

CENRALNA BIBLIOTEKA  
III 0261/21  
POLITECHNIKI GDAŃSKIEJ



DER  
ARCHI-  
TEKT  
1916-18

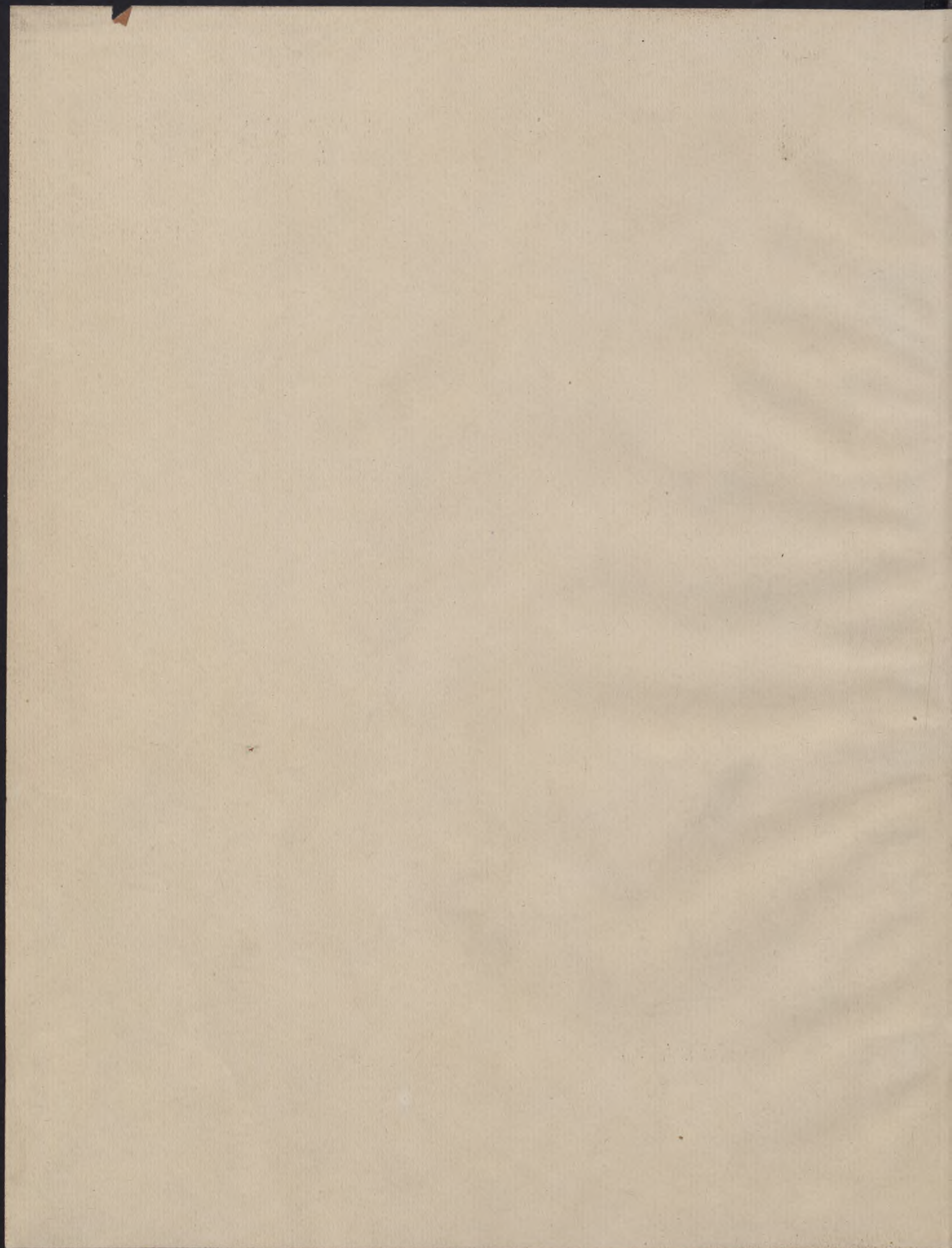














*B. 3812.*

*I. 18*

# DER ARCHITEKT

MONATSHEFTE FÜR BAU- UND RAUMKUNST

MIT DER BEILAGE

»DIE BILDENDEN KÜNSTE«

SCHRIFTFÜHRUNG: DR. VICTOR FLEISCHER

MIT 508 ABBILDUNGEN, 26 TAFELN UND 9 BEILAGEN

XXI. JAHRG.



1916/1918

KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO. G. M.  
B. H. IN WIEN



III 0261





# INHALTS-VERZEICHNIS

## DER ARCHITEKT

### I. Text.

	Seite		Seite
Baden-Baden, Der Neubau des Kurhauses in .....	177	Hoerber Fritz, Stadtbau und Verkehr .....	73
Broman Gunnar, Die neue schwedische Architektur und ihre Holzbauten .....	165	Holey Karl, Neubauten der Wiener Banken .....	1
Denkschrift über Kriegsgräberanlagen .....	37	Keller Alfred, Hotelprojekte für Dalmatien .....	59
Eisler Max, Das Speisezimmer .....	89	Kriegsausstellung, Die Wiener .....	123
Exportakademie, Das neue Gebäude der k. k., in Wien .....	129	Matějček Anton, Jan Kotěra .....	109
Fischel Hartwig, Bauanlagen der staatlichen Flücht- lingsfürsorge .....	15	Scheffler Karl, Heinrich Tessenow .....	25
— Möbel aus der Zeit Maria Theresias .....	149	Servaes Franz, Das Kurhotel der Zukunft. Ein Bau- plan von Peter Behrens .....	41
Frey Dagobert, Arbeiten eines österreichischen Archi- tekten in Amerika (Paul Theodor Frankl) .....	137	Strnad Oskar, Neue Arbeiten von .....	101
Geyling Remigius, Eine Gedächtniskirche .....	85	Stübgen, Dr.-Ing., Einheitliche Straßenarchitektur .....	65
		Tietze Hans, Friedrich Ohmanns Entwurf für eine Neugestaltung des Votivkirchenplatzes .....	161

### II. Abbildungen.

	Seite		Seite
Arras, Grand Place .....	67	Brinckmann A. E., Straßenkreuzungen .....	78
Bauer Leopold, Bau der Österreichisch-Ungarischen Bank .....	13	Danzig, Frauengasse mit Blick auf die Marienkirche .....	73
— — Grundriß (Hochparterre) .....	14	Domnau, Marktplatz .....	72
Behrens Peter, Hotelprojekt, Schaubild .....	41	Einschnitt-Schnellbahn der Kolonie Dahlem bei Berlin .....	79
— — Lageplan .....	42	Flüchtlingslager, Bruck a. d. Leitha, Innenansicht der Synagoge .....	19
— — Vorderseite .....	44, 45	— — Synagoge .....	23
— — Rückseite .....	44, 45	— Chotzen, Marter Christi (vor der Nähstube) .....	21
— — Querschnitt durch die Halle .....	46	— — Badeanstalt .....	24
— — Querschnitt durch den Festsaal .....	47	— Gmünd, Kirchenplatz .....	15
— — Blick von der großen Halle im vertieften Erd- geschoß auf die Eingangshalle .....	48	— — Innenansicht der Kirche .....	17
— — Blick durch den Saal auf die Durchgangsöffnung zur großen Halle und auf die Bühnenöffnung .....	49	— — Grundriß einer Schulbaracke .....	17
— — Ansicht, Geländeschnitt und Längsschnitt durch die Säle .....	50, 51	— — Altaransicht .....	18
— — Blick von der Eingangshalle in die große Halle im vertieften Erdgeschoß .....	52	— — Kinderspital .....	24
— — Grundriß mehrerer Zimmer .....	53	— — Bäckerei .....	24
— — Seitenansicht .....	54	— — Entlausungsanlage .....	24
— — Geländeschnitt .....	55	— Mitterndorf, Kirche .....	18
— — Grundriß des vertieften Erdgeschosses .....	55	— Nikolsburg, Synagoge .....	19
— — Obergeschoß .....	56	— Pottendorf-Landegg, Kirchenquerschnitt .....	16
— — Erdgeschoß .....	57	— — Kirchengrundriß .....	16
— — Kellergeschoß .....	57	— — Kirche .....	23
— Entwurf für eine Kettenbrücke über den Rhein bei Köln, Uferbild der Kölner Straße .....	82	— Wagna, Neue Type einer Wohnbaracke .....	20
— — Uferbild der Deutzer Seite .....	82	— — Innenansicht einer Wohnbaracke .....	20
Berlin, Straße aus der Zeit nach Schinkel .....	69	— — Verwaltungsgebäude .....	21
— Straße aus neuerer Zeit (nicht befriedigendes Straßenbild) .....	70	— — Innenansicht einer bewohnten Familienbaracke .....	22
		— — Kindergarten .....	23
		Frank Josef, Speisezimmer .....	92
		Frankl Paul Theodor, Kaminplatz aus einem Biblio- thekszimmer .....	137
		— Blumenzimmer im 12. Stock eines New Yorker Miet- hauses .....	138



	Seite		Seite
Frankl Paul Theodor, Wand aus dem Blumenzimmer im 12. Stock eines New Yorker Miethauses .....	139	Keller Alfred, Hotelprojekt für Cannosa, Schaubild ..	63
— Ein modernes Biedermeierzimmer in Amerika .....	140	— — Schnitt durch Vestibül und Halle .....	64
— Musikzimmer-Ecke .....	141	— — Lageplan .....	64
— Schrankwand im Schlafzimmer eines jungen Mädchens ..	142	— Hotelpension Alhambra auf Cigale .....	63
— Ecke aus dem Schlafzimmer einer jungen Dame ..	143	— K. k. Exportakademie, Hauptansicht .....	129
— Ansicht des Kamins im Bibliothekszimmer .....	144	— — Hauptportal .....	130
— Ecke aus dem Biedermeierzimmer .....	141	— — Die große Vorhalle und der Haupteingang .....	131
— Teetischlampe mit Seidenschirm .....	145	— — Große Vorhalle .....	132
— Wäscheschrank aus dem Schlafzimmer einer jungen Dame .....	145	— — Vorplatz und Gang im I. Stock .....	133
— Eck-Toilettetisch .....	145	— — Festsaal (Dekoration und Wandbilder vom Archi- tekten) .....	134
— Toilettetisch für ein junges Mädchen .....	145	— — Prüfungssaal .....	135
— »Duplex-Appartement« in einem New Yorker Miethaus ..	146	Kopenhagen, Norregade .....	68
— Wandbrunnen im Blumenzimmer .....	147	Kotěra Jan, Geschäfts- und Wohnhaus in Prag .....	110
— Vorzimmerwand .....	148	— Haus der Bank »Slavia« in Sarajevo .....	111
Geyling Remigius, Gedächtniskirche, Gesamtansicht ..	84	— Villa Bianka in Prag .....	111
— — Aufnahmen während des Baues .....	84	— Villa K. in Černošic bei Prag .....	112, 113
— — Seitenansicht .....	85	— Arbeiterkolonie in Laun .....	113, 117
— — Aufgang .....	86	— Haus der Landesstelle der Allgemeinen Pensions- anstalt für Angestellte in Prag .....	113
— — Eingang .....	86	— Museum in Königgrätz .....	113
— — Innenansicht .....	87	— Neues Schloß Radboř in Böhmen .....	114, 115, 116
— — Altar .....	88	— Kolonie für Bedienstete der k. k. Staatsbahnen in Záběhlic .....	117
— — Ölgemälde im Seitenschiff .....	88	— Wohnhaus Lemberger in Wien, Vorhof .....	118
— — Blick vom Altar gegen den Eingang .....	88	— — Ecke im Park mit Wintergarten .....	119
— — Seitenschiff mit Namentafeln .....	88	— — Wohnzimmer-Trakt .....	120
Gotthilf E. v., Baurat, und Neumann A., Bau der N.-Ö. Escompte-Gesellschaft .....	9	— — Innenhof .....	112
— — Blick in die Halle .....	6	— Museum in Königgrätz, Halle im II. Stock .....	121
— — Fassade .....	7	— Pensionsanstalt in Prag, Haupteingang .....	121
— — Kassensaal .....	7	— Neues Schloß Radboř, Haupteingang .....	121
— — Grundriß (Hochparterre) .....	8	— Grabmal (Plastik von Jan Štursa) .....	121
— Wiener Bankverein .....	3	Kriegsministerium, Das alte, Am Hof .....	9
— — Grundriß .....	4	Leonhardt C. F. W., Aßmann H. und Stadtbau- amt, Neubau der Kaiserbrücke über den Main zwischen Frankfurt und Sachsenhausen .....	83
— — Generalversammlungssaal .....	5	Maria Theresias, Möbel aus der Zeit, Aus dem Empfangssaal im fürsterzbischöflichen Palais Kremsier ..	149
— — Kassensaal .....	5	— Sitzgarnitur mit geschnitztem Rahmenwerk und Rohr- geflecht aus Schloßhof .....	150
Grenander Alfred, Berlin N, Hochbahnhof Danziger Straße (Außenansicht) .....	80	— Holzträger aus Schloßhof .....	151
— — (Innenansicht) .....	80	— Hoher Armstuhl aus dem Stift St. Florian .....	151
Hamburg, Speckstraße .....	65	— Hocker aus Schloßhof .....	151
— Esplanade .....	68	— Geschnitzte Sessel aus Schloßhof .....	151
Hénard E., Stadttinneres von Paris zwischen Tuilleries, Madelaine und Boulevard Montmartre mit den ge- planten Straßendurchbrüchen .....	76	— Ofenschirm aus Schloßhof .....	151
Hoffmann Josef, Speisezimmer .....	95	— Lehnstuhl mit bedrucktem Stoff .....	153
Hoppe E., Kammerer M. und Schönthal O., Zen- tralbank der deutschen Sparkassen, Fassade .....	10	— Bemalter Stuhl mit teilweisem Modelvordruck .....	153
— — Grundriß (Ausführungsplan) .....	10	— Interieur aus Schloßhof .....	154
— — Kassensaal (unvollendet) .....	11	— Holzgeschnitztes Sofa aus Schloßhof .....	154
— — Versammlungssaal (unvollendet) .....	12	— Geschnitzter Tisch aus Schloßhof .....	154
Kammerer M., siehe Hoppe E.		— Standuhr aus dem Gobelinsaal der k. u. k. Winter- residenz Salzburg .....	155
Kassel, Königsplatz .....	66	— Sekretärschrank in zugeschlossenem Zustand .....	156
— Schöne Aussicht .....	66	— Derselbe Sekretärschrank in geöffnetem Zustand ..	156
Keller Alfred, Hotelprojekt für Cattaro .....	58	— Aus dem roten Saal im k. k. Finanzministerium (Winterpalais des Prinzen Eugen) .....	156
— Hotelprojekt für Sansego .....	59	— Speisezimmer im Schlosse Drosendorf .....	157
— Hotelprojekt für Ragusa, Seeansicht und Parterre- grundriß .....	60	— Schubladekasten .....	157
— — Grundriß des I. und II. Stockes .....	61	— Sekretärschrank .....	158
— Hotelprojekt für Spalato, Schaubild .....	62		



	Seite		Seite
Maria Theresias, Möbel aus der Zeit, Schrank.....	159	St. Petersburg, Theaterstraße .....	69
— Betpult .....	159	Strnad Oskar, Neue Arbeiten .....	101—108
— Schrank im Braunschweig-Appartement des Schlosses Schönbrunn .....	160	— Speisezimmer .....	89, 90, 91
— Zimmer im Kronprinzen-Appartement .....	160	Stürzenacker August, Neubau des Kurhauses in Baden-Baden, gegen den Kurgarten .....	177
Meßner, Franz, Speisezimmer .....	100	— — Großes Treppenhaus .....	178
Möhring Bruno, Grenander Alfred und Kaiser Sepp, Probeversuch einer Schwebebahn in der Brunnenstraße in Berlin N. ....	81	— — Untere Halle .....	178
München-Perlach, Gartenstadt .....	72	— — Gesellschaftsherrenzimmer .....	179
Nagel Fritz, Speisezimmer .....	98	— — Speisesaal .....	179
Nantes, Cours Cambronne .....	67	— — Festsaalbau mit Kellnerhaus .....	180
Neumann A., siehe Gotthilf.		— — Aus dem Speisesaal.....	181
New York, Fünf übereinanderliegende Verkehrswege .....	79	— — Aus dem großen Treppenhaus.....	181
Nürnberg, Das dem modernen Straßenbahnverkehr 1904 angepaßte Weißturmtor .....	77	— — Durchgangsraum .....	182
Oerley Robert, Speisezimmer .....	96, 97	— — Vorplatz .....	182
Ohmann Friedrich, Situationsplan zum Entwurf für den Votivkirchenplatz .....	161	— — Großer Konzertsaal.....	183
— Entwurf für die Neugestaltung des Votivkirchenplatzes .....	163	— — Gang.....	184
Orleans, Jeanne-d'Arc-Straße .....	67	Tessenow Heinrich, Arbeiterwohnhäuser für eine Berg- straße im Erzgebirge .....	26, 27
Paris, Vendômeplatz .....	66	— Bildungsanstalt für rhythmische Gymnastik in Hellerau .....	28
— Place des Vosges (Place Royale) .....	67	— Haupt-Treppenhaus .....	29
Peters, Möhring Bruno und Eberhardt Rudolf, Wettbewerb Großberlin 1910, Wohnblock mit hoher Randbebauung .....	76	— Herrenhaus-Projekt, Gartenseite .....	30
Poppovits Cesar, Speisezimmer .....	99	— — Grundriß .....	31
Prutscher Otto, Speisezimmer .....	93, 94	— — Flur .....	31
Schönthal O., siehe Hoppe E.		— — Einfahrt .....	32, 33
Schwedische Architektur, Die neue, und ihre Holzbauten, Benkert E. †, Villa Norregaarden auf Ängnö .....	170, 171	— — Haustür .....	34
— Bergsten Karl, Stockholm, Speise- und Wohnzimmer .....	168	— — Hofseite .....	35
— Boberg Ferdinand, Teppichhalle des Geschäftshauses Nordiska Kompaniet .....	169	— — Eine Haustür .....	35
— Essén Arre, Gemeindehaus .....	174	— — Schlafzimmer .....	36
— — Beamtenwohnhaus .....	175	— — Damen-Ankleideraum .....	36
— Hjort R., Villa Dalstugan bei Hosjö. ....	172	— — Schreibtisch .....	36
— Hökerberg O., Innenansicht der Kirche in Solberg .....	174, 176	Wagner Otto, k. k. Postsparkasse Wien, Grundriß ..	1
— Larsson R., Villa in Bromma bei Stockholm ....	172	— — Kassensaal .....	2
— Petersson G. und Larson G., Gruppe von kleinen Häusern .....	165	— Entwurf für einen neuen Wiener Stadtbezirk .....	75
— Tengbom, Wartezimmer in der Stockholms Ens- kilda Bank .....	168	Wien, Mariahilferstraße (nicht befriedigendes Straßen- bild) .....	71
— — Empfangszimmer .....	169	Witzmann Karl, Speisezimmer .....	98
— Wahlman L. I., Herrenzimmer .....	167	— Die Wiener Kriegsausstellung .....	122
— Zetterwall Folke, Station Hölö (Streke Järna- Nyköping).....	173	— — Haupteingang .....	123
Stahl, Wettbewerb Großdüsseldorf 1912. Straßenbahn auf besonderem Bahnkörper, als Untergrundbahn zu versenken .....	81	— — Vorhalle .....	124
		— — Kaiserhalle .....	124
		— — Theater .....	125
		— — Kino .....	125
		— — Hof .....	126
		— — Marineschauspiel-Halle .....	126
		— — Restaurationshalle .....	127
		— — Restauration .....	127
		— — Grundriß des Theaters .....	128
		Wagner, Straßenentwurf für das Südgelände von Schöneberg-Berlin .....	74
		Wolf, Martin-Luther-Straße in Schöneberg-Berlin ....	74
		Zeymer Fritz, Speisezimmer .....	99

### III. Tafeln.

Amerling, Auktion, Bernini, Tonmodelle .....	8	Amerling, Auktion Magnasco Alessandro, Prozession .....	7
— Caracci, Kopf .....	8	— Zucchi Jacopo, Apollo mit den tanzenden Musen ...	7
— Elfenbeinrahmen .....	8	Bauer Leopold, Projekt zur Österreichisch-Ungarischen Bank, Axonometrische Darstellung .....	4
— Hochzeitskästchen aus der Embriachi-Werkstatt ....	8		



Čukárd, Haus in .....	9	Keller Alfred, Die k. k. Exportakademie in Wien	
Fischer Vladimir, Neubau der Cyrilo Metodejská		III. Stock, Dachgeschoß, Schnitte, Vorderseite des	
Záložna in Brünn .....	23 a	Gebäudes .....	16 a
Flüchtlingslager, Gmünd, Ärztehaus, System Katona	5	Kick Friedrich, Landhaus in Landskron .....	21 a
— — Lageplan .....	6	— Geschäftshaus in Prag .....	21 a
— Mitterndorf, Lageplan .....	6	Kotěra, Jan, Wohnhaus Lemberger in Wien, Schnitt	
— Wagna, Grundriß einer Wohnbaracke .....	5	und Grundriß .....	14 a
— — Querschnitt durch eine Wohnbaracke .....	5	Krásný Franz, Einfamilienhäuser .....	24 a
Gotthilf E. v. und Neumann A., Bau der N.-Ö. Es-		Krauss Franz v., Wohnhaus, IV, Wohllebengasse 4 ...	20 a
compte-Gesellschaft .....	3	Mayr Hans und Mayer Theodor, Kleinwohnhaus	
— Bau Dr. Bruno Pollack von Parnau, III., Schwarzen-		X. Bezirk .....	17 a
bergplatz 5 .....	18 a, 19 a	Ohmann Friedrich, Tabourets .....	14
Günther Franz, Janesch A., Pindt Friedrich, Entwurf		— Fauteuil aus dem Kaiserzimmer des Stiftes Kloster-	
für ein Kriegsdenkmal .....	1	neuburg .....	15
Hoffmann Josef, Wohnung K. Wien, Gumpendorfer-		— Studien zum Entwurf für den Votivkirchenplatz ...	16
straße .....	14, 15	Prutscher Hans, Notkirche im X. Bezirk, Windten-	
Keller Alfred, Hotelprojekt für Spalato, Lageplan,		straße .....	17 a
Schnitt .....	11	— Haus in der Lerchenfelderstraße 35 .....	18 a
— — Grundriß Parterre .....	12	Schandl Hadmar, Villa in Grinzing .....	17 a
— — — I. Stock .....	12	Stürzenacker August, Neubau des Kurhauses in	
— — — II. und III. Stock .....	13	Baden-Baden, Konzertsaal und Grundrisse .....	22 a
— Die k. k. Exportakademie in Wien, Unter-Erdgeschoß		— — Gegen den Kurpark .....	23 a
und Hochgeschoß, I. und II. Stock .....	15 a	— — Schnitt durch die Wirtschaftsräume .....	23 a

#### IV. Beilagen.

Čataj, Bemalte Kaminwand in  
Dalmatinischer Schmuck  
Hanak Anton, Bildnis eines Musikers  
Laske Oskar, Paradies  
Lubiná, Kopftuch aus  
Pettenkofen August, Das Atelier des Künstlers  
Slov.-Pravno, Stickerei aus  
Slowakische Keramik  
Steiner Lily, Das Kirchlein

## DIE BILDENDEN KÜNSTE

#### I. Text.

	Seite		Seite
Braun Felix, Ferdinand Brunner .....	33	Lázár Béla, Die Neuerwerbungen des Budapesters	
Eisler Max, Das Wohnzimmer .....	17	Museums der Schönen Künste .....	117
— Oskar Laskes Graphik .....	25	Leisching Julius, Alois Kolb .....	109
— Ein holländischer Edelschmied .....	83	— Unbekannte Jugendarbeiten Waldmüllers .....	IX
— Die Gmündener keramische Werkstätte .....	127	Levetus A. S., Anton Faistauer .....	57
Engelhart Josef, Meine Erlebnisse mit James Mac		Moll Karl, Max Kurzweil † .....	13
Neill Whistler aus dem Jahre 1898 .....	53	Planiscig Leo, Die Auktion Amerling .....	II
Fleischer Victor, Anton Hanak .....	1	Servaes Franz, Franz Metzner in seinen neueren Werken	93
— Vlastimil Hofmann .....	73	Spitzer Elsa, Die Keramiken der Helena Johnová ...	37
Fröhlich-Bum Lili, Kunst des 19. Jahrhunderts in		— Alte und neue Ofentöpferei .....	65
der Österreichischen Staatsgalerie .....	46	Weixlgärtner Arpad, August Pettenkofen .....	41



## II. Abbildungen

	Seite		Seite
Barwig Franz, Ofen .....	71	Hofmann Vlastimil, Bildnis der Frau M. B. ....	82
Bayr Rosa, Blumentopf .....	129	Hollósy Simon, Maisernte .....	125
Brunner Ferdinand, Windmühle .....	32	Johnová Helena, Keramik .....	37, 38, 39
— Feierabend .....	32	— Tischdekoration, Keramik .....	39
— Pappeln am Wasser .....	33	— Leuchter, Keramik .....	40
— Scheidender Tag .....	34	Keller, Alfred, Wohnzimmer .....	24
— Ein Sommertag .....	35	Klimt Gustav, Handzeichnung .....	52
— Am Teich .....	35	Kolb Alois, Porträt .....	109
— Innbrücke bei Schärding .....	36	— Die Apokalyptischen Reiter .....	110
Canon Hans, Der Rügenmeister .....	49	— Die Kämpfenden .....	111
— Mittagsruhe .....	50	— Walkürenritt .....	111
Corot I. B. C., Landschaft .....	122	— Ikarus .....	112
Egervár, St. Rochus vom Hauptaltar der Kirche in ..	126	— Neujahrskarte .....	113
Faistauer Anton, Dürnstein .....	57	— Radiertes Exlibris .....	113
— Uferlandschaft .....	58	— Abgebrannte Brauerei .....	114
— Landschaft .....	58	Kurzweil Max †, Porträt .....	14, 15, 16
— Halbakt .....	59	— Landschaft .....	15, 16
— Akt .....	60	— Gefangene Albaner .....	16
— Bildnis .....	61, 62, 63, 64	Laske Oskar, Selbstbildnis .....	25
— Stilleben .....	64	— Pionierarbeit an der Weichsel .....	26
Feuerbach Anselm, Orpheus und Eurydike .....	48	— Festtage in Anzbach .....	26
Gyárfás Eugen, Porträt der Malers Karlowitzky .....	124	— Dardanellen .....	26
Haida, Neue Arbeiten der k. k. Fachschule für Glas-		— Die Granate von Tolmein .....	27
industrie .....	91, 92	— Zilversmidsstraat, Antwerpen .....	27
Hanak Anton .....	1	— Der wunderbare Fischzug .....	28
— Der Neuerer (Könige der Erde) .....	2	— Schnee und Nebel .....	29
— Die Verklärte (Könige der Erde) .....	2	— London — Royal Exchange .....	29
— Österreich .....	3	— Kampf um den Schützengraben .....	29
— Die Mutter .....	4	— Galata .....	30
— Jüngling (Detail) .....	4	— Der Kampf jenseits des Flusses .....	30
— Jung-Sphinx .....	4	— Vom Montagmarkt in Czernowitz .....	31
— Jung-Sphinx (Rückenansicht) .....	4	— Wirkung einer Mine in einer feindlichen Artillerie-	
— Erhebung (Tintenstiftskizze) .....	5	stellung .....	31
— Erhebung (Modell) .....	5	Manet Edouard, Auf dem Sofa .....	117
— Zwei Menschen (abbozierter Block) .....	5	Metzner Franz, Kopf eines der 16 Wächter aus der	
— Das Gebet .....	5, 6	Krypta des Völkerschlachtdenkmal .....	93
— Die Freude am Schönen (Brunnenfigur) .....	6	— Reliefs in der Halle des Völkerschlachtdenkmal ..	94
— Studie zum Giganten .....	6	— Figur in der Halle des Völkerschlachtdenkmal .....	95
— Porträt (in Marmor nach der Natur begonnen) ....	6	— Figurendetails vom Völkerschlachtdenkmal .....	96
— Porträt .....	7	— Figuren von einem Palais .....	97
— Der Gigant (Detail) .....	8	— Kindergruppe für ein Palais in Prag .....	98
— Jung-Sphinx (Detail) .....	9, 10	— Entwurf zum Lessing-Denkmal für Wien .....	99
— Die Ewigkeit (Grabfigur, Detail) .....	11	— Aktstudie zum Lessing-Denkmal .....	100
— Das Kind über dem Alltag (Detail) .....	12	— Brunnen für Reichenberg .....	101
Heemskerck, Pietà .....	123	— Der Leidtragende .....	102
Hofer Anton, Polster .....	56	— Mutter .....	103
Hoffmann Josef, Wohnzimmer .....	20	— Weibliche Figur .....	103
Hofmann Vlastimil, Selbstbildnis .....	73	— Tänzerin .....	104
— Zu einem Lied Slowackis .....	74	— Porträtfigur .....	104
— St. Johannes .....	75	— Porträttorso .....	105
— Hoffnung .....	76	— Torso .....	105
— »In die Welt« .....	77	— Kroatischer Bauer .....	106
— Nymphen lehren die Vögel das Singen .....	78	— Bäuerin .....	106
— Polnischer Knabe .....	79	— Porträt des Herrn B. ....	107
— Skizze zu einem Bildnis .....	79	— Porträt (Generalkonsul L.) .....	107
— Bildnis des Dr. K. ....	80	— Porträtfigur .....	108
— Bildnis der Frau A. H. ....	81	Monet Claude, Hafen .....	122



	Seite		Seite
Munkácsy, Studie .....	118	Szinyei Paul Merse von, Bildnis .....	124
Nicholson W., Porträt des Malers J. M. Neill Whistler .....	54	Thán Moritz, Weinlese .....	119
Oerley Robert, Wohnzimmer .....	24	Waldmüller, Jugendarbeiten .....	IX, X, XI
Paál Ladislaus von, Pappelgruppe in Barbizon .....	121	Witzmann Karl, Wohnzimmer .....	21
Paczka Franz, Doppelbildnis .....	123	Zeymer Fritz, Wohnzimmer .....	23
Pêche Dagobert, Vasen .....	127	Zweybrück-Prochaska Emmy, Vitrine mit ver-	
— Blumentopf .....	128	schiedenen kunstgewerblichen Arbeiten .....	115
Pettenkofen August, Österreichische Soldaten be-		— Goldbeutel .....	115
steigen Wagen .....	41	— Gestickte Theatertasche .....	115
— Ungarischer Bauer .....	42	— Spiegel .....	115
— Markt in Szolnok .....	43	— Fächer, auf Schwanenhaut gemalt .....	116
— Ungarischer Markt mit Schirmen .....	44	— Blumenschale .....	116
— Pferde am Ziehbrunnen .....	45	— Bonbonniere .....	116
— Bildnis des Malers Borsos .....	118	— Bunter Polster .....	116
Powolny Michael, »Erde«, Kachel vom Ofen »Die vier		Zwollo Frans, Gehämmerte Fischschüssel aus Silber	83
Elemente« .....	65	— Armleuchter und gehämmertes Blumengefäß aus	
— Barocköfen .....	66	Silber .....	84
— Rokokoöfen .....	67	— In Tombak getriebene Schüssel .....	84
— Louis-XVI.-Ofen .....	68	— À jour getriebener Fischlöffel .....	85
— Empireöfen .....	68	— Tortenheber, Silber, handgetrieben .....	85
— Biedermeieröfen .....	69	— À jour getriebener Kühler (Silber) .....	86
— Ofen von Julia Sitte .....	69, 70	— Kupferner Blumenhalter .....	86
— Ofen »Die vier Elemente« .....	70	— Getriebene Blumenschale .....	86
— Dosen .....	129	— Niedrige Fruchtschale, in Silber getrieben .....	86
Prutscher Otto, Wohnzimmer .....	21	— Silberkanne .....	87
Romako A., Rosenpflückendes Mädchen .....	51	— Obstschale aus Silber .....	87
Schindler Karl, Rekrutierung .....	46	— Silberbesteck .....	88
Schleiß Emilie, Keramik .....	129, 130	— Gipsabguß einer getriebenen Silberschüssel .....	89, 90
Schleiß Franz, Keramik .....	128, 129	Zwollo Frans d. J., Aus Kupfer getriebene Schüssel ...	88
Strnad Oskar, Oskar Wlach, Josef Frank, Wohn-		— Bonbonniere in Kupfer getrieben, innen vergoldet ...	88
zimmer .....	17, 18, 19, 22	— Kupfergetriebene Aschenschale .....	89
— Ofen .....	72	— Aschenschale .....	89
Székely Barth., Bildnisse .....	120	— Kupfergetriebene Aschenschale .....	89
Szinyei Paul Merse von, Skizze zum »Maifest« .....	121	— Silberleuchter .....	90



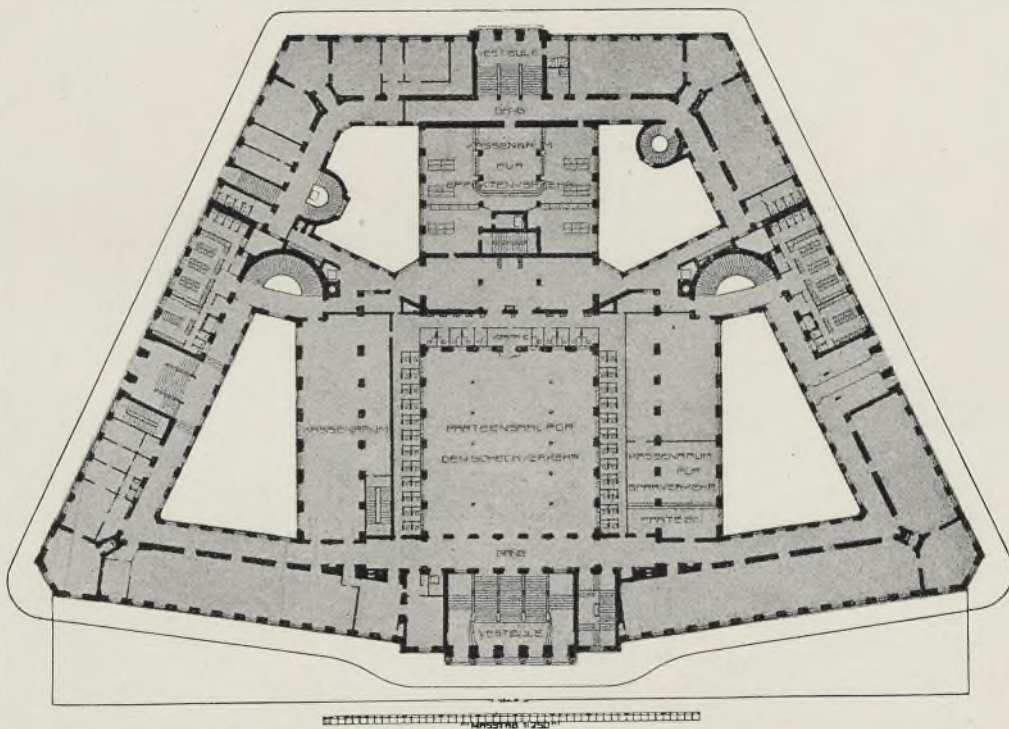


Abb. 1: Grundriß (Hochparterre) der Postsparkasse, Wien. Architekt Hofrat Otto Wagner.

## Neubauten der Wiener Banken

Von Professor Dr. Karl Holey



Die Bankbauten können auf eine vornehme Ahnenreihe zurückblicken. So wie man häufig vergißt, daß die Machtfülle der Päpste und Fürsten der Renaissance oft nur erborgt war von den reichen Bankiers der Strozzi, Medici und Chigi — gar manche Tiara mußte als Faustpfand dienen — so denkt man selten daran, daß die Großtaten der Kunst jener Zeit nicht zum geringen Teile den klugen und kunstverständigen Bankhäusern der genannten Geschlechter zu danken sind. Von den Medici in Florenz angefangen, die, seitdem sie 1476 die Hauptbankiers der Päpste geworden waren, die größte Finanzmacht Europas im 15. Jahrhundert und glänzende Mäzene der Wissenschaften und Künste waren, finden wir unter den bekanntesten Gönnern der Künste viele, die ihren im Bankgeschäfte erworbenen Reichtum in edelster Weise durch die Förderung der ersten Künstler ihrer Zeit verherrlichten.

Filippo Strozzi, der Bankier des Königs Ferrante von Neapel, erbaute in Florenz das Stammhaus seines Bankgeschäftes, den Palazzo Strozzi, eine stolze Zwingburg des Kapitals. Alle Namen, die damals auf dem Geldmarkt von Bedeutung waren, die Medici, Strozzi, Pazzi und viele andere, haben heute ihren Nachruhm in der Kunstgeschichte. Agostino Chigi, il Magnifico, der Bankier Julius' II. und

Leos X., der Päpste und Fürsten in seinem Hause als Gäste sah, der Raffael, Sodoma, Peruzzi zu seinen vertrauten Freunden zählte, hat gewiß als kluger Geschäftsmann gehandelt, wenn er seinen Bankpalast in der Via del Banco glanzvoll ausstatten ließ und jenes Wunderwerk der Villa Farnesina erbaute, von dem Vasari meint, es sei non murato, ma veramente nato.

Nördlich der Alpen weiß das große Bankhaus der Fugger, die mit Chigi zusammen die päpstliche Münze gepachtet hatten, die Künste in den Dienst ihrer Interessen zu stellen.

Die prunkvollen Paläste der reichen Bankiers jener Zeit waren Wohn-, Repräsentations- und Geschäftshaus zu gleicher Zeit, wie wir aus dem Palaste Agostino Chigis deutlich ersehen. Chigis Bankgeschäft hatte einen respektablen Umfang. Er unterhielt drei große Handelshäuser in Rom, Portofino und Neapel, hatte etwa hundert Zweigniederlassungen, unter anderem in Byzanz, Alexandrien, Memphis, Lyon, London, besaß eine große Handelsflotte und beschäftigte in seinen verschiedenen Unternehmungen mehr als 20.000 Menschen. Agostinos römischer Palast, die Zentrale seines Bankgeschäftes, enthielt im Erdgeschoß die Geschäftsräume, im ersten Stockwerke die Repräsentations-





Abb. 2: K. k. Postsparkasse, Wien, Kassensaal. Architekt Hofrat Otto Wagner.

säle und im zweiten Stock wohnte er. Zu den Geschäftsräumen gehörten die gegen die Straße zu gelegenen Laden; das Zentrum der Anlage war der Hof, der gewissermaßen als Börse diente, von da aus waren die Kontore, Kassräume, Archive und Warenlager zugänglich. Wir sehen, wie der bauliche Organismus schon alle Keime der späteren Entwicklung enthält.

Ein neuer Typus bildet sich im 18. Jahrhundert aus. England rückt im Bankwesen an die erste Stelle und ein neues System, das der Bankgemeinsamkeiten der großen Bankinstitute, findet seine monumentale Verkörperung in der Bank von England, die John Soane seit dem Jahre 1788 in London baute. Der Bau Soanes war der erste, der alle Anforderungen eines so komplizierten Organismus, wie ihn eine Notenbank darstellt, erfüllte und er blieb vorbildlich für ein Jahrhundert. Die Zeitgenossen sprechen von dem Gebäude in den Ausdrücken höchster Bewunderung und rühmen zugleich seine Originalität und Klassizität. Die Außenseiten sind bei einer Länge von 420, beziehungsweise 250 englischen Fuß gänzlich ohne Fenster und erhalten dadurch und durch den strengen Rythmus vorgestellter Pfeiler und Säulen einen Ausdruck großer Monumentalität. In den

Innenhöfen entfaltet sich ein großer Reichtum reizvoller Einzelheiten und malerischer Durchblicke.

Unter den Bankbauten des beginnenden 19. Jahrhunderts stehen die Wiener Bauten in erster Reihe.

Bald nach der im Jahre 1816 erfolgten Gründung der privilegierten österreichischen Nationalbank erbaute Karl von Moreau in der Herrengasse und Bankgasse in den Jahren 1819—1823 ein neues Bankgebäude, das im Laufe der nächsten Jahrzehnte vielfach erweitert wurde. 1855—1860 wurde nach den Plänen Heinrich von Ferstls auf dem Eckbauplatze Herren- und Strauchgasse mit einer Verlängerung bis zur Freyung ein vornehmer Neubau für die gesteigerten Bedürfnisse der Nationalbank errichtet und 1856—1858 ließ die Österreichische Kreditanstalt für Handel und Gewerbe durch den Architekten Fröhlich ein Anstaltsgebäude auf dem Platze »Am Hof« und gegen die Freyung zu erbauen. Neben mehreren in älteren Palästen und Wohnhäusern untergebrachten Banken sind die Neubauten der Bodenkreditanstalt 1884—1887, der Allgemeinen Depositenbank, des Wiener Giro- und Kassenvereines, alle drei von Emil von Förster erbaut, und das nach den Plänen von Otto Wagner 1883/84 ausgeführte Anstaltsgebäude der Österreichischen





Abb. 3: Wiener Bankverein. Architekten Baurat E. v. Gotthilf und A. Neumann.

Länderbank in der Hohenstaufengasse Beweise für die rege Bautätigkeit auf dem Gebiete der Bankbauten. Bei den in den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entstandenen Bankbauten hat sich für den Grundriß das System ausgebildet, das Publikum in der Mitte des Kassensaales zu konzentrieren und die umgebenden Kassenschalter mit der Hauptkasse und den Tresoranlagen direkt zu verbinden.

Nach einem Stillstand von mehr als zwanzig Jahren, während in Deutschland eine große Zahl neuer Bankbauten entstand, waren auch in Wien neue große Aufgaben auf dem Gebiete des Bankbauwesens herangereift. Ihre Lösung ist von der größten Bedeutung für die Weiterentwicklung der Baukunst in einer ihrer wichtigsten Phasen und ausschlaggebend für die Neugestaltung des Wiener Stadtbildes. Es will uns scheinen, als hätten wir in den Bankbauten einen Typus vor uns, der wie kaum ein anderer geeignet ist, den günstigsten Nährboden abzugeben für das Gedeihen einer neuen großen Monumentalbaukunst. Wenn irgendwo, so sind gerade hier alle Voraussetzungen in reichstem Maße gegeben, aus denen schöpferische Künstlerkraft eine neue Blüte der Baukunst bereiten kann.

Die Besonderheit der Aufgabe erfordert einen tiefen Einblick in die soziologischen Grundlagen unserer Zeit, ein scharfsinniges Erfassen unseres gesamten wirtschaftlichen Organismus, ein feinfühliges Erkennen der Beweglichkeit aller Kräfte und die sichere Erkenntnis des Auswägens aller Momente, die bestrebt sind, das Gleichgewicht unserer Gesellschaftsordnung herbeizuführen. Die vielfältig verzweigten Nervenstränge, mit denen das Kapital unser Wirtschaftsleben regiert, müssen in dem Grundriß der modernen Großbank ihre klar vorgezeichneten Bahnen finden, es muß scheinbar die erdenklichste Freiheit im Grundrißorganismus vorhanden sein, die aber regiert wird von einer unerbittlich strengen Klarheit und eisernen Ordnung. Ein neuer Grundrißtypus als adäquater Ausdruck eines wichtigen Teiles unserer sozialen Organisation tritt uns als erste Bedingung für einen neuen Ausdruck der Baukunst unserer Zeit bei den Bankbauten entgegen.

Dieser ungeheuer komplizierte Organismus bedarf zu seiner Verkörperung der Mitwirkung aller Zweige der technischen Wissenschaften. Jeder Fortschritt der Technik des Hoch- und Tiefbaues, des Maschinenbaues und der Elektrizität muß dienstbar gemacht werden, um den stets wach-



senden und immer aufs neue sich ändernden Anforderungen des Bankbetriebes gerecht zu werden. Neue Baustoffe und neue Baukonstruktionen verändern das innere Gefüge des Baues.

Aber nicht nur die verstandesmäßigen, die technischen Grundlagen der Baukunst finden reichste Förderung auf dem Gebiete des Bankbauwesens, auch die Lust am Bauen, die Sinnenfreude kommt zu ihrem Recht. Köstliches Gestein, Marmor, Onyx und Alabaster, edle Hölzer, Erz und Bronze stehen dem Baukünstler zu Gebote, damit er im Vereine mit den Schwesterkünsten, der Bildhauerei und Malerei, dem kostbaren Inhalt eine gleißende Hülle bereite. Die modernen Großbanken bemühen sich in ihrer Munifizenz um die würdige Nachfolge jener glänzenden Mäzene der Renaissance.

Wir sehen, die äußeren Vorbedingungen für das Werden einer neuen Baukunst sind reichlich vorhanden.

#### DAS GEBÄUDE DES K. K. POSTSPARKASSENAMTES.

Als erster neuer Bankbau muß die Postsparkasse genannt werden, die immer mehr alle Funktionen einer staatlichen Großbank erfüllt. Otto Wagner hat bei diesem Bau alle verstandesmäßigen und technischen Voraussetzungen mit dem seiner Kunst eigenen scharfen Intellekt erkannt und in klarer Gesetzmäßigkeit erfüllt. Auf Grund einer im Jahre 1903 ausgeschriebenen Konkurrenz entstand der gegen die Ringstraße gelegene Teil des Gebäudes in den Jahren 1904—1906 und 1910—1912 wurde der Erweiterungsbau ebenfalls nach den Plänen des Hofrates Otto Wagner ausgeführt. Die Grundrißeinteilung zeigt große, zusammenhängende Trakte, die eine weitgehende Beweglichkeit in der Verwendung des Inneren gestatten. Der große Kassensaal für die Parteien des Ringstraßentraktes liegt in dem glasüberdeckten Mittelhof. Die Außenseiten sind im Unterbau mit 6—9 cm starken Granitplatten verkleidet, für den Stockwerksbau wurden 2 cm starke Sterzinger Marmorplatten verwendet, die mit Steinzeugzapfen in dem Mauerwerk befestigt sind. Bei allem Doktrinarismus besitzt der Bau viel gesunde Zweckmäßigkeit und schlichte Größe in den Verhältnissen.

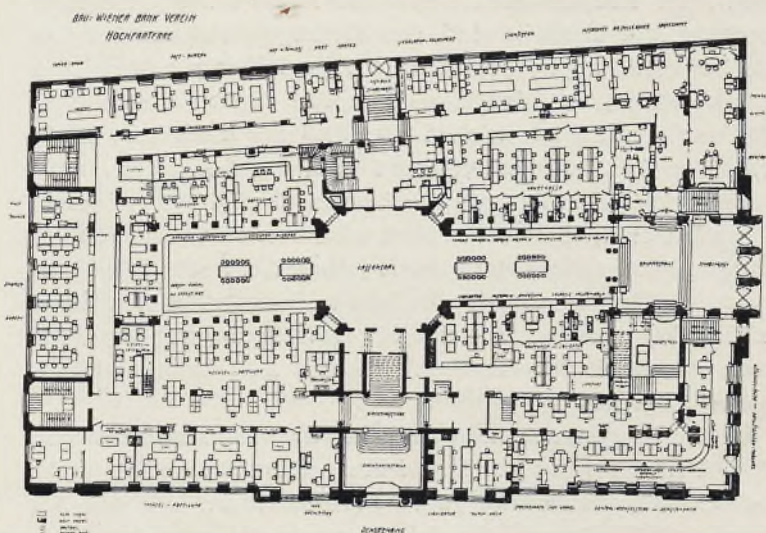


Abb. 4: Grundriß des Bankvereins-Gebäudes.

#### DAS GEBÄUDE DES WIENER BANKVEREINES.

Der Wiener Bankverein war seit seiner Gründung im Jahre 1869 bis zum Jahre 1912 in dem ehemaligen Palais Liechtenstein in der Herrengasse, in dem anstoßenden Hause Nr. 10 und in gemieteten Räumen der angrenzenden Häuser in der Wallnerstraße untergebracht. Aus einem engeren Wettbewerbe 1908 gingen die Architekten Baurat E. von Gotthilf und Alexander Neumann als Preisträger hervor, nach deren Entwürfen das Gebäude am Schottenring in den Jahren 1909—1912 fertiggestellt wurde.

Bei diesem Bau trafen alle oben erwähnten Voraussetzungen zu und überdies steht er noch an einem der prominentesten Punkte der Stadt; an der Stelle, wo die Monumentalbauten der Ringstraße mit der Votivkirche ihren Ausgangspunkt genommen haben, erhebt sich gebieterisch, nach weithin den Blick beherrschend, der neue Bankpalast.

Die Demolierung der im Jahre 1861 errichteten Häuser Schottenring 2, 4, 6 und Schottenbastei 1, 3 und 5 begann im November 1909, und im Jahre 1912 wurde der Neubau in Benützung genommen. In den beiden Kellern sind die Vorrichtungen für Heizung, Lüftung und Ventilation, für die Versorgung des Gebäudes mit Elektrizität und Räume für die Archive sowie für die Reservetresors mit dem umgebenden Kontrollgang untergebracht; im Souterrain die Safes-Deposits mit den zugehörigen Parteienräumen, die Effekttresors samt Kontrollgang, Dienerwohnungen, Garderoben, Toiletten und andere Nebenräume. Die Tresors sind von zwei starken, mit Eisen armierten Betonringmauern umgeben, zwischen welchen der Kontrollgang verläuft.

Das Hochparterre enthält gegen die Schottengasse eine große Eingangshalle, den großen Kassensaal, um den sich die Räume für die Beamten, die Fremdenbüros, das Parteienbureau, die Hauptkassen, die Effekten-, Valuten- und Wechselabteilung, die Zentraldepositenkasse und Wechselstube lagern.

Die Lichtzuführung des Kassensaales und der unmittelbar anschließenden Beamtenräume ist dadurch sehr vorteilhaft, daß Gotthilf mit dem bisher üblichen System, den Parteienraum in einen glasüberdeckten Hof zu legen, und von ihm aus die Beamtenräume zu belichten, wie das noch bei der Postsparkasse der Fall ist, bricht, und die Beamtenräume in glasüberdeckten Höfen unterbringt, während der Kassensaal durch zwei Geschosse reicht und hohes Seitenlicht in reichem Maße erhält.

Im Mezzanin sind Räume für die Korrespondenz, die Eskompteabteilung, das Börsen- und Kreditbureau, im ersten Stock das Präsidium, Direktion, Sekretariat und der Generalversammlungssaal untergebracht. Im zweiten Stock liegt die Buchhaltung und das Filialbureau, im dritten Stock befinden sich die Räume der Depositenbuchhaltung, das Archiv mit der Bibliothek, die Telephonabteilung und im vierten, im Dachgeschoß, die Registratur und Restaurationsräume.

Die Heizung des Gebäudes erfolgt durch eine zentrale Niederdruckdampfkesselanlage mit 370 m<sup>2</sup> Kesselheizfläche, an die eine Niederdruckdampfheizung für die Keller- und Souterrainräume, Vorhallen und Treppenhäuser und eine





Abb. 5: Wiener Bankverein, Generalversammlungssaal. Architekten Baurat E. v. Gotthilf und A. Neumann.



Abb. 6: Wiener Bankverein, Kassensaal. Architekten Baurat E. v. Gotthilf und A. Neumann.



Warmwasserheizung für die übrigen in den Stockwerken gelegenen Räume angeschlossen ist. Die Luft kann durch vier elektrisch angetriebene Zentrifugalregulatoren 1 bis 1½ mal in der Stunde erneuert werden. Zur Versorgung des Gebäudes mit elektrischer Energie werden drei Stromgattungen: Gleichstrom, Drehstrom und Einphasen-Wechselstrom herangezogen. Die Elektrizität spielt auch eine hervorragende Rolle bei den außerordentlich weitgehenden Sicherheitsvorkehrungen.

Die Fassaden gegen den Schottenring und in der Schottengasse sind mit Kalkstein, und zwar Sockel und Säulen mit Cavo Romana (Nabresina), der übrige Teil mit Arenastein (Pola) verkleidet, die in der Heßgasse und gegen die Schottenbastei sind in Terranovaputz ausgeführt. Für die Ausstattung des Innern sind edle Gesteine, heimische und fremde Marmorarten in verschwenderischer Fülle herangezogen.

Der Bau war in seiner großzügigen, vornehmen Monumentalität unzweifelhaft ein Ereignis in der baulichen Entwicklung Wiens. Bei weitgehender Zurückhaltung im ornamentalen und architektonischen schmückenden Beiwerk, beherrscht den Bau ein strenges Maßhalten — sogar auf die an dieser Stelle beinahe gebieterisch geforderte Ecklösung verzichtet der Architekt — er wirkt lediglich durch die wohlabgewogenen Proportionen, die sichere Verteilung der Fensteröffnungen und die Wahl des Verkleidungsgesteines.

Eine glückliche Ergänzung zu der dem strengen, wohl fundierten Ernst der Außenseiten bietet das Innere des Baues mit seinem Schwelgen in sumptuösen Baustoffen, der Wohlräumigkeit der Einzelräume und dem Geschick, mit welchem durch überraschende Durchblicke immer neue, harmonisierende Raumgruppen geschaffen werden.

#### DER BAU DER N.-Ö. ESKOMPTE-GESELLSCHAFT.

Die Architekten des Neubaus des Wiener Bankvereines hatten das Glück, an einer zweiten, nicht minder bedeutenden Aufgabe die Erfahrungen, die sie bei ihrem ersten großen Bankbau gesammelt hatten, zu verwerten. Wiederum ist es ein Platz im Stadtplan, der, wie er durch seine ausgezeichnete Lage alle Gewähr für eine wirkungsvolle Geltung des Baues im Stadtbilde verbürgt, zugleich auch große Gefahren für die Wirkung des Baues selbst und des Stadtbildes birgt. Ein in Jahrhunderten gewordenen, durch Kunst und Tradition geweihtes Bild harmonischer Schönheit der Städtebaukunst mußte zerstört werden und bleibt in der Erinnerung als gefährlicher Rivale des Neugeschaffenen bestehen. Das Flächenausmaß beträgt 4072 m² und ist nur um 662 m² kleiner als das des Bankvereines; der Bau wirkt jedoch bei weitem nicht so mächtig, da seine längste Front in der schmalen, gebrochenen Bognergasse liegt, während dort die Hauptfronten ihrer ganzen Ausdehnung nach frei zu überblicken sind. Im Juni 1913 begann die Abtragung



Abb. 7: Bau der N.-Ö. Eskompte-Gesellschaft, Blick in die Halle.

Architekten  
Baurat E. v. Gotthilf und A. Neumann.



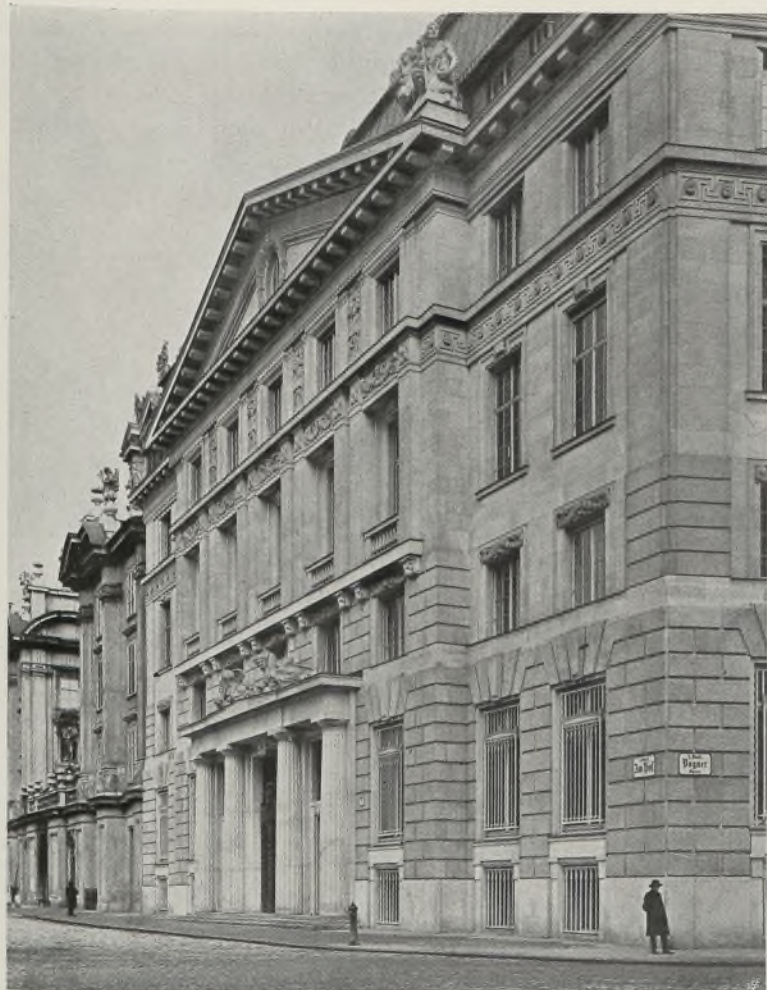


Abb. 8: Bau der N.-Ö. Eskompte-Gesellschaft, Fassade.

Architekten Baurat E. v. Gotthilf und A. Neumann.



Abb. 9: Bau der N.-Ö. Eskompte-Gesellschaft, Kassensaal.

des alten Kriegsministeriums und am 6. Dezember 1915 wurde der Betrieb der Bank im Neubau aufgenommen.

Das Gebäude hat drei Fronten: Am Hof, in der Bogner- und Seitzergasse, mit der vierten Seite ist es gegen die Kirche Am Hof angebaut und von dieser durch einen öffentlichen Durchgang getrennt. Im Keller sind Räume für Heizung und Lüftung, Archive und Reservetresors, im Souterrain der Effekzentresor, die Safesdeposits samt Nebenräumen, die Garderoben der im Parterre beschäftigten Beamten und Diener, Portierwohnungen, Krankenzimmer und die Rohrpostzentrale. Das Hochparterre enthält den Kassensaal samt Nebenräumen und die Wechselstube, das Mezzanin die Börsenabteilung, Korrespondenz und das Postexpedit. Im ersten Stock befinden sich die Direktionsräume, Sekretariats- und Wartezimmer, Konferenzräume und der Saal für die Generalversammlung; im zweiten Stock die Buchhaltung und Materialverwaltung; im dritten Stock weitere Räume für die Buchhaltung, das Kontrollbureau, die Telephonzentrale und Hausinspektorwohnung. Der Dachboden ist für die Registraturen, Küchen und Speiseräume ausgebaut. Etwa ein Drittel des Gebäudes ist für vermietbare Geschäftsräume und Bureaus eingerichtet und bildet die für spätere Erweiterungen vorgesehene Raumreserve. Es sei bemerkt, daß der den Mittelteil der Fassade der Kirche Am Hof links flankierende Gebäudeteil Eigentum

der N.-Ö. Eskompte-Gesellschaft ist und wohl im Innern umgebaut, äußerlich jedoch vollständig unverändert erhalten wurde.

Zur Beheizung des Gebäudes dient eine Kesselanlage, bestehend aus vier Batterien Niederdruckdampfkessel von zusammen 275 m<sup>2</sup> Heizfläche. Drei Heizsysteme sind im Gebäude in Verwendung: eine Niederdruckdampfheizung für die Souterrainräume, Treppenhäuser und Geschäftsräume; Dampfheizung für die Kassensäle und Tresorräume; Warmwasserheizung für alle Bureauräume und den vermietbaren Teil des Gebäudes.

Der Außenbau des Gebäudes der N.-Ö. Eskompte-Gesellschaft kann bei aller auch hier zum Ausdruck kommenden Disziplin — mit Rücksicht auf die keinen Nebenhäuser neben sich duldende Architektur der Kirche Am Hof — nicht jenes Maß ruhiger harmonischer Geltung erlangen wie der des Bankvereines. Bedauerlich für die Fernwirkung ist die übermächtige Höhe des Daches.

Dagegen zeigt sich wiederum die Geschicklichkeit und künstlerische Kraft des Architekten im Gestalten der Innenräume. So wie beim Bankverein, erwächst aus der klaren Organisation des Grundrisses eine Fülle der reizvollsten und abwechslungsreichsten Durchblicke, die von voller Beherrschung des Grundproblems der Architektur, des Raumproblems zeugen.



## DAS GEBÄUDE DER ZENTRALBANK DER DEUTSCHEN SPARKASSEN.

Gleichzeitig mit dem eben erwähnten Gebäude wurde in dessen unmittelbarer Nachbarschaft ein zweiter Bankbau nach den Plänen der Architekten Emil Hoppe, Marcel Kammerer und Otto Schönthal erbaut. Das Gebäude entstand durch Vereinigung des umgebauten Hauses Nr. 3 Am Hof mit dem an der Stelle der 1913 abgetragenen Nuntiatur errichteten Neubau.

In den zwei Kellergeschossen des neuen Hauses sind die Zentralheizungs- und Warmwasseranlagen untergebracht. Der Zutritt zum Tresor, der zwei Stockwerke einnimmt, erfolgt vom Souterrain, wo sich auch Zählkabinen und Sprechzimmer für die Parteien befinden. Den größten Teil des Erdgeschosses nimmt der Kassensaal ein, der durch zwei Geschosse reicht und im Mezzanin auf den Galerien die Räume für die Korrespondenz enthält. Im ersten Stock sind die Direktions- und Repräsentationsräume angeordnet. Das Archiv, die Rohrpostzentrale, Telephonzentrale, Expedit befinden sich im Dachgeschosse, während in den übrigen Stockwerken Bureauräume untergebracht sind.

Die künstlerischen Absichten der Architekten kommen am reifsten in der Gestaltung einzelner Innenräume zur Geltung. Spricht schon aus dem Äußeren die ernste Absicht, das Gebäude dem barocken Prunkplatz des Wiener Stadtbildes einzugliedern, so wird der ausgesprochen wienerische Charakter in feierlicher Weise im großen Kassensaal und in lebenswürdigster Art in dem Sitzungssaale und in den Repräsentationsräumen der Direktion mit künstlerischem Feingefühl gewahrt.

## DER BAU DER ÖSTERR.-UNGAR. BANK.

Der jüngste und größte der neuen Wiener Bankbauten wurde auf Grund eines Wettbewerbes nach den Plänen des Oberbaurates Professors Leopold Bauer im Jahre 1913 begonnen. Der Bau muß nach seiner Größe wie auch wegen der Höhe der in Aussicht genommenen Baukosten den größten Aufgaben zugezählt werden, die je der Baukunst gestellt wurden. Alle Anzeichen sprechen dafür, daß die Lösung der Größe der Aufgabe entsprechen wird.

Wir haben es hier mit einer Notenbank zu tun, die gleichzeitig das Haupt-Goldreservoir des Staates ist. Da

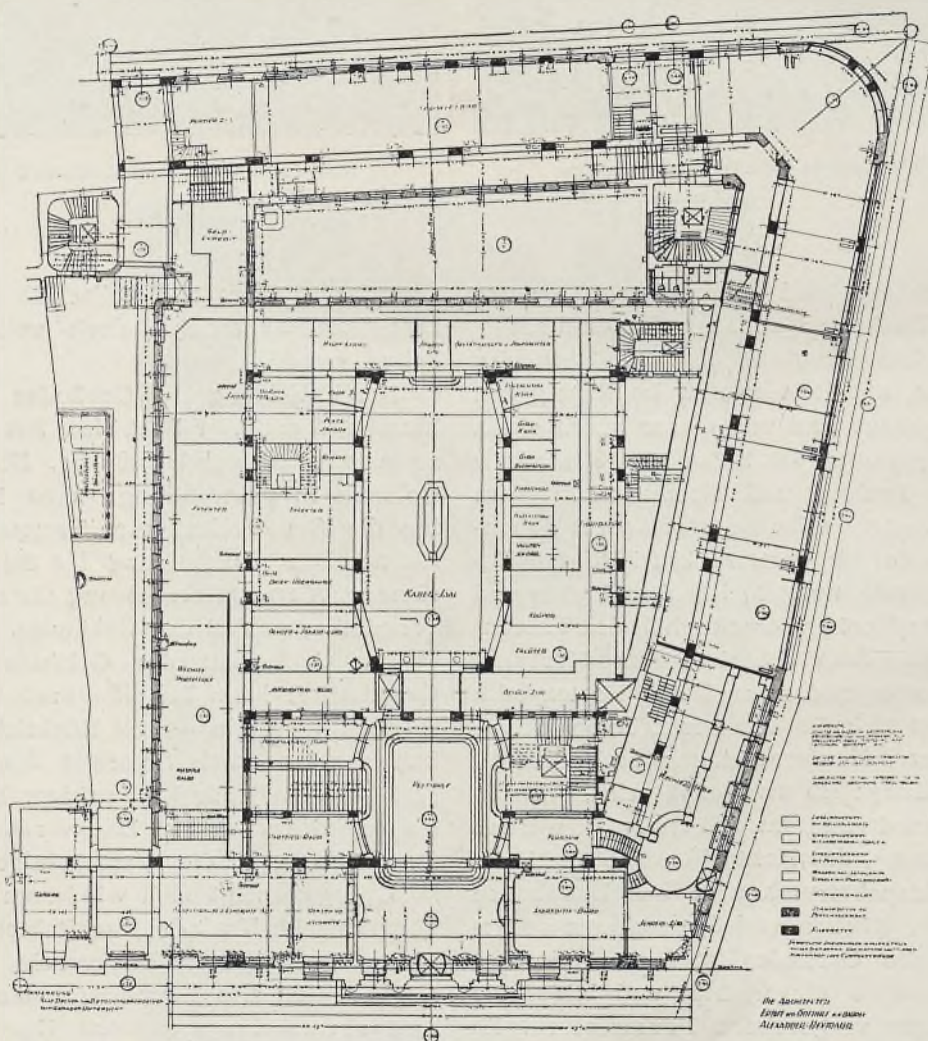


Abb. 10: Bau der N.-Ö. Eskompte-Gesellschaft, Grundriß (Hochparterre).  
Architekten Baurat E. v. Gotthilf und A. Neumann.





Abb. 11: Bau der N.-Ö. Eskompte-Gesellschaft, Wien. Architekten Baurat E. v. Gotthilf und A. Neumann.



Abb. 12: Das alte Kriegsministerium, Am Hof.





Abb. 13: Zentralbank der deutschen Sparkassen, Fassade. Architekten E. Hoppe, M. Kammerer und O. Schönthal.

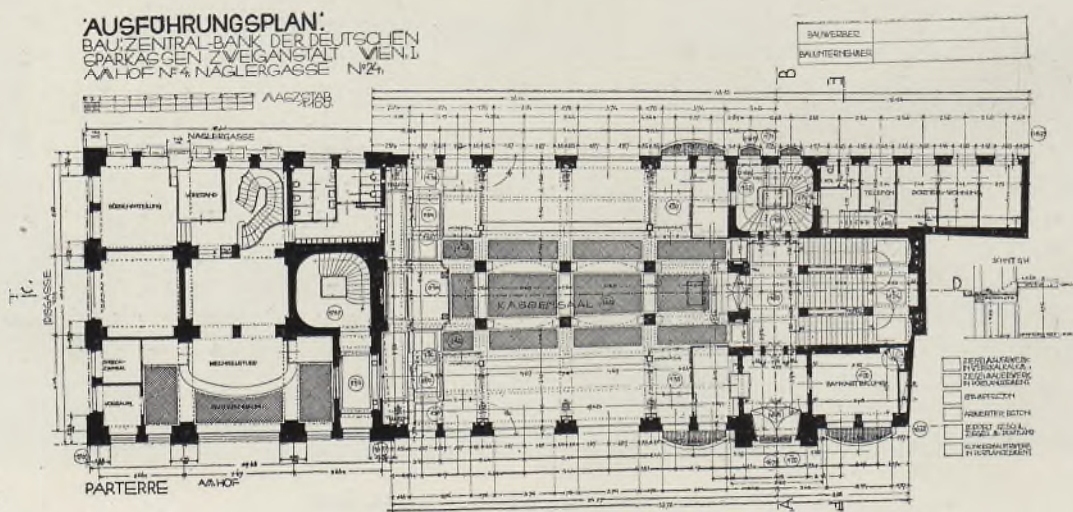


Abb. 14: Grundriß

zu Abb. 13.





Abb. 15: Zentralbank der deutschen Sparkassen, Kassensaal (unvollendet). Architekten E. Hoppe, M. Kammerer und O. Schöenthal.



sind nun für den Geldverkehr besondere Vorkehrungen notwendig. In einem allseitig geschlossenen Hofe mit einer Einfahrt und Ausfahrt sowie mit einer Verladerampe für die einlangenden Münzkisten oder Pakete mit Wertpapieren wickelt sich der ganze Geldverkehr ab. Von hier aus kann sowohl die Zentralkassa wie die Zählabteilung der Münzen-

Der Grundriß ist so angelegt, daß er im Grunde durch alle Stockwerke große Kassensäle enthält. Einstweilen sind nur soviel Räume für diesen Zweck eingerichtet und verwendet, als derzeit benötigt werden. Durch leichte Zwischenwände sind die übrigen »im Baue latent enthaltenen Kassensäle« so geteilt, daß sie sehr zweckmäßige Räume für Buch-



Abb. 16: Zentralbank der deutschen Sparkassen, Versammlungssaal (unvollendet). Architekten E. Hoppe, M. Kammerer und O. Schöenthal.

kassa dotiert werden und auch die Poststücke werden in diesem geschlossenen Raume aufgegeben.

Eine besonders große Ausdehnung erhielten die Tresoranlagen, die in einer Ausdehnung von 60/60 m fünf Stockwerke einnehmen.

Der Kernpunkt der Grundrißlösung ist die Anlage der Kassensäle. Die Anzahl der Kassen hängt außer von der Organisation der Notenbank, von der industriellen Entwicklung des Landes ab und es war, wie der Erbauer selbst sagt, »eine der wichtigsten Fragen, wie ein Grundriß zu schaffen sei, der diesen stetig notwendig werdenden Änderungen und Anpassungen an die Entwicklung nachkommt«.

Der Umfang und das Zeitmaß dieser Entwicklung ist unmöglich vorauszusehen, so daß Leopold Bauer ein besonderes System für den Grundriß aufstellte, das eine Lösung für ähnliche Fragen bietet.

haltung, Korrespondenz und für die übrigen Erfordernisse der Bank abgeben. Es ist sicher leichter, aus einem gut belichteten Kassensaal einen praktischen Buchhaltungssaal oder andere Bureauräume herzustellen, als der umgekehrte Vorgang. Damit nun der Grundriß diese Beweglichkeit erhält, damit alle nur erdenkbaren Veränderungen, die oft schon während des Bezuges vorgenommen werden müssen, als etwas ganz Naturgemäßes, für den Organismus des Baues Selbstverständliches, ihre beste Lösung finden, muß der Bau bis in seine kleinsten Teile, in allen seinen Gliedern so ausgestattet werden, daß jeder Teil für sich allein zu bestehen vermag. Diese Verlebendigung des baulichen Organismus in allen Einzelheiten scheint mir ein wesentlicher Zug der neuen Bauweise.

Jede Fensterachse muß ein fertiges System bilden, mit allen Vorkehrungen für Heizung, Lüftung, Elektrizität und womöglich auch sanitären Anlagen. Alle Pfeiler sind dem-



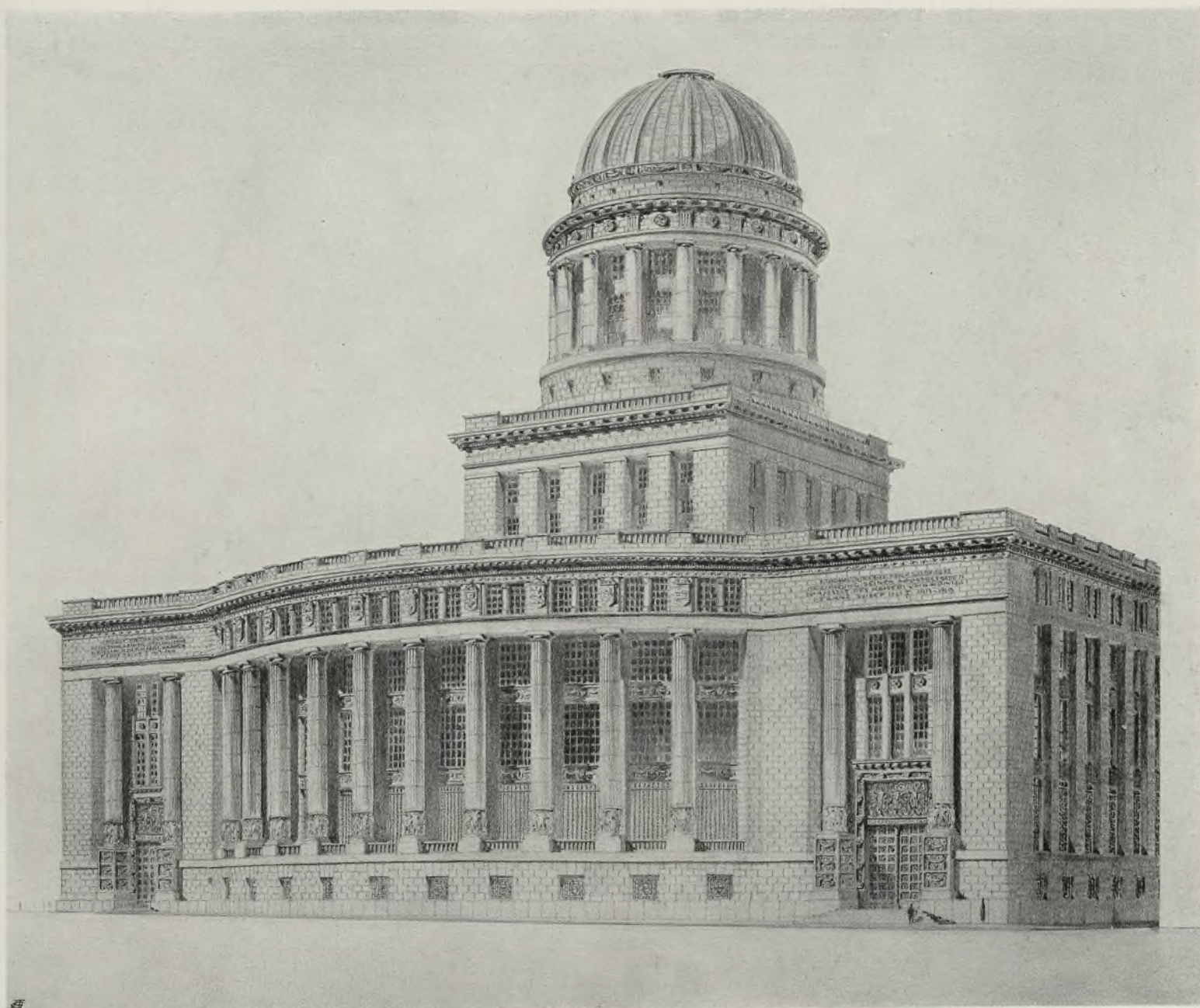


Abb. 17: Bau der Österr.-Ungar. Bank. Architekt Oberbaurat Professor Leopold Bauer.

nach so ausgebildet, daß eine große Anzahl von Röhren, elektrischen Kabeln, Telephonleitungen, Rohrpostanlagen Platz findet, überall sind Bücheraufzüge, Paternosterwerke, Personenaufzüge u. dgl. angeordnet, so daß es keinen Pfeiler im Baue gibt, der nicht als Hohlkonstruktion ausgebildet wäre. Leopold Bauer vergleicht die Pfeiler den Teilen des menschlichen oder tierischen Organismus: dem stützenden Knochen entspricht der tragende Kern, die zahlreichen Rohrsysteme, Leitungskanäle und Heizungsrohre, elektrische Anlagen sind gewissermaßen die Blutgefäße und Nerven.

Alle diese Aufgaben hat Bauer mit sicherer Intuition erkannt, mit dem Seherblick des echten Künstlers förmlich vorausgeahnt; er erhebt sie aus harten, mühseligen Notwendigkeiten in ein klar geordnetes Reich selbstverständlicher Lebenskraft.

Für die Beurteilung der rein künstlerischen Seite der

Arbeit Bauers ist der Zeitpunkt noch nicht gekommen. Aber auch in dieser Hinsicht verspricht der Bau grundlegend zu werden für die Entwicklung der Baukunst. Der Architekt ist in der glücklichen Lage, nicht nur den Bau selbst an einem der wichtigsten Straßenzüge unweit vom Zentrum des städtischen Lebens zu errichten, er kann auch ein gutes Stück der Umgebung so gestalten, daß alle seine künstlerischen Absichten, die er mit dem Baue über das Einzelleben desselben hinaus für das ganze Stadtbild verfolgt, frei und ungehindert zur Entfaltung kommen. Vorbildlich ist die Art des Baubetriebes. Alles, was zu dem Bau gehört, wächst auf dem Boden, auf dem er stehen wird; eine Neubelebung der alten Bauhütten. Alle Pläne in allen Einzelheiten und die Modelle entstehen am Bauplatze, aber auch jeder Schmuck, der den Bau zieren soll, entsteht hier aus den ersten Anfängen. Die Bildhauer haben ihre Werk-



stätten dort, und von der ersten Entwurfsskizze bis zum vollendeten Kunstwerke in Stein wird alles in engstem Zusammenhange mit dem ganzen Getriebe des Baues, im innigsten Zusammenarbeiten aller an dem Bau beteiligten

Werkleute und Künstler mit dem Feldherrn des Ganzen, mit dem bauleitenden Architekten geschaffen. So wird alles getragen von einem mächtigen Grundgedanken und Willen, und belebt von der Frische unmittelbarer Wirklichkeit.

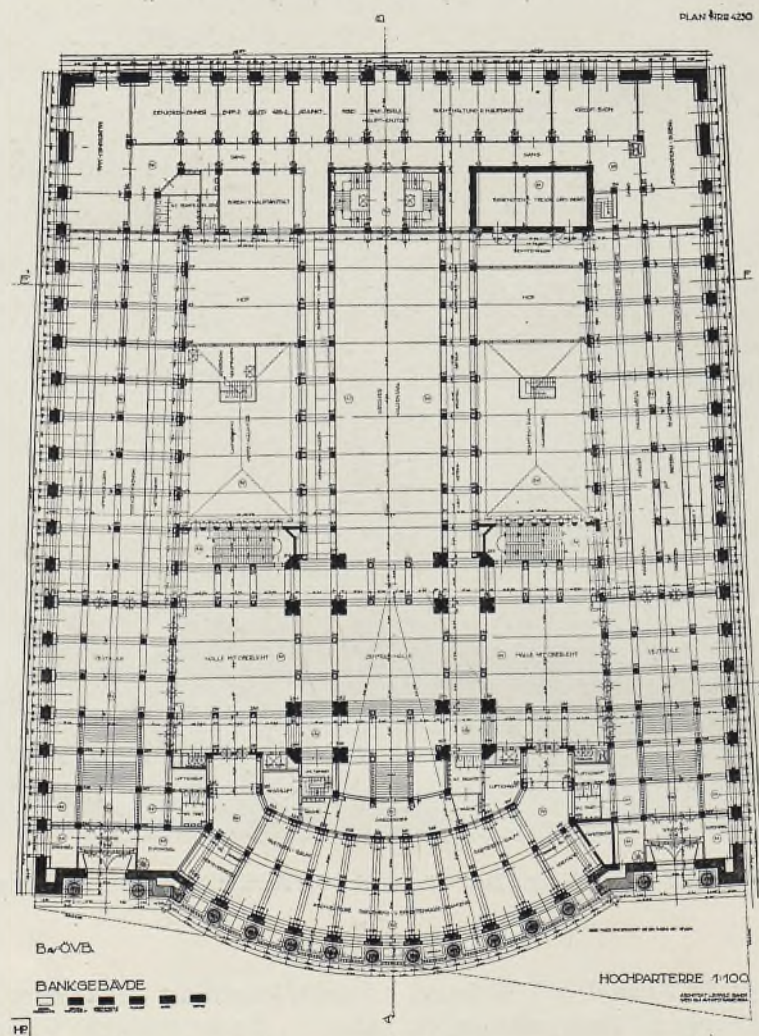


Abb. 18: Bau der Österr.-Ungar. Bank, Grundriß (Hochparterre). Architekt Oberbaurat Professor Leopold Bauer.





Abb. 19: Lager in Gmünd, Kirchenplatz.

## Bauanlagen der staatlichen Flüchtlingsfürsorge

Von Architekt Hartwig Fischel

Zu den unerwarteten Folgeerscheinungen des Weltkrieges sind die ausgedehnten Maßnahmen der staatlichen Flüchtlingsfürsorge zu rechnen. Große administrative Schwierigkeiten ganz ungewöhnlicher Art und beträchtliche technische Aufgaben mußten in kürzester Zeit, unter ungünstigen Verhältnissen gelöst und überwunden werden. Und wenn die Lösung der technischen Aufgaben so weit gelang, daß bauliche Leistungen von zumeist befriedigender äußerer Erscheinung aus reinen Nutz- und Zufallsarbeiten hervorwuchsen, so darf es nicht erst besonders begründet werden, wenn der Architekt diesen Resultaten sein Augenmerk zuwendet.

Von den ergreifenden Ereignissen der Evakuierung bedrohter Gebiete in überstürzter Eile bis zur planvollen Ausgestaltung ausgedehnter Barackenstädte mit allen hygienischen und technischen Behelfen, die Massenherbergen bedingen, mit Administrationsgebäuden, Spitälern, Schulen, Werkstätten und endlich mit Kultusgebäuden von stattlichen Dimensionen, ist ein langer Weg in kurzer Zeit zurückgelegt worden.

Es ist der Prozeß eines raschen Wachstums, welches ohne rechtzeitige Vorbereitungsmöglichkeiten, energische Initiative benötigte und stets für neu auftauchende dringende Bedürfnisse schleunigste Abhilfe forderte.

Wenn auch die große Mehrheit der Flüchtlinge »gemeindeweise verstreut« untergebracht werden konnte, in den größeren Städten, auf dem flachen Lande, in verfügbaren Wohnungen, in Sammelunterkünften, so mußte doch ein erheblicher Teil, zirka ein Sechstel der Gesamtzahl, den Barackenlagern zugewiesen werden.

»Begonnen wurde mit solchen Barackenbauten schon im Herbst 1914, und zwar in Mähren, wo zuerst auf dem Muschelberge bei Nikolsburg, dann in Pohrlitz und Gaya Niederlassungen für jüdische Flüchtlinge aus Galizien entstanden. Dann folgte, von kleineren Sammelniederlassungen abgesehen, zu Beginn des Winters 1914/15 der Bau größerer Lager für ruthenische Flüchtlinge in Gmünd und Wolfsberg, für polnische Flüchtlinge in Leibnitz und Chotzen, für jüdische Flüchtlinge aus Galizien in Bruck a. d. Leitha, schließlich im Sommer 1915 die Errichtung von Lagern für italienische Flüchtlinge in Pottendorf, Mitterndorf, Braunau am Inn, in Deutschbrod und für slowenische Flüchtlinge in Steinklamm. Diese Lager, von welchen jenes in Leibnitz derzeit italienische, jenes in Bruck a. d. L. slowenische und das Lager in Gmünd nebst dem noch nicht in die Heimat rückgekehrten Teile der früher ausschließlich ruthenischen Lagerbevölkerung kroatische Flüchtlinge be-



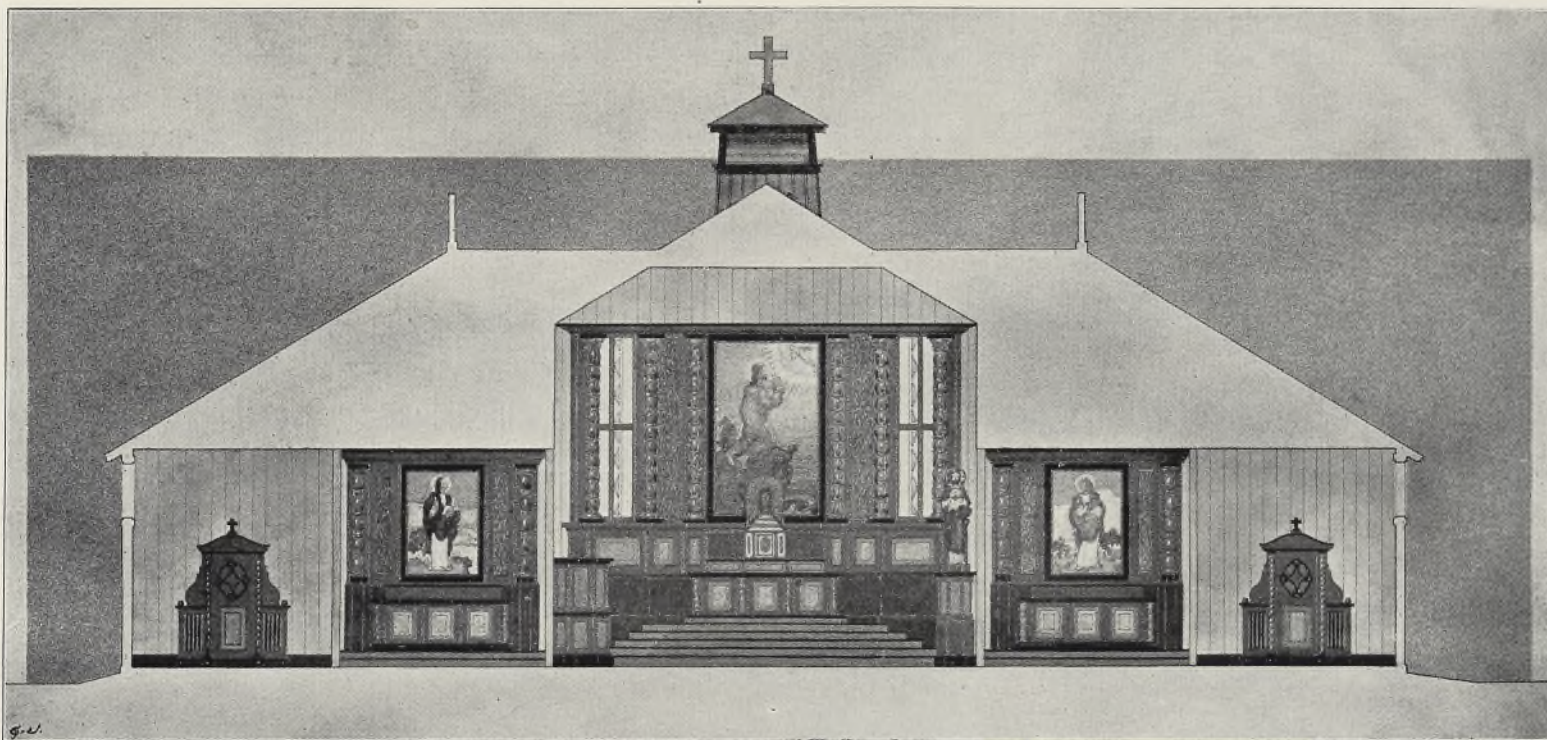


Abb. 20: Pottendorf-Landegg, Kirchenquerschnitt.

herbergt, haben einen Maximalfassungsraum für rund 130.000 Insassen.

Die Verwaltung dieser Lager, deren Bewohnerzahl die mancher Landeshauptstadt übersteigt, ist ausschließlich staatlichen Organen anvertraut, die auch für die Approvisionierung, die Gesundheitspflege, das Unterrichtswesen und für die angemessene Beschäftigung der erwachsenen Flüchtlinge zu sorgen haben.

Binnen wenigen Monaten mußte jedes dieser Lager — das ursprünglich für 30.000 Flüchtlinge bestimmte Lager in Gmünd sogar binnen nur wenigen Wochen — gleichsam aus dem Boden gestampft werden. Sehr bedeutende Schwierigkeiten schuf schon die Wahl des Platzes, bei der auf klimatische, Untergrund- und Grundbesitzverhältnisse, auf die Möglichkeit der Beschaffung einwandfreien Trink- und Nutzwassers, auf die Sicherstellung zweckmäßiger Abwasserabfuhr, auf die Terrainkonfiguration, auf die Erleichterung der Zufuhr von Baumaterial und Lebensmitteln und der Überleitung der Flüchtlingstransporte unmittelbar von der Bahn in das Lager Bedacht genommen werden mußte.

»Für die Bestimmung der Typen der Wohnbaracken war ursprünglich in erster Linie das Bedürfnis maßgebend, in möglichst kurzer Zeit möglichst vielen Flüchtlingen Schutz vor den Unbilden der Witterung zu gewähren. Hierbei mußten naturgemäß Bedenken, die gegen die Zusammendrängung einer großen Zahl von Personen in einem und demselben,

zunächst für die einzelnen Familien nicht völlig unterteilten Räume in hygienischer, sozialer und sittlicher Beziehung bestehen, vorläufig notgedrungen in den Hintergrund treten. Es entstanden daher im Herbst des Vorjahres Wohnbaracken, in welchen die Schlafstellen eng gedrängt und in zwei übereinander gelagerten Abteilungen angeordnet waren und der auf jeden Insassen entfallende Luftraum ein verhältnismäßig geringer war. Beim stetig fortschreitenden Ausbaue der alten und beim Baue der neuen Lager wurde jedoch auf Grund der gesammelten

Erfahrungen und, da der Wiedereintritt des wärmeren Wetters ein längeres Belassen von Flüchtlingen in privaten Notunterkünften zuließ, zu immer vollkommeneren Barackentypen, zur Anordnung größerer Zwischenräume zwischen den Baracken, zum Einbaue größerer Räume für den Aufenthalt während des Tages, zu einer weitgehenden Verdünnung des Belages übergegangen und selbstredend auch die Übereinanderordnung der Schlafstellenabteilungen fallen gelassen.

Ein weiter, aber in kürzester Zeit durchmesserener Weg technischer Fortentwicklung führt von den Baracken des Lagers in Nikolsburg in ihrem ursprünglichen Zustand zu den neuen Wohnbaracken, welche für die Insassen familienweise abgesonderte kleine Wohnungen enthalten und durch ihre Einteilung und Ausstattung bei Bescheidenheit der Ansprüche relativ behagliche Heimstätten bilden.

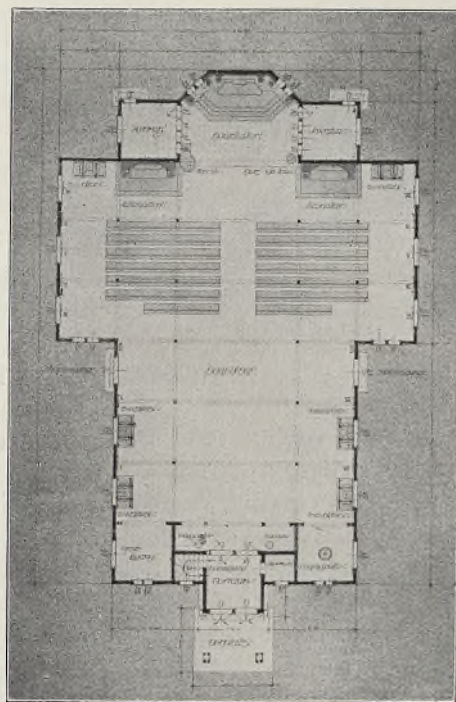


Abb. 21: Pottendorf-Landegg, Kirchengrundriß.





Abb. 22: Gmünd, Innenansicht der Kirche.

Wir verdanken diese Darstellung der ausführlichen Broschüre über die »Staatliche Flüchtlingsfürsorge im Kriege 1914/15«, welche vom k. k. Ministerium des Innern herausgegeben wurde. Auch die »Österreichische Rundschau« brachte sowohl aus der Feder des Herrn Sektionsrates Dr. v. Marquet als auch von jener des Herrn Ministerialvizesekretärs F. R. v. Wisner Arbeiten über die staatliche Kulturarbeit für Flüchtlinge, um welche sich die Genannten besonders verdient gemacht haben. Sie waren es auch, welche die übersichtliche Schausstellung durchgeführt haben, welche in Wien der Flüchtlingsfürsorge gewidmet war. Man konnte dort neben den zahlreichen Plan- darstellungen, Modellen und photographischen Aufnahmen auch vielfältige Leistungen der Flüchtlinge erblicken, die in den Barackenlagern entstanden. Unter diesen sind hausindustrielle Arbeiten kunstgewerblicher Art von besonderem Interesse (Holzschnitzarbeiten, Stickerien etc.).

Eines der Flüchtlingslager, jenes von Wagna bei Leibnitz, hat

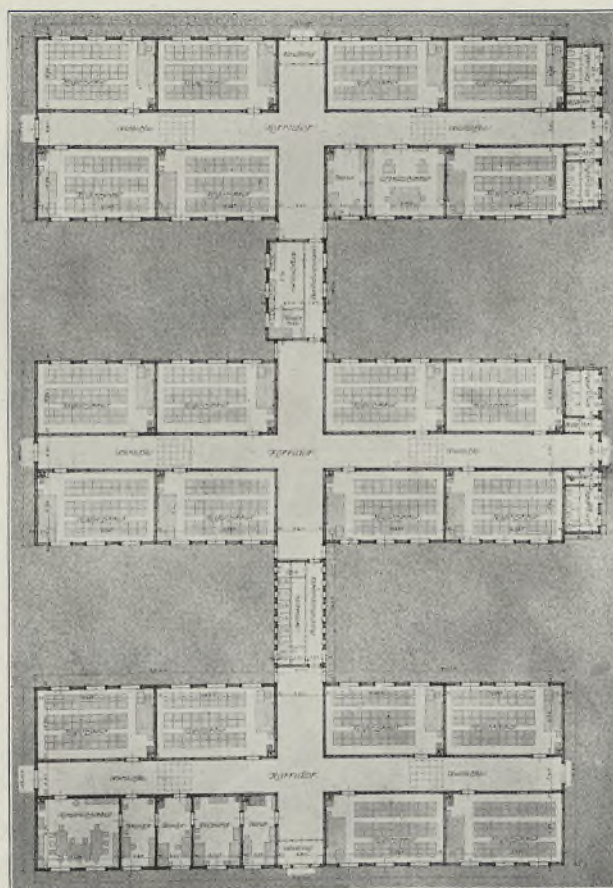


Abb. 23: Gmünd, Grundriß einer Schulbaracke.

auch in einer umfangreichen Monographie eine sorgfältige Darstellung gefunden, welche durch die Abbildungen der Resultate von Grabarbeiten anlässlich von Fundamentaushebungen in interessanter Weise ergänzt wird.

Aus dieser mit vielen Plänen und Aufnahmen ausgestatteten Arbeit entnehmen wir auch Details der technischen Durchführung.

Die Wohnbaracken wurden zuerst mit einer Länge von 51,5 m und einer Breite von 13 m, und der verbauten Fläche von 676 m<sup>2</sup> ausgeführt. Bei einer Verwendung für 400 Personen entfällt pro Kopf ein Luftraum von 7,5 m<sup>3</sup>.

Die Ausführung zeigt 20 cm starke verschaltete Holzriegelwände, die auf Piloten fundiert sind. Sie wurden außen mit 26 mm dicken rauhen Laden aufrecht verschalt und überleistet; innen sind die 20 mm dicken Schalbretter horizontal angeordnet und mit Anduropappe bekleidet und dann geweißt. Dieses Konstruktionsprinzip ist ein bei sämtlichen Bauwerken sehr verbreitetes und für die ersten Anlagen geradezu allgemeines und





Abb. 24: Gmünd, Altaransicht.



Abb. 25: Mitterndorf, Kirche.





Abb. 26: Nikolsburg, Synagoge.



Abb. 27: Bruck a. d. Leitha, Innenansicht der Synagoge.





Abb. 28: Wagna, neue Type einer Wohnbaracke.



Abb. 29: Wagna, Innenansicht einer Wohnbaracke.





Abb. 30: Chotzen, Marter Christi (vor der Nähstube).



Abb. 31: Wagna, Verwaltungsgebäude.

charakteristisches. — Gelegentliche Putzbauten, oder nach dem Katona-System ausgeführte Anlagen, spielen neben der überwiegenden Mehrzahl von Riegelbauten (ohne Ausmauerung) eine unwesentliche Rolle.

Es ist aber sehr interessant zu sehen, wie diese primitive Konstruktionsweise doch bei der wachsenden Ausdehnung und Kompliziertheit der Aufgaben ihren Zweck erfüllte und endlich auch in Bezug auf die äußere Erscheinung befriedigende Resultate zeitigte.

Es können hier naturgemäß nur einige Stichproben des umfangreichen Materials geboten werden, das in den Barackenlagern angesammelt ist.

Die Projektanten und Bauleiter sind zumeist Persönlichkeiten der Baudepartements in den k. k. Statthaltereien der Kronländer gewesen, von denen jene Niederösterreichs, Steiermarks, Böhmens und Mährens in erster Reihe in Mitleidenschaft gezogen waren. Aber auch das k. k. Arbeitsministerium hat fallweise eingegriffen.

Ausnahmsweise trat die Mitwirkung eines privaten Ateliers in Kraft, welches zuerst durch seinen Zusammenhang mit einer Bauunternehmung in die Bautätigkeit eingriff (Rud. Fraß und Max H. Joli). Später ist Architekt M. Joli bei den k. k. Bauleitungen der Lager in Gmünd, Mitterndorf, Landegg, Bruck und Steinklamm als freier Mitarbeiter tätig gewesen und hat besonders an den kirchlichen Bauten Gelegenheit zu einer mehr persönlichen Gestaltungsweise gefunden.

Für Wagna ist zuerst k. k. Ministerialrat A. Stradal und später k. k. Baurat R. Schneider richtunggebend gewesen.

Die verschiedenartige Behandlungsweise der größeren Baulichkeiten, welche im Laufe des fortschreitenden Wachstums der Barackenlager mit ihrer Selbstverwaltung notwendig wurden, ist vielfach aus den örtlichen Notwendigkeiten hervorgegangen. Hier galt es besonders häufig aus der Not eine Tugend zu machen. Die Aufnahmen zeigen eine Reihe von Resultaten, die mitunter überraschend gute Wirkungen besitzen. Raumwirkungen im Inneren der Gebäude, die trotz der Zweckbauweise, trotz starken Vortretens reiner Nutzformen nicht der Größe und Schönheit entbehren. Silhouettenwirkungen, die auch von

der Einfachheit und Strenge des sparsam verwendeten Holzmaterials nicht nachteilig, sondern günstig beeinflusst wurden.

Daß das ganz einfache Konstruktionssystem ausreicht, Kultusbauten von stattlichem Umfang und würdigem Eindruck entstehen zu lassen, die ihren Schönheitswert besitzen, ist sicher eine günstige Erfahrung von dauerndem Wert.

Hier ist naturgemäß das Konstruktionsschema der Baracken um einige Grade bereichert worden.

Wir haben uns doppelte Schalungen mit Pappeneinlage im Äußeren zu denken, die allerdings nur dem Karbolium ihre Farbe verdanken.

Wir haben im Inneren patschokierte Schalungen vorzusetzen, die mit Leimfarbe in kräftigen Tönen bemalt wurden; auch die sichtbaren Konstruktionsteile sind patschokiert und bemalt.

Das Mobiliar wie die Konstruktionen aus weichem Holz wurde mit Kaseinfarben im Sinne der Dorfkirchen bemalt.

Gelegentlich gelang es auch, für die Altarbilder und Paramente eine künstlerische Mitwirkung zu erreichen, so daß eine abschließende Durchbildung in einzelnen Fällen glückte (Professor Löffler und Frau Löffler).

Manche Anlagen, insbesondere solche mit wertvoller maschineller Einrichtung, sind derart angelegt, daß sie auch nach dem Friedensschluß an Ort und Stelle verbleiben und einer dauernden Verwendung zugeführt werden können.

Andere sind wieder nach den wechselnden Schicksalen der Lager auch wechselnder Verwendung unterworfen gewesen. Die Konstruktionsweise hat wiederholten Veränderungen der inneren Ausgestaltung keine Hindernisse bereitet.

Selbst bei den Kultusbauten sind solche Umgestaltungen vorgekommen. Diesen strebt man jedoch neuerdings einen stabileren Charakter zu geben, der eine bleibende Bedeutung der Bauwerke ermöglicht.

Die allgemeine Disposition ist bei mehreren Anlagen erst in einem späteren Stadium der Entwicklung zum Abschluß gelangt, da anfänglich noch kein Bild des großen Umfangs gegeben war, den einzelne Lager durch häufige Erweiterungen annehmen sollten.

Heute zeigen die Lagerpläne bereits einheitliche Ge-



samtdispositionen mit zentralen Kirchenplätzen von gartenmäßiger Ausgestaltung, mit regelmäßig um solche Plätze gruppierten Schulgebäuden, Verwaltungsgebäuden mit Spitalsanlagen und Ärztewohngebäuden, mit Wirtschaftshöfen, Bäckereien, Lebensmittelmagazinen, auch Kinogebäude und Kioske für Bedarfs- und Gebrauchsgegenstände fehlen nicht.

Die Lagerstraßen mit ihren Reihen gleichmäßig angeordneter Wohnbaracken, die Lagerplätze mit ihren Rasenflächen geben abwechselnde eigenartige Bilder, in denen das starke Leben der Bewohner mit ihren nicht selten charakteristischen landesüblichen Trachten eine wesentliche Rolle spielt.

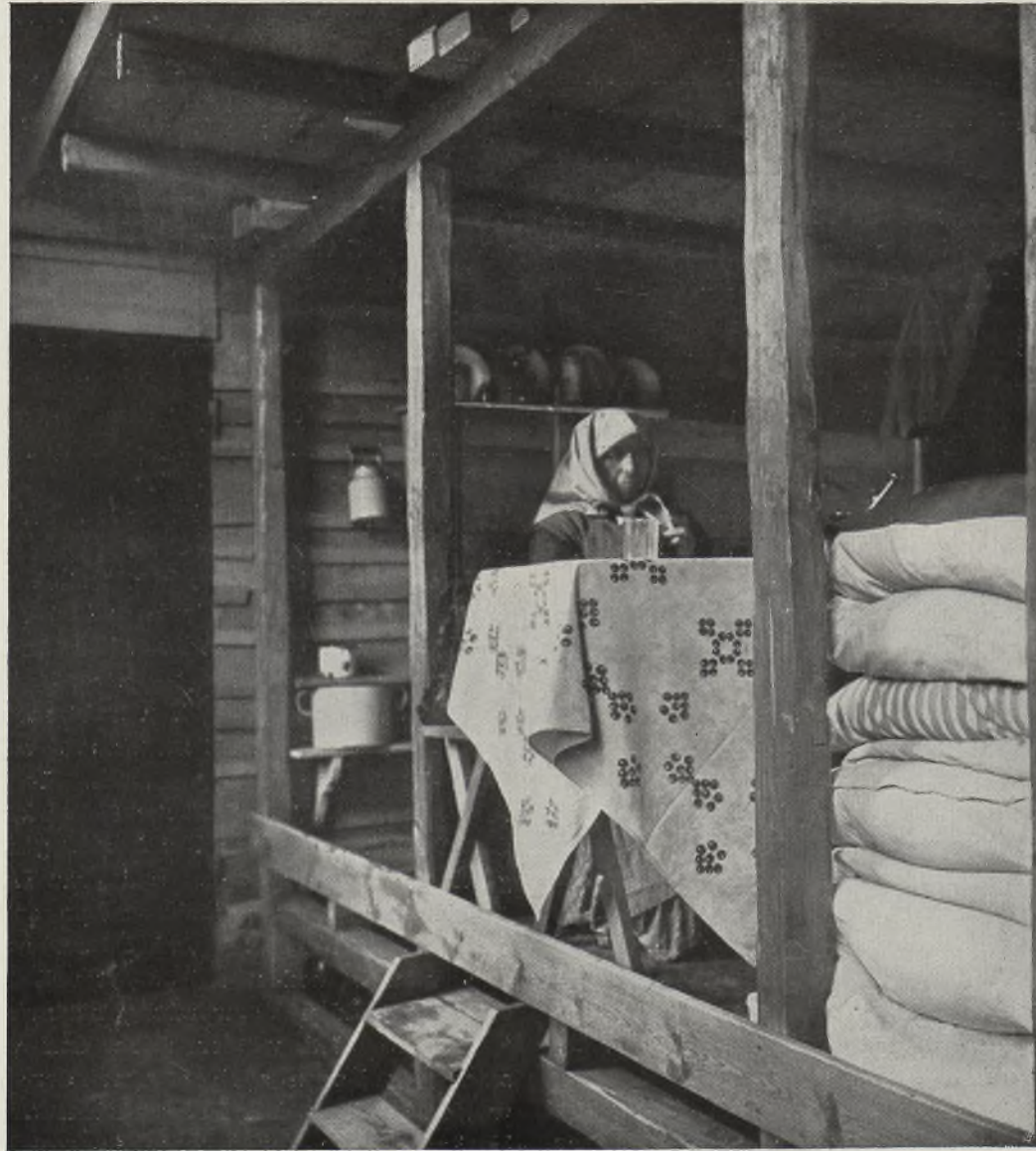


Abb. 32: Wagna, Innenansicht einer bewohnten Familienbaracke.





Abb. 33: Pottendorf-Landegg, Kirche.



Abb. 34: Wagna, Kindergarten.

