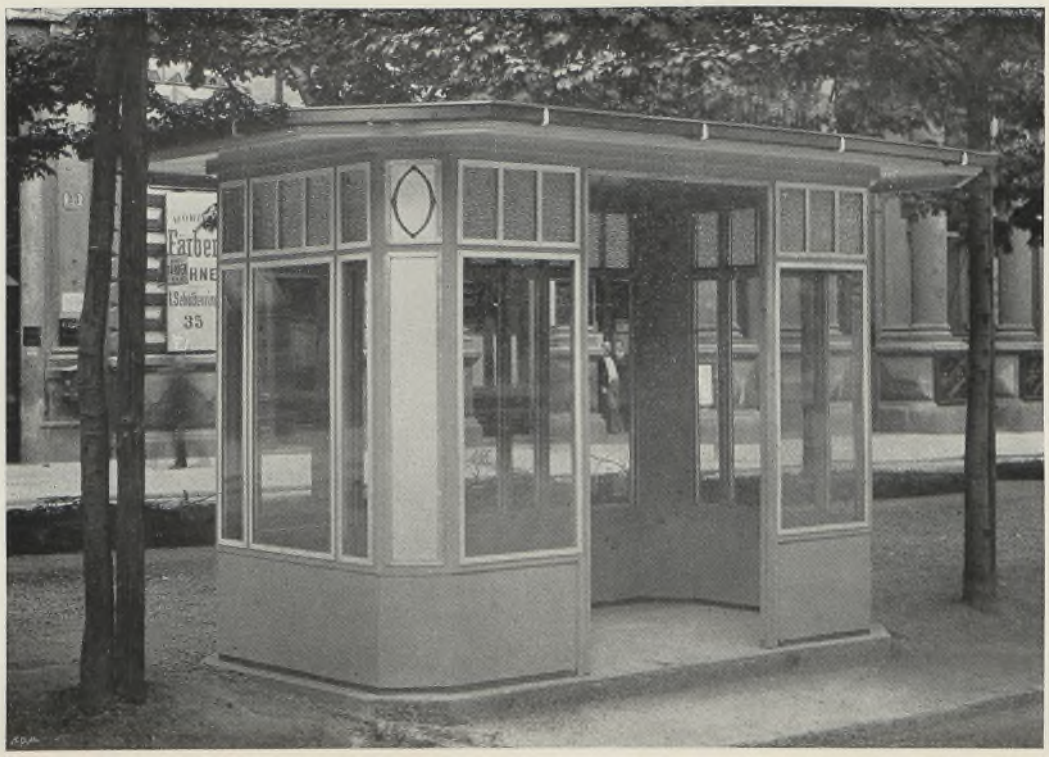
Entwurf zur Dependance Bad Mergentheim

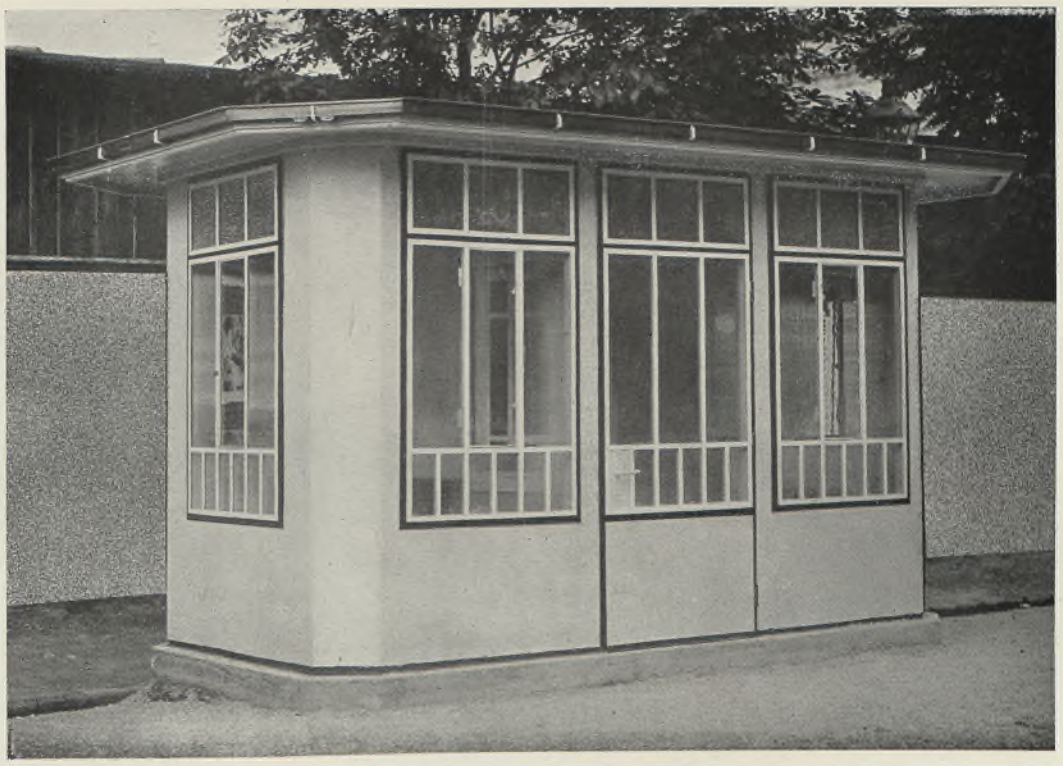
Architekten Beutinger und Steiner, Heilbronn

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Bauernhof in Riegersbach bei Vorau