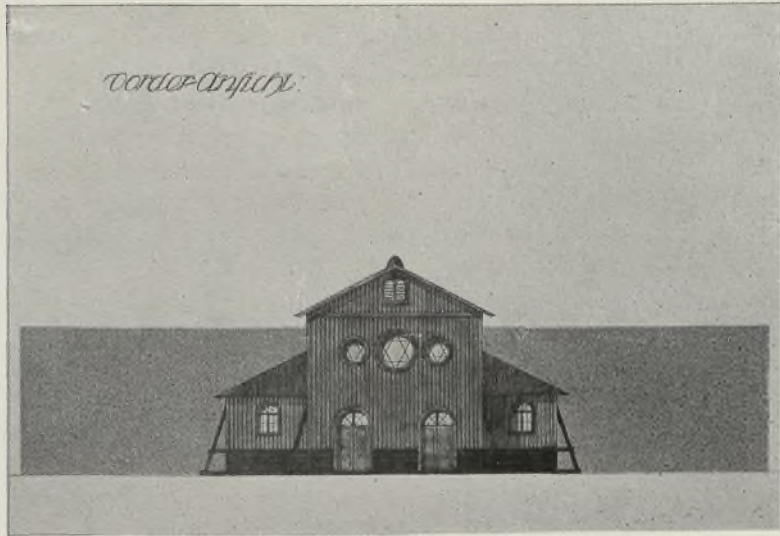
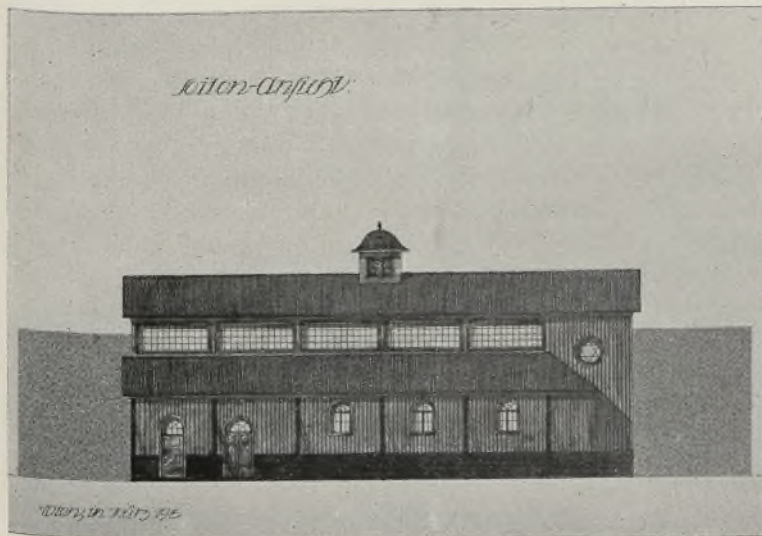
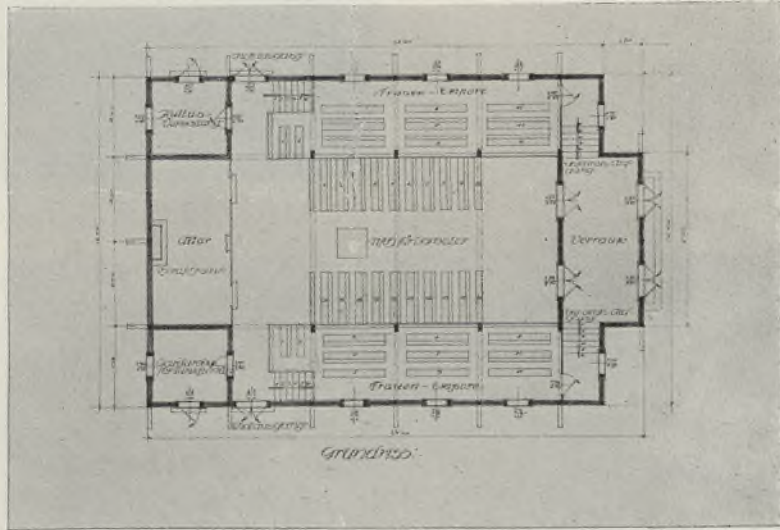
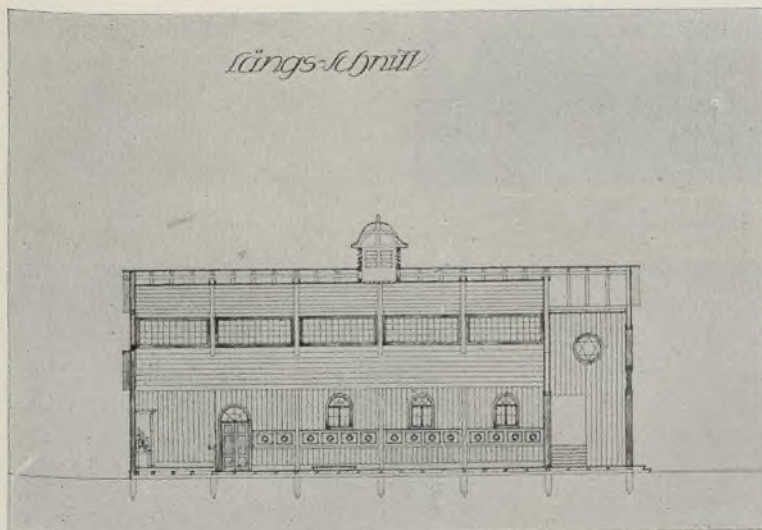


Abb. 35—38: Bruck a. d. Leitha, Synagoge.





Abb. 39: Gmünd, Kinderspital.



Abb. 40: Gmünd, Bäckerei.



Abb: 41: Chotzen, Badeanstalt.

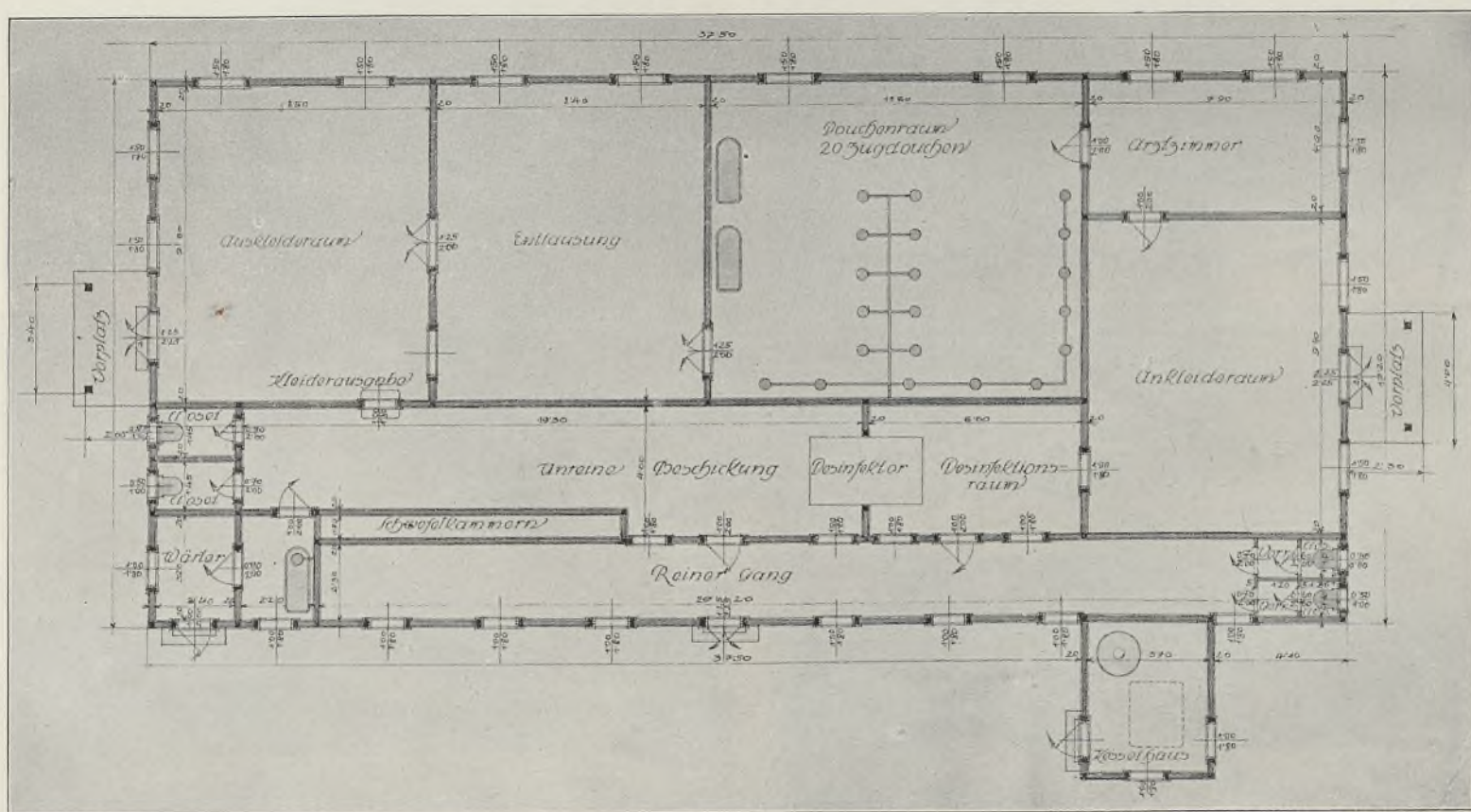
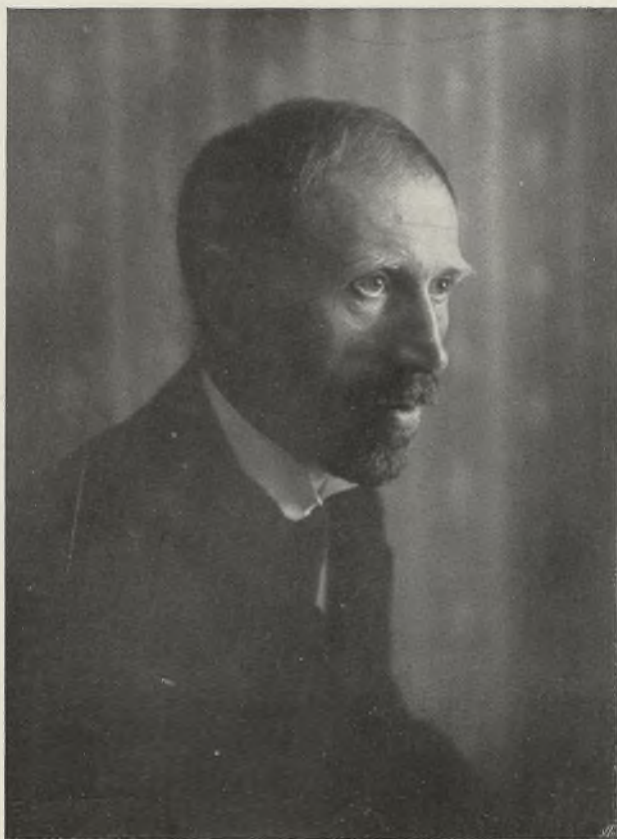


Abb. 42: Gmünd, Entlausungsanlage.





## Heinrich Tessenow

Von Karl Scheffler

Es ist viel darüber gesprochen worden, daß der Tiefstand unserer Architektur in seinem Zusammentreffen mit einer außerordentlich regen Bautätigkeit eine der merkwürdigsten Erscheinungen aller Zeiten ist. Daran anknüpfend ist sodann gezeigt worden, in welcher Weise sich diesem unnatürlichen Zustand der Dinge gegenüber das Gewissen der Lebenden geregt hat, wie aus dem Autodidaktentum heraus eine Gruppe von Erneuerern erstanden ist, und wie mit der Zeit auch weiteren Kreisen endlich zum Bewußtsein gekommen ist, in welcher Unordnung sich die großstädtische Architektur befindet. Das Ergebnis ist jene Bewegung in den architektonischen Künsten gewesen, der wir nun seit zwei Jahrzehnten zusehen. Heute lassen sich die Ergebnisse dieser vom Kunstgewerbe ausgehenden, in der Baukunst ausmündenden Arbeit ziemlich deutlich schon übersehen. Es zeigt sich, daß in der verhältnismäßig kurzen Zeit vieles von dem getan ist, was sich mit gutem Willen, Einsicht, Sachlichkeit und Kühnheit tun läßt, daß jedoch das Wesentlichste noch ungetan geblieben ist — jenes nämlich, woran zumeist die natürliche Begabung für die Baukunst erprobt wird. Die Neuerer haben es verstanden zu überzeugen von seiten ihrer Baugesinnung, sie überzeugen aber nur selten oder nur in Teilen von seiten der formalen Gestaltung. Was durchaus noch fehlt, ist der Sinn für Maß und Verhältnis,

für das eigentlich Musikalische in der Baukunst, kurz für das, was sich nicht logisch-sittlich beweisen, was sich weder autodidaktisch noch polytechnisch lernen läßt. Unter den Reformatoren sind freilich auch Talente echt künstlerischer Art, die sich um neue Kunstformen bemüht haben, und die das Verlorengegangene wieder zu erlangen suchen. Ihre Resultate haben aber nur selten etwas allgemein Gültiges, weil das Persönliche, das Originelle, das Tendenzvolle zu sehr im Vordergrund steht. Über einen bestimmten Punkt sind sie alle nicht hinausgekommen, nachdem sie dem Neuen freie Bahn gemacht und neue Grundlagen geschaffen haben. Ihre Arbeit war zu sehr erneuernd, als daß sie auch schon ausgereift hätte sein können. Es kommt nun aber in der Baukunst gar nicht so sehr auf das Originelle und das »Persönliche« an, sondern darauf, daß sich die Persönlichkeiten bis zu einem Punkte entwickeln, wo sie hinter die Sache zurücktreten und damit das Allgemeingültige leisten. Es scheint, als ob ein neues Geschlecht von Baumeistern kommen müsse, um diese Arbeit des Ausreifens, diese Arbeit einer schönen Objektivierung zu leisten.

Wie es scheint, ist Heinrich Tessenow einer der ersten und vielleicht der bedeutendste Vertreter dieser neuen Generation. Es sieht aus, als sei er einer von denen, die das bisher Erkämpfte als eine selbstverständliche Voraussetzung



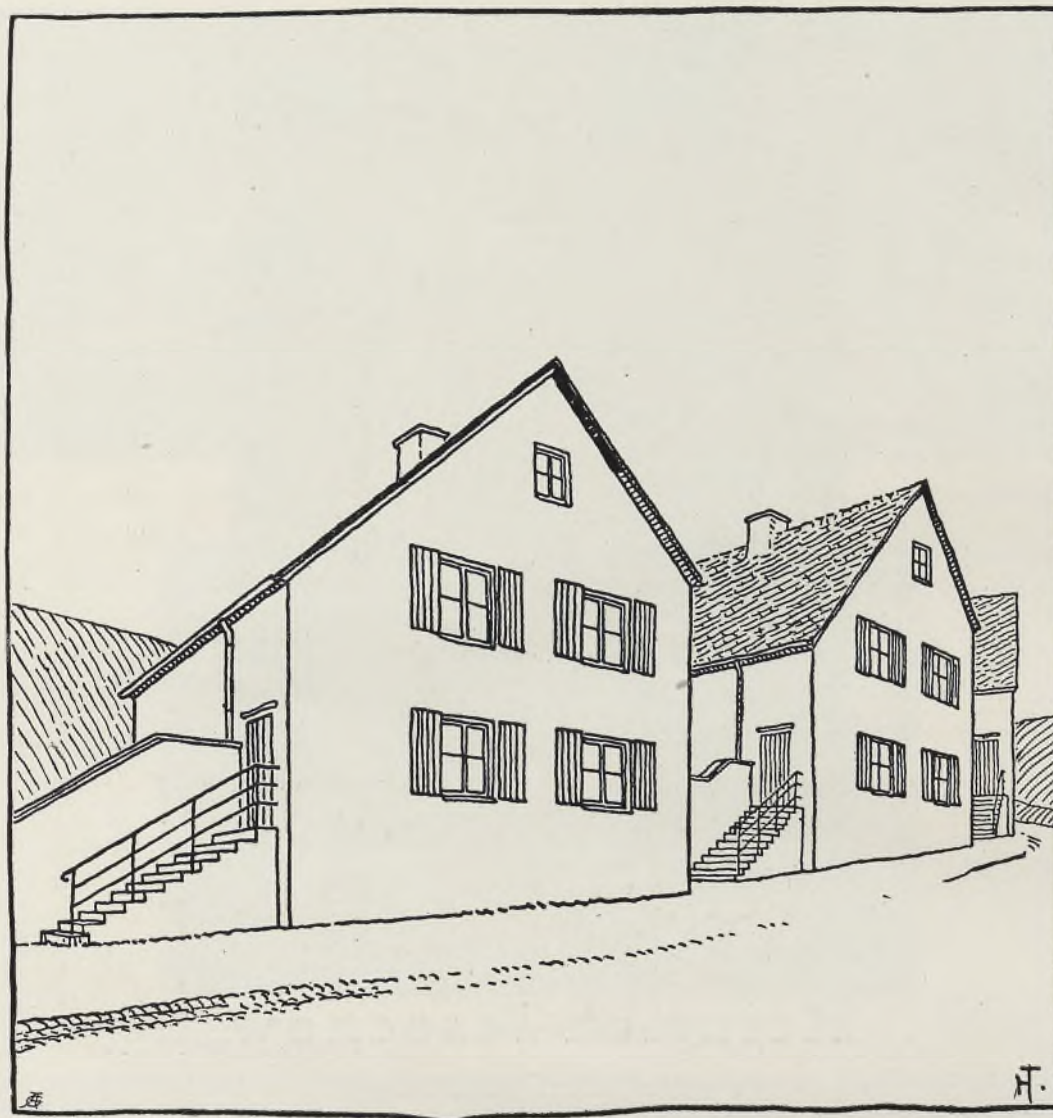


Abb. 43: Arbeiterwohnhäuser für eine Bergstraße im Erzgebirge.  
Architekt Professor Heinrich Tessenow.

betrachten, als ob er seine Aufgabe vor allem darin erblickt, die schönen, die richtigen Maße und Verhältnisse wiederzufinden. Insofern unterscheidet er sich grundsätzlich von den meisten seiner Genossen.

Tessenow ist Mecklenburger; er ist aufgewachsen in Rostock, in einer Gegend, die reich ist an Beispielen einer alten bürgerlich bäurischen Baukultur. Er hat das Bauhandwerk von unten herauf erlernt. Nicht als ein Hochschüler, der auch einmal einige Jahre praktisch arbeitet, sondern als Lehrling und Gehilfe, der nur durch seine Begabung und kraft seiner starken Persönlichkeit aus dem Subalternen sich herausarbeiten konnte. Seine Entwicklung über Bau-gewerbeschule und Hochschule hat ihn nach München und Dresden geführt, in das Atelier von Martin Dülfer und kurze Zeit zu Schultze-Naumburg. Er hat ein Werk über Einfamilienhäuser veröffentlicht, ist in der Folge mit den Gründern der Gartenstadt Hellerau zusammengetroffen, hat dort Arbeiterreihenhäuser und Einfamilienhäuser gebaut, und ist schließlich gewählt worden, das Institutsgebäude der Dalcroze-Schule zu bauen. Dann ist er als Lehrer an die Kunstge-werbeschule in Wien berufen worden. In dem letzten Jahre

hat er sich viel mit dem Problem der gewerblichen Arbeit beschäftigt, er hat darüber ein wertvolles Buch mit erklärenden Zeichnungen geschrieben, das demnächst erscheinen wird, hat Vorträge über dieses Thema gehalten, kurz, er hat sein Hauptinteresse nicht dem zugewandt, was der Laie in der Architektur als das »künstlerische« betrachtet, sondern jenen Kenntnissen und Fähigkeiten, die vor hundert Jahren noch in allen Werkstätten verbreitet waren und die damals jeden besseren Maurer- und Zimmermeister befähigten, bürgerliche Wohnhäuser so zu bauen, daß sie uns heute noch als vorbildlich erscheinen. Wenn sich die Reformatoren der Architektur, besonders die Kunstgewerbler, um eine neue Ehrlichkeit in der Materialverwendung, im Grundriß, kurz in allem Praktischen und sozusagen Morali-schen bemüht haben, so findet sich in Tessenows Bauten eine andere Art von Ehrlichkeit, es findet sich darin die Ehrlichkeit der unbedingten gewerblichen Tüchtigkeit und, daran anschließend, die Ehrlichkeit des reinen Klanges, das edle Ver-hältnis des musikalisch Richtigen. Es genügt Tessenow nicht, programmatisch zu sein; er führt die Bauelemente vielmehr wieder auf Grundbegriffe zurück, er bemüht sich um das



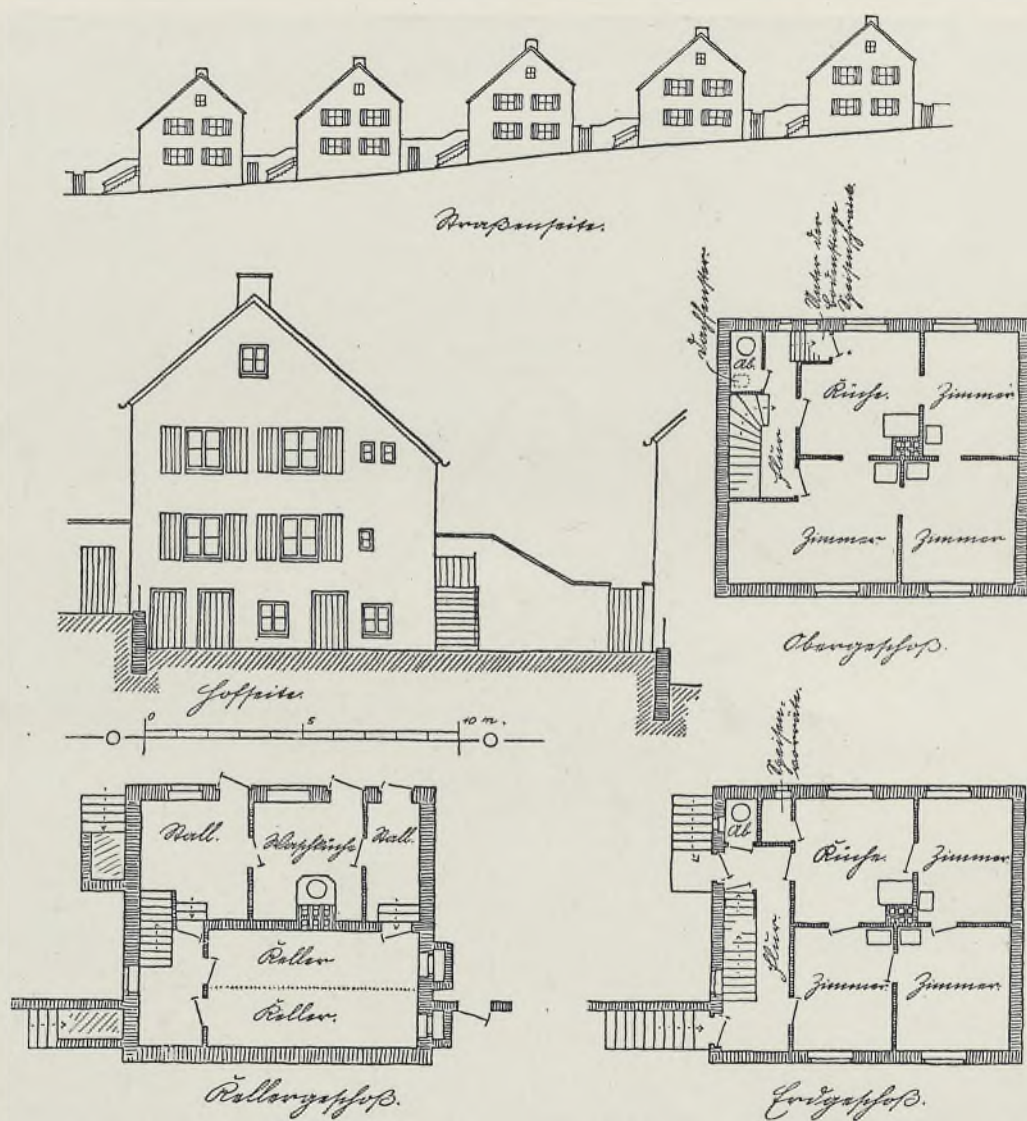


Abb. 44: Arbeiterwohnhäuser für eine Bergstraße im Erzgebirge.  
Architekt Professor Heinrich Tessenow.

Elementare, um den Segen der gewerblichen Arbeit, deren Bedingungen die Neuerer im Eifer ihres jungen Erkennens zu sehr außer acht gelassen haben. Er gewinnt das Geheimnis des Künstlerischen aus der einfachen Praxis. Es ist nicht so, daß Tessenow in seinen bisher ausgeführten Bauten schon Maße und Verhältnisse gefunden hat, die ohne weiteres übernommen werden könnten; er hat ja eben erst begonnen, und da er ziemlich allein steht, kann es ohne ein gewisses Schwanken nicht immer abgehen. Aber er ist wohl am weitesten vorgeschritten auf dem Wege zu jenem neuen Kanon, der einst für alle vorbildlich sein wird. Man möchte sagen: er ist grundsätzlich auf dem besten Wege. Er ist ein Künstler, der wieder den Sinn für die ungeschriebenen Zahlengesetze hat, für jene abstrakte und doch ganz wirkliche Mathematik im Bauwerk, die wir Schönheit nennen. Und er gewinnt diese Schönheit in der simpelsten Weise, indem er nur mit Grundbegriffen arbeitet und gewissermaßen von der Werkstatt aus denkt.

Er hat bisher nichts Repräsentatives eigentlich gebaut. Wir kennen von ihm, zum Beispiel, wohlfeile Arbeiterreihen-  
häuser ohne allen Schmuck, ohne heimatkünstlerische Ro-

mantik. Bei jedem anderen wäre das Resultat ein wenig ins Proletarische geraten, Tessenow aber weiß die Wandhöhe so zu nehmen, Fenster- und Türöffnungen so abzumessen und anzuordnen, die Grundrisse so von innen nach außen wachsen zu lassen, er weiß mit Ziegeldächern und ziegelsteinernen Treppenstufen so zu arbeiten, daß in das ganz Einfache ein feiner, starker Zauber kommt, daß das Ärmliche vornehm und beinahe kostbar erscheint. Er versteht Einfamilienhäuser mit hellen Putzwänden und weißen Holzbalkons so in die Landschaft zu stellen, daß beides zueinander zu passen scheint, daß die Landschaft einen bestimmten Gesichtsausdruck erhält. Seine Bauten haben nicht nur die negative Tugend, das Falsche und Häßliche zu vermeiden, sondern sie sind auch Urzellen eines allgemeingültigen Baustils; eines Baustils, der mit der größten Selbstverständlichkeit von diesen einfachen Dingen zur größeren Aufgabe, wie der Bau des Institutsgebäudes in Hellerau eine war, emporsteigt. Dieser Fortschritt konnte mühelos vor sich gehen, weil auch in der Kleinarbeit Tessenows jenes allgemeingültige Bauformgesetz schon enthalten ist, für das es ein Groß oder Klein, ein Gering oder



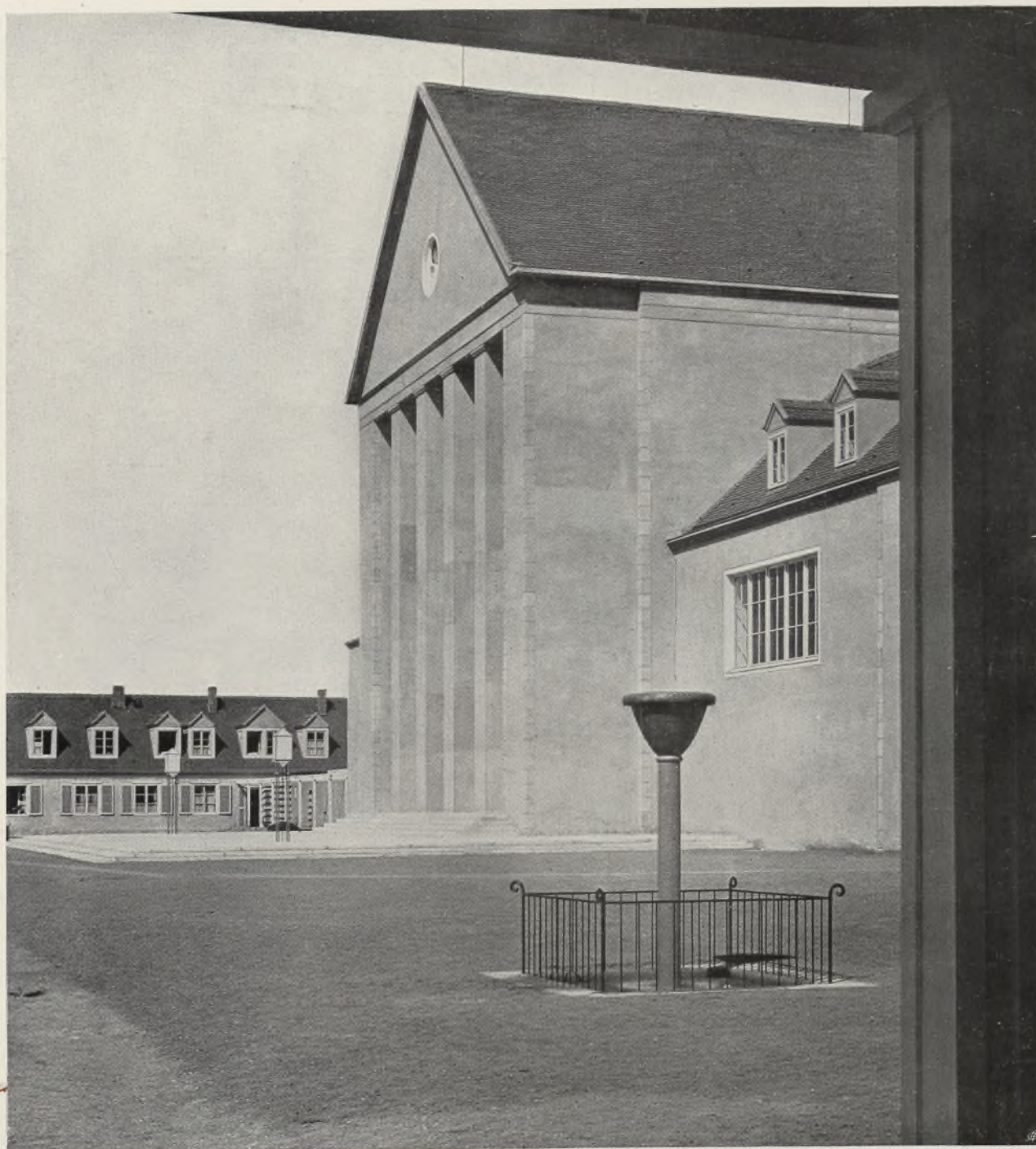


Abb. 45: Bildungsanstalt für rhythmische Gymnastik in Hellerau. Architekt Professor Heinrich Tessenow.

Kostbar nicht gibt, und das höher steht als alle Forderungen der Zweckmäßigkeit und Logik. Die Art, wie Tessenow den großen Komplex der Institutsbauten in Hellerau gliedert hat, ist in seiner Art meisterhaft, und nicht weniger meisterhaft verspricht eine andere große Aufgabe gelöst zu werden, die zurzeit im Entwurfe vorliegt.

Wenn es in unserer Zeit Architekten gibt, die in ihrem akademischem Ehrgeiz Klassizisten heißen wollen, so steigt Tessenow mit seinen Arbeiten in aller Bescheidenheit zu einer Art von wirklicher Klassik empor. Und das eben läßt ihn moderner erscheinen, als viele von denen, die mit Gewalt Modernität erstreben. Er hat das Baubedürfnis der Zeit schon jetzt bis zu einem Punkte ergründet, wo das Not-

wendige selbstverständlich erscheint und zu klingen beginnt. Er sieht mit festem Blick durch alles Ablenkende immer hindurch auf den Kernpunkt. Für das, was Tessenow will und was er bisher erreicht hat, würde ihm Schinkel verständnisvoll die Hand drücken. Er setzt in schöner Weise jene Modernität fort, die sich schon in gewissen Arbeiten Schinkels so lebendig angekündigt hat. Sucht man Tessenows Art zu charakterisieren, so kann man von einer ländlichen, von einer aus der einfachen gewerblichen Arbeit geborenen Klassizität sprechen. Der Institutsbau in Hellerau hat mit seinen Gebäudekomplexen etwas von einem idealisierten Gutshof aus der Zeit um 1800. Die Einfamilienhäuser weisen zurück auf diese Zeit eines meister-





Abb. 46: Haupt-Treppenhaus der Bildungsanstalt für rhythmische Gymnastik in Hellerau. Architekt Professor Heinrich Tessenow.

haften Bürgerstils in der Baukunst, die Traditionen sind mit einer Natürlichkeit aufgenommen wie nirgends sonst. Manchen erscheint der Stil Tessenows leer. Die Form ist auch in der Tat mit einer gewissen Absichtlichkeit frugal gemacht; aber in dieser Einfachheit ist auch wieder soviel Grazie und soviel Anmut, soviel Spiel, ja Übermut und Zierlichkeit, daß das Gefühl der Leere nicht aufkommt. In dem Grundlegenden ist ein Element artistischer Koketterie.

Was Tessenow nach dem Kriege not tut, das sind bedeutende Aufgaben. Ein solches Talent kann sich nur in der Praxis ganz aussprechen. Daß er die Aufgaben so lösen wird, daß sie Epoche machen, scheint zweifellos. Es bedarf nicht nur eines Blickes auf das bisher Geschaffene,

sondern auch nur des Anblicks der Persönlichkeit des Künstlers, um zu erkennen, daß wir einen der Charakterköpfe der Zeit vor uns haben. Spricht man mit diesem Künstler, so hat man das selten nur sich einstellende Gefühl, vor einem Architekten zu stehen, der einmal wirklich das schöne Wort Baumeister verdient. Er wird nie eine Arbeit aus der Hand lassen, ehe sie reif ist, ehe er sein Bestes daran gegeben hat; er wird nie mehr bauen als er bewältigen kann. Denn in wenigen ist das Gefühl der Verantwortung so stark, in wenigen nur lebt so deutlich das Bewußtsein, daß das persönliche Wollen und Können sich wie von selbst zu einem Schicksal der deutschen Baukunst ausweitete.





Abb. 47: Gartenseite.









Abb. 50: Einfahrt.





Abb. 51: Einfahrt (Variante).



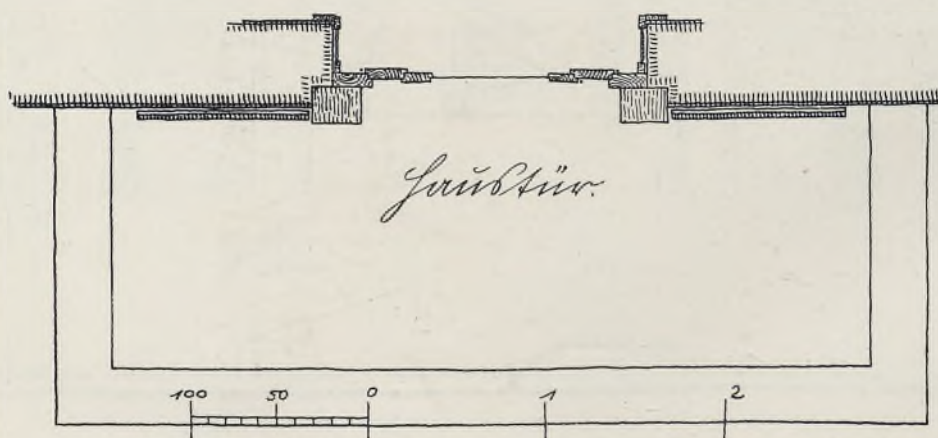
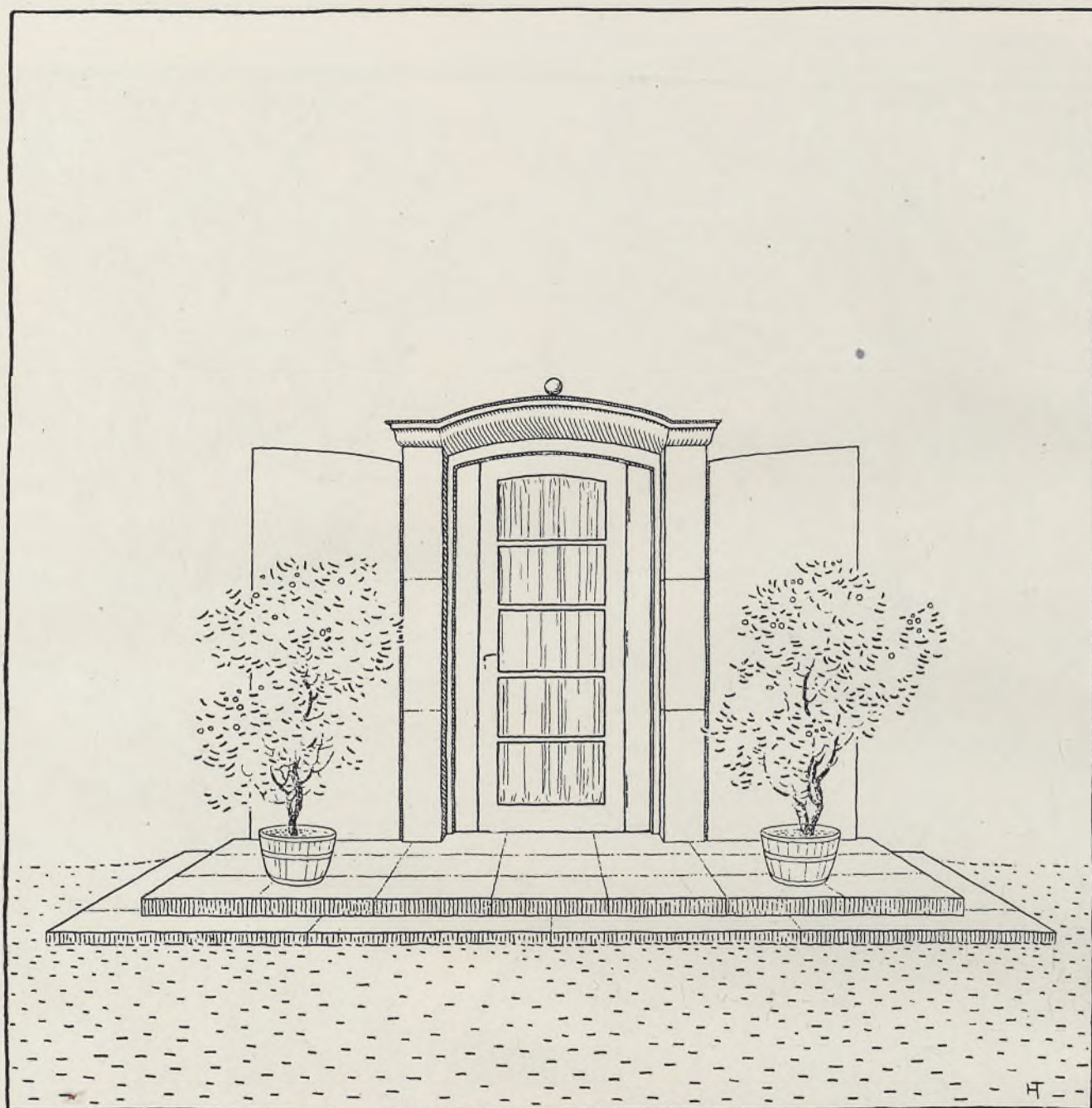


Abb. 52.





Abb. 53: Hofseite.



Abb. 54. Eine Haustür.

Architekt Heinrich Tessenow.



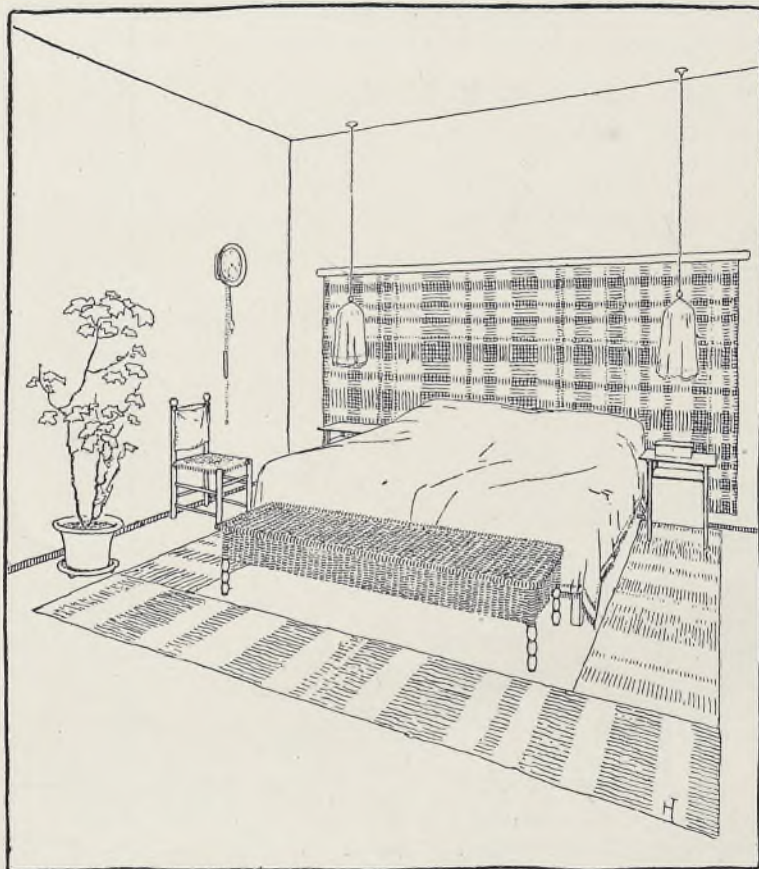


Abb. 55: Schlafzimmer.



Abb. 56: Damen-Ankleideraum.

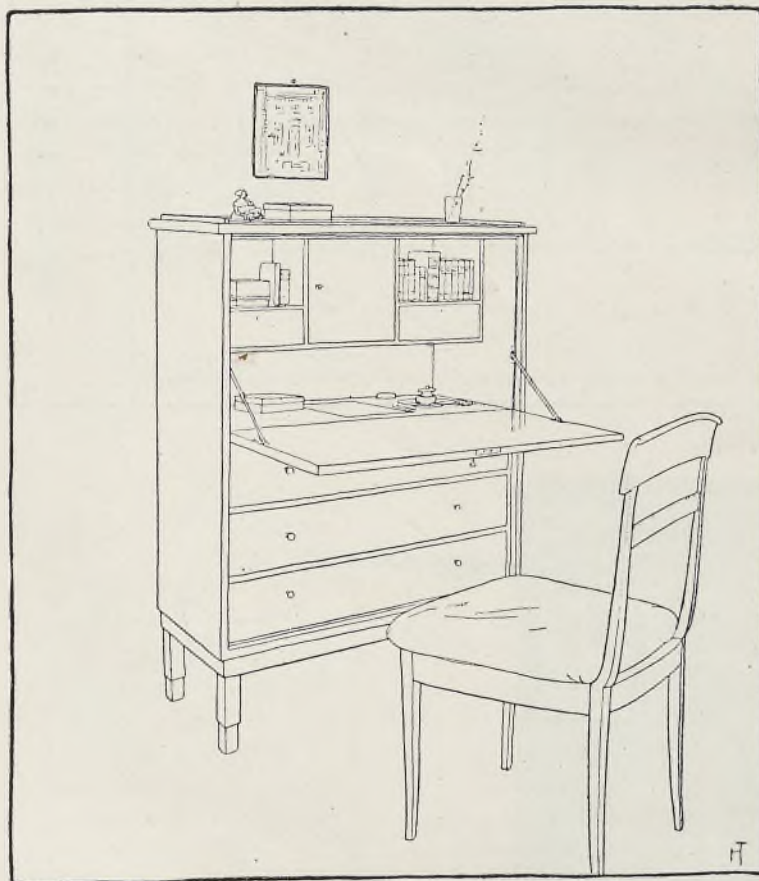


Abb. 57: Schreibtisch.

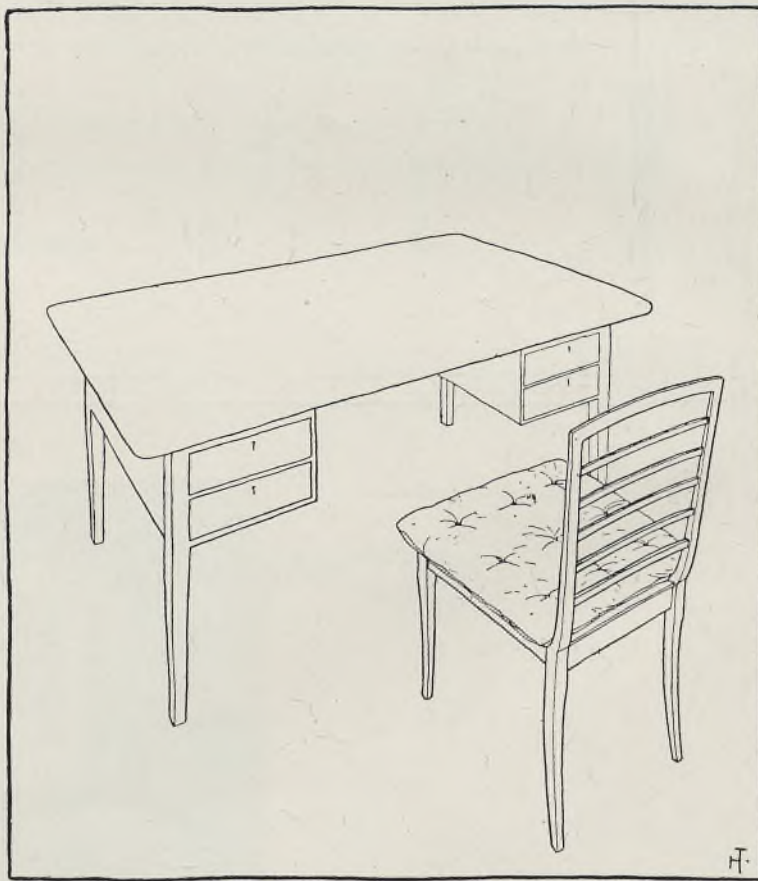


Abb. 58: Schreibtisch.

Arbeiten von Architekt Heinrich Tessenow.



# Denkschrift über Kriegsgräberanlagen.

Von der vom k. u. k. Kriegsministerium in den Bereich des k. u. k. Militärkommandos Krakau entsendeten Studienkommission.

## Einleitung.

Über eine von den Vertretern der »Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens«, der Vereinigung der bildenden Künstler »Sezession«, des Künstlerbundes »Hagen« und des »Bundes österreichischer Künstler« im Frühjahr 1916 an das k. u. k. Kriegsministerium gerichtete Eingabe, der sich nachträglich auch die »Zentralvereinigung der Architekten der im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder« anschloß, eine Eingabe, in welcher die Bitte gestellt wurde, den Künstlern im Hinterlande Gelegenheit zu geben, bei der Schaffung der Gräberanlagen für die im gegenwärtigen Kriege gefallenen Helden durch Rat und Tat in selbstloser Weise mitzuwirken, hat das Kriegsministerium zunächst die Entsendung einer Studienkommission in den Bereich des Militärkommandos Krakau angeordnet, welcher auf Grund von Vorschlägen des Ministeriums für Kultus und Unterricht und des Ministeriums für öffentliche Arbeiten die Unterzeichneten zugezogen wurden.

Die Kommission hatte Gelegenheit, am 28. Mai 1916 die vom k. u. k. Militärkommando in Krakau im dortigen Künstlerhause veranstaltete Kriegsgräberausstellung zu besuchen und am 29., 30. und 31. Mai auf einer Fahrt, welche von Tarnow über Gromnik, Biecz, Zawadka, Jaslo, Dukla, die Magurahöhe, Sękowa, Gorlice und Limanowa nach Krakau führte, etwa 30 Kriegsgräberanlagen zu besichtigen und die für deren Ausgestaltung von den bauleitenden Künstlern der Kriegsgräberabteilung des Militärkommandos ausgearbeiteten Projekte an Ort und Stelle zu prüfen.

Das Ergebnis der auf der Studienreise gesammelten Eindrücke wurde von der Kommission in mehrfachen Besprechungen eingehend beraten und in den folgenden Ausführungen niedergelegt, die sich einerseits mit der Organisation der zur Durchführung der zu leistenden Arbeit berufenen Stellen und andererseits mit den bei diesen Arbeiten zu beobachtenden künstlerischen und allgemeinen Grundsätzen beschäftigen. Abgesondert hiervon werden die in der Kriegsgräberabteilung exponierten Projekte und die an Ort und Stelle besichtigten Anlagen einer kritischen Würdigung unterzogen.

Bei ihren Vorschlägen hat sich die Kommission vor Augen gehalten, daß es sich bei der Gestaltung der Kriegsgräberanlagen nicht nur um eine den heldenmütigen Opfern des uns aufgezwungenen Kampfes gezollte Dankeschuld, sondern auch um eine Kulturtat von höchster Bedeutung handelt, da die Art ihrer Durchführung noch fernen Geschlechtern als Maßstab für die Bewertung unseres sittlichen und künstlerischen Empfindens dienen wird.

## I. Organisation des Kriegsgräberdienstes.

Beim Militärkommando Krakau, in dessen bisherige Tätigkeit auf dem Gebiete der Kriegsgräber die Studienkommission Einblick zu nehmen Gelegenheit hatte, besteht unter dem Kommando eines Hauptmannes eine eigene von den k. u. k. Militärbauabteilungen unabhängige Abteilung, welcher einer-

seits die Feststellung und Bergung aller im Kommandobereiche liegenden Überreste der im gegenwärtigen Kriege gefallenen österreichisch-ungarischen, deutschen und russischen Krieger und die Erforschung der Identität unbenetzter Leichen, andererseits die entsprechende dauernde Bestattung derselben und die würdige Gestaltung der Gräber- und Friedhofsanlagen zur Aufgabe gestellt ist. Was die zuletzt erwähnte Aufgabe betrifft, die hier allein in Betracht kommt, so sei zunächst erwähnt, daß der rund 10.000 km<sup>2</sup> große Kommandobereich, in welchen u. a. die Stätten der großen Schlachten von Limanowa und Gorlice fallen und der 610 Gräberanlagen umfaßt, in zehn Abschnitte geteilt ist, von denen jeder einem im Militärdienste stehenden, jedoch nicht frontdiensttauglichen Architekten oder Bildhauer zugewiesen ist, dem die Leitung der dabei in Betracht kommenden künstlerischen Arbeiten zukommt, während für die technische Bauleitung in jedem Abschnitte je ein gleichfalls im Militärdienste stehender frontdienstuntauglicher Bau-techniker bestellt ist. Im Wege des Abteilungskommandos besteht für die leitenden Künstler die Möglichkeit, die Hilfe von Malern, Bildhauern, Geometern, Photographen etc. zu ihren Zwecken heranzuziehen, was ihre Arbeit wesentlich fördert.

Die künstlerischen Entwürfe für die zahlreichen, angesichts der Verschiedenartigkeit der Ausdehnung, Lage und Umgebung so mannigfaltigen Gräberanlagen wurden also von einer Mehrzahl von Künstlern entworfen, die nicht dem Urteil eines bei einer höheren Stelle bestellten Künstlers (etwa eines Chefarchitekten) unterworfen waren. Diesem Umstand ist die Mannigfaltigkeit und Ursprünglichkeit der bisher ausgearbeiteten Projekte zuzuschreiben, welche in einer in der zweiten Maihälfte in Krakau veranstalteten Kriegsgräberausstellung vereinigt waren.

Mit Befriedigung kann festgestellt werden, daß der dieser Organisation zu grunde liegende Gedanke, nämlich die Heranziehung von möglichst zahlreichen künstlerischen Individualitäten zur Mitwirkung an den künstlerischen Entwürfen, ohne sie einer individuellen künstlerischen Oberleitung zu unterstellen, als durchaus richtig anzusehen ist, weil dadurch die Gefahr einer Schablonisierung oder Uniformierung vermieden wird, die im Falle der Zentralisierung der künstlerischen Arbeit um so größer wäre, je ausgedehnter der in Betracht kommende Kreis von künstlerischen Objekten wäre.

Andererseits kann nicht verkannt werden, daß die hier angewendete Art der Arbeitsteilung die Gefahr des Entstehens nicht ganz einwandfreier künstlerischer Schöpfungen oder doch die einer allzu großen Häufung von künstlerischen Gestaltungen dort, wo diesbezüglich größere Mäßigung am Platze wäre, in sich birgt, wenn nicht für eine entsprechende Überwachung des einschlägigen Dienstzweiges auch vom künstlerischen Standpunkte vorgesorgt würde.

Diese Vorsorge wäre insbesondere in zweierlei Richtung nötig, indem sie einerseits für die sorgfältigste Auswahl



der zu den obenerwähnten leitenden Stellungen heranzuziehenden Künstler und andererseits für die Überprüfung der von diesen ausgearbeiteten Projekte zu sorgen hätte, und müßte von einem die Wahrung der künstlerischen Interessen vollkommen verbürgenden Organe ausgeübt werden.

Zur Begründung dieser, den Kern der ganzen Frage treffenden Forderung sei folgendes erwähnt. Wenn das Hauptgewicht der künstlerischen Tätigkeit, wie es als erwünscht bezeichnet werden muß, auf möglichst zahlreiche, an Ort und Stelle wirkende und daher den lokalen Verhältnissen am besten Rechnung tragende Kräfte übertragen werden soll, so ist es klar, daß hierzu nur solche Kräfte herangezogen werden dürfen, welche dieser Aufgabe vollkommen gewachsen sind, daß hier also eine entsprechende Auslese notwendig ist. Wird aber erwogen, daß hierbei der Militärverwaltung ausschließlich oder doch hauptsächlich nur in militärischer Dienstleistung stehende, also mehr oder minder jüngere, wenngleich frontdienstuntaugliche Kräfte zur Verfügung stehen, so wird es überdies nötig sein, auch noch für eine fachmännische Überprüfung der von ihnen ausgearbeiteten Projekte oder doch wenigstens der größeren derselben vorzusorgen, um die Einhaltung gewisser allgemeiner Richtlinien zu sichern und einzelne nicht entsprechende Schöpfungen hintanzuhalten.

Angesichts der Wichtigkeit dieser Überprüfung und der Mannigfaltigkeit der hierbei zur Lösung zu bringenden Fragen erscheint es empfehlenswert, hiermit eine Mehrzahl von Fachmännern zu betrauen, welche aus den Kreisen der einschlägigen Fachgebiete: Baukunst, Bildhauerei, kirchliche Kunst, Kunstgewerbe, Gartenbau und Heimatschutz, zu wählen wären. Ein solcher fachmännischer Beirat, der aus etwa 10—15 ehrenamtlich fungierenden Personen zu bestehen hätte, ließe sich am besten der 9. Kriegsgräberabteilung des k. u. k. Kriegsministeriums anschließen, welche in den erwähnten Belangen sowie in etwaigen anderen wichtigen Fragen künstlerischer Art sein Gutachten einzuholen hätte. Um jede Schwerfälligkeit, aber auch jede nicht unbedingt nötige Inanspruchnahme der einzelnen Mitglieder dieses Beirates zu vermeiden, wäre die Bildung von engeren Fachgruppen sowie die Möglichkeit vorzusehen, gegebenenfalls Gutachten nicht nur von der Vollversammlung des Beirates, sondern nach Bedarf auch nur von einzelnen Fachgruppen oder von einzelnen Mitgliedern des Beirates namentlich dann einzuholen, wenn die Erstattung eines solchen Gutachtens etwa eine Reise zur Besichtigung eines Objektes an Ort und Stelle erheischt.

Die Zusammenfassung der obigen Ausführungen ergibt folgende Feststellungen und Vorschläge:

I. Die beim Militärkommando in Krakau bestehende Organisation für die Kriegsgräber kann geradezu als mustergültig und vorbildlich bezeichnet werden, wobei als besonders zweckmäßig hervorzuheben ist, daß der Kommandant der Kriegsgräberabteilung von den k. u. k. Militärbauabteilungen unabhängig ist, daß das ausgedehnte Arbeitsgebiet in begrenzte Arbeitsabschnitte eingeteilt ist, deren jeder einem künstlerischen Leiter untersteht, welcher sich ausschließlich den ihm zugewiesenen Projekten widmen kann, da andere wichtige und zeitraubende Arbeiten besonders dafür aufgestellten Abteilungen übertragen sind und daß für die Künstler die Möglichkeit be-

steht, im Wege des Abteilungskommandos die Hilfe von Malern, Bildhauern, Geometern und anderen Hilfskräften zu ihren Zwecken heranzuziehen, was ihre Arbeit wesentlich fördert.

Die Gefertigten empfehlen dringendst die eheste Einführung der gleichen Organisation in den übrigen Korpsbereichen und halten sich für verpflichtet, darauf hinzuweisen, daß Gefahr im Verzug liegt, da bei dem großen Umfange der zu bewältigenden Arbeiten die Durchführung derselben außerhalb der militärischen Organisation, also nach der Demobilisierung wegen der ungeheuren Kosten geradezu unmöglich wäre.

II. In Ergänzung der bisherigen Organisation wird die Bestellung eines Sachverständigenbeirates bei der 9. Kriegsgräberabteilung des k. u. k. Kriegsministeriums als notwendig bezeichnet, der dieser Abteilung in allen wichtigen Fragen künstlerischer Natur Gutachten zu erstatten hätte. Für dessen Zusammensetzung und Wirkungsweise hätten folgende Richtlinien zu gelten: Der Beirat besteht unter dem Vorsitz des Vorstandes der 9. Kriegsgräberabteilung des Kriegsministeriums aus 10—12 Fachmännern auf dem Gebiete der Architektur, Baukunst, kirchlichen Kunst, des Kunstgewerbes, Gartenbaues und Heimatschutzes. Zur Erleichterung der Arbeit werden Fachausschüsse für Architektur und Bildhauerei, erforderlichenfalls auch für andere Fachgebiete gebildet. Der Vorsitzende beruft nach Bedarf der Vollversammlung oder einzelne Fachgruppen zur Beratung oder holt von einzelnen Mitgliedern Gutachten ein. Alle von der Vollversammlung, von Fachgruppen oder von einzelnen Mitgliedern abgegebenen Gutachten und Vorschläge sind allen Mitgliedern des Beirates zur Kenntnis zu bringen. Bei allfälligen Entsendungen nach auswärts haben die Delegierten im Einvernehmen mit den betreffenden militärischen Kommandanten vorzugehen, sie sind berechtigt im Einvernehmen mit diesen nötigenfalls die Einstellung einer für unfachmännisch befundenen Arbeit bis zum Eintreffen der höheren Entscheidung zu veranlassen. Das Amt eines Mitgliedes des Sachverständigenbeirates ist ein Ehrenamt, den Mitgliedern kommt nur der Ersatz allfälliger im Dienste der Sache erwachsenden Barauslagen zu.

## II. Leitsätze für Kriegsgräberanlagen.

A. Arten der Gräberanlagen. B. Von der Truppe angelegte Gräber. C. Sammelfriedhöfe im Felde: 1. Lage; 2. Gestaltung: a) Grundform, b) Umfriedung, c) Einteilung, d) Gräberform, e) Grabzeichen, f) Denkzeichen; 3. Bepflanzung. D. Soldatenfriedhöfe im Anschlusse an bestehende Ortsfriedhöfe.

Als allgemeiner Grundsatz hat zu gelten, daß bei allen Kriegergrabstätten möglichste Einfachheit in der Anlage bei würdiger Einfügung in die umgebende Natur, ruhige und schlichte Formen der Grabzeichen bei tunlichster Hervorhebung des gemeinsam erlittenen Soldatentodes den Grundzug bilden sollen. Alles Überladene oder Gesuchte ist unbedingt zu vermeiden.

Die Schaffung von größeren Denkmälern oder Bauten sollte einem späteren Zeitpunkte vorbehalten bleiben.

### A. Arten der Gräberanlagen.

Der Bestattung der Gefallenen dienen die von der Truppe angelegten Gräber, Sammelfriedhöfe im Felde und Soldatenfriedhöfe im Anschlusse an bestehende Ortsfriedhöfe.



Wo die von der Truppe während der Kämpfe errichteten Einzelgräber und Massengräber zahlreich und verstreut im Acker- und Wiesenlande liegen, werden Gründe der Pietät und Wirtschaftsrücksichten häufig ihre Auflassung und Einbeziehung in Sammelfriedhöfe erheischen. Wo die Möglichkeit besteht, sind sie zu belassen.

Alle Gräberanlagen müssen unter Befolgung der hierfür geltenden technischen und hygienischen Regeln hergestellt werden. In allen Kriegerfriedhöfen werden Freund und Feind gemeinsam begraben.

Scheidung der Gräber der Kameraden und Gegner innerhalb des Friedhofes ist zulässig; aber die Art der Bestattung ist völlig die gleiche, denn jeder ist für sein Vaterland gestorben.

#### B. Von der Truppe errichtete Gräberanlagen.

Diese sind, wo sie erhalten bleiben, in ihrer schlichten Ursprünglichkeit möglichst zu belassen. Häufig nötige Änderungen sind: Ersetzung von Drahtzäunen durch Holzzäune oder Umfriedung mit Hecken oder Bruchsteinmauern; Ersatz hinfalliger Grabkreuze durch solche aus Eichen- oder Lärchenholz; bei allen Gräberanlagen Aufstellung eines übertragenden dauerhaften Holzkreuzes.

#### C. Sammelfriedhöfe im Felde.

1. Lage. Bestehen von der Truppe angelegte Massengräber, die bleiben können, so ist der Friedhof im Anschlusse daran zu schaffen. Bei freier Wahl des Platzes und wo Anschluß an einen Ortsfriedhof nicht möglich ist, wähle man den Platz nicht weit ab von Straßen, in Waldlichtungen, am Waldrand, unter Baumgruppen oder Einzelbäumen, im Zusammenhang mit bestehenden Kapellen oder Wegkreuzen. Dabei ist die Lage an sanften Hängen stets der Ebene vorzuziehen.

Auf Anhöhen soll der Friedhof nur dann angelegt werden, wenn dies durch dort stattgefundene Kämpfe und schon vorhandene Gräber gerechtfertigt ist.

2. Gestaltung. a) Die Grundform der Anlage muß stets, sofern die Bodengestaltung nicht eine Ausnahme verlangt, eine möglichst einfache geometrische Gestalt haben und darf nie spielerische Formengebung aufweisen.

b) Umfriedung ist stets nötig und um so stärker zu betonen, je näher der Friedhof an bewohnten Stätten und Straßen liegt; ihre Höhe muß im Verhältnisse zu der Größe des Friedhofes und dem erstrebten Zwecke der Abschließung stehen. Zur Umfriedung dienen in erster Linie Mauern, sie bieten auch die Möglichkeit zur Anbringung von Grabzeichen in der Form von Tafeln an der Innenmauer oder in Nischen derselben. Holzzäune sollen nur einfache Formen aufweisen. Hecken sind insbesondere dann anzuwenden, wenn ihre Erhaltung als solche gewährleistet ist.

Der Eingang ist stets, aber in schlichter Weise zu betonen. Seine feierliche Wirkung kann durch seitliche Baumpflanzung gesteigert werden.

c) Die Einteilung des Kriegerfriedhofes muß ihn als solchen kennzeichnen; außer der religiösen Weihe des Friedhofes soll die Anlage vor allem soldatischen Charakter haben, das heißt: kleinliche Unterteilungen sind zu vermeiden, die Gräber in gleichmäßigen Reihen und möglichst nach einer Haupttrichtung anzuordnen. Es sind wenige, niemals breite

und möglichst gerade Wege; alles, was an Park- und Ziergartenanlagen gemahnt, ist zu vermeiden.

d) Die Gräberform ist für das Einzelgrab der längliche Grabhügel. Aber auch Einzelgräber können ohne Hügelreihen in freier Rasenfläche angeordnet und nur durch Grabzeichen ersichtlich gemacht werden.

Massengräber dürfen nicht aussehen, wie ein größeres Einzelgrab, sondern sind als berastes Gräberfeld oder Tumulus zu gestalten, dessen Größenmaß im Verhältnis zu der Zahl der Bestatteten steht.

e) Die Grabzeichen sollen einfach, ernst und nicht verziert sein. Sie sollen alle oder gruppenweise gleiche Form und Größe haben und unter Augenhöhe gehalten sein. Kennzeichnung von Offiziersgräbern kann durch bevorzugte Lage oder kleine Formabweichungen unter Beibehaltung der gleichen Grundformen erfolgen. Als Grabzeichen ist in der Regel das Kreuz, der schlichte niedere Grabstein oder die Inschrifttafel anzuwenden.

Die Grabzeichen können aus Holz, Schmiedeeisen, Gußeisen oder Stein sein; Steine sollen nie poliert werden. Kunststein und Zement sind womöglich zu vermeiden. Schrift und Schriftverteilung sind sorgfältig zu erwägen; Aufschlüsse darüber gibt das Werk: Rudolf von Larisch, »Unterricht in ornamentaler Schrift«, herausgegeben im Auftrage des k. k. Ministeriums für öffentliche Arbeiten vom Lehrmittelbureau für die k. k. gewerblichen Lehranstalten, 4., veränderte Auflage, Wien, Wilhelm Braumüller 1913.

Die Art aller handwerklichen und technischen Materialbehandlung und Ausführung soll eine möglichst lange Bestanddauer verbürgen.

f) Als Denkzeichen genügt in der Regel das für alle Friedhöfe bezeichnende überlieferte hohe überragende Friedhofskreuz und eine einfache Inschrift an geeigneter Stelle.

Architektonische Anlagen sind ebenso wie weitergehende Ausgestaltung und bedeutendere Denkmäler einer späteren Zeit vorbehalten.

Landschafts- und ortsfremde Baustoffe und Surrogate sind aus künstlerischen Gründen ebenso wie aus solchen der Zweckmäßigkeit nicht zu gebrauchen.

Auf den volkstümlichen Charakter des Ortsbildes ist Rücksicht zu nehmen. Die volkstümlichen, bodenständigen Bauformen der jeweiligen Gegend sind jedoch nicht so anzuwenden, daß die rein örtlichen Stilbesonderheiten zu stark betont werden, sondern es muß eine Beschränkung auf die allen volkstümlichen Formen zugrunde liegenden einfachen Grundformen stattfinden. Solche allgemein gültige und verständliche Formen sind auch aus Rücksicht auf die völlig verschiedene Landesherkunft der Bestatteten allein am Platze.

3. Bepflanzung. Friedhöfe im Felde sollen so bepflanzt werden, daß keine besondere Pflege nötig ist und die mit der Zeit einsetzende Verwilderung den stimmungsvollen Eindruck der Anlage nur zu steigern, nicht aber zu stören vermag. Nähere Anleitung geben die im Anhang folgenden Leitsätze für die Bepflanzung von Kriegerfriedhöfen.

#### D. Soldatenfriedhöfe im Anschlusse an bestehende Ortsfriedhöfe.

Der Anschluß an bestehende Ortsfriedhöfe ist, wo es ohne Beeinträchtigung der bestehenden Gräberanlagen mög-



lich ist, stets zu erstreben, sei es durch Angliederung des Soldatenfriedhofes an diesen oder Schaffung desselben innerhalb des Ortsfriedhofes.

In beiden Fällen möge der Soldatenfriedhof durch Geschlossenheit der Anlage, wenn nötig durch besondere Umfriedung mit Hecken- oder Baumreihen gekennzeichnet werden. Auch da ist ein besonderes Denkzeichen (Kreuz) nötig, das auf den gegebenen Maßstab und Charakter auch des Ortsfriedhofes Rücksicht nehmen muß.

Hinsichtlich der Bepflanzung kann hier aber in bescheidenem Maße auf landesübliche Pflege gerechnet werden.

#### Anhang. Leitsätze für die Bepflanzung und gärtnerische Ausschmückung von Kriegergräbern und Kriegerfriedhöfen.

1. Es ist grundsätzlich zu unterscheiden zwischen Friedhöfen, welche eine dauernde gärtnerische Pflege erhalten können, und solchen, welche mehr oder minder sich selbst überlassen werden müssen.

2. Für die ersteren gelten in bezug auf die Bepflanzung die allgemeinen für jeden Friedhof anwendbaren Gesichtspunkte und landesüblichen Gebräuche, doch ist auch hier auf möglichste Gleichartigkeit der Behandlung der Gräber, auf Ruhe und Schlichtheit zu achten. Für Anlagen der zweiten Art gelten insbesondere folgende Sätze:

3. Schon bei Anlage der Begräbnisstätten ist darauf zu achten, daß schon vorhandene geeignete Pflanzenbestände (Baum- und Strauchgruppen, einzelne Bäume u. dgl.) in die Anlage einbezogen werden.

4. Niemals sollen Gräber der Selbstbesiedlung durch Pflanzen überlassen werden; auf diese Weise erhält man Unkrautstätten, aber keinen ruhigen Pflanzenwuchs.

5. Die Wege sollen so hergerichtet werden, daß auf ihnen Pflanzenwuchs schwer möglich ist oder daß sie gleich mit Rasen bedeckt werden.

6. Bei der Anpflanzung ist auf die Ruhe und die Schlichtheit der Anlage strenge zu achten. Zu vermeiden sind daher sogenannte künstlerisch gewundene Wegenlagen, Rabatten und ähnliche Zierbeete, buntblättrige Spielarten von Bäumen und Sträuchern, Kunstformen von solchen (ausgenommen Hängeformen an der richtigen Stelle), endlich jede Ein-

fassung der Gräber durch dem Ernste der Anlage nicht entsprechende Dinge.

7. Im allgemeinen wird es sich empfehlen, die Einzelgräber oder Massengräber mit einer gleichmäßigen Pflanzendecke zu überziehen, also mit Rasen, Efeu, Immergrün o. dgl.

8. Sollten zur Ausschmückung blühende Pflanzen verwendet werden — was sich zumeist weniger für die Gräber selbst als entlang der Einfriedungen, in der Umgebung von Denkmälern oder am Eingange empfehlen wird — so ist von der Verwendung einjähriger oder zweijähriger Pflanzen grundsätzlich abzusehen; hierzu eignen sich nur Stauden. Bei der Auswahl solcher werden vielfach benachbarte Bauerngärten oder Ortsfriedhöfe Anhaltspunkte geben; als besonders geeignet erscheinen in Mitteleuropa Phlox, Staudenastern, Schwertlilien, Schafgarben, Akelei, Pfingstrosen, Federnelken u. dgl.

9. Bei der Auswahl anzupflanzender Bäume und Sträucher wähle man insbesondere solche, welche in der Umgebung wildwachsend vorkommen oder häufig mit Erfolg kultiviert werden; man lasse sich nicht durch zufällige Schenkungen oder billige Bezugsmöglichkeiten beeinflussen. Man beachte, daß durch Anpflanzung von Bäumen und Sträuchern, an der Peripherie bei sehr kleinen Anlagen durch Pflanzung eines kräftigen Baumes in der Mitte, die Einheitlichkeit und Geschlossenheit gewinnt, daß dagegen durch Baum- oder Strauchreihen zwischen den Gräbergruppen denselben entgegengearbeitet wird.

10. Bei Waldfriedhöfen ist auf Erhaltung der ursprünglichen Baumbestände und des Unterholzes tunlichst zu achten. Ausrodungen und Nachpflanzungen sollten nicht ohne Heranziehung eines Sachverständigen vorgenommen werden. Die Anlegung von künstlichen Wegen ist auf das Mindestmaß einzuschränken.

11. Jede Übereilung bei Anpflanzungen ist von Schaden. Entsprechende Vorbereitung des Bodens, Beachtung der richtigen Pflanzzeiten, gute Auswahl der Pflanzen, entsprechende Pflege in der ersten Zeit nach der Pflanzung sind Voraussetzung für das Gelingen jeder Anlage. Bei den die Gesamtanlage vorbereitenden Erdarbeiten ist darauf zu achten, daß vorhandener Humus abgehoben und für die späteren gärtnerischen Arbeiten aufbewahrt werde. Womöglich sollten Anpflanzungen nicht ohne Mitwirkung von Sachkundigen vorgenommen werden.

Wien, im Juni 1916.

#### LEOPOLD BAUER

Oberbaurat, Professor der Akademie der bildenden Künste in Wien.

#### HANS BITTERLICH

Professor der Akademie der bildenden Künste in Wien.

#### RUDOLF RITTER VON FÖRSTER-STREFFLEUR

Ministerialrat im Ministerium für Kultus und Unterricht.

#### JOSEF GALEZOWSKI

Professor der Kunstakademie in Krakau.

#### DR. KARL GIANNONI

Generalsekretär des Verbandes Österreichischer Heimatschutzvereine.

#### DR. KARL HOLEY

mit der Funktion eines Generalkonservators betrauter Sekretär der Zentralkommission für Denkmalpflege, tit. Professor der Technischen Hochschule in Wien.

#### ALFRED KELLER

Architekt.

#### FRANZ FREIHERR VON KRAUSS

Baurat, Professor der Technischen Hochschule und der Akademie der bildenden Künste in Wien.

#### JOSEF MÜLLNER

Professor der Akademie der bildenden Künste in Wien.

#### ROBERT OERLEY

Architekt.

#### DR. HEINRICH SWOBODA

Hofrat, Universitätsprofessor, päpstlicher Hausprälat.

#### HEINRICH TESSENOW

Professor der Kunstgewerbeschule in Wien.

#### DR. RICHARD RITTER VON WETTSTEIN

Hofrat, Universitätsprofessor.



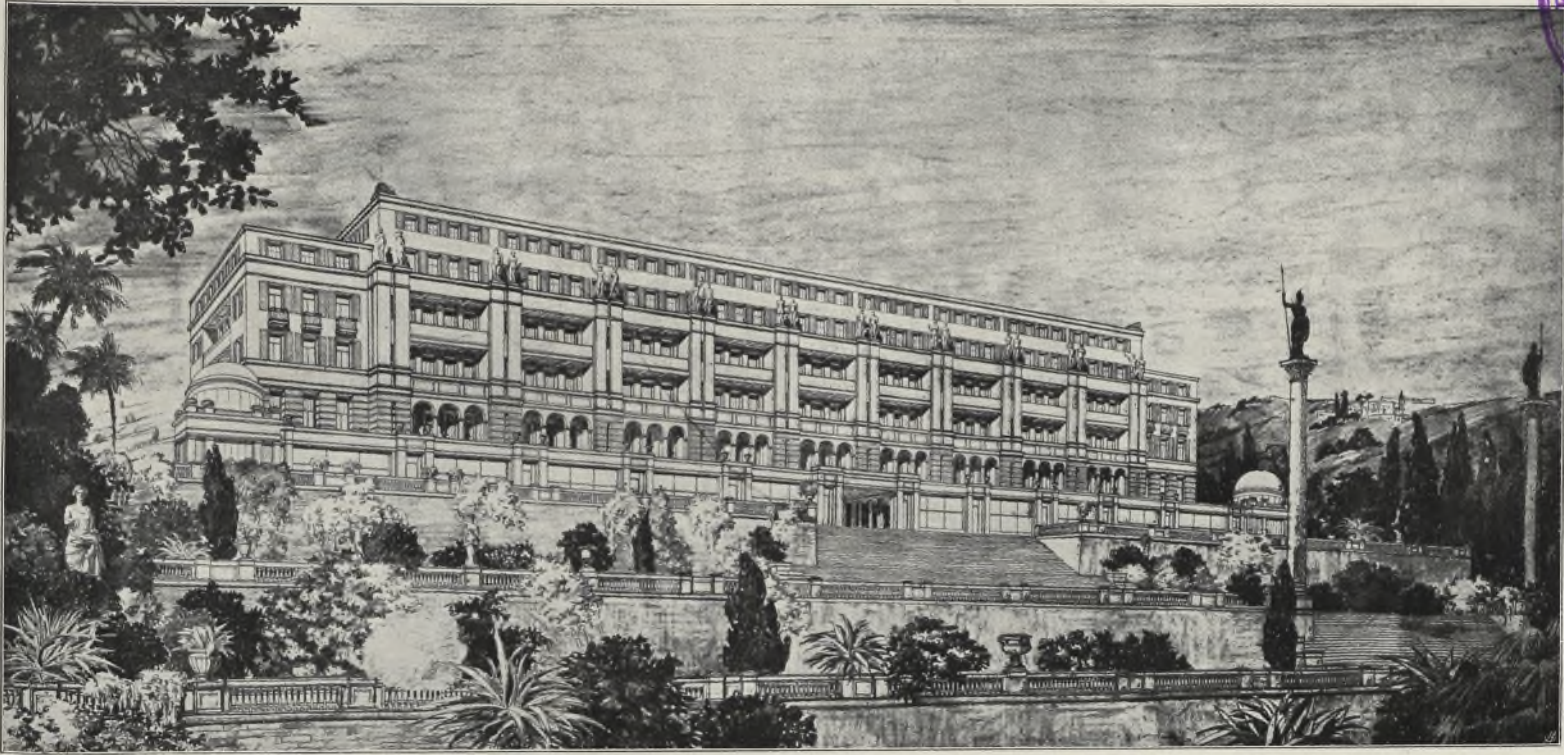


Abb. 59: Peter Behrens, Hotelprojekt, Schaubild.

## Das Kurhotel der Zukunft

Ein Bauplan von Peter Behrens. — Von Franz Servaes

Es wäre zweifellos ein recht merkwürdiges und aufschlußreiches Unternehmen, wenn jemand die Entwicklung des Hotelbaues innerhalb der letzten hundert Jahre zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung und illustrierten Darstellung machen wollte. Ein Stück Kultur-, Industrie-, Finanz- und selbst Kunstgeschichte würde sich darin abrollen. Wie beim Theater- oder Bahnhof- oder Bankhausbau würden sich die mannigfachsten Tendenzen, die unsere weitausgreifende Zeit bewegen, wie in einem Brennpunkte sammeln. Ein höchst eigenartiges, scharfsinnig durchdachtes und umsichtig kalkuliertes Produkt der Gründerleidenschaft, ausgestattet mit seltsamen Wachstums- und Entwicklungsbedingungen, würde damit vor unseren geistigen Augen langsam heranreifen. Und wir würden staffelweise verfolgen können, in welcher Art solch eine Gründung dem alltäglichen Bedarf wie dem verwöhnten Raffinement, der Hygiene wie dem Luxus, dem mühsamen Lebensverdienst wie der mühelosen Lebensvergeudung in steigendem Maße dienstbar wird. Das ganze Ungenügen unserer Zeit, ihr Immerweiterhinaus- und Höherhinaufwollen, ihre nervöse, ehrgeizige, projekt-süchtige und schöpferische Rastlosigkeit würden sich darin widerspiegeln.

Jedenfalls ist zwischen der Herberge, in der unsere Urgroßväter abstiegen und bei aller Primitivität sich durchaus gemütlich fühlten, und dem weltstädtischen Grand Hotel, dem wir selber, oft mit innerstem Mißvergnügen

und Unbehagen, unseren Tribut an Gold zu entrichten haben, ein klaffender Unterschied. Ob wir tatsächlich soviel höhere Bedürfnisse haben, oder ob solche mit schlauer Berechnung uns allmählich aufgeredet wurden, wird nicht immer festzustellen sein. Es muß jedoch mit diesen Bedürfnissen, als sicher gestellten und immer weiter wachsenden Ansprüchen gerechnet werden; und im System der gegenseitigen Überbietungen spielen sie beim modernen Hotelbau gewiß die führende Rolle. Sie zu befriedigen, ihnen in elegantester Form entgegenzukommen und zu schmeicheln, ist die Aufgabe des Architekten, der hunderte von Dingen in Rechnung zu stellen hat, an die man früher niemals gedacht hat. Verbinden sich doch die Anforderungen an Bequemlichkeit und Komfort vielfach mit autoritativen Anordnungen, die für Erholungs- und allerhand Heilzwecke getroffen sind, so daß in manchen Gegenden das Hotel eine Art von verkapptem Sanatorium ist, und sich dann mit zarter Andeutung Kurhotel nennt. Die leidende Menschheit, soweit sie entsprechend zahlungskräftig ist, will ja alles, was zu ihrer Linderung, Stärkung und Aufpulverung dient, in einer Form dargeboten haben, die jegliches trübe Bewußtsein verscheucht und auch die Erfüllung ärztlicher Vorschriften in schicke Modegebote und hierdurch in eitel Glanz und Freude verwandelt. Dazu muß an erster Stelle die Natur selber mitwirken, der die Verpflichtung auferlegt wird, an klimatischen, sanitären und landschaft-



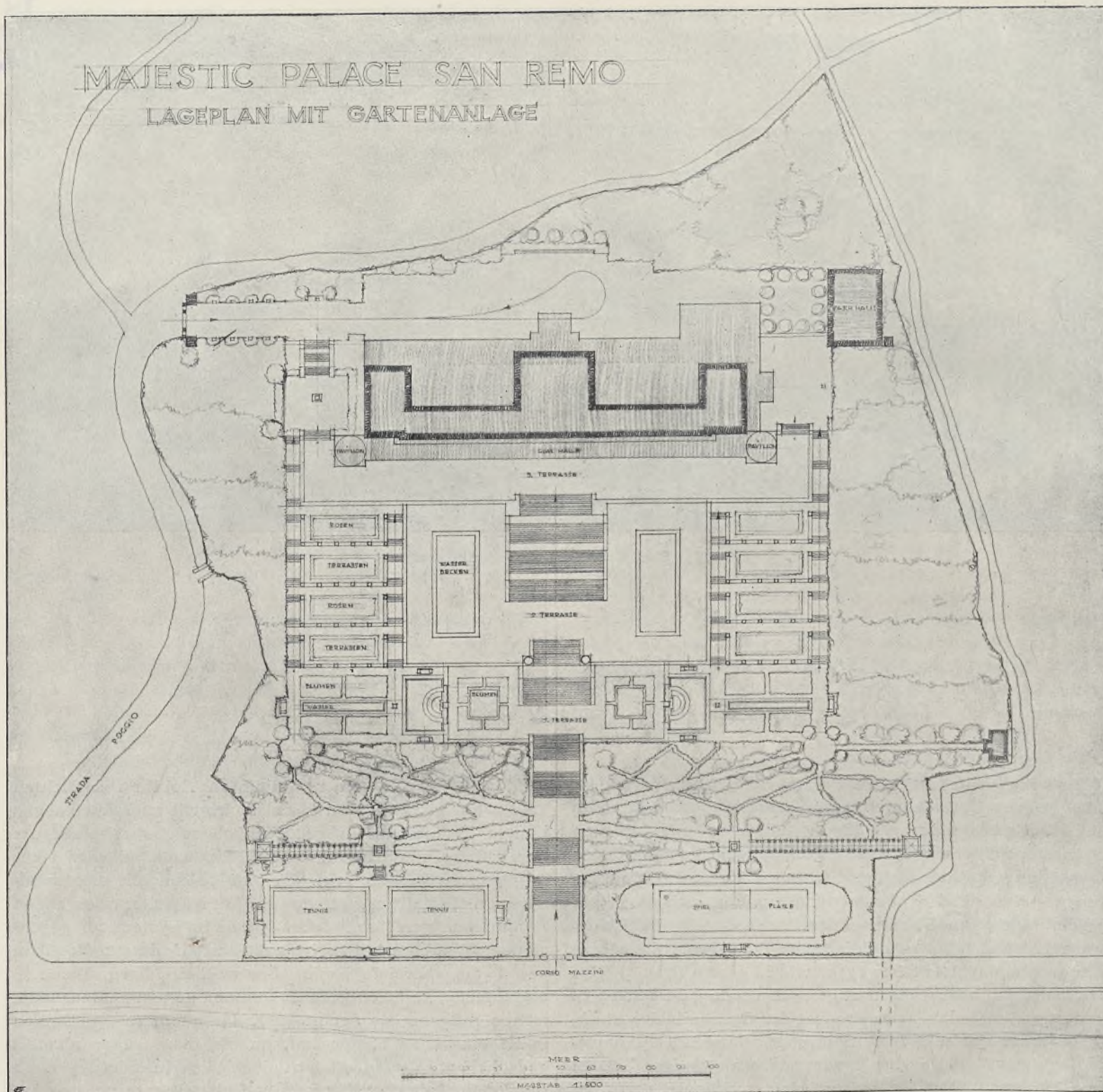


Abb. 60: Peter Behrens, Hotelprojekt, Lageplan.

lichen Vorzügen alles das zusammenzustellen, was Stimmung und Befinden der Kurgenießer tunlichst zu heben vermag.

Die richtige Wahl des Ortes ist demnach das Erste, was für den Erfolg eines Kurhotels entscheidend sein wird. Meer oder Hochgebirge sind die an erster Stelle lockenden Weltgegenden, wozu dann noch die Orte mit besonderen Heilquellen hinzutreten. Im besonderen muß die Lage so sein, daß sie dem Zutritt der Sonne und der freien Luft in möglichst breiter Front sich aufs günstigste darbietet, wo-

mit dann die Annehmlichkeiten eines weiten reizvollen Ausblickes zumeist von selber gegeben sind. Das Projekt, von dem hier ausführlich gesprochen werden soll, war für die italienisch-französische Riviera, also man darf ruhig sagen: die bevorzugteste Lage Europas, gedacht. Es sollte in San Remo auf einem sanft ansteigenden Gelände in unmittelbarer Nähe des Meeres, südsüdöstlich orientiert, sich erheben. Im Juli 1914 war alles soweit gediehen, daß von der Unternehmerin, einer schweizerisch-französischen Aktien-



gesellschaft, Werbeprospekte ausgeschickt werden konnten, als der ausbrechende Weltkrieg allen Plänen ein Ende machte.

Der Hauptleidtragende ist in diesem Fall der reichsdeutsche Architekt, der in mehrjähriger hingebender Arbeit, nach mannigfachen einschlägigen Studienreisen, die Baupläne bis ins letzte ausgearbeitet hatte und nun um den Erfolg seiner Mühen sich betrogen sah. Es war ein Mann mit größtem Namen, Peter Behrens in Neubabelsberg bei Berlin. Wir sind in der Lage, die Pläne, die der Künstler uns freundlichst zur Verfügung gestellt hat, anbei erstmalig zu publizieren. Dieses möge uns zum Anlaß dienen, an der Hand des großen Gesamtentwurfes sowie zahlreicher Einzelpläne die Möglichkeiten eines wahrhaft modernen, großzügigen und vielfach vorbildlich in die Zukunft weisenden Hotelbaues uns vor Augen zu führen. Es brauchte bei dem Unternehmen nicht gespart zu werden. Nicht weniger als fünf Millionen Francs lagen als Kapitalwert dem Finanzierungsplan zu Grunde.

\*

Der Riviera Majestic Palace sollte unterhalb von San Remo an einem von der Meeruferstraße Corso Mazzini bis zu 50 m Höhe langsam ansteigenden Gelände, von 200 m Frontbreite und 250 m Tiefe, als Abschluß einer in drei Terrassen aufsteigenden Gartenanlage, sich erheben. Wenn etwa ein Drittel des Geländes für spätere Verkaufszwecke zurückbehalten werden sollen, so blieben immer noch rund 40.000 m<sup>2</sup> dem Künstler zur Verfügung, um sein weitausschauendes Projekt mit Gartenanlagen und Hotelbau darauf zu verwirklichen. Gestatten wir uns die Illusion, dieses Werk sei seinem vollen Umfange nach zur Ausführung gelangt, und nehmen uns daraufhin die Freiheit, es bei einem Studienbesuche aufs genaueste in Augenschein zu nehmen.

Am Grundstück und Wohnsitz des Prinzen Hohenlohe-Oehringen vorüber gelangen wir zur Strada Poggio, die in bequemer Windung, einen Olivenhain durchschneidend, die Zufahrtstraße zu dem an der nördlichen Hinterfront gelegenen Hauptportal des Hotelbaues bildet. Wir lassen sie einstweilen liegen, da wir zunächst einen Gesamtanblick vom Meere aus genießen und uns den Baulichkeiten vom Garten aus nähern wollen.

Eine Terrassenmauer von 4 m Höhe schließt die Gartenanlagen gegen den Corso Mazzini ab. In der Hauptmittellachse befindet sich ein nicht zu breit gehaltener gerader Eingangsweg, der in mehreren Treppenabsätzen, rechts und links von diagonal mitsteigenden Wegen flankiert, durch Gärten zur ersten Terrasse und dann, allmählich sich verbreiternd, zur zweiten und dritten Terrassenanlage emporführt. Wir werden darüber belehrt, daß die notwendigen Geländeregulierungen in der Weise durchgeführt wurden, daß sie der natürlichen Bodensteigung ohne sehr erhebliche Erdarbeiten folgten. Und wir lernen den praktischen Sinn des Baumeisters gleich beim Eintreten dadurch kennen, daß er im Niveau der Terrassenmauer, zu beiden Seiten der Steintreppe, Spiel- und Tennisplätze, unterhalb diesen aber Stallungen und Autogaragen anlegte. Während wir so, schon beim ersten Anblick der Anlagen, das fröhliche Bild sich im Spiel vergnügender und anmutig bewegter junger Menschen in uns aufnehmen, müssen wir

es gleichzeitig loben, daß Lärm und übler Geruch des Vehikelverkehrs vom Hotel selber ferngehalten werden und die Fahrzeuge dicht bei der Straße ihre naturgemäße Unterkunft gefunden haben. Einen prächtigen Anblick bietet sodann die zweite (Haupt-) Terrasse, die rechts und links der Treppe von je einer hohen statuegeschmückten Prunksäule flankiert wird und im Niveau zwei größere Wasserbecken aufweist, von denen, nach den Rändern zu, beiderseits Rosenbeete sich stoffelweise übereinander aufbauen. Von Absatz zu Absatz zwischen balustradengeschmückten, mit Kakteen und Blattpflanzen gezierten Mauern emporwandelnd, gelangen wir so zur dritten Terrasse, auf der der Bau selber in stattlicher Frontlänge sich erhebt. Eine mit Eckpavillons geschlossene, zirka 150 m große Glashalle ist ihm vorgelagert und durch ein säulenbestelltes kleines Vestibül können wir gleich zur großen Hotelhalle hineinspazieren. Wir ziehen es jedoch vor, uns zunächst weiter über das Ganze zu orientieren und vor allem die Fassade auf uns wirken zu lassen.

Beim Prunkbau eines großen Hotels ist die Fassade stets von Bedeutung. Sie ist gleichsam das Riesenplakat des Ganzen. Sie muß locken und einladen, soll auch ein wenig durch Vornehmheit blenden und darf gleichzeitig den Eindruck des Angenehm-Wohnlichen nicht vernachlässigen. Schon im Stadt- und Landschaftsbilde soll sie wirken, von weitem durch gute Materialien und eindrucksvolle Gliederung den Blick auf sich ziehen und dem vornehmen Fremden unwillkürlich den Wunsch ins Herz prägen: Dort möchtest du wohnen! Ein Majestic Palace an der Riviera muß von vornherein etwas von der frohen Pracht des Südens ausstrahlen lassen. Licht auseinandergefaltet unter blauem Himmel, in sehr bestimmten Konturen und Verhältnissen soll er aus märchenhafter Gartenumgebung sich erheben und allen Meerfahrern ein frohes Wahrzeichen sein. Unser Baukünstler scheint alle diese Gebote sich vor Augen gehalten und in wahrhaft noblen Geiste befolgt zu haben. Sein Bau ist der organische Abschluß der Terrassenanlage, und die Glashalle schafft gleichsam einen letzten Unterbau, aus dem er stolz und mächtig emporwächst: mehr in die Breite als in die Höhe, in freier Anlehnung an den Palazzostil der italienischen Hochrenaissance und doch ganz aus dem Geiste unserer Zeit heraus empfunden. Durch zehn Doppelpfeiler gegliedert, die einen Loggienvorbau durchbrechen und umrahmen, hebt sich der um ein Stockwerk erhöhte Mittelbau kraftvoll heraus, während nur schmale (drei Fenster breite) Seitenflügel etwas niedriger ihn flankieren. Der Loggienvorbau wird im ersten Stockwerk zwischen den Pfeilern durch Bogenarkaden eingeteilt und ist in den beiden darüberliegenden Stockwerken offen und bloß durch eine glatte Brüstung frontal abgeschlossen. Dem vierten Stockwerk bietet er eine angenehme Terrasse, die über den Pfeilern durch Doppelstatuen die Fassadenwirkung malerisch belebt. Das fünfte, isoliert aufragende Stockwerk hat einen horizontalen (dachlosen) Abschluß und wird bloß an den Seiten durch zwei Eckrosetten gehalten. Die Dachlosigkeit war künstlerisch notwendig, um das strenge System senkrechter und wagrechter Architekturlinien zum organischen Abschluß zu bringen und den südlichen Charakter hierdurch zu betonen. In diesem Sinne sind auch die gleichmäßig



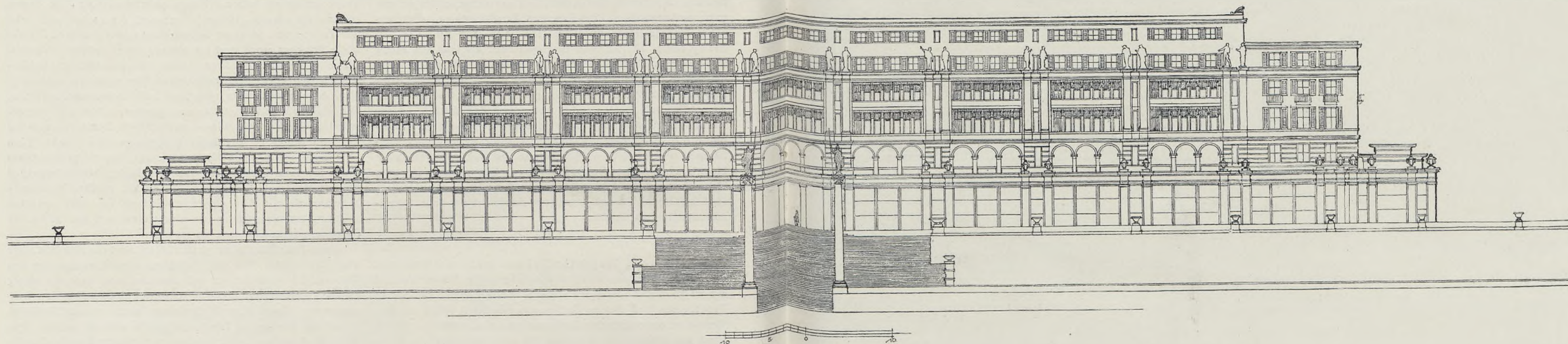


Abb. 61: Peter Behrens, Hotelprojekt, Vorderseite.

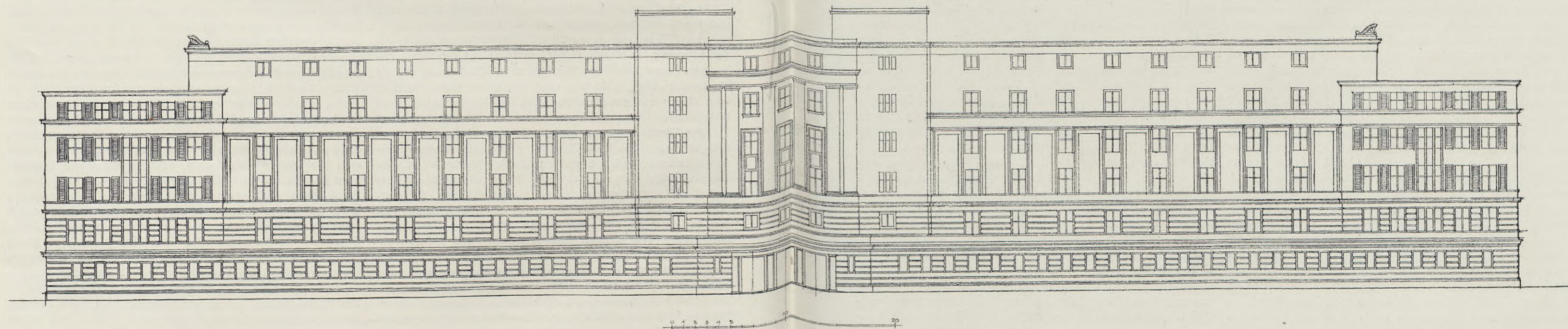


Abb. 62: Peter Behrens, Hotelprojekt, Rückseite.



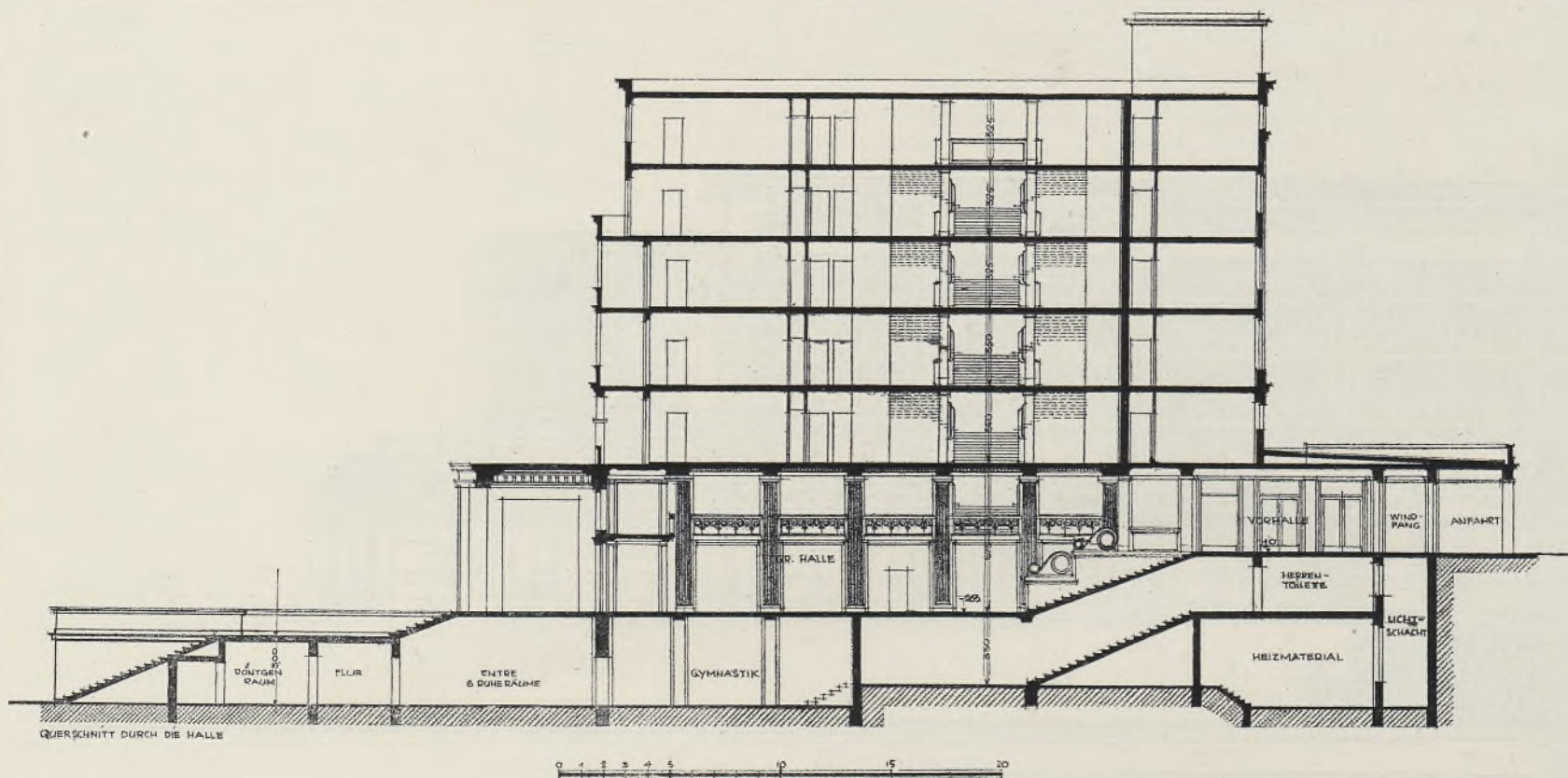


Abb. 63: Peter Behrens, Hotelprojekt, Querschnitt durch die Halle.

verteilten Fenster ganz einfach und geradlinig gehalten und ohne jeden Gesimsschmuck.

Die Seitenansicht des Hotels ist im Gegensatz zur riesigen Front ziemlich schmal, da die ganze Bauentwicklung aus hygienischen Gründen nach Süden strebt. Sie ist selbstverständlich ganz schmucklos gehalten, zeigt an den unteren Stockwerken Rustica, an den oberen glatte Flächen. Im übrigen machen wir die Beobachtung, daß, der weiteren Steigung des Geländes folgend, sich der Bau nach der Hinterfront zu um ein unteres Stockwerk verringert, was nach vorne hin nicht sichtbar wird, da die Glashalle doppelte Etagenhöhe hat. Auf diese Weise liegt der Haupteingang an der Nordseite um ein paar Meter höher als der südliche Vestibüleingang. Die Rückfassade zeigt naturgemäß wieder die ganze Länge der Vorderfront, nur in einfacherer Gliederung, ohne den Loggienvorbaue. Und während er an der Westseite einen vorspringenden niedrigen Anbau (für Wirtschaftsräume) hat, weichen die Obergeschosse, in denen sich die Fremdenzimmer befinden, nach der Südseite hin zurück, so daß, wie wir hier gewahr werden, nur die unteren Repräsentationsräume die volle Breite des Hotelbaues beanspruchen. So werden wir durch diesen Anblick auf das Innere des Gebäudes entsprechend vorbereitet. Und nachdem unser Auto in der verdeckten Anfahrt vorgefahren ist, steigen wir, vom Portier begrüßt, aus und betreten nach Durchschreitung des »Windfanges« die hintere Vorhalle, das Zentrum des Hotelbetriebes.

\*

Wir sind im Inneren. Und nachdem wir unser Zimmer genommen, gebadet, gespeist und uns ausgeruht haben,

bitten wir den Direktor, uns auf einem Rundgang durch das ganze Etablissement mit freundlichen Erläuterungen zu begleiten.

Ein Lift bringt uns in die quadratische Vorhalle wieder zurück, die in der nordsüdlichen Mittelachse des Gebäudes liegt. Sie mißt 9 m im Geviert, ist aber nur 3,80 m hoch, da sie im Zwischengeschoss liegt, von dem eine breite Treppe in die untere doppelgeschossige Haupthalle hinunterführt. Wir bleiben vorläufig im Zwischengeschoss, das völlig als Empfangs- und Geschäftsraum ausgebaut ist. Zwei Portierlogen und zwei Aufzüge schließen die Vorhalle an den vorderen und hinteren Ecken ein; dazwischen öffnen sich Kommunikationsgänge. Vom Eintritt können wir rechts in den Kassenraum treten, an den sich, ganz ins Innere eingebaut, der Tresor schließt. Im übrigen ist der Ostflügel des Zwischengeschosses für die nach Norden gelegenen Privatwohnungen der leitenden Hotelangestellten reserviert, die ihren eigenen Korridor und ihre eigenen Küchen haben. Gleichfalls ist dort ein Friseurgeschäft. Im Westflügel befindet sich zunächst, mit separatem Eingang von außen her, die Post; sodann eine Reihe kleinerer Läden für Blumen, Reiseandenken u. s. w.; ferner ein Kinderspielzimmer und Bureauräume. Indem wir zur Hauptachse zurücktreten, können wir, wenn uns das Spaß macht, auf einem Emporen- umgang (von dem auch die zweiarmige Haupttreppe seitlich nach oben führt) rings um die große Haupthalle herumspazieren und deren bewegtes Bild wie aus Theaterlogen in uns aufnehmen. Es drängt uns jedoch, uns selber ins Gewühl zu wagen, und somit schreiten wir in vornehmer Gelassenheit, stolz auf unseren neuen Smoking und die Gesellschaftsrobe der Gnädigen, die breite Marmortreppe ins ver-



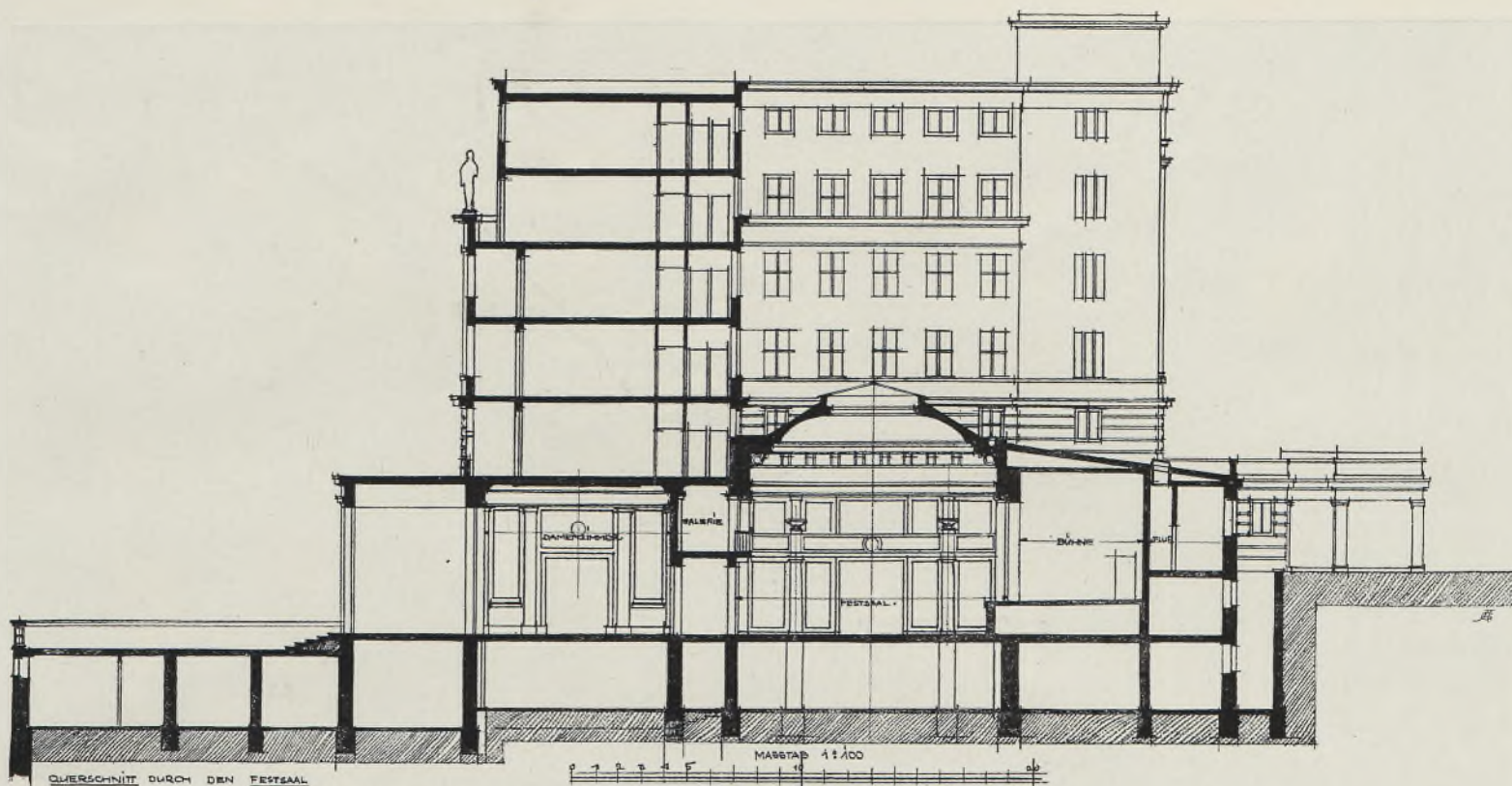


Abb. 64: Peter Behrens, Hotelprojekt, Querschnitt durch den Festsaal.

tiefe Erdgeschoß hinab, das die doppelstöckigen eigentlichen Repräsentations- und Gesellschaftsräume enthält.

Deren Höhe beträgt durchwegs 6,50 m, ermöglicht also eine nennenswerte Raumwirkung. Die Mittelhalle mißt, abgesehen von ihren Umgängen, in der Breite 14,60 m und in ihrer totalen Länge, bis zum vorderen Vestibül nach dem Garten hin, gut doppelt soviel. Sie ist fliesenbedeckt und mit Wandsäulen eingerahmt und hat eine prunkvolle Kassettendecke. Hier ist der allgemeine Treffraum vor und nach den Mahlzeiten. Daran schließen sich rechts und links weitere Gesellschaftsräume an: in der östlichen Mittelachse ein großer Palmengarten, der nach einem Hofe zu einen apsidenartigen Abschluß findet, und in der westlichen ein 30 m langer Festsaal mit einer nach Norden gelegenen, 13,60 m breiten und 5,50 m tiefen Bühne. Palmengarten sowohl wie Festsaal haben Oberlicht und sind nicht überbaut. An den südlichen Teil der großen Halle lehnen sich weitere Gesellschaftsräume, und zwar nach Osten, je mit einer Tiefe von über 10 m, ein Lesesaal, ein Schreibzimmer, ein Spielraum und ein Billardsaal, woran noch weiter eine von der vorgelegten Glashalle zugängliche Bar grenzt; ferner nach Westen, um die Breite eines Korridors verkleinert, ein Musikzimmer und ein Damenzimmer, woran sich dann die Gasthausräume schließen. Diese umfassen ein an die Glashalle gelehntes Restaurant von zwei Zimmern sowie einen nach außen anstoßenden Grillroom; ferner, nach dem Innern zu, den gleichfalls mit Oberlicht versehenen großen Speisesaal, der durch Schiebewände von dem anstoßenden Festsaal abgegrenzt werden kann und nach Norden durch eine Musikempore, nach Westen durch ein Kino vergrößert wird.

Selbstredend kommen hinter den Gasthaussälen gleich

die Küchenräume, die aber natürlich nicht mehr doppelgeschossig sind und sich zum größeren Teil unter dem Zwischenstock, des weiteren in einem eigenen Anbau befinden. Sie sind auf diese Weise aufs ausgiebigste mit Platz bedacht und es kann sich der ganze Speisebereitungs- und Servierbetrieb bequem darin abwickeln. So führen an zwei Stellen je doppelte Gänge in die Restaurationsräume hinein; die einen für die auftragenden, die anderen für die abräumenden Speisenträger, damit sich die Kellner nicht gegenseitig in den Weg laufen und hierdurch an Fixigkeit gewinnen. Sie treten in einen großen Anrichterraum, wo ihnen an eigenen Serviertischen, auf der einen Seite Geschirr, Glas und Silber, auf der anderen die fertig bereiteten Speisen (direkt von der Küche her) verabfolgt werden. Die 11 m zu 8,40 m große Küche enthält natürlich alle Vorrichtungen, die für einen so riesigen Hotelbetrieb erforderlich sind; vor allem eine große Menge von Nebenräumen, wie Speise-, Gemüsekammer und Spülraum; Abteilung für kalte und warme Küche; Kaffee- und Aufwartküche mit eigener Anrichte; Getränkeabfertigung und Kontrolle; Tageskeller, Maschinen- und Ölraum. Dazu natürlich ein großes Zimmer für den Verwalter und einen eigenen Speiseraum für das Personal. Die Waschküche aber, um dies hier gleich zu erwähnen, hat ihr völlig eigenes Haus, das sich nordwestlich vom Hauptgebäude befindet und somit weder durch Dampfzeugung noch durch Laugengerüche irgend jemandem zur Last fällt.

Doch das vertiefte Erdgeschoß hat auch noch einen nord-östlichen Flügel, der sich unterhalb der Direktorenwohnungen und Kassenräume befindet. Diese Abteilung dient vor allem dem technischen und maschinellen Betrieb. Hier ist ein Raum für den Heizer und ein Kofferaufbewahrungsgelaß.



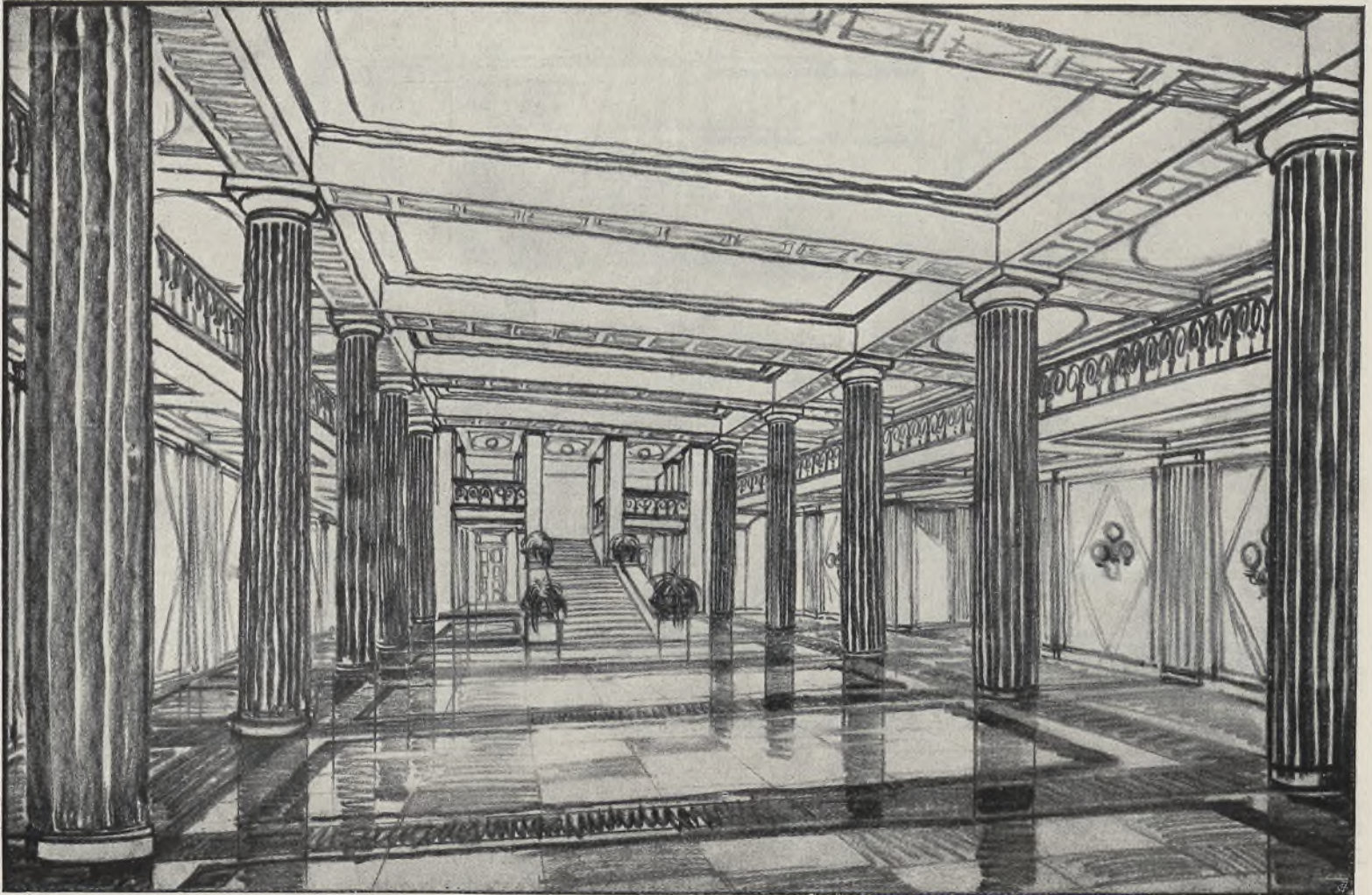


Abb. 65: Peter Behrens, Hotelprojekt, Blick von der großen Halle im vertieften Erdgeschoß auf die Eingangshalle.

Ferner eine Werkstatt, ein Schalttafelzimmer, ein Dynamo- und ein Akkumulatorenraum. Hieran schließen sich des weiteren eine Handwäscherei, eine Plätterei, ein Leinenzimmer und eine Wäscheaufbewahrung; endlich noch zwei Spielstuben. Eine wichtige Hauptsache darf gleichfalls nicht übersehen werden: die Klosettanlagen. Diese sind besonders reichlich und in getrennten Abteilungen vorgesehen; in jedem Flügel für das Personal, desgleichen unterhalb der Vorhalle und Portierlogen für die Gäste. Und hier befinden sich auch die Treppen, die in die Kellerräume hinunterführen.

Diese sind wichtiger für den Betrieb eines großen Kurhotels, als man vielleicht vermuten sollte. Denn hier kommt, abgesehen von den erforderlichen großen Kellereien für Getränke, Heizmaterialien etc., der eigentliche Kurcharakter des Etablissements zum Ausdruck: gut verborgen, wie man sieht, und so, daß er die Lebenslust und den Vergnügungstrieb in den kurfreien Stunden sowie bei den völlig Gesunden nicht stört. Doch herrscht auch hier unten eine nichts weniger als düstere Stimmung: ist doch sowohl für Tages- wie für künstliche Beleuchtung vor allem recht väterlich gesorgt. Zunächst empfängt uns eine geräumige freie Halle, von der zwei breite Wandelgänge sich nach vorne abzweigen und in den langen südlichen Korridor münden. Zwischen diesen beiden Gängen, unterhalb der großen Haupt-

halle, befindet sich der ganz für sich abgeschlossene und elektrisch beleuchtete Raum für Gymnastik, nebst einem Eintrittszimmer mit sechs seitlichen Ruhegelegenheiten. Vom Korridor zweigen sich dann die Sprech- und Arbeitsstuben des Arztes, sowie die verschiedenen Bade- und Übungsräume ab. Für alles ist gesorgt. Es gibt Zandervorrichtungen, Zellen für Kohlensäure-, Licht- und Sauerstoffbäder, natürlich auch Meerwasser- und türkische Bäder und ganz besonders reichhaltige Räume für Duschen; alles mit den nötigen Ruhegelegenheiten nebenher. Endlich fehlen auch nicht ein Zimmer für Röntgenuntersuchung, nicht eine Dunkelkammer und ein chemisches Laboratorium. Und damit auch die Lebenslustigen dort unten eine Attraktion haben, gibt's einen großen nördlichen Hockeyraum mit Büffett, sowie, mehr südlich, eine zweiläufige Kegelbahn (an der vielleicht nur das eine auszusetzen ist, daß sie nicht im Freien liegt).

Hiermit haben wir unseren Rundgang durch die allgemeinen Räume beendet. Wir können unser Staunen nicht unterdrücken, wie vielseitig und mit welch verschwenderischer Fürsorge hier auf die mannigfaltigsten Bedürfnisse und Lebensgewohnungen Bedacht genommen ist. Und da wir von dem vielen Anschauen ermüdet sind, suchen wir uns, bevor wir die oberen Stockwerke besichtigen, ein recht



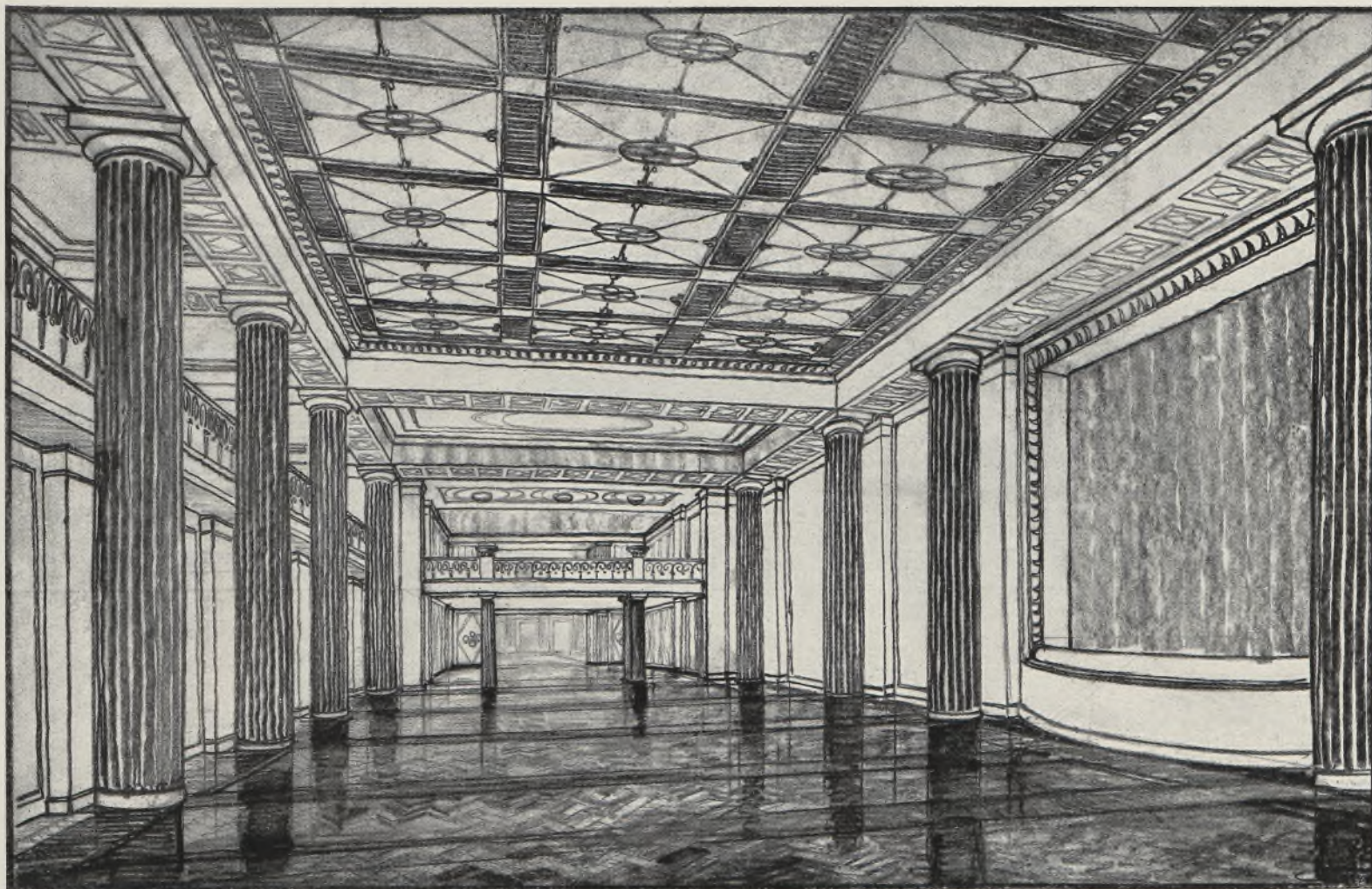


Abb. 66: Peter Behrens, Hotelprojekt, Blick durch den Saal auf die Durchgangsöffnung zur großen Halle und auf die Bühnenöffnung.

hübsches Plätzchen in der der Südfront vorgelagerten langgestreckten Glashalle aus. Von hier mögen wir unsere entzückten Blicke über die Terrassenanlagen des Gartens, auf die herrliche Côte d'Azur und auf das im Sonnenglanz blauende Mittelmeer mit seinen lustig kreuzenden Jachten und Segelbooten schweifen lassen . . .

\*

Wir könnten, um nach oben zu gelangen, den Lift benutzen. Aber es macht uns mehr Freude, die bequeme Haupttreppe zu erproben, die sich so breit und schön im östlichen Flügel auseinanderlegt und das sanftlichste Steigen ermöglicht. Sie läuft nach dem über dem Palmengarten liegenden Luftschacht zu und führt gleichmäßig in alle fünf Stockwerke empor. Sie beginnt allemal einfach und mittelschiffig, biegt dann nach beiden Seiten auseinander und mündet doppelarmig auf je einem der breiten quadratischen Pfeilerbestellten Vorflure. Die Stockwerke sind in der Anlage alle gleich. Nur fehlt dem vierten der Loggienvorbau und dem fünften überdies der Anhang der Seitenflügel. Man kann also diese eigentlichen Hoteletagen, die die Fremdenzimmer enthalten, schematisch beschreiben.

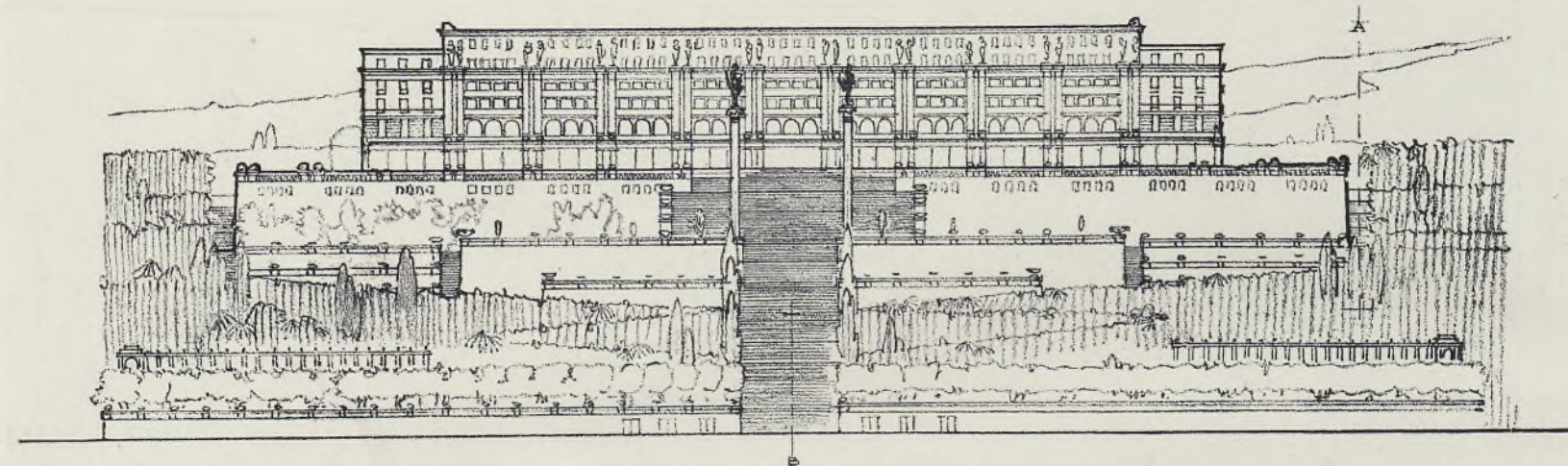
Als leitender Gedanke tritt hervor, möglichst viele Zimmer

für die frontale Südlage zu gewinnen. In der Tat ist die Fremdenzimmerverteilung derart erfolgt, daß 144 Zimmer nach Süden, 31 nach Osten, 16 nach Westen und bloß 10 nach Norden gerichtet sind. Die jeweilige Etagendisposition ist dementsprechend so getroffen, daß an die im größeren Mittelflügel befindliche Treppenhaushalle sich ein nach beiden Seiten auslaufender langer Korridor anschließt. Dieser biegt an seinen beiden Enden rechtwinklig um und durchmißt die Seitenflügel bis zum Abschlußfenster. In allen drei nach Norden gerichteten Flügeln befinden sich verhältnismäßig wenige Logierstuben; dafür Office, Servierraum, Wäscheraum, Dienergelesse, Lifte, Hintertreppen, Telephonzellen, Bäder und Klosette; die beiden letzteren für diejenigen Zimmer, die ohne gesonderte Einrichtungen dieser Art sind. Für die Zimmer mit Südlage, die unmittelbar auf den Hauptkorridor münden, sind hingegen fast durchgängig eigene Bäder und Aborte vorgesehen.

Die Anordnung der Vorderzimmer, die dem ganzen Hotel die eigenartige Wohnphysiognomie gibt, verdient eine genauere Betrachtung. Es kam zunächst darauf an, die richtige Verteilung zwischen einbettigen und zweibettigen Logierzimmern zu erzielen. Dies geschah in der Weise, daß der an je eine Loggia stoßende Wohnraum abwechselnd in zwei und in drei Zimmer eingeteilt wurde, wodurch eine schematisch



ANSICHT.



GELANDESCHNITT.

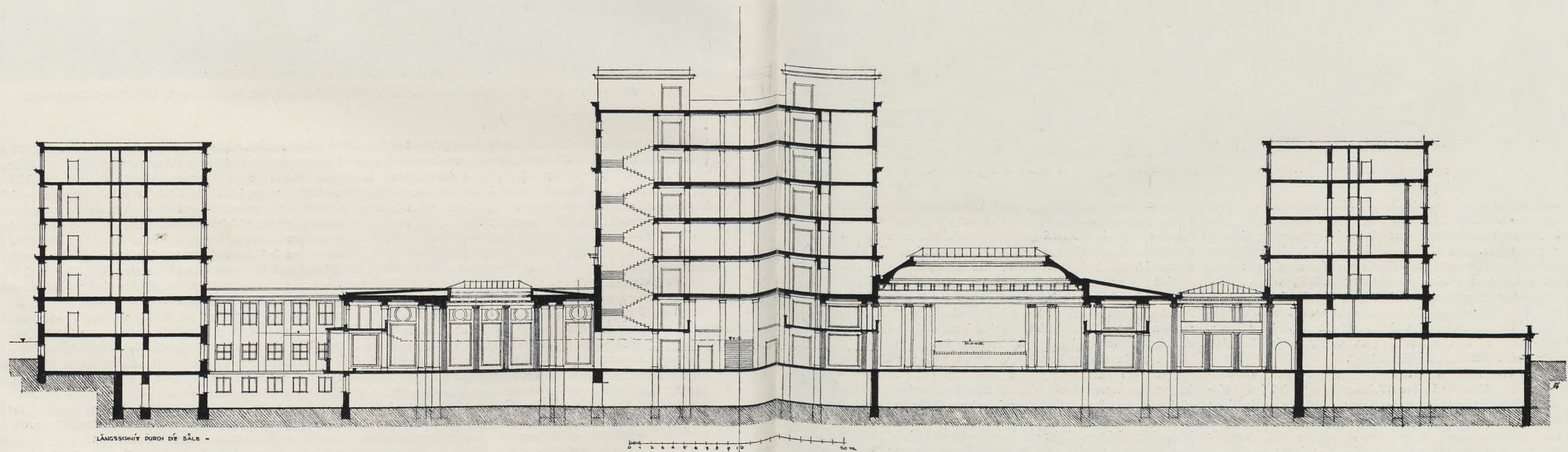
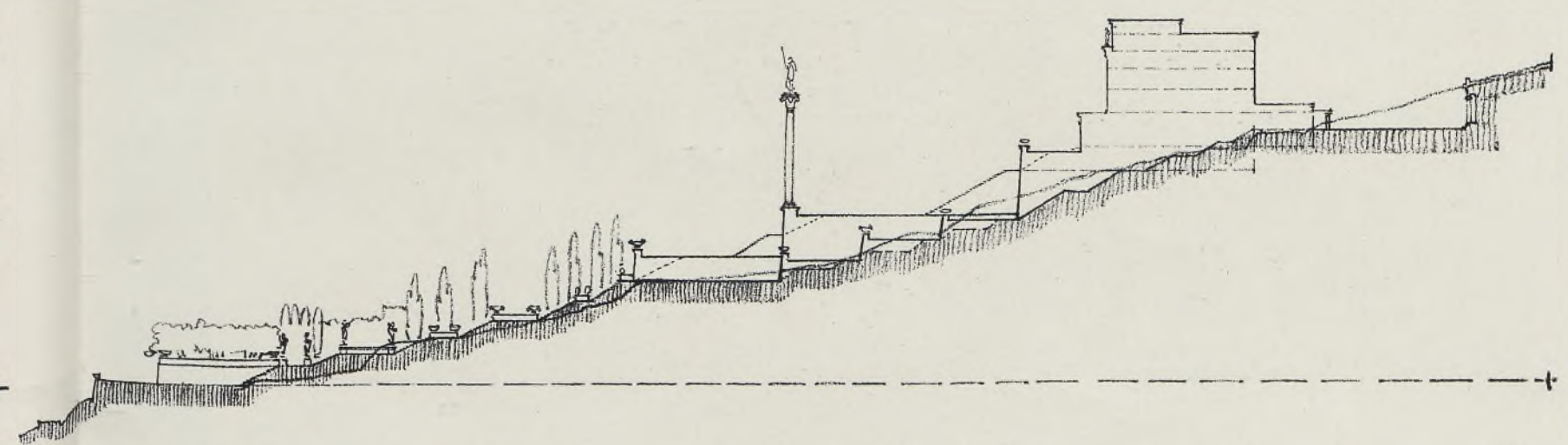


Abb. 67—69: Peter Behrens, Hotelprojekt, Ansicht, Geländeschnitt und Längsschnitt durch die Säle.



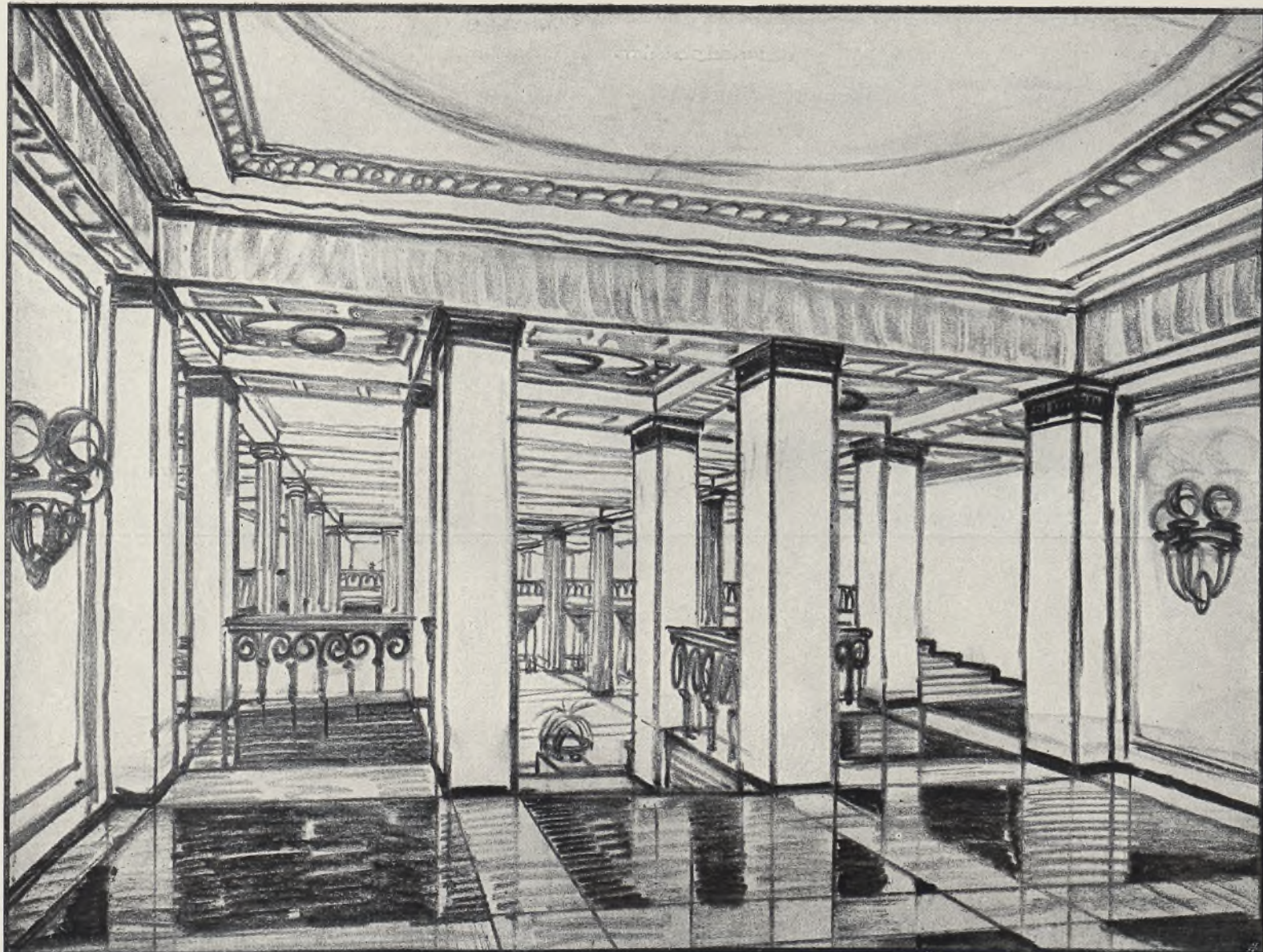


Abb. 70: Peter Behrens, Hotelprojekt, Blick von der Eingangshalle in die große Halle im vertieften Erdgeschoß.

wiederkehrende verschiedenfache Größe der Zimmer sich ergab. Die Tiefe sämtlicher Räume, von Flurtür bis Loggia-tür, beträgt etwas über 7 m; die Breite schwankt zwischen 5, 4 und 3 m. Um die Schmalheit der einbettigen Zimmer zu verringern, wurde bei diesen ein Vorraum abgetrennt, der Schrank und Waschvorrichtung enthält, während bei den zweibettigen Zimmern die Wandschränke sich nach dem Innern zu öffnen. Da sämtliche Zimmer unmittelbar auf die Loggia münden, so ergibt sich noch ein disponibler Raum, der, bis zur Flurwand verlängert, zwischen den Loggien und hinter den Doppelpfeilern liegt.

Mit kluger Raumberechnung sind hier Bäder, Toilette-stuben und Klosette in der Weise angelegt, daß jedes einzelne Zimmer, mit Ausnahme der mittleren einbettigen Zimmer, sein vollständiges Zubehör hat. Das Arrangement im einzelnen möge man auf dem Spezialplan studieren. Er zeigt, mit welcher weiser Ökonomie hier jedes verfügbare Plätzchen Raum ausgenützt wurde, ohne daß der Eindruck des Gedrückten und Unkomfortablen entsteht. Jedenfalls wird auf diese Art allen Ansprüchen des modernen Reisen-

den von vornehmer Haltung genügt. Selbstredend ist auch daran gedacht worden, daß in manchen Fällen mehrere Zimmer von einer Partei gemietet werden können. Es besteht also überall die genügende Kommunikation, die aber anderseits nicht so hervortritt, um nicht auch die Abschließung zu ermöglichen. Für Behaglichkeit sorgt die Zimmereinrichtung, bei der auch, trotz der Zentralheizung für das ganze Hotel, täuschende Feuerkamine mit Kamin-sesseln nicht fehlen, ein kleiner, illusionschaffender Betrug, der den meisten Reisenden willkommen ist.

Da es in diesem Hotel sich vorwiegend um Kurgäste handelt, die nach möglichster Ruhe und guter Luft verlangen, so waren auch diese Punkte entsprechend zu berücksichtigen. Das Ruhehalten ist etwas Individuelles und kann nur dadurch einigermaßen verbürgt werden, daß die Menschen nicht zu dicht aufeinander gesetzt sind. Da hier nur an einer Seite des Hauptkorridors Zimmer liegen, an der anderen aber eine Fensterwand läuft, so sind sicherlich die Hotelinsassen so umsichtig als möglich auseinandergehalten und können einander gegenseitig wenig stören.



Für die Luftzirkulation im Hause aber sorgt eine besondere Lüftungsanlage. Diese ist in der Art angelegt, daß die Wohn- und Festräume auf direktem Wege frische Luft zugeführt bekommen, wodurch ein Überdruck entsteht, während Toiletten und Bäder Unterdruck haben, also nicht auszu-dunsten vermögen. Die gesamte Lüftungsanlage steht überall mit den Abzugskanälen in Verbindung, wodurch die verbrauchte Luft abgesogen und über Dach geschickt wird. Die direkteste Zufuhr von guter Luft, nebst Gelegenheit zum Ausruhen in voller Sonne, wird naturgemäß durch die Loggien vermittelt, die sich breit nach Süden und nach dem Meere öffnen. Überdies sind für besondere Liegekuren auf dem flachen Dach umfängliche Liegeräume eingerichtet, die durch eine Schutzmauer gegen die Einwirkungen nördlicher Luftströmungen abgeschlossen sind.

\*

Wir sind mit unserer Wanderung zu Ende. Und indem wir jetzt im Geiste das Ganze überschauen, fällt uns das wohlüberlegte Ineinandergreifen der Teile vor allem angenehm auf. Die Riesensumme zergliedertster Erfordernisse, die ein mit allen Verfeinerungen modernster Errungenschaften ausgestattetes Riesenhotel beansprucht, ist gleichsam spielend in ihren Einzelposten erfaßt und dann mit organisatorischer Kraft einheitlich zusammengestellt worden. Dies allein schon ist eine Leistung, die unseren vollsten Respekt erfordert. Nur durch eine geniale Grundrißdisposition, die überall von den Hauptlinien zu den Nebenlinien vorwärtsstößt, konnte diese Aufgabe bewältigt werden. Und ebenso ist der Aufriß, wenn wir die Querschnitte betrachten, vorzüglich gelungen. Die Hallenanlagen als Mittelpunkte des Ganzen beherrschen sämtliche Stockwerke. Von ihnen strahlt radial das gesamte übrige Raumgefüge aus. Nicht minder wirkt die Außenansicht, zumal die beherrschende Hauptfront, in klarer Weise als der Ausdruck der Innenanlage. Die durch den Hotelzweck aufgenötigte Gleichmäßigkeit der

Raumdisposition wird in keiner Weise durch willkürlich aufgesetzte Akzente, protzenhafte Dekorierung oder Witze der Profilierung zu vertuschen gesucht. Nur das auf die Terrassenanlage gehende Vestibülportal betont in unerläßlicher Weise im Erdgeschoß die Mittelachse. Sonst wiederholt sich streng und schematisch die gleiche Gliederung; bloß daß die Seitenflügel ein wenig zurücktreten. So wird der Sinn des Ganzen durch die Fassadenanlage ehrlich einbekannt. Was aber ein Gebot der künstlerischen Redlichkeit war, wurde umgestempelt zu einer Tugend der künstlerischen Lösung. Denn zweifellos hat der Bau durch die rhythmische Regelmäßigkeit, die ihm aufgenötigt war, als architektonische Erscheinung sehr gewonnen. Es drückt sich eine starke Imposanz darin aus. Diese war aber nur zu erzielen durch die harmonische, man darf sagen musikalische Zusammenstimmung aller Proportionen, durch jene aufs feinste abgewogene Sprache symmetrischer, paralleler und mathematisch abgegrenzter Flächen und Einschnitte, in der sich vor allem das künstlerische Gefühl ausdrückt. Und indem so Peter Behrens ganz von der Sache und Aufgabe sich leiten ließ und keinen höheren Ehrgeiz zu kennen schien, als den ihm gewordenen Auftrag so praktisch, zweckmäßig und wohlgefällig als möglich zu erfüllen, hat er zugleich eine höchst persönliche Tat vollbracht und der ganzen mächtigen Schöpfung den Stempel seines Wesens aufgedrückt.

Dies ist indes bloß für den Kenner ersichtlich. Ein unbescheidenes Hervortreten individueller Stilmarotten ist taktvoll vermieden. Dem Architekten, je höher er ragt, sind um so zwingender die Grenzen seiner Persönlichkeitswirkung gesetzt. Und oft erfordert es mehr Kraft und Können, auf eine derartige Wirkung zu verzichten, als sie geflissentlich hervorzukehren. Peter Behrens, indem er sich, wo immer es nottat, den äußeren Bedürfnissen unterzuordnen wußte, hat in äußerst vornehmer Weise die mittlere Linie zwischen Zweckbewußtsein und Persönlichkeitsausdruck zu treffen verstanden. Er hat auch, zumal er für den Süden baute, keinerlei Bedenken getragen, überkommene Stilformen

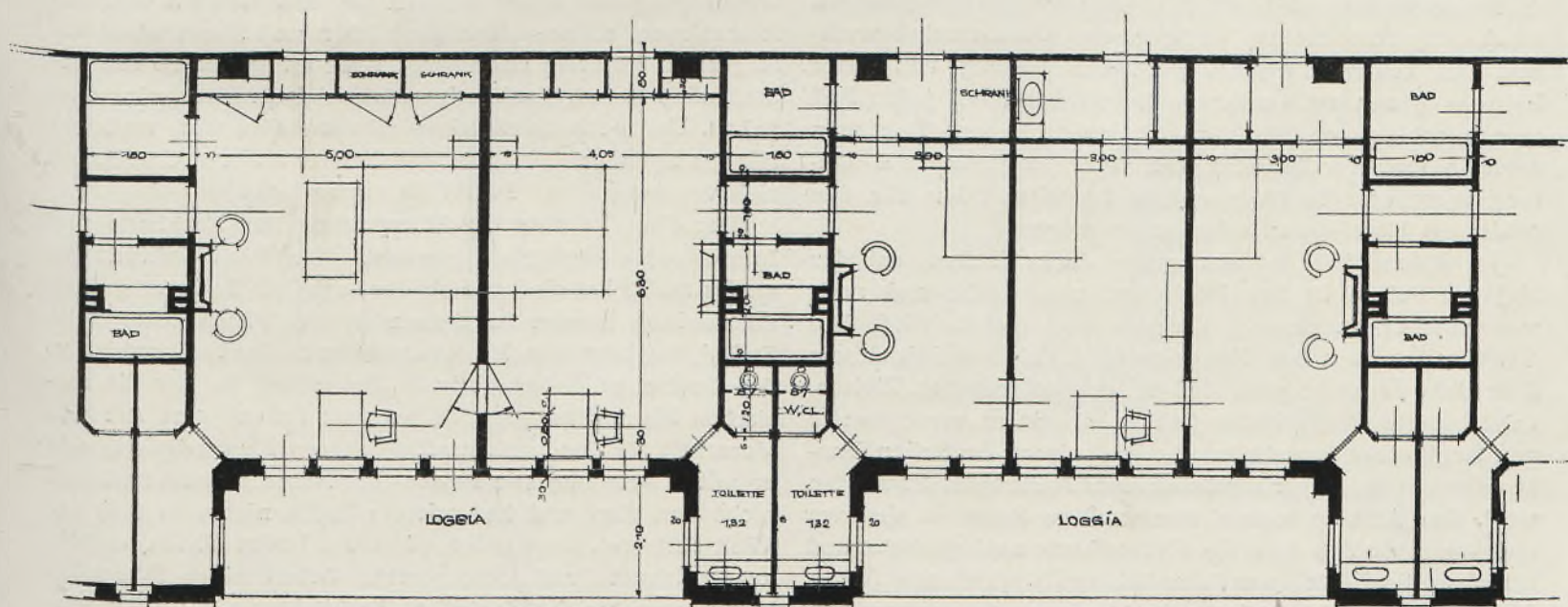


Abb. 71: Peter Behrens, Hotelprojekt, Grundriß mehrerer Zimmer.



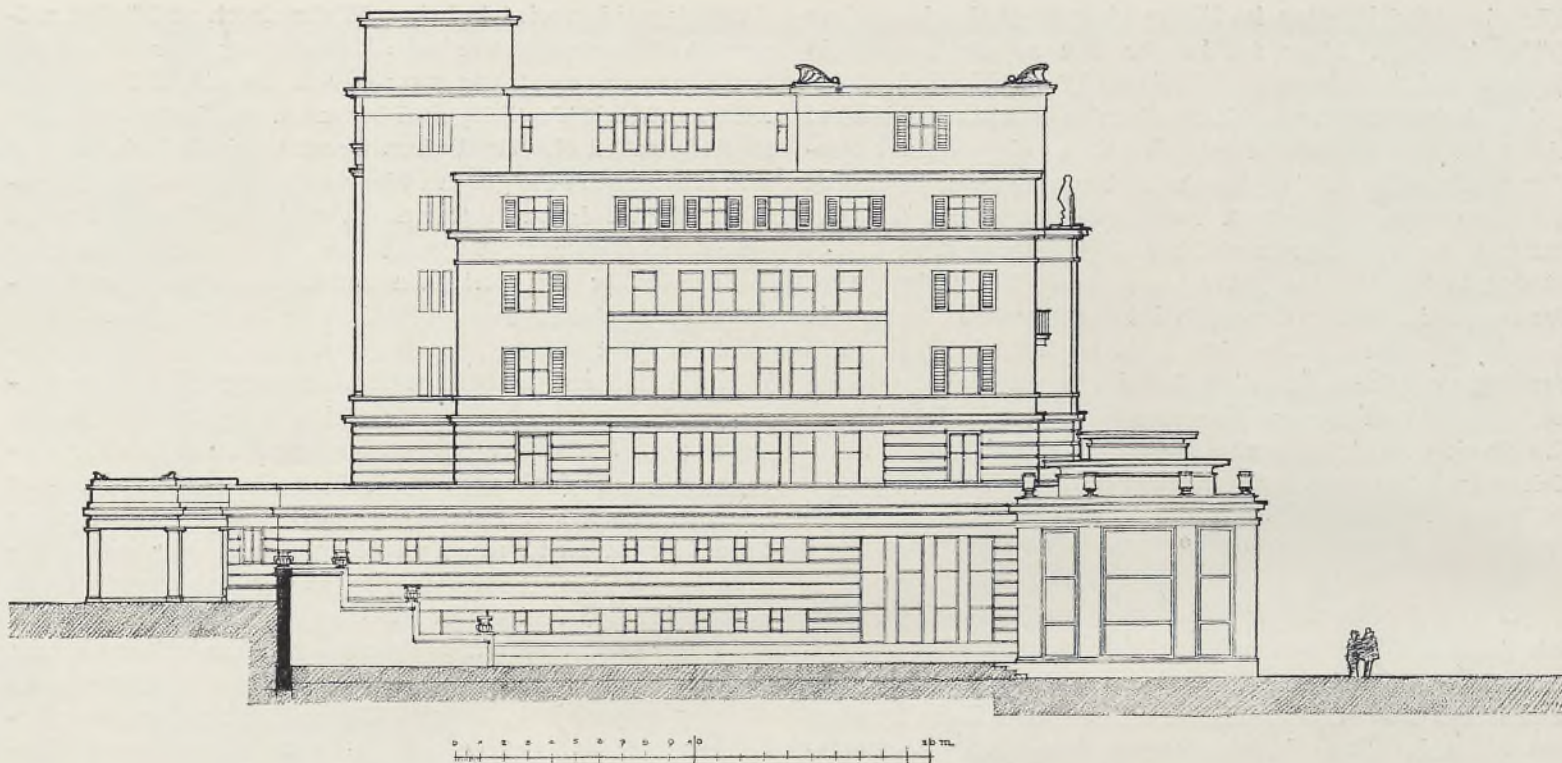


Abb. 72: Peter Behrens, Hotelprojekt. Seitenansicht.

und durchgeprobte Massenverteilungen dankbar zu verwenden, ja mit Bewußtsein dem Baukörper einen gewissen Anstrich von traditioneller Klassizität gegeben, ohne darum zu befürchten, unoriginell und unmodern zu erscheinen. Vielmehr bestand seine höchste Originalität vielfach gerade darin, die modernsten technischen und praktischen Behelfe in unaufdringlicher Weise derart zu verwenden, daß sie organisch dem Ganzen dienen und das Alte mit dem Neuen wie in größter Selbstverständlichkeit verknüpfen. Darin liegt, man darf es froh bekennen, ein vorbildlicher Wert dieser baulichen Schöpfung. Wer sich mit dem Problem des modernen Großhotels baulich zu beschäftigen haben wird, dürfte zweifellos gut daran tun, die nach allen Richtungen sachkundig durchdachte, zugleich vom Geschmacksbewußtsein des echten Künstlers getragene Lösung von Peter Behrens genau zu studieren. Er wird ihr auf jeden Fall manch schätzbaren Wink zu verdanken haben. Darf man doch in mancher Hinsicht von einer kanonischen Bedeutung sprechen, die diese architektonischen Pläne für den modernen Hotelbau zu erlangen vermögen.

Ja, Pläne! Wir müssen wieder daran denken, daß der Majestic Palace in San Remo gar nicht steht und nach menschlicher Voraussicht niemals dort stehen wird. Die Verhältnisse nach dem Kriege werden sicher auf absehbare Zeit nicht derartige sein, daß an der italienischen Riviera, nahe bei der französischen Grenze, an einem vorzugsweise von Engländern bewohnten Punkte, einem deutschen Baukünstler ein derartiger repräsentativer Auftrag erteilt werden wird. Der Auftrag bestand zwar voll zu Recht — aber wo und wann werden derartige Rechte heute noch geachtet und berücksichtigt? Alles, was Peter Behrens in jahrelanger Arbeit für seinen Hotelplan erdacht, konstruiert und berechnet hat, besitzt einstweilen keinen höheren Wert als den eines Luft-

schlosses. Freilich eines merkwürdig soliden Luftschlosses, das sehr wohl auf der festen Erde sich niederlassen kann. Und wenn es unsere Feinde nicht mehr bauen, warum sollen nicht wir und unsere Freunde daran denken, es zu errichten? Natürlich nicht in San Remo — denn dort haben wir nichts zu suchen. Aber warum nicht vielleicht in Istrien oder an der dalmatinischen Küste? Warum nicht etwa an einem der schönen, immer mehr dem Fremdenverkehr sich erschließenden österreichischen Alpenseen? Natürlich, das Projekt ist, so wie es vorliegt, ganz auf die Lokalität zugeschnitten, für die es ausgearbeitet wurde. Es müßte Stümperwerk sein, wäre dem nicht so. Also an eine reine Übertragung auf einen anderen Ort mit anderen Geländeformationen, anderen landschaftlichen und klimatischen Bedingungen ist nicht zu denken. Aber die gesunden und bedeutenden Grundgedanken brauchen dabei nicht verloren zu gehen. Und auch im einzelnen gibt es vieles, was, vielleicht mit geringfügigen Modifikationen, unter anderen Umständen sich verwenden und ins Werk setzen ließe.

Der Plan ist hier der Überprüfung der Fachleute und Interessenten zugänglich gemacht. Wer Peter Behrens ist, weiß man. Er hat als Architekt der A. E. G. in Berlin an großen und kleinen Bauten in Dutzenden von Fällen seine hohe Befähigung bewiesen. Er hat zumal durch den berühmten Bau der Deutschen Botschaft in St. Petersburg (in der die russischen Horden so greulich gehaust haben) eine Art von Vorarbeit für den noch umfänglicheren Plan geliefert, den er mit seinem Majestic Palace (der Name stammt natürlich nicht von ihm und hat mit der Sache nichts zu tun) der Welt darbietet. So werden wir wohl hoffen dürfen, daß die ausgezeichnete und durchgereifte Arbeit eines führenden Künstlers unter den deutschen Architekten nicht völlig vergeblich gemacht worden sein wird.



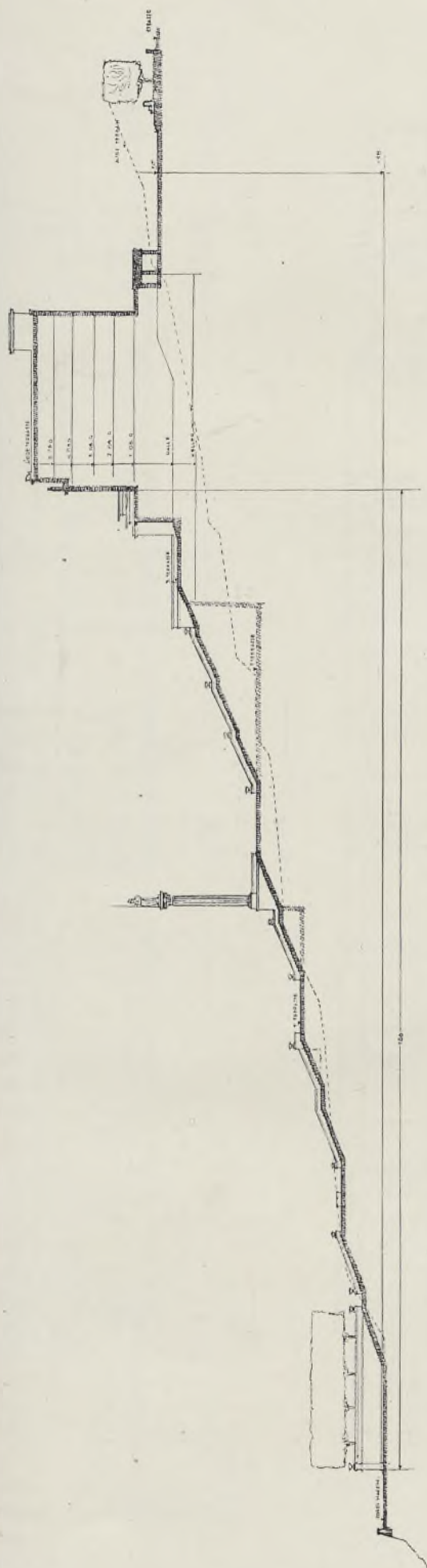


Abb. 73: Peter Behrens, Hotelprojekt, Geländeschnitt.

MAJESTIC PALACE SAN-REMO.  
VERTIEFTES ERDGESCHOSS (SALGESCHOSS)

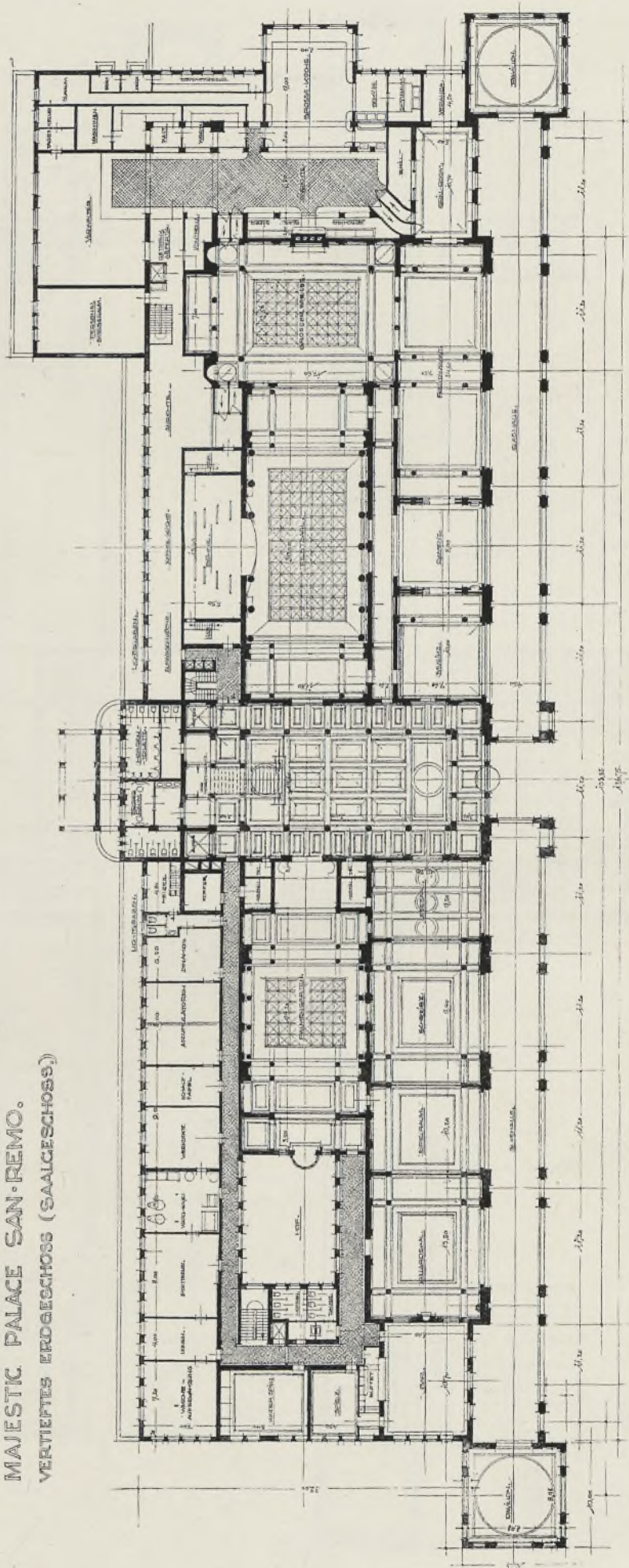
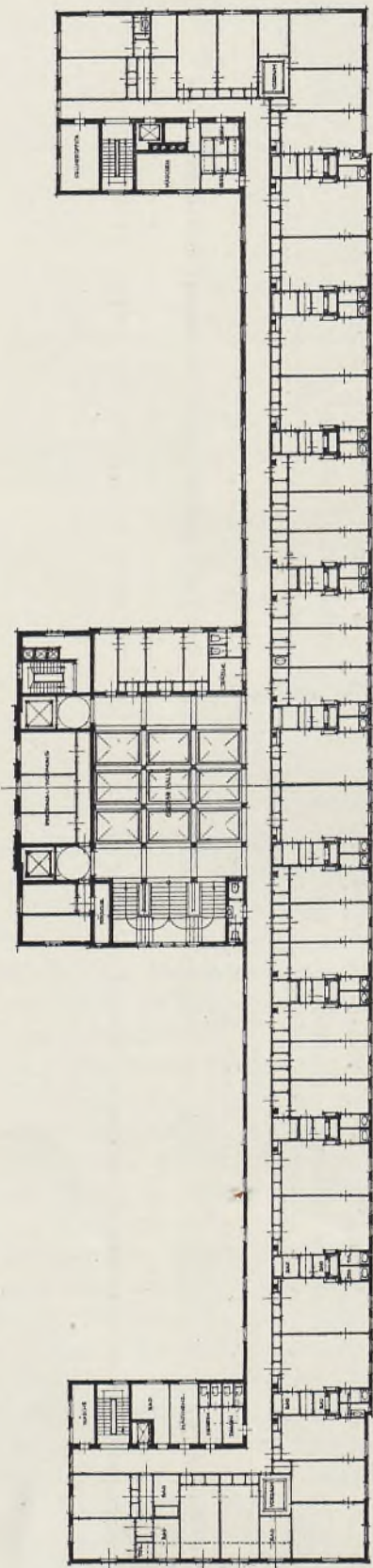
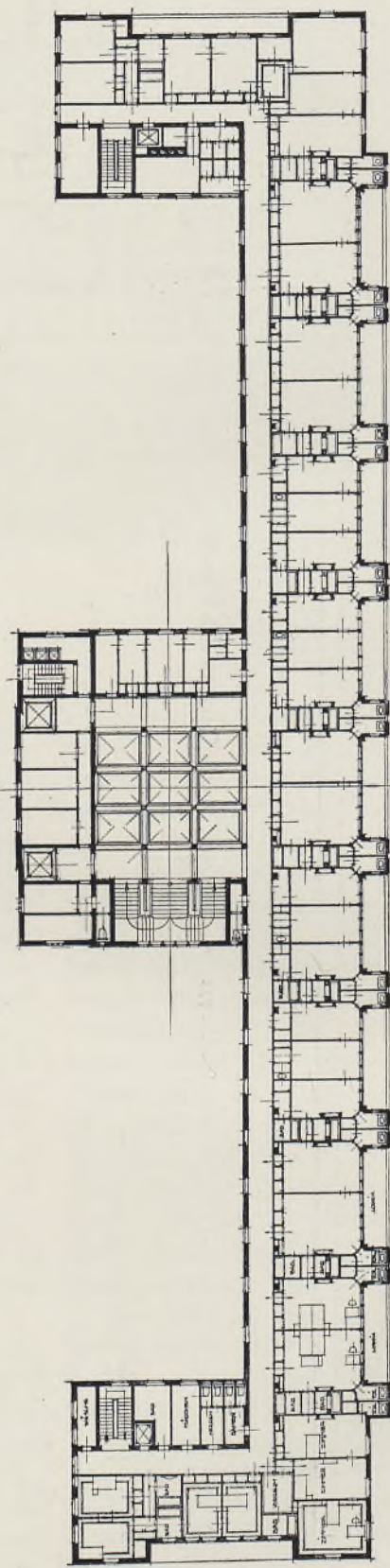


Abb. 74: Peter Behrens, Hotelprojekt, Grundriß des vertieften Erdgeschosses.



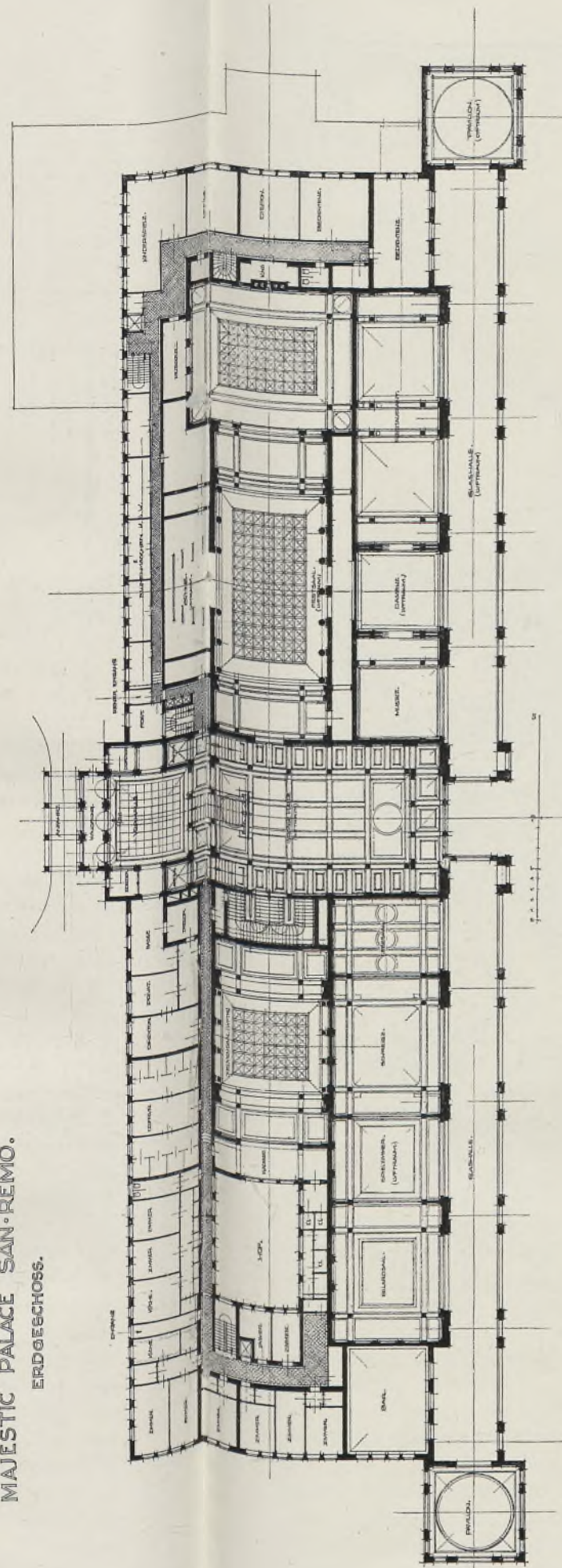


4. Obergeschoß.



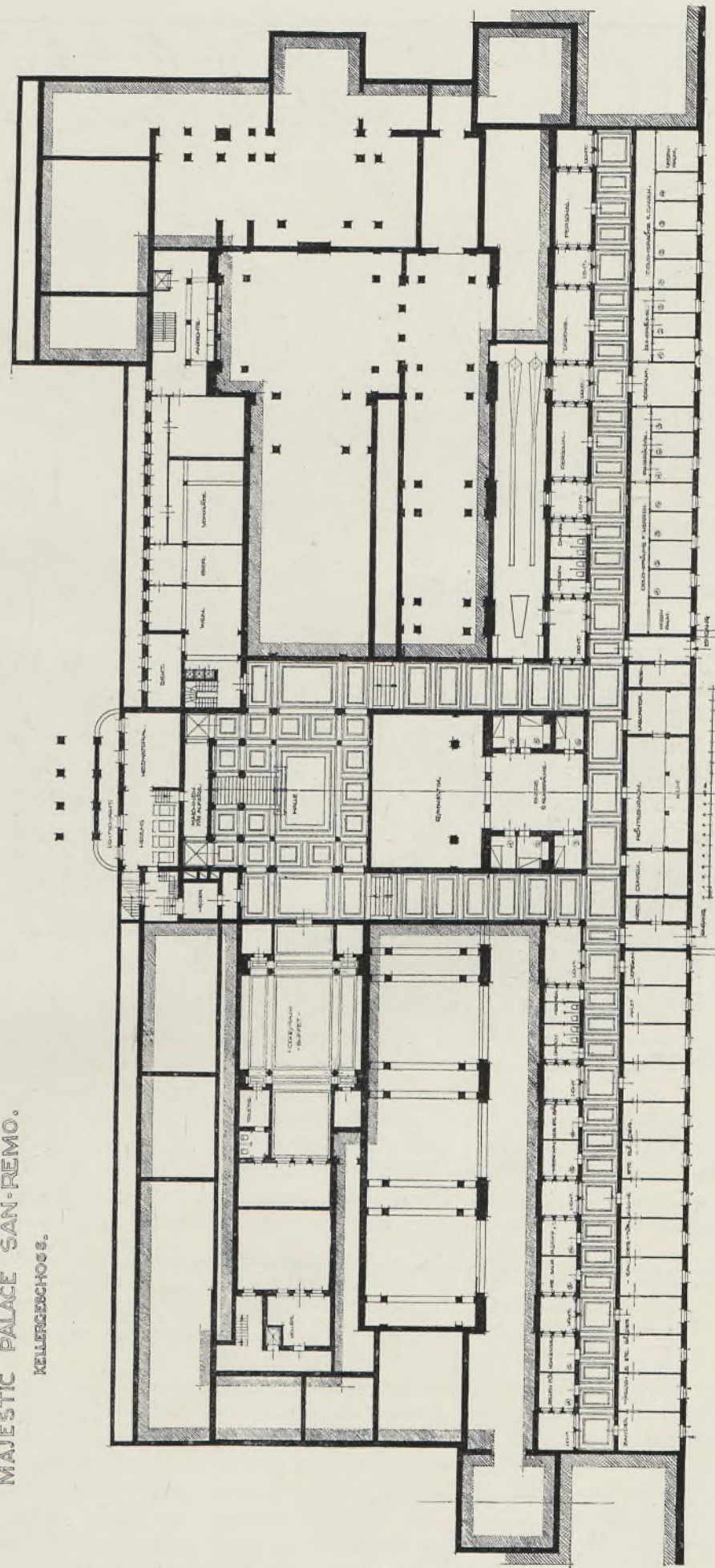
1.-3. Obergeschoß.

MAJESTIC PALACE SAN-REMO.  
ERDGESCHOSS.



Erdgeschoß.

MAJESTIC PALACE SAN-REMO.  
KELLERGESCHOSS.



Kellergeschoß.





Abb. 79: Alfred Keller, Hotelprojekt für Cattaro.



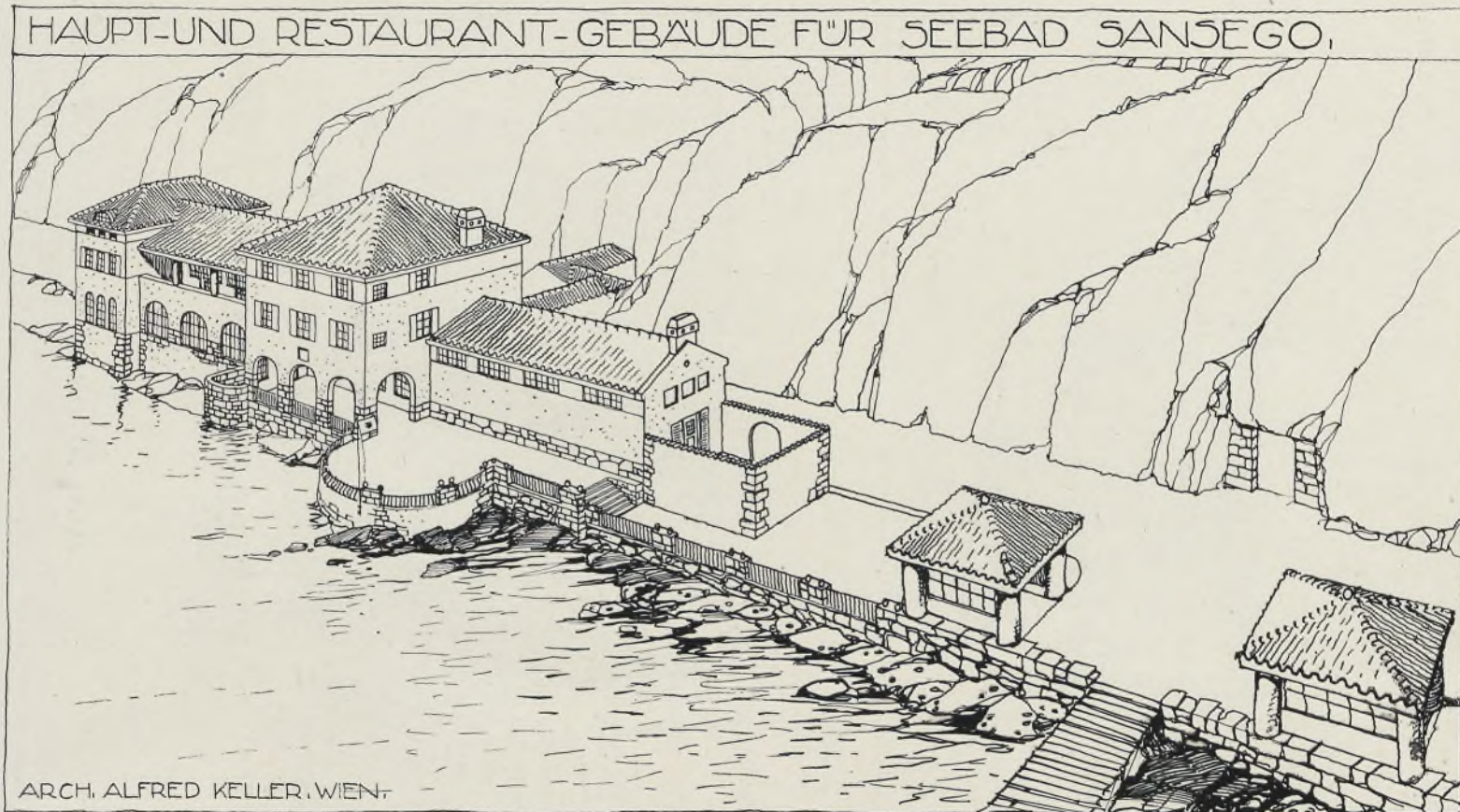


Abb. 80: Alfred Keller, Hotelprojekt für Sansego.

## Alfred Kellers Hotelprojekte für Dalmatien

Seit Jahren schon, noch bevor der Krieg den südlichen Provinzen Österreichs das Interesse der Welt zuwandte, hat es nicht an Stimmen gefehlt, die immer wieder auf die landschaftliche Schönheit und den Kunstreichtum unserer Adrialänder aufmerksam machten. Sie verhallten auch nicht ganz ungehört: der Fremdenverkehr im Küstenland und in Dalmatien begann sich zu beleben. Damit war die Notwendigkeit gegeben, für bequeme, den Ansprüchen der Reisenden gemäße neue Hotels Vorsorge zu treffen, sollten nicht die ersten Fremden trotz aller Schönheit der Natur- und Kunstdenkmale unwillig und verärgert heimkehren.

Vom österreichischen Handelsministerium ging die Anregung aus, in Dalmatien einen Kursalon und ein Hotel zu erbauen.

Die reizvolle alte Stadt Ragusa, am Fuß des Berges Sergio gelegen, ward erwählt. Die Kaserne vor dem Stadttor sollte abgebrochen und die Fundamente des alten Gebäudes sollten unberührt für den Neubau verwendet werden. Das erschwerte von vornherein die Aufgabe, die ohnehin mit guter Überlegung behandelt sein wollte. Denn unmittelbar am Meer, in nächster Nähe des Seebades errichtet und weithin sichtbar, konnte das Bauwerk ein ganzes Stadt-

bild für immer zerstören, wenn man mit der Ausführung nicht einen Künstler betraute, der von sicherem Empfinden geleitet, seine und der Landschaft Eigenart in harmonischen Einklang zu bringen vermochte.

Das Projekt, das Alfred Keller ausgearbeitet hat, zeigt in den Außenformen die landesübliche Bauweise in künstlerischer Fortbildung und freier Verwendung: einfache Fassaden, von schlichten Fenstern, Loggien und Arkadengängen belebt und bekrönt von sanft abgeschrägten Walm-dächern.

Als Mittelpunkt der Anlage erhebt sich der Kursalon mit seinem großen (für Unterhaltungen, Konzerte, Aufführungen u. s. w. bestimmten) Festsaal; daran schließen sich das geräumige Restaurant mit Terrassen, ein bepflanzter Hof, dessen Umrahmung das Motiv des Kreuzgangs in den Profanbau übernimmt, und weiterhin das Kaffeehaus mit seinen Nebenräumen. Zur andern Seite des Festsaals vermittelt ein zweiter Speisesaal die Verbindung mit dem Hotel, das in zwei Stockwerken aufsteigend etwa 80 Fremdenzimmer umfaßt. Dem kleinen Hof entspricht in diesem Teil der Anlage ein größerer Hotelgarten, gegen den Strand und das Meer durch eine Pergola geschlossen. Die Haupt-



## SEEANSICHT:

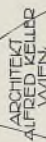
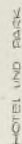
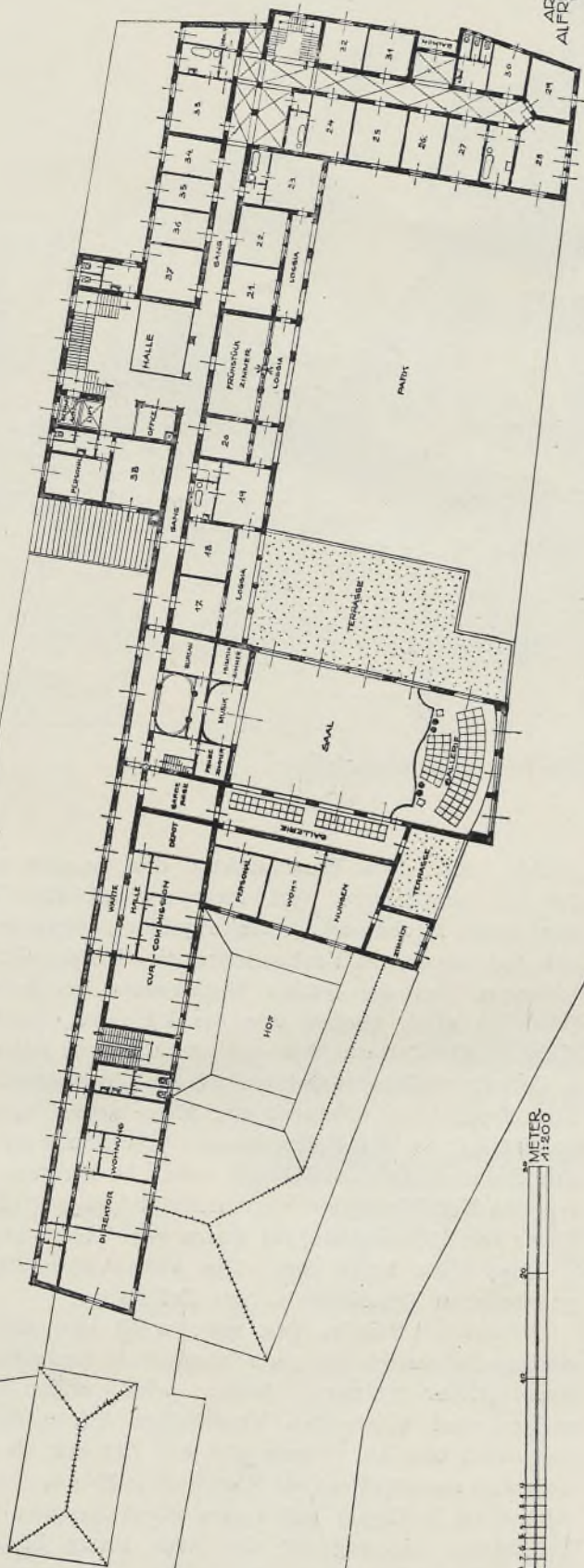


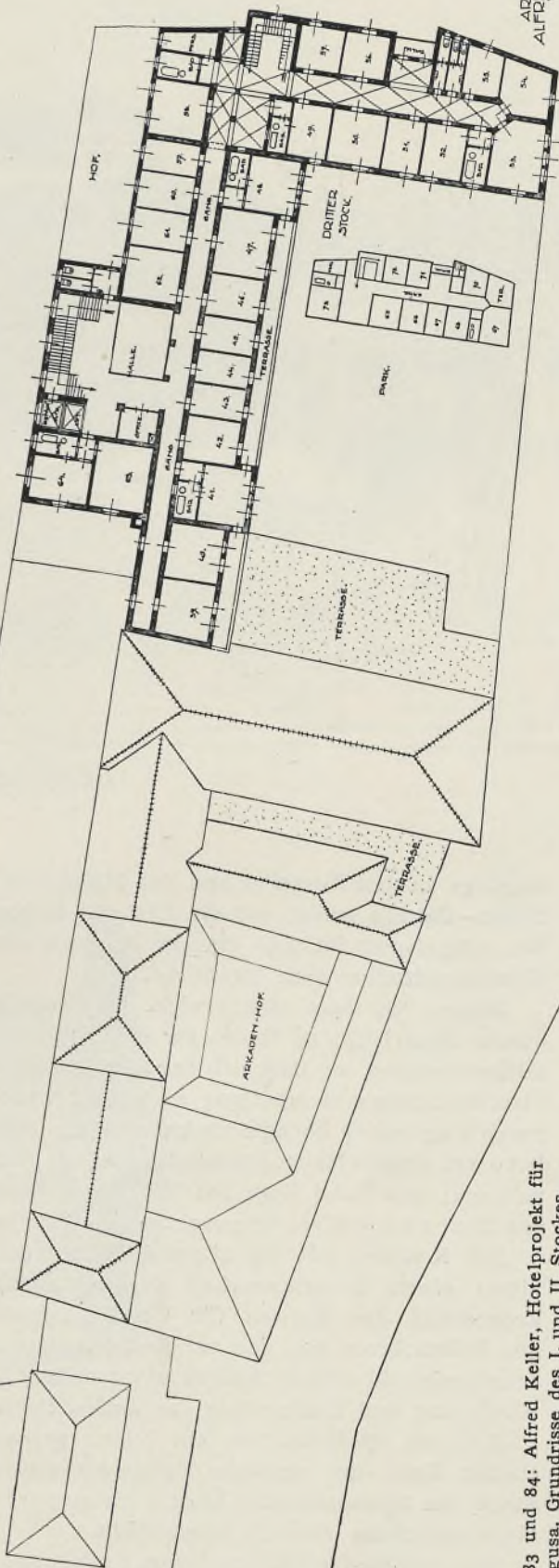
Abb. 81 und 82: Alfred Keller: Hotelprojekt für Ragusa, Sicansicht und Parterregrundriß.





ARCHITEKT  
ALFRED KELLER  
WIEN

12 METER  
1:200



ARCHITEKT  
ALFRED KELLER  
WIEN

Abb. 83 und 84: Alfred Keller, Hotelprojekt für Ragusa, Grundrisse des I. und II. Stockes.



## PALAST-HOTEL SPALATO

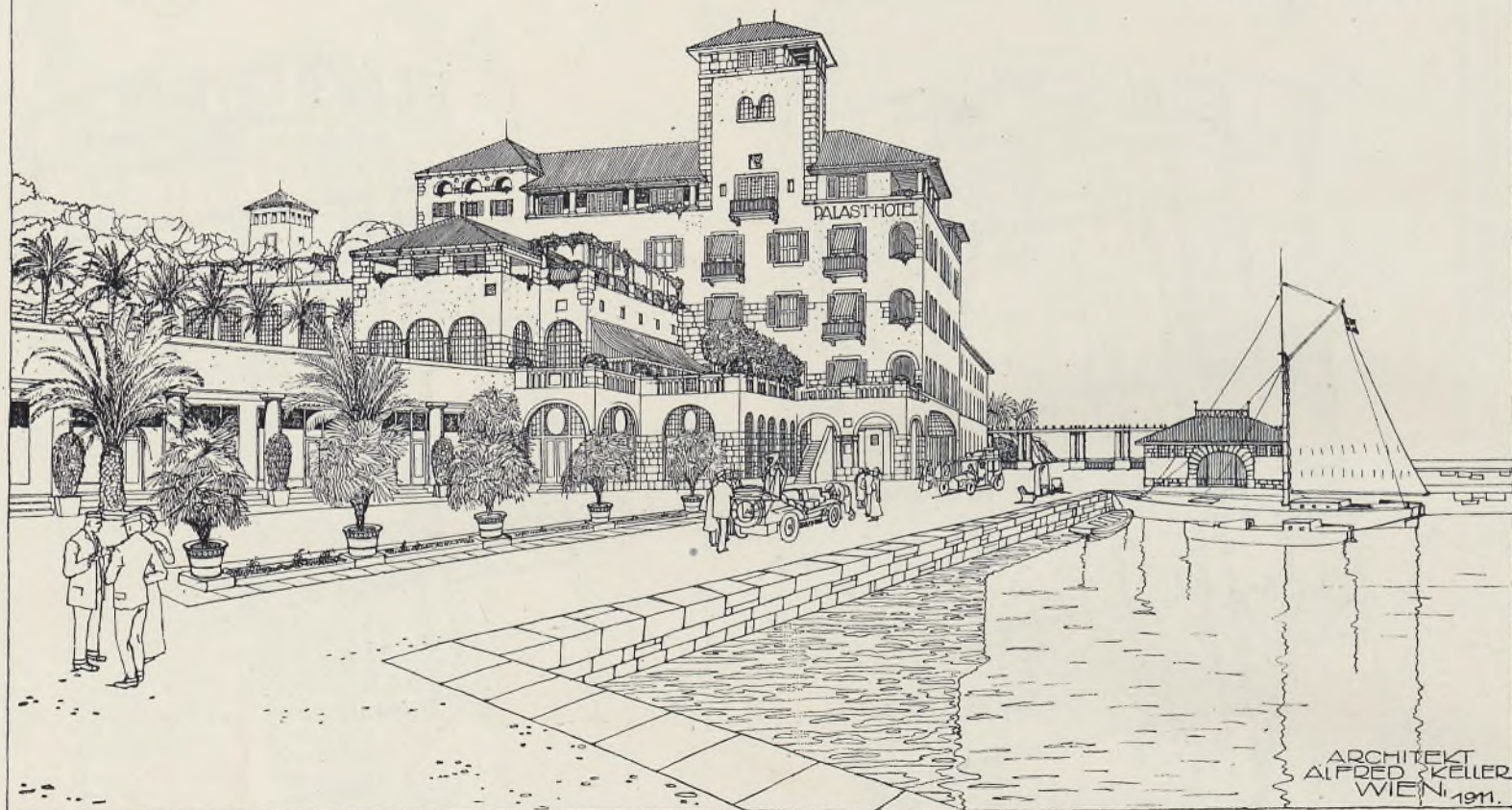


Abb. 85: Alfred Keller, Hotelprojekt für Spalato, Schaubild.

eingänge in den Kursalon und das Hotel sind an die Straße Triest—Cattaro gelegt, wo ein Hof mit Nebenräumen dem Bau vorgelagert ist. Ein eigener Ausgang führt aus dem Hotel unmittelbar zum Strandbad.

Waren bei dem Hotelprojekt für Ragusa die Fundamente eines früheren Baues für die Disposition der Anlage mitbestimmend, so fand sich der Künstler bei einem zweiten Plan, mit dessen Bearbeitung er betraut wurde, noch mehr durch Gegebenes beengt: es bestand die Absicht, in Spalato ein großes Haus anzukaufen und zu einem Hotel umzubauen; das Haus liegt am Weg zum Seebad außerhalb der Stadt an der Riva; ein prachtvoller alter Park gehört dazu.

Der Künstler läßt vor allem die nüchterne alte Fassade hinter einem Loggienvorbau verschwinden, benützt das Erdgeschoß des Hauses für Gesellschaftsräume, Küchen und Nebenräume und den zur Erzielung der nötigen Fremdenzimmerzahl nötigen Aufbau eines dritten Stockwerks zur Gliederung und Umformung des Außenbildes.

Für den Speisesaal ist ein Zubau geplant: er soll zu ebener Erde das einfache Touristenrestaurant, im ersten Stock den Speisesaal des Hotels aufnehmen und oben mit einer gedeckten Veranda abschließen.

Mit verhältnismäßig geringen Änderungen ist aus dem vorhandenen Hause ein Bauwerk geworden, das seinem praktischen Zweck entspricht, das sich dem Landschaftsbild gut einfügt, als ein durchaus modern gedachtes Form-

gebilde, aus dem Baucharakter des Landes entwickelt. Der Stil überlieferter Gebäudetypen erscheint hier ohne sklavische Nachahmung weitergeführt, organisch ordnet sich das Neue dem Vorhandenen ein. Umsomehr muß man bedauern, daß die beiden Hotelbauten vorläufig Projekte geblieben sind, ebenso wie die kleineren Hotels, die der Künstler für Cattaro, Sansego und Cannosa entworfen hat. In Cattaro wollte der Österreichische Lloyd einen einfachen Touristengasthof erbauen: am Molo neben dem Stadttor, unmittelbar an der Felsenwand; von ähnlicher Art sollte das Unternehmen in Sansego sein. In Cannosa wiederum war die Errichtung einer ganzen Hotelgruppe, eines Hauptbaues mit Dependenzen in Form von Villen, geplant.

Dies alles harrt nun — in vielen sorgfältigst durchgearbeiteten Entwürfen — der Erfüllung.

Wenn der Friede, wie man wohl erwarten darf, das schöne Dalmatien zu ganz besonderer Bedeutung für den Reiseverkehr gelangen lassen wird, sollen die eigenartigen und wertvollen Vorarbeiten Alfred Kellers nicht vergessen werden. Heute gibt uns der mit einem Kostenaufwand von rund 340.000 K errichtete Bau der Hotelpension Alhambra in Cigale auf Lusin allein Zeugnis von Kellers besonderer Eignung für das, was unser Süden braucht. Hoffentlich wird dann eine, wenn auch verspätete Ausföhrung seiner Pläne die geistige und künstlerische Arbeit lohnen, die der Künstler bisher an die Aufgabe gewandt hat.

V. F.



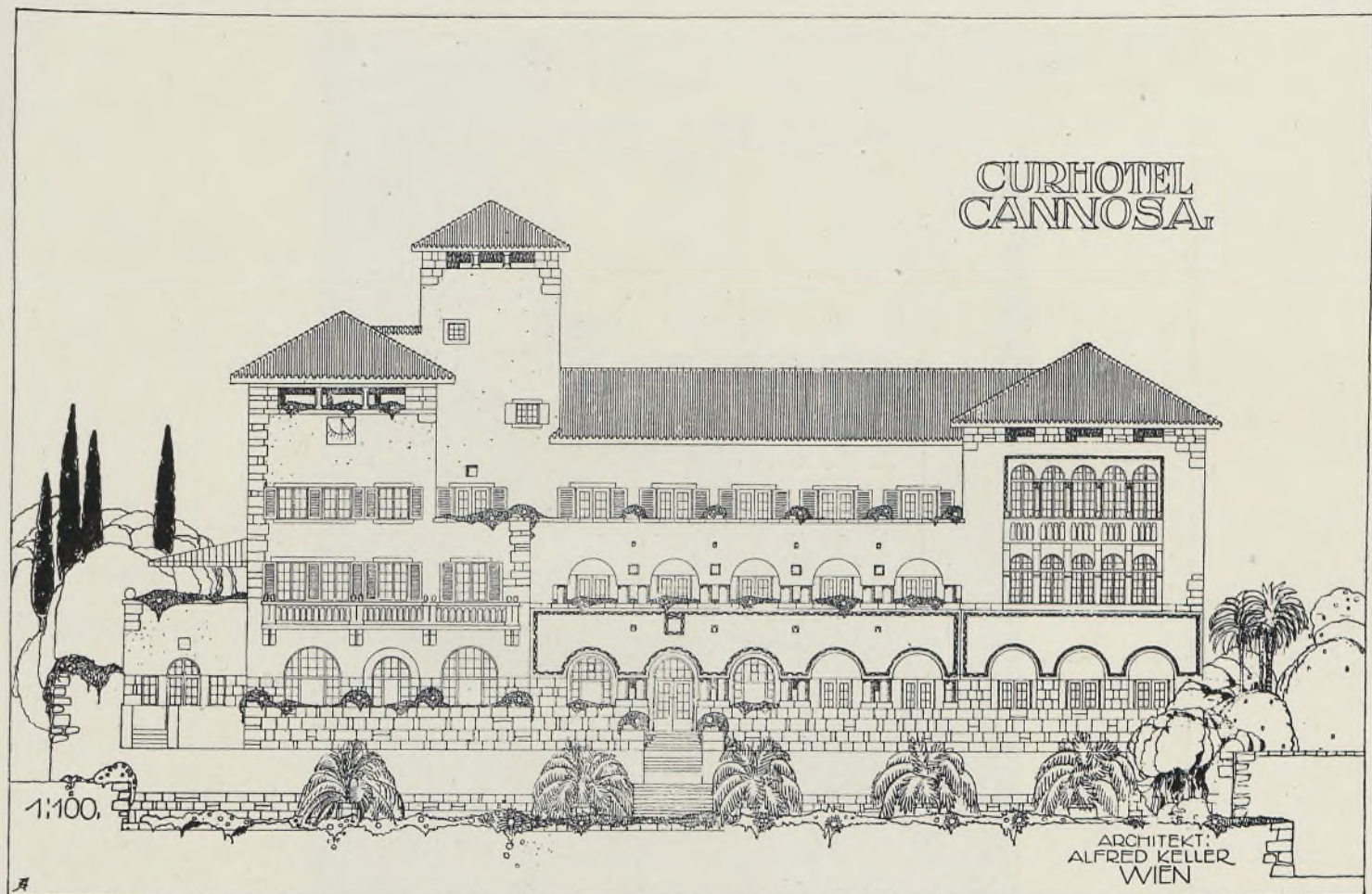


Abb. 86: Alfred Keller, Hotelprojekt für Cannosa, Schaubild.

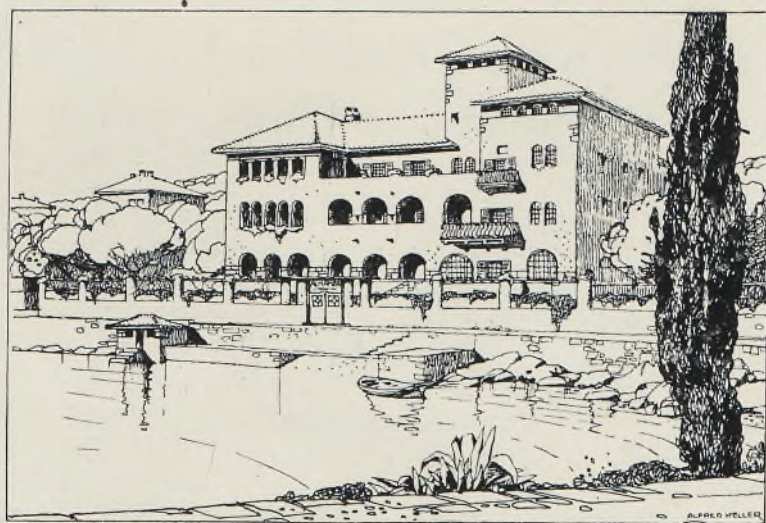
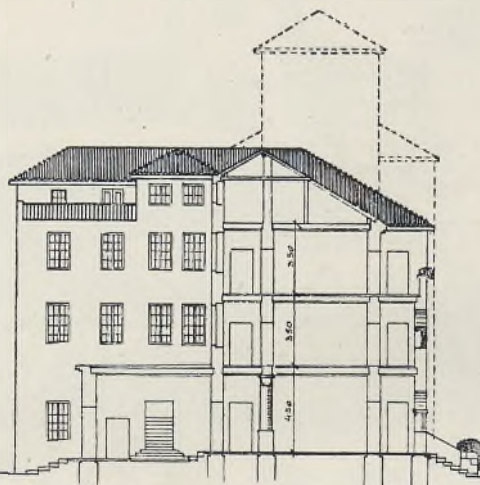


Abb. 87: Alfred Keller, Hotelpension Alhambra auf Cigale.

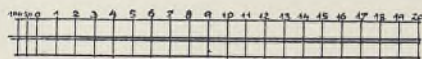


# CURHOTEL CANNOSA<sup>II</sup>

SCHNITT DURCH VESTIBÜL  
UND HALLE.



ARCHITEKT  
ALFRED  
KELLER  
WIEN.



## LAGEPLAN

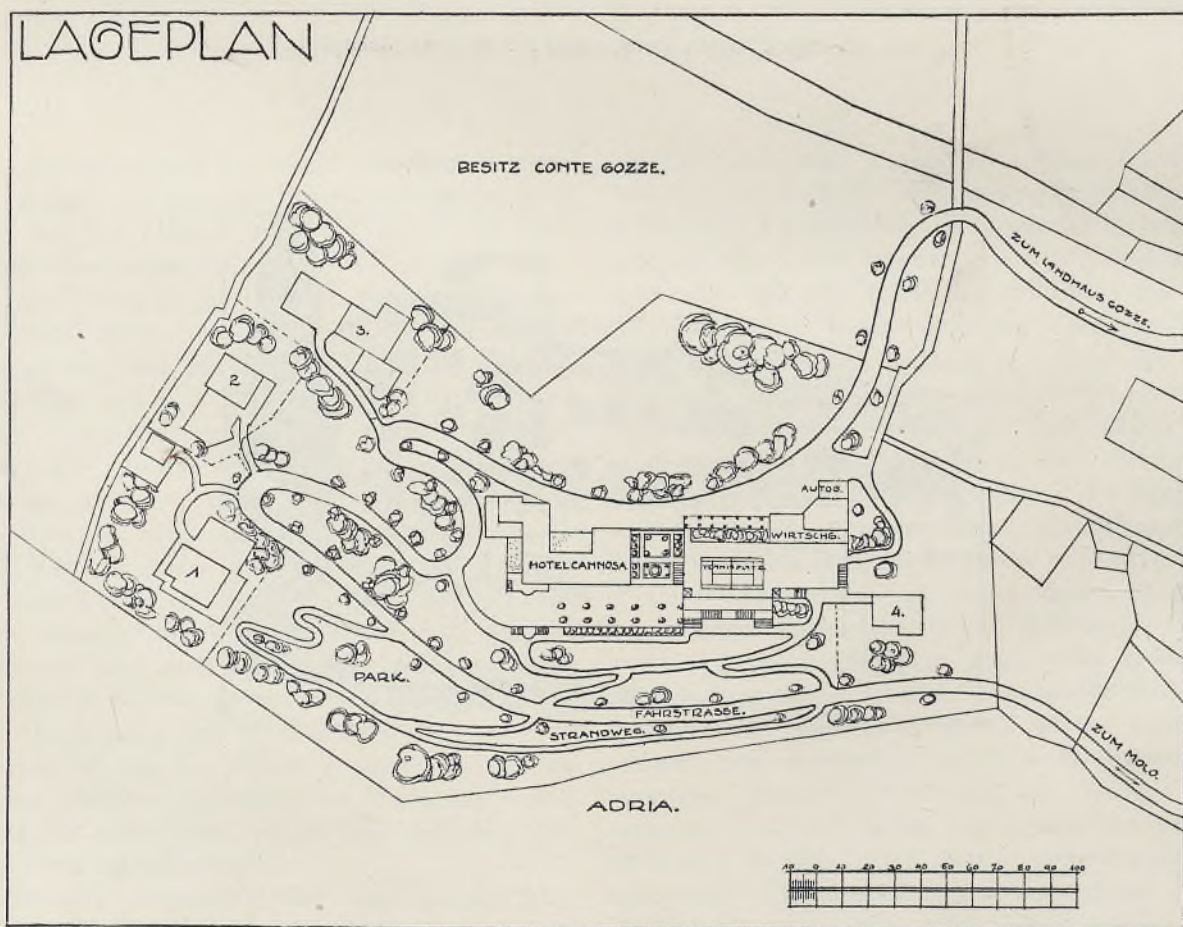


Abb. 88 u. 89: Alfred Keller, Hotelprojekt für Cannosa.





Abb. 90: Hamburg, Speckstraße.

## Einheitliche Straßenarchitektur

Von Dr. Ing. Stübgen, Geheimem Oberbaurat in Berlin

Der Ruf nach einheitlicher Architektur an Straßen und Plätzen wird immer vernehmlicher. Er ist die natürliche Reaktion gegen die Folgen der bisherigen individuellen Freiheit in der Gestaltung und architektonischen Behandlung der einzelnen Gebäude. Die Folgen sind im weiten Umfang unerfreulich, weil die Freiheit innerhalb der baupolizeilichen Grenzen nicht bloß den künstlerisch schaffenden Architekten zu gute kommt, sondern ebensowohl der großen Schar derjenigen bauenden Techniker zugestanden ist, denen es, mag der Wille noch so gut sein, an künstlerischer Auffassung und Leistungsfähigkeit gebricht. Aber das ist nicht der einzige Grund. Ein Bau mag an sich künstlerisch befriedigen, ja künstlerisch hochstehen, und doch kann er einen Mißklang bringen in das Gesamtbild der Straße oder des Platzes, sei es daß er selbst aus dem Maßstab oder der Haltung des Ganzen fällt, sei es daß verletzende Härten beim Anschluß an Nachbargebäude entstehen. Häufigste Beispiele dieser Art sind Neubauten, die in älteren Straßen

durch Höhe und Zahl ihrer Geschosse die benachbarten Häuser überragen und durch kahle Brandmauern oder unförmliche Dachabschlüsse das Stadtbild stören. Selbst wenn auffallende Unschönheiten an den Eigentumsgrenzen vermieden sind, verletzt die Unruhe des Straßenbildes, die aus der Verschiedenheit der Hauptgesimshöhe, des Dachumrisses, der Stockwerkhöhe, der Axenteilung und aus der Überladung mit Erkern, Balkonen und Schmuckteilen aller Art entsteht, unser ästhetisches Empfinden. Der Überladung machen sich nicht selten auch solche Erbauer schuldig, denen die baukünstlerischen Eigenschaften an sich nicht abzustreiten sind. Die moderne Auffassung der Architektur ist auf das Einfache, Sachliche und Ruhige gerichtet. In dieser Hinsicht hat sich der Kunstgeschmack seit einem Menschenalter gründlich geändert. Tempora mutantur.

Vor dreißig und vor zwanzig Jahren liebte man das Vielgestaltige und Mannigfaltige. Am Wiener und Kölner Ring wie an den neuen Straßen Frankfurts und Berlins





Abb. 91: Kassel, Königsplatz.

erfreute man sich an Türmen und Kuppeln, an Hohem und Niedrigem, an Giebeln und Erkern. Man nannte das den Reichtum der Erscheinung und redete stolz von der »giebel- und erkerfrohen Zeit«. Parallel damit lief die von Camillo Sitte gepflegte romantische Richtung in der Straßenbildung selbst, die Neigung zum Krummen und Unregelmäßigen selbst da, wo es nicht den natürlichen Vorbedingungen entsprang, sondern künstlich hervorzubringen war. Keine Geschmacksrichtung kann auf die Dauer befriedigen. In unserm Falle aber schwand die Anziehungskraft um so schneller, je mehr die Werke mittelmäßiger und minderwertiger Techniker, die sich auf dem Felde der Baukunst leider in Menge betätigten, sich vordrängten. Straßenbilder neuester Art, wie sie unsere Abbildungen 101 bis 104 aus Berlin und Wien zeigen — es gibt noch weit schlimmere — wurden eine fast allgemeine Erscheinung und mußten die Sehnsucht auslösen, zu Ruhe und Einheitlichkeit zurückzukehren.

Im Städtebau machte die Umkehr sich schon im vergangenen Jahrzehnt deutlich bemerkbar. Die Vorschläge von Otto Wagner für Wiener Stadtteile und Ludwig Hoffmanns für die Stadterweiterung von Athen atmeten wohl zuerst den neuen Geist architektonischer Regelmäßigkeit

und wurden vielfach als Übertreibungen bewertet, als Rückschlag eines Pendels, das weit über die Gleichgewichtslage hinüberschwang. Inzwischen hat sich auf diesem Sondergebiete die Entwicklung gefestigt. Die Willkürlichkeiten und Altertümeleien sind verlassen; die gerade Linie und regelmäßige Fläche sind wieder in ihr Recht eingesetzt, ohne Abweichungen zu scheuen, wo sie durch die Örtlichkeit oder den besonderen Zweck bedingt werden.

In der Architektur wurden die Zerrissenheit des Baukörpers — man denke an die städtischen Villenbauten der Neunzigerjahre — und die Ruhelosigkeit der Formen mehr und mehr zurückgewiesen, und gerade führende Künstler haben sich vielfach einer körperlichen Einfachheit und flächigen Schlichtheit derart befleißigt, daß die Biedermeierzeit übertroffen schien. Auch hier der Eindruck der Übertreibung. Aber hier gleichfalls das andauernde Streben nach Ruhe und Sachlichkeit, nach Klarheit und Einheitlichkeit. Die Einheitlichkeit des Straßen- oder Platzbildes soll der modernen Siedelung den Stempel wohlthuender Ruhe und schlichter Vornehmheit aufdrücken, sei es durch Gleichform der Architektur oder durch rhythmische Gliederung der Häuserreihe oder durch gleichzeitige Anwendung dieser beiden Mittel der Vereinheitlichung. Das ist der grundsätz-



Abb. 92: Kassel, Schöne Aussicht.

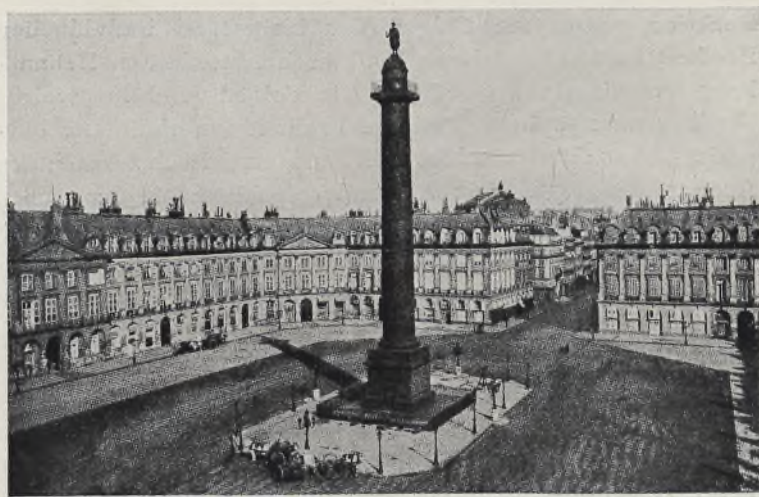


Abb. 93: Paris, Vendômeplatz.





Abb. 94: Paris, Place des Vosges (Place Royale).



Abb. 95: Orleans, Jeanne-d'Arc-Straße.

liche Gedanke, in dem sich Stadtanlage und Architektur der neuen Zeit zusammenfinden.

Schwieriger als der Gedanke ist seine Ausführung. Denn hart im Raume stoßen sich die Dinge. Und die immer noch demokratische Zeit mißt dem einzelnen ein großes Maß individueller Freiheit zu. Es gilt als selbstverständlich, daß jeder diese Freiheit auszunützen trachtet, einesteils um seine eigenen Sonderzwecke zu erfüllen, andernteils um sich unter den nach gleichen Zwecken strebenden Nachbarn hervorzutun. Früher war das anders.

Als in der Blüte und Nachblüte des Mittelalters eine gemeinsame Baugesinnung und ein übereinstimmendes Kunstempfinden herrschten, ergab sich die künstlerische Einheit der Straßen und Plätze fast von selbst; an behördlicher Nachhilfe hat es indes dennoch nicht gefehlt. In der folgenden Zeit des landesfürstlichen Städtebaues, wesentlich im 18. Jahrhundert, regierte überhaupt ein Wille die Architektur der Stadt. Der Bürger hatte sich zu fügen. Individuelles Hervortreten oder gar Ausschreiten wurde nicht gestattet. Was seitdem der Baupolizei im allgemeinen grundsätzlich verwehrt wird, nämlich der Kunstzwang, war damals die Hauptsache.

Nachdem wir heute den Reiz der persönlichen Freiheit

vollaur gekostet und auch die schlimmen Folgen in der Erscheinung unserer Städte beobachtet haben, stehen uns die erhaltenen Werke jener Kunstepochen wie Vorbilder vor Augen. Uns gefällt und fesselt die Gleichartigkeit der Häuser in alten Straßen, wie in Abb. 90 aus Hamburg. Wir übersehen die Verschiedenheiten im einzelnen und empfinden eine künstlerische Einheit. Ähnlich, wenn auch einer anderen Formenwelt angehörig, die Ansichten in Abb. 91 und 92 aus Kassel, wobei Abb. 91 in erhöhtem Maße den einheitlichen Rhythmus der Planung zum Ausdruck bringt. Es wäre ein leichtes, die Reihe der Beispiele dieser bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts auf deutschem und österreichischem Boden entstandenen Baugruppen stark zu vermehren.

Aber die eigentliche Heimat der Einheitsarchitektur ist Frankreich. Das erste Werk dieser Art war dort die aus dem Jahre 1604 stammende Place Royale (jetzt Place des Vosges genannt) in Paris, Abb. 94. Es sei mir gestattet, unter Hinweis auf meine Vorträge im Charlottenburger Städtebauseminar »Vom französischen Städtebau« erster und zweiter Teil (Berlin 1915, Band VIII, Hefte 2 und 3 bei Wilhelm Ernst & Sohn), in den Abb. 93 bis 97 noch einige Beispiele aus Paris, Orleans, Nantes und Arras hier in Er-



Abb. 96: Nantes, Cours Cambronne.

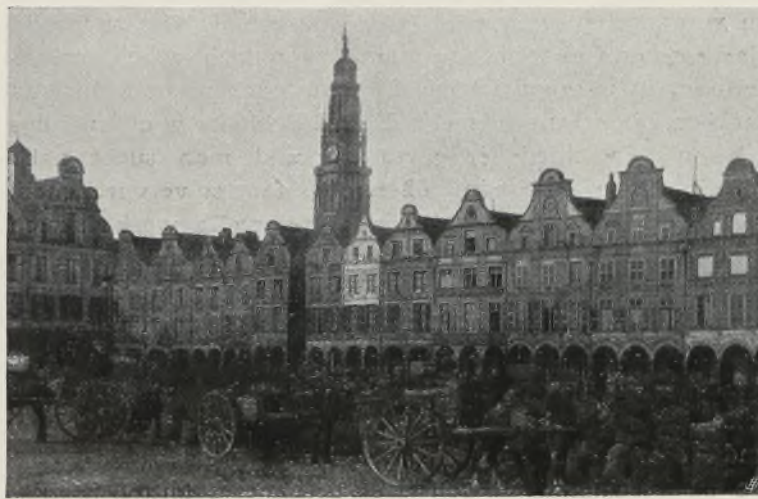


Abb. 97: Arras, Grand Place.





Abb. 98: Kopenhagen, Norregade.



Abb. 99: Hamburg, Esplanade.

innerung zu bringen. Auch England, Dänemark (siehe Abb. 98 aus Kopenhagen), Rußland (siehe Abb. 100 aus St. Petersburg) und andere Länder Europas folgten der gleichen künstlerischen Regung. In Deutschland blieb, wenn auch nicht die Einheitlichkeit, so doch die Ruhe dem Straßenbilde erhalten bis in die nachschinkelsche Zeit (vgl. Abb. 101 aus Berlin, ähnlich Abb. 99 aus Hamburg).

Der Umschwung ins Unruhige, Vielgestaltige und Überladene trat ein in den Siebzigerjahren und erreichte den Gipfel im vergangenen Jahrzehnt (vgl. Abb. 102 bis 104), während die besseren Geister schon zur ruhigen Sachlichkeit zurückkehrten. Inzwischen ist das Streben nach mehr Ruhe und darüber hinaus nach mehr Einheitlichkeit, wie eingangs erwähnt, entschiedener geworden und man sucht nach Mitteln, dieses Streben in größerem Umfang zu verwirklichen.

Zwar wird sich sowohl beim einzelnen Bauwerk als auch beim ganzen Straßen- und Platzbilde der veränderte Kunstgeschmack durch Selbsterziehung und Jugendausbildung immer mehr geltend machen. Aber das ist ein langer Entwicklungsweg. Und ob er wirklich von selbst zum Ziele führen wird, mag bezweifelt werden. Wohl kann man eine selbsttätige Rückkehr zur Ruhe im Sinne unserer Abb. 99 und 101 erwarten. Aber die Rückkehr wird langsam sein; sie zu beschleunigen, bedarf es besonderer Mittel. Keinesfalls hingegen wird sich die Erzielung künstlerischer Ein-

heit (im Sinne der Abb. 91 bis 97) von selbst vollziehen. Zu diesem Zwecke bedarf es, wie ehemals, der Einheit des künstlerischen Willens. Welche Mittel sind geeignet, allgemein die erstgenannte Entwicklung zu fördern und im besondern die Verwirklichung künstlerischer Einheit in den geeigneten Fällen hervorzurufen? Diese Frage beschäftigt, wie andere Fachkreise, so namentlich die Berliner Architektenvereine. Ihr gemeinsamer Ausschuß hat es sich zur Aufgabe gestellt, die passende Lösung zu finden.