Verlag Eduard Kosmack in Wien





Wartehalle und Abfertigungshalle der städt. Straßenbahn in Wien

Architekt Christoph Ernst, Wien

Verlag Eduard Kosmack in Wien

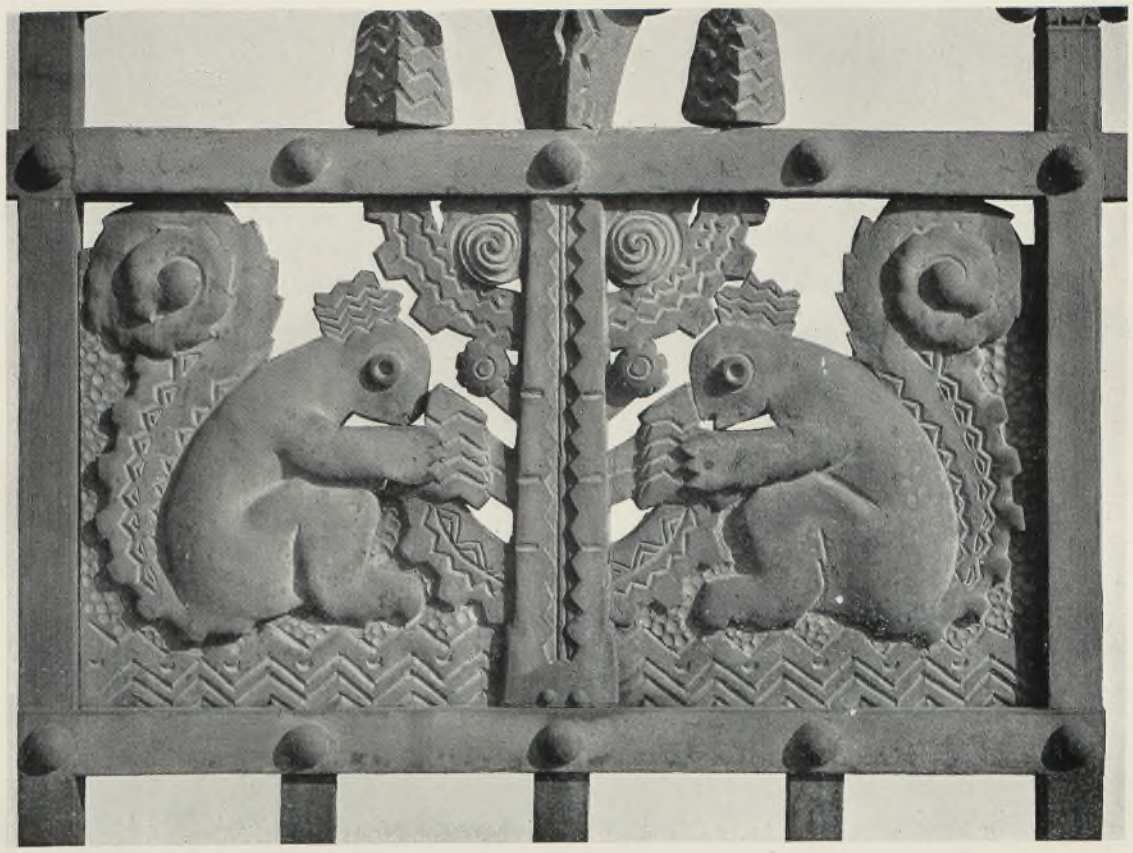
Landhäuser in der Gartenstadt Bourneville

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Oben: Villa Scharmitza, Lovrana. Unten: Villa Baron Schmidt-Zabierov, Voloska

Architekt Carl Seidl, k. k. Baurat

Verlag Eduard Kosmack in Wien



Details eines schmiedeeisernen Gitters

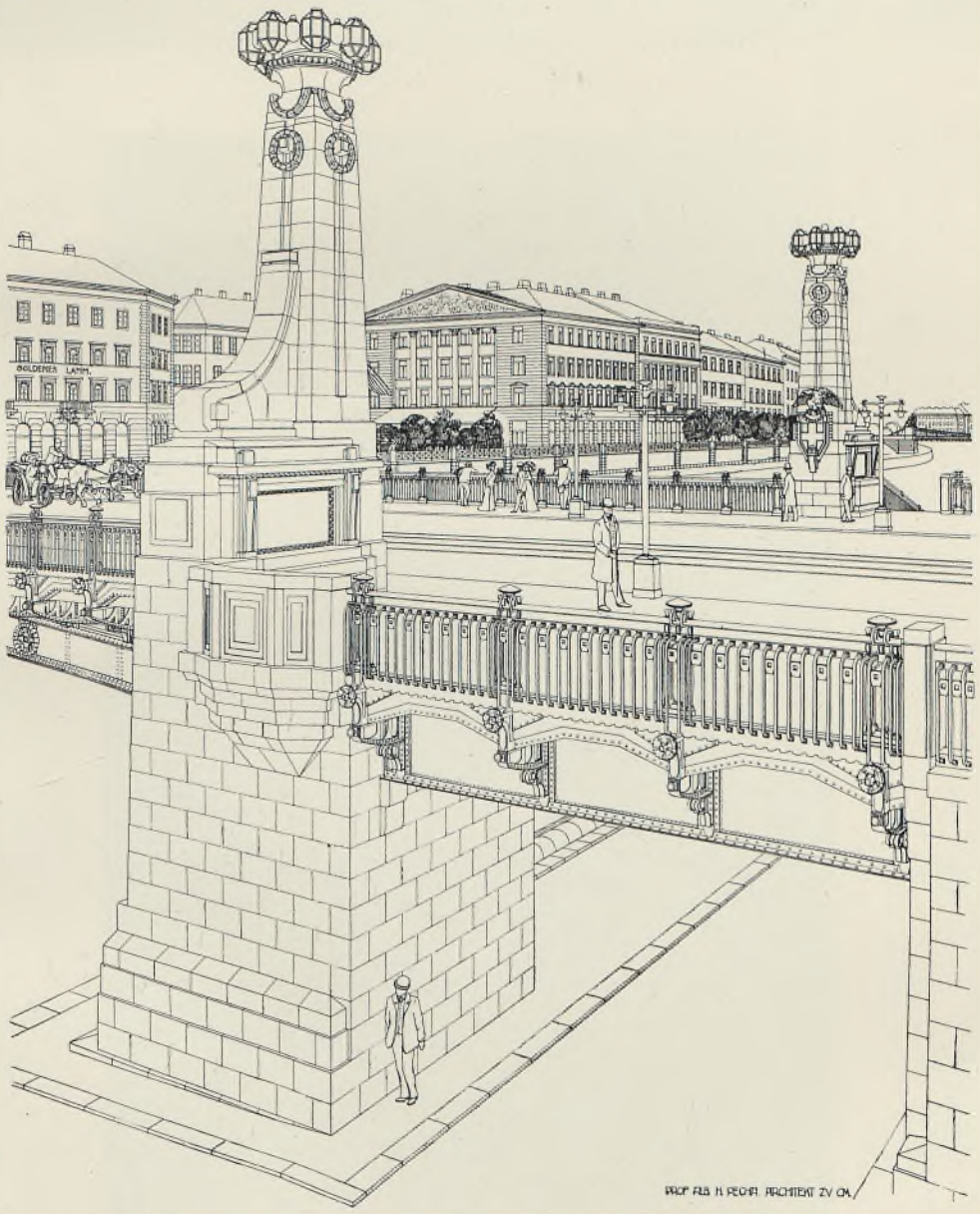
Architekt Béla Lajta, Budapest

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Entwurf eines Portals für die Firma Bakalowits & Söhne in Wien