Zur Vermeidung von Ruhelosigkeit, Häßlichkeit und Überladung kann die »Bauberatung« dienen, die Bauberatung nach dem freien Willen des Bauenden und die Bauberatung mit Zwang. Beide stehen in Verbindung mit der Baupolizei, die zwar im allgemeinen sichere künstlerische Befugnisse weder im negativen (verhindernden) Sinne noch im positiven (anordnenden) Sinne besitzt, aber doch auf Grund gesetzlicher oder vertraglicher Sonderbestimmungen Verunstaltungen verhüten und in manchen Fällen Zwangsmittel anwenden oder veranlassen kann.

Die Baupolizeibehörde leitet die bei ihr zur Genehmigung einlaufenden Baupläne an einen aus mehreren anerkannten Baukünstlern bestehenden Beirat, der die einzelnen Entwürfe prüft und sowohl in bezug auf ihre befriedigende Erscheinung an sich, als auch auf ihre Einpassung in das Gesamtbild der Straße oder des Platzes, soweit nötig, Rat-



schläge erteilt, die der Bauherr und sein Architekt zu befolgen eingeladen werden.

Im allgemeinen, d. h. in allen Fällen, wo eine polizeiliche Zwangsbefugnis fehlt, ist zwar die Entschließung dem freien Willen des Bauherrn anheimgegeben. Aber man erwartet doch, besonders unter der Mitwirkung des der besseren Einsicht sich nicht verschließenden Bauarchitekten, gute Früchte. Diese Erwartung stützt sich auf die Tatsache, daß an manchen Orten Organisationen freiwilliger Bauberatung bereits bestehen und über erfreuliche Erfolge berichten. Es handelt sich also um die Ausdehnung zwangsfreier Einwirkung in behördlichem Rahmen.

Die besonderen Fälle, wo ein Zwang berechtigt ist, stützen sich — abgesehen von Verträgen, von welchen später die Rede sein wird — in Preußen auf das »Gesetz gegen die Verunstaltung von Ortschaften und landschaftlichen Gegenden vom 15. Juli 1907«. Die einschlägigen Bestimmungen lauten:

§ 2. Durch Ortsstatut kann für bestimmte Straßen und Plätze von geschichtlicher oder künstlerischer Bedeutung vorgeschrieben werden, daß die baupolizeiliche Genehmigung zur Ausführung von Bauten und baulichen Änderungen zu versagen ist, wenn dadurch die Eigenart des Orts- oder Straßenbildes beeinträchtigt werden würde. Ferner kann durch Ortsstatut vorgeschrieben werden, daß die baupolizeiliche Genehmigung zur Ausführung baulicher Änderungen an einzelnen Bauwerken von geschichtlicher oder künstlerischer Bedeutung und zur Ausführung von Bauten oder baulichen Änderungen in der Umgebung solcher Bauwerke zu versagen ist, wenn ihre Eigenart oder der Eindruck, den sie hervorrufen, durch die Bauausführung beeinträchtigt werden würde.

§ 4. Durch Ortsstatut können für die Bebauung bestimmter Flächen, wie Landhausviertel, Badeorte, Prachtstraßen besondere, über das sonst baupolizeilich zulässige Maß hinausgehende Anforderungen gestellt werden.

Aus § 6: . . . sind vor Erteilung oder Versagung der Genehmigung Sachverständige und der Gemeindevorstand zu hören.

Derartige »Ortsstatute« oder »Ortssatzungen« sind von zahlreichen Gemeinden erlassen worden: sie schützen eines-

teils auf Grund des § 2 bestimmte geschichtlich oder künstlerisch wertvolle Straßen und Plätze sowie bestimmte Bauwerke und ihre Umgebung vor »Beeinträchtigung« und begründen anderseits gemäß § 4 einen positiven Kunstzwang für bestimmte Ortsteile je nach dem Inhalt der Satzung. § 2 bezieht sich im wesentlichen auf alte vorhandene, § 4 auf neue anzulegende Straßen. Bei ersteren handelt es sich um Erhaltung, bei letzteren um Schaffung künstlerischer Werte. Die nach § 4 zu stellenden »Anforderungen« können im künstlerischen Sinne alle Fassadenteile, beispielsweise Erker und Balkone, ferner Farben und Baustoffe, aber auch gleiche Haushöhen, Gesimshöhen und Dachbildungen betreffen. Ob sie so weit gehen können, daß geradezu die einheitliche Architektur nach einem bestimmten behördlichen Entwurf im Sinne unserer Abb. 91 bis 97 vorgeschrieben wird, mag zweifelhaft sein: bisher ist, soweit bekannt, eine derartige Vorschrift nicht erlassen worden. Ihr ständen in Geschäftsstraßen, deren Häuser aus wirtschaftlichen Gründen dem öfteren Umbau oder Neubau unterworfen sind, starke Bedenken entgegen: mit den französischen stillstehenden Provinzstädten sind unsere aufblühenden deutschen Orte nicht vergleichbar. Aber auch auf andere als künstlerische Dinge, z. B. auf die Zweckbestimmung der Gebäude, auf die Zahl und Größe der Wohnungen und ähnliche Punkte, können die »Anforderungen« gerichtet werden. Das Ortsstatut der Stadt Berlin bezieht sich künstlerisch nur auf den Kunstschutz nach § 2, hat aber nach dem Bericht des Sachverständigenausschusses, zu dessen Mitgliedern der Verfasser dieser Zeilen gehört, gute Erfolge aufzuweisen. Die von den Sachverständigen gemäß § 6 ausgehende Bauberatung erfreut sich, wie auch von anderen Städten berichtet wird, der Regel nach einer gebührenden Beachtung; im Bedarfsfalle kann letztere polizeilich erzwungen werden.

Die Verstärkung des Einflusses der »Ortsstatuten gegen Verunstaltung«, wie sie genannt werden, kann auf zweierlei Weise erfolgen: einesteiis durch Vermehrung der Zahl der Straßen, Plätze und Bauwerke, deren Schutz der § 2, und durch Ausdehnung der Ortsteile, deren besondere Ausgestaltung der § 4 anstrebt, und andernteils durch Erweiterung und Ergänzung der künstlerischen »Anforderungen«. In diesem Sinne beabsichtigt der gemeinsame Ausschuß der



Abb. 100: St. Petersburg, Theaterstraße.



Abb. 101: Berlin, Straße aus der Zeit nach Schinkel.





Abb. 102: Berlin, Straße aus neuester Zeit (nicht befriedigendes Straßenbild).



Abb. 103: Berlin, Straße aus neuester Zeit (nicht befriedigendes Straßenbild).





Abb. 104: Wien, Mariahilferstraße (nicht befriedigendes Straßenbild).

Berliner Architektenvereine seine Tätigkeit zu entfalten. Auch versucht er, diejenigen Bestimmungen der herrschenden Baupolizei zu beseitigen, die, ohne es zu beabsichtigen, der Verunstaltung Vorschub leisten.

Zur Beeinflussung der Architektur auf Grund vertraglicher Abmachungen haben Staatsbehörden, Gemeinden und private Gesellschaften sehr oft Gelegenheit beim Verkauf von Baugrundstücken, bei Gewährung von Erbbaurechten, Geldzuschüssen, Darlehen und in manchen ähnlichen Fällen, wo sie in den abzuschließenden Verträgen sich besondere Rechte vorbehalten können, die den freien Bauwillen der Erwerber oder Geldnehmer beschränken. Freilich kann an solchen Beschränkungen die Veräußerung von Grundstücken und die Annahme von Darlehen scheitern. Dabei sind die Stärke der Baulust, der Wettbewerb anderer Grundbesitzer und Geldgeber und sonstige Umstände entscheidend. Oft wachsen die Bäume nicht bloß nicht in den Himmel, sondern sind zu recht bescheidenem Wuchs genötigt. Dennoch aber sind die Fälle sehr zahlreich, wo der Vorbehalt der künstlerischen Bindung in beträchtlichem Umfange unschwer durchzusetzen ist. Der Vorbehalt braucht sich vielfach nicht auf Verhinderung des Ruhelosen, Häßlichen und Überladenen zu beschränken, sondern kann bis auf die Vorschrift der künstlerischen Einheit auf Grund eines amtlichen Gesamt-

entwurfes ausgedehnt werden. Die Baupolizei hat in solchen Fällen auf Grund der Bauberatung zwar kein eigenes Zwangsrecht, kann und wird aber, soweit nötig, der zuständigen Stelle Gelegenheit zum Eingreifen geben. Es verdient bemerkt zu werden, daß eine Vereinigung der Bodengesellschaften Berlins im Begriffe steht, unter Mitwirkung der Architektenvereine eine Vertragsbauberatung ins Leben zu rufen, um die Bebauung ihrer zu verkaufenden Grundstücke nach einheitlichen Plänen herbeizuführen.

Einfacher noch liegt die Sache, wenn Staats- und Gemeindebehörden, Baugenossenschaften oder Bodengesellschaften für eigene Rechnung ganze Baugruppen gleichzeitig zur Ausführung bringen, wenn beispielsweise die Gemeinde einen Platz mit öffentlichen Gebäuden umbaut oder wenn Genossenschaften und Gesellschaften ganze Siedlungen oder beträchtliche Teile derselben in rascher Folge erstellen. Es sollte sich von selbst verstehen, daß in allen solchen Fällen die künstlerische Einheit des Ganzen durch Zugrundelegung harmonischer Gesamtentwürfe gewahrt und verwirklicht wird. Als ein Beispiel diene die Abb. 105 aus der sogenannten Gartenstadt Perlach bei München (Architekt v. Berlepsch).

Reichliche Gelegenheit zur einheitlichen Beeinflussung der Architektur bietet sich in Gegenwart und naher Zu-



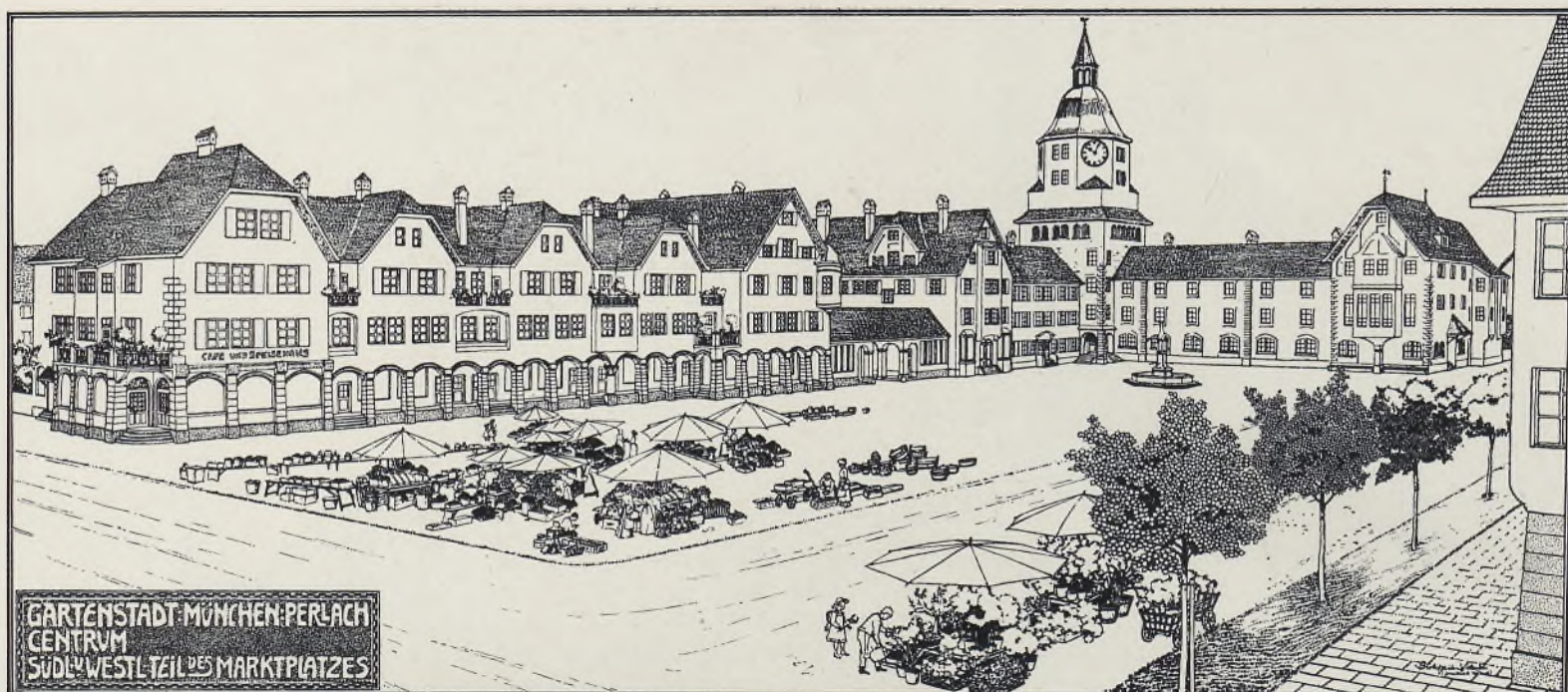


Abb. 105: Gartenstadt München-Perlach (aus: Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins, Wien 1912).

kunft — leider — in den durch den Krieg zerstörten Ortschaften des Ostens und Westens. Polizeilicher Zwang, vertragliches Recht, gemeindlicher und genossenschaftlicher Eigenbau kommen hierbei im ausgedehntesten Maße in Frage. Ein Beispiel zeige die Abb. 106 aus Domnau in Ostpreußen (Architekten C. Hoffmann und P. Klein). Es ist hoch erfreulich, daß in Preußen wie in Österreich, im Elsaß wie in Belgien die Behörden sich ihrer kulturellen Pflicht auf diesem Gebiete voll bewußt sind und überall im Begriffe stehen, ihre Pflicht in die Tat umzusetzen.

So zeigen sich, obschon es zu weit gehen würde, die einheitliche Straßenarchitektur als allgemeine Vorschrift zu fordern, viele erfolgversprechende Wege, auf welchen durch behördliche und private Maßnahmen die wohlgefällige Ruhe des Straßenbildes und darüber hinaus in allen geeigneten Fällen die künstlerische Einheit desselben herbei-

geführt werden kann. Unter diesen Zeichen wird die neue Baukunst nach dem Kriege stehen. Wie im Kriege der einzelne sich dem Ganzen widerspruchslos einfügen hat, so wird es in gemildertem Maße auch im Frieden der Fall sein müssen.

Die geschichtliche Erfahrung lehrt, daß das Neue rücksichtslos sich geltend zu machen strebt und zur Übertreibung geneigt ist. In der Baukunst hat aber auch das einzelne Werk und der einzelne Künstler, obschon die Einpassung in den allgemeinen Rahmen unentbehrlich ist, ein kräftiges individuelles Recht, das ohne Not nicht verkümmert werden darf, wenn nicht die Kunstentwicklung überhaupt Schaden nehmen soll. Es mag deshalb nicht überflüssig sein, trotz tatkräftigen Dranges nach vorwärts, an die weise Inschrift des Apollotempels zu Delphi zu erinnern: μηδὲν ἄγαν! Nichts übertreiben!

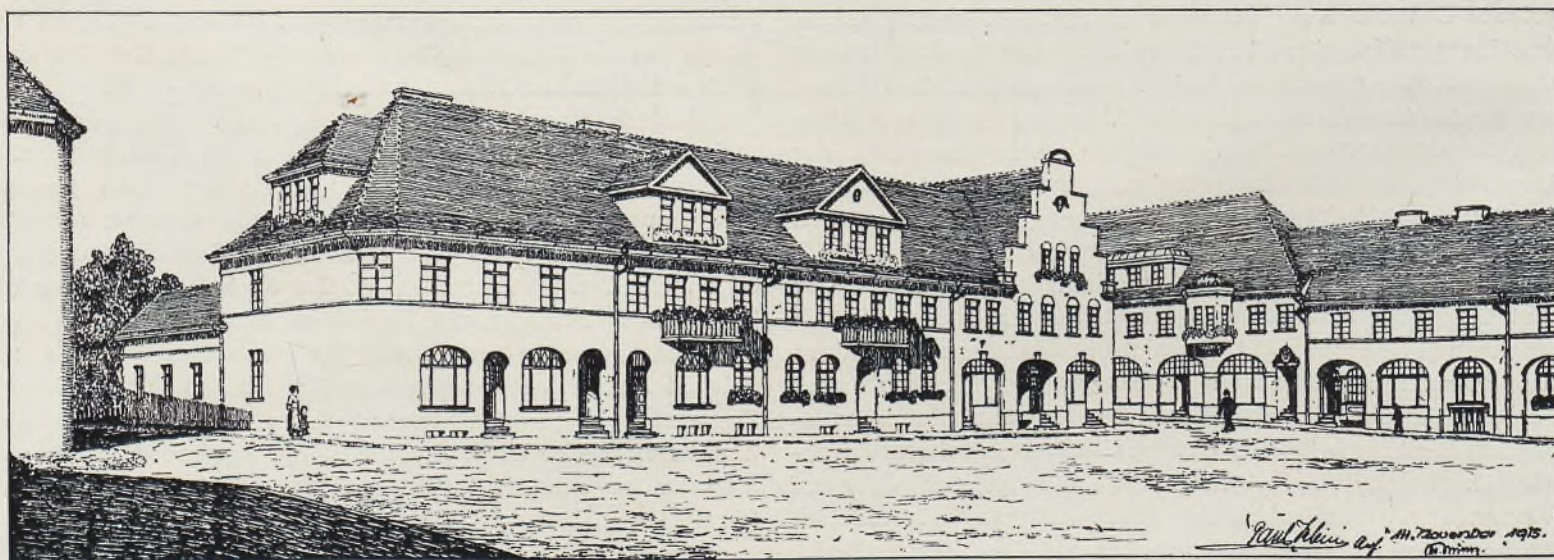


Abb. 106: Domnau, Marktplatz (aus: Die Bauwelt, Berlin 1916).





Abb. 107: Danzig, Frauengasse mit Blick auf die Marienkirche.



## Stadtbau und Verkehr

Von Dr. Fritz Hoerber

Die Stadt als architektonischer Organismus setzt sich aus zwei Hauptbestandteilen zusammen: den sich in Bau-  
blöcken aneinanderschließenden Wohnstätten, den Zellen des Körpers, und den Straßen und sonstigen Verkehrswegen, denen ähnliche Funktionen obliegen, wie den Adern und Nerven im menschlichen Körper. Das Wohnungsproblem und das Verkehrsproblem bilden die zwei integrierenden Momente der modernen Stadtbautechnik, und je nachdem man sie vom nationalökonomischen Standpunkt der wirtschaftlich günstigen Verzinsung und der sozialen Gerechtigkeit, vom hygienischen Gesichtspunkt einer allgemeinen Gesundheitspflege oder aber aus der ästhetischen Perspektive der architektonischen Schönheit und Harmonie betrachtet, ergeben sich stets verschiedene Problemgruppen. — Nur das Thema der architektonischen Schönheit und Harmonie der Straßen, Verkehrswege und Verkehrsanstalten soll hier in grundsätzlicher Weise erörtert werden.

### I. Stadt und Straße.

Man muß sich von vornherein über den architektonischen Gegensatz klar werden zwischen der alten Innenstadt, die in unseren neuzeitlichen Großstädten zur City, zum Geschäfts- und Verwaltungszentrum, geworden ist, und der ringsum sich ihr anschließenden neuen Außenstadt, den Vorstädten der Biedermeierzeit.

Vom letzten Viertel des verflossenen Jahrhunderts an breiteten sich diese — zum mindesten in den germanischen Ländern — mit progressiv wachsender Schnelligkeit aus, verschlangen gleichmäßig Flur und Dorfschaften und bildeten die moderne Großstadt als einen neuen architektonischen Typus.

Die alte Innenstadt, wie sie sich etwa in Straßburg, in Köln, Nürnberg, Frankfurt am Main, München, Wien, vom Ende des 14. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in nahezu konstantem Umfang erhält, erscheint ökonomisch durchaus als Stadtwirtschaft, was sich mit Deutlichkeit auch in der Anlage ihrer Verkehrswege ausprägt. Von



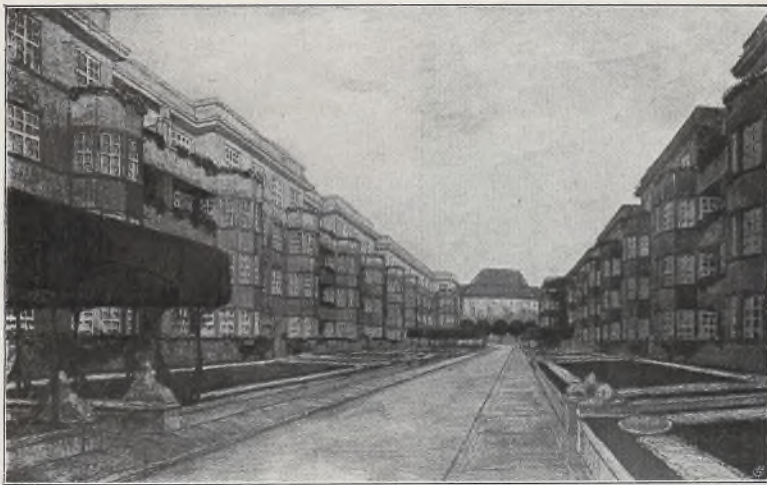


Abb. 108: Straßenentwurf für das Südgelände von Schöneberg-Berlin von Architekt Woigner.



Abb. 109: Martin-Luther-Straße in Schöneberg-Berlin (Stadtbaurat Wolf).

den Toren der Ummauerung laufen die Hauptgassen nach einem zentralen Marktplatz, um die notwendigen Rohprodukte aus dem von der Stadt wirtschaftlich abhängigen, ländlichen Umkreis hereinzuführen. Mit Umwallung und Radialstraßen — die übrigens niemals Radien im geometrischen Sinn zu sein brauchen — ist das Hauptgerippe des mittelalterlichen Stadtbaugrundrisses geschaffen. Dazwischen fügen sich, ziemlich regelmäßig nach dem Prinzip der kürzesten Verbindung, die Zwischengäßchen ein. Dagegen fehlen vollständig sowohl die für unsere modernen Städte, vor allem zum Spaziergehen, geforderten Peripheriestraßen — denn dafür war die räumliche Ausdehnung der alten Städte zu gering, und überdies galt der Wall und sein Glacis als ausschließliche Promenade — wie auch die Diagonalstraßen, die die Gesamtstadt durchquerenden, breiten Verkehrsadern: die alte Stadt besaß keinerlei Durchgangsverkehr, sondern nur einen Lokalverkehr, der einerseits ihr ländliches Weichbild auf das Zentrum des Marktes bezog, andererseits in mäßigem Tempo von Haus zu Haus, von Gasse zu Gasse schlenderte. Dieses langsame Tempo des Fußgängers spiegelt sich architektonisch in den Straßenwänden der alten Stadt wider, in den senkrecht tendierten, schmalen Hausfronten, die sich als liebevoll ausgebildete Individuen allmählich aneinanderreihen (Abb. 107): es ist der stockende Schritt des Fußverkehrs im Gegensatz zu dem durcheilenden Tempo unserer modernen schnellen Verkehrsmittel, des Autos, der Straßen- und Stadtbahnen, die sich heute wieder in großzügig horizontalisierten Wandseinheiten den gleich gestimmten stadtbaulichen Ausdruck zu schaffen suchen<sup>1)</sup> (Abb. 108).

Der architekturgeschichtliche Grund dieses gegensätz-

<sup>1)</sup> Vgl. Peter Behrens: Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik (Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 7–9. Oktober 1913. Bericht, Stuttgart 1914, S. 256 und 257): Sicher ist die heutige Art des Lebens eine andere geworden. Eine Eile hat sich unserer bemächtigt, die keine Muße gewährt, sich in Einzelheiten zu vertiefen. Wenn wir im überschnellen Gefährt durch die Straßen unserer Großstädte jagen, können wir nicht mehr die Details der Gebäude gewahren. Ebenso wenig wie vom Schnellzug aus Städtebilder, die wir im schnellen Tempo des Vorbeifahrens streifen, anders wirken können, als nur durch ihre Silhouette. Die einzelnen Gebäude sprechen nicht mehr für sich. — Einer solchen Betrachtungsweise unserer Außenwelt, die uns in jeder Lage bereits zur steten Gewohnheit geworden ist, kommt nur eine Architektur entgegen, die möglichst geschlossene ruhige Flächen zeigt, die

lichen Aussehens der mittelalterlichen und der modernen Straßenwand ist in der prinzipiellen Verschiedenartigkeit der Entstehung mittelalterlicher und neuzeitiger Stadtanlagen zu suchen.

Der mittelalterliche Stadtbau geht vom Einzelhaus oder Einzelhof aus: Das, was unbebaut übrig bleibt, ergibt den öffentlichen Straßen- oder Platzraum. — Erst die mit einer rationellen Formgebung arbeitende Renaissance und vor allem das ihre letzten Ziele — wie in vielem so auch im Stadtbau — erfüllende Barock, macht, gerade umgekehrt, den unbebauten Luftraum von Straße und Platz zum Ausgangspunkt, zur Dominante seiner stadtarchitektonischen Bildungen<sup>2)</sup>. Im Gegensatz zu den gewachsenen Städten des Mittelalters werden in bewußter Planung zuerst sämtliche Fluchtlinien genau festgelegt, die alsdann in systematischer Gleichförmigkeit ausgebaut werden. —

In seinem von vornherein entworfenen Grundriß erscheint der neuzeitliche Stadtbau durchaus als Nachkomme jener Renaissance- und Barockanlagen, ohne freilich in seiner so schematischen Parzellierung deren rhythmisch lebendigen Gehalt sich bewahrt zu haben. Im Aufriß aber kehrte der Stadtbau des 19. Jahrhunderts, sehr seltsamerweise, wieder zu dem mittelalterlichen Prinzip des Einzelhauses zurück, obwohl gerade das Barock, in künstlerisch richtiger Erkenntnis des sich seither beträchtlich vergrößerten stadtbaulichen Maßstabs, längst für den einheitlich zusammengefaßten und durchgebildeten Häuserblock Partei ergriffen hatte<sup>3)</sup>. Denn dieselbe wirtschaftliche und künstlerische Bedeutung, die in den sehr langsam wachsenden Städten des Mittelalters der Bau eines

durch ihre Bündigkeit keine Hindernisse bietet. Wenn etwas Besonderes hervorgehoben werden soll, so ist dieser Teil an das Ziel unserer Bewegungsrichtung zu setzen. Ein übersichtliches Kontrastieren von hervorragenden Merkmalen zu breit ausgedehnten Flächen oder ein gleichmäßiges Reißen von notwendigen Einzelheiten, wodurch diese wieder zu gemeinsamer Einheitlichkeit gelangen, ist notwendig.

<sup>2)</sup> Vgl. Max Eisler, Die Freie in Wien nebst einem Exkurs über die Raumform an sich (Monatshefte für Kunstwissenschaft 1916, Heft 9).

<sup>3)</sup> Vgl. W. C. Behrendt, Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Ein Beitrag zur Stadtbaukunst der Gegenwart. Berlin 1912, Abb. 5–7, und A. E. Brinckmann, Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit. Frankfurt a. M. 1911, III: Ausbildung des Baublocks S. 28 ff., Abb. 24, 30 und 33; Crossen a. d. Oder; 25, 26, 36 und 37; Karlsruhe i. B.; 31, 34 und 38; München; 27; Würzburg; 32; Erlangen; 39; Dresden; 40; Ludwigsburg.



einzigem Hauses für sich beansprucht hatte, besaß in den durch die Gunst architekturfreundlicher Fürsten rasch sich entwickelnden Barockstädten schon der ganze Bau-block, besitzt in den unter der kapitalistischen Weltwirtschaft mit unerhörter Schnelligkeit emporschießenden modernen Industriestädten gar ein vollständiges Stadtviertel. Darum ist diesem so stark veränderten Größenmaßstab im Stadtbau nun endlich auch Rechnung zu tragen: hier erscheint das liebevoll durchdetaillierte Einzelhaus nicht mehr am Platz. Das Stadtviertel, zum mindesten aber der Häuserblock (Abb. 109), erheischt die einheitliche Gestaltung durch eine das Große-Ganze unumschränkt beherrschende Schöpferpersönlichkeit<sup>1)</sup> (Abb. 110). —

Die Erweiterung der in sich geschlossenen Innenstädte mittelalterlicher Entstehung erfolgt im Laufe des 19. Jahrhunderts bekanntlich auf die Weise, daß die aus den Toren herausführenden Landstraßen zuerst in der ursprünglichen Breite ausgebaut werden und so als die modernen Verkehrsadern der neuen Außenstadt erscheinen, zwischen die sich als Verbindungsnetz peripherische und vom Verkehr unberührte Wohnstraßen einhängen. Wie aber in so vielfacher Beziehung bei Entstehung der neuzeitlichen Industriewirtschaft, wurden auch hier die maßgebenden Kräfte von der rapiden Schnelligkeit der Entwicklung überrascht, so daß sie es versäumten, von vornherein die richtigen Formen für den ganz ungewohnten, neuen Inhalt zu finden: man hatte in der Außenstadt alle Straßen in gleichmäßiger Breite schematisch angelegt, und als nun der moderne Durchgangsverkehr in allen seinen Gestalten über die Neustadt hereinbrach, stellte es sich heraus, daß die alten Land-

straßen, die Verkehrsadern, viel zu schmal, dagegen die verkehrslosen Seiten- und Wohnstraßen viel zu breit ausgebaut waren.

Am stärksten aber trat dieses Dilemma in der alten Innenstadt in die Erscheinung: wie erwähnt, war deren Straßennetz keineswegs auf einen Durchgangsverkehr mit schnell fahrenden Fuhrwerken eingerichtet, so daß sich hier empfindliche Verkehrsstauungen bald fühlbar machten. Mit einer Brutalität ohnegleichen, die die künstlerische Unkultur des jungen Industriezeitalters gegenüber dem feinen Anpassungsvermögen älterer Stilperioden in helles Licht rückt, wurden Straßendurchbrüche durch die architektonisch wertvollsten Teile der Altstadt gelegt, nur selten mit jener, an der großen stadtbaulichen Überlieferung des Barocks geschulten Monumentalität, wie sie die Pariser Stadterneuerung durch J. C. Alphand (1817—1891) unter dem Seinepräfekten Hausmann in den sechziger und siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts verkörpert. Man verbreiterte rücksichtslos die alten Straßen, riß die »Verkehrshindernisse« der Stadttore und Türme ab, ohne trotzdem für die Dauer der immer mehr sich vergrößernden Stauung von Fuhrwerken und Menschenmassen abhelfen, den wachsenden Durchgangsverkehr in einer künstlerisch wie technisch befriedigenden Weise regeln zu können. —

Welche Maßnahmen lassen sich nun gegen dieses Grundübel des neuzeitlichen Stadtbaues, der Verkehrsstörung im Stadtzentrum, ergreifen? — Als grundsätzliche Mittel läßt sich zweierlei empfehlen: Man sucht den historischen Verkehrscharakter der innern Altstadt, den örtlich abgegrenzten Verkehr, zu bewahren und allen eigentlichen Durchgangsverkehr von ihr — nach den Vorschlägen von Cornelius Gurlitt — durch Herumleiten fernzuhalten. Wo die Altstadt durch die Enge ihrer Gassen für die Menge der Fuhrwerke unzugänglich ist, wie in Wien, oder wo

<sup>1)</sup> Vgl. Otto Wagners Entwurf für einen neuen Wiener Stadtbezirk, Abb. S. 5 bei Max Eisler, Österreichische Werkkultur. Herausgegeben vom Österreichischen Werkbund, Wien 1916.

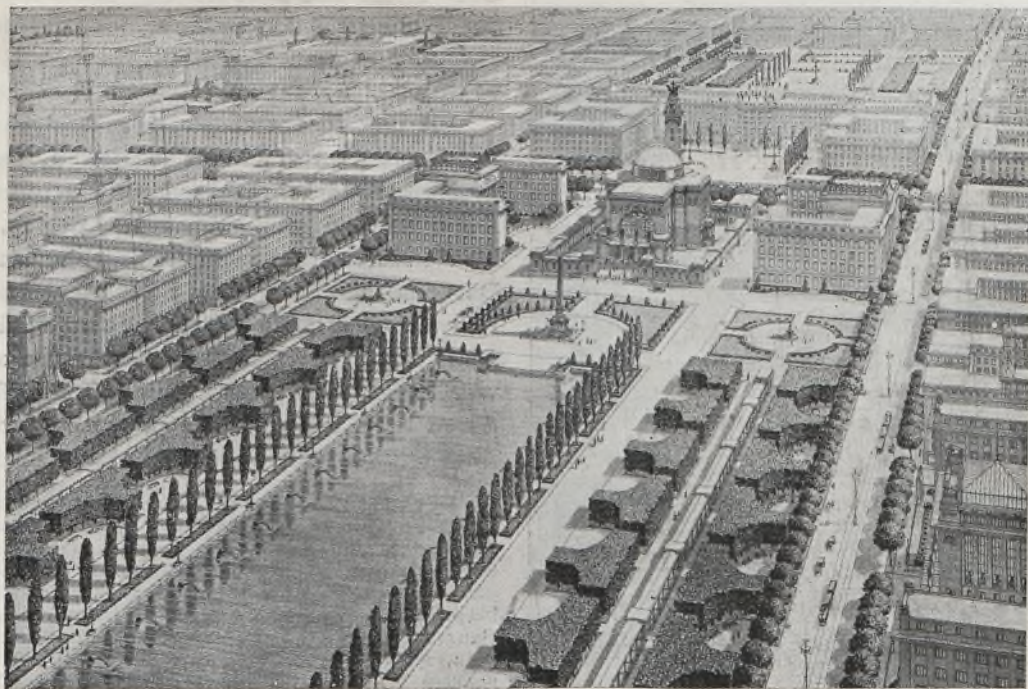


Abb. 110: Otto Wagner, Entwurf für einen neuen Wiener Stadtbezirk.



sie auf einer steilen Anhöhe liegt, wie in Genf, wird sich eine solche Ableitung des Durchgangsverkehrs auf einer breiten Ringstraße schon von selbst ergeben. Nur muß man sich dabei vor Augen halten, daß dadurch die künstlich konservierte Innenstadt in geschäftlicher und industrieller Beziehung allmählich in Rückstand gerät! — Darum wird im allgemeinen ein zweites, weniger radikales Mittel vorzuziehen sein, das die zentrale Verkehrsstauung bei ihrer ursächlichen Wurzel packt, bei der Häufung zu vieler Anziehungspunkte des Verkehrs in einem einzigen Stadtteil von nur geringer Raumausdehnung: Wenn in der engstraßigen Altstadt der Sitz der kommunalen Verwaltung, die Hauptpost, die Theater und Ausstellungsgebäude, die Hauptrestaurants, die großen Warenhäuser und Detailgeschäfte, die Börse dicht aneinander gedrängt sind, erscheint eine solche Verkehrshypertrophie nur natürlich. Eine verteilende Anordnung dieser »Zentralanstalten« auf mehrere, im gesamten Stadtgebiet verstreute Punkte ist deshalb im Sinn einer gesunden stadtbaulichen Entwicklung wünschenswert. — In gewisser Hinsicht kann hier London als Vorbild dienen, bei dem jedes aus einer einstigen Stadt oder einem einstigen Dorf entstandene »Centre« seine Verwaltungselbständigkeit bewahrt hat, seinen eigenen »Mayor«, den Untergebenen des Lordmayors der Gesamtstadt, besitzt und so in seinen Spezialwünschen unabhängig von der City existieren kann. — In

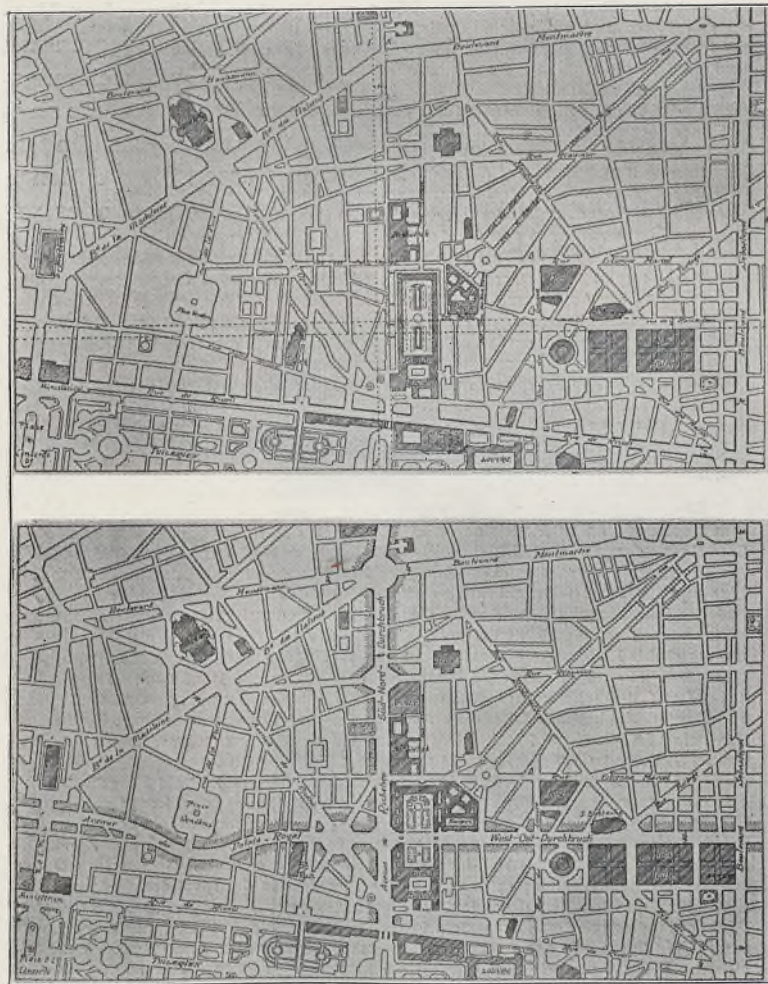


Abb. 111: Stadttinneres von Paris zwischen Tuilleries, Madeleine und Boulevard Montmartre mit den geplanten Straßendurchbrüchen von E. Hénard.

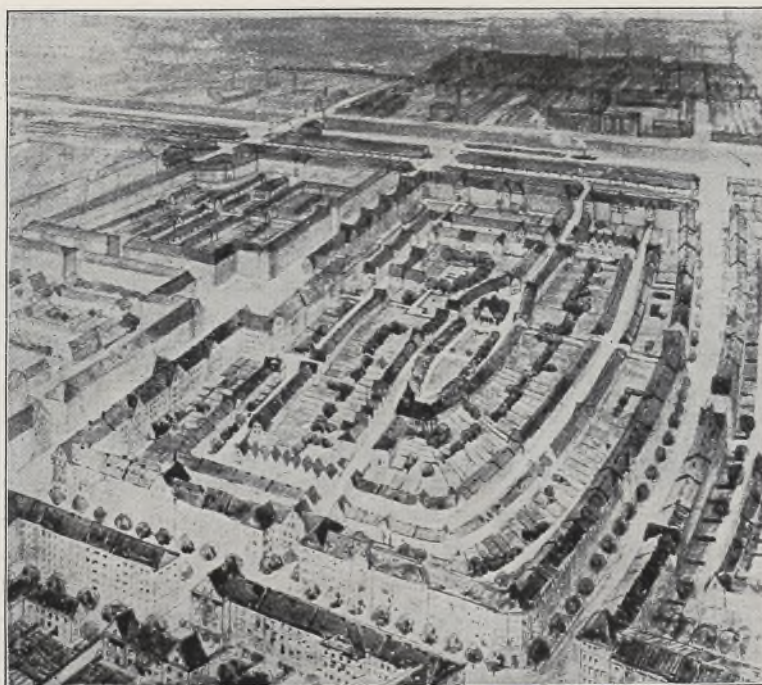


Abb. 112: Wettbewerb Großberlin 1910, Wohnblock mit hoher Randbebauung von Peters, Bruno Möhring und Rudolf Eberhardt.

Berlin hat sich auf natürliche Weise neben dem alten Hauptgeschäftszentrum der Friedrichstadt ein zweites in dem rasch emporgewachsenen Westen, der Gegend zwischen Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche und Nollendorfplatz, gebildet. Endlich findet man in den modernsten Stadtplanentwürfen, wie z. B. für Großberlin (1910) und Großdüsseldorf (1912), nach dem Vorbild der alten Städte, wo es einen Krautmarkt (die »Piazza d'Erbe« in Verona), einen Roß-, Wein-, Fisch- oder Kornmarkt gibt, wieder als Marktplätze ausgebildete, spezialisierte Verkehrszentren vorgesehen: etwa je ein Forum der Staatsregierung, der Gemeindeverwaltung, der Kunst mit Museum und Theater, der Wissenschaft mit Universität und Bibliotheksgebäuden, des Großhandels mit der Börse und den Banken, des Detailhandels mannigfaltigster Art — man denke an die in Berlin um den Hausvogteiplatz herum angesiedelte Konfektion — u. s. w.<sup>1)</sup>

Mit den dezentralisierenden Bestrebungen zur Entlastung des Stadtkerns erscheint freilich dieser noch nicht für die modernen Verkehrsanforderungen hinreichend erschlossen: Auch London mußte im Laufe des 19. Jahrhunderts große Straßendurchbrüche von der City bis zum Westend schaffen. — Der Gedanke der Entlastung gibt aber den richtigen Hinweis, wie solche Straßendurchbrüche auszuführen sind: nicht durch eine Verbreiterung der alten Gassen, der meist wertvolles Denkmalgut zum Opfer fallen wird, sondern durch die Anlage von Verkehrsparallelen. Auf diese Weise sind die Pariser Straßendurchbrüche der Haus-

<sup>1)</sup> Vgl. Bruno Möhrings mit dem zweiten Preis gekrönten Wettbewerbentwurf zu einer Umgestaltung der Altstadt Düsseldorf (1912), in dem je ein »Forum der Verwaltung« mit dem neuen Rathaus und ein »Forum der Kunst« mit Bibliothek und neuer Gemädegalerie vorgesehen wurde (A. E. Brinckmann, Der Wettbewerb Großdüsseldorf besprochen nach seinen baukünstlerischen Gesichtspunkten. Neudeutsche Bauzeitung, Organ des Bundes deutscher Architekten, E. V. 8 Jahrgang, 1912, 19. September, Heft 38, Seite 563—581.). Ferner die klugen Vorschläge Karl Schefflers in seinem Buch »Die Architektur der Großstadt« (Berlin 1913), die in der Forderung einer »Partikularisierung zu zentralistischem Endzweck« gipfeln.



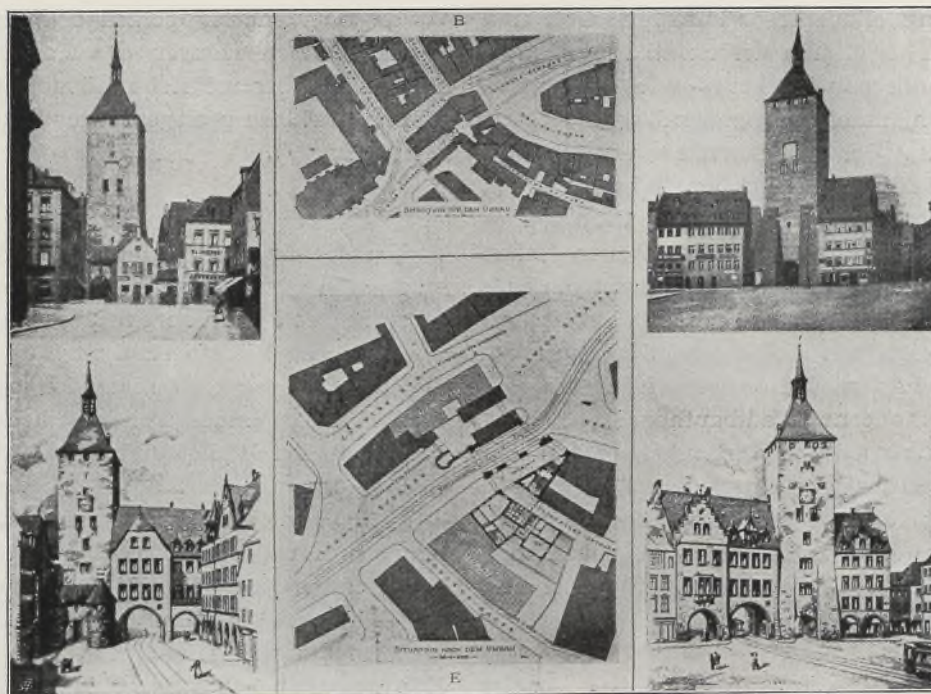


Abb. 113: Nürnberg. Das dem modernen Straßenbahnverkehr 1904 angepaßte Weißturmtor.

mannschen Bauperiode erfolgt, und auch der sich dieser künstlerisch anschließende Architekt E. Hénard sucht in seinem berühmten Projekt das Parallelenprinzip nach Möglichkeit zu wahren (Abb. 111). In Frankfurt am Main wurden in den siebziger und den neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts den alten von der Platzgruppe in der Stadtmitte ausstrahlenden Gassen, der großen Gallus-, Bockenheimer-, Eschersheimer- und Allerheiligengasse, breite Verkehrsadern parallel beigeordnet. Was Berlin betrifft, so ist der sehr erwägenswerte Vorschlag der Stadtbauausstellung »Großberlin 1910« noch in allgemeiner Erinnerung, die vom Verkehr überlastete Leipziger Straße durch doppelte Parallelen zu unterstützen, welche den ganzen Durchgangsverkehr der Trambahnen, Automobile und anderer Fuhrwerke aufzunehmen hätten, während die Leipziger Straße selbst nur den Ortsverkehr der Käufer, Fußgänger, Radfahrer bewältigen müßte.

Wie sind nun am besten solche Straßendurchbrüche auszuführen? — Der noch vor einigen Jahren lebhaft geführte Meinungsstreit, ob gerade oder krumme Straßen den Vorzug verdienen, ist heute wohl insofern erledigt, als man sich für die individualisierende Behandlung jeder einzelnen Situation entschlossen hat: Gerade Straßen haben nur Sinn als Ausdruck eines gerade auf's Ziel gerichteten Verkehrswillens. Ihre unzweifelhafte Monumentalität bei mäßiger Längsausdehnung ist nur an hervorragenden Stellen des Stadtbildes angebracht. Andererseits erscheinen auch willkürlich gekrümmte Straßen unbegründet und beweisen nur eine ganz ungeschichtlich denkende Romantik: Denn auch die mittelalterlichen Stadtpläne, selbst abgesehen von den einheitlichen Neugründungen des kolonisierenden 12., 13. und 14. Jahrhunderts im Nordosten Deutschlands, im Süden Frankreichs, sind rationaler als man gewöhnlich annimmt. Nur wo das hügelige Gelände, Sümpfe, Rinnsale u. s. w. es nötig machten, wich man von dem

stets angestrebten Rostsystem ab, das allerdings niemals nach der Schnur ausgeführt wurde. Die vielfältigen Aus- und Einbuchtungen mittelalterlicher Straßenfluchten, die durch das vorhin geschilderte Dominieren des Einzelhauses im mittelalterlichen Stadtbau hervorgerufen werden, sind nicht nur von baukünstlerischem Reiz, sondern geben auch höchst wertvolle Verkehrsabschnitte, rhythmisieren und teilen die Masse der Vorbeiziehenden in günstiger Weise ein.

Was die Breite der durchzubrechenden Straßen anlangt, so gilt es, sich entweder für eine ausgesprochene Verkehrs- oder für eine ausgesprochene Geschäftsstraße zu entscheiden: erstere kann bekanntlich, im Hinblick auf eine zukünftige Entwicklung, kaum breit genug angenommen werden. Bei letzterer muß grundsätzlich die Möglichkeit gewahrt bleiben, von jedem der Fußsteige die gegenüberliegende Seite der Schaufenster auch noch bemerken zu können. — Die Hauptverkehrsstraßen sind, vor allem auch da, wo sie die Wohngebiete der Außenstadt durchziehen, geschlossen mit hohen Randblöcken auszubauen, sowohl um die große Straßenbreite plastisch zu beherrschen als auch um die dahinterliegenden Wohnquartiere gegen den Durchgangsverkehr schützend abzuschließen; diese können dann weniger Geschosse aufweisen als die überragenden Randhäuser<sup>1)</sup>. Ein Mittel, breite Verkehrsstraßen bei dennoch eng aneinander gerückten Straßenwänden zu erlangen, wird im modernen deutschen Stadtbau leider zu wenig verwendet: die Überwölbung der Fußsteige mittels Arkaden. Welchen großartigen rhythmischen Effekt dieses Motiv erzielt, beweist u. a. die von Napoleon I. angelegte Rue de Rivoli in Paris. —

<sup>1)</sup> Vgl. die nach Art von Wohnhöfen mit innerer Gartenanlage in sich geschlossenen, mehrstöckigen Häuserblöcke, die Peters, Möhring und Eberstadt in ihren Wettbewerbsentwürfen »Großberlin« vorschlugen (Abb. 112), ferner die ebenfalls mit hoher Randbebauung arbeitenden Blockeinteilungen von Kiehl, Redlich, von dem hierin vorbildlichen Schöneberger Stadtbaurat Wolf und dem Breslauer Stadtbaurat Berg.



Unter Berücksichtigung aller dieser künstlerischen und technischen Bedingungen wird sich der Stadtkern in einer den Bedürfnissen des modernen Verkehrs wie den pietätvollen Wünschen der Denkmalpflege gleichmäßig gerechten Weise erschließen lassen. Solche Planungen werden mit feinem Architekturgefühl ihre individuellen Tracen ziehen, das Alte schonend und auf gut zu bebauende Blockgrundrisse achtend. Wieder die englischen Stadtbauer haben mit ihren an Straßenkreuzungen angenommenen Kreisplätzen, den für die Stadtpläne Englands typischen »Circus«, vorbildlich gezeigt, wie sich die bei Straßendurchbrüchen entstehenden scharfen Ecken vermeiden lassen<sup>1)</sup>.

Der ausgezeichnete moderne Stadtbautheoretiker Professor Dr. A. E. Brinckmann in Karlsruhe, schlägt eine andere Lösung für verkehrsreiche Straßenkreuzungen vor, versucht den Knoten aufzulösen, indem er die Diagonalstraßen nicht direkt, sondern in Absätzen durchführt, ein Stück gerader Straße verkehrsvermittelnd einschaltet (Abb. 114):

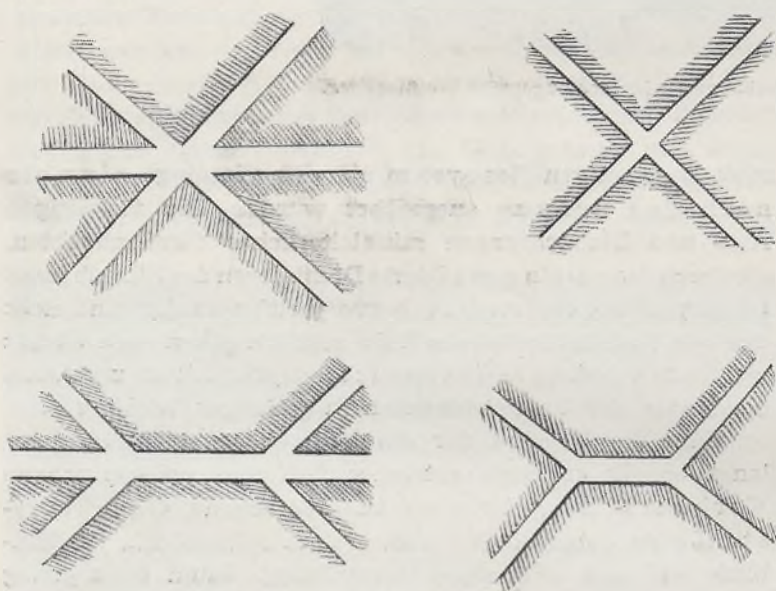


Abb. 114: Straßenkreuzungen nach A. E. Brinckmann (oben die schlechten, unten die richtigen Anlagen).

Auch die als »Verkehrshindernisse« von dem rohen Utilitarismus des 19. Jahrhunderts geschmähten alten Stadttore brauchen sich keineswegs den neuzeitlichen Bedürfnissen entgegenzustellen, ohne daß man sie etwa in architektonisch sinnloser Weise freilegen müßte: ein seitlich überwölbter Bogen neben der zu engen alten Toröffnung (wie z. B. in Nürnberg: das dem modernen Straßenbahnverkehr im Jahr 1904 angepaßte Weißturmtor, Abb. 113) wird alle Verkehrsansprüche befriedigen und trotzdem den baulichen Zusammenhang, die innere Existenzbegründung des Stadttors, wahren. Denselben Gedanken verfolgte ein Preisausschreiben der Berliner königlichen Akademie des Bauwesens von 1906, das für die Verkehrseinschnürung am Brandenburger Tor eine künstlerisch ausreichende Lösung unter Wahrung des geschichtlich überlieferten Platzbildes

<sup>1)</sup> »Picadilly-Circus« in London W. C., in Edinburg, in Bath (Somerset), 2 1/2 Stunden westlich Londons mit dem Expresß erreichbar, »the Circus«; in Deutschland ist hier der 1766 angelegte Königsplatz in Cassel zu nennen. Vgl. A. E. Brinckmann, Bath, Ein Stadtbaukunstwerk des 18. Jahrhunderts in England (Zeitschr. des Verbandes Deutscher Archi-

verlangte: Eine tunnelartige Durchbrechung der seitlich anschließenden Häuser des Pariser Platzes wurde grundsätzlich als bestmögliche Lösung der Aufgabe empfohlen, wie sie auch ein preisgekrönter Entwurf von Bruno Möhring zeigte<sup>2)</sup>.

## II. Fern- und Stadtbahnen.

Wenn man die von dem 19. Jahrhundert unternommenen stadtbaulichen Neuanlagen und »Altstadtsanierungen« als einseitig von Verkehrsinteressen beherrscht getadelt hat und jedwede Rücksichtnahme auf ästhetische Forderungen hier vermißt, so trifft dieser Mangel noch in weit stärkerem Maße bei den anderen neuzeitlichen Verkehrsmitteln, den verschiedenen Bahnarten, zu.

Die ersten Eisenbahnen in Europa fallen freilich in eine Zeit, in der man ebensowenig von der rapiden Entwicklung unserer Großstädte eine Ahnung hatte, wie von der kommenden Bedeutung der Eisenbahnen im Stadtbild. Heute stellen die Bahnhöfe jener Epoche — wie in Berlin und Leipzig bis dicht an den alten Stadtkern gerückte Kopfstationen — einen Pfahl im Fleische des Stadtkörpers dar; unbildlich gesprochen: sie zerreißen die Außenstadt in lauter unzusammenhängende Sektoren und verhindern so einen architektonisch einheitlichen Bebauungsplan. Die Eisenbahnfrage gehört also zu den prinzipiellsten, von denen die Lösung des modernen Stadtbauproblems auszugehen hat. —

Vielleicht nirgends so schwer empfindet man die Zerschneidung der Stadt durch die Eisenbahn wie an den in die City selbst sich keilförmig eindringenden Potsdamer und Anhalter Bahnhöfen in Berlin. Auch die meisten der stadtbaulichen Reformpläne der Ausstellung »Großberlin 1910« suchten diese breiten Geleisrayons der Personen-, Güter- und Verschiebebahnhöfe aus dem Herzen der Stadt wieder zu entfernen, sei es, wie das Bruno Schmitz vorschlug, daß sie die Bahnhöfe selbst hinauslegten, sei es, daß sie die Bahnstrecke von der Stadtgrenze bis zum Zentrum unterirdisch führten.

Und noch in verstärktem Maße hat dieser Tadel Geltung, wenn, wie in Hamburg und Magdeburg, wie in Düsseldorf vor allem, die durch einen Durchgangsbahnhof führende Trace die Altstadt wie mit einer Barrikade völlig von der Neustadt abschnürt.

Überhaupt ist man von der gegen Ende des 19. Jahrhunderts so großen Begeisterung für die Anlage von Zentralbahnhöfen und Kopfstationen in unsern modernen Großstädten mehr und mehr wieder abgekommen: Kopfstationen sind bekanntlich für den Durchgangsverkehr sehr unbequem und erfordern übermäßige Rangieranlagen. Bei den in's Riesige wachsenden Städten müssen aus Zentralanstalten, wie z. B. Bahnhöfen, notwendigerweise Verteilungsanstalten werden, um einseitige Stauungen des Straßenverkehrs zu verhindern und alle Stadtteile in gerechtem Ausgleich zu berücksichtigen. Man kann ja, wie das nach dem längst bestehenden Vorbild Londons auch für die

tekten- und Ingenieurvereine 1912, Nr. 32). Derselbe, Stadtbaukunst des 18. Jahrhunderts, Berlin 1914, Seite 54, Abb. 57, u. a. m.

<sup>2)</sup> Vgl. Theodor Goecke, Zur Umgestaltung des Pariser Platzes in Berlin. Der Städtebau. 4. Jahrgang, 1907, 9. Heft, Seite 113—115, Tafel 65—72.



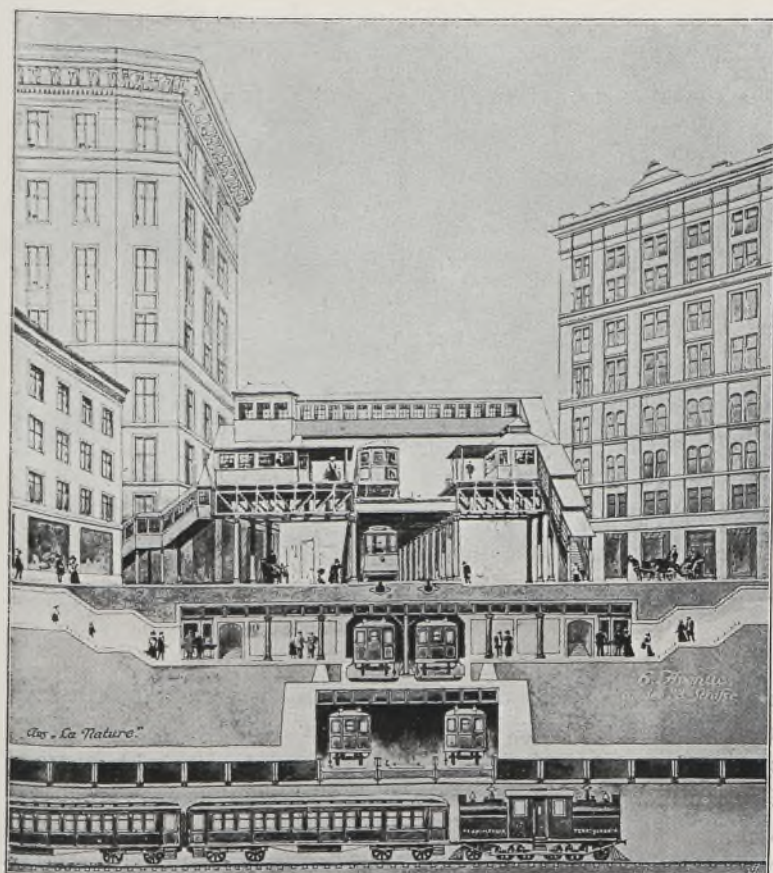


Abb. 115: New York. Fünf übereinander liegende Verkehrswege.

Nord- und Südbahnhöfe Berlins vorgeschlagen wurde, die Stationen durch Untergrundbahnen zur Beförderung von Durchgangszügen verbinden. Dennoch erscheint es auch nicht ratsam, die Bahnhofsgelände in unseren Großstädten aus stadtbaulichen Gründen zu weit hinauszulegen, sie wie in Klein- und Mittelstädten als ausgesprochene Außenanstalten zu behandeln, da damit ihr Zweck, das Geschäftszentrum mit dem Land zu verbinden, illusorisch würde: eine jedesmal besonders benötigte Bahn-hofsreise wird keine Verbesserung des Großstadtverkehrs bedeuten.

Dem sollen nun die verschiedenen Stadtbahnen, Hochbahnen, Untergrundbahnen, Straßenbahnen, abhelfen. Die als Hochbahnen ausgeführten Stadt- und Vorortbahnen setzen sich genau so in Gegensatz zu der Stadt als künstlerischem Architekturorganismus, wie die Fernbahnen selbst. Vorerst wirken sie zumeist noch als ein höchst unharmonischer Fremdkörper in ihr. — Bei den Fernbahnhöfen ist die Niveaugleiche des breit einschneidenden Bahnkörpers mit dem von ihm unterbrochenen Straßennetz das Mißliche. In New York hat man deshalb neue Bahnhöfe stets als Untergrund- oder als Hochstationen gebaut (Abb. 115). Solch eine Hochanlage ist auch der Bahnhofsneubau in Hamburg, während Bruno Schmitz in seinem genialen Bebauungsplan für Großdüsseldorf die eigentliche Bahn-trace tief versenkt und den Bahnhof selbst in Niveaugleiche mit den Straßen legt, die ihrerseits wieder durch Brücken mit dem jenseitigen Stadtteil verbunden erscheinen<sup>1)</sup>.

Bei den hochgelegten Stadtbahnen mußte man die Höhengleiche mit der Straße schon aus Sicherheits-

<sup>1)</sup> Siehe Wettbewerb Großdüsseldorf a. a. O. Abbildung auf Seite 571.

gründen aufgeben. Stadtbaulich ist aber mit einer rohen Dammanlage noch wenig gewonnen. — Wieder gibt leider Berlin mit seiner Stadtbahn das Beispiel, wie es nicht sein soll: Ohne Rücksicht auf die vorhandene Architektur, wird die Linienführung der Bahn durch die Häuserblöcke selbst hindurchgerissen, so daß man den unerfreulichen Anblick trostloser Hinterhäuser zu genießen hat, der erste Eindruck, den der etwa auf dem Bahnhof Friedrichstraße ankommende Fremde von der Hauptstadt des Deutschen Reichs gewinnt! Deshalb müssen für die Anlage von städtischen Hochbahnen folgende Grundsätze stets durchgeführt werden, trotz möglicherweise entstehender Mehrkosten, die sich aber in idealer Hinsicht reichlich bezahlt machen: 1. Blockdurchschneidungen sind stets zu vermeiden. 2. Der Bahndamm ist womöglich auf beiden Seiten mit Straßen einzufassen. 3. Seine Böschung ist mit Grün zu bepflanzen oder, noch besser, der Damm ist in seiner ganzen Länge in einen Promenadenstreifen einzubetten. (Da die Elektrisierung bei den großstädtischen Stadtbahnen nur noch eine Frage der Zeit ist, erscheint die Furcht vor Bränden durch ausgeworfene Funken bei diesen zukünftigen Anlagen als unnötige Sorge.) Häufige Tunnelbogen müßten die beiderseitigen Grünstreifen verbinden und den Straßenquerverkehr ermöglichen.

Und trotzdem — auch bei solch weitgehender Verkleidung des materiellen Nützlichkeitsproduktes der Stadtbahn wird diese doch kaum in strengem Sinn zur Stadtschönheit beitragen: sie stellt immer ein unästhetisches Fremdes im Architekturbild dar, das dann am besten überwunden wird, je mehr man es verhüllt; am vorteilhaftesten erhebt man darum die Stadtbahn nicht auf einen Damm, sondern versenkt sie vielmehr in einen Bodeneinschnitt (Abb. 116), der stellenweise von Straßenüberführungen in normaler Niveauhöhe überbrückt wird in der Weise, wie Bruno Schmitz die Eisenbahnlinie durch Großdüsseldorf zu führen vorschlägt. Damit ist die Richtung zu der künstlerisch idealsten Lösung des Stadtbahnproblems, der Untergrundbahn gegeben, die bei den teuren großstädtischen Bodenpreisen zugleich auch die ökonomischste sein wird. Die Untergrundbahn ist in der Tat die einzige Schnellbahn, die in der Großstadt aus technischen, wirtschaftlichen und ästhetischen Gründen Zukunft besitzt.

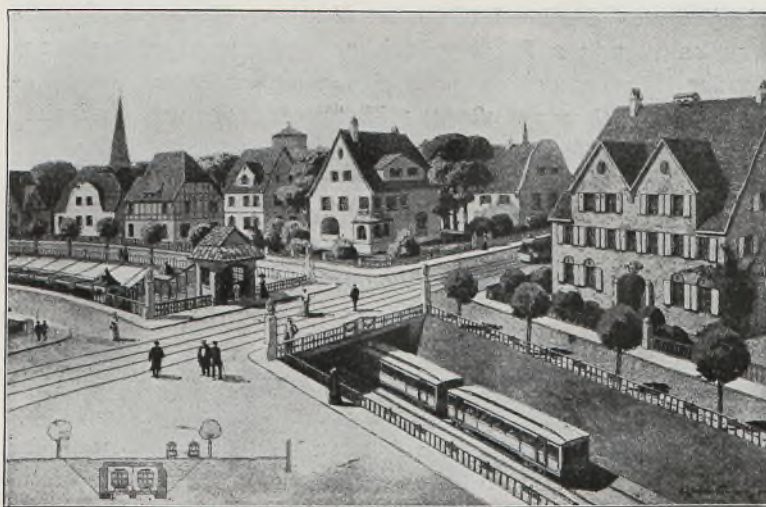


Abb. 116: Einschnitt-Schnellbahn der Kolonie Dahlem bei Berlin.





Abb. 117: Berlin N. Hochbahnhof Danziger Straße von Alfred Grenander (Außenansicht).

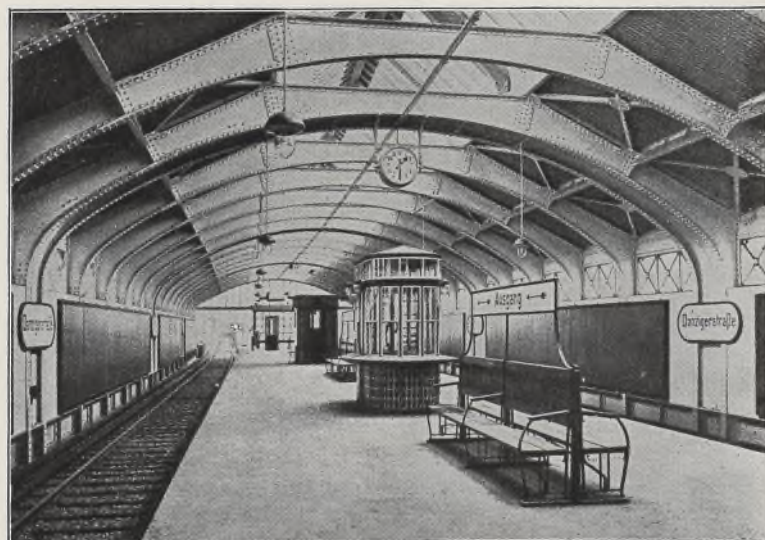


Abb. 118: Berlin N. Hochbahnhof Danziger-Straße von Alfred Grenander (Innenansicht).

Vor allem verlangt sie auch keine kostspieligen Bahnhofshochbauten. — Bei der Berliner Hoch- und Untergrundbahn erscheinen gerade diese, teilweise sehr massiven Aufbauten als das Mißliche, die beispielsweise der Pariser *Chemin de fer métropolitain* (welcher allerdings größtenteils unterirdisch durchgeführt ist) gar nicht hat: Der mächtige Zentraltempel auf dem Wittenbergplatz in Berlin zerstört auf's empfindlichste die räumliche Platzeinheit und versündigt sich gegen den schon in den neunziger Jahren von Camillo Sitte verkündeten Stadtbaugrundsatz vom »Freihalten der Mitte«<sup>1)</sup>. Auch die vor zehn Jahren geschaffenen älteren Stationsbauten der Berliner Hoch- und Untergrundbahn, z. B. auf dem Nollendorfplatz und an der Bülowstraße, können zum mindesten im Äußern kaum befriedigen, obwohl bei ihrer Errichtung große ästhetische Anstrengungen gemacht wurden. Selbst wenn man von der Unruhe ihres sezessionistischen Details absieht, bleibt doch immer noch der Grundfehler ihres wesentlich senkrecht tendierten, pfeilermäßig emporwachsenden Aufbaus bestehen, wo doch sowohl der Eisenbahndamm und die Fahrtrichtung als auch die umgebenden Häuserzeilen gebieterisch die formentsprechende Wagrechte erheischen. — Die jüngsten Stationsbauten der Berliner Hoch- und Untergrundbahn, wie z. B. der Hochbahnhof Danziger Straße im Norden, führten darum auch eine wagrecht dominierte Gestaltung in ihrem Äußern wie im Innern mit logischer Folgerichtigkeit durch (Abb. 117 und 118).

Ebenso hat in Wien der Schöpfer der österreichischen Architekturmoderne, Otto Wagner, mit feinem künstlerischen Instinkt bei den Bauten der Stadtbahn dieses horizontale Gestaltungsprinzip in den geraden flächigen Formen seiner Stationen verwirklicht, die darum in Wahrheit als Haltestellen, als Ruhepunkte des Durchgangsverkehrs, erscheinen.

Die Straßenbahnen bieten als solche wenig ästhetische Probleme, die nicht mit denen der Straßenführung selbst zusammenfallen. Bei breiten Avenuen, wie sie vor

<sup>1)</sup> Camillo Sitte, Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung moderner Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien. 4. Auflage, Wien 1909. II. Das Freihalten der Mitte. Seite 24—37.

allem in die Stadtumgebung hinausführen, ist ein gesonderter Bahnkörper, seitlich oder in der Straßenmitte, ratsam, der es bei später anwachsendem Verkehr ermöglicht, die Bahntrasse als Untergrundschnellbahn zu versenken (Projekt des städtischen Betriebsdirektors Stahl in Düsseldorf, im Wettbewerb Großdüsseldorf 1912, Abb. 120). Überhaupt ist für diese großen Verkehrsstraßen der Verkehr am besten zu differenzieren in besondere Automobilstraßen, in den Fahrdamm für Wagenverkehr, in Radfahr- und Fußgängerwege. Andererseits sind in den engen Gassen der Altstadt die an ein festes Geleis gebundenen Trambahnen durch die mobileren Omnibuslinien abzulösen, wenn man nicht die doppelgleisigen Straßenbahnlinien »gabeln«, d. h. Hin- und Rückfahrtlinien getrennt anlegen kann.

Noch ein Ersatz der Stadtbahnen ist zu nennen, welches für verkehrsreiche Großstadtstraßen in Betracht käme: die Schwebebahn. Nur mit einem Gefühl des ästhetischen Mißbehagens erinnert man sich an dieses Beförderungsmittel, das über ein schmutziges Rinnsal die Wagenkasten an einem rohen Eisengestänge mit auseinander gespreizten Stützen zwischen Elberfeld und Barmen hin- und herzieht; kaum eine trostlosere Disharmonie mit der Umgebung ist denkbar und jede Hoffnung auf eine noch mögliche stadtbauliche Schönheit scheint hier ausgeschlossen! Dennoch hat man wegen der von der Schwebebahn beanspruchten geringen Standfläche auch einmal eine bessere Lösung zu finden versucht: 1907 haben Bruno Möhring, Alfred Grenander und Sepp Kaiser als künstlerische Berater der Kontinentalen Gesellschaft für elektrische Unternehmungen ein Projekt für eine Berliner Schwebebahn in der Brunnenstraße vom Rosenthalertor bis zur Invalidenstraße ausgearbeitet. Man stellte einfach geschmackvolle Eisenträger von höchster Knappheit und Schlankheit der Form in die Mitte der Straße, wodurch diese nach zwei Richtungen hin geteilt und ihr Verkehr damit recht günstig in bestimmte Bahnen gelenkt wurde (Abb. 119). Da dieser Plan aber nicht ausgeführt wurde, ist das allerdings künstlerisch sehr schwierige Experiment mit einer großstädtischen Schwebebahn noch zu wagen.





Abb. 119: Probeversuch einer Schwebebahn in der Brunnenstraße in Berlin N. von Bruno Möhring, Alfred Grenander und Sepp Kaiser.

### III. Der Fluß im Stadtbild.

Ein Verkehrsweg, der in früheren Zeiten für unsere Gemeinwesen eine Hauptbedeutung besaß, erscheint leider von dem modernen Stadtbau ganz vernachlässigt: die Wasserstraßen der Flüsse, Kanäle, Seen. In Berlin fließt so die Spree zumeist nur an Hinterhäusern, Kohlenschuppen, Lagerplätzen vorbei. Sie spielt die klägliche Rolle eines Abwässerungskanaals. Die Möglichkeit zur Entfaltung architektonisch schöner Uferstraßen ist hier versäumt worden. Wo gar ein kleineres Rinnsal im Stadtgebiet vorhanden war, wurde es durch die schematische Planung des 19. Jahrhunderts unterdrückt, statt in seiner stadtbaulichen Wirkung ausgenutzt zu werden.

Dr. Emmerich Forbat-Fischer, Privatdozent für Stadtbaukunst an der Technischen Hochschule zu Budapest, hat auf einen der wesentlichen Gründe dafür hingewiesen, auf die ausschließliche Anwendung des radialen Straßensystems bei den Stadterweiterungen des 19. Jahrhunderts<sup>1)</sup>, das ja auch an der übertriebenen Zentralisation unserer Großstädte die Schuld trägt. Nach Wegfall der Mauern der an Flüssen liegenden Städte wurden die in's Land hinausgehenden, zentrifugalen Verkehrsstraßen zu Hauptadern des Bebauungsplanes, und die toten Winkel der Flußufer blieben, zum mindesten für lange Zeit, unbesiedelt (Beispiele: Dresden, Breslau, das Ostend von Frankfurt am Main). Daß spätere Epochen diese von der Natur bevorzugten Siedelungslagen nun mit allerlei Industriebauten besetzten, kann schwerlich als ästhetisches Äquivalent gelten. Deshalb ist für die an Flüssen gelegenen Stadtteile das Rechtecksystem vorzuziehen, dessen Straßen sich in ihrer Richtung der Dominante im Stadtplan, dem breiten Mittelstrom, anschmiegen. Ein solches Straßennetz ist imstande, die Flußufer in ganz anderer Weise für die Bebauung auszunutzen und den Fluß selbst wieder als mächtige Verkehrsader in die Stadt einzubeziehen, während er bei dem Radialsystem größtenteils außerhalb ihrer dahinfließt. Sobald auf diese Weise Stadt und Fluß wieder untereinander Fühlung genommen haben, kann sich ein

<sup>1)</sup> Der Städtebau 1904. I. Jahrgang. 4., 5. und 6. Heft.

starker Personen- und Lastenverkehr auf dem Fluß entwickeln, wie man ihn auf der mit dem Stadtbild von Paris so feng verwachsenen Seine, etwa durch die bekannten Omnibusboote, die »mouches«, stets aufs neue bewundert. Der Berliner Bürgermeister Dr. Georg Reicke sprach bereits vor einem Jahrzehnt die sehr beachtenswerte Anregung aus, auf dem mit günstigeren Uferstraßen versehenen Landwehrkanal einen entsprechenden Personenverkehr mittels Motorbooten einzurichten. Nicht unklug ist es auch, durch vom Fluß abzweigende Kanäle noch andere Stadtpartien an solchen Verkehrsvorzügen zu beteiligen, vielleicht durch einen peripherischen Umleitungskanal, wozu beispielsweise in Breslau der alte Oderarm ausgebaut wurde. —

Es muß als Grundsatz des modernen Stadtbaus aufgestellt werden, daß der Fluß aus Gründen des Verkehrs, der Hygiene und der Ästhetik der Allgemeinheit gehört. Am besten ist er unter das vielerorts heute schon eingeführte Denkmalschutzgesetz zu stellen: Seine Ufer dürfen nicht, selbst unter Auflegung irgend eines Servituts, an Private veräußert werden. Vielmehr sind die Ufer mit Promenadenstraßen einzufassen, da der Flußlauf einen ideal ventilierten Luftkanal in der Häusermasse der Großstadt darstellt. Fabrikniederlassungen und ähnliche, den Fluß entstellende Bauten sind im eigentlichen Weichbild der Stadt zu vermeiden. — Nun darf man, aus raumkünstlerischen Gründen, nicht in ein luxuriöses Gegenteil verfallen und die Uferstraßen vollständig mit Einzelvillen besetzen, um die durch den Promenadencharakter geschaffene vornehme Lage kapitalistisch auszubeuten. Der Fluß wird sicherlich die breiteste Straße in der ganzen Stadt darstellen, und dieser übermäßigen Straßenbreite müssen als Masse gleichwertige Hausblöcke entsprechen. Die Bebauung der Thames-

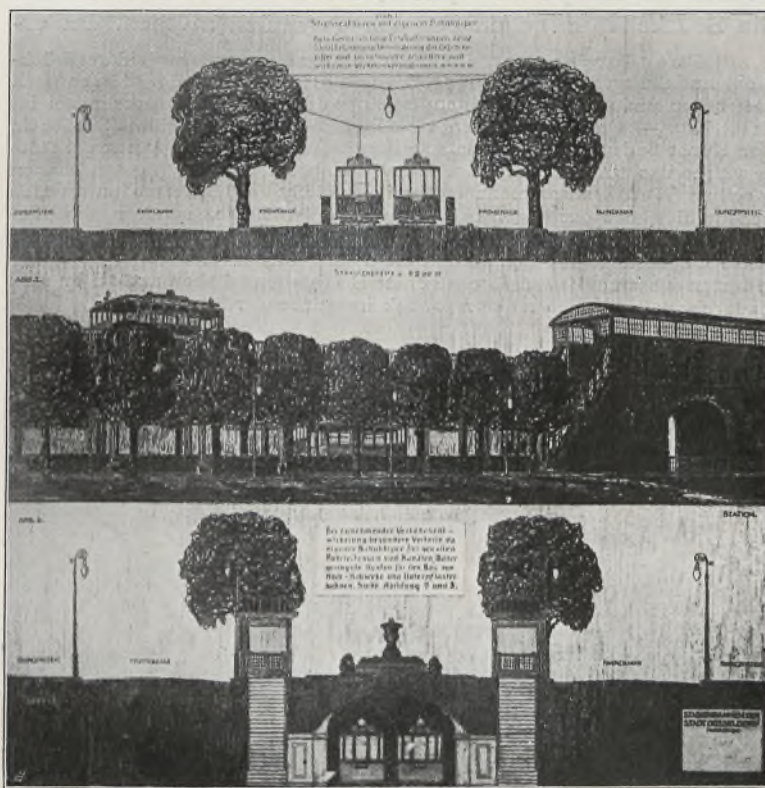


Abb. 120: Wettbewerb Großdüsseldorf 1912. Straßenbahn auf besonderem Bahnkörper, als Untergrundbahn zu versenken, von Betriebsdirektor Stahl.



Embankments in London mit Monumentalgebäuden wie dem House of Parliament und den großen vornehmen Hotels, das Seineufer in Paris mit der gewaltigen geschlossenen Masse des Louvre und der daran anschließenden Tuilleries geben die richtige Proportion für eine Stromuferbebauung, der auch Peter Behrens gefolgt ist, als er das flächig gegliederte Massiv seines Verwaltungsgebäudes der Mannesmannröhrenwerke am Rhein in Düsseldorf aufrichtete, und als er 1911 sein Konkurrenzprojekt für eine Kölner Kettenbrücke zeichnete (Abb. 121 und 122).

Darin besteht überhaupt die Aufgabe, den Fluß weder in praktischer noch in ästhetischer Beziehung die Stadt zerreißen zu lassen. Erfüllt wird sie durch die Brückenverbindungen, und es ist ein Vergnügen zu beobachten, mit welchem Gefühl für die stadtbaukünstlerische Existenz frühere Zeiten eine geschlossene Harmonie zwischen der unaufhörlichen Bewegung des Stromes und der dauernden Festigkeit der Uferbauten gestaltet haben. Wieder ist Paris als vorbildlich zu nennen mit der klassischen Folge der vier Brücken am Louvrekai, Pont neuf, Pont des arts, Pont du carroussel und Pont royal: Sie schaffen eine feste Massenverbindung zwischen den Uferbauten und werfen gleichsam deren stadtbauliche Monumentalität auf das andere Ufer hinüber, wobei der Fluß das entschieden untergeordnete Wirkungselement in der Architekturkomposition darstellt. — Hier ist die Seine ziemlich schmal, bei einem breiten Strom dagegen, wie dem Rhein, erschien diese Lösung weniger angebracht. Die Forderung Theodor Fischers, im Stadtbau »nach herrschenden und beherrschten Massen« zu unterscheiden<sup>1)</sup>, ist auch auf den Brückenbau auszudehnen: ist der Fluß schmal, so werden die Steinmassen der Uferbauten und der sich hinüberwölbenden Brücke die Hauptrolle spielen, ist er aber breit, so wird die Brücke ihm gegenüber verschwinden müssen. Im er-

<sup>1)</sup> Theodor Fischer, Stadterweiterungsfragen mit besonderer Rücksicht auf Stuttgart. Stuttgart 1903, S. 8 und 9: Gliederung der Massen nach Herrschendem und Beherrschtem ist eines der wichtigsten Kunstmittel im Städtebau. — Gleichheit halten viele im Leben für eine schöne Sache; in der Kunst bedeutet sie die entsetzlichste Öde, unsere modernen Städte beweisen das zur Genüge. Da nützt es auch nicht, die gewaltigsten Massen gleichen Wertes zusammenzustellen! — Nicht das Beherrschen an sich scheint übrigens das eigentlich ästhetisch Wirksame, sondern die Zusammenfassung aller Teile in eine Einheit, welche nur durch diese Gliederung erreicht werden kann und in der alle Teile, vom Geringsten bis zum Haupt, ihre eigenste Bestimmung haben und schön sind dadurch, daß sie diesen ihren Zweck im ganzen erfüllen.

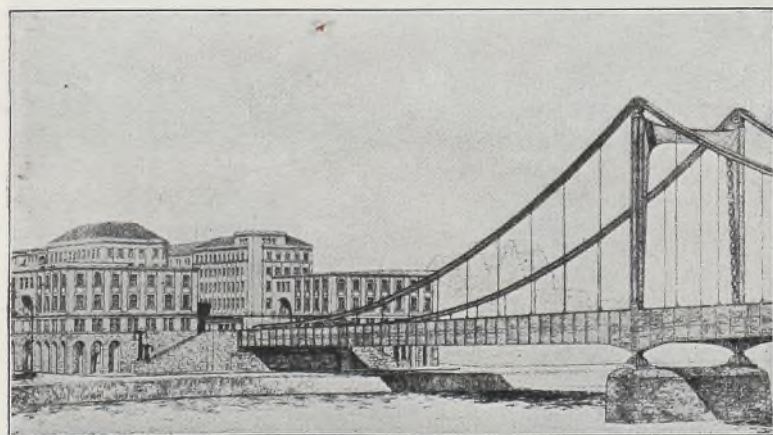


Abb. 121: Peter Behrens, Entwurf für eine Kettenbrücke über den Rhein bei Köln, Uferbild der Kölner Seite.

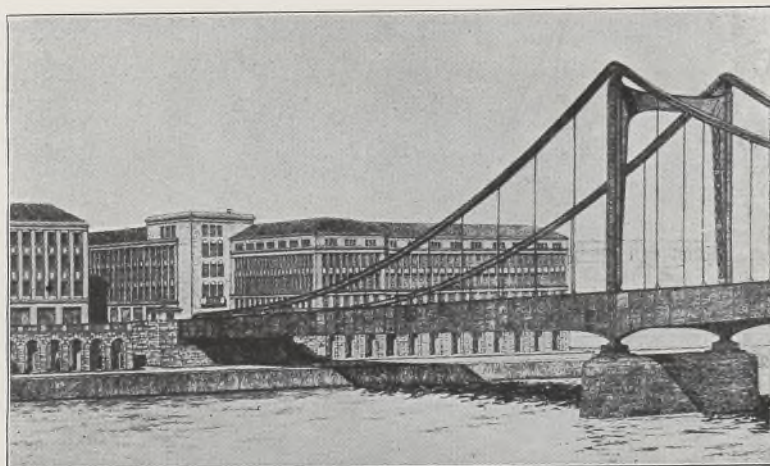


Abb. 122: Peter Behrens, Entwurf für eine Kettenbrücke über den Rhein bei Köln, Uferbild der Deutzer Seite.

sternen Fall ist der massige Steinbau am Platz, im zweiten eine freie und leicht wirkende Eisenkonstruktion von graziöser Linienform, wie sie auch die neue Kettenbrücke über den Rhein bei Köln, in Gestalt einer an Trägern aufgehängten Girlande, verwirklicht und wie wir sie an der eleganten Drahtseilbrücke über die Donau bei Passau, einem Werk der Augsburg-Nürnberger Maschinenfabrik, bewundern<sup>2)</sup>. — Dagegen sind als ganz sinnlos jene Zwitterbildungen zu vermeiden, welche an eine lineare Eisenbrücke massive Brückenköpfe in Form von mittelalterlichen Burgenbauten setzen.

Das weise Prinzip der Unter- oder Überordnung von Fluß und Brücke sollte nie aus dem Auge gelassen werden, selbst wenn auch die technisch unerschöpflichen Möglichkeiten moderner Konstruktionsarten, wie des Betonbaus, dazu versuchen sollten: Wo die Häuser der Stadt geschlossen zusammenrücken, ist auch die massive Brücke das Gegebene, wo hingegen die unendliche Weite des breit dahin fließenden Stromes vorherrscht, erscheint die Durchsichtigkeit einer linearen Eisenkonstruktion, die zwar einen rhythmischen Akzent, aber keine Unterbrechung des Flußlaufes darstellt, am Platz.

Alte Steinbrücken freilich dürfen niemals, auch bei noch so großer Strombreite, durch Eisenstege ersetzt werden: denn gerade sie sind regelmäßig mit der Uferarchitektur als Masse aufs engste verwachsen und stützen sich meistens auf Werder und Flußinseln, so daß auch ästhetisch die Strombreite gar nicht so groß wirkt. Ein Beispiel hierfür stellt die alte Mainbrücke zwischen Frankfurt und Sachsenhausen dar, die jetzt aus Schifffahrtsrücksichten durch einen Neubau ersetzt werden muß; dessen Bogen sind zwar weiter genommen, aber natürlich ist auch er in Stein gedacht, um ebenso kraftvoll wie sein alter Vorgänger die Massen des Frankfurter und des Sachsenhäuser Ufers in ästhetischer Einheit zu verbinden (Abb. 123).

\*

Um das große Problem von Stadtbau und Verkehr sachgemäß zu lösen, ist eine weitsichtige Bebauungspolitik notwendig: Alle zukünftigen Entwicklungsmöglich-

<sup>2)</sup> Abbildung im Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1914, Seite 40.





Abb. 123: C. F. W. Leonhardt, H. Aßmann und Stadtbauamt, Neubau der Kaiserbrücke über den Main zwischen Frankfurt und Sachsenhausen.

keiten der Stadt sind vor auszusehen. Es gilt vor allem auch, das Gebiet, für welches die Bebauungspolitik in Betracht kommt, so ausgedehnt wie nur möglich anzunehmen. Der Zweckverband »Großberlin«, der hauptsächlich zur Lösung von stadtbaulichen und Verkehrsfragen geschaffen wurde, verdient auch anderorts, etwa durch Errichtung ständiger Verkehrskammern, eine Nachahmung. In dem rheinisch-westfälischen Industriegebiet oder im Rhein-Main-Gebiet, wo die Städte in engster Nachbarschaft sich in schier unheimlichem Wachstum ausdehnen, lassen sich die großen Fragen einer rationellen Straßen- und Bahnführung, der richtigen Ausnützung vorhandener Wasserwege ohne eine bis in's einzelste individualisierende Rücksichtnahme aufeinander gar nicht mehr behandeln, wenn nicht eine konkurrierende und deshalb schädliche Entwicklung herbeigeführt werden soll. Solche Zweckverbände dürfen natürlich nicht an der Landesgrenze, z. B. zwischen dem preußischen Frankfurt am Main und dem hessischen Offenbach, halt machen. Sie erst geben die Möglichkeit zu einer Zentralisation großer städtischer Gebiete, in vielen Fällen damit die Vorstufen zu einer umfassenden Eingemeindungstätigkeit der umliegenden Ortschaften. Wenn oben, unter Berufung auf das Beispiel Großlondons, gefordert wurde, daß diesen sodann eine beträchtliche Selbständigkeit der Verwaltung, des Kultus u. s. w., im gesamten Stadtorganismus eingeräumt werden müsse, so wird die Zentralisation des

Zweckverbandes und der Eingemeindung wieder ihre höchst gesunde Ergänzung in dieser Dezentralisation einer relativen Verwaltungsselbständigkeit finden.

Die symmetrische Ausgeglichenheit des Stadtorganismus ist Voraussetzung der gesamten Einzelbebauung. Heute ist man wieder auf Grund alter Architekturvorbilder und moderner Bauerfahrungen zu der Überzeugung gelangt, daß man die Häuser typisch gestalten und zu plastisch geschlossenen Blöcken ohne den früher baupolizeilich vorgeschriebenen, schematisch stets wiederkehrenden Bauwich zusammenfassen muß, dagegen die Straßen nach Situation, Verkehr wirtschaftlicher und künstlerischer Absicht untereinander zu individualisieren hat<sup>1)</sup>.

Dies bedeutet just das Gegenteil zu den stadtbaulichen Verfahren des 19. Jahrhunderts, wo man die Straßenallignements schematisierte und in die einförmigen Zeilen dann Häuser von möglichst verschiedenem Aussehen hineinstellte. Nur die erstere Art kann für den großstädtischen Verkehr den richtigen Hintergrund abgeben! —

Broder Christiansen sagt in seiner tiefen und lebenswahren »Philosophie der Kunst«, die Werke der Nutzkunst müßten offen bleiben für den Gebrauch; erst der Gebrauchende werde ihnen zum Abschluß<sup>2)</sup>. Die ästhetische Ergänzung zu der fluktuierenden Ruhelosigkeit des großstädtischen Verkehrs wird sich als die rhythmisch gebändigte Einheit großer, zusammenhängender Häuserfassaden, kubischer Architekturmassen darstellen<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Vgl. die schon erwähnte treffliche Programmschrift von Dr. Walter Curt Behrendt, Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Berlin 1912. Ferner Professor Dr. A. E. Brinckmann (Wettbewerb Großdüsseldorf, Seite 579): Auch für das einfache bürgerliche Haus wird man dazu kommen, größere Einheiten aus Typen zu bilden, die wieder nur die Bausteine für die Stadtform ergeben. Die früher schematisch angeordnete, offene Bauweise mit 6—10 m breitem Bauwich ist gänzlich verpönt.

<sup>2)</sup> Broder Christiansen, »Philosophie der Kunst«. Hanau 1909. IV. Der Stil. Seite 223.

<sup>3)</sup> Damit sei die m. E. abschließende Antwort gegeben auf den Dis-

kussionsstreit, der sich im Anschluß an Peter Behrens' Vortrag über den »Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik« auf dem Berliner Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 1913 erhob (Bericht, Stuttgart 1914, Seite 259—265). Es wurde darüber gestritten, ob die zeitgemäße Hast des großstädtischen Lebens oder — in komplementärem Sinn — die Reaktion gegen jene Hast: die zeitungemäße Ruhe, zu architektonischem Ausdruck gelangen soll. Mir scheint, wie gesagt, ein synthetisches Drittes als das dem modernen Kulturinhalt Wesentliche erreichbar: die zu architektonischer Monumentalität verfestigte Stimmung unendlicher Bewegung.





Abb. 124: Gedächtniskirche von Remigius Geyling, Gesamtansicht.



Abb. 125 und 126: Aufnahmen der Gedächtniskirche während des Baues.





Abb. 127: Gedächtniskirche von Remigius Geyling, Seitenansicht.

## Eine Gedächtniskirche von Remigius Geyling.

Werke der Architektur und Bildhauerkunst, die während des Krieges im Kampfgebiet oder in seiner unmittelbaren Nachbarschaft entstanden, sind fast ausnahmslos Schöpfungen pietätvollen Andenkens an die Gefallenen: Grabdenkmäler und Heldenfriedhöfe. Ein Denkmal besonderer Art hat eine Gebirgsbrigade an der Isonzofront ihren toten Kameraden errichtet: eine Gedächtniskirche, die nach Entwürfen des im Brigadeverbande als Oberleutnant dienenden Wiener Malers Remigius Geyling unter Leitung des Künstlers und Mitwirkung des Oberleutnants Baumeisters Geza Jablonsky im Jahre 1916 erbaut wurde. Das Material, Stein und Holz, wurde auf dem Bauort selbst gewonnen, zur Bedachung Eternit verwendet; sämtliche Arbeiten sind von Mannschaften der Brigade ausgeführt.

Die Kirche, eine dreischiffige Basilika mit erhöhtem Mittelschiff, erhebt sich auf einem Felsen, zu dem über aufgeschütteten Boden 78 Stufen aus Stein und Zement hinaufführen. Der Grund wurde freigelegt; eine Mauer aus behauenen Quadern vermittelt den Übergang vom Unterbau aus Natursteinen zum Holzbau, der, aus Lärchenholz konstruiert, im Äußeren auf einen warmen Holzton (dunkelbraun und rot) gestimmt ist — mit Kerbschnitt geziert, gebrannt und mit Leinölfirnis eingelassen. Als Schmuck der Mauerfüllungen sind in Fresko die Wappen der Kronländer und an der Stirnseite des Turms, der eine Sonnenuhr zeigt, das gemeinsame Wappen der Monarchie gemalt.

Durch eine breite Tür (Eichenholz, naturfarbig, eingelassen, mit Beschlägen aus Schmiedeeisen) betritt man





Abb. 128: Gedächtniskirche von Remigius Geyling, Aufgang.



Abb. 129: Gedächtniskirche von Remigius Geyling, Eingang.

das Kirch-Innere: ornamental bemaltes Gebälk, das die Konstruktion deutlich werden läßt und einen Holzkassettenplafond trägt, gibt dem Raum durch die kalten Farbtöne (blau-schwarz-weiß-gold) eine einheitliche helle Wirkung, mit der auch die bläulichen Ornamentalglass-Fenster harmonieren. Die Innenwände sind verkleidet mit Ehrentafeln der Unterabteilungen, die im Verbands der Brigade gekämpft haben. Die Namen von 1600 gefallenen Krieger sind auf diesen (Eichenholz-)Tafeln eingebrannt; Mangel an Raum führte zur Anfügung von Flügeltafeln.

Die Seitenschiffe sind gegen die Apsis abgeschrägt und an den Abschlußwänden geschmückt mit je einem von Remigius Geyling auf Leinwand gemalten Ölbild: Schwebende Engel.

Das Abschlußgitter der Apsis, die Leuchter, die Ampel

beim Altar sind aus Schmiedeeisen gearbeitet. Der Altar aus schwarz gefärbtem Kunststein trägt ein großes Holzkreuz, einen aus Lindenholz geschnitzten Christus von Anton Perathoner, Bildschnitzer aus dem Grödener Tal, Kanonier; auf stufenförmigem Aufbau stehen Leuchter aus vergoldetem Eichenholz, oben ist — die einzige nicht aus der Brigade selbst herrührende Arbeit — ein Glasmosaik angebracht. Der Rand des Altarblatts und die Füllungen sind von Perathoner in Holz geschnitzt.

Unmittelbar vor dem Altar stehen drei mit Leder gepolsterte Ehrensitze, dahinter noch vier Bankreihen. In einer Vitrine aus Holz werden feindliche Minen und Geschosse, in einer zweiten auf einem Holzpult das Gedächtnisbuch der Kirche aufbewahrt.





Abb. 130: Gedächtniskirche von Remigius Geyling, Innenansicht.



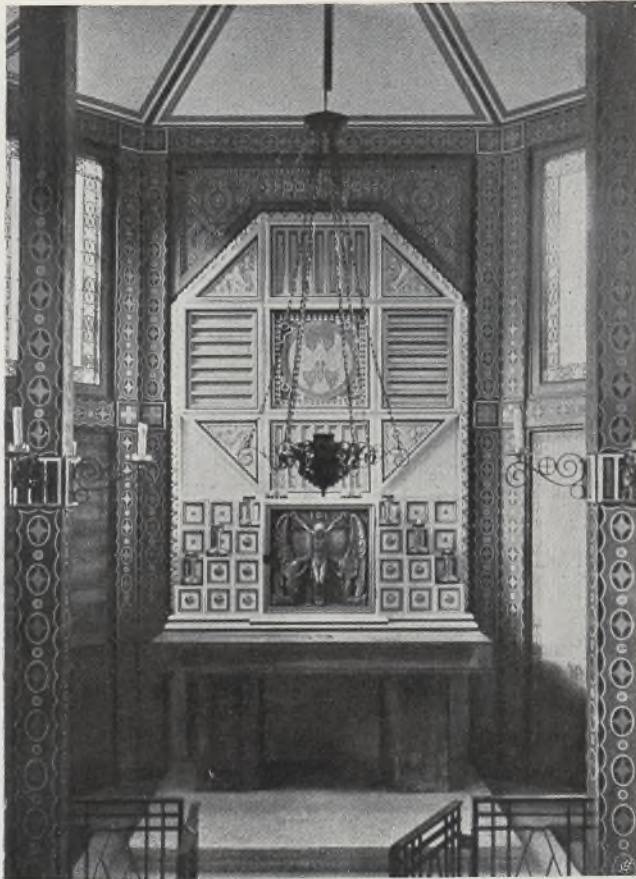


Abb. 131: Altar.



Abb. 132: Ölgemälde im Seitenschiff.

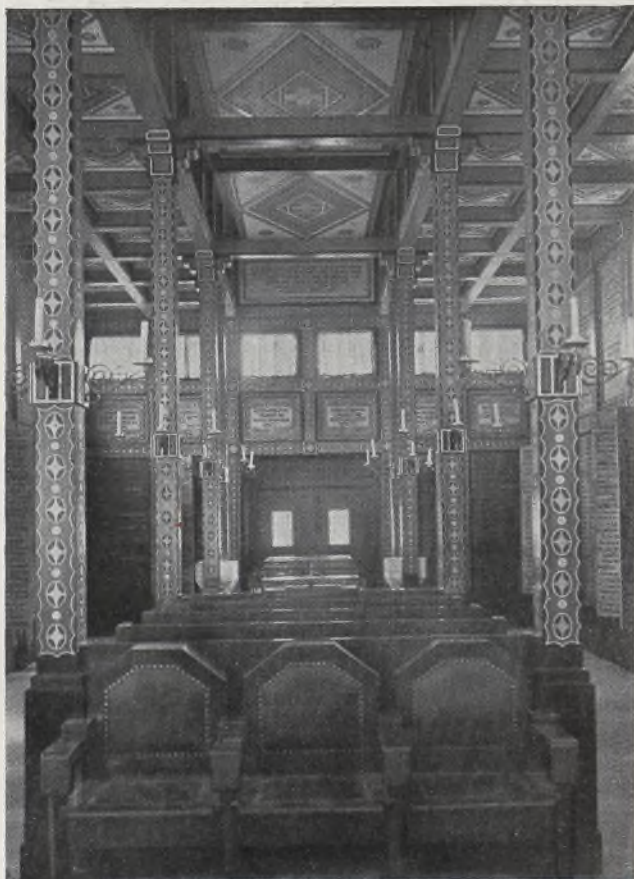


Abb. 133: Blick vom Altar gegen den Eingang.

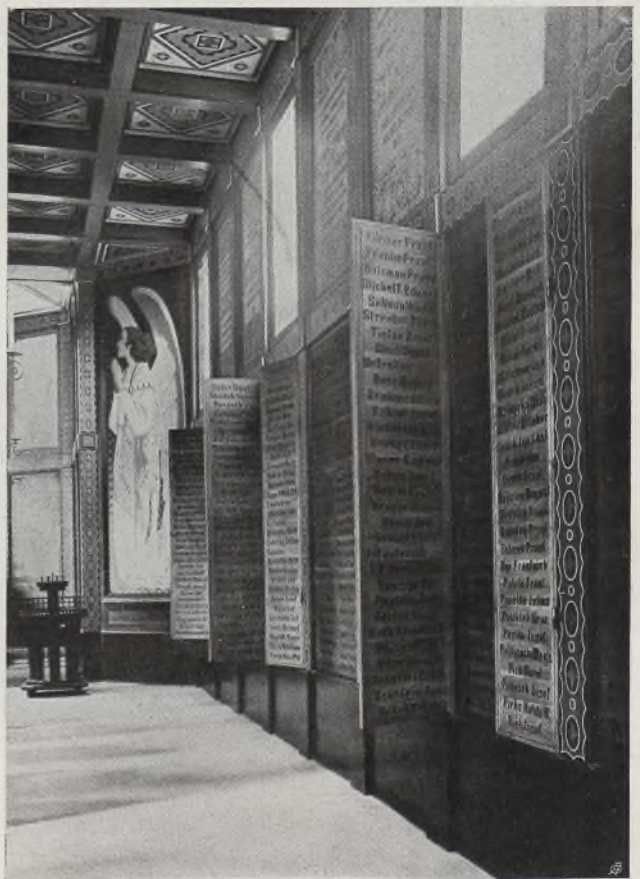


Abb. 134: Seitenschiff mit Namентаfeln.

Gedächtniskirche von Remigius Geyling.





Abb. 135: Architekt Oskar Strnad (Strnad, Wlach, Frank).

## Das Speisezimmer.

Von Max Eisler.

Unsere letzten Anmerkungen zur Stube waren darauf ausgegangen, wie dem Wohnzimmer seine alte beherrschende Rolle im Hause wieder gewonnen und von ihm aus eine gesteigerte Wohnlichkeit auch für die übrigen Räume erzielt werden könnte.

Unter den Gesichtspunkt des Wohnraumes gestellt, erweisen sich selbst unsere Speisezimmer durchaus unzulänglich. Bedenkt man, daß gerade hier der kärgliche Rest von alltäglichen Familienakten, den uns das zerrissene Großstadtleben noch gelassen hat, daß hier die Mahlzeiten stattfinden, dann wird man an dieser Stelle die Schwere des beschriebenen Mangels besonders stark empfinden und die Wiederherstellung einer so natürlichen Verbindung, wie es

die zwischen Wohn- und Speisezimmer ist, in ihrer ganzen Bedeutung erfassen.

Der Anfang alles Übels in unseren Sonderräumen ist die »Einrichtung«, also vor allem das Möbel. Und vor zwanzig Jahren noch hätte man damit beginnen müssen, sollte der Schaden unseres Wohnwesens an den Wurzeln aufgedeckt werden. Denn damals war es ja so, daß das Möbel ohne Gedanken an den Raum, den es füllen sollte, erzeugt wurde, und es saß dann so darin wie der Rock aus dem Kleiderhaus auf dem Mann, knapp oder schlotternd, immer aber ungereimt und sehr befremdlich. Das ist nun auch seither nicht durchwegs anders geworden. Aber da inzwischen das Eigenhaus mit seiner gebauten Wohnung und der mitbe-





Abb. 136: Architekt Oskar Strnad (Strnad, Wlach, Frank).

dachten Einrichtung maßgebend auf dem Plan erschien, überallhin seine Kreise ziehend, ist eine vielfach entscheidende Änderung eingetreten. Das Übel blieb, aber sein Ausgangspunkt hat sich verschoben. Die Wurzel steckt jetzt im Eigenhause.

Dieses Eigenhaus ist allmählich der rechte Tummelplatz für das Unwesen der Spezialräume geworden. Es geht toll genug darin zu. Darf man, um deutlich zu sein, einmal die Karikatur zeichnen? Sie bleibt leider der Wahrheit ohnedies nahe genug. Zwei Menschen bauen sich eine Villa, sie haben keine Kinder, nur Dienerschaft, die allerdings sehr reichlich, fast für jede Art von Bedürfnis eine zuständige Person. Auch das gehört zur Sache. Das Mädchen für alles fehlt hier so gut wie das Wohnzimmer. Aber man hat für die Zeit von Morgen bis Mittag das Bade-, das Ankleide-, das Frühstück-, das Arbeits-, das Bücher-, das Empfangs-, das Speise- und das Rauchzimmer, und bis zum Abend wird es wieder ein Dutzend. Denn das Meiste ist paarig vorhanden, hat ein männliches und ein weibliches Exemplar. Die Einheit der Lebensführung wird zerrissen,

jede Stunde hat ihr besonderes Milieu und selten nur kommen die Menschen zusammen. Zwischen den aparten Räumen irrt das Heim wie ein aufgeschreckter Vogel, der nirgendwo Ruhe findet. Und doch spiegelt sich in dieser unwohnlichen Zersplitterung bloß das gesamte Lebensbild unseres Großstadtwesens, das in Arbeitsteilung und Spezialistentum seine höchsten Weisheiten sieht und mit dem allseitigen auch den geselligen Menschen in seinem wichtigsten, wertvollsten Organ, in der Familie, nahezu vernichtet hat, wiewohl es die soziale Idee erst richtig entdeckt zu haben behauptet.

Bei einer so weitgehenden Aufteilung des Wohnens ist es nur selbstverständlich, daß der Einzelraum — wie zum Beispiel das Speisezimmer — den jeweiligen Sonderzweck in der Einrichtung mit ängstlicher Schärfe betont, um den innerhin beschränkten Möbelschatz der übrigen Zimmer nicht schon hier in Anspruch zu nehmen. Diesem Sonderzweck ist nun mit dem Speisetisch und dem Büffet ausreichend gedient, und schon die Zweiteilung des letzteren in einen Geschirrschrank und eine Anrichte entspringt nicht





Abb. 137: Architekt Oskar Strnad (Strnad, Wlach, Frank).

eigentlich einem unumgänglichen Bedürfnis, als vielmehr der Verlegenheit, den Raum gehörig auszufüllen. Man begreift auch von hier aus, daß sich die Hausleute nicht allzu lange in einem derartigen Raume aufhalten werden, der ihrem weiteren Verbleiben so wenig Anlässe bietet. Kaum ist das Essen vorbei, so beginnt auch die Wanderung schon wieder.