Architekten E. Hoppe, M. Kammerer und O. Schönthal

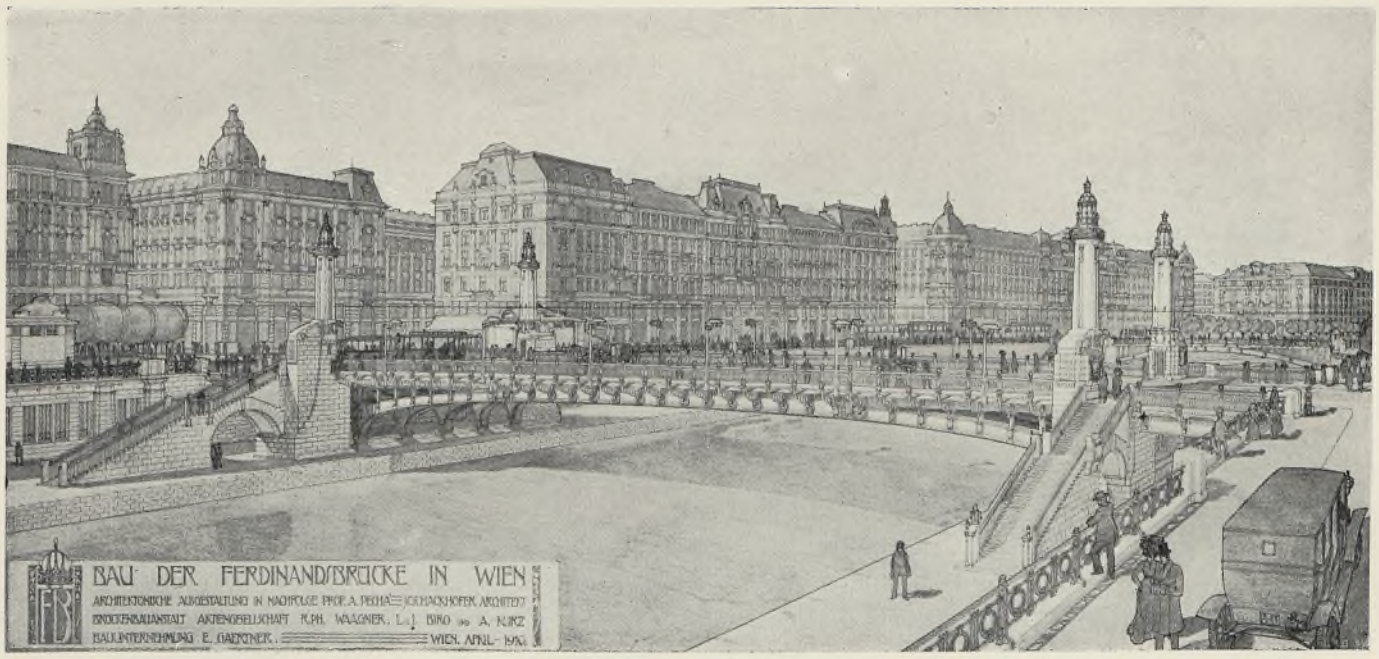
Verlag Eduard Kosmack in Wien

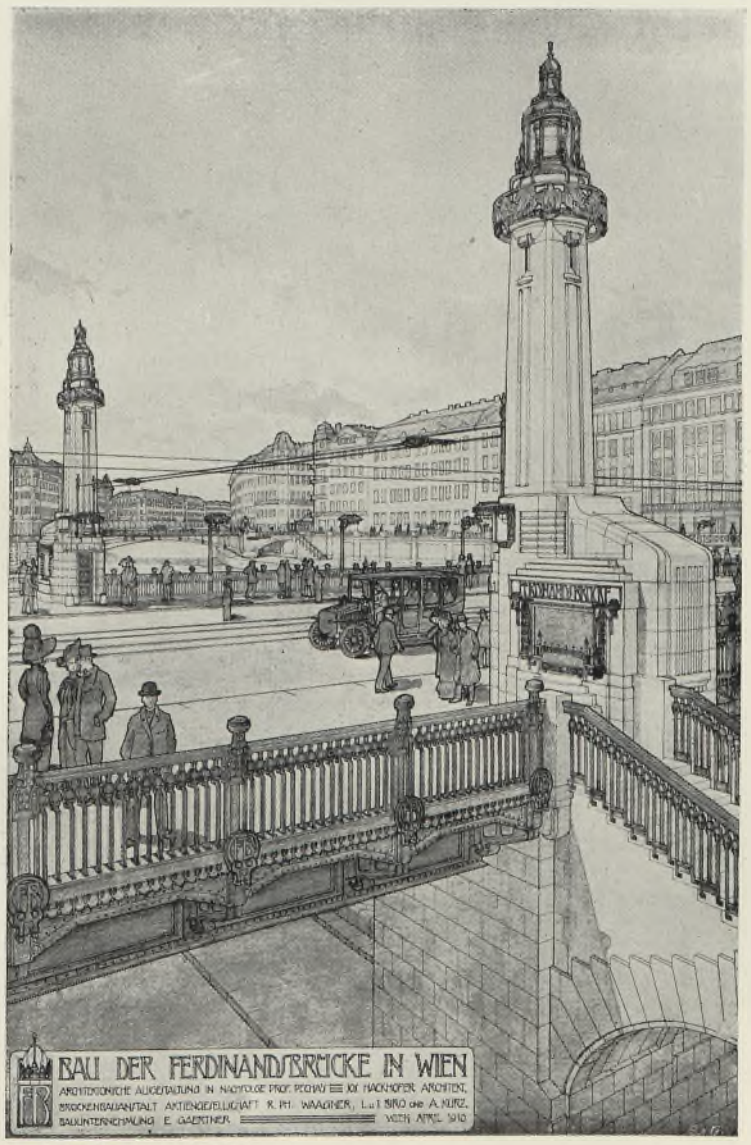


Projekt zum Neubau der Ferdinandsbrücke in Wien

Architekt Professor Alb. H. Pecha

Verlag Eduard Kosmack in Wien





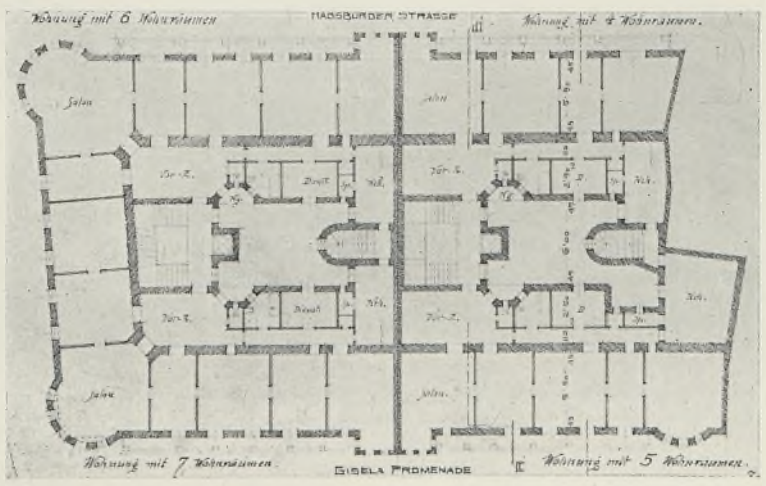
Der Neubau der Ferdinandsbrücke in Wien

Architekt Josef Hackhofer

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Motiv aus Klosterneuburg
Tor nächst Fischergasse
Aufnahme von Konrad Heller

Verlag Eduard Kosmack in Wien



Projekt für ein Wohn- und Geschäftshaus in Meran

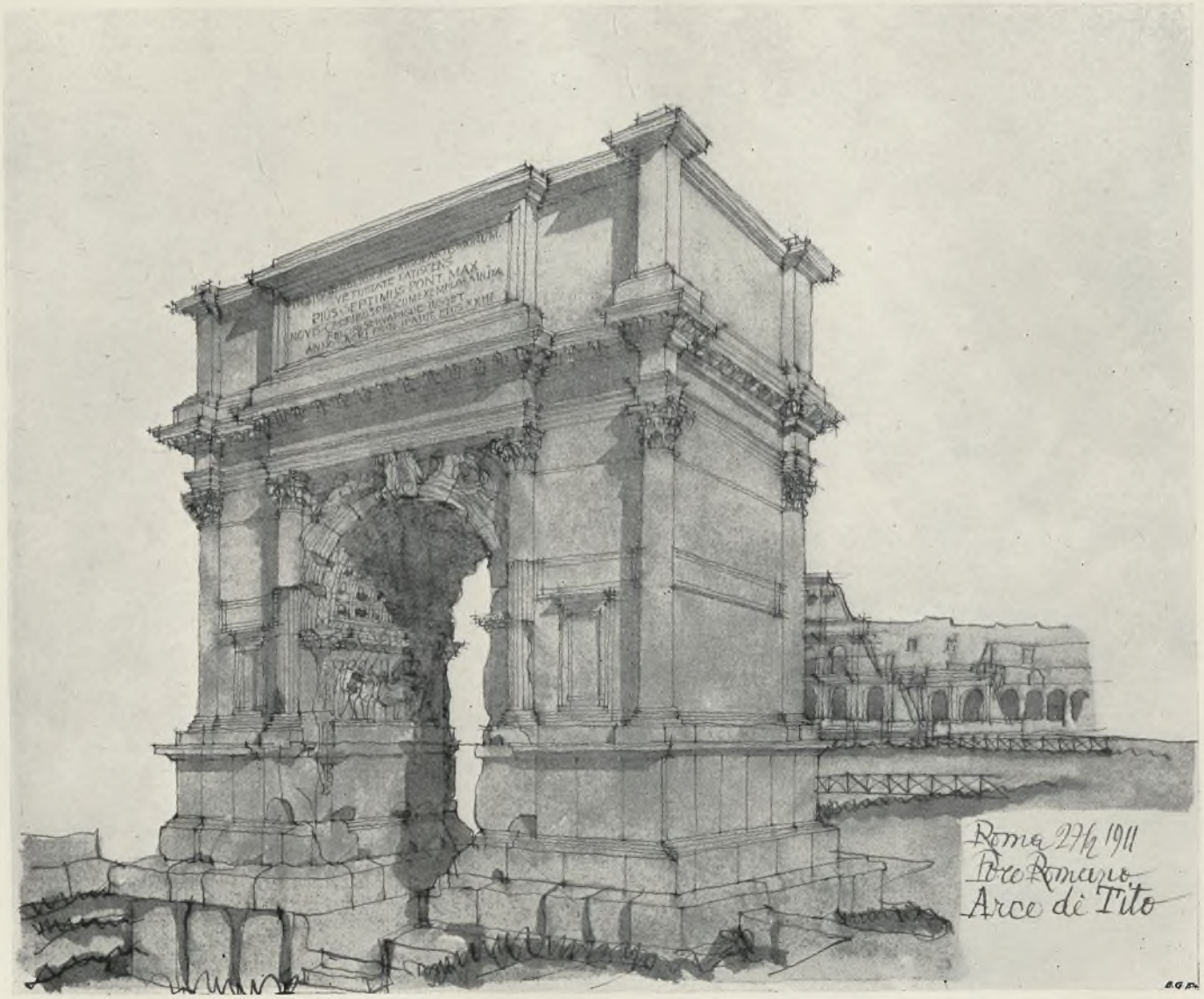
Architekt Ignatz Sovinski

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Studie

Architekt Rudolf Perco

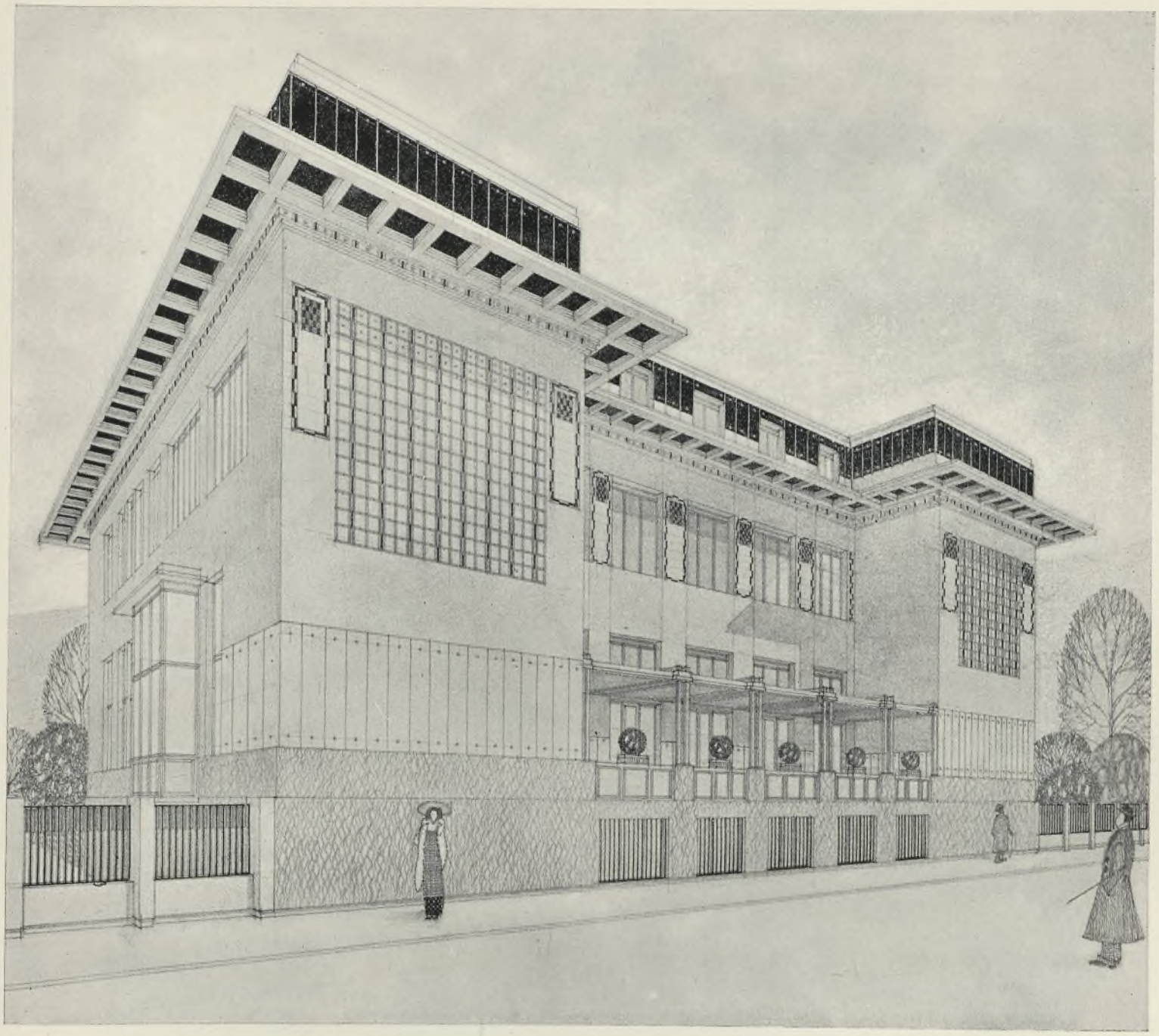
Verlag Eduard Kosmack in Wien

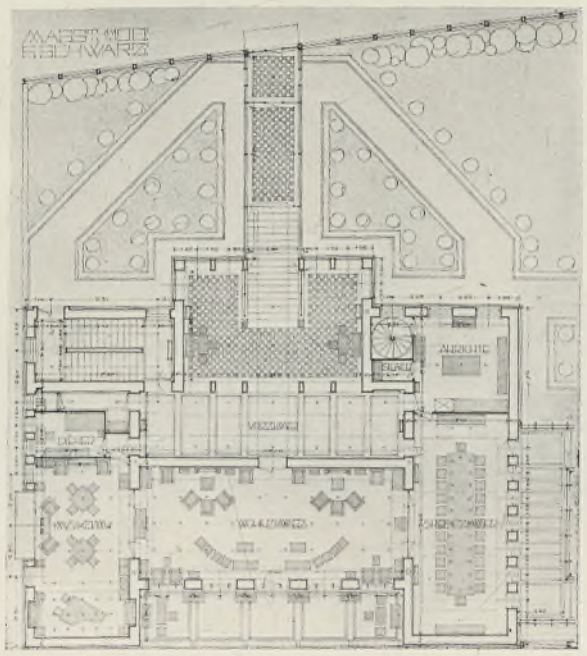


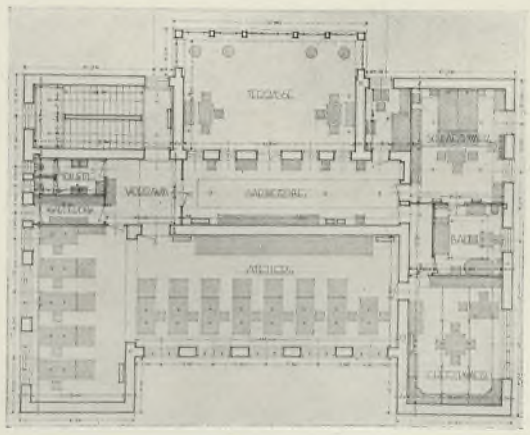
Der Titusbogen in Rom

Reiseskizze von Architekt Rudolf Perco