Aber schlimmer noch sind die Folgen für die Einrichtung im Miethause, die ihre Vorbilder aus jener Quelle bezieht. Von der Maschine erzeugt, vom Handel in Umlauf gebracht, übt sie hier erst ihre wahrhaft sozialen Wirkungen aus. Daß das Speisezimmer einer Gartenvilla für eine innerstädtische Zinswohnung nicht taugt, daß der Hausrat eines Großindustriellen vernünftigerweise nicht der gleiche sein kann wie der eines Mittelbürgers, bleibt unberücksichtigt. Daß die Kunst, die dort Raum und Möbel in gegenseitige Ordnung und Steigerung setzt, als handwerklich Bedachtes nicht ohneweiters in den typischen Zuschnitt der Maschine gebracht werden kann, daß sie der Auffassung und Behandlung als Ware von Grund auf widerstrebt, wird leicht-

hin übergangen. Aber das Schlimmste ist, daß die ihren lebendigen Ursprüngen und Zusammenhängen derart entfremdete Einrichtung jetzt auf ein — in jeder Hinsicht — beschränktes Wohnwesen übertragen wird und hier — wo bestenfalls noch ein Schlaf- und ein Arbeitszimmer vorhanden sind — die Aufgabe des Wohnens fast allein tragen soll. Von der Mithilfe des raumbauenden Architekten verlassen, enthüllt sie jetzt erst ihre ganze Armseligkeit. In dem von der jeweils geltenden Bauordnung karg und gleichmäßig bemessenen Würfel steht jetzt das kahle Dutzendmöbel, ein ratloses Zwitterding von Händlerspekulation und bürgerlicher Großmannssucht. Der Tisch zu klein, wenn er zugeklappt, zu groß, wenn er aufgezogen ist. Der Schrank aus seinen ursprünglichen Verbindungen und Verhältnissen herausgerissen und willkürlich an eine Wand geklebt. Beides vielleicht recht und schlecht gebrauchsfähig, aber gewiß nicht zuständig und nicht wohnlich. Man beginnt nur zu bald diesen Mangel zu empfinden und sucht die Leere aus eigenem durch Ergänzungen zu vertreiben. Aber da zeigt es sich, daß diese Leere eine innere Natur hat und jede





Abb. 138: Architekt Josef Frank (Strnad, Wlach, Frank).

Ergänzung bloß zu einer Überfüllung führt, die das Fehlende nur noch fühlbarer werden läßt.

Zwei gebräuchliche Auskunftsmittel beleuchten den verworrenen Zustand in grundsätzlicher Weise: den Pfeilerkasten und das Klubmöbel. Sie gehören zu der Klasse der wandernden Möbel, die seit Jahren auf der Suche nach dem verlorenen Wohnzimmer sind. Wo sich eine leere Wand oder Ecke bietet, werden sie als Verlegenheitsfüllsel untergebracht. Der Pfeilerkasten ist zum verschämten Sinnbild der guten Stube, das Sitzmöbel zum kümmerlichen Rest der Wohnstube von ehemals geworden. Aber auch wenn beide im Speisezimmer zur Not Unterkunft finden, ist eine Besserung noch immer nicht erreicht. Denn dann haben sich eben nur Hallen-, Salon- und Speisemöbel der Stadtvilla an einem ungehörigen Orte das ungereimte Stelldichein gegeben, das die Anwesenden bedrückt, statt sie zu befreien, das ihre Wohnstimmung verwirrt und auseinanderreißt, statt sie zu beruhigen und zu sammeln.

Gewiß, wir haben für heute die Dinge recht allgemein

und unbarmherzig angesehen, um die unleugbar schweren Schattenseiten für jedermann deutlich zu machen. Aber wenn diese Vergrößerung nur die Unhaltbarkeit des gegenwärtigen Zustandes einsehen läßt, ist für den Anfang schon genug Nützliches erreicht. Ohne den Mut zur ganzen Wahrheit kann der Sache so wenig gedient werden als den beteiligten Künstlern. Und sie, zu denen wir ehrlich stehen, werden nicht wollen, daß die Erörterung einer Lebensfrage von dem gleichen Geiste liebenswürdiger Lässigkeit beherrscht werde, der bei ihrer praktischen Behandlung vielleicht den meisten Schaden angerichtet hat.

Wir verkennen darum keineswegs die künstlerische Konsequenz in den Speisezimmern unserer neueren Villen. Wie da auf die besondere Geräumigkeit, die der gesellige Zweck erfordert, Bedacht genommen ist, wie das Möbel seine Formen der klaren, beherrschenden Vorstellung dieses Raumes, seinen Maßen und Lichtverhältnissen, entnimmt, wie es — gruppenweise oder einzeln — nicht von ungefähr, sondern sehr bestimmt und abgewogen in ihm verteilt ist und wie endlich





Abb. 139: Architekt Otto Prutscher.

diese wesentliche Ordnung ihren natürlichen Ausgangspunkt im Speiseschrank hat, auf den sich — mag er nun frei- oder eingebaut sein — alles übrige bezieht, dafür sprechen unsere Bilder anschaulich genug. Dabei wird innerhalb dieser grundsätzlichen Übereinstimmung die Persönlichkeit sowohl des Hausherrn als die des Künstlers reichlich abgewandelt. Auch steht das Ländliche gegen das Städtische und hier wieder sind nähere Unterscheidungen wie die des Speisezimmers im Parkhause und jenes im beschränkteren Gartenhause durch eine freizügige oder strengere Führung deutlich wahrgenommen. Aber das Ganze wird darum doch von der bürgerlichen Wiener Lebensform grundlegend umschlossen, die selbst den persönlichsten Lösungen eine weithin erkennbare Grenze gibt.

Wir verkennen auch anderseits keineswegs die gesunden, wenn auch noch nicht beträchtlichen Ansätze zu einer neuen Typik des Warenmöbels. Es fehlt uns ja nicht an jenem Geist, der den Fortschritt des Kunsthandwerkes rechtzeitig wahrnimmt und sich nutzbar zu machen bereit ist. Aber

dieser Geist ist gemeinhin vom Händlerischen. Noch fehlt es ihm reichlich an jenem Zwischenglied, das allein zwischen Handwerk und Ware fruchtbar vermitteln kann: an einer Industrie, der die Selbstachtung Respekt nach beiden Seiten gebietet. Die ihre Tätigkeit nicht nach dem Absatz, sondern nach der Erzeugung grundsätzlich einrichtet, d. h. auf das Werk mehr Bedacht legt als auf den Erfolg. Über das Gewerbe hinaus, das auch in unseren Bildern seine bedeutende Kraft beweist, geht es vorderhand nur selten. Wir haben vortreffliche Tischler und wir haben lebhaft Kaufleute, aber wir haben zu wenig verständige und unbeugsame Werkmeister an der Maschine. Der Kleinbetrieb fördert — und das ist schon ein entschiedener, vielversprechender Fortschritt — Gediegenes und Schönes zutage, bei unseren Großbetrieben ist das vorderhand noch eine Ausnahme. Zwar haben zwei führende Unternehmungen dieser Art schon eine Wendung eingeleitet, indem sie zwei erfahrene Künstler zur Leitung ihres Maschinenmöbels beriefen. Aber wie wertvoll auch solche Anfänge sein mögen, ohne eine planmäßige, gründliche





Abb. 140: Architekt Otto Prutscher.

und umgreifende Hebung der ausführenden Schicht des Maschinenarbeiters ist eine typische Erneuerung der Einrichtung nicht möglich. Alle Anzeichen sprechen dafür, daß sie vor der Türe steht. An den Fähigkeiten fehlt es uns nicht, wohl aber muß die Gesinnung der ausführenden Kräfte erst gründlich anders werden.

Doch auch damit ist noch nicht alles, noch nicht einmal das Nächste getan. Auch ein neu erfrischter Unternehmersinn wird immer nach jenen lebendigen Vorbildern aussehen müssen, welche die fortschreitende Kunst bietet. Und deshalb ist es schon heute gewiß, daß alles künftige Wohl und Wehe der eingerichteten Stube in erster Reihe von der

entschlossenen Umgestaltung des Eigenhauses und hier wieder zum guten Teil von einer Steigerung — namentlich des Speisezimmers — zum Wohnzimmer abhängen wird. Wir werden bei einer kommenden dieses Betreffenden Erörterung an einige Beispiele anknüpfen können, die schon heute im Bilde gegeben sind und in zwei grundsätzlich wertvolle Richtungen weisen: in den mit ganzem Griff gefaßten und ausgebildeten Wohnraum, der für allerhand Gelegenheiten, darunter auch zum Speisen, dient, und dann in das schon hier vorhandene bewegliche Möbel, aus dem auch die Einrichtung der Mietwohnung unmittelbaren Gewinn ziehen kann.





Abb. 141: Architekt Josef Hoffmann.



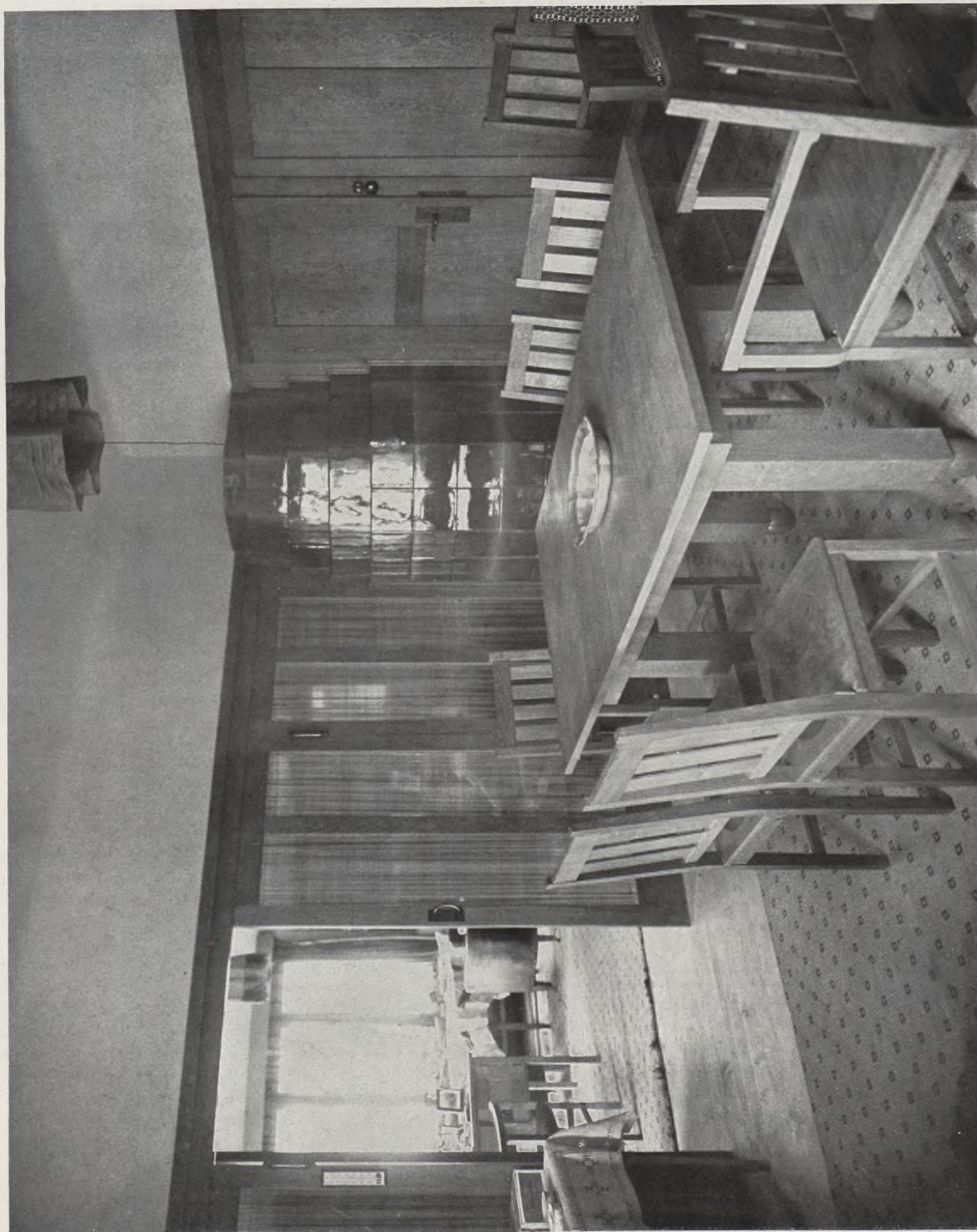


Abb. 142: Architekt Robert Oerley.





Abb. 143: Architekt Robert Oerley.



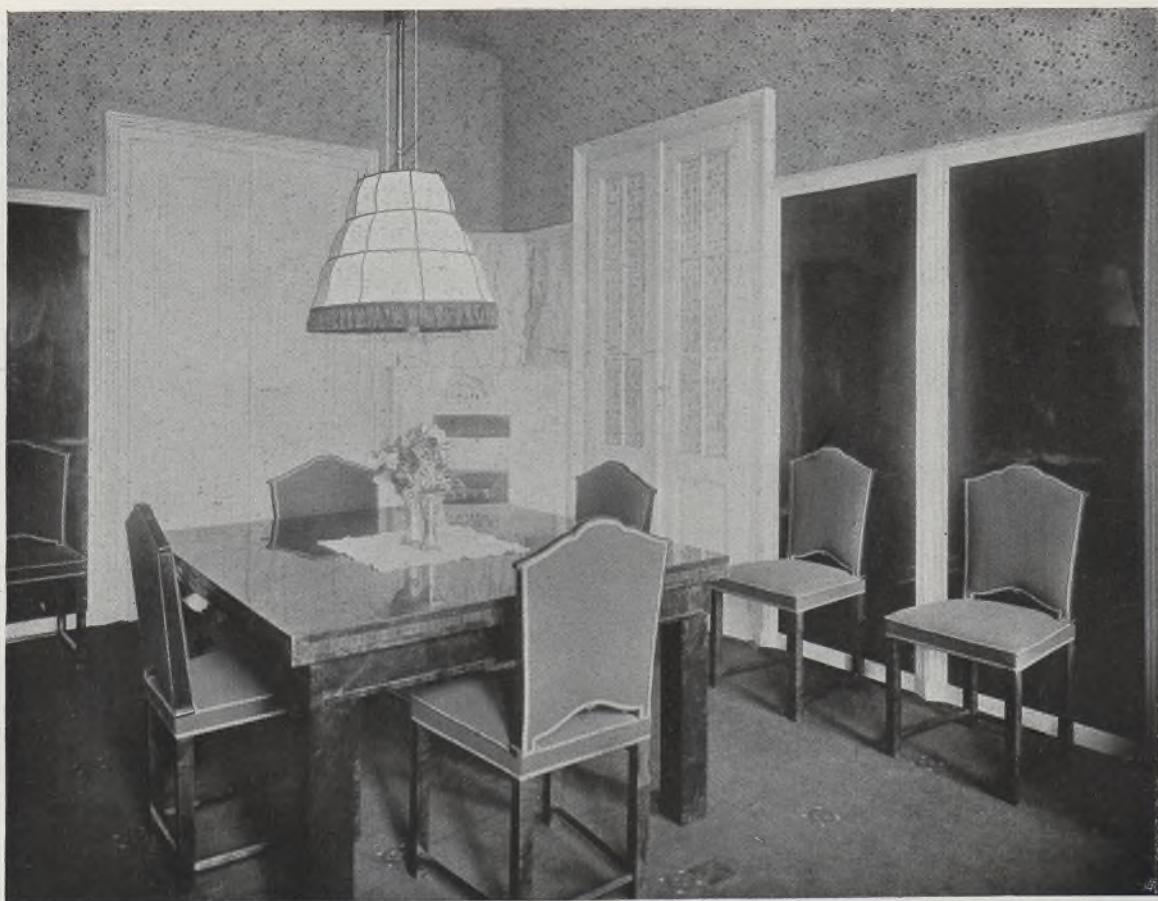


Abb. 144: Architekt Karl Witzmann.



Abb. 145: Architekt Fritz Nagel.





Abb. 146: Architekt Cesar Poppovits.

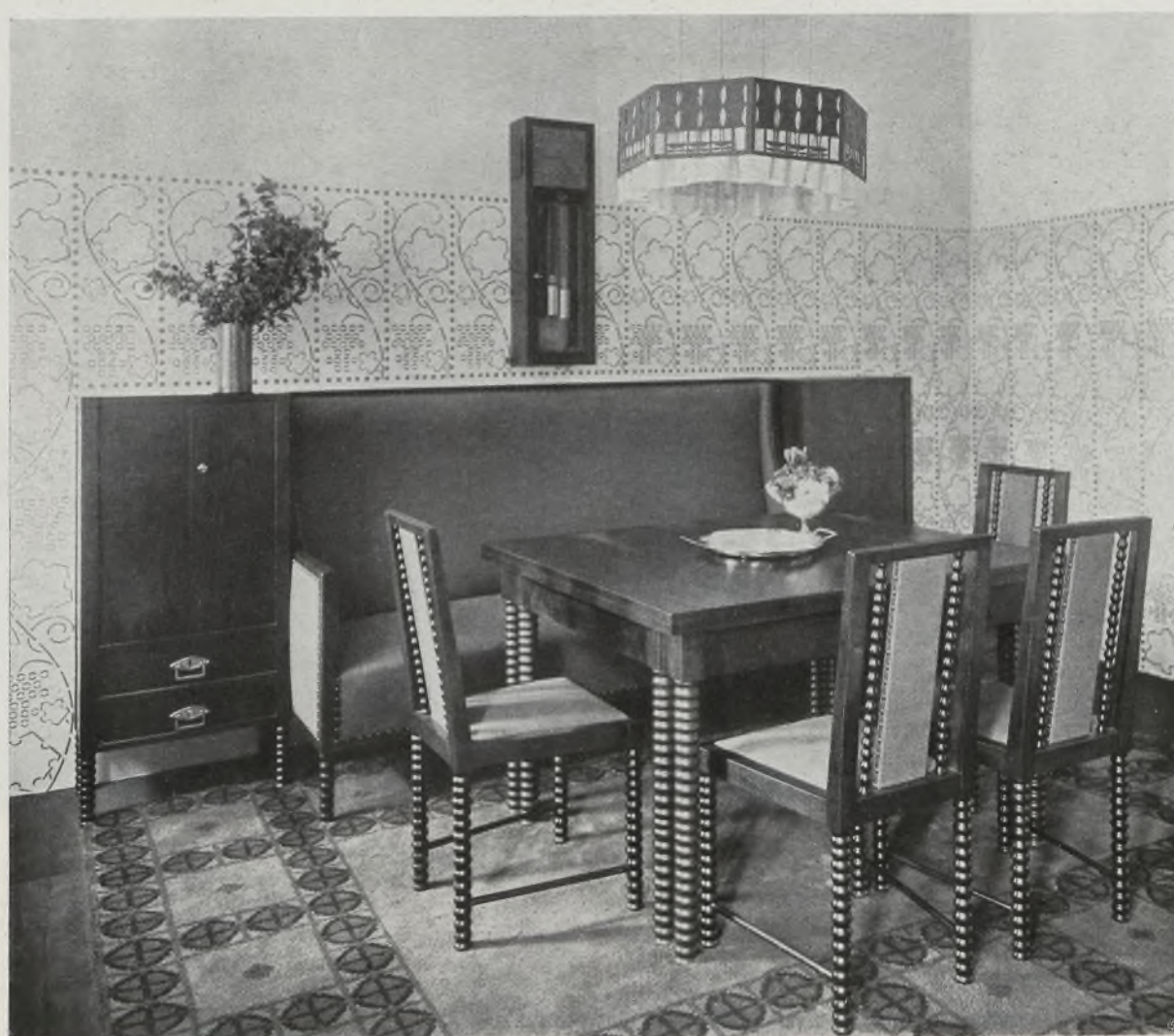


Abb. 147:

Architekt  
Fritz  
Zeymer.





Abb. 148: Architekt Franz Meßner.





Abb. 149: Architekt Oskar Strnad, Vorraum (Bureau).

## Neue Arbeiten von Oskar Strnad.

Die Abbildungen 149—155 zeigen Innenraumgestaltungen des Wiener Architekten Professor Dr. Oskar Strnad. Die Räume selbst und ein Teil der Ausstattung waren gegeben und mußten beibehalten werden. Zu den Bildern sei folgendes bemerkt: Abb. 150 und 151: Die architektonische Ausstattung des Raumes, Pfeiler, Gesimse, Fußboden und Decke (echter

gebügelter Stuck, aufgetragen) sind neu; Abb. 152 und 153: Mobiliar alt, Wände, Decke sind neu (Holz, geschnitzt, gestanzt, vergoldet—Poliment); Abb. 154: Decke — alte gepreßte Leder-tapeten, Wand — weißer, dessinierter Samt, Mobiliar — historisch; Abb. 157: Badezimmer, neu, Onyx; Abb. 156 und 157 geben Details der Stuckdecke.





Abb. 150: Architekt Oskar Strnad.





Abb. 151: Architekt Oskar Strnad.





Abb. 152: Architekt Oskar Strnad.



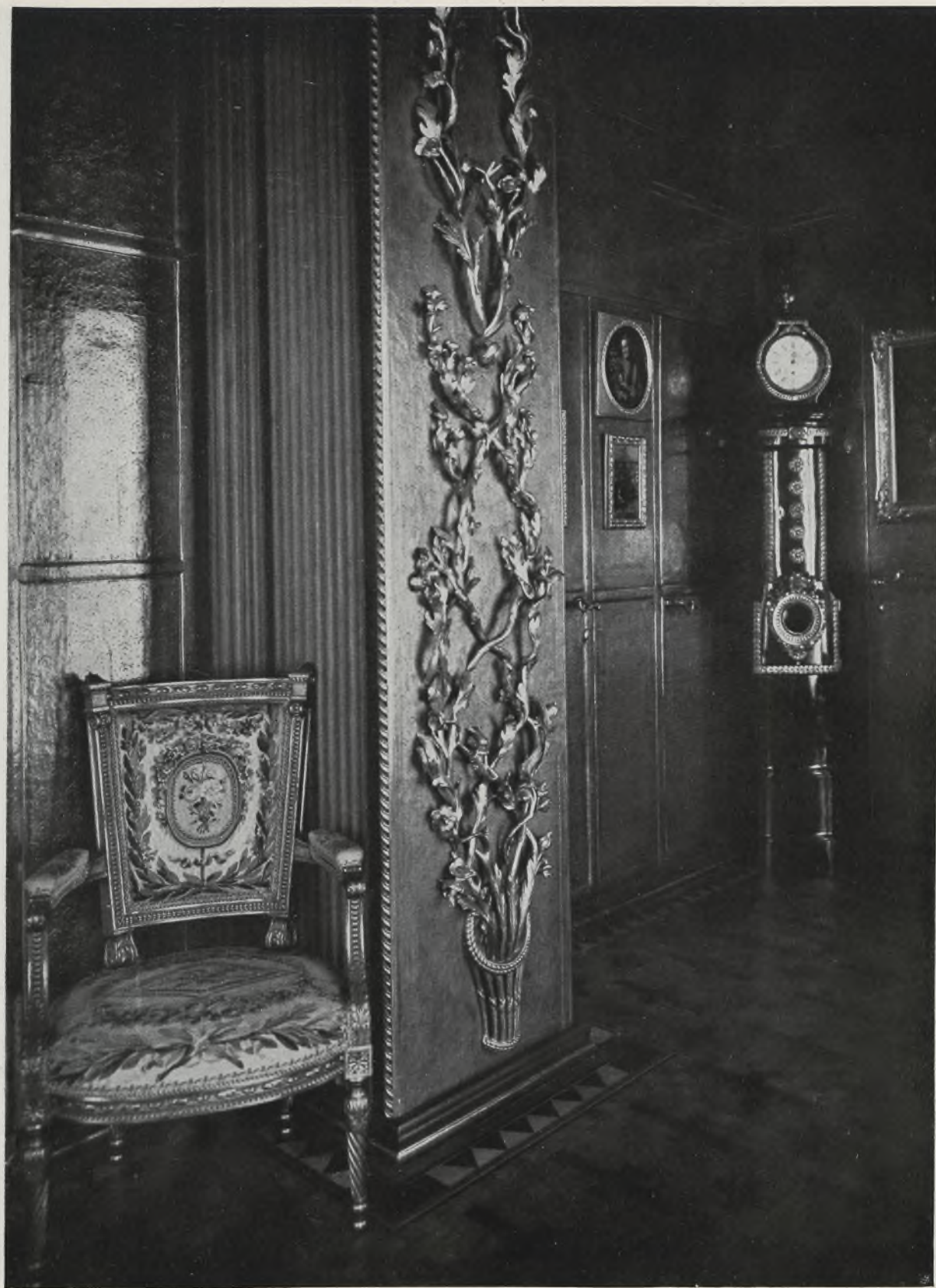


Abb. 153: Architekt Oskar Strnad.





Abb. 154: Architekt Oskar Strnad.





Abb. 155: Architekt Oskar Strnad.





Abb. 156 und 157: Stuckdecken von Architekt Oskar Strnad.





## Jan Kotěra

Von Anton Matějček

Zwei Jahrzehnte der modernen Baukunst, die wir hinter uns haben, lassen begreiflicherweise keine großzügigen Schlüsse über die allgemeinen Werte des Formwollens dieses kurzen Zeitabschnittes zu. Wir sind uns nicht über die Ausdrucksweite des modernen Formempfindens derart im klaren, um sicher und unfehlbar zu erfassen, welche Formen gesetzmäßig aus dem Empfinden der Zeit herausgewachsen und demnach dem Zeitstil zuzuschreiben sind, welche dagegen als Eigentum des einzigen, als geistige Beute des einsamen Suchers, als Ausdruck des persönlichen Formwollens zu bezeichnen sind. Der überaus geringe Abstand hindert uns, das große Material kritisch zu sichten und die kritische Wertung der künstlerischen Taten vorzunehmen und das umsomehr, da außerdem das Verhältnis der Künstler zu den allgemeinen Problemen der tektonischen Gestaltung weit mannigfaltiger ist, als es bei einer flüchtigen Betrachtung der modernen Bauwerke erscheint. Es gibt viele auffallende Berührungspunkte unter den einzelnen Werken der modernen Baukunst, die man mit Recht als Ausdruck der Konvention, der Mode bezeichnen kann, es gibt aber andere, nicht immer deutlich wahrnehmbare Zusammenhänge, die einer höheren Einheit entsprungen sind und die man gerne als Frucht des allgemeinen Kunstwollens der Zeit, als Stil bezeichnen möchte. Wir sehnen uns heute nach dem Stil ebenso heiß

wie vor zwanzig Jahren, obwohl wir schon wissen, daß es mit diesem Begriff eine andere Bewandnis hat, als es den Vorkämpfern der Neunzigerjahre erschien. Damals besaß jeder Mitkämpfer einen gleichen Wert und jeder wurde begrüßt, der mit der Tradition brach, um mit der Materie um neue Form zu ringen. Der Begriff der Moderne war allumfassend, denn man hat sich um seine bestimmten, scharf geprägten Kennzeichen nicht viel gekümmert.

Seitdem haben sich aber die Verhältnisse gründlich geändert. Die Zeit des Überganges von der alten Überlieferung zu neuem Formempfinden ist vorbei, der Kampf um das Daseinsrecht der neuen Baukunst ist vollendet und die Zeit der Läuterung, der kritischen Scheidung beginnt. Langsam gewinnen wir einen Überblick über die Taten dieser Baukunst, wir unterscheiden schon unter den Künstlern Führer, Schöpfer, Förderer, Schüler und Epigonen. Es ist selbstverständlich, daß unsere Blicke sich mit besonderer Liebe den Führern zuwenden, die für uns die Verkörperung des Zeitgeistes bedeuten, die ihren Werken neben dem Zeitempfinden auch das Eigene des persönlichen Kunstwillens aufzudrücken vermochten und deren Einfluß sich als fruchtbar und nachhaltig erwies. Ihnen gehört unsere Bewunderung, unsere Liebe.

Unter den Persönlichkeiten, denen wir die erfolgreiche





Abb. 158: Architekt Jan Kotěra, Geschäfts- und Wohnhaus in Prag.

Verbreitung und lebendige Verpflanzung der modernen Baukunst in Österreich verdanken, verdient Jan Kotěra in erster Reihe genannt zu werden. Er gehört zu den Männern, die vor etwa sechzehn Jahren Proteste gegen das Bestehende erhoben, Neugestaltungen vorbereiteten, indem sie ein festes Ziel ins Auge faßten, den Raum durch neue echte Form künstlerisch wahrnehmbar zu machen. Seine Tätigkeit blieb der breiten Öffentlichkeit verborgen, da sie in Böhmen ihren engen Wirkungskreis fand; von Zeit zu Zeit erschienen im »Architekt« Aufnahmen seiner Werke, Projekte und Skizzen, die jedoch kein einheitliches Bild seines Schaffens darzubieten vermochten. In folgenden Zeilen sei in knappen Zügen seine Entwicklung skizziert.

Kotěra ist 1871 in Brünn geboren. Seine erste Fachbildung bekam er in der Staatsgewerbeschule in Pilsen, seine Schulkenntnisse erprobte er bei einem Bauingenieur in Prag. In dessen Kanzlei löste er kleinere Bauaufgaben, die sein Chef, der sich wenig um sein Bureau kümmerte, bekam, gut und

schlecht, wie es eben bei seinem Alter von 19 Jahren ging. Nichtsdestoweniger lernte er in dieser Zeit etwas, was später für ihn von großer Bedeutung sein sollte — die Selbständigkeit im Handeln. Im Jahre 1894 faßte er den Entschluß, nach Wien zu gehen, um seine mangelhafte Bildung zu ergänzen, ohne dabei ein bestimmtes Ziel im Auge zu haben. Er trat in die Akademie gerade zu einem Zeitpunkt ein, wo diese Schule begonnen hatte, sich durch das Wirken eines Mannes, Otto Wagners, zu Weltberühmtheit zu erheben. Kotěra war einer der ersten Schüler O. Wagners und schloß sich der kleinen Gruppe der Wagnerschüler eng an. Er gehört zu denen, die der Schule zu Berühmtheit verholfen haben, von denen besonders Olbrich, Hoffmann, Plečnik hervorgehoben werden müssen. Es war kein passives Lernen, sondern eine tätige Mitarbeit an gemeinsamen Problemen, und Kotěras Schularbeiten blieben keineswegs hinter denen seiner Kollegen zurück. 1897 wanderte er nach Italien, wo er sich längere Zeit aufhielt. Er wallfahrte nach Rom, um die Interessen des Architekten zu befriedigen und alles, was er erlernte und selbst erstrebte, an der Hand der Denkmäler der alten Kunst zu überprüfen. Er studierte die antiken Bauten, machte zeichnerische Aufnahmen von ihnen und auf Grund von gesammelter Erfahrung schuf er eine Reihe von Entwürfen, die das Antike mit dem Modernen verbanden. Es sind typisch römische Phantasien, wie sie auch von den Architekten des ausgehenden Jahrhunderts gemacht wurden, aber Kotěra unterlag nicht, wie es bei den meisten der Fall war, dem Geiste einer archäologischen Rezeption, sondern schuf Neues, indem er nur zu den Elementen der alten Kunst griff. Wagners Lehrsätze verloren noch nicht die Schärfe ihrer schulmäßigen Einprägung. Der Entwurf des Amor-und-Psyche-Tempels (1898) zeigt am deutlichsten, wie eng sich Kotěra Wagner angeschlossen hat. Sein Interesse beschränkte sich aber nicht bloß auf die Antike, sondern erstreckte sich dort auch auf die italienische Kunst des Mittelalters. Seine Skizzenbücher sind voll von Zeichnungen, die ebenso auf das Malerische wie auf das Konstruktive der italienischen Gotik abzielen. Aus der Zeit des römischen Aufenthaltes stammt auch der Entwurf des Grabdenkmales eines Feldherrn mit der stark betonten Dreidimensionalität der Maße, die zeigt, wie treu Kotěra der Wiener Richtung ergeben war. Dasselbe bekundet auch der Entwurf zum Pantheon einer idealen Stadt bei der Mündung des Unterseetunnels bei Calais. Es ist ein mächtiger Zentralbau im Geiste des Wagnerischen Renaissancismus, eigentlich ein großes hellenistisches Mausoleum von großartiger Konstruktion und außerordentlicher Schönheit in der räumlichen und plastischen Durchbildung der Gesamtform.

Unmittelbar nach der Beendigung seiner italienischen Reise wurde Kotěra nach Prag als Nachfolger Ohmanns an die Kunstgewerbeschule berufen. Nach Prag hat der junge Professor Anschauungen gebracht, die das konstruktive Wesen der Architektur über alles stellten und die kubischen und Flächenwerte des Baues stark betonten. Dadurch geriet Kotěra in Widerspruch mit den geltenden Prinzipien der damaligen Prager Architektur. Die zehnjährige Tätigkeit Ohmanns übte auf die Prager einen nachhaltigen Einfluß aus. Ohmanns temperamentvolle, auf die malerische Wirkung abzielende Baukunst hielt die jüngere Generation voll-





Abb. 159: Architekt Jan Kotěra, Haus der Bank »Slavia« in Sarajevo.

kommen im Banne und das um so wirksamer, da ihm auch die Erziehung der Jugend anvertraut wurde. Ohmann hat in Prag nicht gerade viel gebaut, aber seine auf dem Papier sich entladende Phantasie hat auf die Architekten Prags hauptsächlich bezaubernd gewirkt. Er hat es verstanden, sein Bauprogramm dem Prager künstlerischen Genius loci anzupassen, indem er die Barocke zu seinem Wahlspruch erhob. Ohmann hat die Prager Barockkunst in ihrer lokal ausgeprägten Eigenart in sich aufgenommen, umgemodelt und dem modernen Formempfinden angepaßt, er nahm ihr geschickt ihre Schwere, arbeitete ihre historischen Formen um, indem er sie mit dem spielerischen modernen etwas nervös zuckenden Dekor bekleidete. Die Pracht und Fülle seiner plastischen Wandausschmückung, die feine Durchbildung der Polychromie, die über die übliche, verlegene Färbelung hinausging, gewannen ihm mit einem Schlag das Herz der Prager. Seine Schüler, wie z. B. A. Dryák, J. Bendelmayer, L. Němec, J. Justich, die in Prag sowie auf dem Lande viele Bauten unter seiner künstlerischen Ägide aus-

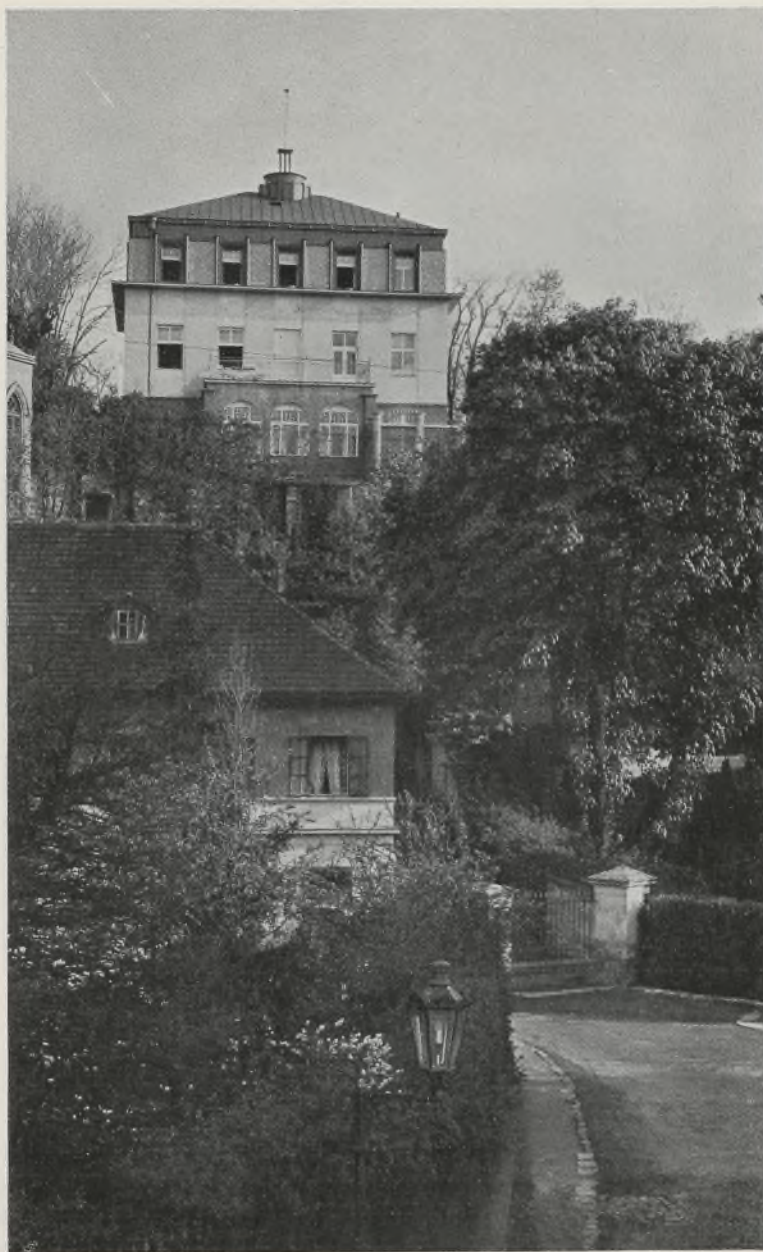


Abb. 160: Architekt Jan Kotěra, Villa Bianca in Prag.

führten, verhalfen seiner Richtung zu einer überaus großen Popularität. So lagen die Dinge, als Kotěra nach Prag kam. Die Prager Kunstatmosphäre war bis dahin nur wenig von den Bestrebungen um die moderne Kunst berührt worden. Altes und Neues bestand nebeneinander, Ohmanns Kunst schien die Kluft zwischen der Vergangenheit und Gegenwart glücklich und sicher zu überbrücken. Ohmanns Zauber war von einer derartigen Kraft, daß sogar Kotěra einstweilen schwankte. Er, der bis dahin das Dekorative dem Kubischen und der mächtig wirkenden Fläche unterordnete, wandte sich den dekorativen Aufgaben zu, als ob er der Zierkunst Ohmanns ein eigenes System der Dekoration entgegenstellen möchte. Dieses Bestreben lenkte Kotěra für einen Augenblick von seinem ursprünglichen Programm ab, aber es hat sich bald herausgestellt, daß diese Umwandlung für die moderne böhmische Baukunst sowie für das Kunstgewerbe von positivem Nutzen sein sollte.

Die Sehnsucht nach einer neuen, von der historischen Dekoration völlig unabhängigen Dekoration brachte Kotěra



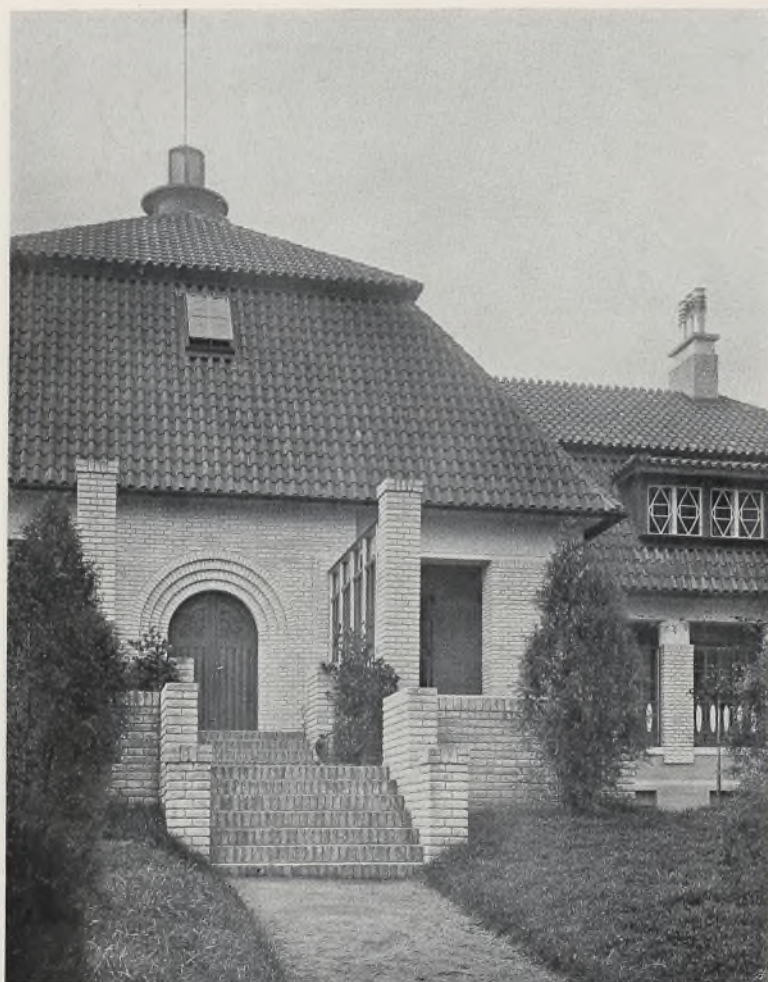


Abb. 161: Architekt Jan Kotěra, Villa K. in Černošice bei Prag.

schon aus Wien mit sich. Es war die Zeit, wo man bestrebt war, in konsequenter Abneigung gegen die Überlieferung auch das neue Ornament zu schaffen. Die Künstler — es waren vorwiegend die Architekten — wollten mit dem konventionellen, zusammengestohlenen Ornament der historischen Kunst brechen und im Einklang mit der gesetzmäßigen Dynamik der Ornamentik neue Formen schaffen. Die warnenden Worte der Kunsthistoriker (A. Riegl), die zeigten, daß die Entwicklung der Ornamentik, der prähistorischen ebenso wie der historischen, sich durch Jahrhunderte hindurch in einem verzauberten, geschlossenen Kreis bewegte, blieben ungehört, und man glaubte, neue Formen aus nichts heraus schaffen zu können. Man ist sogar so weit gegangen, daß man vom neuen Ornament das Heil der Architektur erhoffte und zeitweise auf die eigentlichen Probleme der architektonischen Gestaltung vergaß. Es ist bekannt, wie Wagner und seine Schüler in die Natur griffen, um aus ihr Elemente für ihre Ornamentik herauszuholen. Die Fassaden der Wiener Häuser um 1900 und ihre Innendekoration zeigen aber, daß die größte form-schöpferische Begabung einzelner von ihnen nicht vermochte, aus den naturalistischen Motiven ein wirkliches Ornament zu formen. Diese Tendenz trat in den ersten Jahren des Prager Wirkens Kotěras in Vordergrund, er empfand aber, daß es bei bestem Willen nicht geht, auf die feste und bindende Tradition des historischen Ornamentes zu verzichten. Diese Erkenntnis konnte ihn jedoch

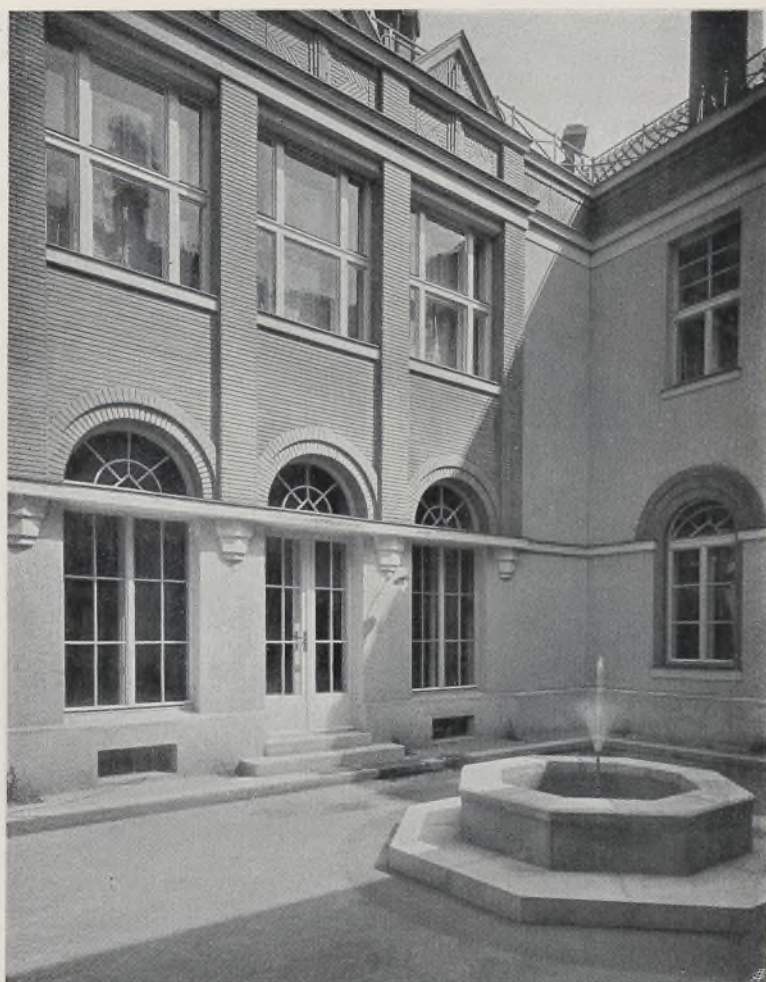


Abb. 162: Architekt Jan Kotěra, Wohnhaus Lemberger in Wien, Innenhof.

nicht bewegen, aus den versiegelten Quellen der historischen Kunst zu schöpfen, und so suchte er weiter, bis er einen Ausweg fand.

Die große Ausstellung der tschechisch-slawischen Volkskunst zeigte schon im Jahre 1895 den Böhmen die großen Schätze der verfallenen Bauernkunst Böhmens, Mährens und der ungarischen Slowakei, und durch das ganze Jahrzehnt war man bestrebt, diese aussterbende Kunst zu neuem Leben zu wecken und sie zum Gemeingut des ganzen Volkes zu machen. Diese Versuche hatten aber keinen Erfolg und die Hausindustrie, die sich in den Städten in dieser Richtung entwickelte, war unlebendig und kraftlos. Es galt einen großen Schatz zu heben und ihn dem Volke nutzbar zu machen; das konnten nicht die Bemühungen des dilettierenden Stadtpublikums, sondern nur das zielbewußte Wollen eines Künstlers zu stande bringen. Es ist Kotěras Verdienst, daß man es wagte, die volkstümliche Ornamentik als Hilfsquelle zu benutzen und sie nach entsprechender Umformung in Einklang mit der modernen, tektonischen Form zu bringen. Seine Versuche in dieser Richtung erwiesen sich als fruchtbar und übten in kurzem große Rückwirkungen auf die böhmische Architektur und das Kunstgewerbe aus. Kotěras Beispiel wirkte ganz besonders in seinem engeren Kreis an der Schule, wo er eine Reihe von Schülern ausbildete, die auf alle Gebiete des Kunsthandwerkes seine Ideen verpflanzten. Er selbst führte zu dieser Zeit einige Bauten und zahlreiche





Abb. 163 und 164: Architekt Jan Kotěra, Arbeiterkolonie in Laun.

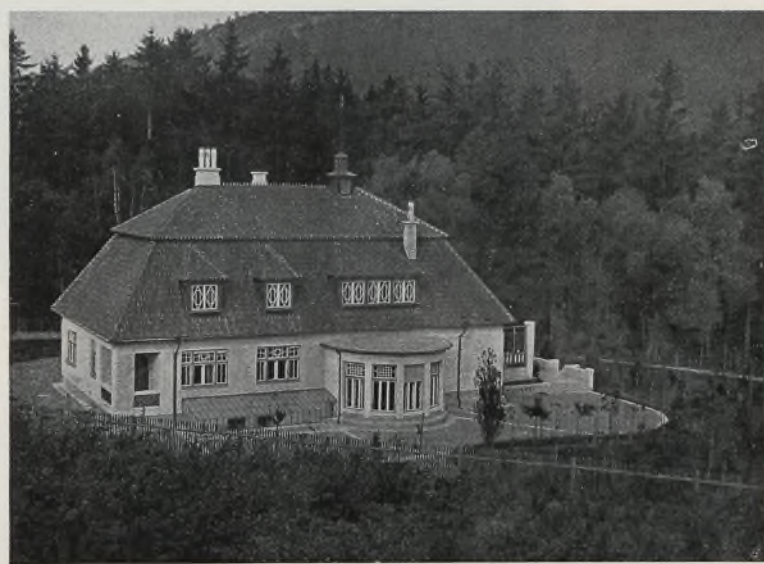


Abb. 165 und 166: Architekt Jan Kotěra, Villa K. in Černošic bei Prag.



Abb. 167: Architekt Jan Kotěra, Haus der Landesstelle der Allgemeinen Pensionsanstalt für Angestellte in Prag.



Abb. 168: Architekt Jan Kotěra, Museum in Königgrätz.





Abb. 169 und 170: Architekt Jan Kotěra, Neues Schloß Radboř in Böhmen.



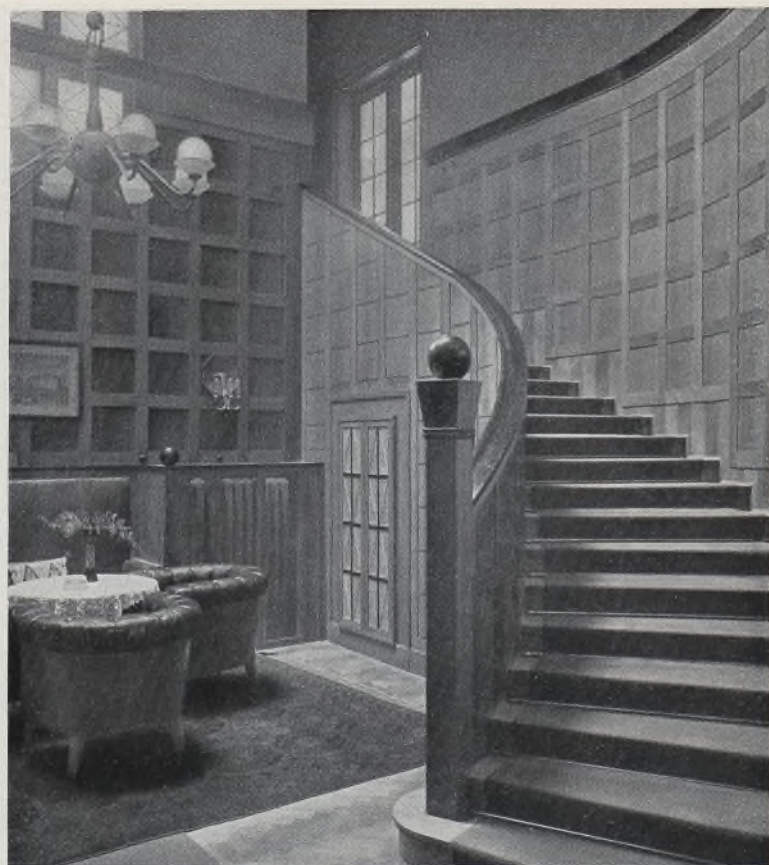


Abb. 171 und 172: Architekt Jan Kotěra, Neues Schloß Radboř in Böhmen.





Gang im Parterre.



Diele.



Halle im I. Stock.



Speisezimmer.

Abb. 173—176: Architekt Jan Kotěra, Neues Schloß Radboř in Böhmen.



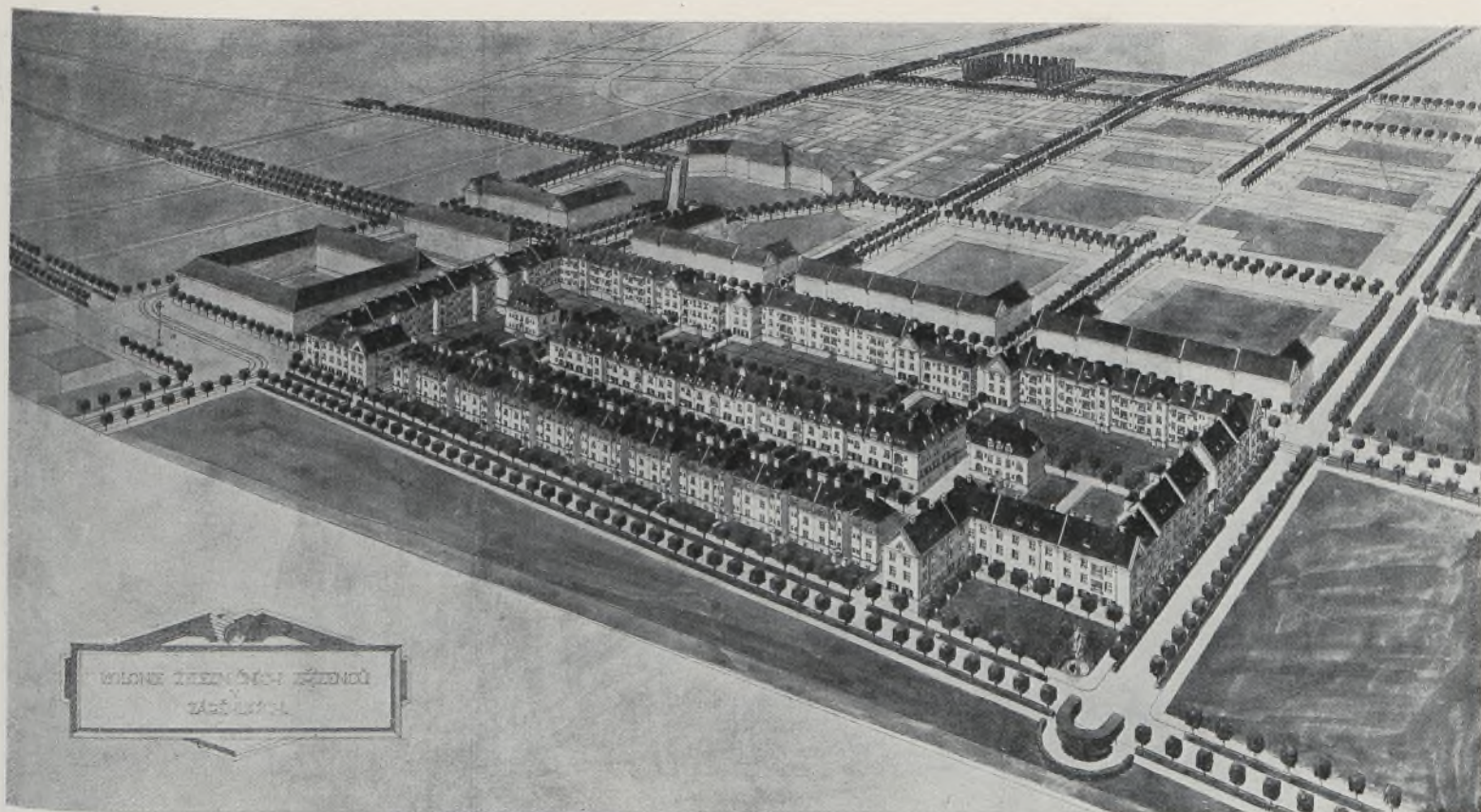


Abb. 177: Architekt Jan Kotěra, Kolonie für Bedienstete der k. k. Staatsbahnen in Záběhlice.

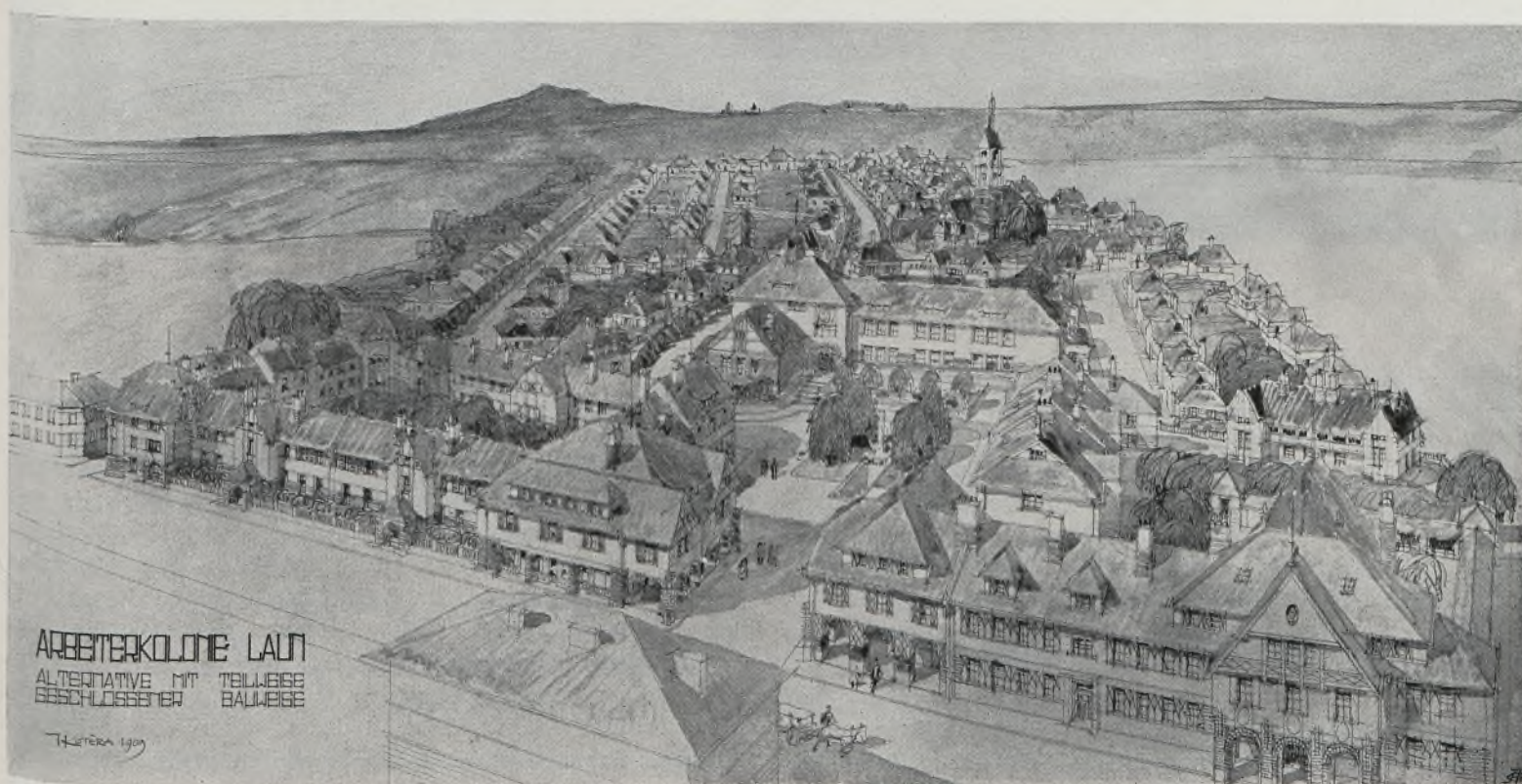


Abb. 178: Architekt Jan Kotěra, Arbeiterkolonie in Laun.





Abb. 179: Architekt Jan Kotěra, Wohnhaus Lemberger in Wien, Vorhof.

Inneneinrichtungen aus, die auch in dem Sammelwerk »Meine und meiner Schüler Arbeiten« (Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien) abgebildet sind.

Die Nationalisierung der modernen Baukunst in Böhmen ist Kotěras Tat. Man würde aber irren, wenn man glauben möchte, daß Kotěra dadurch von seinem ursprünglichen Wege abgelenkt wurde. Durch Wort und Tat propagierte er die Raumwerte der Architektur, wiederholt betonte er, daß der Architekt vom Raum ausgehen, den Raum empfinden und ihn durch Form wahrnehmbar machen muß. Die tektonische Konstruktion stellte er über das Dekorative, das erst dann zu Wort gelangen dürfe, wenn die grundlegenden Forderungen der Tektonik erfüllt sind. In der Kunstzeitschrift »Volné Směry« verteidigte er die modernen Tendenzen gegen die Zeiturteile der Menge und versuchte, neue Grundsätze durch Beispiele des eigenen und seiner Genossen Schaffen verständlich zu machen. So brachte er in der genannten Zeitschrift innerhalb zweier Jahre Aufnahmen von vielen bedeutenden Werken der

modernen Baukunst des Auslandes, der Deutschen J. M. Olbrich, B. Schmitz, A. Messel, B. Paul, der Engländer M. H. Baillie Scott, H. C. Townsend, der Belgier van de Velde, P. Hankar, V. Horta, der Franzosen H. Guimard, G. Serrusier, der Italiener P. D'Aronzo, A. Rigotti, des Schweden F. Boberg u. s. w. und mit besonderer Vorliebe machte er die Prager auf die Werke seines Freundes J. Plečnik aufmerksam. Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, wenn ich versuchen möchte, die einzelnen Werke Kotěras aufzuzählen, die das schnelle Ausreifen seines Talentes bezeugen. Aber nicht nur seine eigene Arbeit, sondern auch die nach der anderen Seite gerichtete Tätigkeit hat sich als fruchtbar erwiesen. Die Ausstellung der Prager Kunstgewerbeschule im Jahre 1902 hat allen klar vor Augen geführt, welchen Anteil Kotěra an der Stilumwandlung im Kunstgewerbe hatte. Man sah, daß Kotěra der treibende Geist der gesamten Bewegung war und daß die leicht erkennbaren Erfolge seinem pädagogischen Talente zuzuschreiben sind. Er verstand es, die Entwicklung der





Abb. 180. Architekt Jan Kotěra, Wohnhaus Lemberger in Wien, Ecke im Park mit Wintergarten.

über den Durchschnitt herauswachsenden Talente freien Spielraum zu gewähren und durch zweckmäßige Erziehung das schöpferische Tun der begabten Einzelnen zur vollen Entfaltung zu bringen. So ist es zu erklären, daß die Werke seiner Schüler trotz der allgemeinen Stileinheit nicht als ein schulmäßiges Schema, als mechanisches Erziehungsprodukt auf den Beschauer eingewirkt haben. Die böhmische Abteilung der Ausstellung in St. Louis (1904), wo zum ersten Male die Prager Kunstgewerbeschule als Ganzes in die Öffentlichkeit trat, gewährte die Gelegenheit, den Geist der durch Kotěra umgeformten Schulen kennen zu lernen.

In Kotěra fand Prag einen temperamentvollen Anreger. Zu jung und unfertig als Künstler hielt er an keinem Schema fest, sondern arbeitete rastlos an dem Ausgleich zwischen den aus Wien gebrachten Anschauungen und dem ihm angeborenen Triebe nach den dekorativen Werten der Form. Er war bestrebt, die Dekoration in enge Beziehung zum Raum zu bringen und ein ästhetisch be-

friedigendes Gleichgewicht zwischen den tektonischen Elementen und der plastisch malerischen Verzierung zu schaffen; mit der Zeit kam ihm aber immer klarer die Erkenntnis zum Bewußtsein, daß das Kunstgewerbe nur dann lebensfähig bleibt, wenn es selbst ein untrennbarer Bestandteil der wahren Raumkunst wird. Das tektonische Empfinden trat in jedem neuen Werke stärker zu tage, bis er eingesehen hatte, daß er einen neuen Weg einschlagen müsse, um die innere Unruhe los zu werden. Diese Umwandlung vollzog sich in enger Anknüpfung an die Werke der vorangehenden Periode.

Schon die letzten Arbeiten des geschilderten Zeitabschnittes in Kotěras Entwicklung zeigten deutlich, daß das dekorative Prinzip der tektonischen Form gegenüber völlig in den Hintergrund zurücktrat. Die Villa in Černošic (1908) und das monumentale Museumsgebäude in Königgrätz (1910) bekunden die Umwandlung, die sich im Innern Kotěras abgespielt hat. Die Architektur bewegte sich in schlichten, kubisch empfundenen Formen, auf Anwendung schmückender





Abb. 181: Architekt Jan Kotěra, Wohnhaus Lemberger in Wien, Wohnzimmer-Trakt.

Details ist weniger Wert gelegt als auf gute plastische Wirkung der Baumaße. Wohlerwogene Verhältnisse der Fenster- und Türöffnungen sowie der Raumgehalt des Mauerwerkes wurden zu Trägern des Ausdruckes. Die bescheidene Einfachheit der Form bedeutete aber kein Versagen seiner Empfindungskraft; das Königgrätzer Museum leistet den überzeugenden Beweis, daß Kotěras schöpferische Kraft durch die innere Umwälzung keinen Schaden genommen hat. Kotěras Arbeiten nach 1908 zeichnen sich im Vergleich mit den Werken der vorangehenden Periode durch gesteigerte innere Ruhe, ernstere Formensprache und reifere Auffassung aus.

Im Jahre 1910 ist für Kotěra eine Lehrkanzel der Architektur an der Prager Akademie der bildenden Künste geschaffen worden. Er ist kein Experimentator mehr, dessen Hand nur von der überschäumenden Phantasie geleitet wird, sondern ein reifer, ruhig schaffender Künstler von seltener Zurückhaltung. Seine baumeisterliche Gestaltungskraft entfaltet sich sicher und zielbewußt. Er versteht es, in die zweckgebundenen Formen das Ästhetische einzu-

beziehen und das Gleichgewicht zwischen Notwendigkeit und künstlerischer Freiheit herzustellen. Die dekorative Gesinnung, die früher oft so stark war, daß der schmückende Dekorateur oft den gestaltenden Baumeister in den Hintergrund drückte, nahm edle, gemäßigte Formen an. Das rein tektonische Empfinden äußerte sich im Betonen der kubischen und Flächenwerte, dem nur bescheidene, dafür aber ausdrucksvolle Profilierung zur Seite steht. Eine Reihe von photographischen Aufnahmen, die wir in diesem Heft bringen, zeigt die Hauptwerke Kotěras dieser zweiten, noch nicht abgeschlossenen Schaffensperiode. Sie macht uns das ständige Wachsen des starken Formempfindens und der tektonischen Gestaltungskraft deutlich. Der Umbau des Schlosses Radboř und das Haus Lemberger in der Grinzingen Allee führen uns die letzten Ergebnisse der Entwicklung Kotěras vor Augen, die allem Anscheine nach noch immer von ihrem Gipfelpunkte weit entfernt ist. Abschließendes läßt sich darüber noch nicht sagen, denn Kotěra gehört zu denjenigen, die trotz ihrer bedeutungsvollen Vergangenheit der Gegenwart angehören und eine viel größere Zukunft erhoffen lassen.



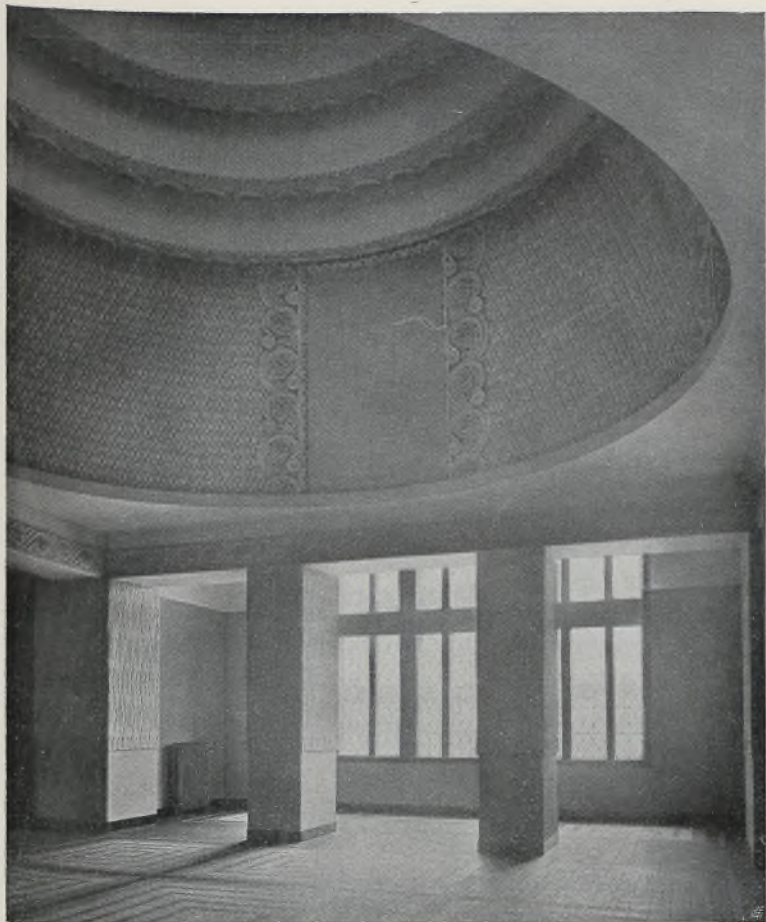


Abb. 182: Architekt Jan Kotěra, Museum in Königgrätz, Halle im II. Stock.



Abb. 183: Architekt Jan Kotěra, Pensionsanstalt in Prag, Haupteingang.

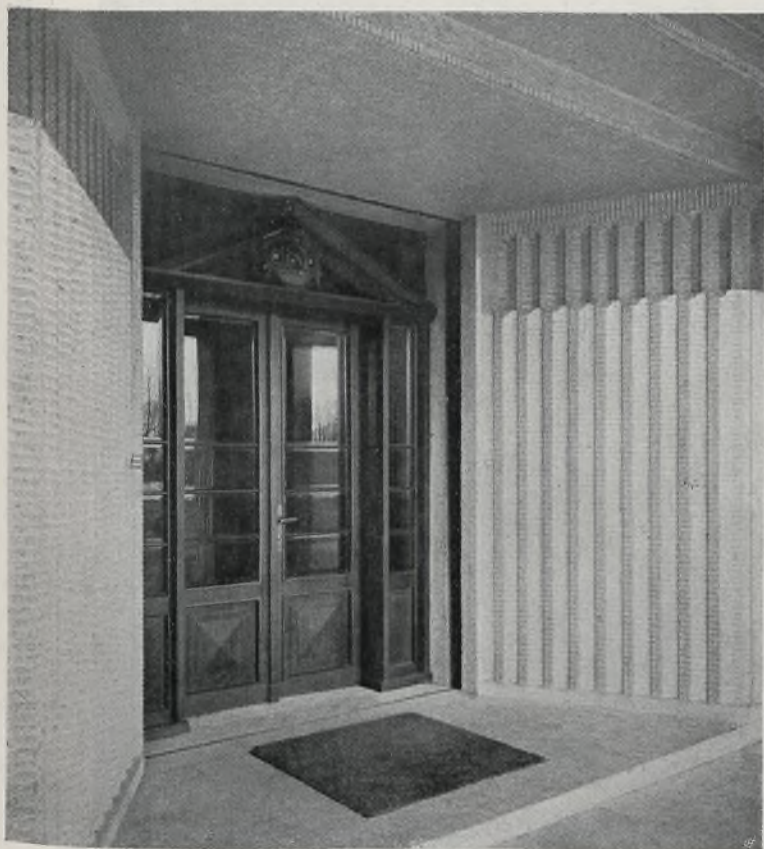


Abb. 184: Architekt Jan Kotěra, Neues Schloß Radboř, Haupteingang.



Abb. 185: Architekt Jan Kotěra, Grabmal (Plastik von Jan Štursa).







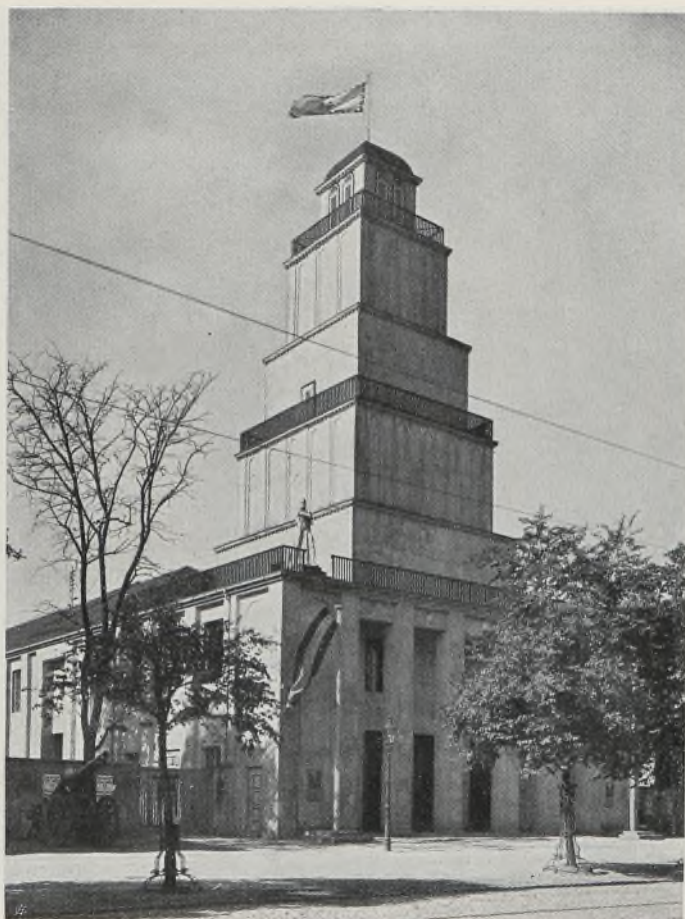


Abb. 187: Architekt Professor  
Karl Witzmann,

Wiener Kriegsausstellung,  
Haupteingang.

## Die Wiener Kriegsausstellung

(Erbaut von Architekt Professor Karl Witzmann)

Bei der Planverfassung zum Baue der Kriegsausstellung hatte man mit Schwierigkeiten zu rechnen, die in Friedenszeiten überhaupt nicht, oder zum Teil nur in sehr geringem Maße auf die Gestaltung von Einfluß sind: Es mußte mit Arbeitern und Baumaterial das Auslangen gefunden werden, das für Kriegszwecke unbedingt entbehrlich war. Es war ferner mit sehr knapper Bauzeit zu rechnen, denn die alten Bauten von »Venedig in Wien« und ihre sämtlichen Nachkommen bis zum Jahre 1914 wurden erst im Jänner 1916 demoliert, und schon am 1. Juli 1916 wurde die Ausstellung eröffnet. Bei der Grundrißgestaltung mußte der Baumbestand berücksichtigt werden, und es war daher schwierig, eine klare, übersichtliche Anordnung der Hallen und der für eine Ausstellung unerläßlichen Nebenbauten zu geben. Der bestimmende Grundgedanke war: die Ausstellungshallen so anzuordnen, daß sie ein zusammenhängendes Ganzes geben, damit die Besucher auch an Regentagen, ohne ein schützendes Dach zu verlassen, die Ausstellung besichtigen könnten und diese doch alle für das Freie notwendigen Kommunikationen erhalte.

Die Bauten selbst sind ganz schlicht gestaltet; der Turm über dem Haupteingang ist das einzig Überraschende im

ganzen Hallensystem. Dieser Turm sollte die unmittelbar an dem Ausstellungsterrain hochliegende Verbindungsbahn und die hohen Bäume überragen, als Gegensatz zu der gegenüberliegenden Kuppel des Zirkus-Busch-Gebäudes wirken, schon von weitem, von der Praterstraße und anderen Verkehrsstraßen gesehen werden und den Weg zur Ausstellung zeigen.

Der Unterbau des Turmes wurde für die Unterbringung sämtlicher Direktionsräume verwendet; hier ist alles, was zur Leitung und Überwachung gehört, vereinigt.

Durch den Haupteingang tritt man in die Vorhalle, gelangt dann in die Kaiserhalle, und von da durch breite Durchgänge in die große Trophäenhalle. Hier sollten Bruchteile der Beute von allen Kriegsschauplätzen, im Anschluß daran die Kampfmittel, Infanterie, Artillerie und Marine, die zu dem Erfolg geführt, zur Schau gestellt werden.

In der weiteren Folge sind alle Spezialwaffen und Hilfsmittel, wie Flug-, Auto- und Trainwesen, die Eisenbahntrooppe, Ausrüstung im allgemeinen, Sanität, Rotes Kreuz, Verpflegung, Bauwesen im Kriege, Kriegsgefangenenwesen, dann Spezialgruppen: die Militärseelsorge, und wegen Raum mangels abwechselnd das Kriegspressequartier, M.-G.-G.



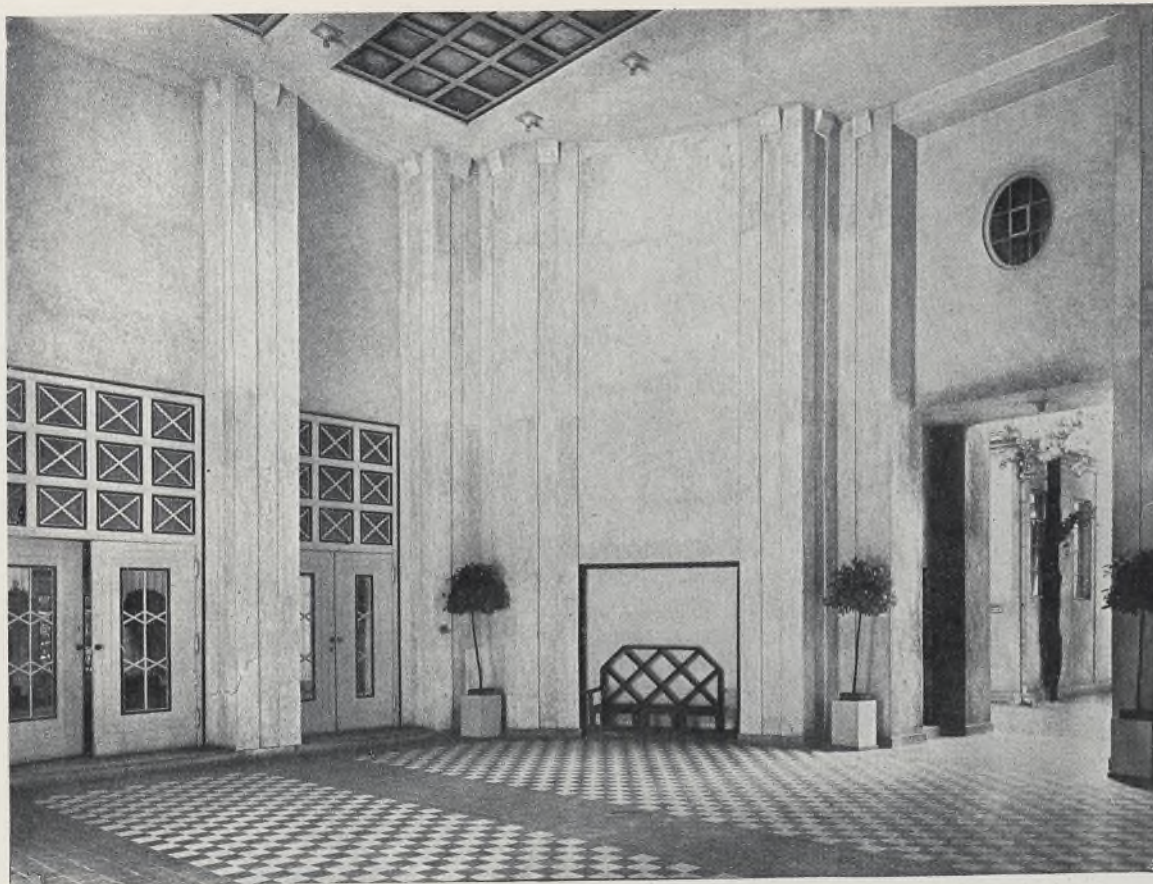


Abb. 188: Architekt Professor Karl Witzmann, Wiener Kriegsausstellung, Vorhalle.

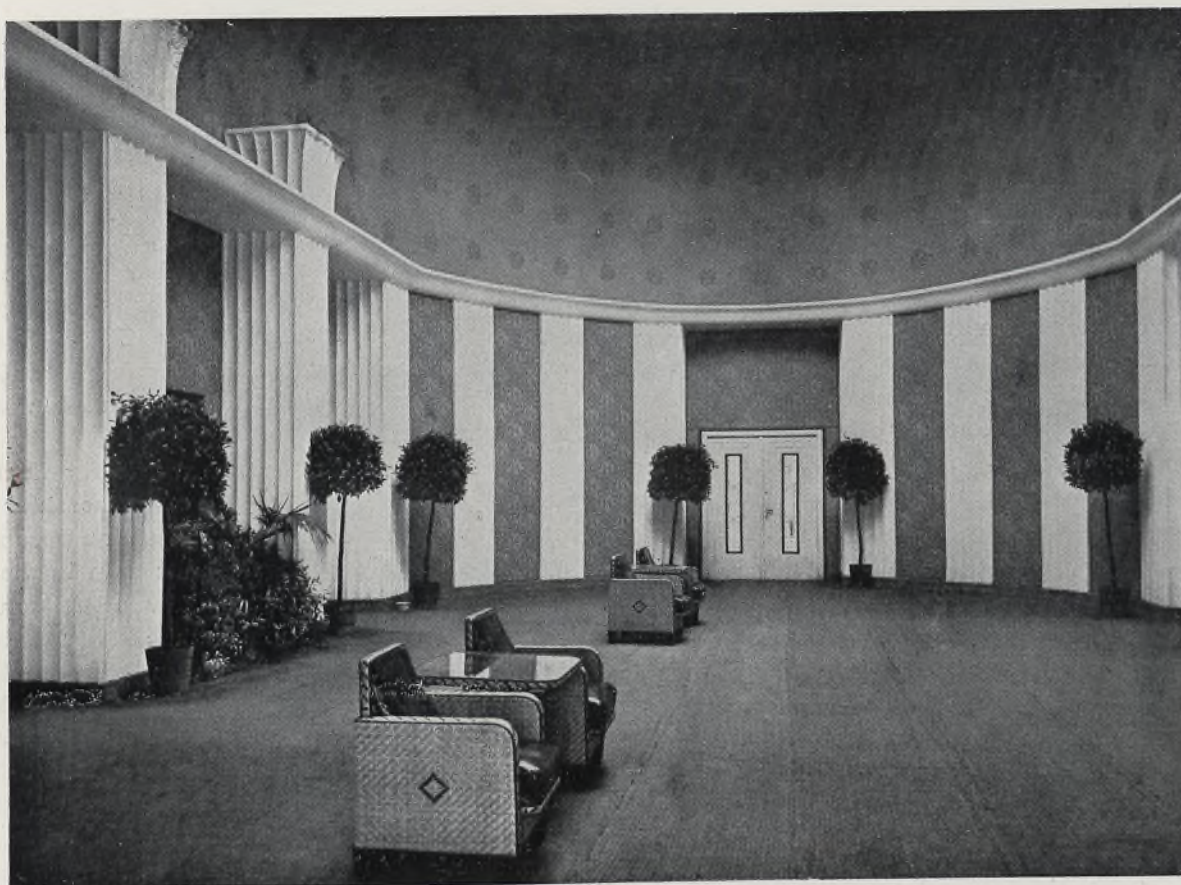


Abb. 189: Architekt Professor Karl Witzmann, Wiener Kriegsausstellung, Kaiserhalle.



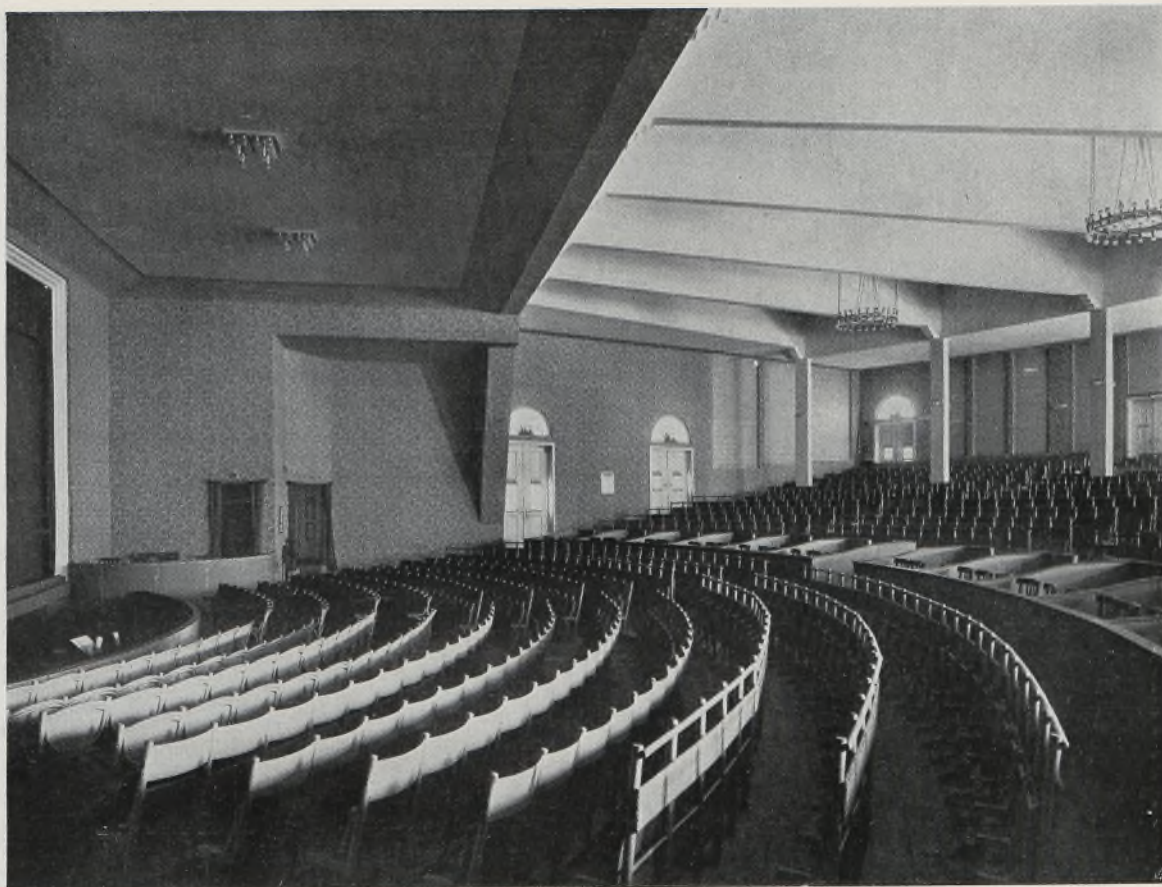


Abb. 190: Architekt Professor Karl Witzmann, Wiener Kriegsausstellung, Theater.

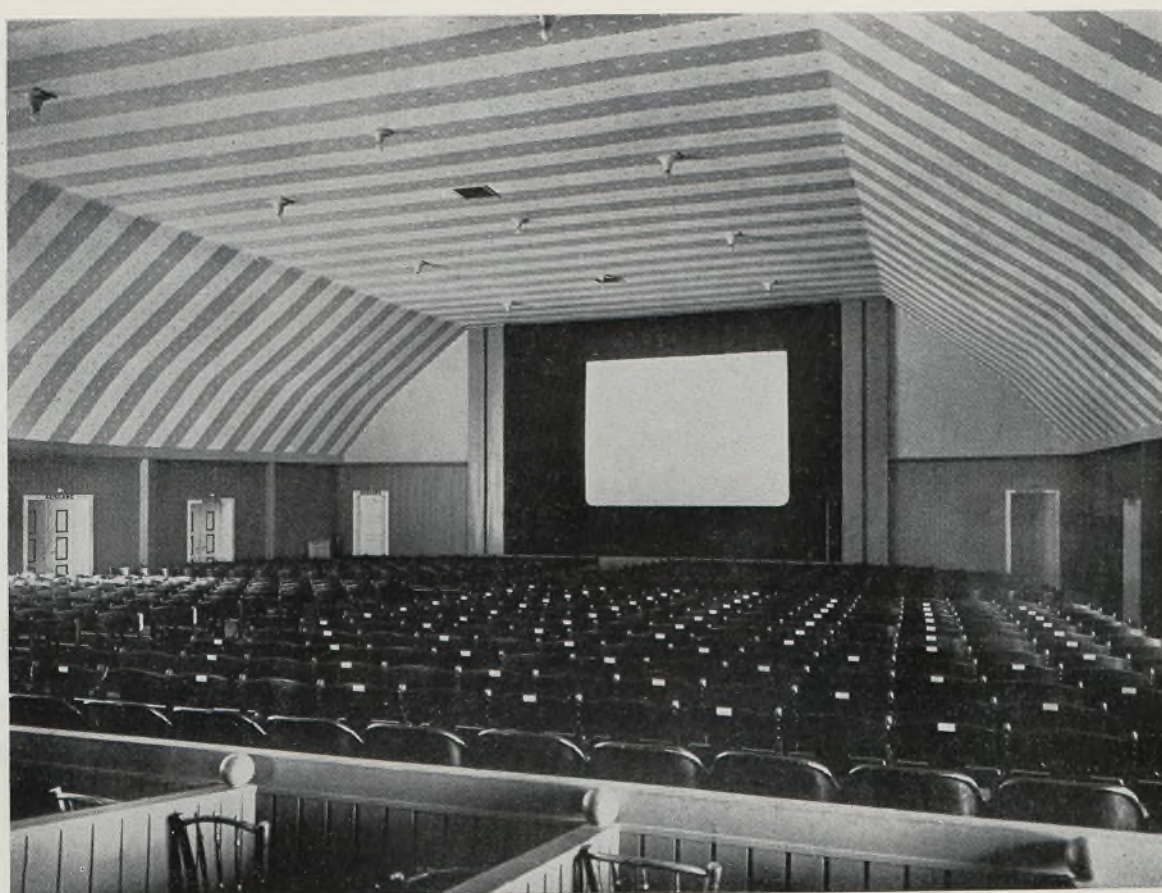


Abb. 191: Architekt Professor Karl Witzmann, Wiener Kriegsausstellung, Kino.



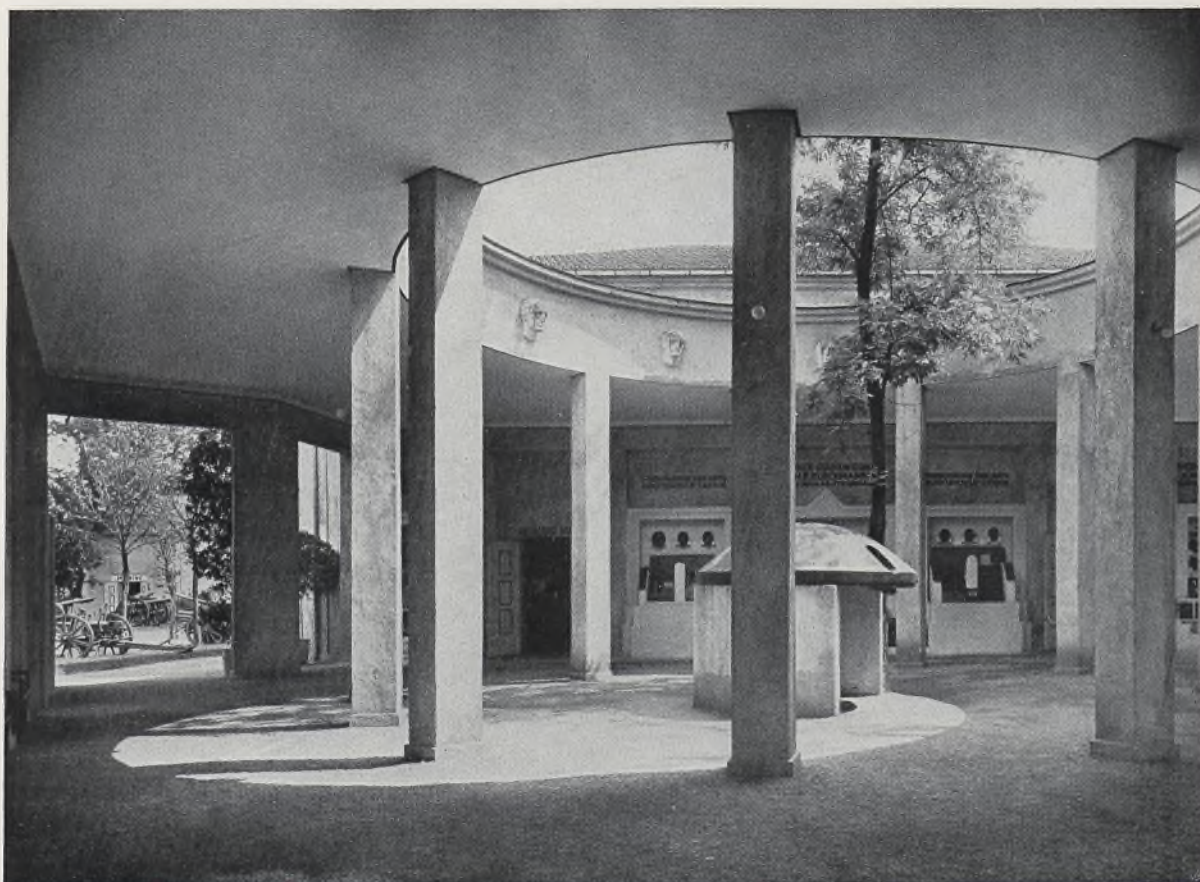


Abb. 192: Architekt Professor Karl Witzmann, Wiener Kriegsausstellung, Hof.



Abb. 193: Architekt Professor Karl Witzmann, Wiener Kriegsausstellung, Marineschauspiel-Halle.





Abb. 194: Architekt Professor Karl Witzmann, Wiener Kriegsausstellung, Restaurationshalle.



Abb. 195: Architekt Professor Karl Witzmann, Wiener Kriegsausstellung, Restauration.



Belgrad, M.-G.-G. Lublin, die Kriegsgräberabteilung, Photographie und Literatur untergebracht.

In der Ausstellung selbst wurde angestrebt, die einzelnen Gruppen räumlich zu schließen und auch die Gestaltung in sich einheitlich zu halten, keinerlei überflüssigen Aufwand zu treiben und die Ausstellungsgegenstände als solche rein in ihrer beabsichtigten Wirkung zur Schau zu bringen. Es sollte nicht, wie sonst leider bei Ausstellungen üblich, ein Objekt das andere in seiner Aufmachung überbieten, sondern entsprechend aneinandergereiht, ergänzen. Die klare und einfache Raumgestaltung hat sich auch bewährt, da sie selbst bei starkem Besuch jede Staubentwicklung verhinderte, was zur Folge hat, daß die Räume auch nach Monaten frisch aussehen und in der Reinigung an Material und Personal viel erspart wurde.

Unbedingt notwendig für Ausstellungen sind zumindest eine Gastwirtschaft und ein Kaffeehaus. Diese beiden Objekte stehen auf dem Hauptplatz einander gegenüber, dazwischen, mit dem Rücken gegen den Trophäenplatz, um das dortige Theater während des Spiels nicht zu stören, der Musikpavillon. Die Ausstattung der Restauration und des Kaffeehauses geschah mit den denkbar einfachsten Mitteln, mit dem Bestreben, lichte, luftige und heitere Räume zu erhalten. Um die Sitzfläche bei der Restauration möglichst zu vergrößern, wurden Terrassen angelegt, die fast die doppelte Sitzfläche im Freien ergaben und den Besuchern angenehmen Aufenthalt bei gutem Wetter bieten.

Durch die großen Glastüröffnungen im Oberstock des Restaurationshauptgebäudes kommt man vom Freien direkt auf die Galerie des Saales, es ist also möglich, auch hier bei plötzlich eintretendem Regen gedeckten Raum zu finden.

Für die Zerstreuung in den Abendstunden ist noch ein Kino und ein Theater errichtet. Beide Bauten sind wie alles übrige in Holz und Gipsverkleidung ausgeführt. Das Kino

faßt 760 Personen, hat seinen Haupteingang vom großen Platz, die Ausgänge seitlich gegen die Restauration und einen Verbindungsgang. Das Theater liegt senkrecht zur Ausstellungsstraße, mit den Garderoben und der Bühnenrückwand gegen diese, der Rücken des Zuschauerraumes liegt gegen den Trophäenplatz, auf welchen auch die Zu- und Ausgänge münden. Es faßt 1360 Zuschauer, ist, soweit es die Holzkonstruktion zuläßt, gegen den Platz ganz offen, bei schlechtem Wetter mit Holzrollbalken zu schließen. Für größere Garderoben war, da es nur ein Sommertheater ist, nicht zu sorgen; es genügte die eine im Vorraume neben der Ausstellungsvorhalle. Eines sei hier der Kuriosität halber erwähnt: es wurde verlangt, daß trotz des Holzbaues als Abschluß zwischen Zuschauerraum und Bühne eine eiserne Kurtine eingebaut werde, und dies wurde damit begründet, daß es wegen der Holzrollbalken ein geschlossenes Theater sei. Alle Gegenargumente nützten nichts; es steht eben so im Theaterbaugesetz.

Entlang der Hauptallee führt der Weg über eine Brücke zur Galizinwiese, wo noch das Marineschauspielhaus des k. u. k. Kriegsfürsorgeamtes, das Panoramagebäude für das Rundbild »Die Schlacht am Berg Isel 1809«, die Hallen der Sappeurtruppe und der IV. Armee, und je ein kleines Gast- und Kaffeehaus untergebracht sind.

Bei dem Marineschauspielhaus mußte wegen der Kürze der Bauzeit und dem Mangel an Arbeitskräften auf vieles, was beabsichtigt war, verzichtet werden. Es faßt 1200 Personen. Das Hauptaugenmerk war wegen des raschen Besucherwechsels auf viele Aus- und Eingänge vom und zum Zuschauerraum zu legen.

Der gewisse Ausstellungsgschinas, der sonst bei allen Ausstellungen unvermeidlich war, wurde bei dieser mit viel Kampf doch vermieden.

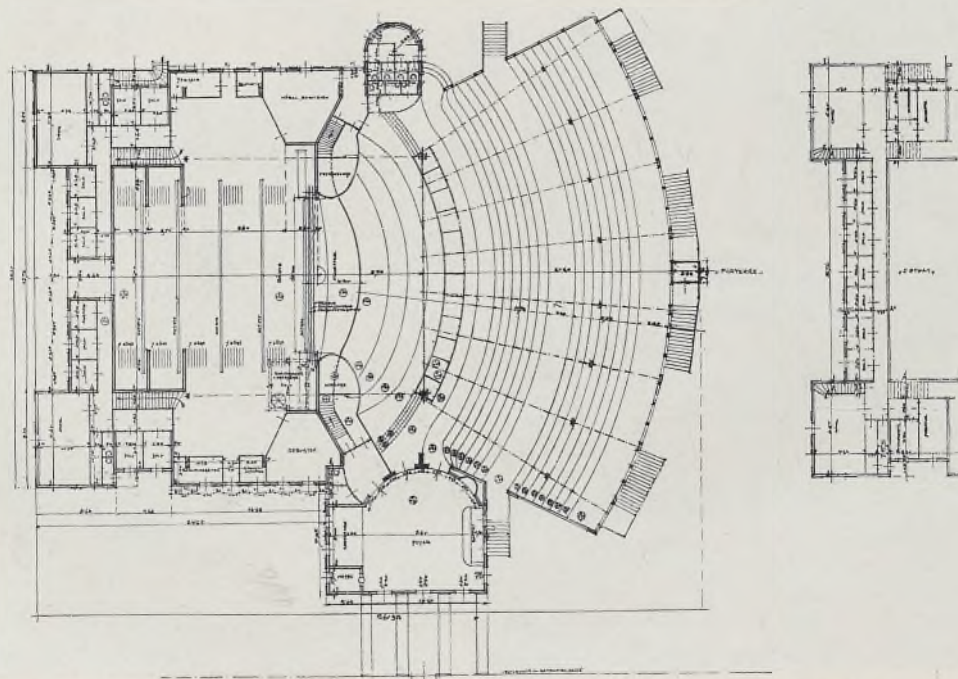


Abb. 196: Architekt Professor Karl Witzmann, Wiener Kriegsausstellung, Grundriß des Theaters.





Abb. 197: Architekt Alfred Keller, Exportakademie, Hauptansicht.

## Das neue Gebäude der k. k. Exportakademie in Wien

(Erbaut vom Architekten Alfred Keller)

Das neue Gebäude der k. k. Exportakademie erhebt sich auf dem ungefähr 2900 Quadratmeter messenden Grundstück zwischen den verlängerten Zügen der Hasenauerstraße, Felix-Mottl-Straße und Gaswerksgasse im XIX. Bezirke von Wien. Der Haupteingang in der Gaswerksgasse liegt nach dem Verbauplan der Gemeinde an dem dort vorgesehenen öffentlichen Platze, der sich an den schön bepflanzten, für die Zukunft als öffentliche Gartenanlage gedachten Währinger Friedhof anschließt. Das Gebäude steht daher zum großen Teil ganz frei und macht durch seine Lage und seine Abmessungen den Eindruck eines öffentlichen Gebäudes.

Die Grundrißlösung ergab sich aus dem Streben nach größter Klarheit der Raumverteilung. Der Haupteingang führt durch eine gedeckte Vorhalle in die Halle des Erdgeschosses, von der man nach links eine halbe Treppe hoch in den ausgebauten Südflügel, nach rechts in den unausgebauten kürzeren Nordflügel des Gebäudes gelangt. In der Mitte, gerade gegenüber dem Haupteingang, steigt man zu einer Doppelstiege empor, die in jedem Stockwerke in eine stattliche Mittelhalle mündet, von der ein Hauptgang die ganze Längsseite des Gebäudes entlang nach Norden und nach Süden führt.

Das Untererdgeschoß vereinigt die Dienerwohnungen, das Kesselhaus mit den erforderlichen Nebenräumen, drei große Räume für die Kleideraufbewahrung, einen Erholungsraum, die Bücherei und einen daran anschließenden großen Lesesaal. Unter den Dienerwohnungen ist eine Lüftungsanlage untergebracht, von der aus die Frischluft durch Gebläsemaschinen je nach der Jahreszeit entweder befeuchtet und gekühlt oder vorgewärmt durch reich bemessene Kanäle in die Hörsäle gepreßt wird.

Das Erdgeschoß enthält die offene Vorhalle, die Halle und links und rechts, eine halbe Treppe höher, große Hörsäle, die mit Rücksicht darauf, daß sie hauptsächlich auch für die der Akademie nicht angehörigen Besucher der Abendvorlesungen dienen sollen, von der Hauptstiege abgesondert unmittelbar von der Halle aus zugänglich sind und den größten Verkehr ohne Belastung der Hauptstiege aufnehmen. — Der erste Stock umfaßt in der Mitte der Längsseite einen großen über die Vorhalle des Haupteinganges hinausragenden Festsaal, daran nach rechts anschließend einen großen Prüfungs- und Beratungssaal und weiter die Gruppe der Direktions- und Verwaltungskanzleien. Nach der anderen



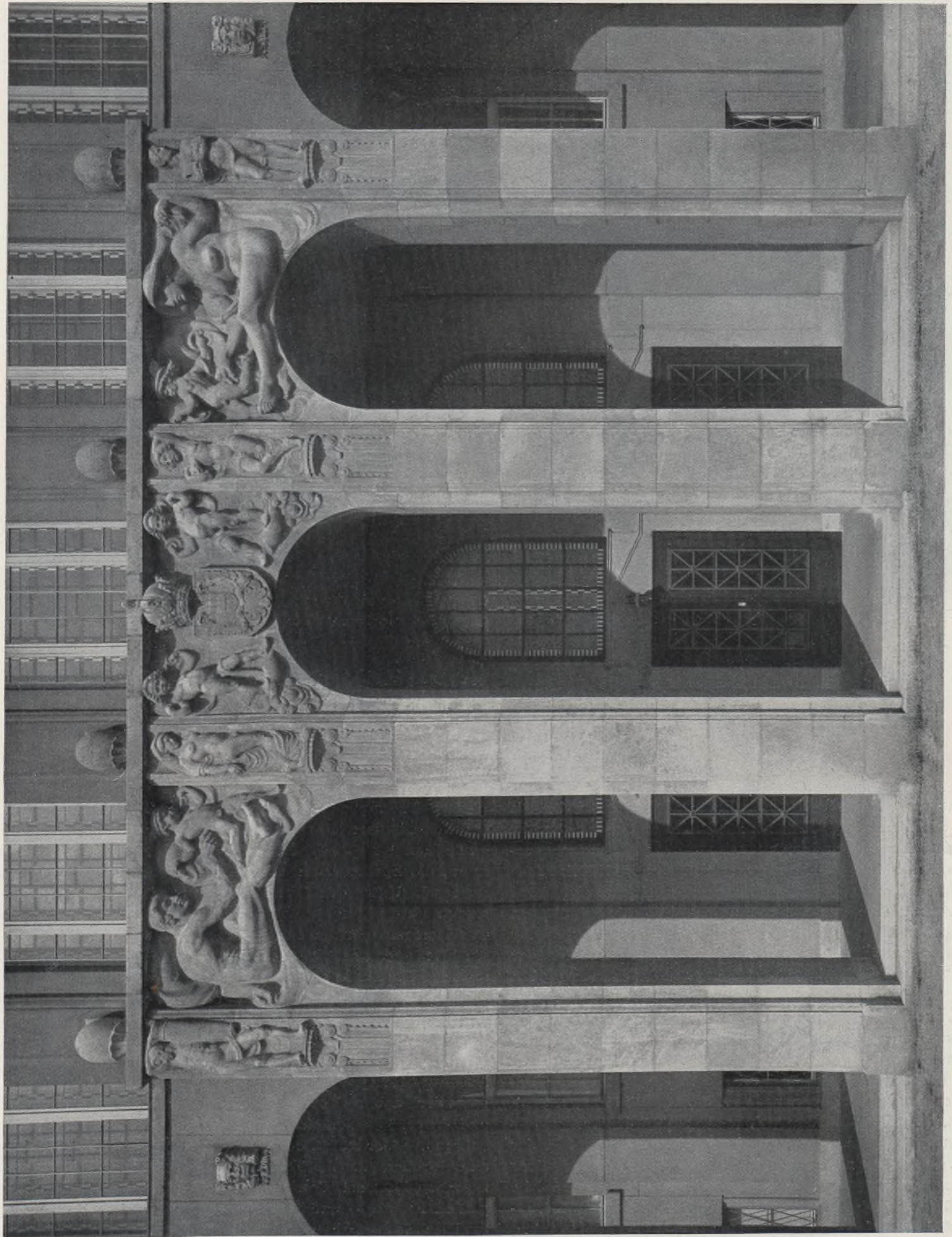


Abb. 198: Architekt Alfred Keller, k. k. Exportakademie, Hauptportal (Figureschmuck von Karl Stemolak).



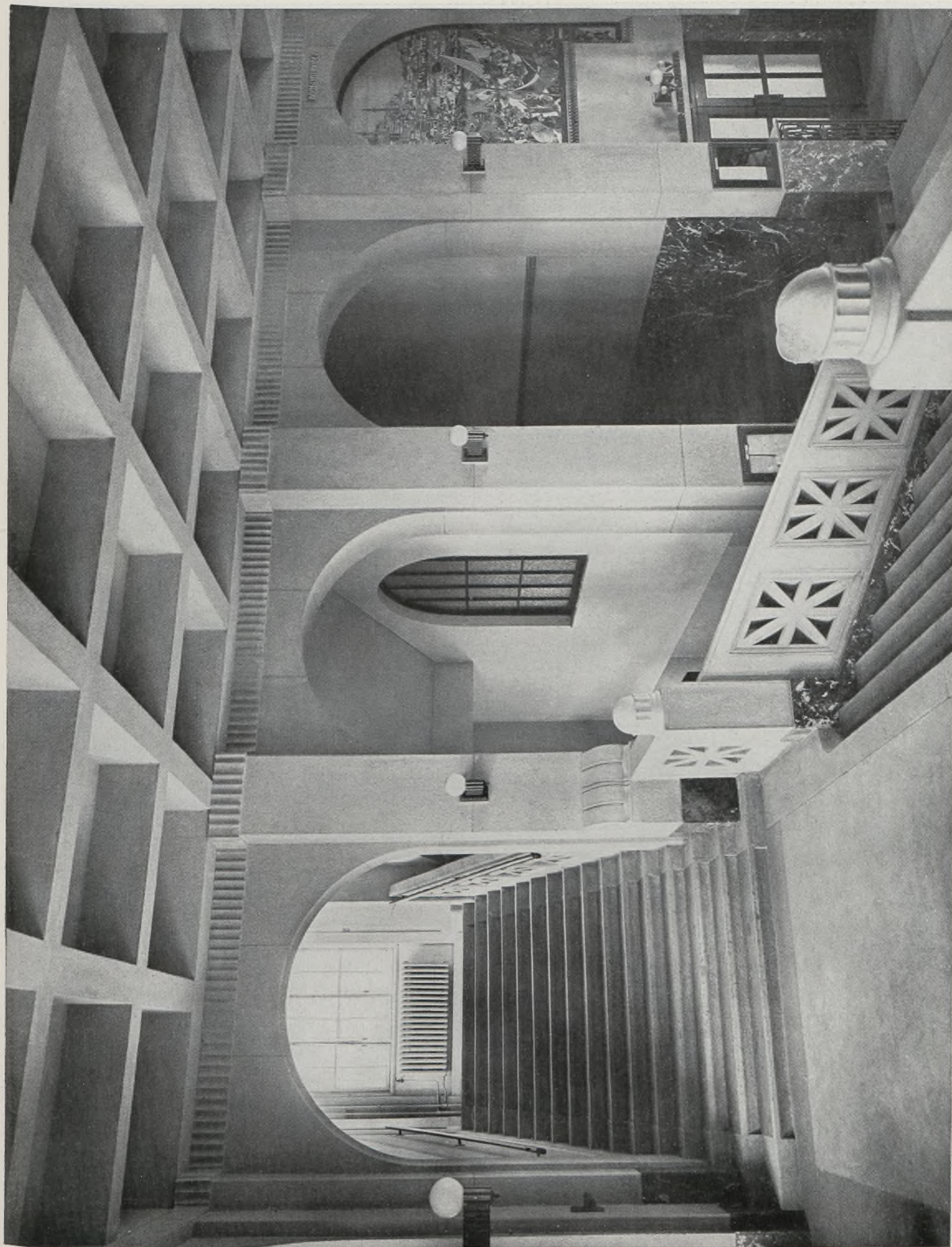


Abb. 199: Architekt Alfred Keller, k. k. Exportakademie, Die große Vorhalle und der Hauptaufgang.



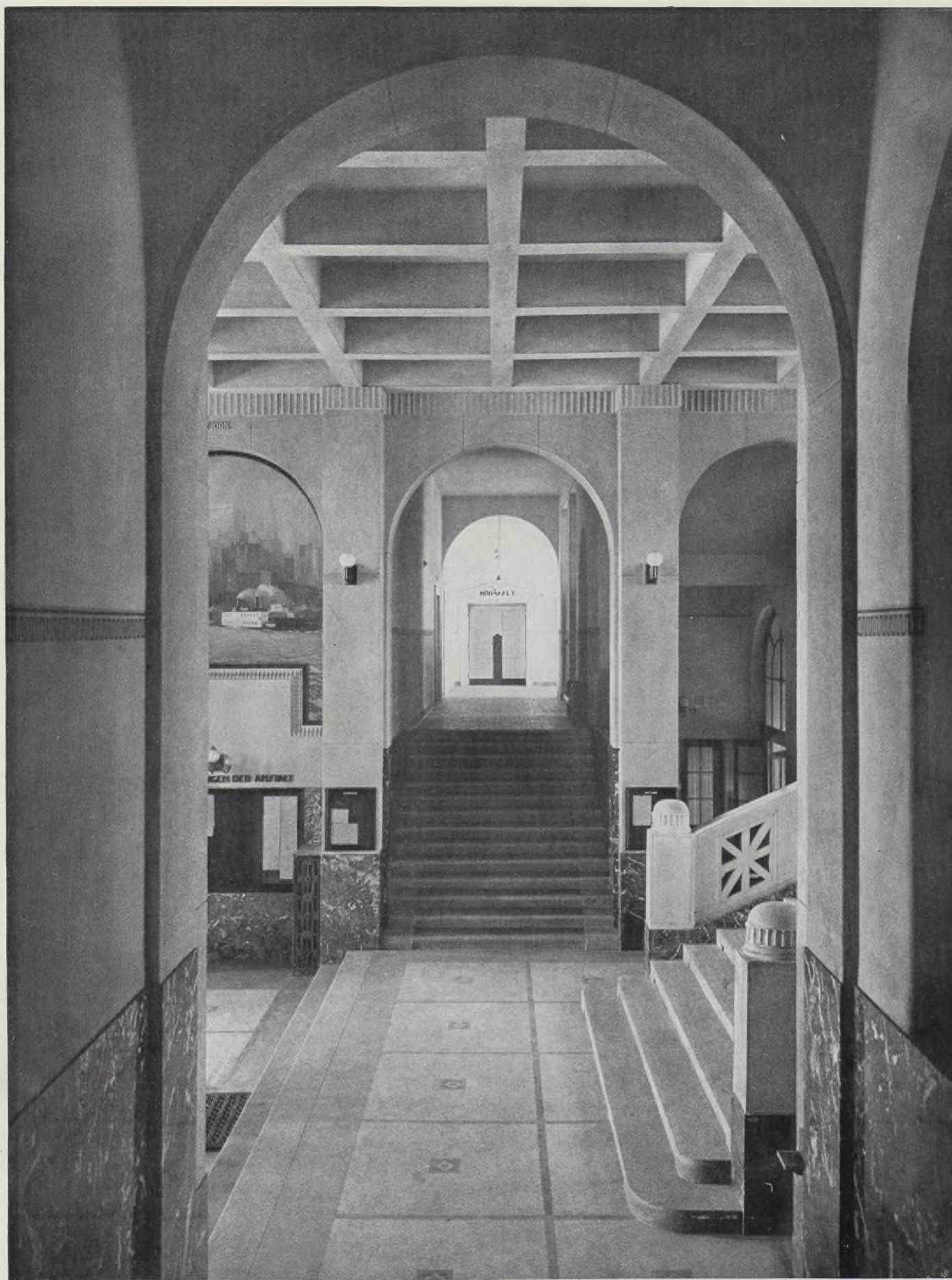


Abb. 200: Architekt Alfred Keller, k. k. Exportakademie, Große Vorhalle (Aufgang zum Seitenflügel).





Abb. 201: Architekt Alfred Keller, k. k. Exportakademie, Vorplatz und Gang im I. Stock.



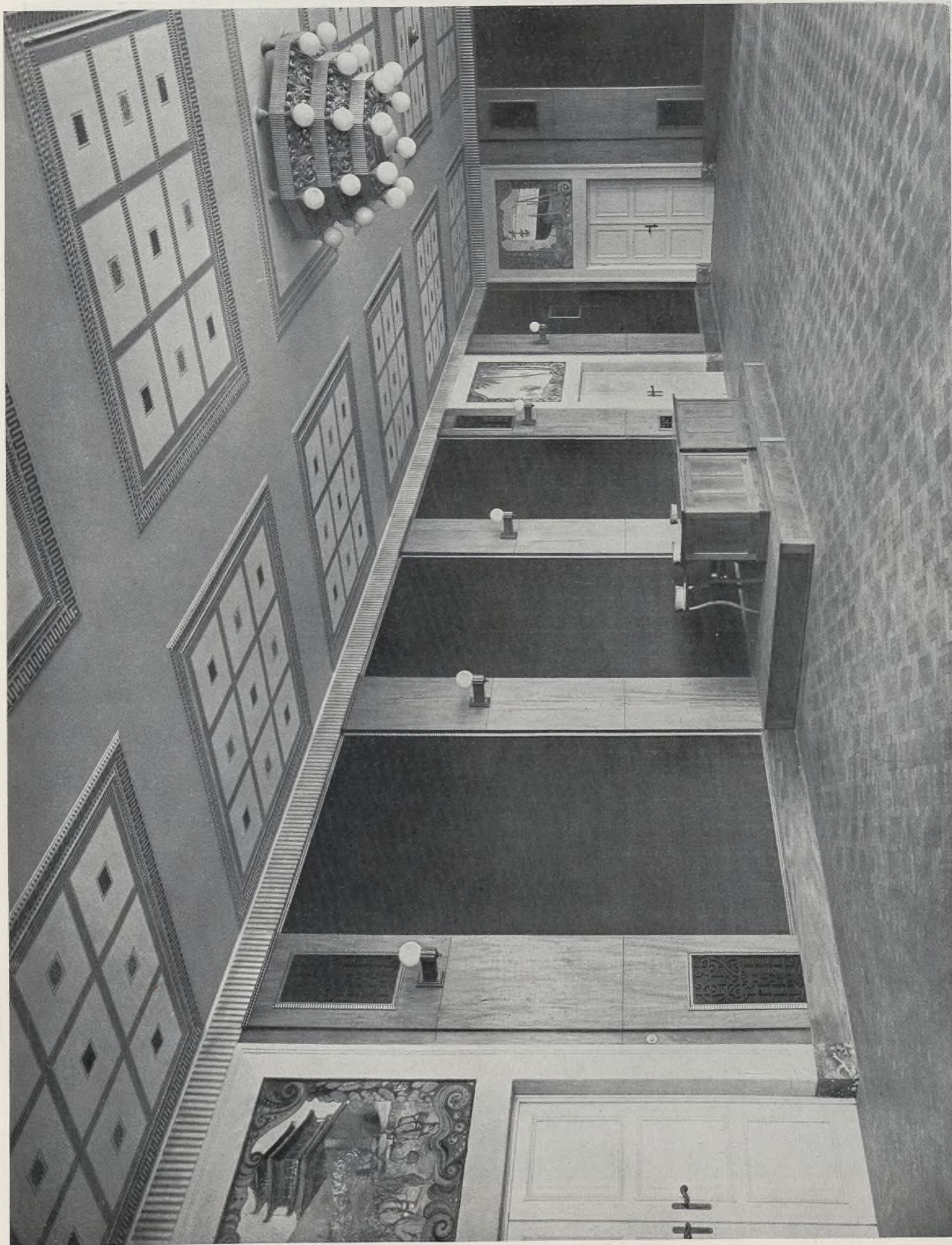


Abb. 202: Architekt Alfred Keller, k. k. Exportakademie, Festsaal (Dekoration und Wandbilder vom Architekten).





Abb. 203: Architekt Alfred Keller, k. k. Exportakademie, Prüfungssaal.



Seite schließen sich an den Festsaal weitere Hörsäle und Professorenzimmer an.

Der zweite und der dritte Stock enthalten Hörsäle und die zahlreichen Räume für die einzelnen Institute, Sammlungen und Laboratorien und Zimmer für die Lehrkräfte. Alle großen Säle sind so angelegt, daß bei später eintretendem Bedarfe eine Unterteilung in kleinere Räume ohne weiteres möglich ist.

Der Dachstock enthält große Räume für die Ergänzung der im dritten Stocke untergebrachten großen Warensammlungen, ausgedehnte Lagerräume für Archive und dergleichen, die übrigens im Falle des Bedarfes auch zu Unterrichtsräumen ausgestaltet werden können, und endlich ein großes Atelier für Photographie mit den zugehörigen Nebenräumen und Räume für Mikroskopie.

Die innere Ausstattung des Gebäudes ist unter dem Streben nach größter sachlicher Einfachheit und Zweckmäßigkeit entstanden. Die Fußböden der Hörsäle, Institute und Professorenzimmer sind aus Eichenbrettchen, die der Räume für Sammlungen, die Bücherei und die Kleideraufbewahrung aus fugenlosem Pyrofugont. Die vielbegangenen Stiegenpodeste und Gänge haben Klinkerplatten erhalten; die Stiegenstufen sind aus Kunststein mit Korkcarpeteinlagen. Für die Schalldichtheit der einzelnen Räume gegeneinander ist durch Verwendung der Ast-Mollins-Decken mit unterem Luftraum und oberer Schlackenbeschüttung gesorgt. Die sanitären und hygienischen Anlagen sind reichlich. Neben einer zentralen Dampfheizung ist eine Anlage für die Zuführung von je nach der Jahreszeit erwärmter oder gekühlter und gereinigter Frischluft vorgesehen. Die Erwärmung der Räume wird mittels einer Fernthermometeranlage überwacht. Die Beleuchtung ist elektrisch, für den Notfall außerdem mit Gas vorgesehen. Wo der Unterricht es erfordert, sind die nötigen Zuleitungen für Projektionsapparate angebracht, ebenso die Elektrizitäts-, Gas- und Wasserleitungen für die Laboratorien für Warenkunde. Das ganze Gebäude ist reichlich mit Telegraphen- und Telephonleitungen ausgestattet. Ein Aufzug für 320 Kilogramm Last oder vier Personen führt vom Untererdgeschoß bis in den Dachstock.

Die äußere Ausgestaltung des Gebäudes entspricht vor allem der Absicht, die Lichtfülle in den Unterrichtsräumen in ihrer Gleichmäßigkeit nach außen zu zeigen und dem Baublock nach allen vier Seiten eine einheitliche ruhige Wirkung zu verleihen. Die Längsseite des Haupteinganges wird dadurch belebt, daß der Festsaal des ersten Stockes vor die Flucht vorgebaut wurde, wodurch sich im Erdgeschoß eine Vorhalle aus sieben Bogen ergab, deren drei mittlere vor den Haupteingängen noch als Haupttorbögen besonders hervorgehoben sind. Die Seitenfluchten entbehren einer stärkeren Gruppierung, weil ihre kurze Entwicklung diese als überflüssig erscheinen ließ. Die Rückseite des Gebäudes erscheint trotz ihrer Belebtheit infolge der Schattenwirkung vom Stiegenhaus, Seitenflügeln und Aufbau noch ungeordnet, weil das beabsichtigte Gleichmaß des fertigen Baublocks durch die Verkürzung des vorläufig noch nicht ausgebauten Nordflügels unterbrochen ist. Nach Vollendung dieses Ausbaues ist auch hier eine ruhige und symmetrische Wirkung zu erwarten. Das Gesamtbild wird übrigens später noch dadurch geschlossener werden, daß in den von den

beiden Seitenflügeln begrenzten Hofraum ein großer Hörsaal für etwa 500 Personen eingebaut werden soll, unter welchem Raume die Bücherei und die Lesesäle, die derzeit vorübergehend im Untererdgeschoße untergebracht sind, angelegt werden können.

Die Auswahl der Baustoffe für die Außenseiten des Gebäudes stieß infolge der Kriegsverhältnisse auf mancherlei Schwierigkeiten. Gleichwohl konnte daran festgehalten werden, die gesamten Außenflächen mit Edelputz aus Dolomitin herzustellen, der nicht nur gegenüber dem gewöhnlichen Kalkmörtelverputz ein ungleich schöneres steinartiges Aussehen gibt, sondern infolge seiner Zusammensetzung eine fortschreitende Erhärtung sichert und dadurch die Erhaltungskosten, ähnlich wie bei einem Steinbau, vermindert. Die Verwendung von Stein mußte auf die Abdeckplatten, das Haupttor und die bildhauerischen Arbeiten beschränkt und leider infolge des Krieges auf die ursprünglich vorgesehene Verwendung von Kupfer für die blechbelegten Teile des Daches verzichtet werden. Der glatte große Teil der Dachfläche ist mit Eternitplatten gedeckt.

Einen wesentlichen Schmuck des Gebäudes bilden die vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht gespendeten Bildhauerarbeiten. Das Haupttor erhielt aus der Hand des Bildhauers Karl Stemolák in der Mitte das Wappen Österreichs, in den Seitenbögen zwei große Figuren (Sinnbilder von Kraft und Geist, die den österreichischen Handel in die Ferne senden) und vier Pfeilerfiguren, symbolisierend Hauptgegenstände des Außenhandels. Die Balkonbrüstung im zweiten Stockwerk wurde in reicher Vielgestaltigkeit von Bildhauer Professor Michael Powolny geschmückt; die die fünf Weltteile und die zahlreichen Völkerschaften der Erde versinnbildlichenden Köpfe oberhalb der Bogenfenster des Hoherdgeschosses sind Werke der Bildhauer Professor Franz Barwig, Theodor Stundl und Wilhelm Heyda. — Die innere Ausstattung des Gebäudes beruht auf dem Streben nach größter sachlicher Einfachheit, doch werden besonders die Haupthalle und der Stiegenaufgang durch ihre reichlichen Abmessungen und durch Verwendung von gutem Material (Edelputz und Marmor) die Absicht, eine monumentale Wirkung zu erzielen, erkennen lassen. Um dem Besucher schon beim Eintritt in das Gebäude den Zweck der Anstalt, die Pflege des Außenhandels deutlich zu zeigen, erhielt die Haupthalle vier große Wandgemälde der Hafenstädte Triest, Konstantinopel, Hamburg und New York, gemalt von Adolf Groß, Oskar Laske, Professor Josef Beyer und Alfred Keller. Ein Teil des vorgesehenen inneren Schmuckes mußte wegen der durch den Krieg hervorgerufenen schwierigen Arbeitsverhältnisse auf später verschoben werden, so vor allem die Fertigstellungen im Festsaaie, die übrigens jederzeit ohne Störung des Schulbetriebes ergänzt werden können.

Infolge Berufung des Architekten durch die österreichische Ausstellungskommission für die Einrichtung der österreichischen Abteilung auf der Weltausstellung San Francisco 1915, übernahm in dessen Vertretung Herr Architekt Walter Broßmann die (zeitweilige) Aufsicht über die erste Inangriffnahme der Bauaktion im September 1914, für welche die nötigen Pläne bereits fertiggestellt waren, ebenso über die Ausführungen der Fundamente und des Tiefparterres.





Abb. 204: Kaminplatz aus einem Bibliothekszimmer.  
Der bis zur Decke gehende Kamin ist in römischem Travertin ausgeführt. Die Einfachheit der Linien, die gut ausbalancierten Proportionen zusammen mit dem edlen Material geben diesem Kamin das Gefühl der Behaglichkeit.

## Arbeiten eines österreichischen Architekten in Amerika (Paul Theodor Frankl)

Von Dagobert Frey

Wir sind leicht geneigt, vom Standpunkte unseres greisenhaften europäischen Ahnenstolzes, dem »jungen« Amerika, worunter wir — symptomatisch für die Enge unseres weltpolitischen Gesichtskreises — meist kurzweg nur die Vereinigten Staaten verstehen, jede eigene geistig künstlerische Tradition abzusprechen. Im Verhältnis zur territorialen Kultureroberung und zu den gewaltigen technischen Neuschöpfungen mögen die geistigen Residuen gering erscheinen: für den Amerikaner selbst sind sie es keineswegs. Gerade die Spannung zwischen der konservativen Gesinnung der anglikanischen Rasse und den immer neuen Aufgaben und Forderungen eines so überaus expansiven Wirtschaftslebens und einer hemmungslos sich entfaltenden Technik charakterisiert das Grundproblem der modernen amerikanischen Architektur. Man muß erst dieses Festhalten an weit zurückreichenden Traditionen richtig ein-

schätzen, um die im wesentlichen so ablehnende Stellung Amerikas zu unseren modernen europäischen Kunstbestrebungen zu verstehen.

Schon die holländischen, französischen und englischen Einwanderer im 17. Jahrhundert brachten die Kultur und Kunst ihrer Heimat und ihrer Zeit mit und verpflanzten sie auf den neuerschlossenen Boden. Mit dem Wachsen der englischen Macht in den Oststaaten nach dem Frieden mit Holland im Jahre 1667 nahm auch der englische Kultureinfluß in entscheidendem Maße zu und es entwickelte sich aus dem englischen Palladianismus eines Christophor Wren unter den geänderten wirtschaftlichen und materiellen Verhältnissen ein vereinfachter, schlichter, aber lebenskräftiger Provinzialstil. Durch die Verwendung der bodenständigen, leicht beschaffbaren Materialien, Holz und Ziegel, verschoben sich sachte die überkommenen Proportionen: die hölzernen



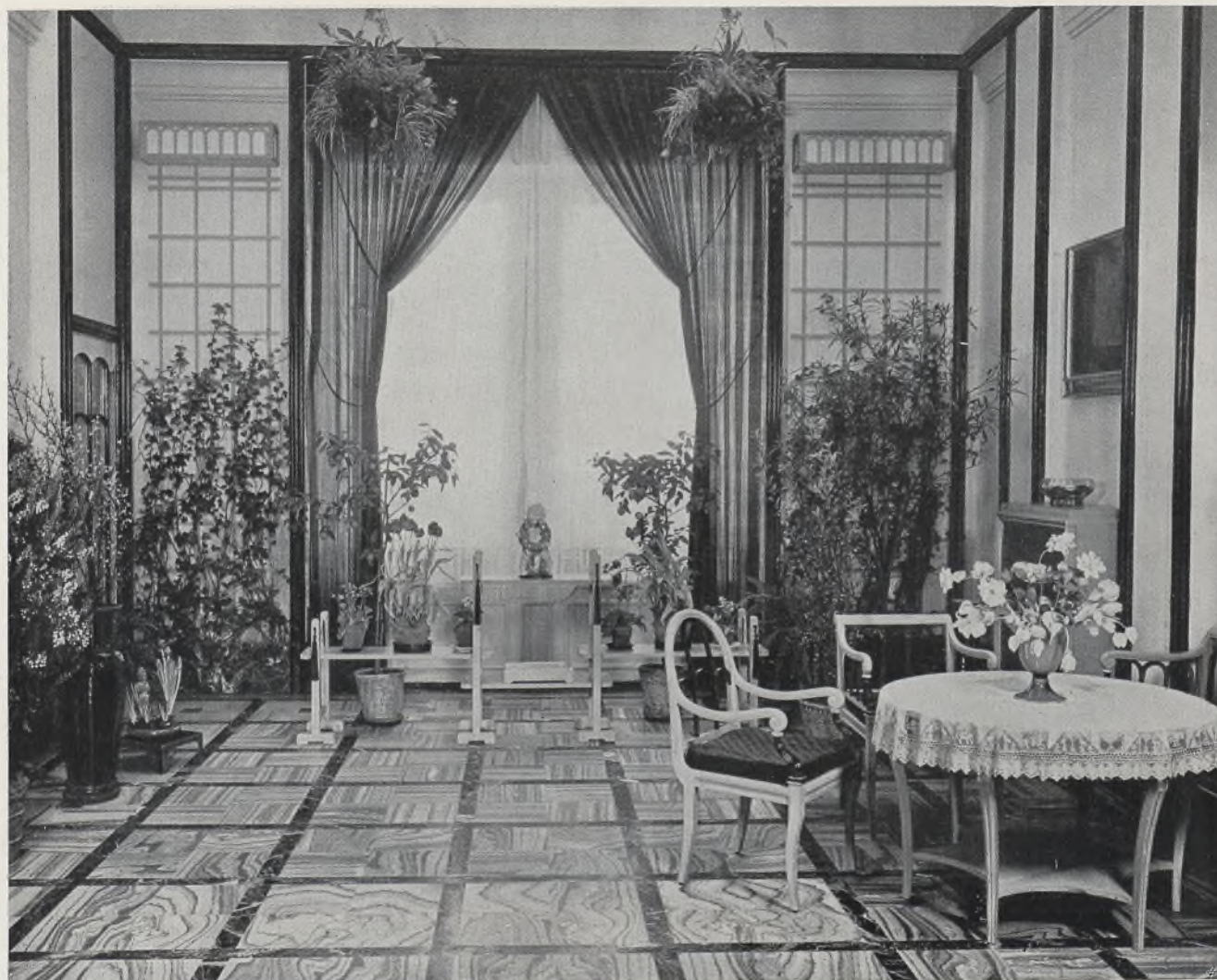


Abb. 205: Blumenzimmer im 12. Stock eines New Yorker Miethauses.

Dieser Raum ist auf Violett und Kirschrot abgestimmt. Die Wände sind perlfarben, durch Lisenen unterteilt und mit profilierten schwarzen Leisten abgesetzt. Die der Decke entlanglaufende Leiste verdeckt die in wirkungsvoller Weise verwendete indirekte Beleuchtung. Der Marmorfußboden, ein Oberlicht und ein Wandbrunnen geben dem Raum sein besonderes Gepräge als Blumenzimmer.

Säulen stiegen schlanker empor, die hölzernen Architrave spannten sich leichter über luftige Interkolumnien. Noch finden wir vereinzelt die bescheidenen Holzbauten mit dorischen Säulenportiken und Flachgiebeln als charakteristische Beispiele dieses Colonial style in Boston und vor allem in dem nahegelegenen alten Seefahrerstädtchen Salem.

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts bedeutet eine Blütezeit der amerikanischen Kunst, sowohl der Architektur als auch der Malerei. Das Atelier, das der Amerikaner Benjamin West, der zweite Präsident der Royal Academy nach Joshua Reynolds Tod, in London begründete, bildete den Sammelplatz aller lernbegierigen jungen amerikanischen Maler. Für die gesunde Kraft der geistig kulturellen Verhältnisse Amerikas in dieser Zeit spricht eindringlich der Umstand, daß die meisten und bedeutendsten seiner Schüler trotz der lockenden künstlerischen Atmosphäre, die England gerade damals in dem Kreise von Malern wie Beechey, Raeburn und Romney bot, wieder in ihr Vaterland zurückkehrten und hier ihre volle Wirksamkeit entfalteten. Man denke als Gegensatz hierzu an den heimatfremden Whistler ungefähr ein Jahrhundert später! So fand das Heldenzeit-

alter der Freiheitskriege auch würdige malende Historiographen: Gilbert Stuart hat in einer langen Reihe von Porträts alle die bedeutsamen Akteure dieser großen Zeit festgehalten — sein Bildnis Washingtons im Metropolitan Museum wird mit seiner aufgelockerten durchsichtigen Farbengebung zu den besten Erzeugnissen der Zeit gerechnet —; John Trumbull, der Sohn des populären Brother Jonathan, war der Epiker. Seine Historien, wenn auch schwächer als Stuarts Bildnisse, fanden im Stich weiteste Verbreitung und Volkstümlichkeit. Es ist bezeichnend, daß dieser Kunstepoche Amerikas in William Dunlaps »History of the Arts of Design in America« sogar ihr Vasari erstand.

In dieser Epoche, die einen Höhepunkt der amerikanischen Kunst bedeutet, liegt aber auch schon der Keim des Verfalles. Durch die zahlreiche Auswanderung der sogenannten Royalisten verlor das Land seine aristokratische Oberschicht und damit den notwendigen Nährboden für eine entwicklungsfähige geistige und künstlerische Kultur. Es spielt sich hier im kleinen das gleiche ab wie in Europa nach der Revolution: Der katastrophale künstlerische Zusammenbruch als Folge der Zertrümmerung der alten





Abb. 206: Wand aus dem Blumenzimmer im 12. Stock eines New Yorker Miethauses. Wände und Lisenen perlfarben, Profileisten schwarz. Möbel perlgrauer Schleiflack mit Schwarz und Gold. Voutenbeleuchtung. Fußbodenbelag Cipollino-Marmor, die losen Sitzkissen sind in violetterm Samt und kirschrotem Taft ausgeführt.





Abb. 207: Ein modernes Biedermeierzimmer in Amerika.  
Die schwarzgrundige Blumentapete bietet einen wirkungsvollen Hintergrund für die in gelber geflammter Birke ausgeführten, mit schwarzen Leisten abgesetzten Möbel.

feudalen Macht zu Gunsten einer haltlosen, schwankenden Demokratie, über den die Glanzzeit des Empire nicht hinwegtäuschen kann.

Wie stark aber das alte englisch-aristokratische Gefühl auch diese Zeit der Umwälzung überdauerte, zeigen deutlich ein paar feine gelegentliche Beobachtungen in einem lebenswürdigen Reisetagebuch aus den Jahren 1838 bis 1840, das uns Österreichern durch die Persönlichkeit der Verfasserin nahesteht, der Frau des bekannten Ingenieurs Franz Anton Gerstner, des Erbauers der ersten Eisenbahn auf dem Kontinent zwischen Budweis und Linz. In Boston notiert sie: »Was mir in einigen Familien auffiel, war der Anstrich von Aristokratie, der sich in vielen Dingen merklich machte; sie haben häufig die Wände ihrer Parlours mit Porträts ihrer Vorfahren dekoriert und sind stolz darauf, von den Engländern abzustammen.« In Philadelphia fällt ihr auf, daß die Wirtin des Boardinghouse von der »nobility« der Stadt spricht.

Die nachhaltige Wirkung der alten georgianischen Traditionen zeigt sich vor allem in den älteren Kulturgebieten, den Oststaaten, wo sich der englische Palladianismus bis in unsere Zeit vorherrschend erhalten hat. Da aber der dünne schwächliche Fluß eigener Vergangenheit gegenüber der Hochflut ständig wechselnder neuer Bauprobleme als Formensprache nicht ausreichte, da bei der gewaltigen

extensiven Kulturarbeit nicht gleichzeitig die nötige intensive geistige Arbeit geleistet werden konnte, so bezog man die jeweiligen Modevorbilder fertig aus Paris und London. Die Renaissancebestrebungen der École des Beaux Arts und der South-Kensington-Schule fanden hier ebenso ihren vollen Widerhall, wie die Neogotik eines Viollet-le-Duc und Pugin, die vor allen Richard Upjohn, »der Vater der amerikanischen Architektur«, wie man ihn drüben gerne zu nennen pflegt, in seinen zahlreichen Kirchenbauten vertreten hat. So entwickelte sich ein historischer Eklektizismus, der bis in unsere Zeit vor allem für New York charakteristisch ist.

Anders vollzog sich die Entwicklung in den Mittel- und Weststaaten, die erblich weniger belastet den modernen Bauproblemen unmittelbarer und selbständiger gegenüberstanden und so eine moderne Baukunst hervorbringen konnten, die unserem modernen europäischen Empfinden nähersteht. Schon vor der Columbian World's Exhibition im Jahre 1876 war Chicago anerkanntermaßen führend auf dem Gebiete der Architektur. Vor allem war es Henry Hobson Richardson, der es verstanden hatte, aus der französischen Romanik in freiem Nachempfinden und bei richtigem Erfassen der neuen sozialen und technischen Problemstellungen neue triebfähige Keime zu gewinnen und einen nachhaltigen Einfluß auf die jüngere Generation auszuüben.





Abb. 208: Musikzimmer-Ecke.

Möbelausführung in schwarzem Ebenholz, die Bezüge sind grau- und violettgestreifter Seidensamt.

In Bauten wie the Auditorium und the Stock Exchange ist das Problem der Massenbewältigung und Gliederung eines zehn- bis dreizehnstöckigen Gebäudes, wenn auch noch nicht gelöst, so doch mit bewunderungswürdiger Selbstständigkeit und künstlerischer Kraft in Angriff genommen. Charakteristisch für das Chicagoer Bureauhaus wie z. B. das Fisher Building sind vor allem die durchlaufenden Erker, wie wir sie auch in Wien kennen, durch welche eine den gewaltigen Abmessungen des Gebäudekubus entsprechende, aus der Baumasse selbstentwickelte Vertikalgliederung als Dominante gewonnen wird. Man braucht dem gegenüber nur an die bei uns leider viel bekannteren Wolkenkratzer New Yorks mit ihren sinnlosen Renaissance- oder gotischen Formen zu denken, um zu erkennen, wo die Wege zu einer wahrhaft modernen amerikanischen Baukunst zu suchen sind. Tatsächlich geht Chicago bis heute vor allem durch die Persönlichkeit Frank Lloyd Wrights an der Spitze der modernen Architekturentwicklung Amerikas.

Trotzdem liegen die Verhältnisse hier ganz anders als in Europa. Gerade jene Voraussetzungen, die in England und auf dem Kontinent in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu einer Regeneration der Kunst führten, fehlen in Amerika vollständig. Es ist für die europäische Kunstentwicklung charakteristisch, daß sie sich auf dem Boden

eines romantischen Ästhetizismus entfaltete, in bewußter Abkehr von den breiteren Kulturschichten, mit dem artistisch-aristokratischen Losungswort der *l'art pour l'art*. Im Gegensatz zu der Kulturverbreiterung als einer notwendigen Folgeerscheinung ebenso sehr der Revolution und des Sozialismus als der Maschine und des Transportwesens, trat gleichsam als eine Art elektrische Spitzenwirkung eine Sammlung der geistigen Kapazitäten in einzelnen isolierten Hochpunkten ein. Überall sehen wir die neuen künstlerischen Bestrebungen aus engen esoterischen Zirkeln hervorgehen, erblühen wie geheimnisvolle Gärten in heiligen wohlumhegten Bezirken, über deren Tor ein *Odi profanum* — — steht.

Ähnlich wie ein Jahrhundert vorher Robert Adam, der Begründer des englischen Klassizismus, einen Kreis von Malern, Kupferstechern und Schriftstellern um sich sammelte — bezeichnend für das Einsetzen reflektierender, retrospektiver Tendenzen in die Kunstentwicklung — ähnlich ging auch die moderne englische Kunst aus der Bruderschaft der Prärafaeliten hervor. Nicht Architekten und Kunstgewerbler schufen diese neue Bau- und Raumkunst, sondern Maler und Literaten, und das erste moderne Haus in der Melbury Road in London war das eines Dichters, William Morris, nach dessen eigenen Entwürfen gebaut und eingerichtet.





Abb. 209: Schrankwand im Schlafzimmer eines jungen Mädchens.  
Die Einförmigkeit der Anlage wird durch Einschlebung des Glasschranks mit darüber befindlichem Spiegel interessant belebt.  
Ausführung: Grauer Schleiflack.

Trotz der weiten Verbreitung, die Ruskins Schriften auch in Amerika fanden, blieb der innere Widerhall aus. Was Amerika aus eigenen Kräften zu dieser ästhetischen Bewegung hergab, blieb dem Lande nur verloren: der un-stete Whistler, den der Spanisch-chilenische Krieg sogar als freiwilligen Kämpfer nach Südamerika führte, kehrte nach seiner jugendlichen Flucht nach Paris niemals mehr in sein Vaterland zurück. Ebenso wurde Sargent zum Londoner, der nur gelegentlich wie in den Wandmalereien der Boston Public Library seine Heimat mit den Früchten seiner Kunst beschenkte.

Wir müssen uns dieser geschichtlichen und sozialen Tatsachen voll bewußt werden, wenn wir die Absatzmöglichkeiten für unser modernes Wiener Kunstgewerbe in Amerika richtig einschätzen wollen. Wir müssen uns klar darüber sein, daß ein vorbereiteter, aufnahmefähiger Boden für moderne Kunst in unserem Sinne fehlt, daß es vor allem an jenem differenzierten geistigen Milieu mangelt, in

das sich unsere kunstgewerblichen Erzeugnisse leicht einordnen könnten. Ein Beispiel für viele mag die kommerziellen Aussichten illustrieren. Rudolf Rosenthal, der die Wiener Werkstätten in New-York vertreten hat, konnte eine größere Partie Seidenstoffe, die er an Wanamaker, das erste Warenhaus der Stadt, verkauft hatte, als zurückgesetzte Ware unter dem seinerzeitigen Verkaufspreis wieder zurückkaufen.

Es wäre aber ebenso übereilt, daraufhin einer Propagierung Wiener Kunstwollens in Amerika jede Aussicht abzusprechen. Daß trotzdem durch ein richtiges Verständnis der Eigenart des Landes und ein anpassendes Eingehen auf dessen Forderungen der Boden dafür zu bereiten ist, zeigen am deutlichsten die zahlreichen Arbeiten und die großen Erfolge eines jungen Wiener Architekten Paul Theodor Frankl. Auf einer Weltreise zu Studienzwecken in Japan vom Kriegsausbruch überrascht, vermochte er während seines fast dreijährigen zwangsweisen Aufenthaltes in Amerika eine überaus rege künstlerische Tätigkeit in New York zu





Abb. 210: Ecke aus dem Schlafzimmer einer jungen Dame.

Das oben gezeigte »Daybed« (Tagbett) ist ein vollständiges Bett mit Sprungfederrahmen. Die mit bunter Kretonne überzogene Matratze dient tagsüber als Sitzpolster. Fuß- und Kopfende des Bettes sind gleich hoch. Ausführung: Gelber Schleiflack.

entfalten und sein Atelier zu einem Brennpunkt moderner Wohnkulturbestrebungen zu gestalten.

Es handelt sich vor allem darum, den konservativen Gewohnheiten, den puritanischen Forderungen nach Einfachheit und Zweckmäßigkeit, der Ökonomie des Raumes, der in den Städten sehr teuer ist, voll Rechnung zu tragen. Die Vorteile für das Familienhaus mit seinem in sich geschlossenen, individualisierten Raumorganismus wollen noch im riesenhaften Miethaus befriedigt werden. So wird zum Beispiel in einem unfertigen Hause mit zehnjährigem Kontrakt eine Doppelwohnung (duplex apartment) gemietet. Die Wohnungen liegen in den beiden obersten Stockwerken, dem elften und zwölften übereinander. Die Einteilung und Anordnung der Höhe der Räume blieb dem Wohnungsarchitekten überlassen. Nach dem Vorbild des altenglischen zweigeschossigen Familienhauses wurden die Wohn- und Schlafräume in den beiden Stockwerken getrennt angeordnet, nur wurde umgekehrt wie gewöhnlich

das oberste Geschoß, das eine freiere Ausgestaltung der Zimmerhöhen und die Anordnung einer Oberlichte gestattete, für die Repräsentationsräume verwendet. Eine schöne Dielenstiege verbindet die Geschosse, so daß von innen vollständig der Eindruck eines Eigenhauses erreicht wird (Abb. 217).

Der Salon sollte der Vorliebe der Hausfrau für Blumen entgegenkommen, ohne ein Wintergarten zu sein (Abb. 205). Ein Oberlicht und ein großes Fenster an der Stirnseite erfüllen den ganzen Raum mit sonnigem Licht, das sich im Glanze des Marmorpavimentes bricht und spiegelt. Dem entsprechend mußte auch die künstliche Beleuchtung eine möglichst gleichmäßig diffuse sein. Man bevorzugt in Amerika überhaupt die indirekte Beleuchtung. Interessant ist die Lösung der hierfür gewählten Voutenbeleuchtung. Es mußte der notwendige Mauervorsprung gefunden werden, um die Beleuchtungskörper in der Untersicht zu decken. Der Wand sind daher Lisenen vorgestellt, zwischen denen seichte Nischen entstehen, in denen die Bilder in vor-





Abb. 211: Ansicht des Kamins im Bibliothekszimmer.  
Ausführung: Römischer Travertin.

nehmer Isolierung flächenbeherrschend sitzen. Den perlgrauen Putz rahmen schwarze Holzleisten (Abb. 206). Eine der Nischen bildet einen Wandbrunnen; über goldig schimmerndes farbiges Fayencemosaik rieselt und trüfzelt wie ein Schleier das Wasser aus einer längs der oberen Nischenkante entlanglaufenden Röhre mit feinen Öffnungen und fängt sich in einem Becken aus Verde antico, das innen mit dunkelblauen Fliesen ausgekleidet ist (Abb. 218).

Ein anderes Beispiel: Ein Mädchenzimmer. Es hat gleichzeitig als Schlaf- und Empfangszimmer zu dienen. All das Mobiliar, das dem Zimmer seinen unzweideutigen Charakter als Schlafraum geben würde, wie Schränke, Waschtisch, Nachtkästchen, kennt man in Amerika nicht. Das Bett wird zur bequemen, anmutigen Sitzgelegenheit, aber nicht in der Form unseres unförmigen Schlafdiwans, sondern als Daybed mit gleich hohem Kopf- und Fußende, so daß der Eindruck eines Bettes vollkommen verschwindet (Abb. 210).

Die Vorliebe für den hohen, massigen Schrank entspricht so recht dem breiten behäbigen Wesen und der vorwiegend

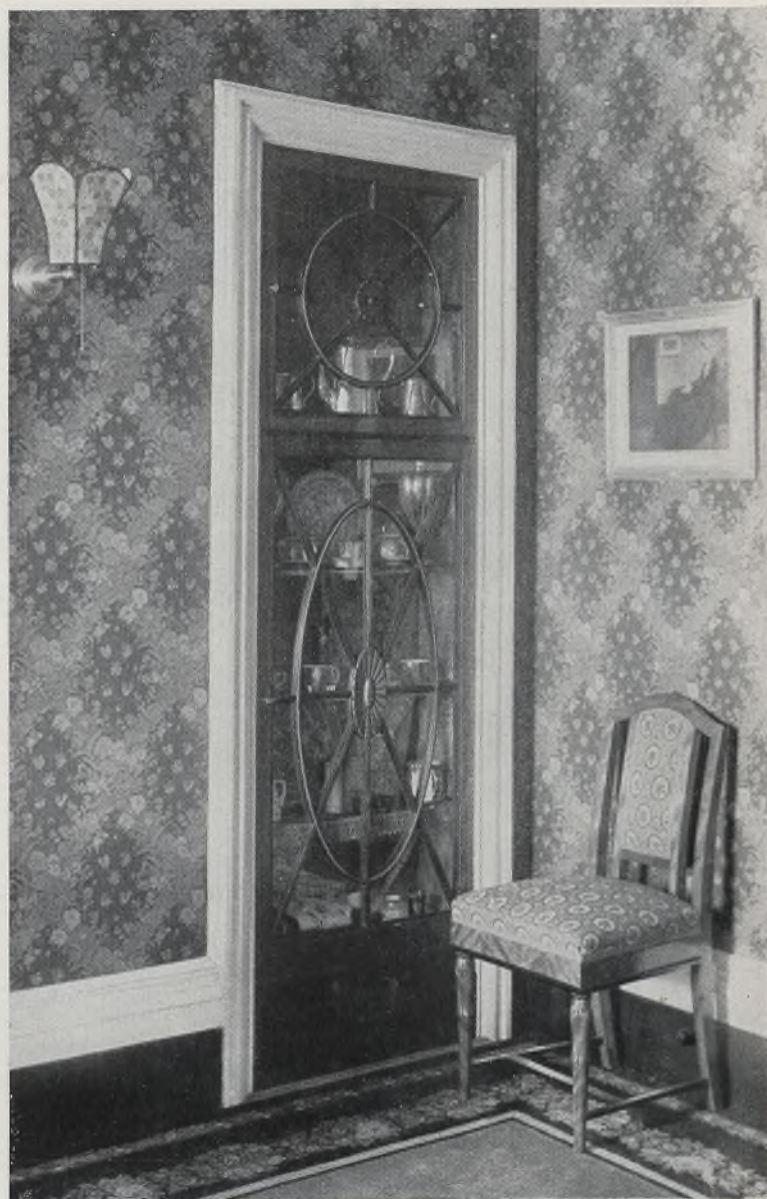


Abb. 212: Ecke aus dem Biedermeierzimmer.  
Der in eine frühere Türöffnung eingebaute Wandschrank belebt die an sich dunkle Ecke.

bürgerlichen Kultur der Deutschen. Frankreich und England haben ihn schon im 18. Jahrhundert aus der Einrichtung des vornehmen Wohnraumes vollständig ausgeschieden. Das Mobiliar bleibt als Meubles d'appuis immer unter Aughöhe; der Raum kann als kubische Einheit klar überblickt werden und wird vom hohen Kasten nicht willkürlich zerschnitten.

Auch der amerikanische Wohnraum vermeidet den westeuropäischen Traditionen entsprechend den mobilen Schrank; den Ersatz bilden dafür Wandschränke. In einem andern Jungmädchen-Schlafzimmer sehen wir eine solche einheitliche Schrankwand in der ganzen Höhe des Raumes eingebaut (Abb. 209). Um die Fläche zu beleben und die Kasten-tiefe architektonisch zum Ausdruck zu bringen, ist in der Mitte eine Nische mit einem facettierten Spiegel angeordnet, von weißen Vorhängen eingefast, darunter ein Glaskasten mit blauer Bespannung. Die Kastenwand und die Möbel sind perlgrau lackiert mit bunten englischen Kretonneüberzügen von vorwiegend lebhaftem, warmem Orangeton.





Abb. 213: Teetischlampe mit Seidenschirm.  
Ausführung: Grauer Schleiflack, Schwarz und Gold, der  
Schirm violette Martineseide mit schwarzen Fransen.



Abb. 214: Wäscheschrank aus dem Schlafzimmer einer  
jungen Dame.  
Innen mit englischen Zügen ausgestattet. Ausführung: Gelber  
Schleiflack, innen hellgrün.



Abb. 215: Eck-Toiletteisch.  
Dieses aus Raumersparnis in eine Ecke hineinkomponierte  
Möbel wird allen Anforderungen gerecht. Die Schubladen  
sind herauszudrehen. Ausführung: Lila-Schleiflack das  
Innere der Knöpfe Türkisblau.



Abb. 216: Toilettetisch für ein junges Mädchen.  
Die schlichte Einfachheit der Linien wirkt jugendlich und  
anspruchlos. Ausführung: Grauer Schleiflack, Einfassung  
der Knöpfe Orange.



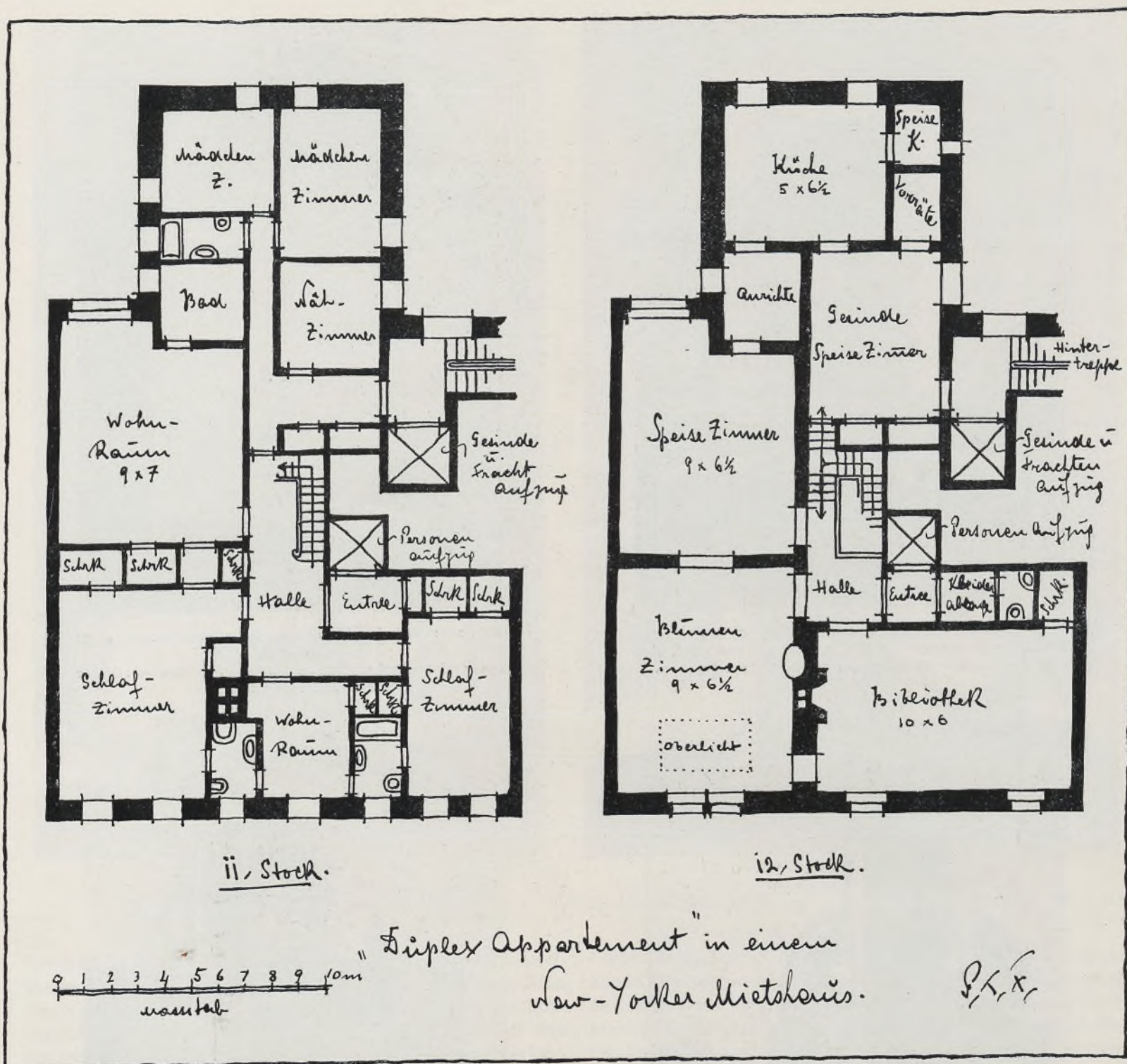


Abb. 217.

Im Herrenzimmer oder in der Bibliothek wird nach englischer Sitte der Kamin zur Dominante des Raumes (Abb. 204). Die Kaminwand aus glatten goldigbraunen Travertinquadern steigt in voller Breite bis zur Decke hinauf zwischen einer graugrünen silbergrau gestreiften Wandbespannung über einem grauen Fußbodenbelag.

Mit Vorliebe verwendet Frankl an seinen Möbeln Schleiflack in zarten Nuancen. Der Grundton wird dabei durch sparsame Verwendung lebhafterer Farben an den Leisten, den Einfassungen oder Füllungen der Knöpfe und an den Schlüssellochern diskret gehoben: Orange tritt zu Perlgrau,

Grün zu Gelb, Türkisblau zu Lila (Abb. 214—216). Auch das Innere wird dazu farbig abgestimmt, so ist zum Beispiel an dem formal einfach schlichten Wäscheschrank (Abb. 214) zu gelblichem Schleiflack außen das Innere hellgrün gefärbt mit gelbem Dekor. Ein feines vornehmes Farbenempfinden weiß auch leicht dissonierende, gleichsam schwebende Töne harmonisch zu binden: Kissen aus purpurvioletter Sammet mit kirschrotem Taft liegen auf Stühlen in grauem Schleiflack mit Schwarz und Gold (Abb. 213).

Diese überaus interessanten Arbeiten zeigen uns aber



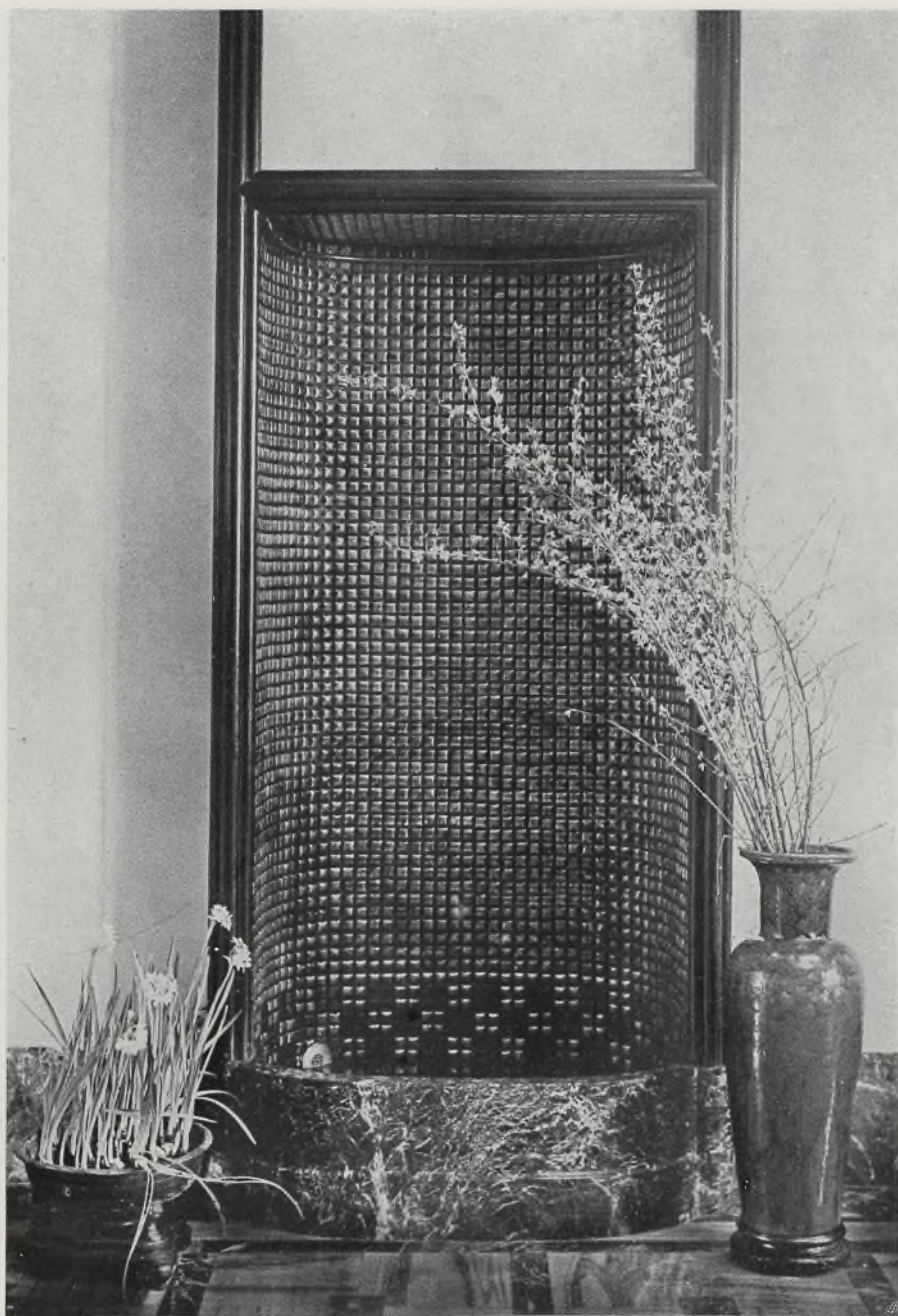


Abb. 218: Wandbrunnen im Blumenzimmer.

Ausführung in verschiedenfarbigem Goldfayence-Mosaik. Sockel »Verde-antico«-Marmor. Der Brunnen wird aus einer längs der oberen Nischenkante entlang laufenden Röhre mit feinen Öffnungen gespeist. Das herabströmende Wasser zieht gleichsam einen Schleier über den Nischenbelag. Unterhalb des Wasserspiegels sind tiefblaue Fliesen verwendet, welche dem Brunnen Tiefe und den japanischen Goldfischen einen guten Hintergrund geben. Japanisch in der Konzeption ist auch die Anordnung der Blumen.

mehr als bloß die Möglichkeit eines erfolgreichen Durchsetzens der Wiener Eigenart, bei voller Anpassung an fremde Forderungen; eben aus dieser Anpassung gewinnen auch wir rückwirkend für uns neue Anregungen. Georg Lehnert hat einmal den tieferen Grund der kunstgewerblichen Vorherrschaft Englands im vorigen Jahrhundert richtig in dem Satze formuliert: »Indem das englische Kunstgewerbe für den Weltmarkt arbeitet, gewinnt es klaren Blick für dessen Erfordernisse.« Es ist endlich an der Zeit, daß wir die Enge unseres europäischen Horizonts weiten. Wie auf die Mittelmeerkultur des Altertums aus

dem Wehen der Völkerwanderung eine europäische Kulturperiode folgte, ebenso — dies können wir heute schon mit Bestimmtheit erkennen — bedeutet dieser Krieg deren Ende und den Beginn einer Epoche der expansiven Weltkultur. Das soll aber nicht den Untergang der Individualität in einem kulturellen Nihilismus bedeuten. Wir müssen vielmehr umso klarer unsere Eigenart zu erkennen suchen, indem wir sie am Fremden messen und erproben, und wir werden uns dann erst unserer Mission voll bewußt werden, als Hüter und Verweser Jahrhunderte alter Kulturwerte.



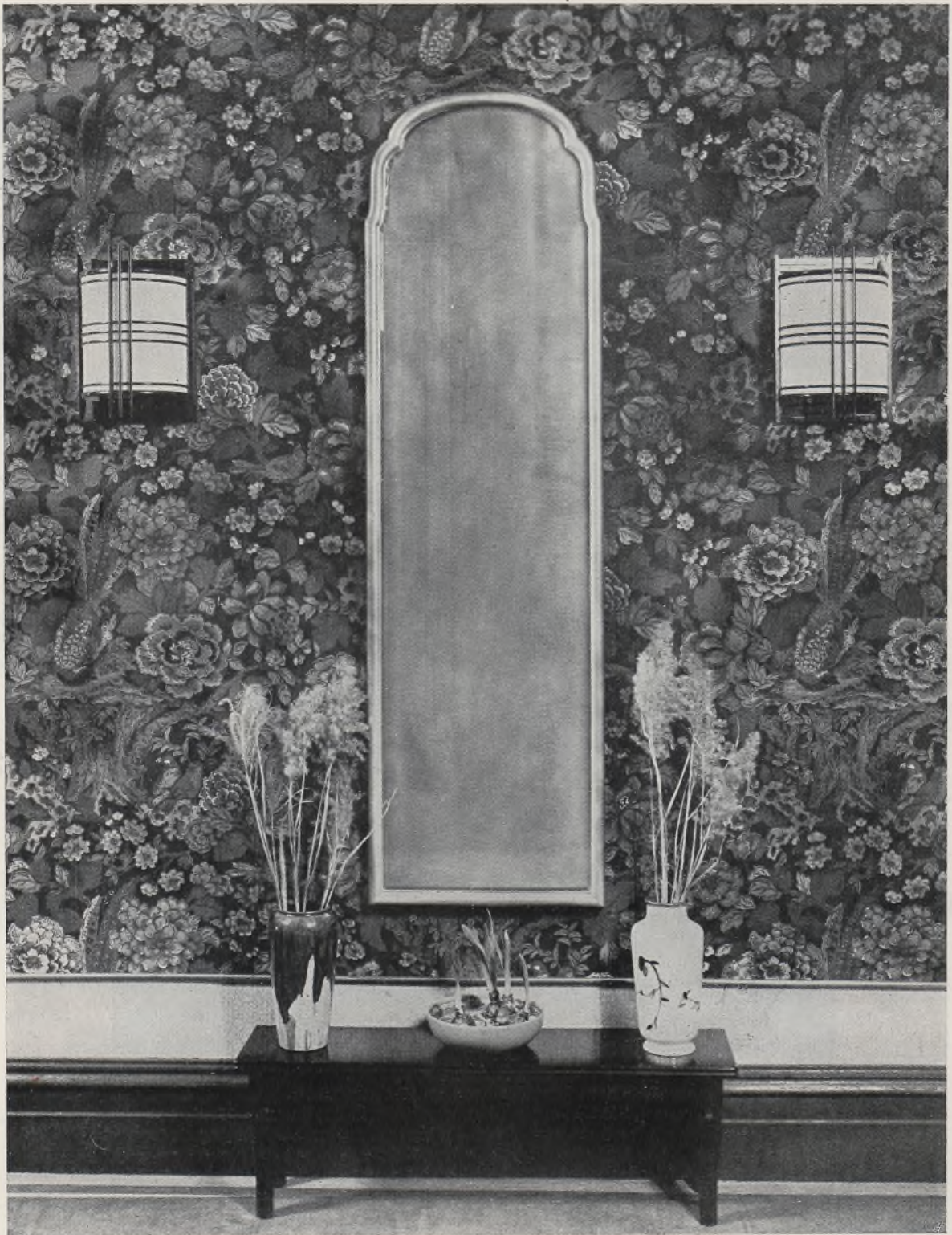


Abb. 219: Vorzimmerwand.

Der an sich kleine Vorraum wirkt durch das farbenreiche Laubwerk der Wandbekleidung und durch den Spiegel geräumiger. Die Papierlaternen im Verein mit der Anordnung der Vasen geben dem Ganzen eine japanische Note.



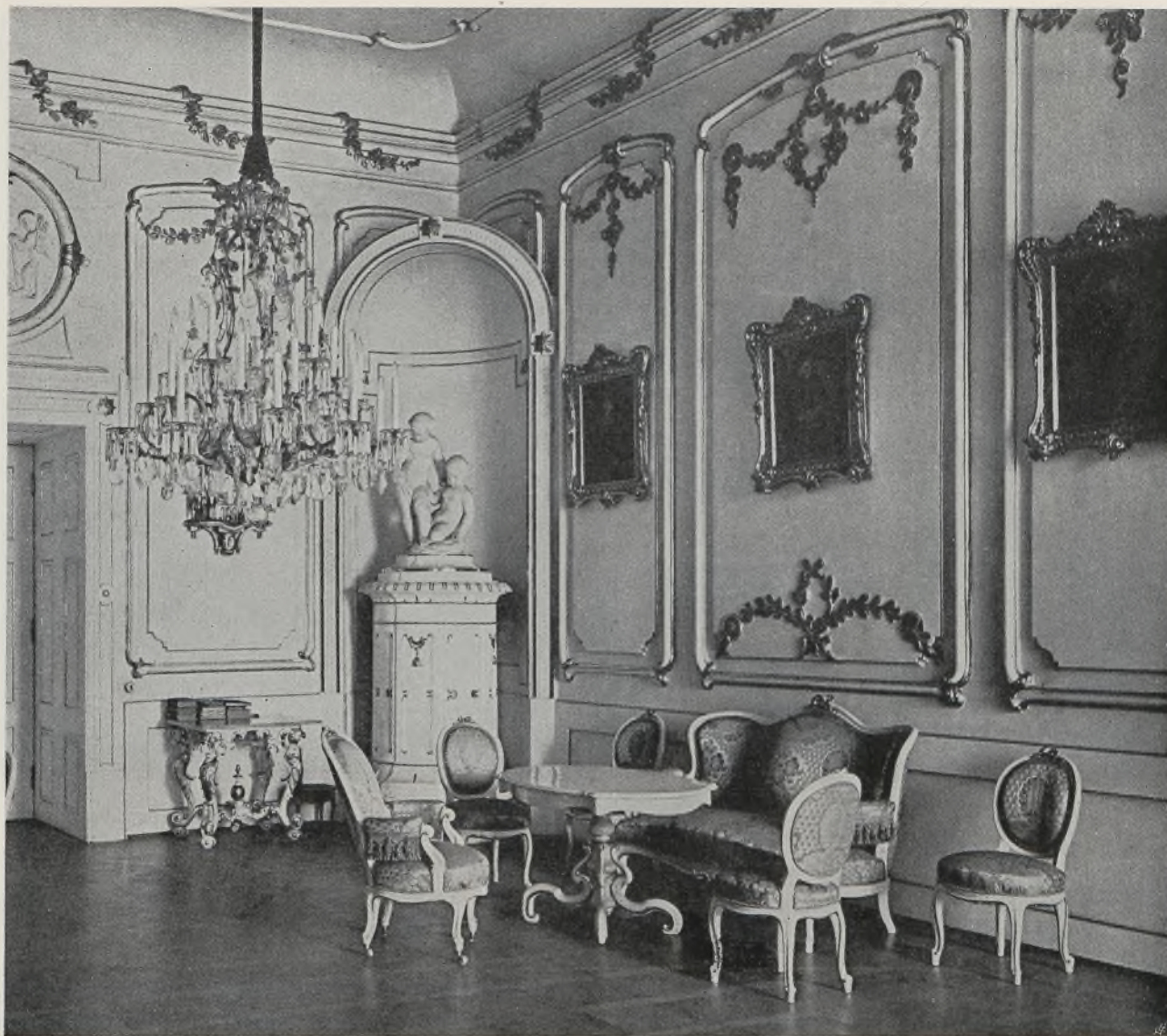


Abb. 220: Aus dem Empfangssaal im fürsterzbischöflichen Palais Kremsier.

## Möbel aus der Zeit Maria Theresias

Von Hartwig Fischel

Die Geschichte des Kunstgewerbes und ganz besonders jene der raumgestaltenden Werkkunst ist eng verbunden mit der Entwicklung der Baukunst. Vielfach kann man beobachten, daß die sogenannten »angewandten Künste« den Entwicklungsstufen der monumentalen Kunst voraus-eilen, ihren Neuschöpfungen vorgreifen, sie vorher ankündigen; anderseits spiegelt sich in ihnen mit besonderer Deutlichkeit der Zeitgeschmack wider.

Das Schreinerhandwerk ist ganz besonders dazu berufen, Bedürfnisse des Lebens in schöner und zweckvoller Weise zu erfüllen. Wenn wir in einer kurzen Betrachtung dem Möbel der Zeit Maria Theresias unsere Beachtung

schenken, so geschieht dies vor allem deswegen, weil diese Gruppe von Leistungen kunstgewerblicher Art zu den besonders charakteristischen gehören, die solche zeitgemäße Ausdrucksformen aufweisen, welche eine Kultur-entwicklung und Kunstpoche in abgerundeter Art widerspiegeln.

Maria Theresia, die Stammutter des Hauses Habsburg-Lothringen, verkörpert in ihrer langen und erfolgreichen Regierungszeit einen Herrschertypus von großer Popularität, Ihr Vater Karl VI. war ganz der Selbstherrscher voll großzügiger Unternehmungslust; in prunkvoller Lebensführung, sinnfroher und kunstfreudiger Betätigung seines Herrscherwillens.



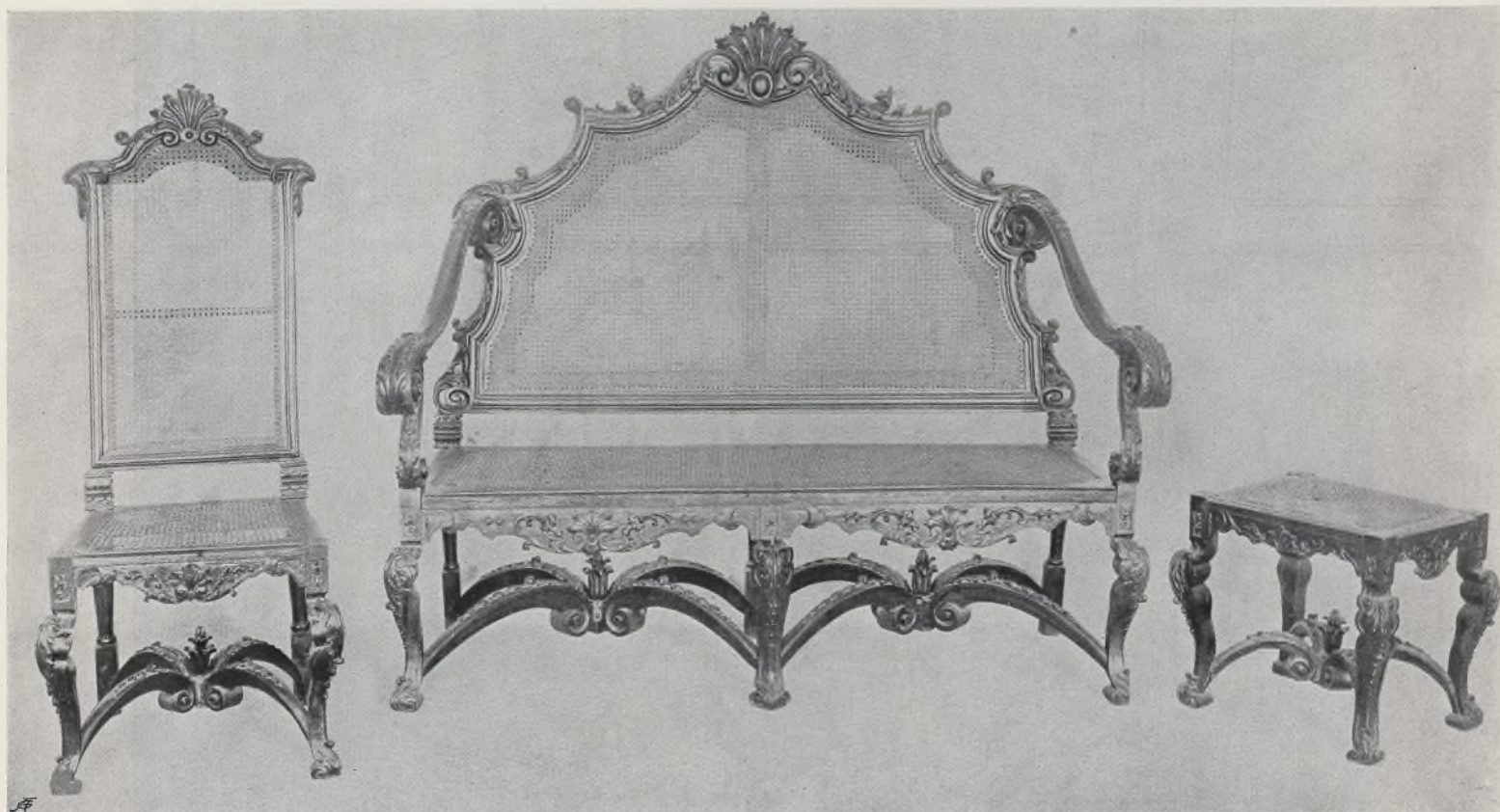


Abb. 221: Sitzgarnitur mit geschnitztem Rahmenwerk und Rohrgeflecht aus Schloßhof (Phot. Jos. Wlha, Wien).

begünstigt von erfolgreichen kriegerischen Unternehmungen, förderte er als Mehrer des Reiches und Mäzen hervorragender Baukünstler eine Glanzzeit österreichischer Kunst, die ganz im Dienste des Hofstaates und der Staatskirche stand. Diese Leistungen sowie auch die Schöpfungen seines großen Feldherrn des Prinzen Eugen von Savoyen, wie anderer Zeitgenossen, stehen auf dem Boden einer internationalen Kunst, der sogenannten Barockzeit, sind mit reichsten Mitteln und in dem Geiste einer Aufwand und Glanz liebenden bevorzugten, führenden Gesellschaftsklasse geschaffen.

Maria Theresia hatte das Erbe ihres Vaters Karls VI. anzutreten in einem Zeitpunkt, wo dessen politische und kriegerische Unternehmungen eine Wendung zum Übeln nahmen. Sie hatte gegen mächtige Feinde ein von inneren Unruhen bedrohtes Land zu verteidigen und die erschöpften Staatskassen zu sanieren.

Aus dem üppigen Hofleben wurde ein stark eingeschränktes, mehr dem Familienleben zugeneigtes. Aus dem aristokratisch exklusiven Selbstherrschertum wurde ein dem Volkstum und besonders dem Bürgerstande mehr Rechnung tragendes Regieren, das sich auf breite Schichten der Untertanen stützte.

Während im Auslande, insbesondere im damals noch führenden Frankreich, der Lebensluxus in Ausartung begriffen war und die Kunst des Rokoko die übermütige Formenfreude einer bevorzugten genießenden Schichte bis zum Extrem weiterführte, während auch Deutschland und besonders Preußen unter Friedrich dem Großen noch in starker Abhängigkeit vom französischen Esprit zu schaffen

liebt, ist in Österreich schon der neue Umschwung zur bürgerlichen Note deutlich zu fühlen, der unter Joseph II. so energisch betont wurde.

Das Motto der Sparsamkeit begann Geltung zu erlangen; das Streben nach Zweckmäßigkeit unter Vermeidung falschen Prunkes und übermütigen Formenspiels tritt deutlich hervor. Das Bürgertum beginnt seinen großen Aufschwung zu nehmen, seinen Einfluß zur Geltung zu bringen und die Aristokratie verzichtet allmählich, wenn auch zögernd, auf die unbedingte Willkürherrschaft in Kunst und Leben.

Dieses erste Auftreten der bürgerlichen Note sichert dem Mobiliar aus der Zeit Maria Theresias die Brauchbarkeit für unsere Tage, die Einfügung in unsere neuzeitliche Lebenshaltung. Während der Glanz einer freien, starken Kunstepoche noch auf ihnen ruht, ordnen sich diese Möbel doch schon dem täglichen Leben unter. Die repräsentative Funktion tritt zurück vor der Aufgabe, Bedürfnisse des Lebens zu erfüllen. Seit längerer Zeit werden nun diese Schreinerarbeiten eifrig gesammelt und aufgestellt im Heim der Sammelfreudigen. Was noch vor kurzem als untaugliches Gerümpel die Dachböden alter Häuser füllte, wird heute sorgsam gepflegt und jetzt wirklich benützt. Man ist überrascht von der klugen Ausnützung des Raumes, der trefflichen Konstruktion und Bauart. Die ausgezeichnete Materialbehandlung, die wohltuende Fülle schönen Materials erfreuen das Auge und die zweckmäßige Durchbildung befriedigt den Besitzer. Die Fülle der Typen bereichert auch unser Heim. Was bis vor kurzem nur der Künstler in Atelier und Wohnraum dem schönen Schein



Abb. 222: Holzträger aus Schloßhof  
(Phot. Jos. Wlha, Wien).

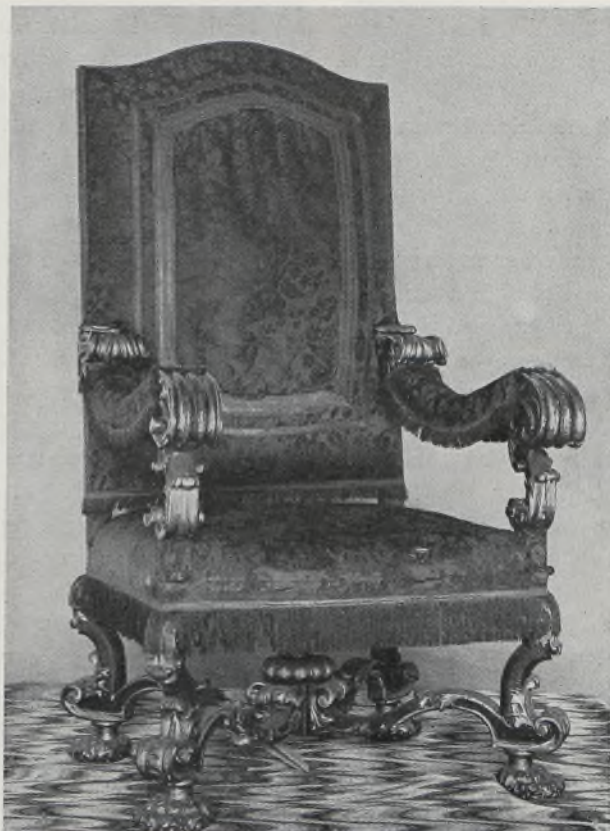


Abb. 223: Hoher Armstuhl aus dem Stift  
St. Florian, Audienzsaal.

Abb. 224: Hocker aus Schloßhof  
(Phot. Jos. Wlha, Wien).



Abb. 225: Geschnitzter Sessel aus Schloßhof  
(Phot. Jos. Wlha, Wien).



Abb. 226: Ofenschirm aus Schloßhof  
(Phot. Jos. Wlha, Wien).

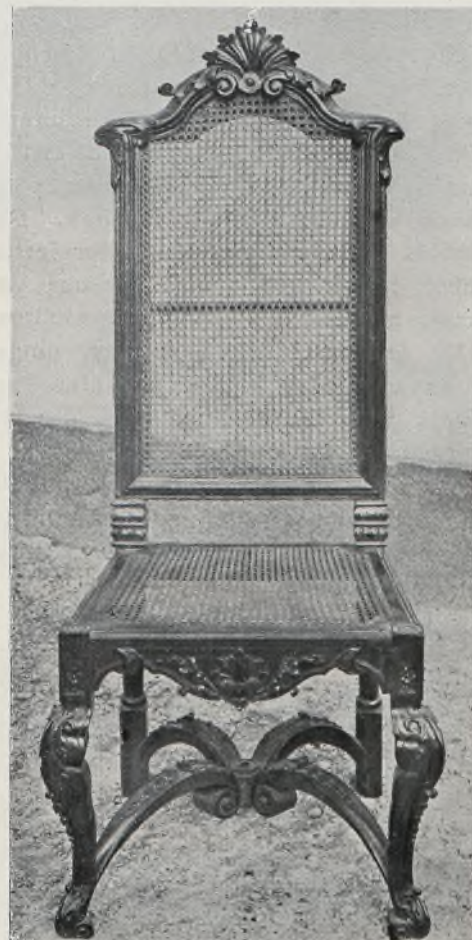


Abb. 227: Geschnitzter Sessel aus Schloßhof  
(Phot. Jos. Wlha, Wien).



zu Liebe schätzte, weiß man heute überall zu würdigen — nicht selten auch wieder dem Werte nach zu überschätzen.

Es sei betont, daß wir mit Rücksicht auf den Raum hier nur vom beweglichen Hausrat — dem eigentlichen Mobiliar reden wollen. Getäfel und ganze Raumbildungen, wie sie jene Zeit in Sälen, Bibliotheken und anderwärts so glänzend schuf, muß man gelegentlich hinzudenken. Aber zum großen Unterschied von der prunkvollen Zeit Karls VI., die ein Herausgreifen der repräsentativen Einrichtungsstücke aus den vom spanischen Zeremoniell und der anspruchsvollen Lebensführung bestimmten Raumgestaltungen nur selten ermöglicht — bietet die Zeit Maria Theresias viele und glückliche Möbelgestaltungen, die auch im bürgerlichen Innenraum möglich sind. Und das Mobiliar der streng bürgerlichen Biedermeierzeit kann gar nicht richtig verstanden werden, wenn man seine Ableitung von der älteren Periode nicht ins Auge faßt.

In einer Reihe von Abbildungen sind charakteristische Möbeltypen vorgeführt, welche die Hauptgattungen kennzeichnen und den Vergleich mit dem Mobiliar der Zeit Karls VI. ermöglichen.

In der Gruppe der Schrankmöbel sind die wertvollsten Leistungen zu finden. Hier herrscht zwar teilweise noch der enge Anschluß an die Architektur. Kräftige Gesimsbildungen und Sockel, abgeschrägte Ecken mit davorgestellten Säulen, Pilastern, auch mit den gedrehten, korkzieherartigen Stützen. Vergoldete Kapitäle, vergoldetes Schnitzwerk an Aufsätzen lassen das Bedürfnis starker dekorativer Wirkung fühlen. Hierher gehören vornehmlich die großen Garderobeschränke mit geschwungenen oder ausgebauchten Wänden. Diese stammen wohl vielfach aus Schlössern, Stiften und Klöstern und sind manchmal wahre Prunkstücke. Vereinfacht finden sie sich aber auch im bürgerlichen Haushalt. Für das österreichische Möbel ist die Anwendung furnierter und politierter Flächen bezeichnend; die Gesimse werden gleichfalls, und zwar zumeist mit aufrecht gestellten Maserungen furniert. Die großen Flächen werden eingelegt, ornamental geschmückt oder bloß durch eine Parkettierung belebt. Als Holz wird zum Furnieren das Nußholz mit Vorliebe gewählt. Matte, geschnitzte Möbel aus Nußholz sind in Österreich verhältnismäßig selten. Beschläge sind glänzend poliert, aus Messing geschnitten und getrieben, seltener gegossen und vergoldet. Die Schlüssel oft reich in Eisen geschnitten.

Der zweiteilige Aufbau mit Kastenuntersatz und höherem vollem oder verglastem, zurücktretendem Aufsatzkasten ist einerseits dem heutigen Kredenztypus, anderseits dem Bücherschrank verwandt. Er ist zierlicher und manchmal ganz einfach durchgebildet. Dieser Typus gehört vielfach dem Bürgerhaus an.

Noch stärker spricht der dreiteilige Aufbau die Sprache der Zeit. Der Unterbau ist zumeist der einer Kommode mit Schubladen; einfach oder vielfach geschwungen. Darüber ruht ein Sekretärkasten mit schräger Platte, die aufklappbar ist, auf herauszuschiebende Stützen gelegt werden kann. Dieser Teil vermittelt den Übergang zum dekorativ reichsten Teil, dem zurücktretenden Aufsatzkasten. Der Aufsatz ist selbst

oft wieder dreigeteilt, u. zw. nach der Breitenrichtung; manchmal der dreifach geschwungenen Kommode angepaßt. Dieser Aufbau, der auch nach oben häufig in dekorativem Schwung endigt, pflegt einen durchgehenden Mittelteil zu zeigen — einen eintürigen, manchmal auch drehbaren Schrankteil — der nicht selten als Tabernakel diente. Rechts und links sind kleine Laden übereinander gestellt, die zumeist gemeinsam abgesperrt werden können (durch Holzriegel). Geheimfächer sind in der Regel eingebaut. Dieses kombinierte Möbelstück — nicht selten (aber nicht oft berechtigt) Tabernakelschrank genannt — ist so recht ein typisches, oft glanzvolles Stück tüchtigster Schreinerarbeit. Die vorzügliche Ausnützung schöner Maserung von Wurzelhölzern oder auch ausländischen Hölzern, von Thuja, Pappel, Nußgattungen, kennzeichnet den guten Geschmack der Tischlerwerkstätten ebenso wie die feine Einfügung von Einlegearbeiten in Linien und Flächen (Mahagoni, Palisander, Birne).

Dieses Zusammenfügen mehrerer Möbelteile verschiedener Verwendungsart zu einem einzigen kombinierten Bau kennzeichnet die tüchtige und durchgebildete Tischlerkunst der Maria-Theresien-Zeit. Sie hängt einerseits mit dekorativen Bedürfnissen, anderseits aber wohl auch mit der Raumbeschränkung im Bürgerhaus zusammen, das viele Schrankmöbel nicht beherbergen konnte.

Andere Kombinationen sind der Tabernakelaufsatzkasten auf einer Tischplatte — mit und ohne Sekretärklappe. Dann wieder der Pultsekretär auf einem Kommodenunterbau ohne Aufsatzkasten. Die Kommode selbst ist allein auch häufig mit reich bewegter Vorderfront vertreten. Die Platte häufig eingelegt.

Für österreichisches Ornament ist charakteristisch das Fehlen alles zu reichen Laubwerks, das Vorherrschen linearer, wenn auch verschlungener, aus verschiedenen Hölzern gebildeter Ornamentbänder. Es ist ferner für allen Schmuck dieser Möbel und für seinen Bau wesentlich, daß in Österreich im Grundriß und in den Massen die großformige Bewegtheit des barocken Formengeistes weiterlebt, bis dieser in den strengerem, geradlinigen klassizistischen Geist der josephinischen Zeit übergeht, daß dabei aber das übermütige kleinliche und schrankenlose Muschel- und Rocailleornament des französischen und deutschen Rokoko zumeist fehlt. Der Mangel eines Schnitzwerkes, der Zwang der Glätte für politierte Flächen und das Streben nach Ruhe geben dem Möbel der Maria-Theresien-Zeit vor den gleichzeitigen Arbeiten der Zeitgenossen einen Vorzug der Gedicgenheit und Würde, der ihre Beliebtheit rechtfertigt.

Was nun die Sitzmöbel, Betten und Tische anlangt, so ist hier nicht ganz das gleiche zu sagen. Betten und Tische bieten im allgemeinen wohl auch größere Flächen für Furnierung und Einlegearbeiten, sind daher in einfacheren Lösungen mit den Schrankmöbeln verwandt. Andererseits stehen aber die Tische insbesondere bei ihren Gestellen mit den Sitzmöbeln in engem Zusammenhang und machen oft deren freie bewegte Formgebung mit, die dem Schnitzmesser zugänglicher ist.

Das Möbel aus der Zeit Karls VI. war stark von italienischen Einflüssen abhängig. Namentlich Sitzmöbel, Prunk-





Abb. 228: Lehnstuhl mit bedrucktem Stoff (Schloß Feldsberg).



Abb. 229: Bemalter Stuhl mit teilweise Modellvordruck (Schloß Feldsberg).

und Ehrenstühle, Prälatenstühle etc. tragen reiche italienische Plastik. Auch die schweren Tischgestelle mit Marmorplatten darüber waren oft Prunkstücke freier Bildhauerarbeit. Ein Rest dieser italienischen Vorliebe für plastische Dekoration findet sich oft noch an späteren Arbeiten. Im allgemeinen ist das aus vollem Holz geschnittene Gestelle der Sitzmöbel auch in der Zeit Maria Theresias noch von barockem Geiste belebt, aber nicht kleinlich. Erst in dieser Zeit begann man ja wieder auf bequemes Sitzen Wert zu legen. Weiche Polster und stark geschwungene, dem Körper angepaßte Linien der Stützen und Rückenlehnen zeigen das Streben nach Bequemlichkeit. Es sind wahre Meisterstücke freier Formgebung und geschickter Behandlung des Holzmaterials erhalten; allerdings lange nicht in so großer Zahl, wie bei Schrankmöbeln, weil die Sitzmöbel einer stärkeren Abnutzung unterliegen. Daß in Österreich Rohrgeflechte für Sitzflächen und Lehnen häufig vorkommen und die kostbare Polsterung mit Gobelinstoffen, Stickereien, Seidengeweben nur in Schlössern und Stiften erhalten ist, wird schon durch die höhere Kostbarkeit und Vergänglichkeit dieser Textil-

arbeiten erklärt. Maria Theresia war selbst eine eifrige Verehrerin der Stickkunst und in ihr sehr geübt. Die von ihr selbst benützten Räume, dann die Einrichtung der von ihr bevorzugten Schloßbauten, wie Schönbrunn, Schloßhof etc. zeigen viel Verwendung textiler Schätze: so an Himmelbetten und Sitzgelegenheiten. Auch ist der Einfluß Italiens dort stärker zu fühlen als jener Frankreichs. Der lothringische Gemahl der Kaiserin brachte eine ausgesprochene Abneigung gegen alles Repräsentative und Zeremonielle mit sich, er war ein guter Rechner und Ökonom und so kam auch von dieser Seite kein verschwenderischer Zug in die Hofhaltung und keine Begünstigung jener moralischen und künstlerischen Auswüchse, wie sie unter Ludwig XV. in Frankreich gediehen.

Wer das Möbel der Zeit Maria Theresias, wie man es im allgemeinen unter diesem Namen zusammenfaßt, kennen lernen will, hat daher weniger Gelegenheiten, es zu finden, wenn er in Schloßbauten nachzuforschen sucht, die zu- meist noch der größeren Baulust der Barockzeit ange-





Abb. 230: Interieur aus Schloßhof (Phot. Jos. Wlha, Wien).  
Einrichtung mit vorherrschender Tapeziererarbeit.



Abb. 231: Geschnittener Tisch aus Schloßhof (Phot. Jos. Wlha, Wien).

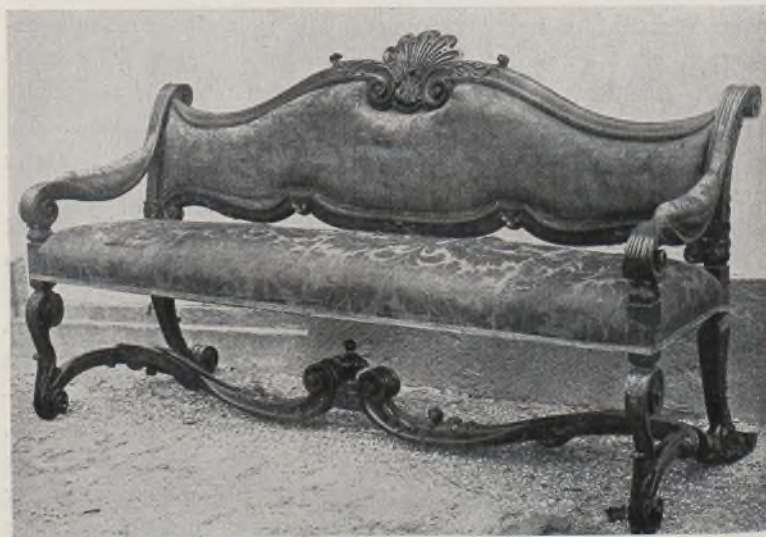
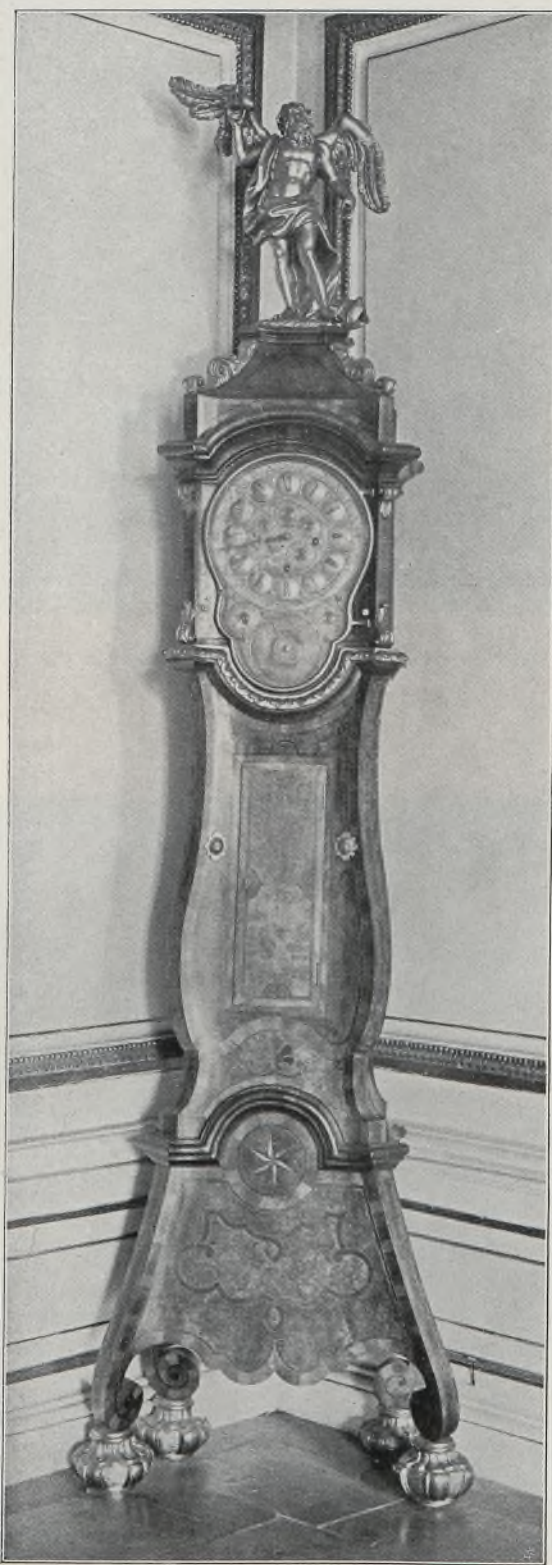


Abb. 232: Holzgeschnittenes Sofa aus Schloßhof (Phot. Jos. Wlha, Wien).



hören, sondern wird im bürgerlichen und geistlichen Besitz viel häufiger charakteristische Arbeiten antreffen, die eben jenen so wichtigen Einschlag bürgerlichen Einflusses tragen, der das österreichische Möbel jener Zeit so sym-

pathisch macht. In ihnen zeigt sich der barocke Schwung angewendet auf eine tüchtige und zweckvolle Bauart, die praktisch brauchbar ist und doch künstlerisch lebendig und reizvoll wirkt.



NB.: Die Vorlagen für die Abbildungen 223, 228, 229, 238, 239, 240, 241, 243, 245 und 247 wurden von der Bibliothek des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und

Abb. 233: Standuhr aus dem Gobelinsaal der k. u. k. Winterresidenz Salzburg.

Industrie in Wien freundlichst zur Verfügung gestellt, die Klischees der Abbildungen 233, 237, 248 und 249 von der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege.





Abb. 234: Sekretärschrank in zugeschlossenem Zustand  
(Privatbesitz, Wien).



Abb. 235: Derselbe Sekretärschrank in geöffnetem Zustand.

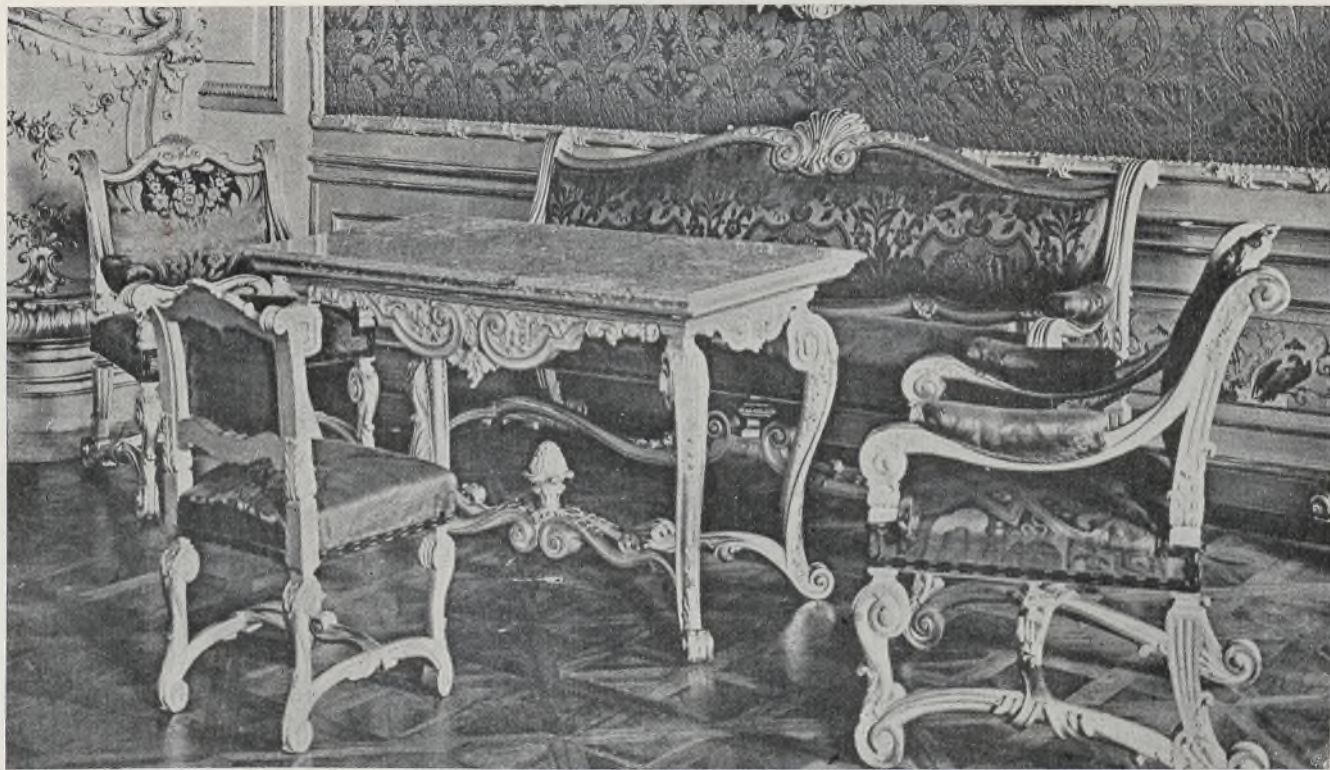


Abb. 236: Aus dem roten Saal im k. k. Finanzministerium (Winterpalais des Prinzen Eugen).



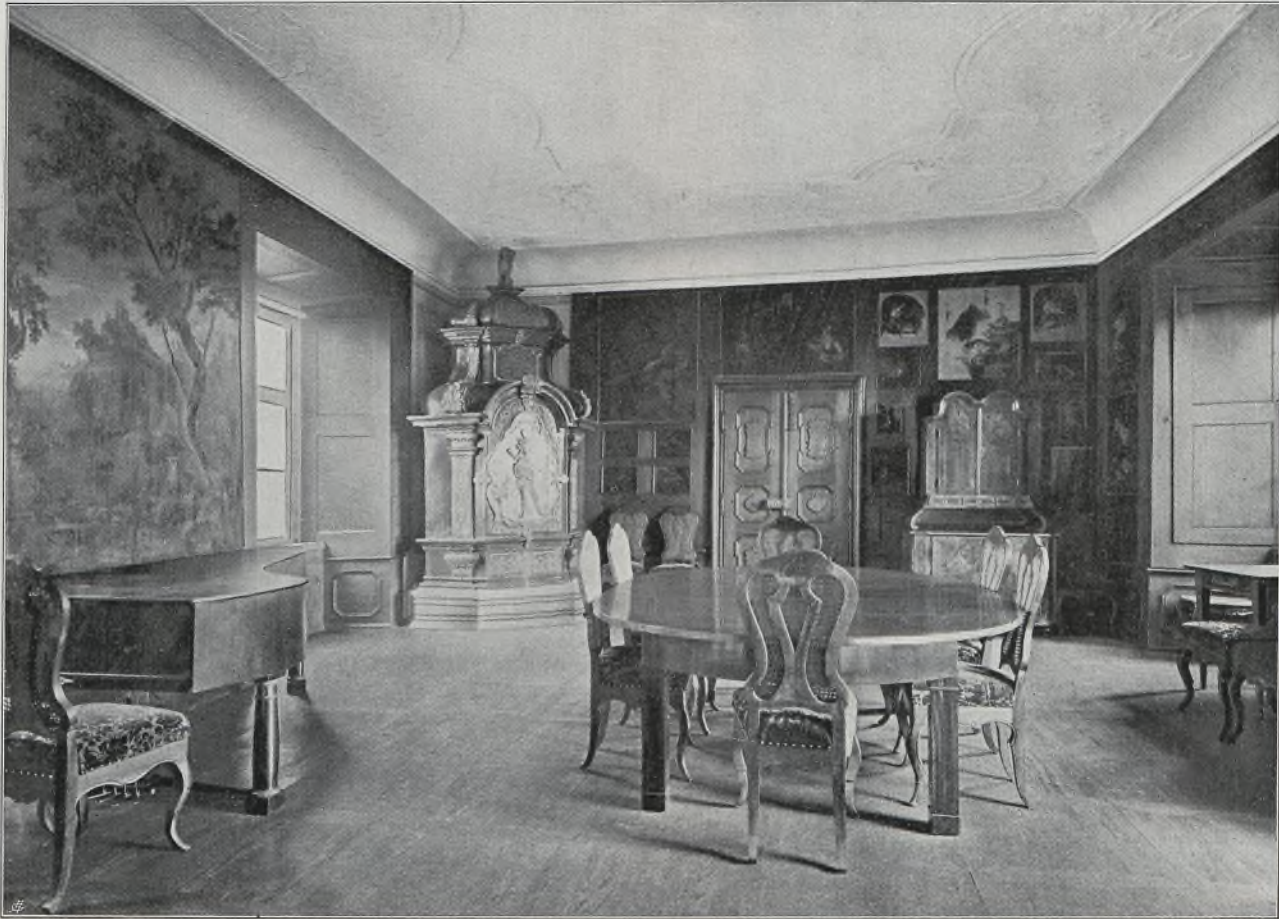


Abb. 237: Speisezimmer im Schlosse Drosendorf.



Abb. 238: Schubladekasten (Privatbesitz, Wien).



Abb. 239: Schubladekasten (Privatbesitz, Wien).



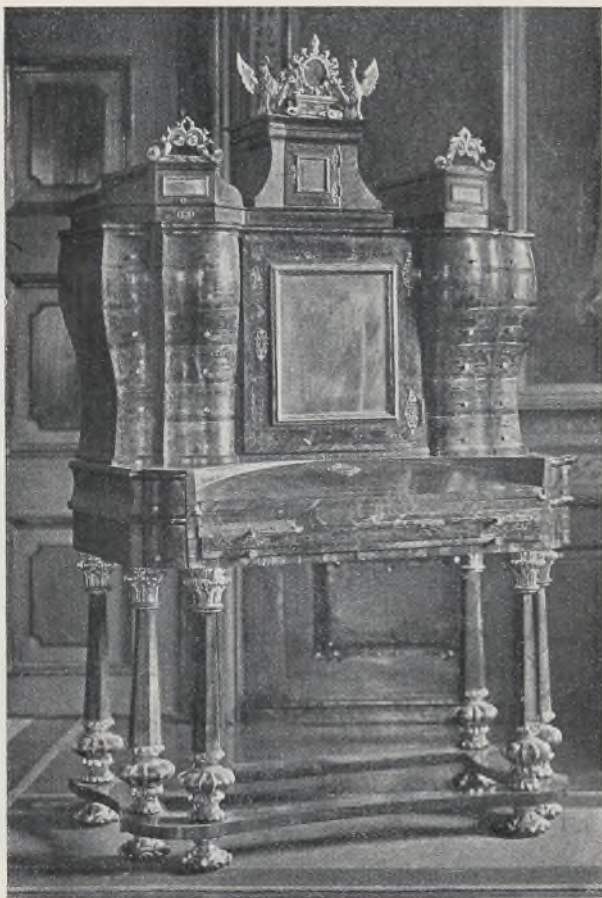


Abb. 240: Sekretärschrank (Stift Schlägl, Oberösterreich).



Abb. 241: Sekretärschrank (Stift Schlägl, Oberösterreich).



Abb. 242: Sekretärschrank (Privatbesitz, Linz).

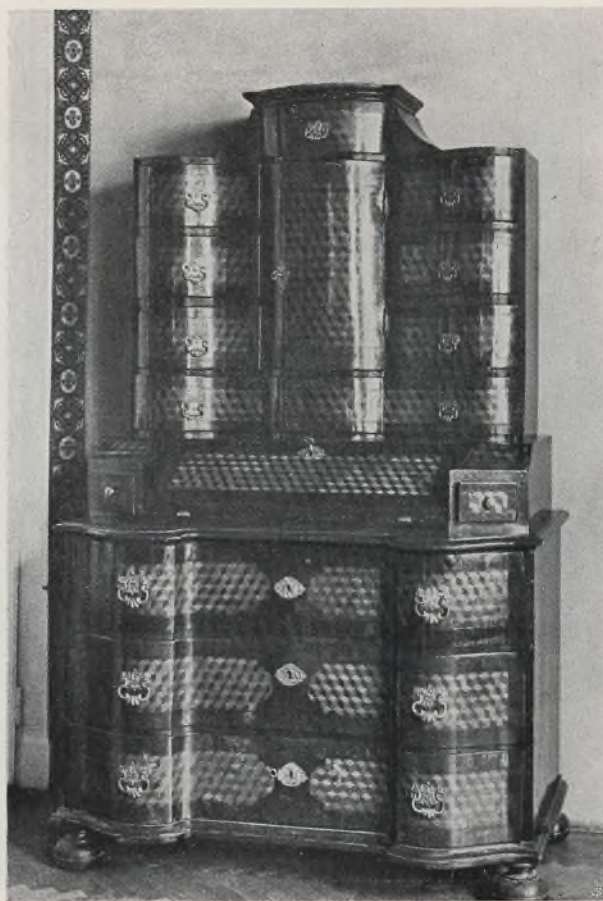


Abb. 243: Sekretärschrank (Privatbesitz, Wien).





Abb. 244: Schrank (Privatbesitz, Linz).



Abb. 245: Schrank (Stift Schlägl, Oberösterreich).



Abb. 246: Schrank (Privatbesitz, Wien).



Abb. 247: Betpult  
(Stift Schlägl, Oberösterreich).



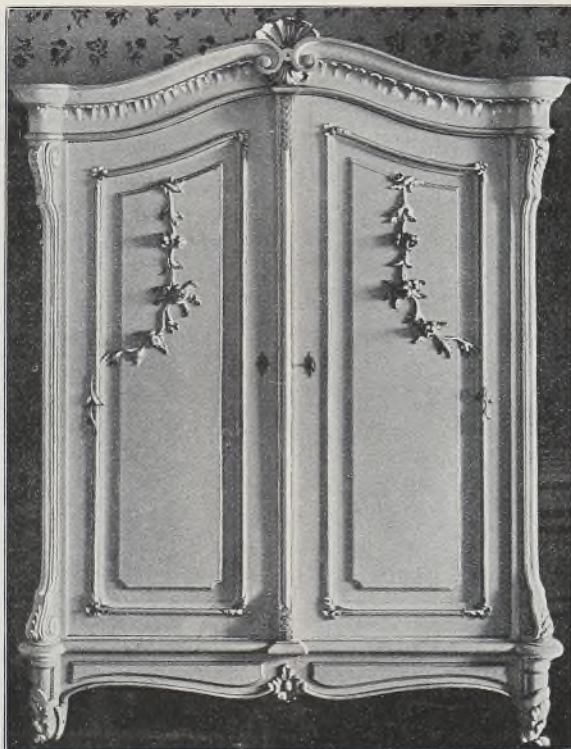


Abb. 248: Schönbrunn, Schloß, Schrank im Braunschweig-Appartement.

Elfenbein-lackiertes Holz mit naturalistisch geschnitzten und bemalten Blumengirlanden.