Verlag Eduard Kosmack in Wien







Projekt für das Haus eines Architekten

Architekt F. Schwarz

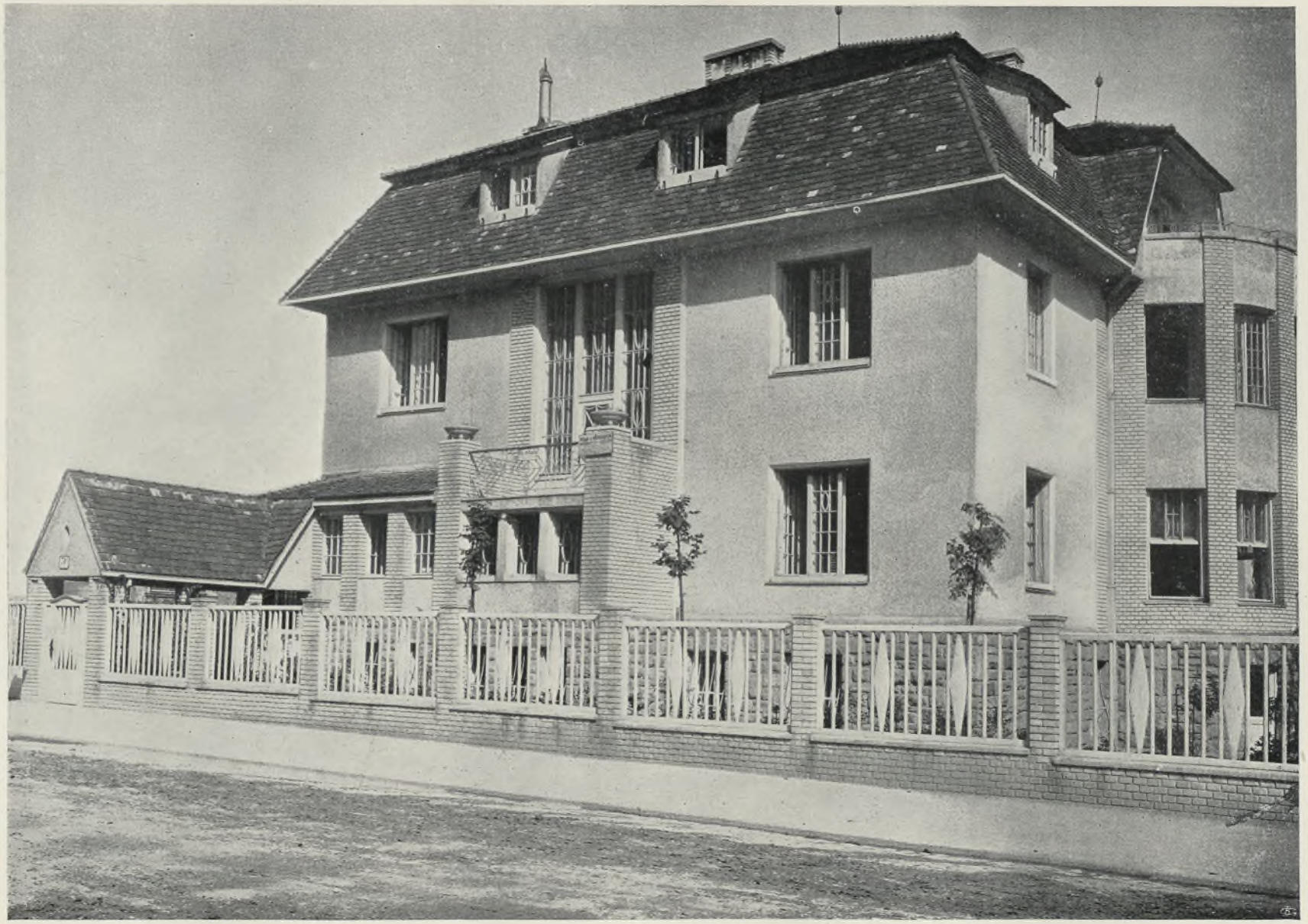
Aus der Wagnerschule 1911

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Wohnhaus in Wien XIII

Architekt Carl Witzmann, Wien

Verlag Eduard Kosmack in Wien

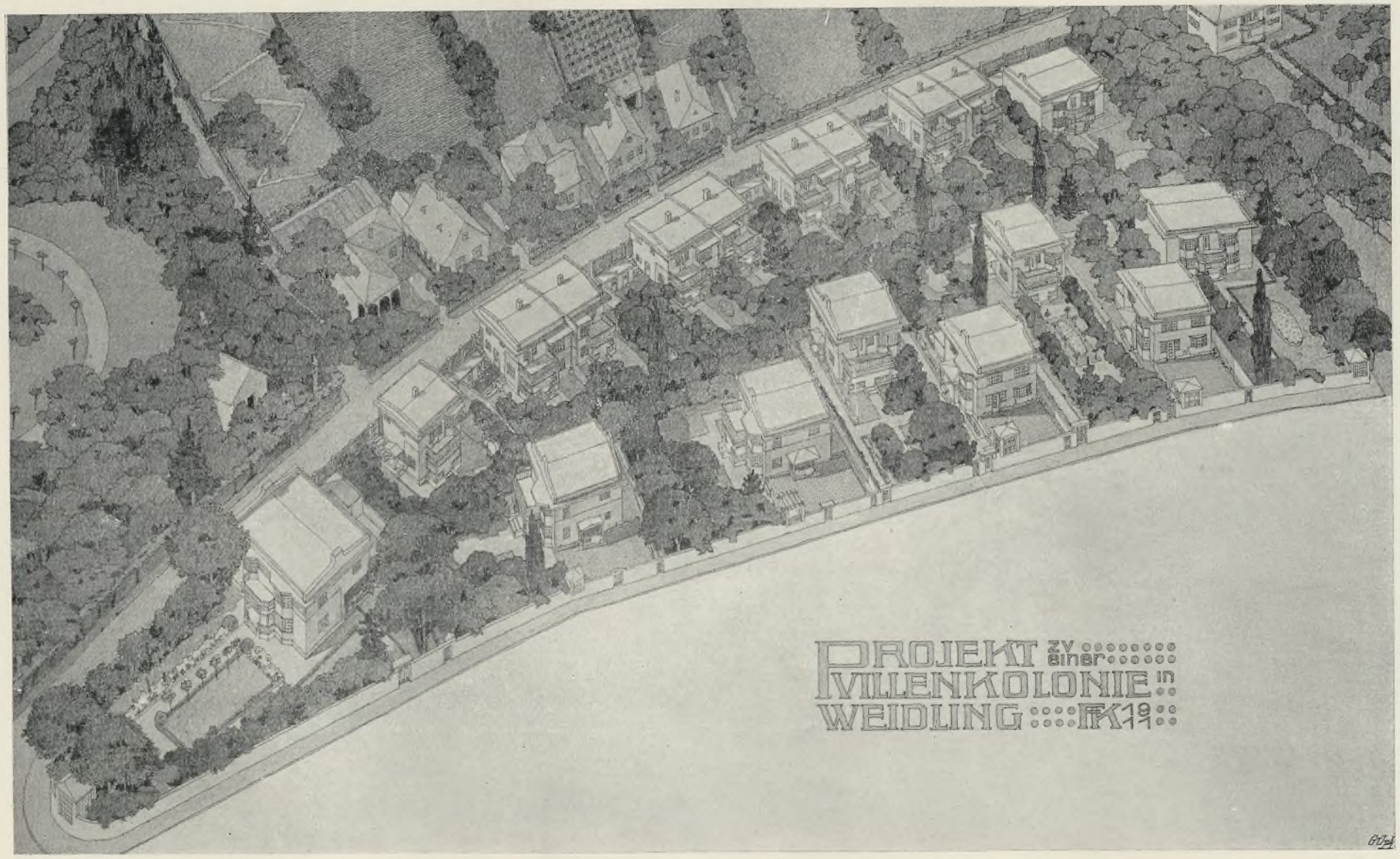


Aufgenommen mit Görz Doppel-Anastigmat

Villa in Wien XIII

Architekt Carl Witzmann, Wien

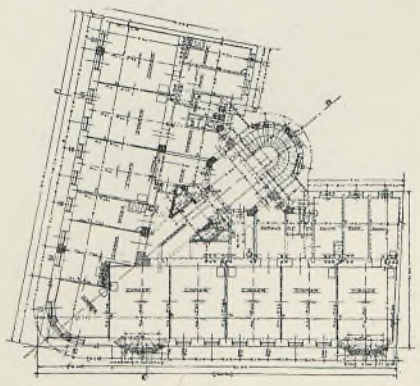
Verlag Eduard Kosmack in Wien



Projekt zu einer Villenkolonie

Architekt Felix Kleinoscheg, Wien

Verlag Eduard Kosmack in Wien



Wohn- und Geschäftshaus in Wien

Architekten E. Hoppe, M. Kammerer und O. Schönthal

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Beamtenhaus Stiahlau

Architekt Professor Dr. Friedrich Kick, Prag

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Kuppel der St. Peterskirche und Constantinbogen in Rom