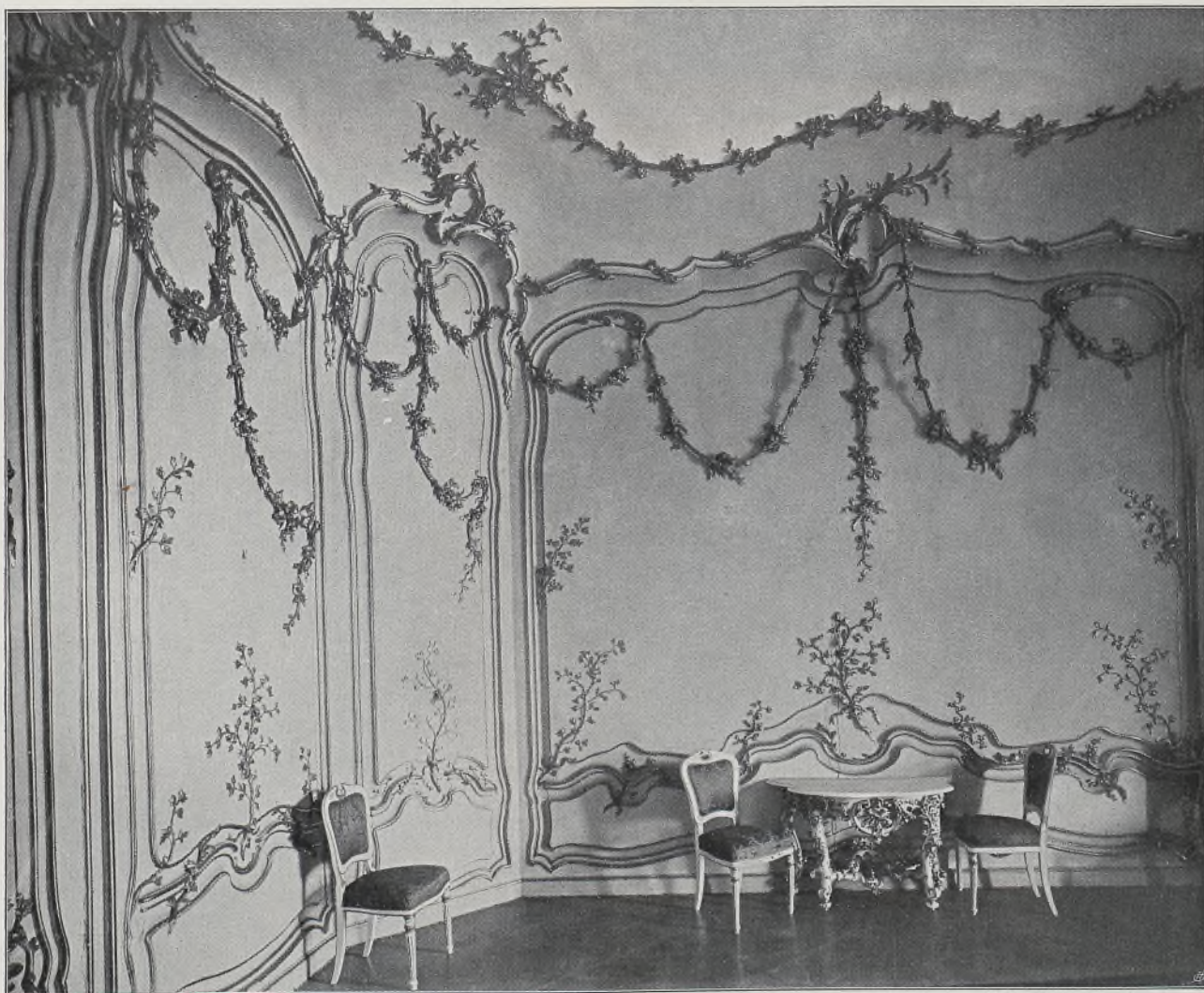


Abb. 249: Schönbrunn, Schloß, Zimmer im Kronprinzen-Appartement. Mobiliar weiß mit Gold, Überzüge aus rotem Damast, mit goldblumigem Muster.



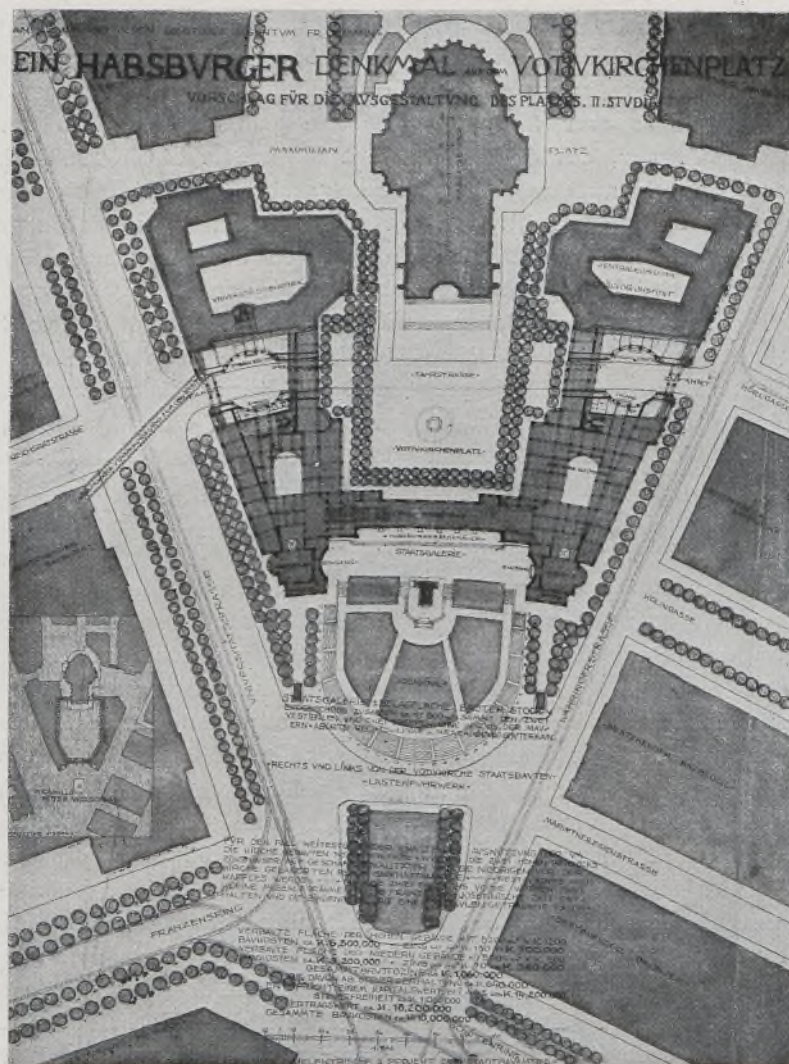


Abb. 250. Situationsplan vom Entwurf Ohmann.

## Friedrich Ohmanns Entwurf für eine Neugestaltung des Votivkirchenplatzes

Von Hans Tietze

Es ist oft davon gesprochen worden, daß ein guter Teil von Friedrich Ohmanns baukünstlerischem Schaffen auf dem Papier geblieben ist; er hat eine Fülle von Ideen in Projekte ausgeströmt, denen die zwingende Lebenswürdigkeit einer einschmeichelnden Zeichenkunst zu Hilfe kam, denen aber die harte Probe der Verwirklichung nicht zu teil geworden ist. Diese Scheidung von Planen und Ausführen, von Theorie und Praxis — dem akademischen Lehrer ohnedies ein Stück seines Amtes — gehört auch zu den auffallenden Zügen unseres Barocks, aus dessen Reichtum Ohmann so tief geschöpft hat; hinter den ausführenden Baumeistern stehen vielfach — und vielfach vergessen — Architekturtheoretiker, Ideengeber, deren Gedankenflug sich ohne Rücksicht auf die Ausführung frei zu erheben scheint. Daß daraus kein Luxurieren mit Bauideen

wird, keine Papierarchitektur mit himmelanstrebenden Idealen und erdklebender Praxis, dankt das Barock seinen einheitlichen kulturellen Grundlagen; in tausendfachem Zusammenhang verwachsen hoch und niedrig, Theorie und Praxis, Gedanke und Tat zu einem einzigen Ganzen, das einer lebendigen Kultur zu treuem und kraftvollem Ausdruck verhilft.

Eine solche Verankerung in einer bewußt erlebten Gegenwart, mit anderen Worten eine solche Modernität wird man Ohmann nicht zuerkennen wollen, wenn man den viel umstrittenen und leicht umstreitbaren Begriff mit der Anwendung einer neuen Formsprache gleichsetzt. Sucht man aber tiefer nach den Bagedanken, die diese Sprache ausdrücken, nach den leitenden Ideen seines Schaffens, so wird man bei Ohmann einer starken Modernität



gewahrt, die sich keineswegs auf entsprechende Rücksichtnahme auf die Gebrauchszwecke seiner Bauten beschränkt — denn diese ist die Grund- und Unterlage aller Architektur —, sondern einem starken Kunstbedürfnis unserer Zeit entspricht. In anderer Weise als Otto Wagner, der das Erbe der letzten großen Nachflut unseres Barocks angetreten hat, hat Ohmann das Beste unserer bodenständigen Architekturtradition zu neuem Leben erweckt; durch Temperament und Schulung von Wagner sehr verschieden, berührt er sich mit ihm gerade, wo es sich um die letzten und höchsten Aufgaben handelt, wo der Architekt als Städtebauer seinen hohen Beruf krönt. In ihren Entwürfen für Plätze und Stadtviertel zeigt sich bei beiden die Herkunft aus dem Barock, die mit der Anwendung oder Vermeidung einzelner Formen nichts zu tun hat, sondern in der Richtung auf den Gesamteindruck, im Verzicht auf kleine Nebenwirkungen, im Sinn für große und starke Symmetrie begründet ist. Es sind Erbstücke aus dem Barock, aber auch künstlerisches Gut unserer Zeit, bewußter Gegensatz gegen die Stil-Dogmatik der Siebziger- und gegen den Bauindividualismus der Neunzigerjahre.

Diese tief im Boden wurzelnde Modernität Ohmanns enthüllt sich auch in dem Projekt einer Neugestaltung des Votivkirchenplatzes, das eines der Hauptstücke der anlässlich des 225jährigen Bestandes der Akademie veranstalteten Ausstellung war. Der Platz — das wahre und auch häufig als solches abgebildete Gegenbeispiel eines Platzes — ist ein altes Schmerzenskind Wiens; schon bald nach seiner Vollendung hat ihm Camillo Sitte seine Sünden vorgehalten und einen Entwurf für seine Verbauung und Verbesserung ausgearbeitet. Mehr als drei Jahrzehnte sind seitdem verflossen, aber noch fegt der Wirbelsturm über die ungeformte Fläche, deren Größe die rahmenden Bauten unwirksam macht und die Votivkirche zur Zierlichkeit eines zur Schau gestellten Modells erniedrigt. Das Heilmittel, das Sitte vorschlug, entsprach seiner Persönlichkeit und seiner Zeit; er wollte der Kirche den richtigen Maßstab zurückgeben, indem er neue Gebäudegruppen ähnlich um sie stellte, wie viele alte Domplätze ihren Münstern dienten; stilistisch sollten sie sich der Gotik der Kirche unterwerfen, während die dem Ring näheren Bauten von der Renaissance der Universität ihr Formgesetz empfangen hätten. Ein Plan, voll der Eklektik der Zeit und der Romantik des Entwerfers; allen Zufällen der Umgebung preisgegeben, das Ganze den Einzelheiten opfernd. Im Gegensatz dazu behält Ohmann das Ganze im Auge und schafft eine neue Anlage, die nicht ängstlich nach der Umgebung schielt, sondern aus ihrer eigenen Geschlossenheit und Ausgewogenheit ihre Berechtigung und ihre Stärke zieht.

Ohmanns Entwurf stellt die Votivkirche in die Mittelachse einer gewaltigen symmetrischen Anlage, deren Grundform durch den Verlauf der beiden divergierenden Straßen — Universitätsstraße und Währingerstraße — bedingt ist. Ein trapezförmiges Gevierte ist der Kirche vorgelegt, dessen Hauptgewicht auf den beiderseits vom Lagerhaus angeordneten Baublöcken liegt; sie steigen etwa bis zur Höhe der großen Fensterrose in der Fassade auf und geben dem schlanken Aufbau der Kirche Sockel und Rahmen; diese wird nun nicht mehr vom weiten Luftraum ringsum auf-

gezehrt, sondern empfängt aus der Bindung mit zwei so gewichtigen Bauelementen einen festen Halt. Die Kirche erscheint — nach dem Ausdruck Ohmanns — wie in eine Nische gestellt; aus dem landschaftlichen Reiz, mit dem ihre Silhouette bis heute wirkt, wird die ernste Schönheit einer architektonischen Komposition. An diese beiden hohen Baublöcke schließen sich zwei niedrigere Gebäudemassen, die gegen die Stadt zu in Pavillons, die eine Galerie verbindet, enden; so gewinnt Ohmann einen bedeutenden Innenplatz, der durch breite Zufahrten reichlich zugänglich bleibt und dennoch alle Ruhe und Geschlossenheit besitzt, die wir beim Maximilianplatz so schmerzlich vermissen, und außerdem einen Vorplatz, der an den ruhigen Horizontalen der Verbindungsgalerie eine ausgezeichnete Abschlußwand besitzt. Der eine Platz wäre eine Art Atrium der Kirche, eine Stätte der Sammlung inmitten des Großstadtriebes; der andere der eigens geschaffene Denkmalplatz, nach Ohmanns Idee zur Aufnahme eines Habsburgerdenkmals bestimmt. Das Monument, das hier stünde vor der ruhigen Rückwand, über der die stolzen Türme des Votivdoms fern verschwimmend emporragen, wäre dem Verkehrszentrum am Schottentor ganz nahe und dennoch zu ruhiger Schau gestellt; umgekehrt wie jener Innenplatz unmittelbar vor der Kirche, der Ruhe im Lärm gewährt, trotz wohlhabender Aufstellung des Kontakts mit dem Leben nicht beraubt, den ein sinnvolles Denkmal fordert. Ein halbkreisförmiger vertiefter Platz schließt die Monumentanlage stadtwärts ab, die mit dem vorgelagerten Rasen und den verlaufenden Alleen der beiden einfassenden Straßenzüge erst an der Ringstraße ausklingt.

Durch den Vorschlag Ohmanns wird die Votivkirche aus ihrer bisherigen Vereinsamung herausgelöst und zum Schlußstein einer neuen architektonischen Schöpfung. Ähnlich wie Otto Wagner die Karlskirche durch zwei schräg verlaufende Kulissen, die Technik und sein Museum, heben wollte, fügt Ohmann die Votivkirche in den unzerbrechlichen Ring einer neuen Gesamtwirkung ein. Ja, sein Projekt ist noch einleuchtender, weil die starke und beherrschende Höhenrichtung der doppeltürmigen Kathedraalfassade ihr das unbedingte Übergewicht über die neue Umgebung sichert; sie kann nicht erdrückt werden, sondern wird nur von den Seiten gestützt, von vorn aber bleibt sie für die Nahaussicht völlig frei, während sie für die Fernsicht als emporstrebende Silhouette über der horizontalen Stufe der Verbindungsgalerie erscheint. Diese Galerie hat Ohmann in der zweiten Studie seines Projekts, wie mir scheint, wesentlich verbessert; zuerst war sie der Nüchternheit der großen Baublöcke, die als Massen und nicht durch ihr Detail wirken sollen, entsprechend, ganz einfach gehalten, zu einem bloßen Korridor und Durchlaß herabgedrückt; nun ist sie reicher gestaltet, öffnet sich in kräftigen Bogen, die in den Eckpavillons widerklingen und bildet so den festlichen Eingang zum Vorhof der Kirche, die feierliche Rückwand zu dem gedachten Habsburgermonument. Erst jetzt verbindet sie über das Materielle hinaus Dom und Denkmal auch künstlerisch und schließt so die ganze Anlage zu völliger Einheit zusammen.

Die praktische Bestimmung der neu zu schaffenden Gebäude kann eine verschiedene sein. Man kann sich die



# EINHABSBVRGER DENKMAL WIEN VORSCHLAG FÜR DIE NEUGESTALTUNG DES

## ERSTE STVDIE ZVR PLATZWAHL

DURCH DIE KUNSTLERISCHE FASSUNG DER KIRCHE MIT ZWEI FLÄNZEHEITEN, DEN ZWISCHENBLOCKEN UND MIT DEN NIELIGEN VERMIEBAREN FLÜGELN, DIE IN JE EIN KLEINES MUSEUM ANSLAUFEN, DAS IN DIESEM FALLE DER EINES KÄISER, FRANZ JOSEPH DENKMALIS DER, FRANZESKO-JOSEPHINISCHEN VOM KÄISER, 1848-1916 GEMEMETIS, IN DIE IDEE GEBEN ERTRAGSINDRUE DENKMALE AUS EIGENEM ZU ERRICHTEN, ANGEWINT DER PERSPEKTIVE

## IDEE SAMMT ALLEM VND JEDEM IST GEISTIGES

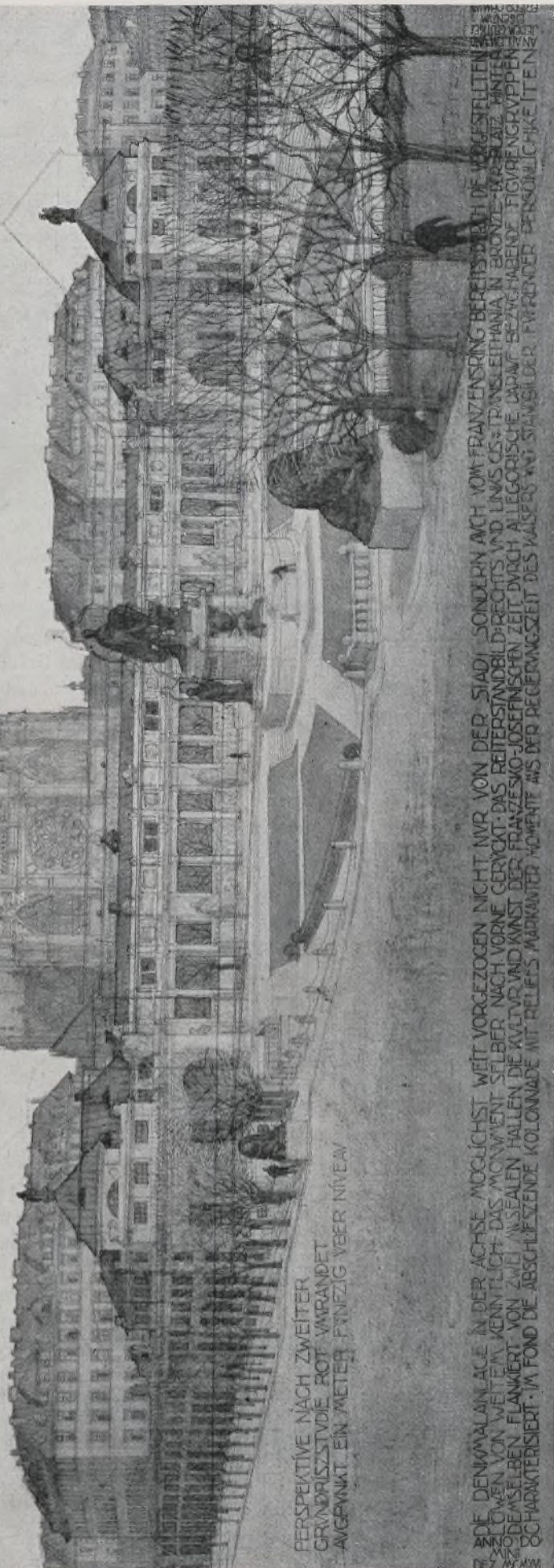
EIGEN

IVM DES VERTASSERS

FR. OHMANN

FREILEGUNG DER SYMMETRISCHEN FRONTFASSADE DES DOMES VON DEM SIE VERBECKENDEN BÄUMEN DER GARTENANLAGE, FASSUNG DURCH DIE NISCHE BILDENDEN BAYBLÜCKE

FEHLE ES DER STADTGEMEINDE MÖGLICH, MACHENDIGKEIT FRANZ JOSEPH, METER VBER NIVEAU



PERSPEKTIVE NACH ZWEITER GRUNDRISSSTVDIE ROT VORANDET ANGEWINT EIN METER FÜNFZIG VBER NIVEAU

7. DIE DENKMALEANLAGE IN DER ACHSE, MÖGLICHT WEIT VORGEZOGEN NICHT NUR VON DER STADT, SONDERN AUCH VOM FRANZENSIK BEHEITSST, DIE VORGEZUGTEN 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000. 1001. 1002. 1003. 1004. 1005. 1006. 1007. 1008. 1009. 1010. 1011. 1012. 1013. 1014. 1015. 1016. 1017. 1018. 1019. 1020. 1021. 1022. 1023. 1024. 1025. 1026. 1027. 1028. 1029. 1030. 1031. 1032. 1033. 1034. 1035. 1036. 1037. 1038. 1039. 1040. 1041. 1042. 1043. 1044. 1045. 1046. 1047. 1048. 1049. 1050. 1051. 1052. 1053. 1054. 1055. 1056. 1057. 1058. 1059. 1060. 1061. 1062. 1063. 1064. 1065. 1066. 1067. 1068. 1069. 1070. 1071. 1072. 1073. 1074. 1075. 1076. 1077. 1078. 1079. 1080. 1081. 1082. 1083. 1084. 1085. 1086. 1087. 1088. 1089. 1090. 1091. 1092. 1093. 1094. 1095. 1096. 1097. 1098. 1099. 1100. 1101. 1102. 1103. 1104. 1105. 1106. 1107. 1108. 1109. 1110. 1111. 1112. 1113. 1114. 1115. 1116. 1117. 1118. 1119. 1120. 1121. 1122. 1123. 1124. 1125. 1126. 1127. 1128. 1129. 1130. 1131. 1132. 1133. 1134. 1135. 1136. 1137. 1138. 1139. 1140. 1141. 1142. 1143. 1144. 1145. 1146. 1147. 1148. 1149. 1150. 1151. 1152. 1153. 1154. 1155. 1156. 1157. 1158. 1159. 1160. 1161. 1162. 1163. 1164. 1165. 1166. 1167. 1168. 1169. 1170. 1171. 1172. 1173. 1174. 1175. 1176. 1177. 1178. 1179. 1180. 1181. 1182. 1183. 1184. 1185. 1186. 1187. 1188. 1189. 1190. 1191. 1192. 1193. 1194. 1195. 1196. 1197. 1198. 1199. 1200. 1201. 1202. 1203. 1204. 1205. 1206. 1207. 1208. 1209. 1210. 1211. 1212. 1213. 1214. 1215. 1216. 1217. 1218. 1219. 1220. 1221. 1222. 1223. 1224. 1225. 1226. 1227. 1228. 1229. 1230. 1231. 1232. 1233. 1234. 1235. 1236. 1237. 1238. 1239. 1240. 1241. 1242. 1243. 1244. 1245. 1246. 1247. 1248. 1249. 1250. 1251. 1252. 1253. 1254. 1255. 1256. 1257. 1258. 1259. 1260. 1261. 1262. 1263. 1264. 1265. 1266. 1267. 1268. 1269. 1270. 1271. 1272. 1273. 1274. 1275. 1276. 1277. 1278. 1279. 1280. 1281. 1282. 1283. 1284. 1285. 1286. 1287. 1288. 1289. 1290. 1291. 1292. 1293. 1294. 1295. 1296. 1297. 1298. 1299. 1300. 1301. 1302. 1303. 1304. 1305. 1306. 1307. 1308. 1309. 1310. 1311. 1312. 1313. 1314. 1315. 1316. 1317. 1318. 1319. 1320. 1321. 1322. 1323. 1324. 1325. 1326. 1327. 1328. 1329. 1330. 1331. 1332. 1333. 1334. 1335. 1336. 1337. 1338. 1339. 1340. 1341. 1342. 1343. 1344. 1345. 1346. 1347. 1348. 1349. 1350. 1351. 1352. 1353. 1354. 1355. 1356. 1357. 1358. 1359. 1360. 1361. 1362. 1363. 1364. 1365. 1366. 1367. 1368. 1369. 1370. 1371. 1372. 1373. 1374. 1375. 1376. 1377. 1378. 1379. 1380. 1381. 1382. 1383. 1384. 1385. 1386. 1387. 1388. 1389. 1390. 1391. 1392. 1393. 1394. 1395. 1396. 1397. 1398. 1399. 1400. 1401. 1402. 1403. 1404. 1405. 1406. 1407. 1408. 1409. 1410. 1411. 1412. 1413. 1414. 1415. 1416. 1417. 1418. 1419. 1420. 1421. 1422. 1423. 1424. 1425. 1426. 1427. 1428. 1429. 1430. 1431. 1432. 1433. 1434. 1435. 1436. 1437. 1438. 1439. 1440. 1441. 1442. 1443. 1444. 1445. 1446. 1447. 1448. 1449. 1450. 1451. 1452. 1453. 1454. 1455. 1456. 1457. 1458. 1459. 1460. 1461. 1462. 1463. 1464. 1465. 1466. 1467. 1468. 1469. 1470. 1471. 1472. 1473. 1474. 1475. 1476. 1477. 1478. 1479. 1480. 1481. 1482. 1483. 1484. 1485. 1486. 1487. 1488. 1489. 1490. 1491. 1492. 1493. 1494. 1495. 1496. 1497. 1498. 1499. 1500. 1501. 1502. 1503. 1504. 1505. 1506. 1507. 1508. 1509. 1510. 1511. 1512. 1513. 1514. 1515. 1516. 1517. 1518. 1519. 1520. 1521. 1522. 1523. 1524. 1525. 1526. 1527. 1528. 1529. 1530. 1531. 1532. 1533. 1534. 1535. 1536. 1537. 1538. 1539. 1540. 1541. 1542. 1543. 1544. 1545. 1546. 1547. 1548. 1549. 1550. 1551. 1552. 1553. 1554. 1555. 1556. 1557. 1558. 1559. 1560. 1561. 1562. 1563. 1564. 1565. 1566. 1567. 1568. 1569. 1570. 1571. 1572. 1573. 1574. 1575. 1576. 1577. 1578. 1579. 1580. 1581. 1582. 1583. 1584. 1585. 1586. 1587. 1588. 1589. 1590. 1591. 1592. 1593. 1594. 1595. 1596. 1597. 1598. 1599. 1600. 1601. 1602. 1603. 1604. 1605. 1606. 1607. 1608. 1609. 1610. 1611. 1612. 1613. 1614. 1615. 1616. 1617. 1618. 1619. 1620. 1621. 1622. 1623. 1624. 1625. 1626. 1627. 1628. 1629. 1630. 1631. 1632. 1633. 1634. 1635. 1636. 1637. 1638. 1639. 1640. 1641. 1642. 1643. 1644. 1645. 1646. 1647. 1648. 1649. 1650. 1651. 1652. 1653. 1654. 1655. 1656. 1657. 1658. 1659. 1660. 1661. 1662. 1663. 1664. 1665. 1666. 1667. 1668. 1669. 1670. 1671. 1672. 1673. 1674. 1675. 1676. 1677. 1678. 1679. 1680. 1681. 1682. 1683. 1684. 1685. 1686. 1687. 1688. 1689. 1690. 1691. 1692. 1693. 1694. 1695. 1696. 1697. 1698. 1699. 1700. 1701. 1702. 1703. 1704. 1705. 1706. 1707. 1708. 1709. 1710. 1711. 1712. 1713. 1714. 1715. 1716. 1717. 1718. 1719. 1720. 1721. 1722. 1723. 1724. 1725. 1726. 1727. 1728. 1729. 1730. 1731. 1732. 1733. 1734. 1735. 1736. 1737. 1738. 1739. 1740. 1741. 1742. 1743. 1744. 1745. 1746. 1747. 1748. 1749. 1750. 1751. 1752. 1753. 1754. 1755. 1756. 1757. 1758. 1759. 1760. 1761. 1762. 1763. 1764. 1765. 1766. 1767. 1768. 1769. 1770. 1771. 1772. 1773. 1774. 1775. 1776. 1777. 1778. 1779. 1780. 1781. 1782. 1783. 1784. 1785. 1786. 1787. 1788. 1789. 1790. 1791. 1792. 1793. 1794. 1795. 1796. 1797. 1798. 1799. 1800. 1801. 1802. 1803. 1804. 1805. 1806. 1807. 1808. 1809. 1810. 1811. 1812. 1813. 1814. 1815. 1816. 1817. 1818. 1819. 1820. 1821. 1822. 1823. 1824. 1825. 1826. 1827. 1828. 1829. 1830. 1831. 1832. 1833. 1834. 1835. 1836. 1837. 1838. 1839. 1840. 1841. 1842. 1843. 1844. 1845. 1846. 1847. 1848. 1849. 1850. 1851. 1852. 1853. 1854. 1855. 1856. 1857. 1858. 1859. 1860. 1861. 1862. 1863. 1864. 1865. 1866. 1867. 1868. 1869. 1870. 1871. 1872. 1873. 1874. 1875. 1876. 1877. 1878. 1879. 1880. 1881. 1882. 1883. 1884. 1885. 1886. 1887. 1888. 1889. 1890. 1891. 1892. 1893. 1894. 1895. 1896. 1897. 1898. 1899. 1900. 1901. 1902. 1903. 1904. 1905. 1906. 1907. 1908. 1909. 1910. 1911. 1912. 1913. 1914. 1915. 1916. 1917. 1918. 1919. 1920. 1921. 1922. 1923. 1924. 1925. 1926. 1927. 1928. 1929. 1930. 1931. 1932. 1933. 1934. 1935. 1936. 1937. 1938. 1939. 1940. 1941. 1942. 1943. 1944. 1945. 1946. 1947. 1948. 1949. 1950. 1951. 1952. 1953. 1954. 1955. 1956. 1957. 1958. 1959. 1960. 1961. 1962. 1963. 1964. 1965. 1966. 1967. 1968. 1969. 1970. 1971. 1972. 1973. 1974. 1975. 1976. 1977. 1978. 1979. 1980. 1981. 1982. 1983. 1984. 1985. 1986. 1987. 1988. 1989. 1990. 1991. 1992. 1993. 1994. 1995. 1996. 1997. 1998. 1999. 2000. 2001. 2002. 2003. 2004. 2005. 2006. 2007. 2008. 2009. 2010. 2011. 2012. 2013. 2014. 2015. 2016. 2017. 2018. 2019. 2020. 2021. 2022. 2023. 2024. 2025. 2026. 2027. 2028. 2029. 2030. 2031. 2032. 2033. 2034. 2035. 2036. 2037. 2038. 2039. 2040. 2041. 2042. 2043. 2044. 2045. 2046. 2047. 2048. 2049. 2050. 2051. 2052. 2053. 2054. 2055. 2056. 2057. 2058. 2059. 2060. 2061. 2062. 2063. 2064. 2065. 2066. 2067. 2068. 2069. 2070. 2071. 2072. 2073. 2074. 2075. 2076. 2077. 2078. 2079. 2080. 2081. 2082. 2083. 2084. 2085. 2086. 2087. 2088. 2089. 2090. 2091. 2092. 2093. 2094. 2095. 2096. 2097. 2098. 2099. 21



beiden großen Bauten rechts und links von der Kirche als Zinshausblocks vorstellen, deren Erträgnis die Kosten der vorgelagerten öffentlichen Gebäude und des Denkmals leicht decken würde. Lockender aber erscheint es, dieses erübrigte Stück vom Reichtum der alten Glacisgründe im Sinne der monumentalen Stadterweiterung auszunützen, der wir die Ringstraße verdanken. Die öffentlichen Gebäude, die jene Zeit stolzen und großen Sinnes geschaffen, ermangeln der Erweiterungsmöglichkeit; man glaubte sie für alle Zeiten ausreichend gebaut zu haben, die rasende Großstadtentwicklung hat sie zu eng gemacht und nun fehlt gerade im Zentrum der Stadt aller Raum für dieses notwendige Wachsen. Für die Universität, für die dieser Übelstand im allerschärfsten Maße gilt, öffnet die neue Platzanlage eine ungeahnte Möglichkeit; den verschiedenen Instituten, die in mehr oder weniger entfernten Privathäusern Unterschlupf gefunden haben, der Universitätsbibliothek, die den heutigen Ansprüchen keineswegs mehr entspricht und für die man einen Neubau in Ottakring ernstlich erwogen hat, winkt eine würdige Stätte in unmittelbarer Nähe des Mutterhauses, zu dem ein unterirdischer Gang hinüberführen könnte.

Die niedrigen Flügel mit dem Verbindungstrakt sind zur Aufnahme von Sammlungen bestimmt, sollen vor allem der Staatsgalerie die längst dringend erfordernte Unterkunft bieten; hier könnte sie in eigens hergestellten Räumen zu voller Entfaltung gelangen, frei der kostbaren, aber doch

atembeklemmenden Schnürbrust, die ihre Einpferchung im unteren Belvedere bedeutet. Daß sich hier die Säle hell und geräumig gestalten ließen, daß der Platz für alles weitere Wachsen genügen würde und daß die Lage eine außerordentlich günstige wäre, erscheint einleuchtend; es fragt sich nur, ob das Projekt Aussicht hat, verwirklicht zu werden oder ob auch dieser Gedanke Ohmanns auf dem Papier bleiben wird.

Doch warum sollte dieser Gedanke nicht Tat werden! Daß der Maximiliansplatz seine jetzige Uniform nicht behalten kann, ist allen klar; nicht minder ist unbestreitbar, daß der Raummangel der Universität, die provisorische Unterbringung des staatlichen Kunstbesitzes nach Abhilfe schreien. Nun liegt ein Projekt vor, das aus den drängenden Bedürfnissen des Tages heraus entstanden ist und der Stadt die Lösung all jener Probleme gleichsam zum Geschenk macht; ein Projekt, das der barocken Ahnen, die ihm Patenschaft standen, nicht unwürdig ist. Aber dieses barocken Geistes in Ohmanns Entwurf können wir erst dann ganz froh werden, wenn wir ihn verwirklichen; wenn wir die Kraft aufbringen, wie in jener stolzen Bauzeit unseres Vaterlandes kühne Träume phantasiebegabter Architekten ins Reich baulicher Wirklichkeit zu übersetzen. Nur eines kleinen Anstoßes scheint es zu bedürfen, um Wien um ein im Geist seiner Traditionen gehaltenes und dennoch völlig modernes architektonisches Kunstwerk zu bereichern.





Abb. 252: G. Petersson und G. Larson, Gruppe von kleinen Häusern.

## Die neue schwedische Architektur und ihre Holzbauten

Von Gunnar Broman

Wenn auch die neue schwedische Baukunst, deren Ruhm schon weit über die Grenzen ihres Landes gedungen ist, gewissermaßen als eine Reaktion gegen Schlendrian und falsche Tradition bezeichnet werden kann, so ist aber damit ihr Wesensursprung nicht erschöpft. Noch weniger ist sie als das Resultat eines langjährigen und zielbewußten Strebens zu verstehen, besonders da sich die Denkmäler der vorangehenden Zeit zu einem recht verworrenen Gesamtbild zusammenschließen, in welchem neue Wege und Ziele nur selten klar hervortreten. Am nächsten kommt man unzweifelhaft der Wahrheit, wenn man diese blutjunge Architektur, ohne zu viele Grübeleien, als eine kleine Renaissancebewegung auffaßt, die sich eben deshalb nicht so leicht wie sonst häufig Entwicklungsstufen in der Kunst durch Schulverhältnisse oder — besonders heutzutage — durch posaunenblasende Cliquesreklame erklären läßt.

Die letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts bezeichnen auch in Schweden eine Zeit des Verfalles in der Baukunst und die wenigen guten künstlerischen Elemente, die schon als Vorläufer tätig waren, besaßen vielleicht die Kraft, aber jedenfalls nicht die ideenreiche Genialität, um eine

allgemeine Änderung zum Besseren hervorzubringen. Stockholm — wie immer für das ganze Land maßgebend in der städtischen Architektur — befindet sich seit Ende der Siebzigerjahre in einer nur durch kurze Pausen unterbrochenen Periode von reger Entwicklung, die natürlich auch von fieberhafter Bautätigkeit begleitet wird. Leider bildet der erste Zeitabschnitt dieser Periode — etwa bis Anfang der Neunzigerjahre — ein recht trübes Kapitel, besonders da die Aufgaben zum größten Teil handwerksmäßig arbeitenden Baumeistern gefielen. An den neuen selbstverständlich schnurgeraden Straßen reihten sich die bunt überladenen Putzfassaden der Zinshäuser, jede eine Probekarte der historischen Stile in monsterhafter Mischung mit kleinen Erkern überladen. Auch wo die künstlerisch geschulten Architekten zum Wort kamen, ergab sich eigentlich kein Art-, sondern nur ein Gradunterschied, und fremde Vorbilder aus allen Windrichtungen wurden dort oben im Norden ohne viele Umstände eingepflanzt.

Die Neunzigerjahre bedeuten wenigstens darin einen entschiedenen Fortschritt, daß der kunstverständige Architekt endlich wieder zur Herrschaft gelangt und das Stadt-



bild mit einem Hauch seiner Persönlichkeit beseelen kann. Wenn auch die in diesem Jahrzehnte entstandenen Straßen Stockholms, vor allem Strandvägen und Birger Jarls-gatan, den heutigen Idealen ziemlich fern liegen, so muß doch im Interesse der Gerechtigkeit betont werden, daß die erwähnten beiden Straßen dem Fremden, der die schwedische Hauptstadt besucht, in architektonischer Beziehung einen weltstädtisch eleganten Eindruck machen, den mit ähnlichen Mitteln vielleicht keine andere Stadt Europas in ihren modernen Teilen zu geben vermag. Es ist hier nicht der Platz, auf diese Periode näher einzugehen, obschon ihre Denkmäler gewiß in mancher Hinsicht zur Aufklärung über die Entstehung der neuesten schwedischen Architektur beitragen könnten. Ich beschränke mich deshalb darauf, die Tätigkeit zweier Baukünstler zu erwähnen, nur um den Weg anzuzeigen, auf welchem die heutige Baukunst Schwedens sich entwickelte. Denn wenn sie auch noch so sehr als eine Renaissance zu betrachten ist, kann sie sich doch nicht von dem zunächst Vorhergegangenen lossagen, und eine »generatio spontanea« ist auch in der Kunst nicht zu finden.

In Verbindung mit der eben erwähnten Straße Strandvägen drängt sich einem unbedingt der Name der größten Architektengestalt Schwedens während dieser Übergangsperiode auf. Ich denke hierbei an Professor I. G. Clason (geb. 1856), den die heutige Architektengeneration einmütig als den geistigen Urheber der modernen Richtung anerkennt und verehrt. In seinem Bünzowschen Haus an Strandvägen bringt er zum erstenmal mit praktischem Erfolg — am Ende der Achtzigerjahre — echtes Material — Kalkstein und Ziegel — wieder zu Ehren, und in seinem ersten Entwurf für das gegenüber auf der Djurgårdsinsel liegende Nordische Museum ist es ihm 1891 als Erstem vergönnt, die Aufmerksamkeit seiner Genossen wieder auf die heimischen Motive zu richten. Es wird genügen, in diesem Zusammenhange auf diese beiden Tatsachen hinzuweisen, um Clasons Bedeutung für die neue Bewegung klarzumachen, umsomehr als er dieselben nicht direkt mitgemacht und niemals den akademischen Boden — im besten Sinne des Wortes — verlassen hat.

Jünger als Clason und viel weniger geschätzt von den Genossen ist Ferdinand Boberg, der vor allem durch sein Zentralposthaus und Grand Hotel Royal in Stockholm, die Saltsjöbadskirche, einige Prachtvillen in der Nähe der Hauptstadt und seine nicht immer mit unwidersprochener Zufriedenheit entgegengenommenen Gebäude für verschiedene Ausstellungen in Schweden oder im Auslande bekannt wurde. Boberg hat nicht umsonst in Spanien studiert; die spanischen Reminiszenzen kehren häufig wieder, wenn er auch in einzelnen Fällen — wie in seinem Posthaus — heimische Dekorationsmotive verwendet. Seine Bedeutung für die heutige, hier in Frage kommende Baubewegung liegt, meiner Ansicht nach, in erster Reihe darin, daß er schon in den Neunzigerjahren vollkommen neue und kühne Ideen in die schwedische Baukunst hineinbrachte, die unwiderlegbar die Jüngeren angeregt haben müssen, wenn auch diese Ideen an und für sich nicht zu einer Nachahmung locken konnten.

\*

Wenn man sich vergegenwärtigt, daß die modernste Architektur Schwedens kaum ein Alter von einem De-

zennium hat, muß man sich wirklich wundern, nicht nur daß die Bewegung überall durchgedrungen ist, sondern daß sie tatsächlich — mit wenigen Ausnahmen — die ganze schwedische Bautätigkeit beherrscht. Sowohl die Monumentalbauten für öffentliche Zwecke wie die Villen und Zinshäuser der privaten Bauherren zeugen davon in der Formsprache einer einheitlichen Kunst, in welcher die Stimme der Einzelnen jedoch niemals den individuellen Klang verliert. Ein glückliches Zusammentreffen von günstigen Umständen hat auch die Bewegung gefördert: Aufgaben waren reichlich vorhanden, die Ansprüche an den äußeren Rahmen des menschlichen Lebens haben sich gesteigert — nicht wie früher in der Richtung nach fabelhaftem Luxus, sondern von unverkennbarer und erfreulicher Sehnsucht nach Schönheit in den Lebensformen geleitet — die guten ökonomischen Konjunkturen haben die Befriedigung dieser Ansprüche ermöglicht und — vor allem — die richtigen Männer waren im richtigen Augenblick da.

Ehrlichkeit und Wahrheit können als Hauptprogrammpunkte dieser Architektur genannt werden, und es handelt sich hier wirklich keineswegs um leere Worte. Daß die Materialfrage durch die sich hierbei ergebenden Forderungen des Künstlers in den Vordergrund drängt, stellt sich ohne weiteres heraus. Das Lösungswort wird also: entweder echtes Material oder Putz — als Putzfläche gedacht. Das Material spielt nicht länger die nur untergeordnete Rolle als Mittel und Stoff oder als Verkleidung, sondern es übernimmt eine Hauptrolle. Man braucht nur z. B. einige von den Monumentalbaufassaden der letzten Zeit in Schweden — häufig in Ziegel in Verbindung mit Granit, Kalk- oder Sandstein — anzuschauen und wird beobachten können, daß das Material hier an und für sich zum Dekorationsprinzip erhöht worden ist. Um so deutlicher tritt diese Tatsache in jenen Fällen hervor, wo die jetzt für Schweden typischen Ziegel mit violetter Farbentöne — hauptsächlich schonischer Erzeugung — zur Verwendung kamen oder, wo die Ziegelfassaden — z. B. in Torben Gruts Stadion in Stockholm — durch Waschen mit Salzsäurelösung eine silberglänzende Patina erhielten. Die Farbenfreude — keine spielerische, aber eine mächtige und beruhigende — tritt häufig zutage und eine Wiedergabe in Schwarz und Weiß läßt nie den Denkmälern Gerechtigkeit widerfahren. Besonders gilt dies von den Zinshäusern, welche matt rosige Putzfassaden, nicht selten mit schwachen, zu der guten Wirkung kräftig beitragenden Schattierungen aufweisen.

Die zweite typische Seite der modernen schwedischen Baukunst bildet, wie schon oben in Verbindung mit dem Namen Clason hervorgehoben wurde, die Wiederaufnahme von alten heimischen Motiven. Es ist dies eine sehr heikle Aufgabe und das Experiment gelingt selten. Man muß vor allem bedenken und verstehen, daß man nicht alte Motive ohneweiters glatt übertragen kann und daß moderne Menschen sich nicht zwanglos in alte Rahmen einfügen lassen. Für die schwedischen Architekten von heute scheint diese Schwierigkeit überhaupt nicht existiert zu haben, eben weil sie sie ganz intuitiv überwand. Der Schwerpunkt liegt eben darin, daß es sich hier nicht um eine eklektische Kunst handelt, sondern um eine Kunstbewegung, die mit ganz neuen Mitteln arbeitet und den Eklektizismus nur als Hilfs-



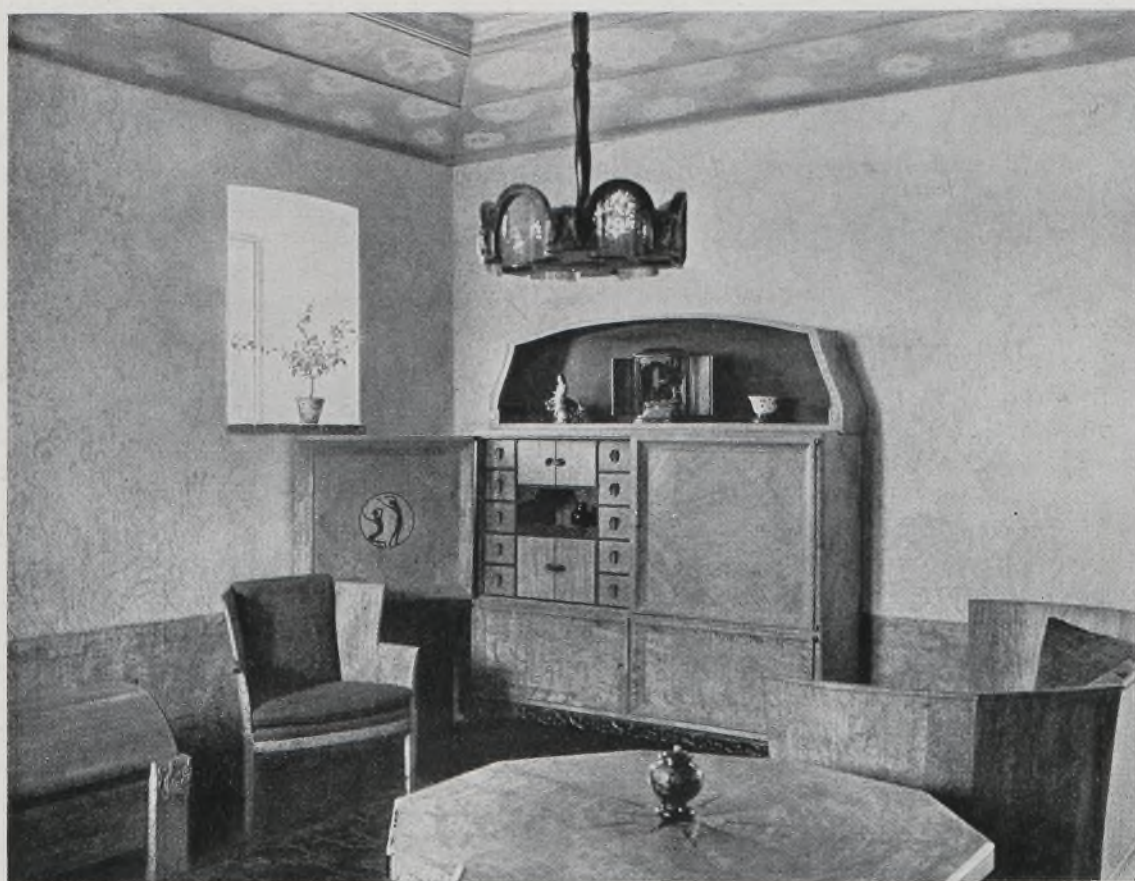
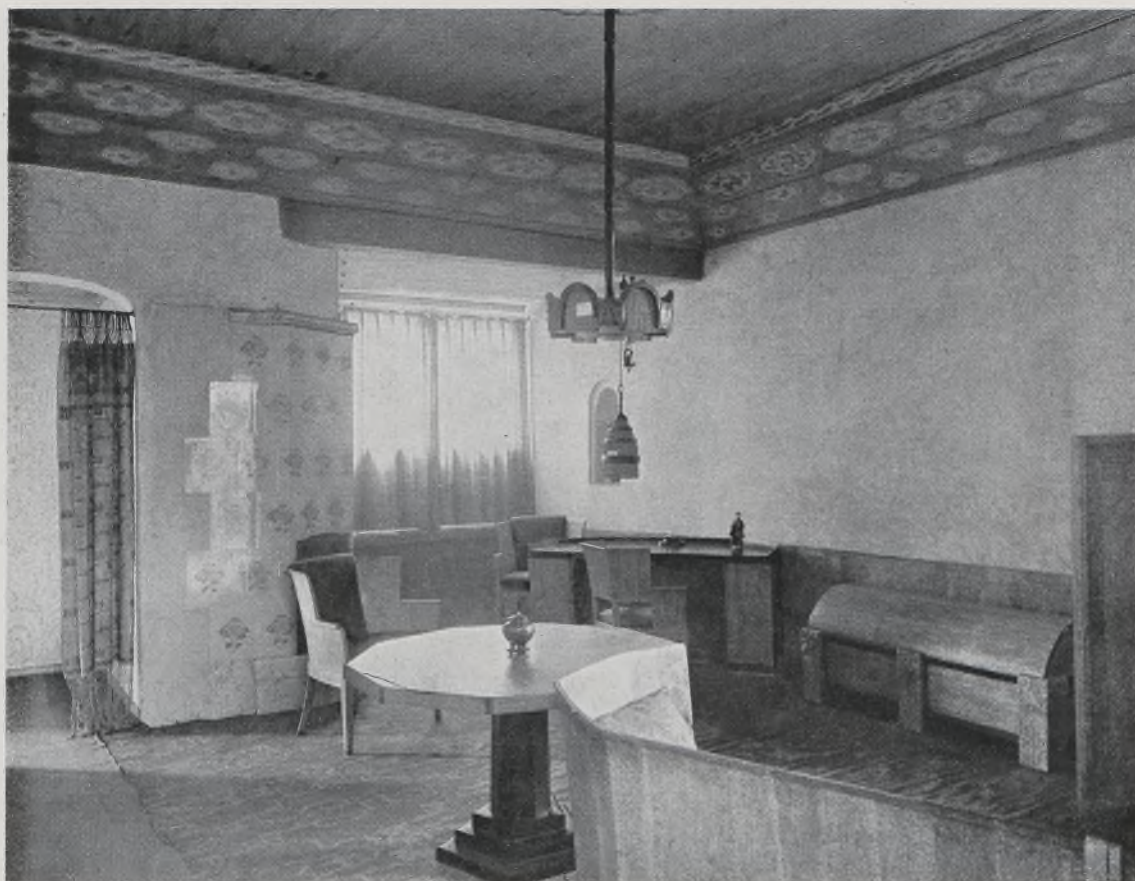


Abb. 253 u. 254: Professor L. I. Wahlman, Herrenzimmer. — Graue Birke mit dunklen Einlagen; Holzdecke, bemalt; Wände — Fresko; grüner Teppich; Möbel — Kunstgewebe.





Abb. 255: Architekt Karl Bergsten, Stockholm, Speise- und Wohnzimmer. — Möbel — dunkelbraune Birke; Kunstgewebebezug — dunkelbrauner Grund mit Blumen, Sternen u. s. w.; Decke — Kiefernholz, bemalt.



Abb. 256: Architekt Tengbom, Wartezimmer in der Stockholms Enskilda Bank.





Abb. 257: Architekt Tengbom, Empfangszimmer in der Stockholms Enskilda Bank.

waffe herangezogen hat. Die schwedischen Baukünstler haben mit einer Reife, die umso mehr zu bewundern ist, als es sich hauptsächlich um verhältnismäßig junge Leute handelt, verstanden, von dem Alten und noch Bestehenden zu lernen, und dennoch ihre Forderungen nach neuen Gedanken in der Kunst aufrechtzuerhalten zu können. Um nur ein Beispiel zu nennen, möchte ich hier auf die Anregung der sogenannten schwedischen Renaissance oder der Vasarenaissance, also aus den Denkmälern des 16. Jahrhunderts, hinweisen. Jedermann, der mit der schwedischen Kunstgeschichte ein wenig vertraut ist, kann sich leicht überzeugen, wie viele Spuren von dieser halbnationalen Periode in der heutigen Kunst zu finden sind — z. B. in dem Rathaus zu Stockholm von Karl Westman — und es wird doch auch dem Architekten oder dem Forscher schwer sein, in den modernen Denkmälern eine Nachahmung aufzuweisen. Dasselbe kann man besonders an dem Neubau der Stockholms Enskilda Bank an Kungsträdgaarden in Stockholm feststellen, wo eine andere große Periode der schwedischen Architektur, und zwar die Barockzeit, eine Rolle gespielt hat. Nach einem Rundgang in der alten Stadt wird auch der Fremde nicht einen Augenblick darüber im Unklaren sein, was dem Architekten Ivar Tengbom vorgeschwebt hat, aber es wird ihm schwer zu sagen, inwiefern die barocken oder die modernen Tendenzen hier eine Hauptrolle spielen. Nur eine persönliche Bekanntschaft mit den Denkmälern kann Aufklärung geben und es wäre ganz gewiß umsonst, diese kunsthistorisch bedeutende Erscheinung hier einer näheren Besprechung zu unterwerfen.

Es ist ebenso schwer, bei dieser Gelegenheit, die nur zu einem Hinweis für die weniger oder gar nicht Eingeweihten benützt wird, die hier gegebenen Richtungslinien an einzelnen Denkmälern zu verfolgen. Ich habe eben deshalb

ein kürzeres, leichter übersichtliches Kapitel gewählt, und zwar die Holzbauten der modernen schwedischen Baukunst. Ich kann es jedoch in diesem Zusammenhange nicht unterlassen, auf den Aufsatz Josef Strzygowskis, »Die Großkunst Schwedens der Gegenwart«, in der »Zeitschrift für bildende Kunst« (N. F., XXVIII, 1. Heft) hinzuweisen, wo dieser österreichische Forscher in der für ihn bezeichnenden genialen Weise nach einem kurzen Besuch in Schweden die Folgerungen aus der neuen Bewegung zieht.

Es sollte wohl nicht notwendig sein, besonders hervorzuheben, daß die jetzige Architektengeneration Schwedens sich nicht nur auf ein schönes Äußere beschränkt, sondern immer die höchsten Lösungen bezüglich der Planmäßigkeit und des organischen Aufbaues des Ganzen von innen nach außen angestrebt hat. Es liegt eigentlich in der Natur der Sache. Jedenfalls ist dies eine Frage, die heutzutage glücklicherweise überall in den Vordergrund getreten ist, und es würde bei einer Betrachtung in diesem Zusammenhange sehr wenig für Schweden besonders Typisches herauskommen, obschon die Anforderungen der Schweden hierin wegen der allgemeinen Lebensweise vielleicht höher sind als in den meisten Ländern.

Ich kann es mir jedoch nicht versagen, einige Proben

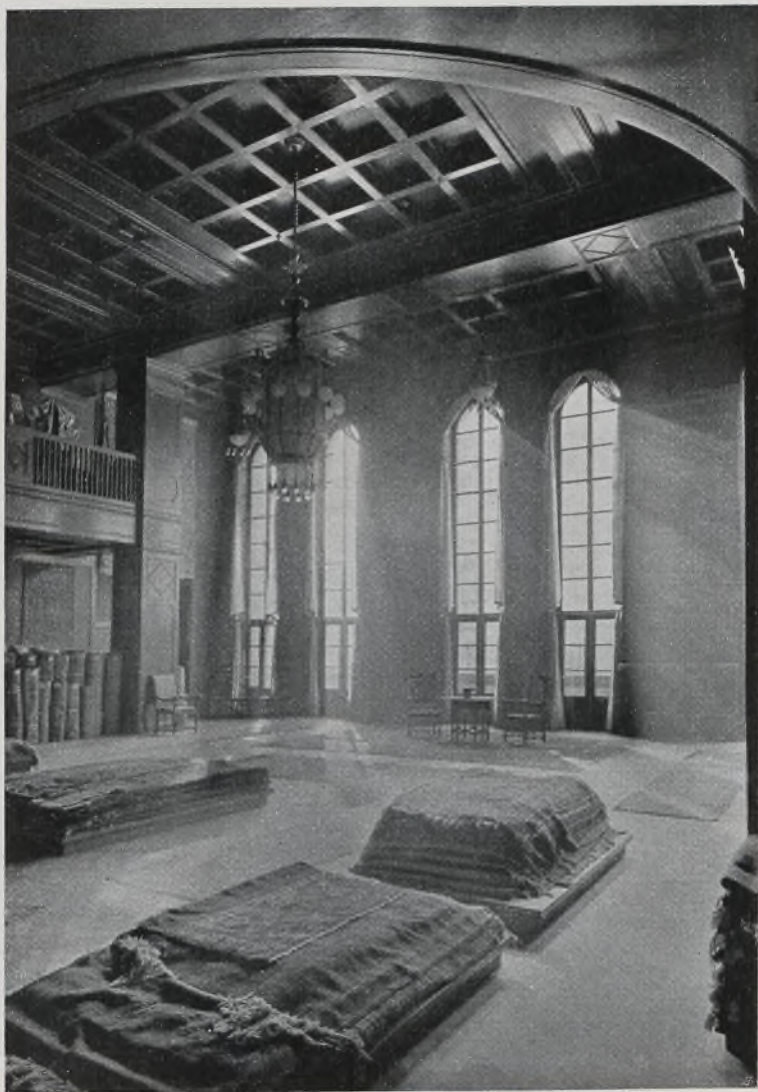


Abb. 258: Architekt Ferdinand Boberg, Teppichhalle des Geschäftshauses Nordiska Kompaniet.





Abb. 259: Architekt E. Benckert † (vollendet vom Architekten N. Blanck) Villa Norregaarden auf Ängnö.



Abb. 260: Die gleiche Villa wie in Abb. 259.





Abb. 261 und 262: Weitere Ansichten der Villa in Abb. 259.

moderner schwedischer Raumkunst wiederzugeben, umsomehr da diese Proben an und für sich etwas erzählen können. Abb. 253 und 254 zeigen ein Herrenzimmer von L. I. Wahlman — vor allem als der Urheber der Engelbrektskirche in Stockholm bekannt. Die Ausführung stammt aus Nordiska Kompaniet. Wie wir sehen, handelt es sich hier um eine ganz moderne Einrichtung, in welcher die jetzt so sehr angestrebte Vervollkommenheit der einfachen Schönheit in erster Reihe vor die Augen tritt. Die mit schwedischem Kunstgewebe überzogenen Möbel sind in grauem Birkenholz mit dunklen Einlagen ausgeführt, die Wände in Fresko gemalt, den Fußboden deckt ein grüner Teppich und über dem Ganzen wölbt sich eine Holzdecke, mit ruhigen Farben geschmückt. An der Fensterecke steht der Ofen, mit modern dekorierten Kacheln, seine Zugehörigkeit zu der stabilen Einrichtung ostentativ proklamierend. Eine Kombination von Speise- und Wohnzimmer — glücklicherweise eine nicht zu gewöhnliche in Schweden — zeigt Abb. 255 (Architekt Karl Bergsten); auch hier ist Birkenholz — dunkelbraun — und schwedisches Kunstgewebe zur Verwendung gelangt. Die kassettierte, bemalte Holzdecke und der offene Ofen betont den Speisezimmercharakter. Als Komplement, die schwedische Gediegenheit beleuchtend, gebe ich endlich hier zwei Interieurs von Stockholms Enskilda Bank (Abb. 256 und 257) von Tengbom und die Teppichhalle des Geschäftshauses »Nordiska Kompaniet« in Stockholm (Ferdinand Boberg; Abb. 258).

\*

In der Holzarchitektur, die in der betreffenden Baubewegung sekundär ist, haben sich vielleicht die Richtlinien der neuen schwedischen Baukunst am deutlichsten gezeigt. Die Aufgaben galten im allgemeinen Zielen, bei welchen der Architekt — wenn ich so sagen darf — weniger entnervt wurde; er übernahm sie auch mehr als eine Abwechslung zu den ernstesten Aufgaben der städtischen Architektur, wo sich bei der Ausführung immer allerlei Rücksicht uneingeladen einmengt, und die Holzbauten sind eben deshalb von Interesse.

Wenn man heutzutage an Holzbauten denkt, rollt sich ein buntes Bild auf, das nicht immer erfreulich ist. Im

ersten Augenblick meldet sich da bei mir die Erinnerung an jene »norwegischen Villen«, mit denen sich am Ende des vorigen Jahrhunderts Schweden und Norwegen auf ihre graue Vorzeit beriefen. Obwohl sie als Holzbauten betrachtet, häufig eine gute Lösung boten, bildeten sie gewiß nicht — mit ihren altnordischen Motiven, vor allem den in Drachenköpfen auslaufenden Dachfirsten u. s. w. — eine passende Einrahmung des modernen Menschen und glücklicherweise wurden sie bald, wenigstens in Schweden, einem beschränkten Bereich, nämlich dem Sporthaus, überwiesen. Wie viel auch sonst in der Holzarchitektur gesündigt wurde, darauf kann ich jetzt nicht eingehen, aber die sogenannten Stationsgemeinden, d. h. die Ortschaften, die mit amerikanischer Schnelligkeit um einen Staatseisenbahnhof in Schweden besonders in den Neunzigerjahren entstanden, legen noch heute ein betrübendes Zeugnis davon ab. Auch der Bauer wurde leider häufig von dieser »Renaissance« infiziert und mußte unbedingt seinen Bauernhof mit Zufügung zahlreicher Ecktürme und manchmal mit zwei Glasveranden umbauen. Kurzum — man hat von der Geistesstörung in der Holzarchitektur genug gehabt, und die Schweden können sich freuen, daß eine außerordentliche Normalisation — eine Normalisation ist jedenfalls beinahe immer außerordentlich — eingetreten ist.

Die englischen Villen bildeten ein Übergangsstadium, wobei die Baukünstler zweifellos etwas gelernt haben. Wie viel das englische Landhaus auch an Ideen gebracht hat, in die schwedische Landschaft paßte es nicht immer hinein und besonders forderten die dunklen Waldesränder etwas anderes. Die heutige Unbefangenheit hat — meiner Ansicht nach — in dieser Hinsicht den richtigen Weg gewiesen.

Als Vorbild oder Standardtypus hat der moderne schwedische Architekt das alte Bauernhaus gewählt, und daß er richtig gewählt hat, werden vielleicht die hier gegebenen Bilder bezeugen. Er ist nicht zu weit in die Urzeit gegangen, sondern er hat ganz einfach die noch aus dem 17. oder 18. Jahrhundert erhaltenen Typen genommen und eben deshalb die Lehren unmittelbar ziehen können. Die Idee war schon lange da, z. B. bei den Heimen Anders Zorns und Carl Larssons — »das Haus in der Sonne« — beide in





Abb. 263: Architekt R. Larsson, Villa in Bromma bei Stockholm.



Abb. 264: Architekt R. Hjort, Villa Dalstugan bei Hosjö.





Abb. 265: Architekt Folke Zetterwall, Station Hölö (Strecke Järna—Nyköping).

Dalekarlien, aber reif und für ganz gewöhnliche Menschen umgesetzt ist sie nur in der modernen Baubewegung hervorgetreten.

Mit Ausnahme der Provinz Schonen, die einem südlicheren Kulturkreis angehört, sind die Bauernhöfe Schwedens, wenn sie nicht als Herrensitze zu betrachten sind, gewöhnlich in liegendem Zimmerholz, nach dem Blockhausprinzip, ausgeführt. Die Zimmerwände bleiben entweder unbedeckt oder sie bekommen einen Bretterüberzug — ohne jedwede Tünchung — werden rot bemalt und am häufigsten mit als Dichtung wirkenden Latten über den Fugen bekleidet. Die vertikalen Eckbretter, ebenso wie die Fensterumrahmungen werden typisch weiß bemalt — eine überaus hübsche Anordnung, die jeder Fremde bewundern muß. In den nördlichen Teilen Schwedens fallen die rote Bemalung und die weißen Dekorationen manchmal aus, oder sie werden durch eine der Naturfarbe ähnliche Bemalung ersetzt. Die Dachbedeckung besteht in der Regel aus einfach bauchigen Dachziegeln.

Bei dem Zurückschauen auf das Wertvolle in der alten Architektur sind die Blicke der heute bauenden Generation von diesen Erscheinungen angezogen worden. Die Ideen, die sich hier ergaben, waren umso wertvoller, da der Bauherr in Schweden nicht immer »der reiche Mann« ist und jetzt doch am liebsten den geschulten Architekten für die Aufbaue seines Heims brauchen will. Der Bauernhaustypus war demgemäß ein guter — nicht nur weil er wenig kostspielig ist, sondern weil er gleichzeitig den Forderungen

an Schönheit entsprechen konnte. Ich hätte sogar an dauerhafte Schönheit sagen wollen.

Glücklicherweise sind die Architekten nicht der Versuchung unterlegen, die gegebene Idee allzuweit zu stilisieren, sondern sie haben ganz einfach die Veränderungen vorgenommen, die für moderne Menschen notwendig waren. Ganz so wie in der Steinbaukunst haben sie es verstanden, gewisse in der langen Erfahrung erprobte Lehren zu übernehmen, nur so viel und nichts mehr. In der Planbildung waren jetzt andere Lösungen erforderlich und man hat sich glücklich davor bewahrt, archaischen Späßen nachzugehen.

Als erstes Beispiel gebe ich in den Abb. 259 bis 262 verschiedene Außenansichten der Villa »Norregården« auf der Insel Ängnö bei Stockholm. (Architekt E. Benckert, † 1913, vollendet vom Architekten N. Blanck.) Ich bringe absichtlich die vier Bilder, damit jedermann verstehen muß, wie schön dieses Gebäude in die vorhandene Umgebung eingefügt wurde und wie gut es auch an und für sich wirkt. Leider ist es mir nicht möglich, einige Bilder von dem Innern zu zeigen, aber es ist vielleicht auch nicht notwendig; man sieht schon von außen, daß es ein schönes Heim sein muß, und daß die Leute, die hier leben und wohnen, zu beneiden sind. Und das alles ist erreicht mit ganz einfachen Mitteln — ganz ohne die wilde »Originalität«, die sonst gewöhnlich nicht nur den Holzbaumeister, sondern den Villenbauer im allgemeinen charakterisiert. Als moderner Zug ist die Säulenhalle gegen die Landseite, ebenso wie die graugrüne Schlammfarbe der Außenwände zu bezeichnen.





Abb. 266: Architekt Arre Essen Gemeindehaus.

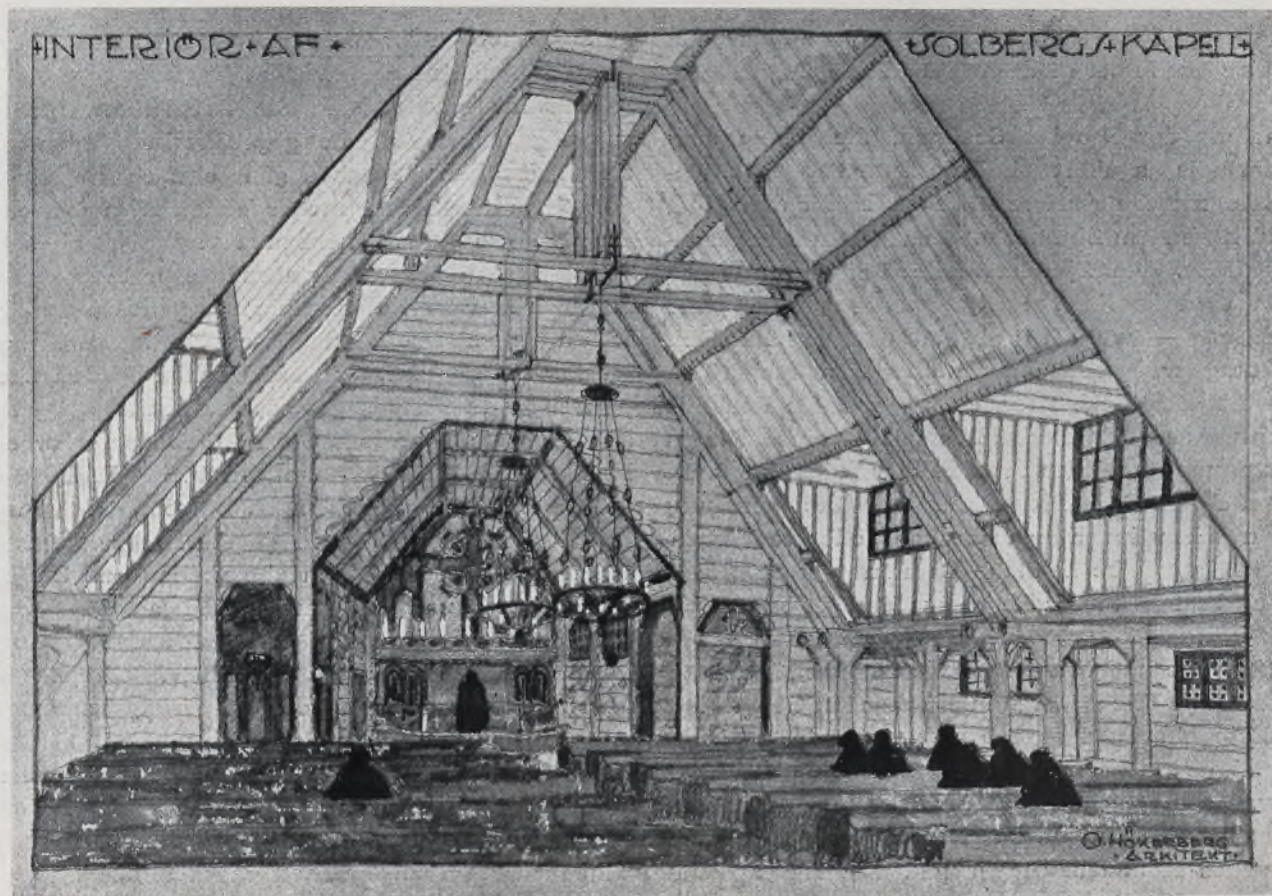


Abb. 267: Architekt O. Hökerberg, Innenansicht der Kirche in Solberg (vgl. Abb. 266)



Die beiden anderen hier abgebildeten Villentypen (Abb. 263 und 264), eine Villa in Bromma bei Stockholm (1915; Architekt R. Larsson), und »Dalstugan« bei Hosjö in Dalekarlien (1911; Architekt R. Hjort) werden nur bestätigen, wie gut die jetzigen Architekten Schwedens die alten Motive zu behandeln und auszunützen wissen.

Das »Eigene-Heim-System« ist in Schweden in den letzten Jahrzehnten schnell fortgeschritten und beinahe jedermann kann sich unter guten Bedingungen und für verhältnismäßig wenig Geld ein eigenes Wohnhaus auf dem Lande verschaffen. Wie sehr die neuen Holzbaugedanken, die mit einer Eliminierung aller unwesentlichen Zusätze arbeiten, hierzu beigetragen haben, wird sich ohne viele Worte herausstellen. Wie für die Arbeiterfamilien in einfachster Weise gesorgt wird, zeigt die Gruppe von kleinen Häusern auf dem Bilde 252. Ein besonders gutes Zweifamilienhaus hat Architekt Arre Essén 1913 für Beamtenfamilien des Eisenwerkes Woxna im Norden Schwedens geschaffen — mit einsichtsvoller Benützung der Traditionen der betreffenden Provinz (Abb. 268).

Die Renaissance in der Holzarchitektur hat sich jedoch nicht nur auf die Wohnhäuser beschränkt. Eine erfreuliche Erscheinung sind in dieser Hinsicht unter anderen die Stationshäuser, die auf der Eisenbahnstrecke Järna—Nyköping vom Architekten Folke Zetterwall in der letzten Zeit gebaut wurden. Um so angenehmer überrascht eine Station, wie z. B. die hier abgebildete Hölö auf der erwähnten Strecke (Abb. 265), wenn man bedenkt, wie viel in Schweden auf diesem Gebiete vorher gesündigt wurde und wie unmöglich es immer den Architekten schien, gute und ruhige Formen bei ähnlichen Bauten zu bringen. Einen ebenso angenehmen Eindruck gibt das Gemeindehaus für das Eisenwerk Ljusne

in Helsingland, im Jahre 1913 von dem oben erwähnten Architekten Essén ausgeführt (Abb. 266). Er stellt sich hier gleichfalls auf den beschränkt heimischen Boden und macht mit Verwendung der alten guten Rezepte, ins Moderne übersetzt, ein Versammlungslokal, das nicht nur monumental wirkt, sondern auch nach außen von seinem Zweck erzählt. Die Paneelierung ist braun gestrichen, die Fensterumrahmungen rot, als Dachdeckung wurde roter Ziegel gebraucht.

Als Schlußbilder bringe ich Außen- und Innenansicht einer kleinen Kirche in Nordschweden, die allerdings gewiß aus alten Eindrücken hervorgegangen ist, aber trotzdem mit modernen Formmitteln durchgeführt wurde und viel mehr von der jetzigen schwedischen Architekturbewegung spricht (Abb. 267 und 269). Der Architekt O. Hökerberg erzählt: »Die Dorfkirche in Solberg liegt im walddreichen Norrland und gehört zu der großen Gemeinde Anundsjö, deren Kirche schon im Mittelalter gebaut wurde. Die neue kleine Kapelle ist wie ein Blockhaus mit rundem Zimmerholz ausgeführt und mit Dachziegeln gedeckt. Im Innern ist der offene Dachstuhl sichtbar, weiß abgefärbt, und die Wände zeigen die Naturfarbe des Holzes. Im Chor, in der Taufkapelle und auf der Kanzel sind dekorative Wandmalereien angebracht. Die kleine Kirche liegt auf einem Hügel, von weither aus dem Tal sichtbar. An dem Abhang ist der Friedhof in Terrassen angeordnet.« Die Kapelle des Dorfes Solberg gibt schematisch die Richtungslinien in der modernen schwedischen Baukunst wieder: die ruhige Flächenverteilung, die vorzügliche Gliederung des Ganzen und die mächtige Massenwirkung — alles durch geringe und gute Mittel erzielt, ohne jenen Durst nach etwas ganz Neuem, der sonst die modernen Bewegungen in der Kunst so häufig ins Verrückte hinüberleitet.



Abb. 268: Architekt Arre Essén, Beamtenwohnhaus.





Abb. 269: Architekt O. Hökerberg, Kirche in Solberg (vgl. Abb. 267).





Abb. 270: Architekt Oberbaurat August Stürzenacker, Kurhaus in Baden-Baden, Neubau gegen den Kurgarten.

## Der Neubau des Kurhauses in Baden-Baden

(Errichtet von Oberbaurat Professor August Stürzenacker, Karlsruhe)

Das alte »Konversationshaus« in Baden-Baden wurde nach den Plänen des Baudirektors Weinbrenner im Jahre 1822 begonnen, der Mittelbau mit Seitenflügeln 1824 vollendet und das Haus eröffnet.

Mit dem Blühen und Fallen Baden-Badens hat es mancherlei Änderungen in seinem Inneren erfahren. Die Kosten waren seinerzeit auf rund 300.000 Gulden, also nach damaligem Geldeswert etwa 520.000 Mark, veranschlagt. Der Grundgedanke bei Errichtung des Baues war die Schaffung eines Theatersaales, eines großen Spiel-, Gesellschafts- oder Konzertsaaes und von Wirtschaftsräumen und Verkaufslökalen. Es kamen, beginnend um 1840 und endigend 1865, die Glanzzeiten Baden-Badens unter den Spielpächtern Benazet und Dupressoir und mit ihnen die großen Veränderungen im Innern des Konversationshauses auf Kosten der Spielpächter und aus Spielgeldern. Jene Bautätigkeit hat im Laufe eines Jahrhunderts die Gesellschaftsräume des Konversationshauses zu einer Sehenswürdigkeit ersten Ranges gemacht.

Seit der Schließung der Badener Spielbank im Jahre 1872, die in einem gewissen Grad einen Rückschlag für Baden und

das gesellschaftliche Leben bedeutete, ist denn im wesentlichen an dem Konversationshaus im Innern nichts mehr geändert worden; was um jene Zeit bestand, ist bis auf die neueste Zeit dasselbe geblieben. Das Alter nagte an dem Bau. Die Gefahr, daß andere Kurorte mit ihren neuzeitlichen Einrichtungen Baden-Baden überholten, lag nahe. Auch die im Laufe der Vergangenheit vorgenommenen Veränderungen konnten nicht mehr die unbedingte praktische Ausnützung der Räume gestatten. Ein Neubau wurde notwendig, zu dessen Errichtung Teile des Bestehenden abgebrochen werden mußten. Professor A. Stürzenacker wurde damit betraut, die Pläne auszuarbeiten und den Bau auszuführen. An Baukosten waren 1,671.000 Mark durch die badischen Landstände, etwa 800.000 Mark durch die Stadt Baden-Baden bewilligt.

Der Neubau war bei Beginn des Krieges Mitte des Jahres 1914 fest im Bau. Die großbadische Regierung betrachtete es als ihre Pflicht, im Interesse des Kurorts Baden, der Industrie und des Handwerks den Neubau trotz der Erschwerungen, die der Krieg mit sich brachte, weiterzuführen und fertigzustellen. So hat man an ihm weitergearbeitet und ihn in



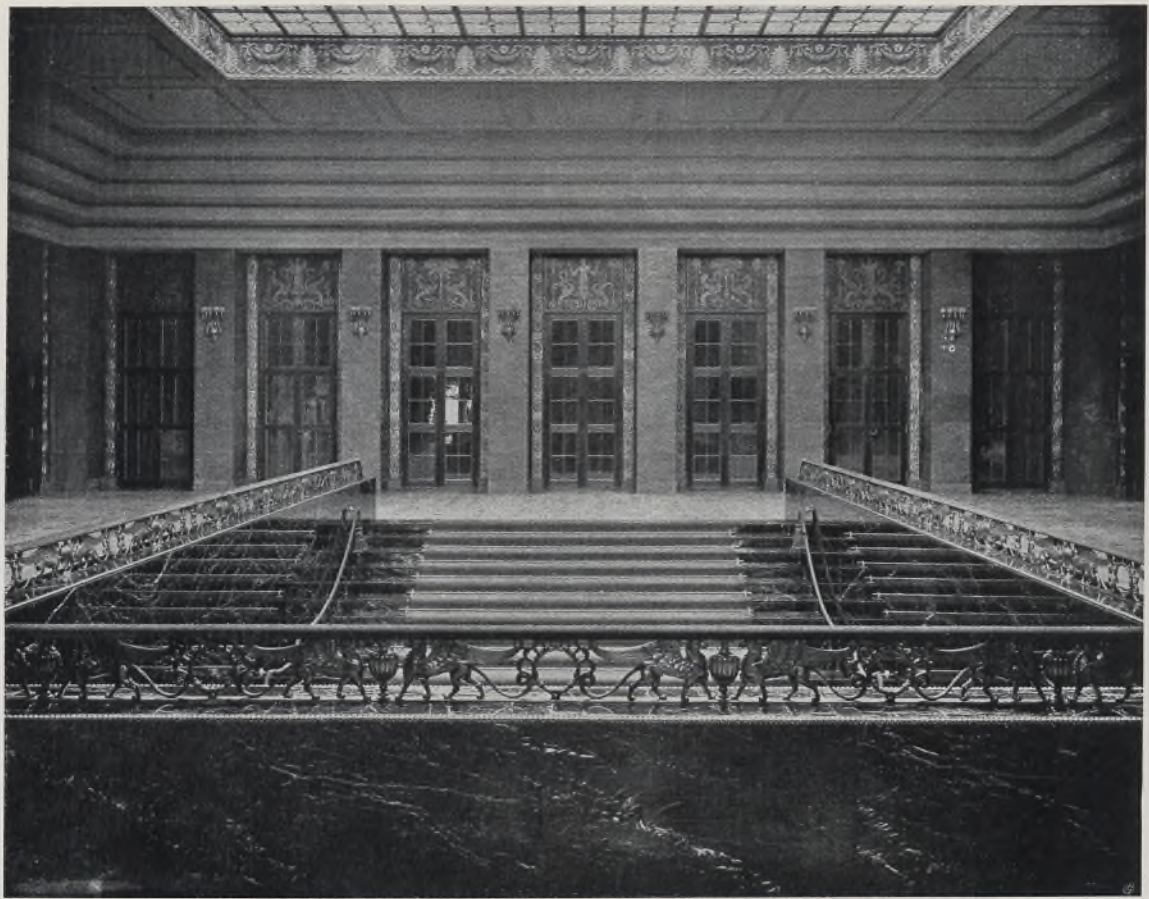


Abb. 271.

Großes  
Treppen-  
haus



Abb. 272.

Untere  
Halle.

Architekt Oberbaurat August Stürzenacker, Kurhaus in Baden-Baden, Neubau.





Abb. 273.

Gesellschafts-  
herrenzimmer

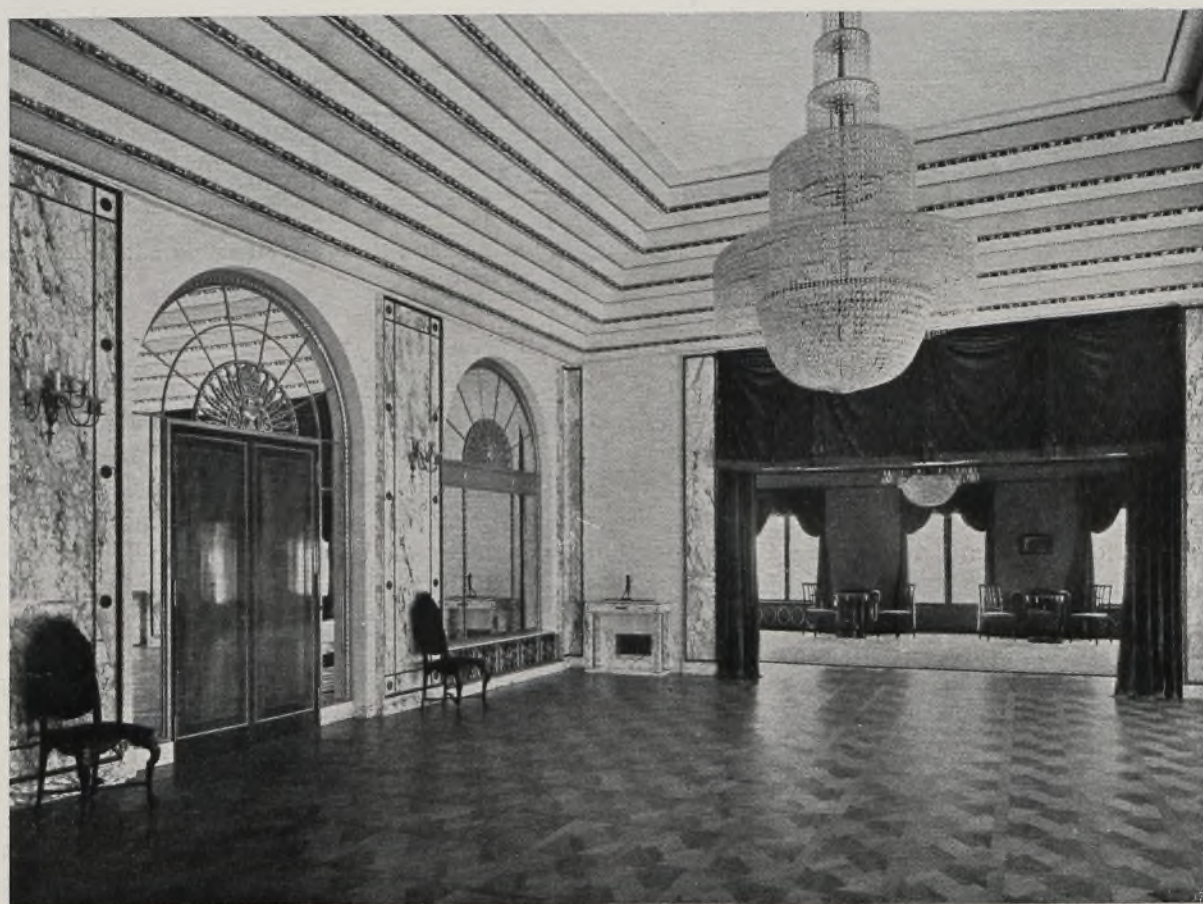


Abb 274.

Speisesaal.

Architekt Oberbaurat August Stürzenacker, Kurhaus in Baden-Baden, Neubau.



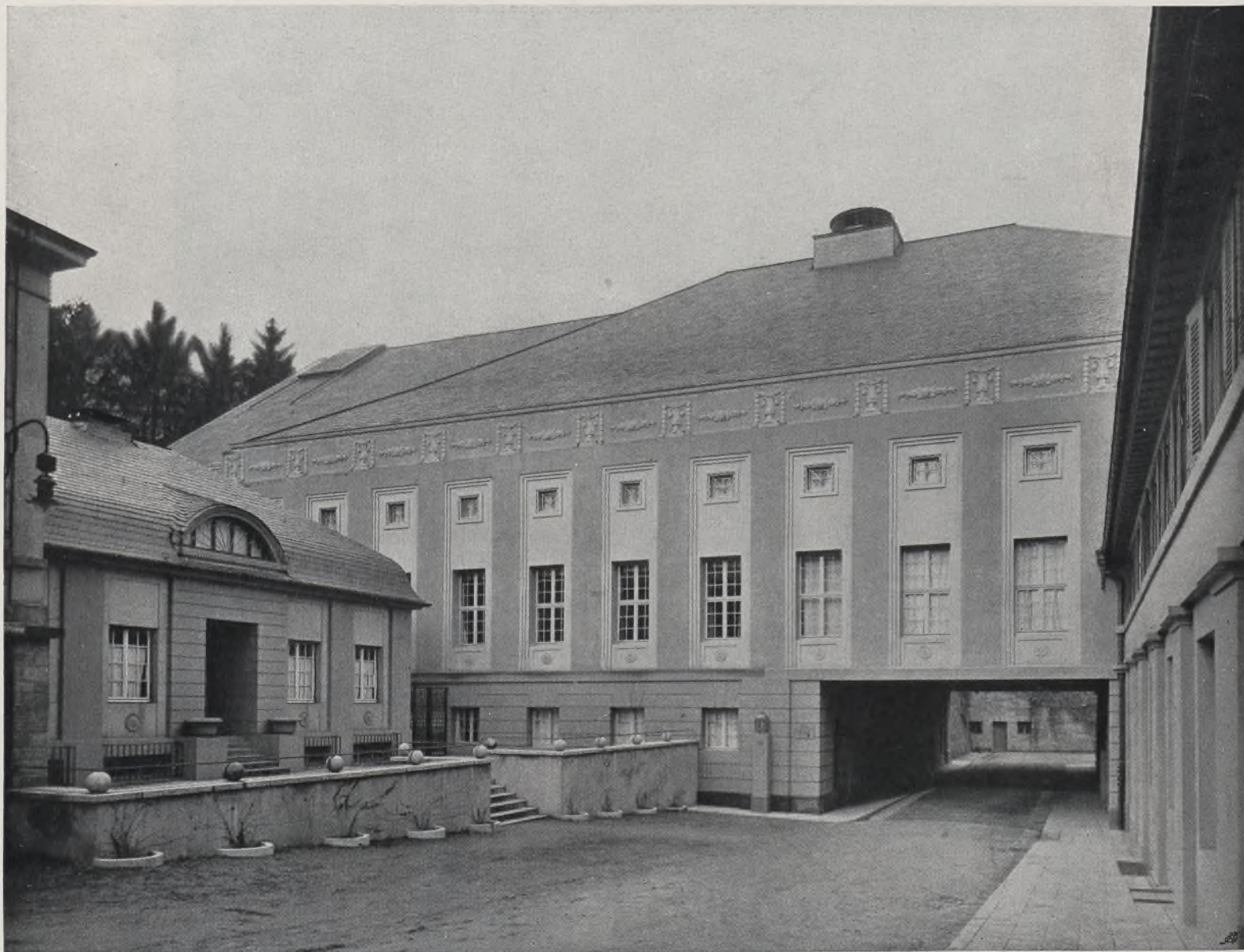


Abb. 275: Architekt Oberbaurat August Stürzenacker, Kurhaus in Baden-Baden, Neubau: Festsaalbau mit Kellnerhaus.

seinem wesentlichsten Teil (sämtlichen Wirtschafts-, Küchen-, Personalräumen, Wirtswohnung u. dgl. m.) Ende Juni 1915 vollendet.

\*

Um den Bau in der Gesamterscheinung seiner Einheitlichkeit, seiner Symmetrie, Ruhe und des großen Zuges nicht zu berauben, hält der Neubau an den Formen des Altbaues im wesentlichen fest, ebenso an den Breiten- und Höhenbemessungen und an der Art der Ausbildung des Daches. Die maßvolle Formengebung Weinbrenners kehrt auch an den Seiten des Neubaus wieder, beeinflusst durch den Zweck der einzelnen Bauteile, Gesellschafts-, Wohn- und Wirtschaftsräume. Die Hauptschauseite gegen den Platz zeigt annähernd die gleichen Abmessungen wie die des Altbaues; das Höherlegen des Hauptgesimses um etwa 60 cm war durch die Lage der Gesellschaftsräume im Obergeschoß und deren Höhe bedingt. Dem künstlerischen Wert des Altbaues wurde auch in der Weise Rechnung getragen, daß alle beim Abbruch

gewonnenen Hausteine besonderen Wertes (Kapitelle, Säulenschäfte u. dgl. m.) in weitgehender Weise beim Neubau an annähernd gleicher Stelle Wiederverwendung fanden.

Die Innenräume des Neubaus und deren Ausbildung sind an Vorhandenes nicht mehr gebunden; denn alle Gesellschaftssäle des Altbaues — ausgenommen der große Konzertsaal — zeigen in ihrer Ausbildung nicht mehr die Ursprünglichkeit, sondern sind zumeist um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts in einer Weise erneuert worden, die an sich dem Wesen des Hauses und des Deutschen fremd ist und die in der Hauptsache in französischer Technik und unter französischem Einfluß entstanden. Bei der Ausbildung der Innenräume durfte darum nur der Gedanke ausschlaggebend sein, Zweckentsprechendes und Schönes zu schaffen.

In der Ausbildung bevorzugte Räume sind die im Erdgeschoß gelegenen Restaurationsräume, Bierzimmer, Weinzimmer, Grillraum (Rost) und Billardzimmer; im Obergeschoß die geschlossenen Gesellschaftsräume, bestehend aus Vorraum,



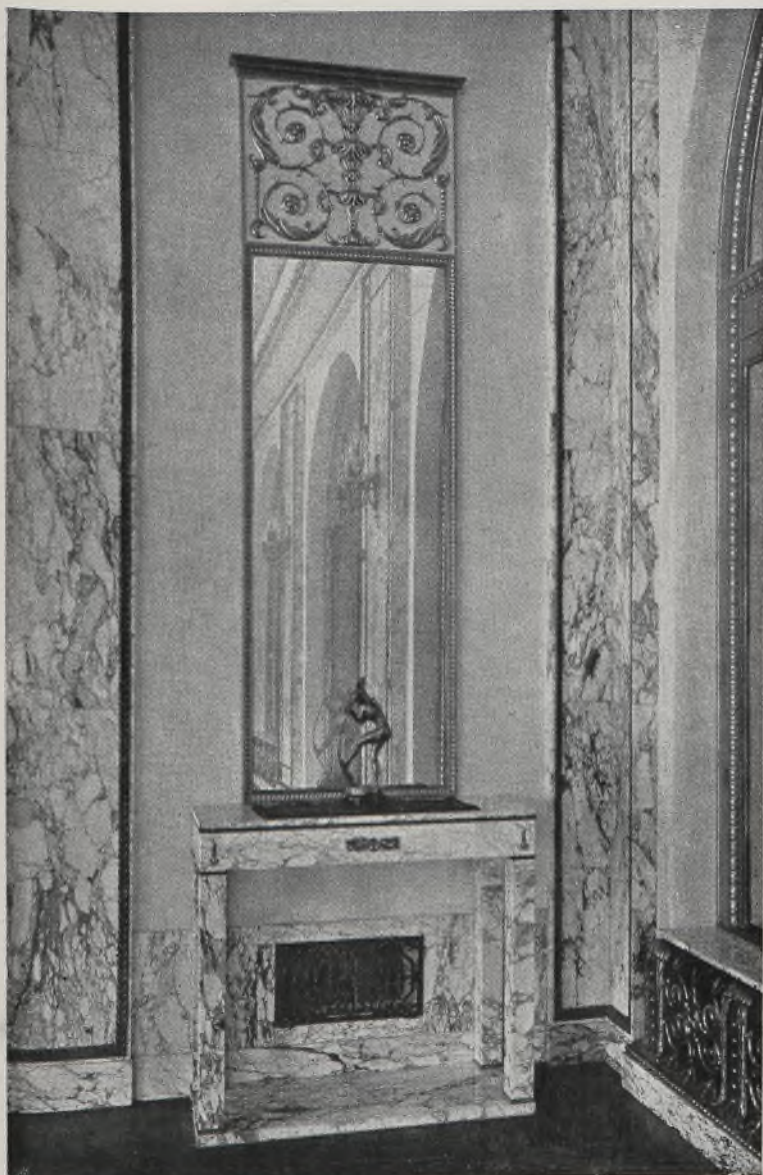


Abb. 276: Aus dem Speisesaal.

Architekt Oberbaurat August Stürzenacker, Kurhaus in Baden-Baden, Neubau.

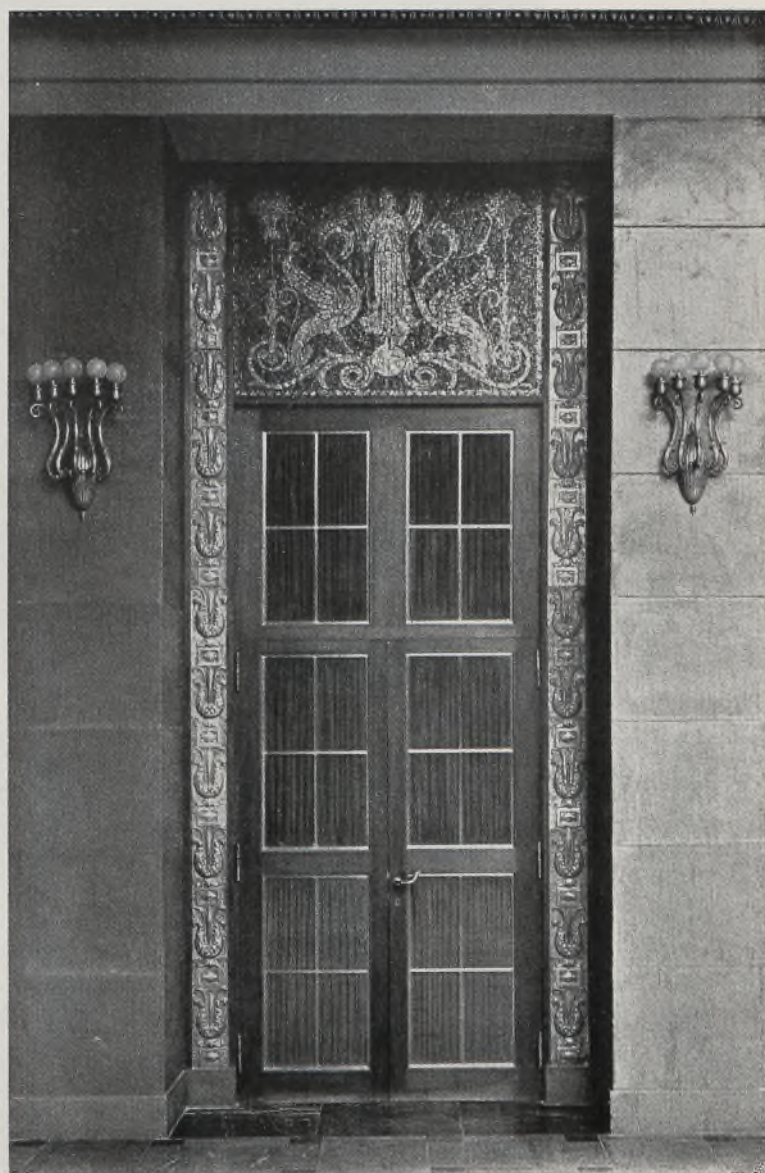


Abb. 277: Aus dem großen Treppenhaus.

Empfangsraum, Speisesaal samt Herren- und Damenzimmer, ferner von gemeinsamen Räumen, der untere große Windfang, die untere Vorhalle und das große Treppenhaus samt den Nebenräumen. Es sind das keine Stilräume wie im Altbau die prächtigen Räume des Louis XIII., XIV. und XV. aus den Fünfzigerjahren des 18. Jahrhunderts in dem Sinne, daß sie Altes genau kopieren, aber auch keine modernen Räume, die durch eigenartige Formen oder Originalität auffallen wollen, auch nicht durch Reichtum in Form oder Farbe, sondern Räume, die im wesentlichen durch echte Materialien, einfache, aber gute Durchbildung bis zu den geringsten Kleinigkeiten, gegenseitige gute Farbstimmung und geschlossene und ruhige Farbstimmung in sich zum Verweilen und Wiederkehren veranlassen sollen. Was in den Räumen an Werken der Kleinkunst vorhanden ist, soll Kunstwerk sein; so sind unter den Nippsachen alte Uhren und Leuchter aus der Zeit der Erbauung des Hauses (1820), Porzellane aus Karlsruhe, Thüringen, Sèvres aufgestellt, an Bildern unter anderem Stücke

der Professoren Dill, Schönleber, Nagel, Bergmann, v. Volkmann, Kampmann vorhanden. Alte Stiche aus der Stadt Badens Vergangenheit und aus deren Umgebung schmücken die Wände einzelner Räume, ein großer Gobelin die eine Wand des Billardraumes. Der Vorhalle Schmuck ist ein großes, friesartig umlaufendes Wandgemälde von Professor Altherr, Stuttgart, das im einzelnen Bezug nimmt auf die Veranstaltungen geselliger und unterhaltender Natur in dem Hause.

In der Farbe und im Ornament etwas eigenartiger wirken der Grill-(Rost-)Raum im Erdgeschoß und der Empfangssaal im I. Obergeschoß; ersterer in weiß und blauer Majolika mit grauer Wandverkleidung ausgeführt, im Mittelpunkt der Rostapparat samt dem davor liegenden Speiseaufbau. Der Empfangsraum im I. Obergeschoß ist kräftig orangegeblot gehalten und reich vergoldet. Was aus dem Altbau an wertvollen Einrichtungsgegenständen noch vorhanden war, hat auch in den Neubauräumen Verwendung gefunden, diesen



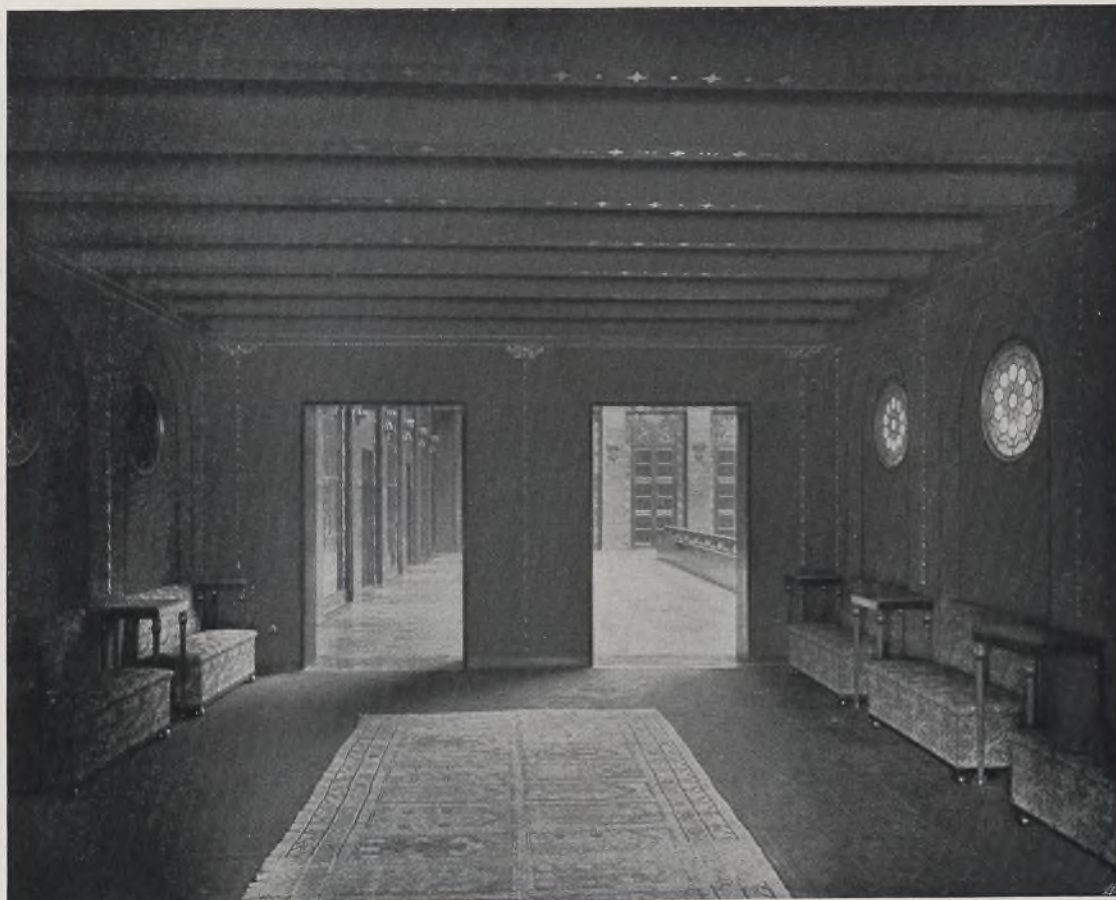


Abb. 278.

Durchgangs-  
raum.

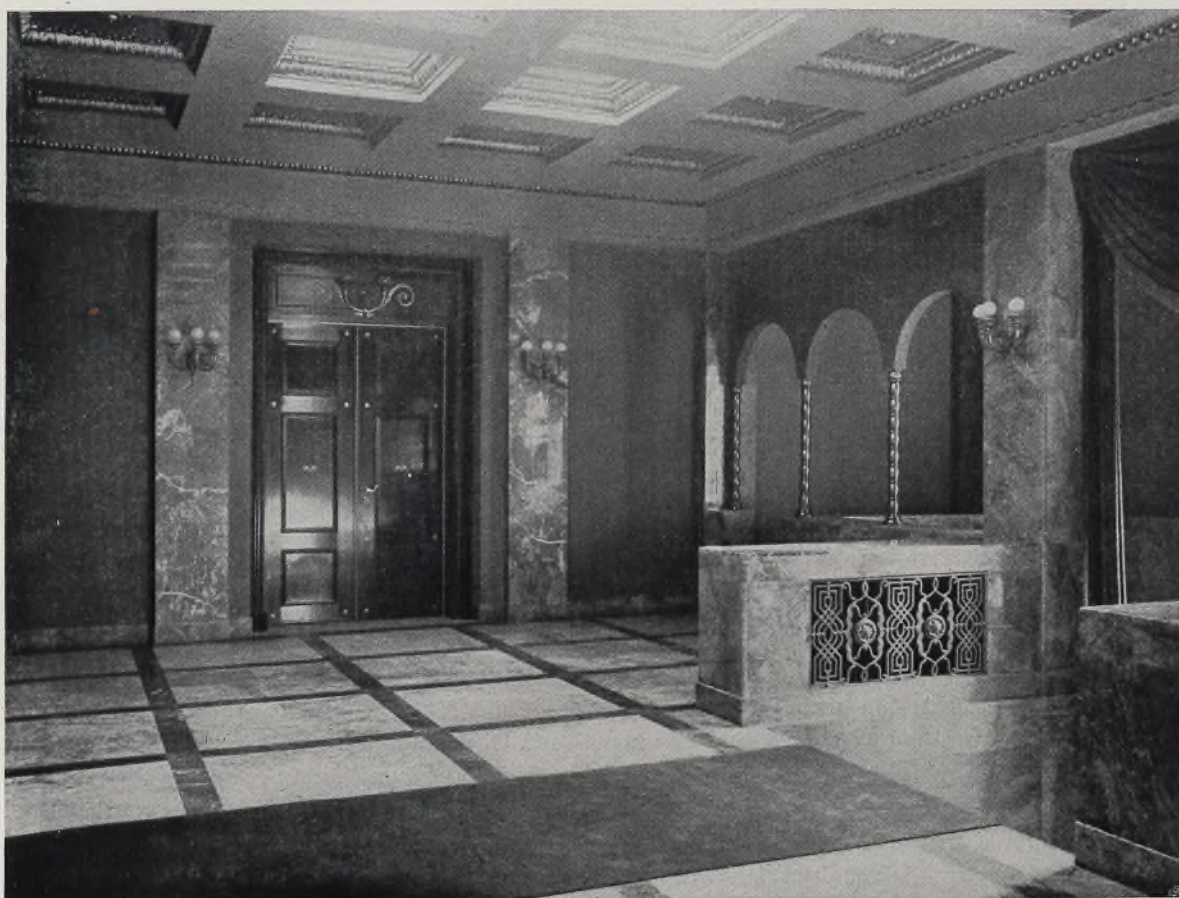


Abb. 279.

Vorplatz vor  
den Gesell-  
schaftsräumen.

Architekt Oberbaurat August Stürzenacker, Kurhaus in Baden-Baden, Neubau.