Reiseskizzen von Architekt Rudolf Perco

Verlag Eduard Kosmack in Wien

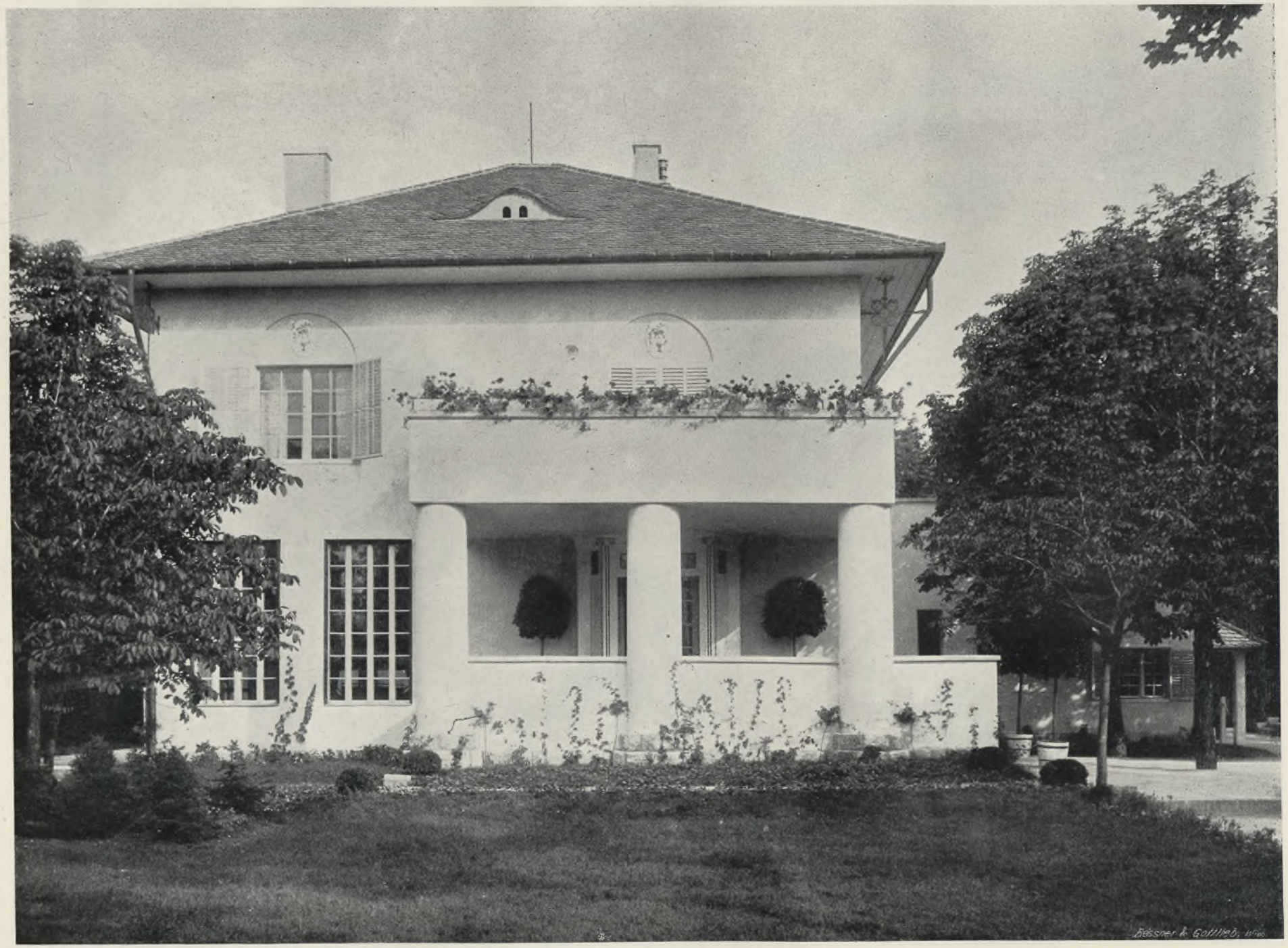
Motiv aus Weissenkirchen a. d. D.
Altes Gemeindehaus, jetzt Sparkasse
Aufnahme von Konrad Heller

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Hofansicht des städt. Miethauses für Kleinwohnungen in Budapest

Architekten Haasz und Málnái, Budapest

Verlag Eduard Kosmack in Wien



Villa in Budapest
Architekten Haasz und Málnái, Budapest

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Wohnhaus in Budapest
Architekten Haasz und Málnái, Budapest

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Geschäftshaus Wenke in Jaroměř

Architekt Joža Gočár, Prag

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Entwurf für ein Portal

Architekten E. Hoppe, M. Kammerer und O. Schönthal, Wien

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Mausoleum der
Familie Ritter v. Gintl

Architekt Professor
Dr. Friedrich Kick, Prag

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Kirche in Dürnstein

Aufnahme von Konrad Heller, Wien

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Antonius- und Faustinatempel am Forum Romanum in Rom

Reiseskizze von Architekt Rudolf Perco

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Fabriksgebäude in Budapest

Architekten Haasz und Málnái, Budapest

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Wohnhaus in Budapest

Architekten Haasz und Málnái, Budapest

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Wohnhaus in Budapest

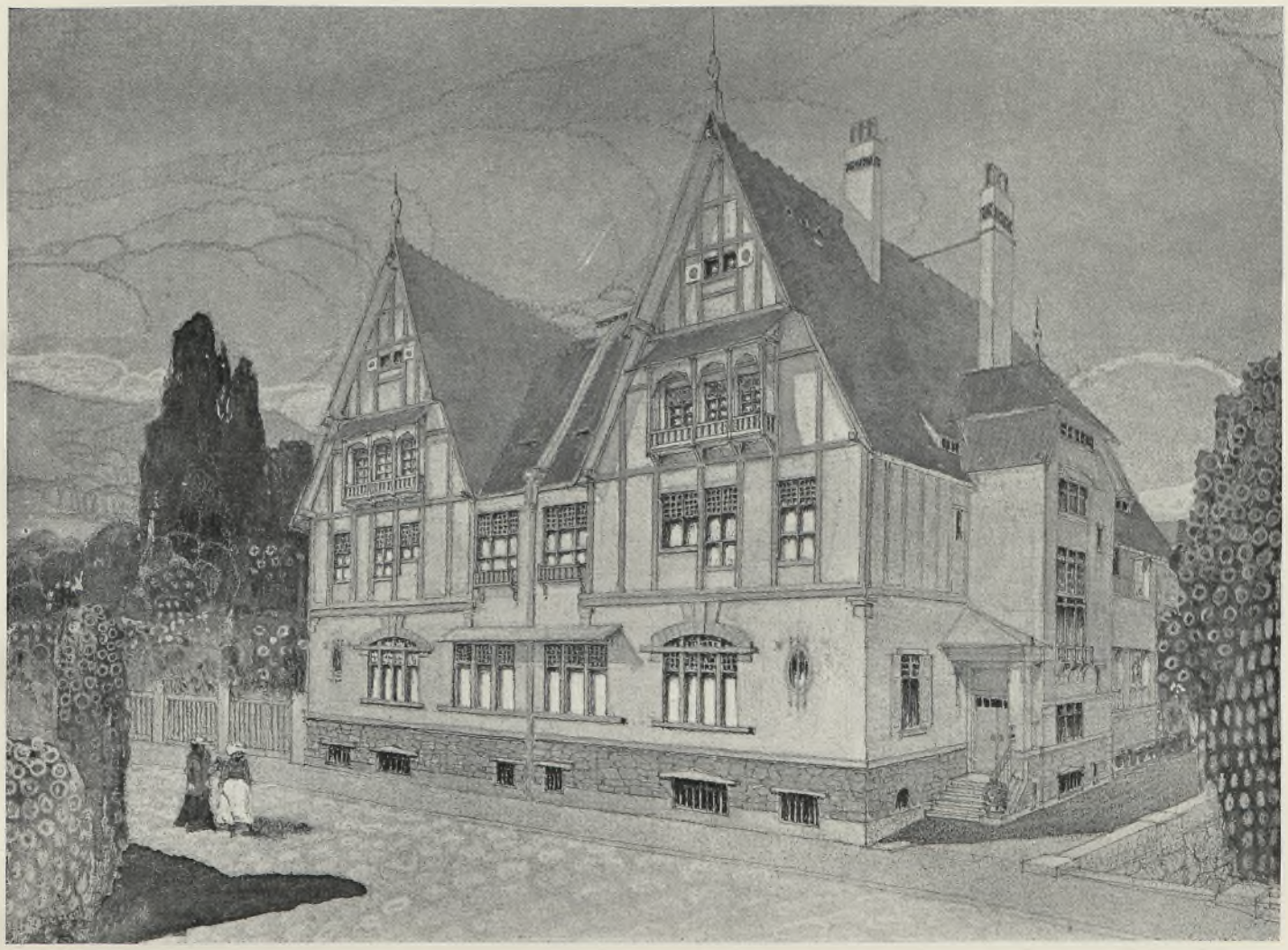
Architekten Haasz und Málnái, Budapest

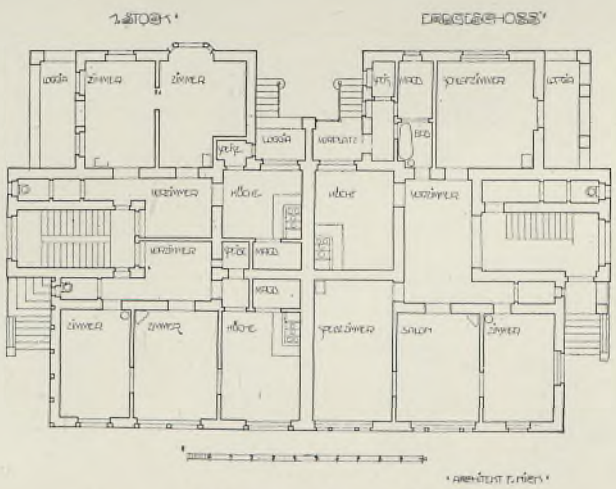
Verlag Eduard Kosmack in Wien

Gedenktafel des Naturforschers J. S. Pressl im Stadtpark in Prag

Architekt Joža Gočár, Prag

Verlag Eduard Kosmack in Wien





Doppelwohnhaus

Architekt Professor Dr. Friedrich Kick, Prag

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Wohnhaus in Wien XVII

Architekten E. Hoppe, M. Kammerer und O. Schönthal, Wien

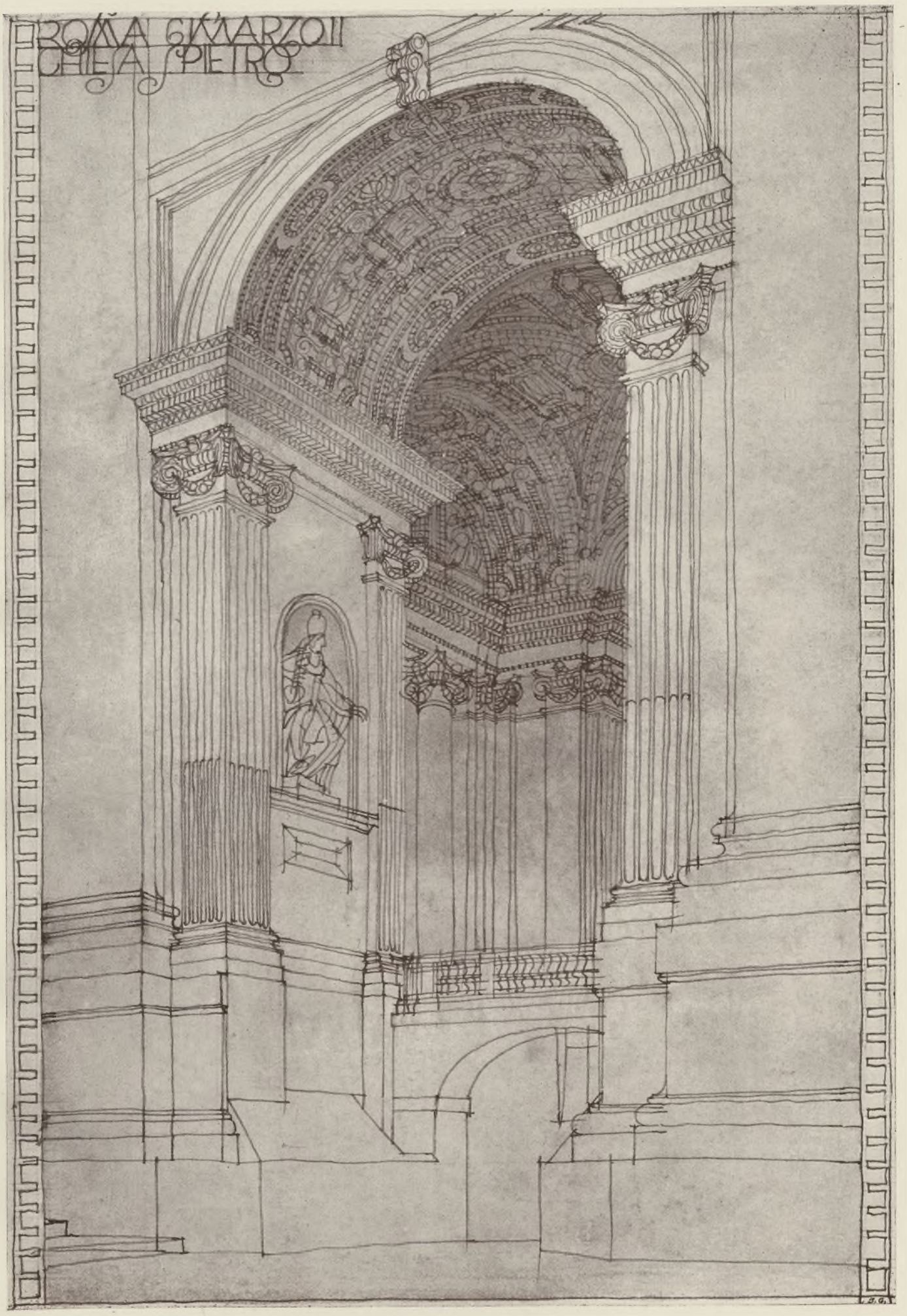
Baumeister Hans Humel

Verlag Eduard Kosmack in Wien

Motiv aus Weissenkirchen a. d. D.

Aufnahme von Konrad Heller, Wien

Verlag Eduard Kosmack in Wien



Aus der St. Peterskirche in Rom

Reiseskizze von Architekt Rudolf Perco

Verlag Eduard Kosmack in Wien