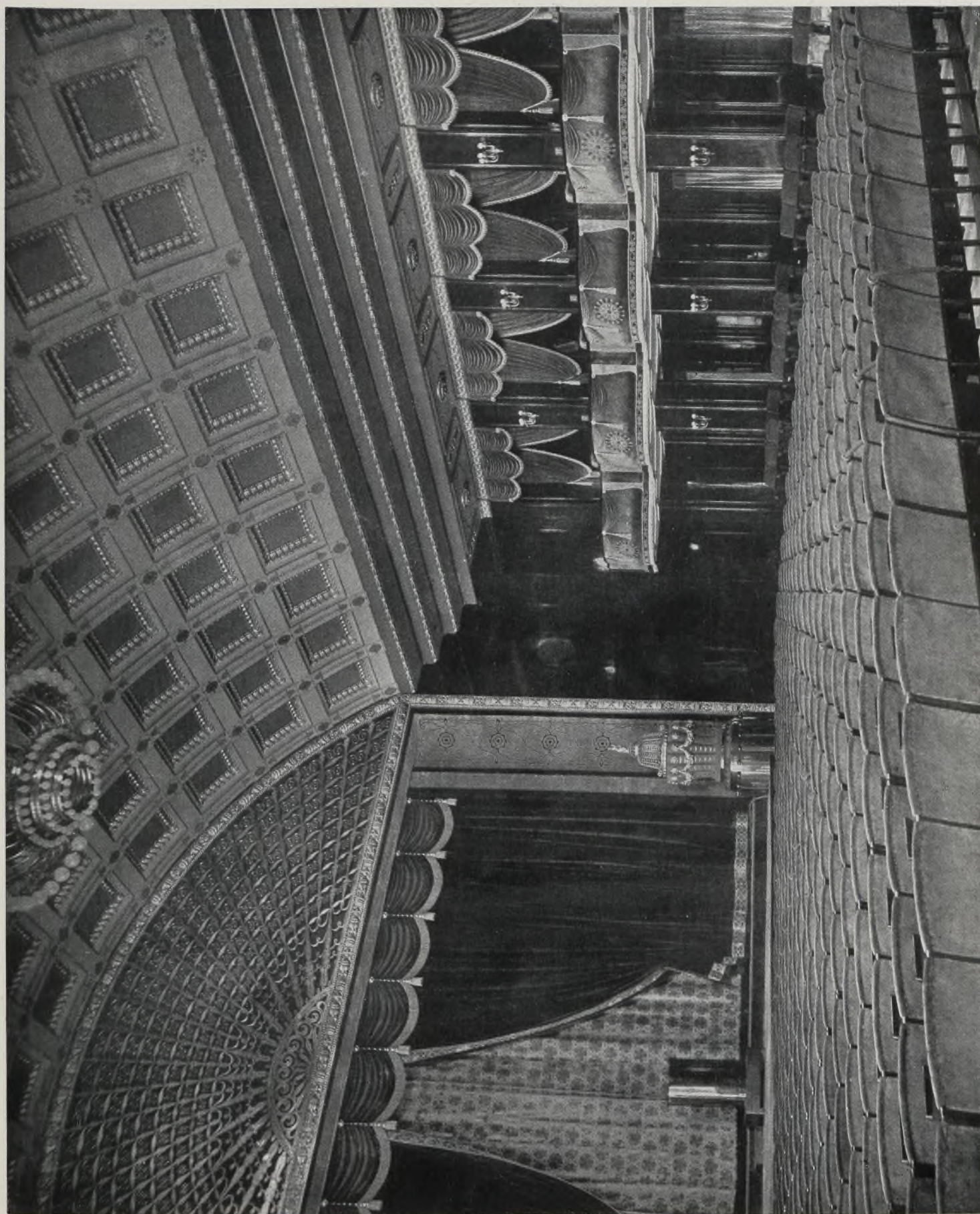


Abb. 280: Architekt Oberbaurat August Stürzenacker, Kurhaus in Baden-Baden, Neubau: Großer Konzertsaal.



sogar bis zu einem gewissen Grad das Gepräge gegeben. Sämtliche gegen die Terrasse gelegenen Restaurationsräume bilden mit dieser ein Ganzes dadurch, daß die großen, auf die Terrasse mündenden Fenster (Ladenfenstergröße) in voller Höhe und voller Breite versenkbar angelegt sind. Die gleiche Anlage zeigen auch die großen Terrassenfenster. Die

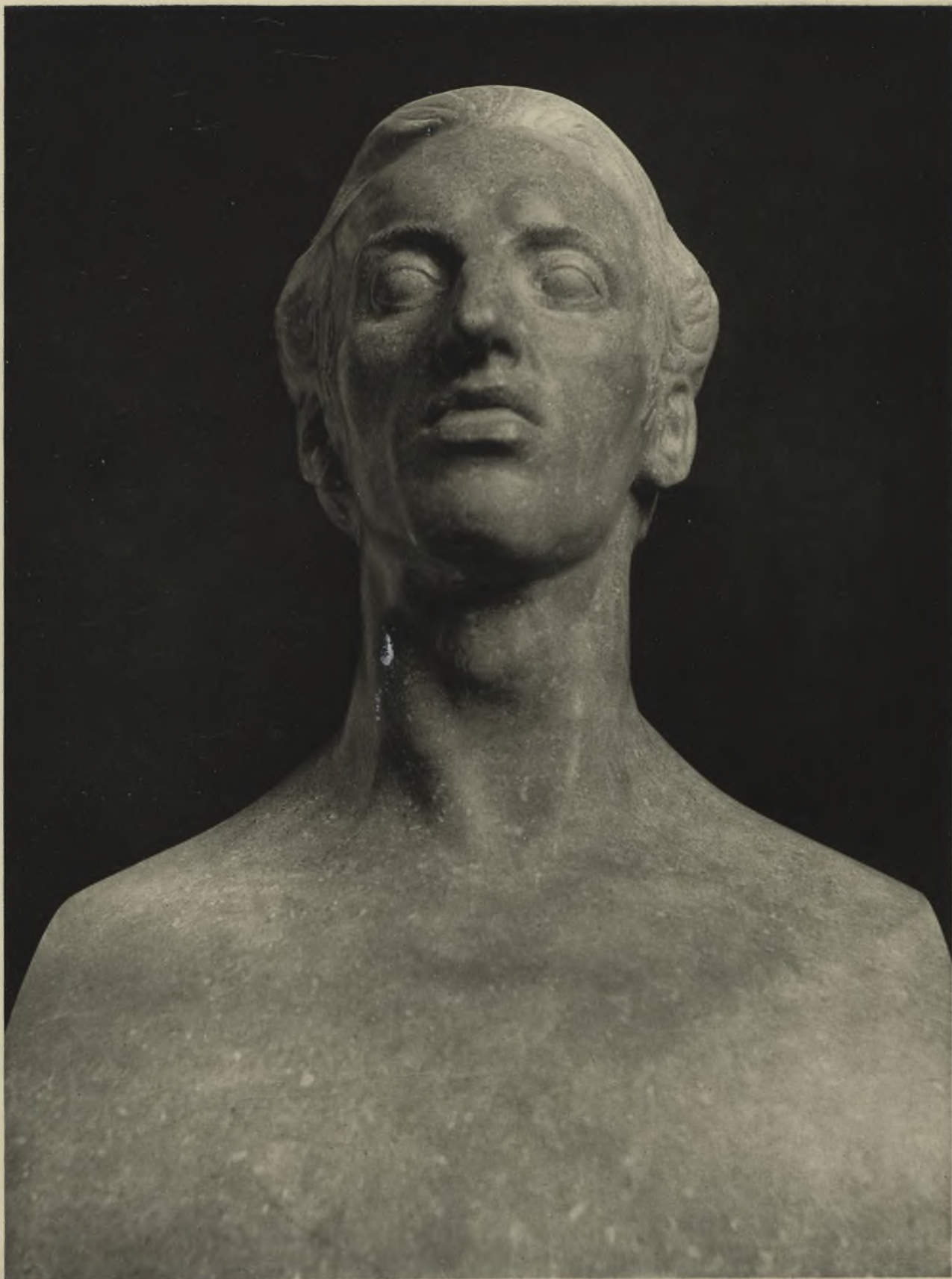
Terrasse kann geschlossen und im Winter und in den Tagen des Überganges erwärmt werden.

Besonderer Wert wurde darauf gelegt, die Bedienung eines jeden Raumes von der Küche aus unmittelbar zu ermöglichen; das Durchschreiten eines zweiten Raumes kommt dabei nicht in Betracht.



Abb. 281: Architekt Oberbaurat August Stürzenacker, Kurhaus in Baden-Baden, Neubau: Gang hinter der im Obergeschoß gelegenen Wirtschaftsterrasse.

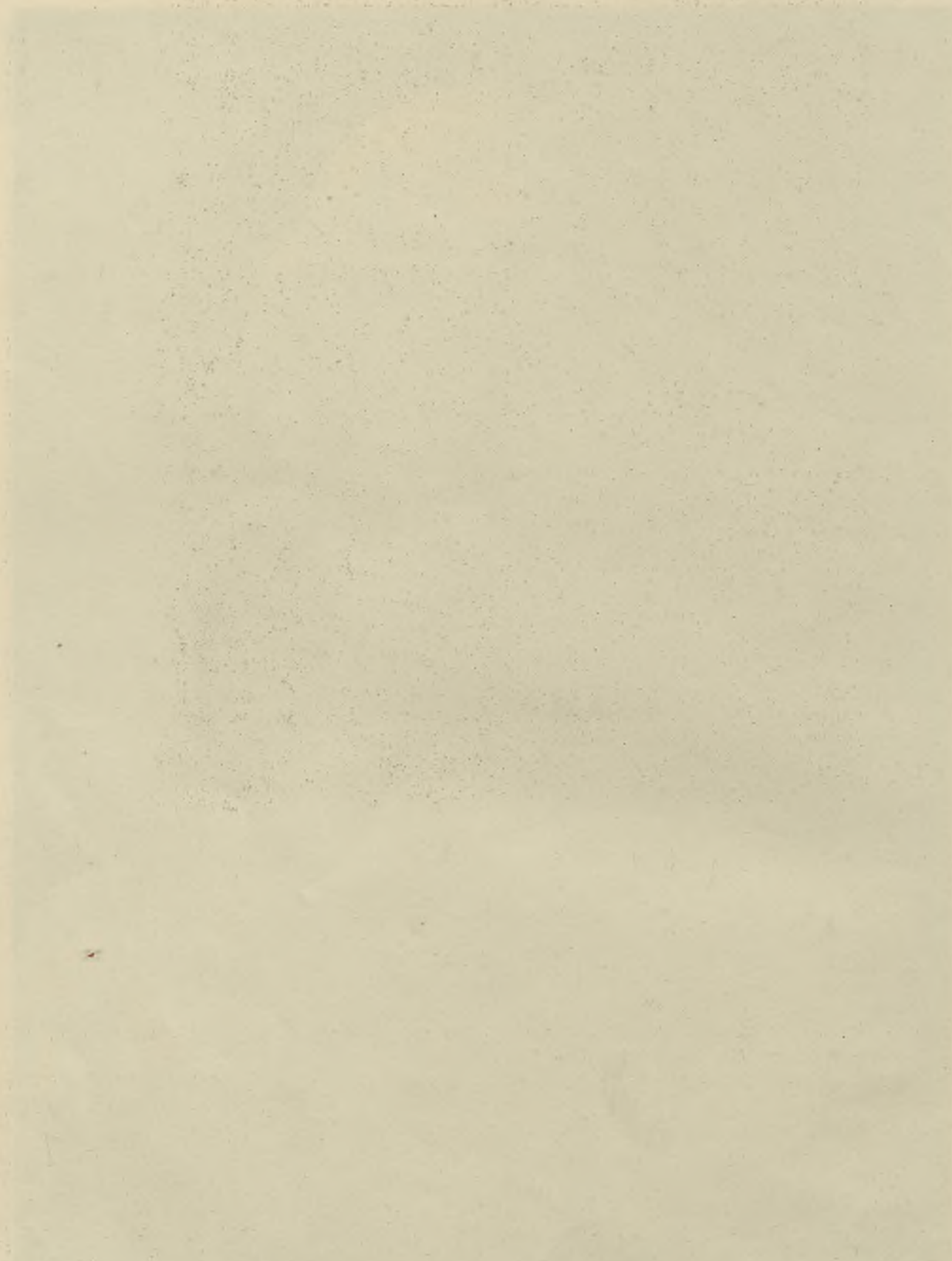




*Anton Hanak: Bildnis eines Musikers*







Printed and Published by J. W. Smith, at the Press of the American Bible Society, No. 10, N. Y. St.







## Anton Hanak

Von Victor Fleischer

Der unmittelbare Eindruck, den wir von Anton Hanaks Werken empfangen, sagt, daß in ihnen ein Künstlerwille lauterster Art mit ungewöhnlichen Kräften eine reiche Innenwelt gestaltet hat. Wie Körper gewordene Traumgesichte erscheinen die meisten, aus der im grenzenlosen Raum ungehemmt sich entfaltenden Phantasie jählings in die Wirklichkeit gebannte Visionen, und sind doch wiederum — da sie nun einmal in feste Formen gebracht vor uns stehen — Figuren, deren Wahrheit und Glaubhaftigkeit wir willig annehmen, so überlebensgroß sie sind, überlebensgroß nicht wegen ihrer Maße, sondern durch die Kraft des Ausdrucks, die vereinfachte Geste: das gilt nicht nur von den mächtigen Gestalten des »Giganten«, der »Könige der Erde«, der Figurengruppe »Österreich«; auch »Der Jüngling«, die »Jung-Sphinx«, »Die Mutter« und selbst das anmutige »Kind über dem Alltag« sind gleichsam aus

der Welt der Zufälligkeiten zu symbolischen Erscheinungen erhoben.

Damit dünkt mich der wesentlichste Charakterzug von Hanaks eigenartiger Persönlichkeit umschrieben: angefüllt mit allen Erfahrungen, die Sehen und Beobachten dem bildenden Künstler zu geben vermögen, schafft er, ohne jemals in schematische Einförmigkeit zu verfallen, ganz aus dem Überfluß seiner nie ruhenden Phantasie die Welt seiner Gesichte in meisterlich sparsamen Formen, unabhängig von dem etwa benützten Modell zu überzeugender Wirklichkeit um. In diesem Sinne stellt sein Gesamtwerk eine seltene Einheitlichkeit dar, die den Widerspruch zwischen streng sachlicher Anschauung und künstlerischer Verklärtheit harmonisch ausgeglichen hat, und so umschließt es gleicherweise die Wucht, die man am Giganten bewundern muß, die Realistik, mit der seine Figur »Die Mutter« empfind-

I



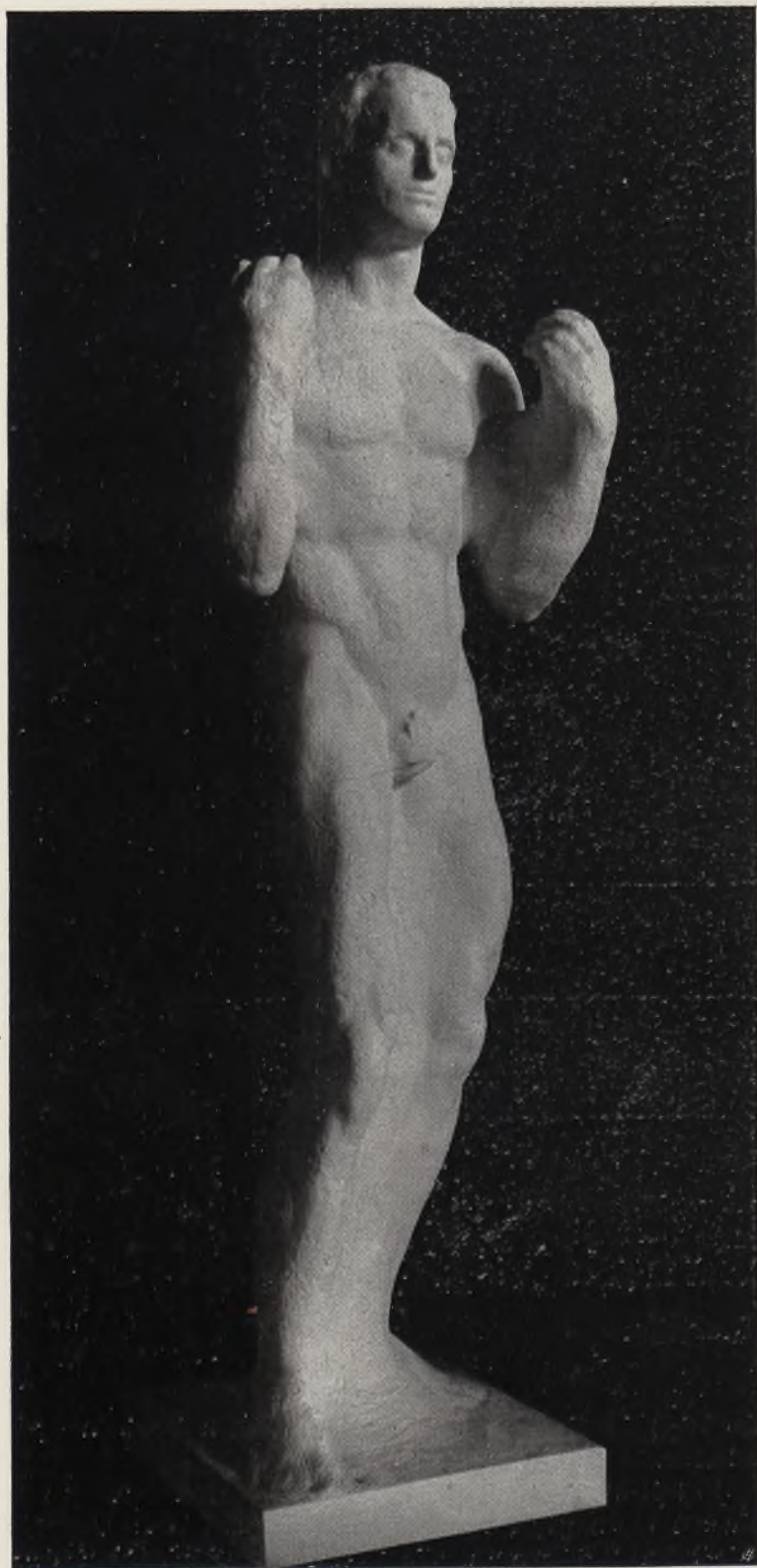


Abb. 1: Hanak, Der Neuerer (Könige der Erde).

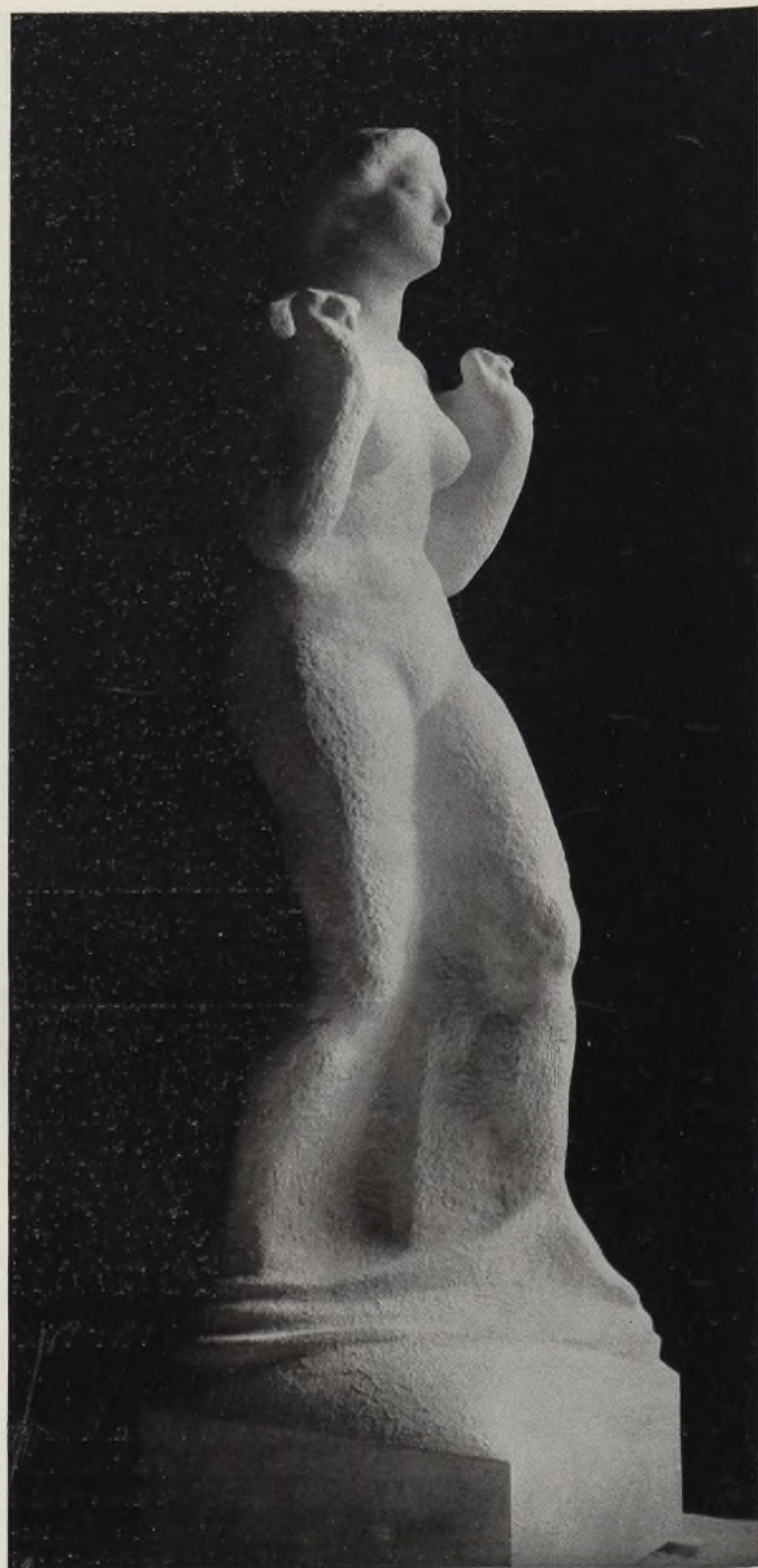


Abb. 2: Hanak, Die Verklärte (Könige der Erde).

liche Gemüter erschreckt hat, und Gestalten märchenhafter Phantasie: eine Weite des Wirkens, die ihr Widerspiel etwa im Vergleich mit dem eines andern deutschen Meisteringeniums findet, mit Gerhart Hauptmanns von sozialen Dramen bis zur »Versunkenen Glocke«, zu Hannele und Pippa ausgreifenden Kräften. Stets mit ganzer Seele einer höheren Welt zugewandt, belastet mit Erdschwere durch die Art des Materials, in dem er die Gebilde seiner

schöpferischen Macht offenbaren muß, hat Hanak im »Giganten« gleichsam das Symbol seiner Kunst geschaffen.

Reizvoll und lehrreich ist es, das Werden dieser Gebilde zu verfolgen: ihre erste künstlerische Bewältigung liegt meist in flüchtigen Tintenstiftaufzeichnungen (Abb. 8), die schon die entscheidenden Formen und Linien geben; manchmal verändern sie sich, indes sie von kleinen Modellen zu großen Lehm- oder Gipsfiguren (Abb. 9), zu





Abb. 3: Hanak, Österreich.

abbozierten Steinen wachsen; kaum sind vom Steinmetz die groben Umrissse aus dem Block gehauen, beginnt wieder die eigene Arbeit des Künstlers, die bis zum Schleifen und Polieren des Steins, in richtiger Materialverliebtheit auf die Wirkung jeder Eigenart, der Farbe, des Kornes und Glanzes bedacht ist. Am Torso des Giganten, an der »Mutter« (roter Salzburger Marmor, Abb. 4), am »Jüngling« (Salzburger Marmor, Abb. 5), an der »Jung-Sphinx« (Siebenbürger Marmor, Abb. 6, 7, 9, 19, 20), wie an der von Hanak selbst ziselierten Bronzefigur des »Kindes« (Abb. 22) läßt sich beobachten, wie sorgfältig überall mit den Wirkungsmöglichkeiten des Materials gerechnet ist.

Eine ganze Reihe von Werken, darunter der Gigant, die Jung-Sphinx und andere, sind ohne Gipsmodell unmittelbar aus dem Block gearbeitet. Eine Studie zum Giganten (Abb. 14) und ein direkt nach der Natur in Laaser Marmor begonnenes Porträt (Abb. 15) zeigen in ihrem frühen Zustande bereits die Eindringlichkeit des Ausdrucks, die den vollendeten Skulpturen Hanaks, etwa der Grabmalfigur »Die Ewigkeit« oder der Linzer Brunnenfigur ein gut Teil ihrer Monumentalität und ihrer Beseeltheit gegeben hat.

Es ist gewiß nicht ohne Bedeutung, daß der Künstler nach der Arbeit an solchen aus Phantasie und Bildnerlust





Abb. 4: Hanak, Die Mutter.

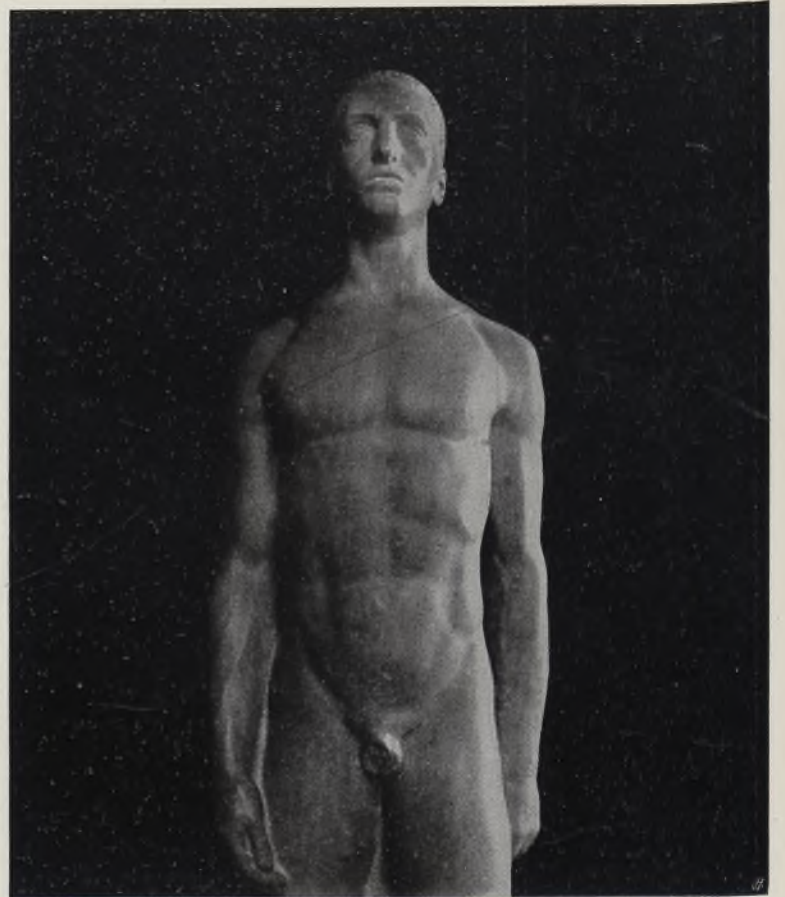


Abb. 5: Hanak, Jüngling (Detail).



Abb. 6: Hanak, Jung-Sphinx.

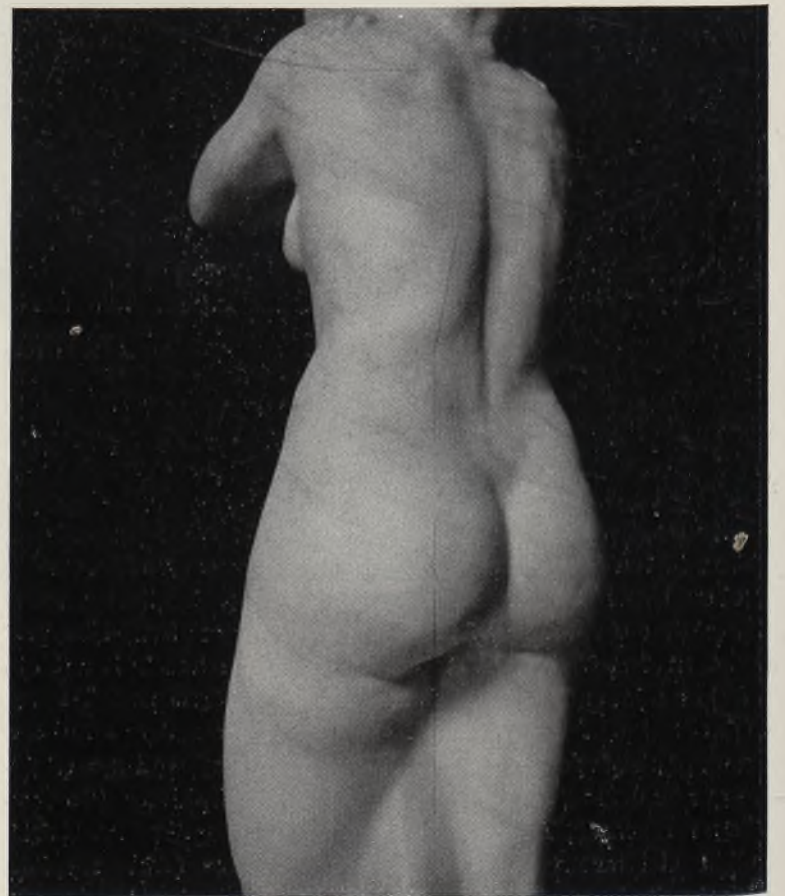


Abb. 7: Hanak, Jung-Sphinx (Rückenansicht).





Abb. 8: Hanak, Erhebung (Tintenstiftskizze).

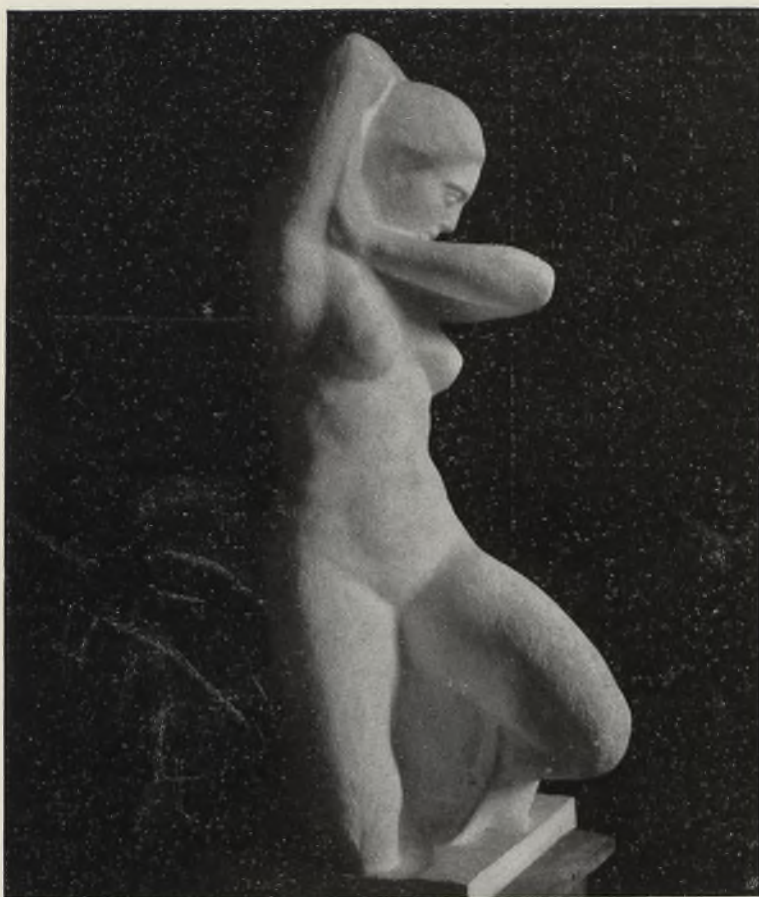


Abb. 9: Hanak, Erhebung (Modell).



Abb. 10: Hanak, Zwei Menschen (abbozierter Block).



Abb. 11: Hanak, Das Gebet.



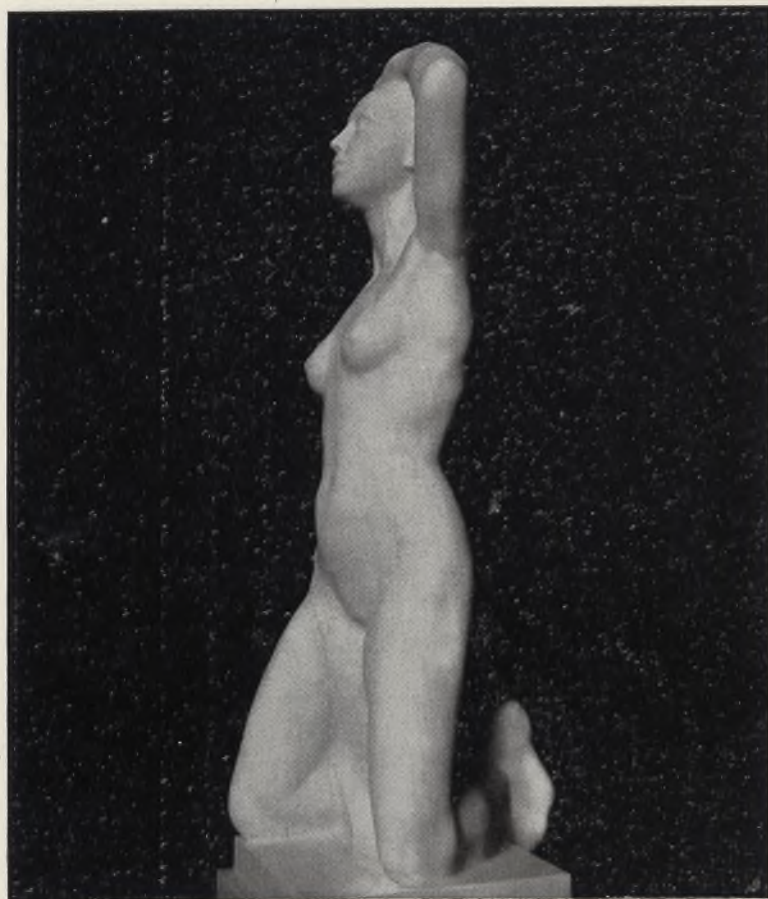


Abb. 12: Hanak, Das Gebet.



Abb. 13: Hanak, Die Freude am Schönen (Brunnenfigur).

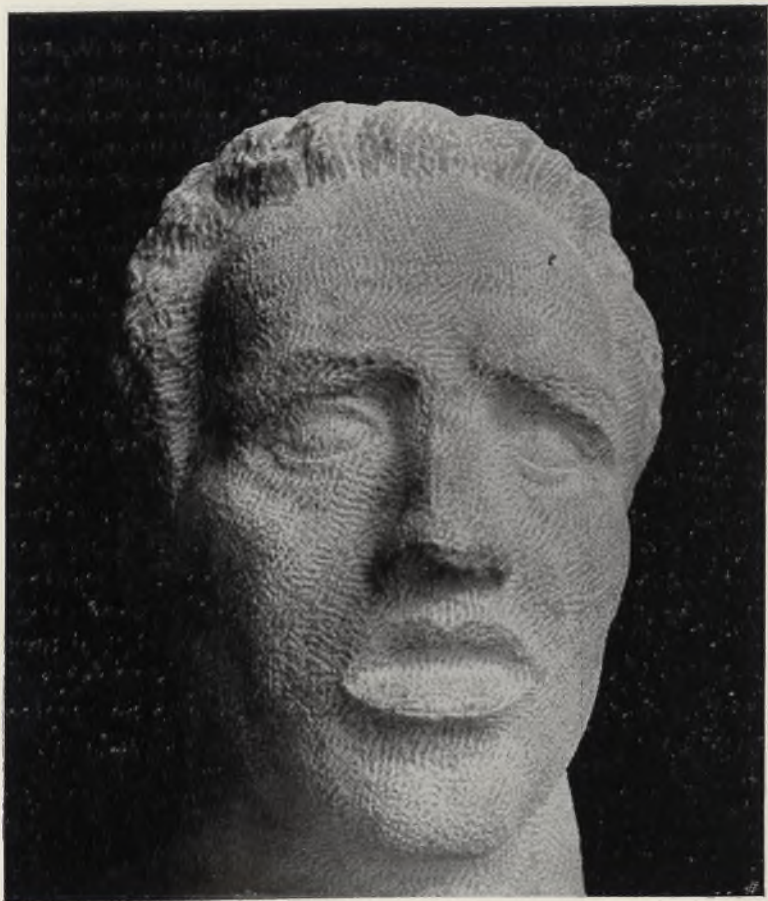


Abb. 14: Hanak, Studie zum Giganten.



Abb. 15 Hanak, Porträt (in Marmor nach der Natur begonnen).



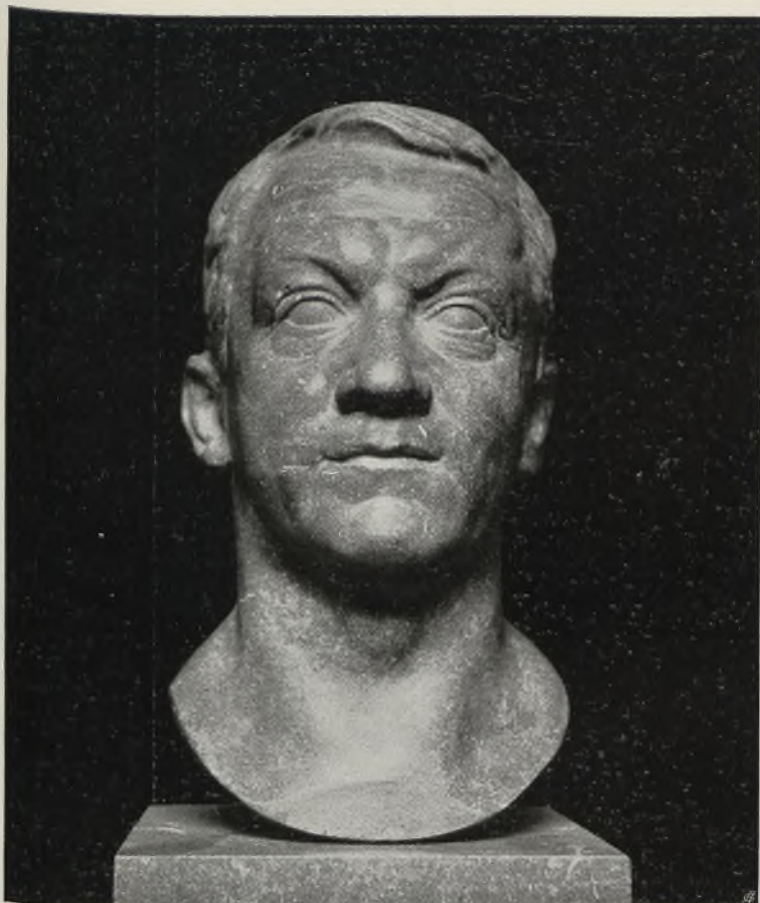


Abb. 16: Hanak, Porträt.

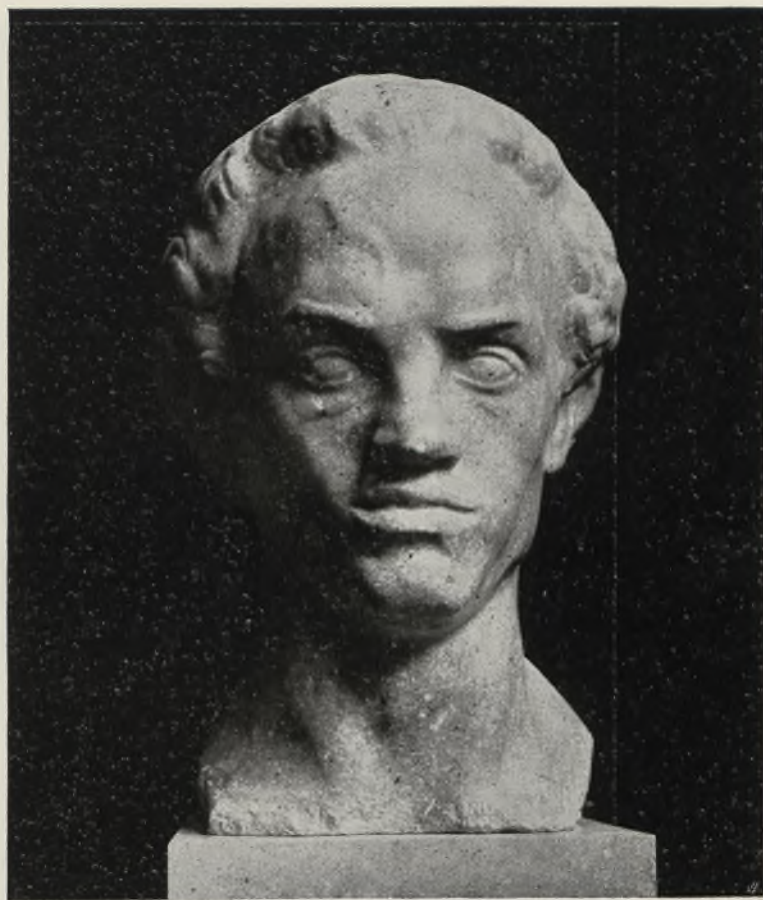


Abb. 17: Hanak, Porträt.

geborenen Figuren oder auch noch während er mit diesen beschäftigt ist, mit besonderer Liebe zu Aufgaben der Porträtkunst zurückkehrt: im sicheren Grunde der Wirklichkeit spürt er wohl die Wurzeln seiner freischaffenden Kraft verankert. Darum hat auch sein stilisierter »Jüngling« alle charakteristischen Formen sehniger, muskulöser Männlichkeit, seine »Sphinx« allen berückenden Liebreiz des schwelenden Mädchenkörpers. Und so verschwistert sich in den Porträtskulpturen wiederum die Schärfe der Beobachtung, die das Wesentliche der Erscheinung aussondernd erfaßt, mit dem instinktmäßigen Gefühl für die eigene Stärke, die im Gebrauch sparsamster Mittel ihr Bestes erreicht. Die künstlerisch bedeutendste Leistung unter Hanaks Porträtbüsten scheint mir das in gelbem Marmor ausgeführte Bildnis eines Musikers (Beilage). Es ist für die Aufstellung auf ziemlich hohem Sockel berechnet und gibt, so gesehen, in bewunderungswürdiger Kraft den Eindruck des Entrückten, ganz den Stimmen einer eigenen Welt Lauschenden.

Anton Hanak hat als Lehrling in Wien die Holzbildhauerei erlernt und dann die Akademie besucht; er ist jetzt einundvierzig Jahre alt, und sein geräumiges Atelier im Prater unten steht gedrängt voll von Arbeiten und Gipsformen nach seinen Werken, die — das Ergebnis einer

verhältnismäßig kurzen Zeitspanne — den Fleiß des Künstlers bezeugen, dessen gedrungen stämmige Gestalt das Wesen seiner Persönlichkeit in seltener Übereinstimmung verkörpert: es ist die Erscheinung eines mit klug verwendeten Kräften aus Traum und Wirklichkeit Schaffenden, eines unablässig Ringenden. Von seiner rastlos tätigen Phantasie erzählen nicht nur die ausgeführten Werke und die in Skizzen und Modellen festgehaltenen Entwürfe; seine von krausen ornamentalen Schriftzeichen erfüllten Tagebücher, in denen Paraphrasen der eigenen Schöpfungen, Gedanken und Stimmungen in einer gehobenen Prosa aufgezeichnet stehen, können gleicherweise als Dokumente seines künstlerischen Bildnerwillens gelten. Es ist aber — mit wie seltsamen Benennungen er auch mitunter den gedanklichen Inhalt seiner Arbeit zu umschreiben versucht — nichts »Literarisches« an ihm. Aus durchaus bildnerischer Phantasie entstanden, geformt in der Seele eines wahren Bildhauers, sind seine Skulpturen Zeugnisse der edelsten Durchdringung von Kräften, die einander widerstreiten, sich aneinander erhöhen und verstärken, um sich endlich doch innigst zu vereinen: Gedanke und Material, Schöpferwille und Widerstand des in Maß und Wesenheit begrenzten Stoffes, aus dem das Bildwerk geformt werden soll.



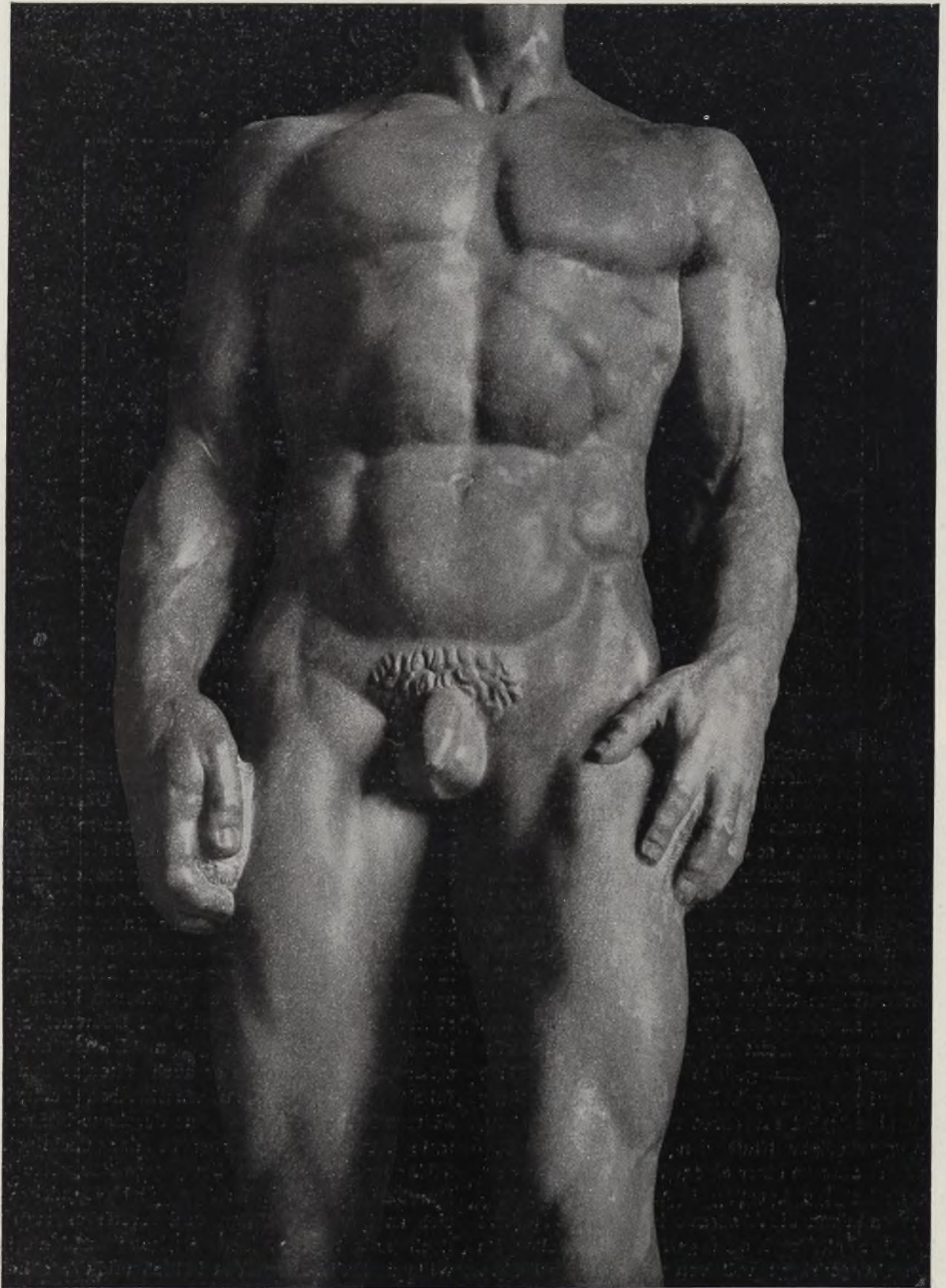


Abb. 18: Hanak, Der Gigant (Detail).





Abb. 19: Hanak, Jung-Sphinx (Detail).







Abb. 20: Hanak, Jung-Sphinx (Detail).



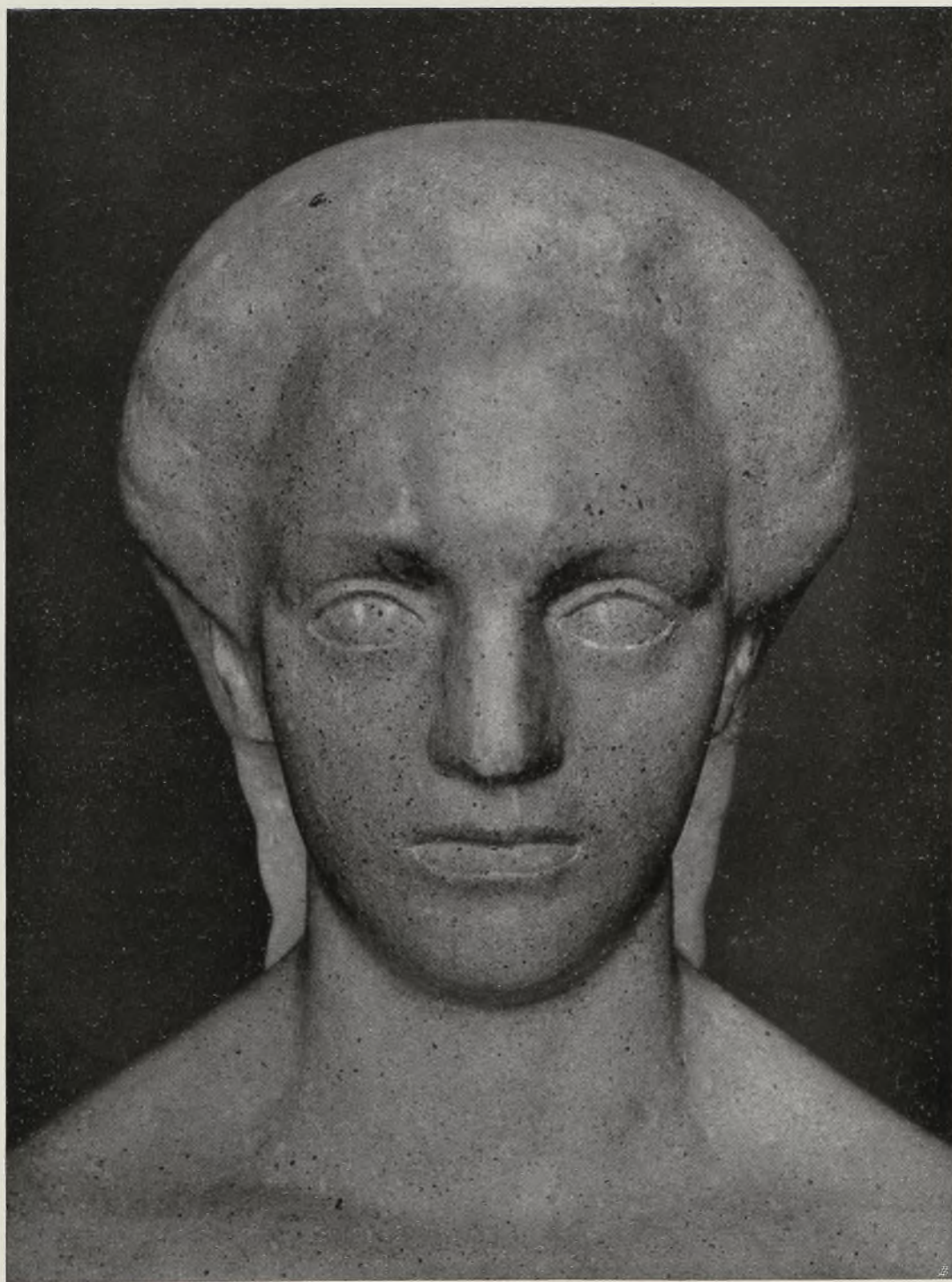


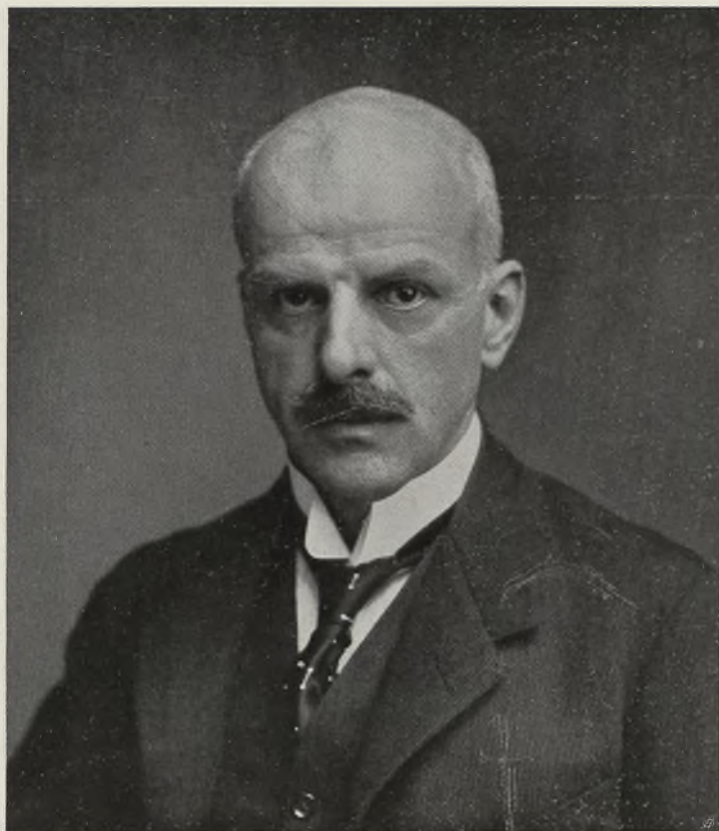
Abb. 21: Hanak, Die Ewigkeit (Grabfigur, Detail).





Abb. 22: Hanak, Das Kind über dem Alltag (Detail).





## Max Kurzweil †

Ein Wort der Erinnerung von Karl Moll

Die Berliner machen uns gerne den Vorwurf, daß wir Wiener sind; sie wollen uns nicht ernst nehmen, nennen unsere Arbeit spielerisch, süßlich, feminin, sie werfen uns Nachahmung vor. Dem Wiener soll es verwehrt sein, suchend den Problemen Hodlers nachzugehen, während es dem Berliner gestattet ist, van Gogh, Cezanne u. s. w. einfach zu plündern. Wir Wiener halten uns mehr an die starken Seiten unserer Brüder im Reich und suchen nicht nach den Brutalitäten und Geschmacklosigkeiten, die ja auch mitunter vorkommen sollen.

Sind Schwächen nicht ebenso wie die Stärke ein Produkt der heimatlichen Erde?

Der dürftige Sandboden der Mark hat ihre Bewohner harte Arbeit gelehrt, das rauhere Klima macht sie ernster, während uns die schwelgerisch sonnige Landschaft des Donautals, die üppige Pracht des Wienerwaldes heiter stimmt, zum Genießen zwingt. Die Frau, dem Norddeutschen ein ernster Genosse, ist dem Wiener Gegenstand eines begeisterten Schönheitskults.

Ist Florenz nicht auch anders als Amsterdam, Botticelli nicht süßer als Rembrandt?

Der Berliner ist vor allem ein ernsterer Arbeiter — man wäre versucht zu sagen: der Berliner lebt, um zu arbeiten, der Wiener arbeitet, um — gut zu leben.

Die Deutschen im Reich sind reinrassiger, wir sind mit

allen möglichen fremden Elementen durchsetzt. Um was die Deutschen dadurch gediegener sind, ersetzt bei uns — bis zu einem gewissen Grade — Geschmack, Grazie, Leichtigkeit. Daher sind wir im Kunstgewerbe erfolgreicher als in der ernsten Kunst. Aber auch in dieser kommt uns der Geschmack manchmal zu gute, das zeigt die Architektur im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts, sie ist wenigstens geschmackvoller als die im übrigen ebenso unschöpferische des Reiches.

Wenn unsere deutschen Brüder so viel von dem sprechen, was uns fehlt, so wollen wir selbst mehr von dem sprechen, was wir haben.

Ein Typus des vornehmen, liebenswürdigen Wieners war Max Kurzweil, der Wiener — nicht wie ihn das populäre Lied recht unvorteilhaft schildert — sondern wie er uns noch in unserer Aristokratie begegnet — Gentleman vom Scheitel bis zur Sohle, vornehm in Erscheinung und Wesen, schönheitsdurstig und gebildet.

Der Maler Max Kurzweil hat sich langsam, zögernd entwickelt, das energische Zugreifen war ihm nicht gegeben; er litt dazu — woran wir alle leiden — an der Wiener Malschule: sie gab uns weder ein Handwerk noch Impulse.

Die bürgerliche Kunst der Dreißigerjahre, mit ihrem gediegenen Handwerk, ihrem naiven Schauen, versandete, trotz dem naturalistischen Fortschritte Waldmüllers. Der





Abb. 23: Kurzweil, Porträt.

Nachwuchs suchte Anregung im Westen, aber nicht bei den großen Bahnbrechern seiner Zeit, sondern bei der Barbizonschule, deren Probleme gelöst oder überholt waren. Der Romantik Delacroix's, den silberglitzernden Gedichten Corots, waren längst Courbet's Steinklopfer, das Begräbnis von Ornans, Manets Déjeuner sur l'herbe und der Spargel gefolgt.

Auch die moderne deutsche Schule ging suchend, lernend nach Frankreich und — daß sie uns durchschnittlich entschieden überlegen ist, kommt nicht von dem Übergewicht an Persönlichkeiten, sondern davon, daß die deutschen Maler mit klarem Blicke die Probleme ihrer Zeit erkannten und dort anknüpften, wo die großen Entwicklungsmöglichkeiten waren. Was unsere besten Vorgänger, unsere Lehrer ohne Amt, übersahen, die offizielle Schule mit überlegener Absicht mied, das kam uns, den vor 20 Jahren noch

relativ Jungen, zu spät zur Kenntnis, und während wir uns noch mühten und mühen, die überwältigenden Eindrücke, die von draußen kommen, zu verarbeiten, drängte schon eine wirklich junge Generation nach, eine unverbrauchte Jugend, die frisch, skrupellos zugreift und — nichts zu verlieren hat.

Auch Max Kurzweil war nach Frankreich gezogen, um an der Quelle zu trinken — aber auch er scheute die starke Strömung, suchte stille Seitenwege; er blieb der verträumte Landsmann Lenaus, ob er in der Bretagne oder später in Florenz und Dalmatien malte. Kurzweils Kompositionen und Bildnisse leiden oft an zu viel Überlegung, an buntem Reichtum, aber immer zeugen sie von ernstem Streben und verschmähen billige Effekte, die dem Publikum genügen.

Am reinsten spiegelt sich Kurzweils liebes, poesievolles Wesen in seinen Landschaften wider, in ihnen erreichte





Abb. 24: Kurtzweil, Porträt.

Abb. 25: Kurtzweil, Landschaft.



Abb. 26: Kurtzweil, Landschaft.





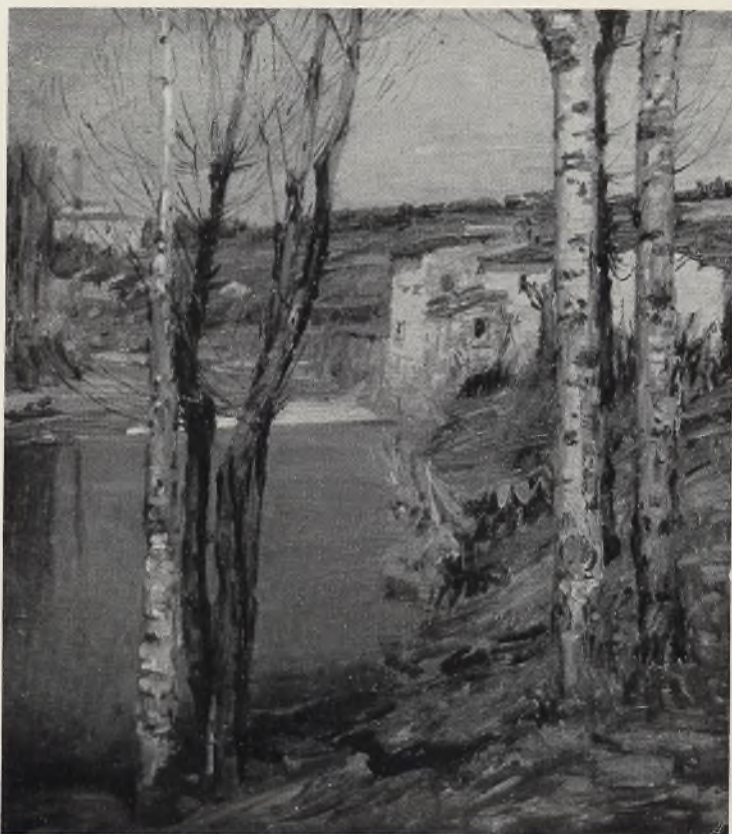


Abb. 27: Kurzweil, Landschaft.



Abb. 28: Kurzweil, Porträt (Marineflieger Konjovics).

er den Höhepunkt seiner Entwicklung, die so früh und jäh zusammenbrach.

Dem Menschen Kurzweil nahezukommen, war durch sein zurückhaltendes, in sich gekehrtes Wesen erschwert; er suchte Anschluß, fürchtete aber immer sich aufzudrängen, wartete überbescheiden, daß man ihn suche. Die Gründung der Wiener Sezession, die gemeinsame Arbeit — der dem gesamten Wiener Kunstleben so heilsame Kampf, brachte einen kollegialen Zusammenschluß, Aneiferung, Förderung.

Mit dem Zerfall der Sezession hatte all dies ein Ende. Nur die Kunstgewerbler fanden in gemeinsamen Interessen, in der Schule, die sie beherrschen, einen gemeinsamen Mittelpunkt. Die Maler, die Minderzahl, begannen zu vereinsamen. Die Entfernungen St. Marx—St. Veit—Hohewarte erwiesen sich als trennender als die von Berlin, Hamburg, Dresden sind, und Kurzweil, der Träumer, der Antrieb brauchte, empfand dies schmerzlich. Die Freunde, die sich

suchen, die miteinander fühlen, sie waren früher nicht zahlreich, der Tod verringert stetig ihre Zahl.

Wilhelm Bernatzik, die größte Intelligenz des Kollegen-, des Freundeskreises, dessen rastlose Energie und Arbeitskraft uns allen ein unwiderstehlicher Ansporn waren, ruht lange unter der Erde, nun haben wir auch von Max Kurzweil Abschied genommen.

So schroff und hart Bernatzik äußerlich sein konnte, so zart und weichherzig war Kurzweil, aber so verschieden das Äußere, innerlich hatten sie viel Gemeinsames — den gediegensten Charakter, die vornehmste Gesinnung. Dieser Charakter, diese Gesinnung, sie sprechen aus Kurzweils Kunst; er entwickelte sie ganz aus seinem Inneren heraus, lernte gerne von anderen, gab sich aber selbst nie auf. Wem Max Kurzweil seine Freundschaft geschenkt, der lernte ihn kennen und lieben, der bleibt ihm treu übers Grab.



Abb. 29: Kurzweil,

Gefangene Albaner.





Abb. 30: Architekten Oskar Strnad, Oskar Wlach, Josef Frank.

## Das Wohnzimmer

Von Max Eisler

Eine österreichische Zeitschrift, die, wie diese, neben allem übrigen nun auch das Kunstgewerbe im Bild und Wort vorführen will, wird sich und ihren Kreis zunächst darin einigermaßen zurechtfinden müssen. Wohl weiß sie, daß ihrem fachmännischen Leser kaum etwas vom Wesentlichen der letztjährigen Entwicklung entgangen ist. Aber sie darf nicht leichtthin annehmen, daß auch der kunstfreundliche Laienleser, der jetzt hinzugewonnen werden soll, in fortlaufender Verbindung mit unserem kunstgewerblichen Betriebe geblieben ist. Ist ja selbst das wichtigste Organ für den unmittelbaren Verkehr von Werkkunst und Kunstfreund, das Ausstellungswesen des Österreichischen Museums, wenigstens für die Zeit des Krieges in seiner regelmäßigen Berichterstattung unterbrochen worden. Und doch hat die Arbeit inzwischen nicht geruht, ist nicht einmal gehemmt worden. Kann, was wir hier wollen, auch nicht den höheren Erziehungswert jenes unmittelbaren und persönlichen Umganges mit dem Handwerksbetriebe ersetzen, so lassen sich doch wenigstens seine Ergebnisse grundsätzlich und gewinnbringend überblicken, Orientierungen zurück und vorwärts erreichen.

Wir wollen in einer vorbedachten Abfolge den gegenwärtigen Stand der Wiener Wohnkultur zunächst an ihren Innenräumen verschiedener Gebrauchsbestimmung dartun und stellen das Wohnzimmer voran.

Gegen eine solche Absicht lassen sich Einwände erheben, die wir kennen. Gerade das Wort »Wohnkultur« führt die schwersten Bedenken gegen unseren Plan nahe. Denn gerade

dieses Wort deutet auf die ganze Fülle von Lebens- und Werkzusammenhängen, aus denen eine Stube hervorgeht, hervorgehen soll, von denen sie losgerissen wird, wenn man sie gesondert darstellt. Aber für jene bestimmenden Zusammenhänge dürfen wir auf unser Buch von der »Österreichischen Werkkultur« verweisen, dessen wesentlichen Inhalt sie bilden. Leichter schon läßt sich der Einwand entkräften, daß ein Zimmer ohne das Haus, dem es angehört, nicht recht zu verstehen sei, daß also das gesamte Bauwerk mitgenommen werden müsse, wenn sein Teil richtig begriffen werden soll. Aber man vergegenwärtige sich zunächst, daß im heutigen Wohnzustande der Großstadt die Fälle des Eigenhauses, die das Bauwerk, seine Innenräume und ihre Ausstattung als eine künstlerische Einheit zeigen, in verschwindender Minderzahl erscheinen, während das Miethaus und die Mietwohnung weitaus vorherrschen. Hier zerfällt das Interesse aller Beteiligten vorderhand von selbst in lauter Einzelfragen. Die breitesten Kreise kann für den Augenblick die Frage: »Wie baue ich mein Haus?« und damit die andere: »Wie baue ich meine Wohnung?« recht kühl lassen, weil ihnen die Mittel fehlen, die ideale Forderung auch zu verwirklichen. Aber die Frage: »Wie mache ich aus dem kahlen Mietraum eine Wohnstube?«, die wird täglich von Tausenden gestellt und unsicher oder verfehlt beantwortet. Hier kann selbst das entferntere Beispiel schon erziehlisch eingreifen, soziale Wirkungen erzielen oder doch wenigstens anbahnen.

Nun liegt ja zurzeit das Ding — leider! — so, daß sich





Abb. 31: Architekten Oskar Strnad, Oskar Wlach, Josef Frank.

reinere Vorbilder nur im Bereiche des Eigenhauses finden lassen. Noch ist die Frage des Miethauses, des Mietraumes so gut wie ungelöst. Unsere Kraft liegt im Persönlichen, in der Ausnahme. Das Ziel aller Werkkunst, die Kultur werden will, kann aber nur das Allgemeine sein. Und wir müssen endlich Wege suchen, um das persönlich Erreichte, dessen Recht nicht bestritten, nicht gemindert werden soll, typischen Zwecken, typischen Formen zugänglich zu machen. Wenn wir also, unter dem Zwange der künstlerischen Tatsachen, für die einzelnen Stubenarten Beispielreihen aus dem Gebiete des Eigenhauses vorbringen, so meinen wir darum gewiß nicht, daß sie auf das anders geartete soziale Bedürfnis rein anwendbar sind. Aber dieses Bedürfnis muß das äußerste Ziel bleiben und es kann hier näheren, klärenden Rückhalt finden. Vielleicht wird man ihn am ehesten der grundsätzlichen Spanne zwischen Wort und Bild entnehmen können.

\*

Mein Geschichtslehrer im Gymnasium war auch sonst ein recht merkwürdiger Mann. Er wohnte in einem düsteren Zinshause ebener Erde, in einer einzigen geräumigen Stube. Aber er empfand das unbezwingbare Bedürfnis nach einer Mehrzimmerwohnung, die er sich doch wieder nicht leisten

konnte. Not hat Phantasie. Sie half ihm zu dem Einfall, seinen Stubenboden durch ein Kreidekreuz in vier Felder zu teilen. Der fragende Besucher erhielt gern den Kommentar zu dieser befremdlichen Erscheinung: »Hier mein Empfangsraum, dort mein Arbeitszimmer, dort die Speise- und dort endlich die Schlafstube.«

Das ist natürlich nur das groteske Zerrbild der Alltäglichkeit, aber es legt die Wurzeln ihres Übelstandes bloß. Zweierlei ist an dem Histörchen bemerkenswert: einmal das Bedürfnis nach einer weitgehenden Spezialisierung des Wohnraumes in Teilräume von eng und streng umschriebener Zweckbestimmung und dann innerhalb all dieser Kategorien der Mangel an einem »Wohnzimmer«. Beides ist auch heute für den Durchschnitt, den Wohnnehmer so gut wie den Innenarchitekten, voll bezeichnend. Schon das Warenlager des Möbelhändlers wird von dem Inventar der Spezialräume ganz ausschließlich beherrscht — es fehlt nur das Requisite der Wohnstube. Man darf hundert gegen eins einlegen, daß sich in der üblichen Dreizimmerwohnung der Großstadt wohl ein Arbeits- oder Herren-, ein Schlafzimmer und ein Salon, aber keine Wohnstube vorfindet. Man fragt sich dann immer wieder: Wo wird gewohnt? Und bekommt vom Wohngerät, das verschämt und ratlos durch alle Räume





Abb. 32: Architekten Oskar Strnad, Oskar Wlach, Josef Frank.

irrt, die ständige Antwort: Überall und nirgends. Gewiß ist für die haarsträubende Entrechtung der Wohnstube vieles mitverantwortlich, was zur Halbkultur der Großstadt gehört: der gleichmäßige Zuschnitt der Mieträume, die händlerische Orientierung der Innenausstattung, die falsche Typisierung des Industriemöbels, die einmalig-plötzliche Anschaffung des Hausrates, die weit verbreitete Großmannssucht und der Mangel an eigenem Wohnbesitz. Aber auch die Kunst hat ihren Schuldteil, sie fördert auch dort, wo ihr freie Hand gelassen ist, die Detaillierung der Raumzwecke und vernachlässigt dabei reichlich die Hauptsache: das Wohnzimmer.

Man braucht nicht erst den Beweis zu führen, daß das die Hauptsache ist. Braucht nicht das gelehrte Wissen von den Zeitläuften des blühenden Bürgerwohnhauses, nicht das lebendige vom Bauernhause anzurufen. Zu allen Zeiten echter Wohnkultur war das Wohnzimmer der Kern des Innenraumes. Und wo im rechten Sinne von innen nach außen gebaut wurde, war das Wohnzimmer die Wurzel des Bauvorganges. Vielleicht sind wir — trotz allem — im Augenblicke so fern von der Lösung einer typischen, jedem Stande angemessenen Wohnkultur, weil wir auch an den Stätten freierer Baubetätigung dem Machtgebote unseres Lebens, dem Gebote der Teilung, ganz verfallen, vom Ganzen aufs

Glied, vom Kern auf die begleitenden Nebendinge abgeraten sind. Denn die Halle, die dort den sammelnden Wohnraum zu ersetzen scheint, ersetzt ihn nicht, ihrem Wesen nach nicht, das den Durchgang stärker betont als den Aufenthalt. Und zudem kann gerade sie auf das eng begrenzte, typische Bedürfnis der Mietwohnung nicht fruchtbringend wirken. Im Gegenteil: gerade ihr Doppelwesen hat den Untergang des gemeinsamen bürgerlichen Wohnraumes recht eigentlich verschuldet. Für das Schlaf-, Arbeits- und Speisezimmer ließen sich im Eigenhause leicht verwendbare Vorbilder finden, für das Wohnzimmer nicht. Das hat dort und hier tiefgreifende schlimme Folgen gehabt: Wenn man früher oder im ländlichen Lebenskreise in allen Stuben von der anhaltenden Empfindung beherrscht wurde, daß sie Wohnräume seien, so stellt sie sich heute — in der Regel — bei keiner ein. Der verminderte Wohnlichkeitswert unserer geläufigen Werkweise hat hier eine Wurzel.

In den wenigen Bildbeispielen, die wir diesmal bringen und die nach künstlerischem Urheber und sozialem Wohnnehmer künftig bereichert werden sollen, um zuletzt einen vollen Einblick in alle Kräfte unseres Wohnzustandes zu gewähren, finden wir Ansätze zur Lösung noch offener Fragen, die wir grundsätzlich angedeutet haben. Es sind



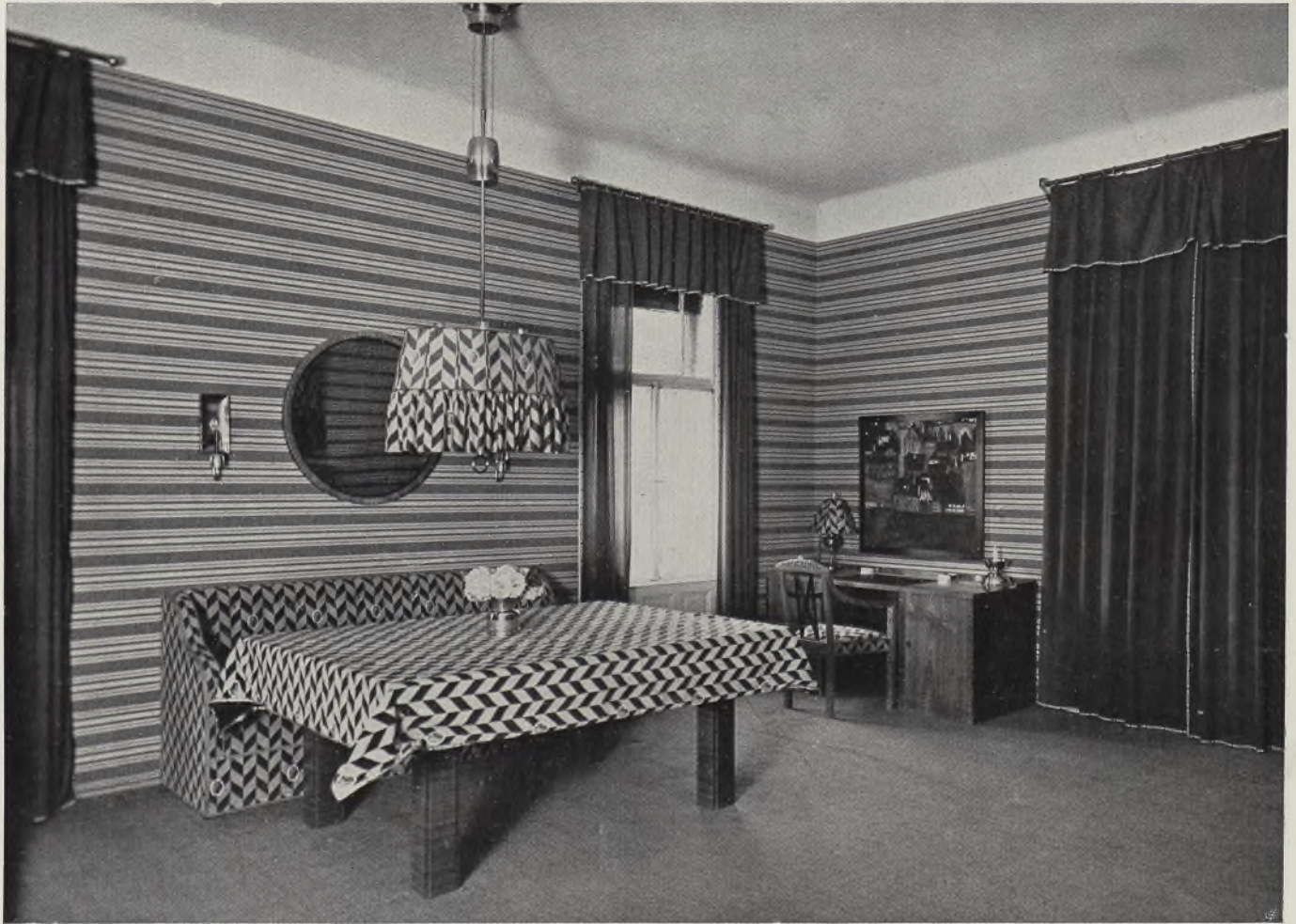


Abb. 33: Architekt Josef Hoffmann.

städtische Wohnräume darunter, die das im rechten und ganzen Sinne des Wortes sind. Sie haben Raum, vollen, wohlig gestalteten Raum, je nach seiner Abmessung für wenige oder viele, für die Familie oder Gesellschaft, sind zu jeder Stunde, für jeden Anlaß zu gebrauchen und von ihrem einfachen, aber klar bestimmten Hausrat nicht verstellt, sondern wohnlich gemacht. Gegen die Beispiele repräsentativer Eleganz stehen andere von ausgesprochener, breiter Ländlichkeit, die doch wieder ihren städtischen Auftraggeber und Künstler offen einbekennen und der Gefahr falscher Vorspiegelung männlich aus dem Wege gehen.

Was fehlt, ist das typische mittelbürgerliche Wohnzimmer. Die Reformbewegungen der letzten Jahre haben

die soziale Seite der Frage vor allem in der Arbeiter- und Beamtenwohnung gesehen und kräftig aufgegriffen. Darüber soll ein andermal berichtet werden. Das bürgerliche Wohnzimmer im städtischen Miethause ist das Problem, das noch ungelöst zwischen den vollkommenen Leistungen im Auftrage der Hochbegüterten und den vielversprechenden Versuchen im Bereiche der Kleinwohnungen schwebt. Die Extreme müssen endlich ineinandergreifen, und es ist schon jetzt klar, daß sie sich auf dem Boden der bürgerlichen Wohnstube treffen werden. Hier liegt für die nächste Zeit die allerwichtigste Arbeit. Nur wenn sie geschieht, sind wir dem Ziele nahe, für das schon heute an den beiden Polen tüchtige Werkzeuge bereitstehen: einer wirklichen, d. h. einer sozialen Wohnkultur.



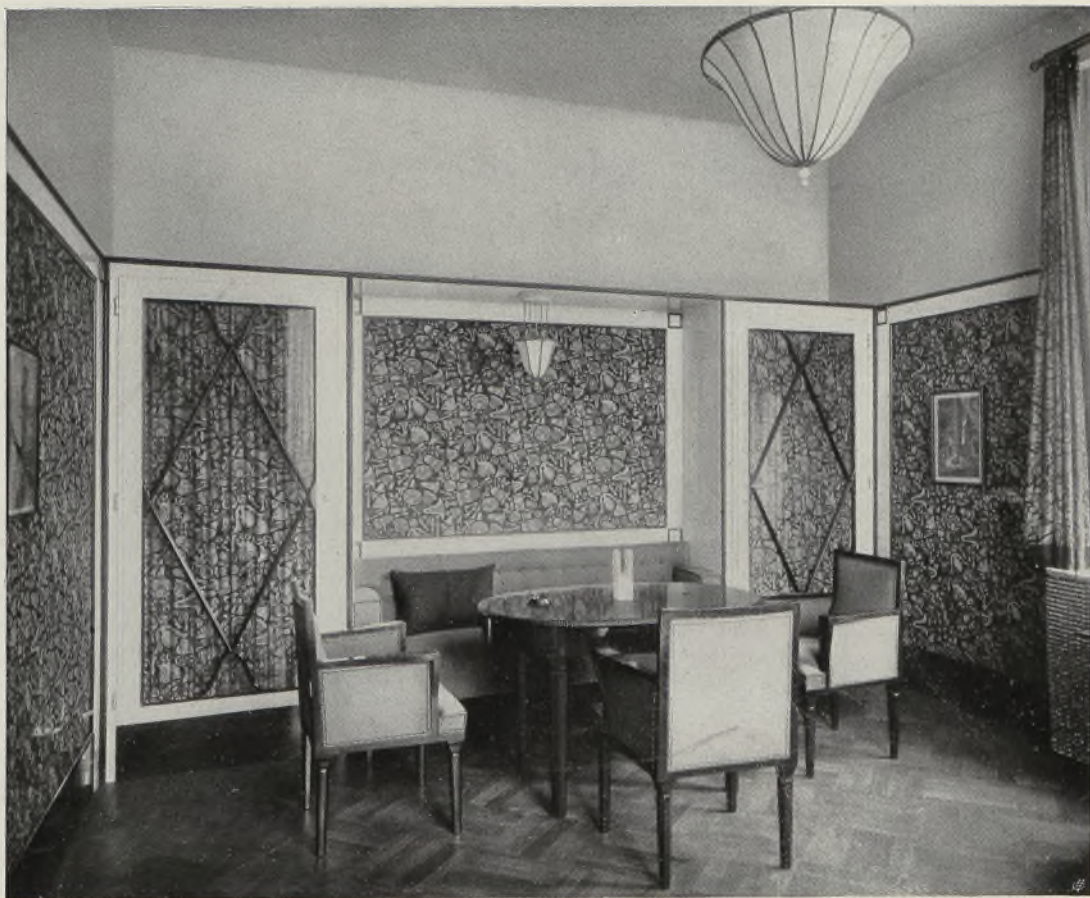


Abb. 34: Architekt Karl Witzmann.



Abb. 35: Architekt Otto Prutscher.







Abb. 36: Architekten Oskar Strnad, Oskar Wlach, Josef Frank.



Abb. 37: Architekten Oskar Strnad, Oskar Wlach, Josef Frank.





Abb. 38: Architekt Fritz Zeymer.



Abb. 39: Architekt Fritz Zeymer.





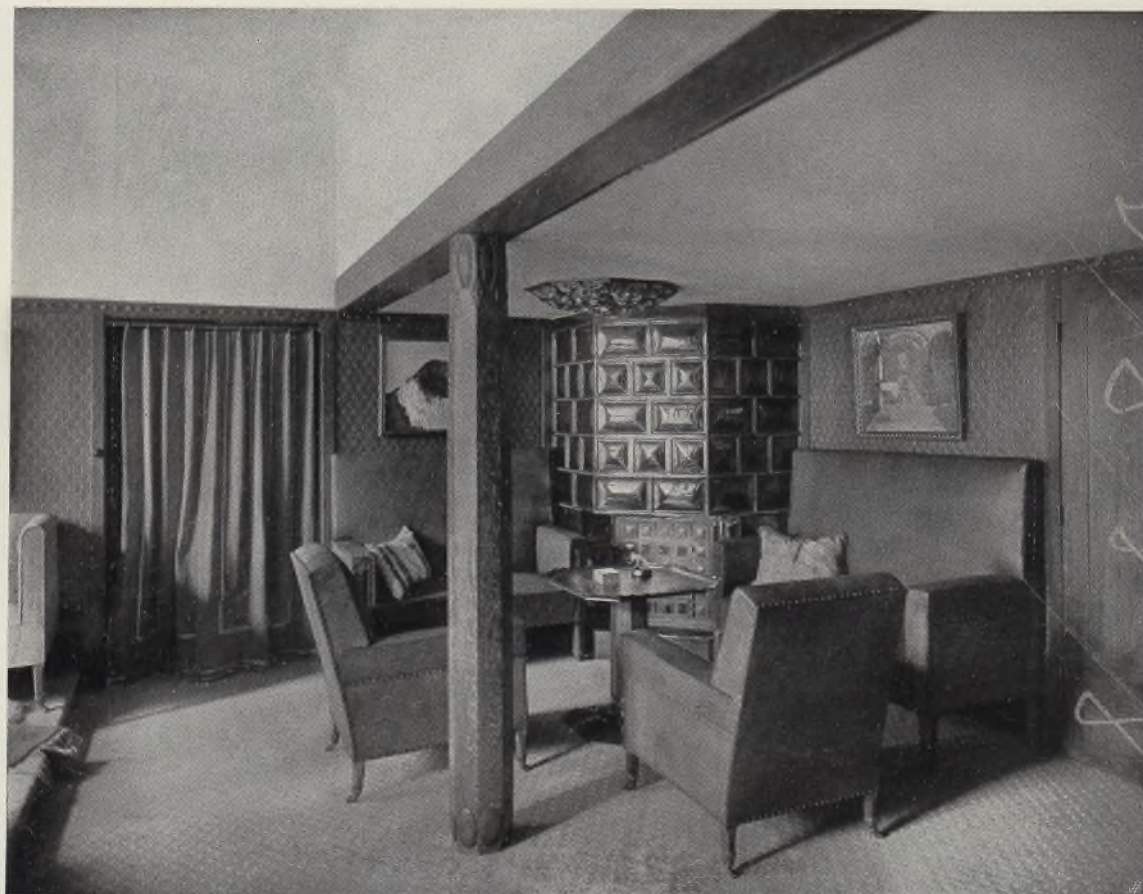


Abb. 40: Architekt Robert Oerley.



Abb. 41: Architekt Alfred Keller.





OSKAR LASKE, PARADIES

FARBIGE LITHOGRAPHIE



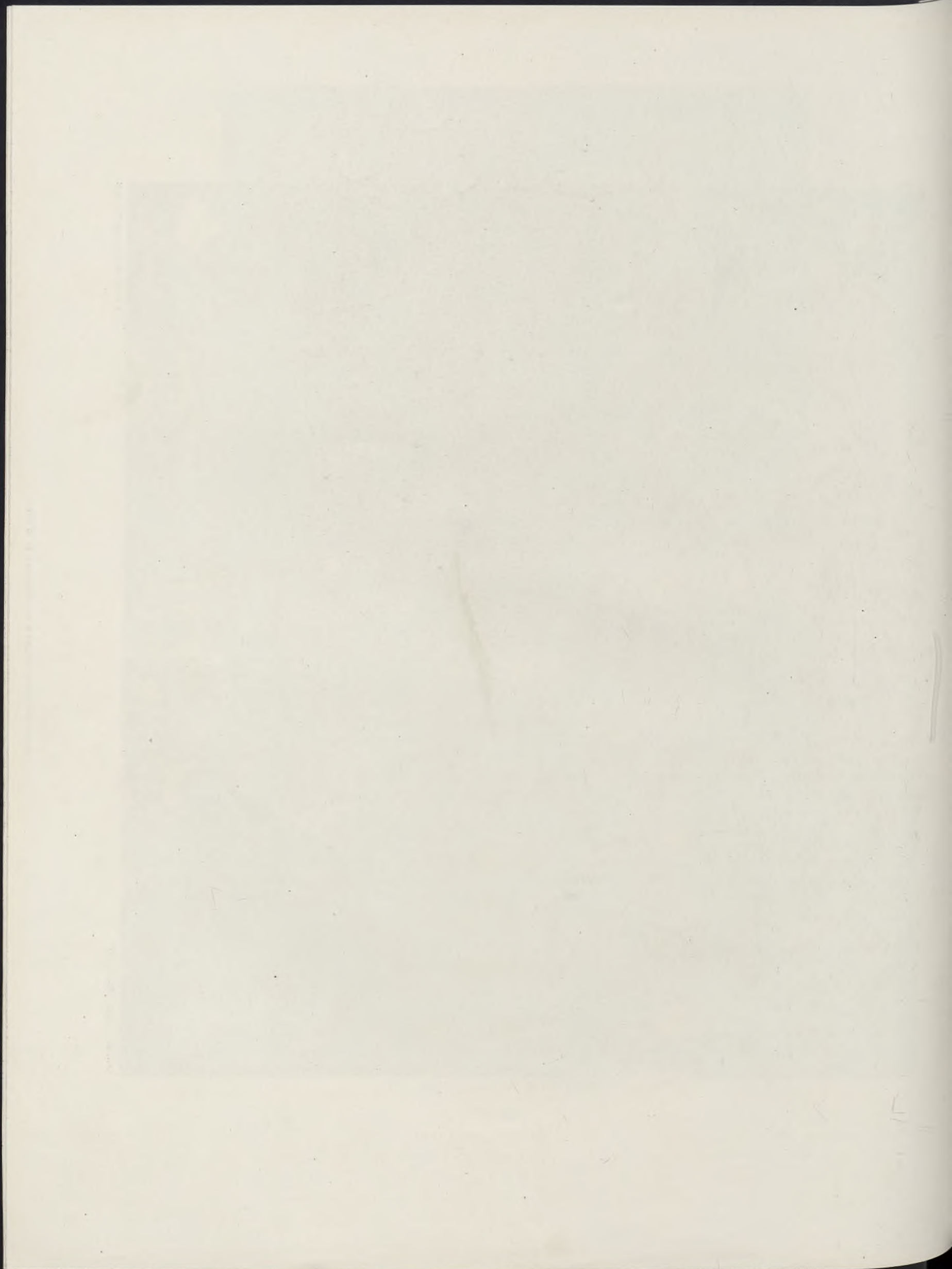






Abb. 42: Oskar Laske, Selbstbildnis. Tuschzeichnung.

## Oskar Laskes Graphik

Von Max Eisler

Man hat auf den älteren Brueghel hingewiesen, um sich die Seltsamkeit der Erscheinung Oskar Laskes verständlich zu machen. Der Hinweis bestand, wenigstens eine Zeitlang, zu Recht. Es war die Zeit, in welcher der nicht mehr junge Architekt zum Malen überging und nun einen Meister brauchte, der ihm den schicklichsten Apparat für die Mitteilung der eigenen Art im neuen Elemente darbot. Er bediente sich seiner zunächst wie eines Rezeptes. Wie gelegentlich bei Brueghel wurde hier der Horizont aufgeklappt, wurden die Bildgründe mit steilem Anstieg in eins gebracht, das Hauptmotiv von einer episodischen Fülle begleitet (und gefährdet), reiche und starke Farbigkeit im engen Rahmen eingefangen und in jedwedem Stück ein ganzer Welt- und Menschenspiegel zu geben versucht. Aber hinter dieser Anlehnung stand von Anfang an ein fernverwandter Charakter, der auf die große, durchsichtige Räumlichkeit ausging, der die ungebändigte Herzenslust des echten Erzählers besaß und dem die Menschen die gleiche helle Sprache zu führen schienen wie die Pflanzen und die Tiere.

Doch auch der Unterschied war von Anfang an da. Man hat das Beste in der Kunst Laskes übersehen, wenn man ihre Lebendigkeit nicht sieht. Trotz des antiquierten

Gewandes erschienen diese Dinge in ihrem Wesen immer modern. Das Altertümliche war ihnen bloß ein Behelf, um der eigentümlichen Naivetät zu ihrem gerechtesten Ausdruck zu verhelfen. Diese Naivetät war dem Absichtlichen immer fremd, gab sich immer ganz offen, selbst im Verkehre mit dem Vorbild, und hatte immer den Zug einer keuschen, vortastenden Kraft, die sich mit jeder Erfahrung ursprünglich und abfragend auseinandersetzte. Sie war ein Quell stets erneuter Sinnesfreude, stets erneuten Erstaunens. Und sie gehörte einem Temperament, dessen besondere Heftigkeit weniger gezähmt und losgelassener ist als die gemessene des Altniederländers, die zuletzt doch immer wieder in einer großen Ruhe aufging. Jäh ausfließend und in jedem Teile feinnervig erregt, verläuft bei Laske die Bewegung — Beweglichkeit, hervorsprudelnd und doch inwendig gesammelt.

\*

Im einmaligen Werk ist es deshalb das Aquarell, das diesem behenden Naturell am meisten entgegenkommt, im reproduktiven der Linoleumschnitt und der farbige Stein- druck; denn in der heftig vibrierenden Farbenfläche äußert sich dieses Temperament am leichtesten und unmittel-



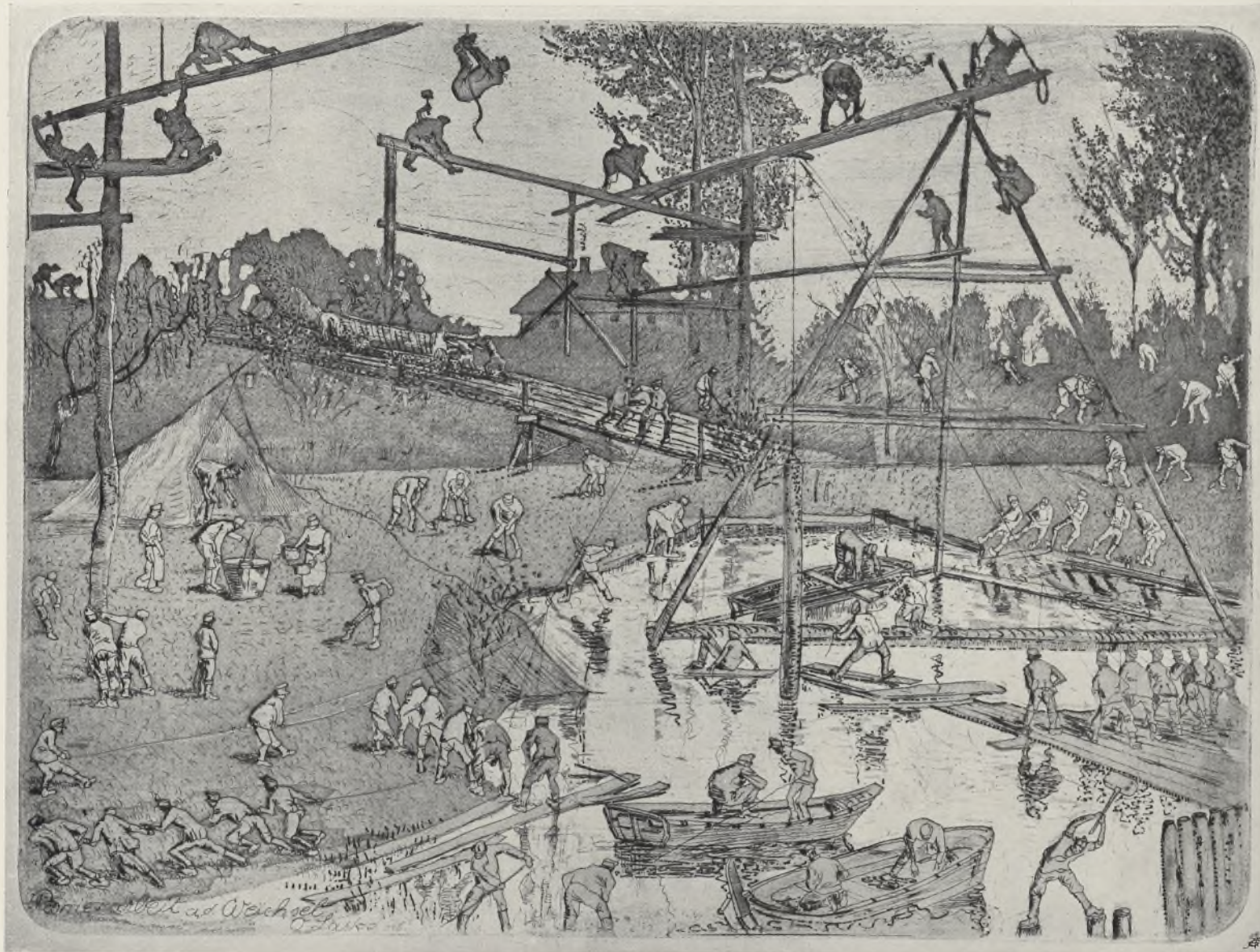


Abb. 43: Oskar Laske, Pionierarbeit an der Weichsel. Radierung.



Abb. 44: Oskar Laske, Festtage in Ansbach. Radierung.



Abb. 45: Oskar Laske, Dardanellen. Radierung.





Abb. 46: Oskar Laske, Die Granate von Tolmein. Radierung.



Abb. 47: Oskar Laske, Zilversmidsstraat, Antwerpen. Radierung.

barsten. Man wird darum seine Graphik von hier aus betrachten müssen, wenn man vom Wesentlicheren ausgehen will.

Der Linoleumschnitt, beides Salzburger Blätter, die »Mozartstadt« und das »Glockenspiel«, entwickelt sich in breiteren Massen, die Farbenlagen nach der Höhe zu geschichtet. Mit dem Stein gedruckt sind drei östliche Stadtbilder, Czernowitz, Skutari und Galata, das »Paradies« und der unfarbige Londoner Börsenplatz. Der ruhigeren, dekorativen Wirkung jener Schnitte steht hier allerhand entgegen, was näher zur Laskeschen Art gehört. Die Zeichnung verfällt in dem Farbfleck, er wird in eine besondere Helligkeit gehoben, unter heißester, stehender Sonne entfaltet sich ein leuchtendes Gewimmel. Die dekorative Hauptabsicht verschränkt sich mit räumlichen Bagedanken, ohne daß die Körper mehr Wesenheit bekämen als etwa die blauen Schatten. Das naive Auge gibt sich dem Neuen, wie es ist, völlig hin — aber es sieht dieses nach seiner eingeborenen Weise, als ein Muster ohne Ende.

Wie nah und fern solcher in sinnlichen Festen atmenden Arbeit die andere der Radierung steht, wird man zu seiner Zeit am anschaulichsten erfahren, bis die Blätterfolge zum zweiten Teil von Goethes »Faust« erschienen sein wird. Dann wird sich der Vergleich der Paradieseslithographie mit dem Blatte der »Mütter« von selber einstellen. Die beiden Vorwürfe haben Ähnlichkeit: Alles ist Gewächs, elementar verwandt. Aber dort liegt das unbekümmerte Dasein, das noch nicht weiß, was es werden soll, und seine selbstgenügsame Stimmung nur wie ein Hauch auf den Ornamenten, hier dringt Gestaltung und Sehnsucht fast gewaltsam vor, zur Greifbarkeit und zur Tiefe.

Auch sonst steht Laskes Radierwerk für sich. Von jenen Anfängen, die unter der ungefähren Anleitung Oswald Roux' standen, entwickelt es sich mit allen Zeichen einer Unabhängigkeit, die jeden Fortschritt aus Arbeit — aus

mühsamer Arbeit — erwirbt. Zuerst sind es Ringelspiele, Jahrmarkt- und Zirkusszenen, dann Venezianisches und Türkisches, endlich Belgien und Holland. Der Ätzung gesellt sich bald Aquatinta, dann die einfache Nadelarbeit, endlich die Federzeichnung auf der Platte. Indem er dann die gefüllten Flächen fallen läßt und sich immer mehr auf die erregte, zerrissene und schwingende Linie zurückzieht, verselbständigt er diesen Teil seines Werkes gegenüber dem andern. Auch von der Silhouette und dem flächenhaften Aufziehen kommt er ab, aber die Vogelschau bleibt, der Horizont ist hoch, und er hält sich im Vordergrund. Landschaftlich ist nur wenig — was ihn fesselt, ist Getriebe, elementares und animalisches. Nur wenn er vom unmittelbaren Anblick abgerät, wird es anders. Dann reduziert und verdichtet er Gesehenes zur gesammelten Gebärde, zum einfachen, gestärkten Ausdruck und läßt in der Erinnerung die umfassende Stimmung nachhaltig ausleben. Hier führt dann auch Gedachtes seine vernehmliche Rede, die Fausradierungen werden davon Zeugnis geben.

Der feine holländische Baumeister K. P. C. de Bazel hat unlängst vom Genie gesagt, es gehöre zu seinem Wesen, daß es sich mit fortwährender Anstrengung gerade durch das zu ergänzen suche, was ihm von Natur aus fehle. Die Radierungen Laskes sind jener Teil seines Werkes, in dem diese Persönlichkeit mit größtem künstlerischen Ernst ihre Ergänzung beharrlich vollzieht. Hier werden auch in Zukunft die Fragen der Entwicklung zu allernächst beantwortet werden.

\*

Der Krieg fand den Künstler vielfach für sich vorbereitet. Er bot dem Erzähler seinen episodischen Überfluß, dem Heftigen den Zustand eines bis zum Entsetzen aufgeregten Lebens. Er hob — für den Augenblick — den bisherigen wesentlichen Unterschied des Steindrucks und der Radierung auf und brachte zwischen beiden eine be-





Abb. 48: Oskar Laske, Der wunderbare Fischzug. Radierung.





Abb. 49: Oskar Laske, Schnee und Nebel. Radierung.



Abb. 50: Oskar Laske, London—Royal Exchange. Lithographie.

fruchtende Gegenseitigkeit zu stande. Die Lithographien, der »Kampf jenseits des Flusses« und die »Wirkung einer Mine«, und die Radierungen »Pionierarbeit an der Weichsel«, die »Granate von Tolmein« und der »Kampf um den Schützengraben«, haben von der Nadelzeichnung die Prägnanz, vom Aquarell die Flüssigkeit. In diesem Ineinandergreifen, das keine Vermengung der Techniken bedeutet, liegt ihr Stilfortschritt.

Einen anderen Umschwung konnte der Krieg dieser Natur, die zunächst nur die freudige Teilnahme des Auges kennt, nicht bringen. Es blieb wie früher: die grausigsten Dinge verlieren vor diesem Blick ihre Schrecken, bringen

ihn in stets erneutes, stets erfrischtes Staunen, das in dem insektenhaften Gekribbel mit fühlbarem Behagen verweilt, sich an neuen Farben, neuen Lichtern ergötzt.

Als Kinder haben wir so die Schnittbogen mit Feuersbrünsten, Revolutionsszenen und Kampfgewühlen angesehen. Es war billiges, schlechtes Zeug, aber wir sahen es so. Hier ist einer, der die reinen, knabenhaften Phantasien zu künstlerischen Wirklichkeiten macht. Er steht allein in dieser kostbaren, gepanzerten Jugendlichkeit, der nichts schon dagewesen, alles so wunderbar und bedeutsam ist. Überall betritt er ungeackertes Feld, und vieles haben wir darum von ihm noch zu erwarten.



Abb. 51: Oskar Laske, Kampf um den Schützengraben. Radierung.





Abb. 52: Oskar Laske, Galata. Farbige Lithographie.



Abb. 53: Oskar Laske, Der Kampf jenseits des Flusses. Farbige Lithographie.





Abb. 54 : Oskar Laske, Vom Montagmarkt in Czernowitz. Farbige Lithographie.



Abb. 55 : Oskar Laske, Wirkung einer Mine in einer feindlichen Artilleriestellung. Farbige Lithographie.



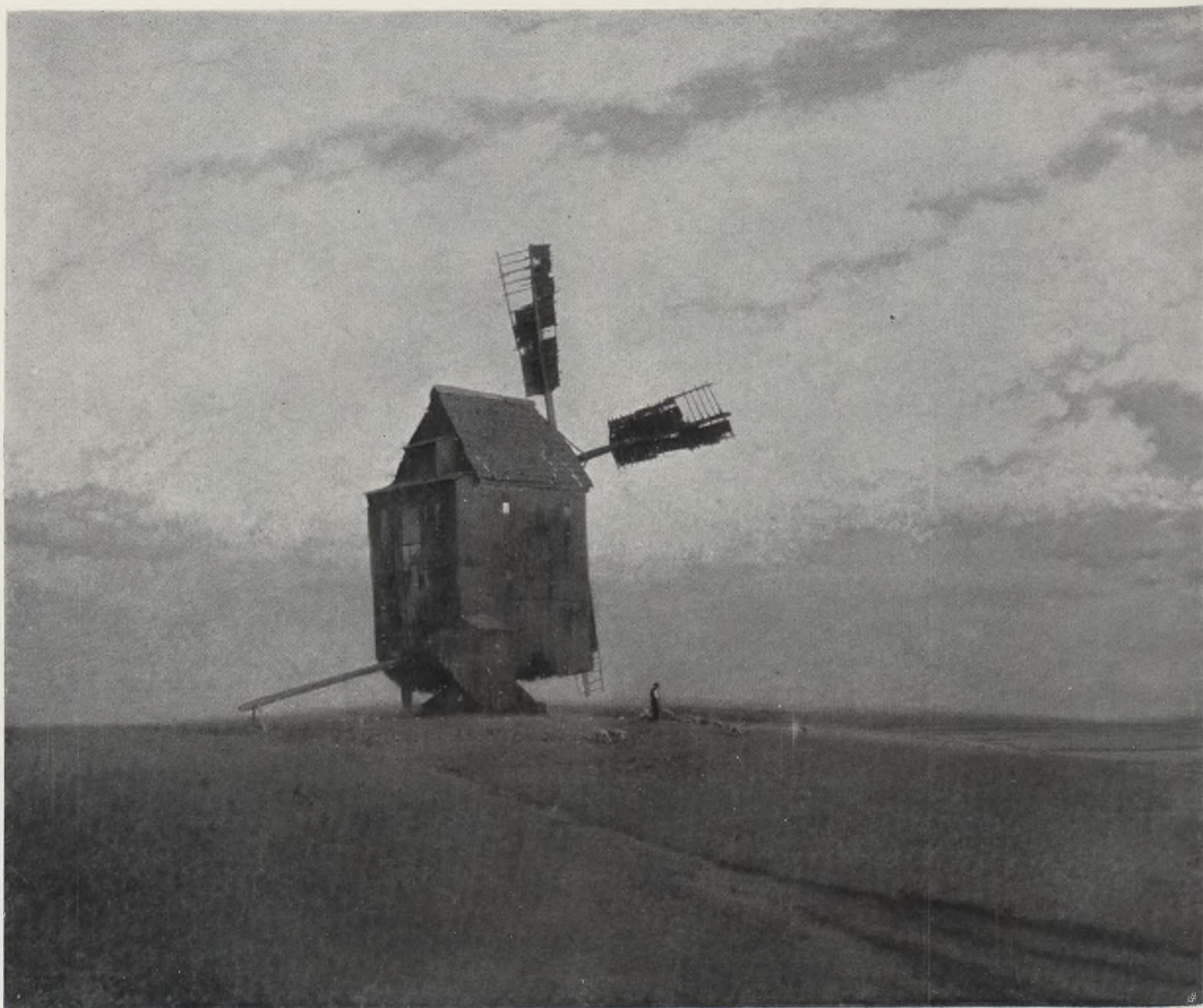


Abb. 56: Ferdinand Brunner, Windmühle.

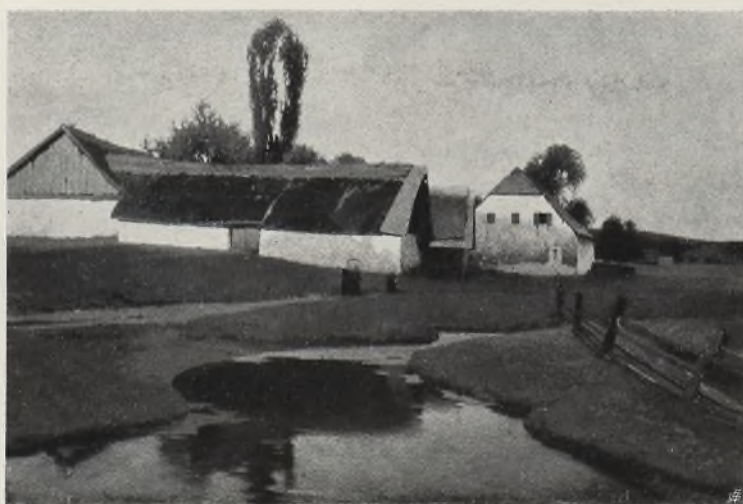


Abb. 57: Ferdinand Brunner,

Feierabend.





Abb. 58: Ferdinand Brunner, Pappeln am Wasser.

## Ferdinand Brunner

Von Felix Braun

Zu den Bildern, die den Besuch der Ausstellungen des Wiener Künstlerhauses immer lohnen, gehören die von Ferdinand Brunner. Man kennt ihre besondere Art, freut sich, ihnen wiederzubegegnen, und verweilt gern und lange in ihrer Betrachtung. Es sind immer nur Landschaften, meist Gegenden des Flachlands, weite tiefgrüne Weiden und Auen unter hohem, oft wolkig bewegtem Himmel, ein einsames Haus mit weißer Wand und altem, gesenktem Dach steht da oder eine Mühle ragt oder ein Wasserlauf erglänzt. In diesen Landschaften ist Einsamkeit, Verlorenheit und ein großes Naturgefühl gemalt; vom Menschen ist nichts anderes als das Haus geduldet, das den verlassenen weiten Strecken erst den rührenden Sinn gibt. Im Grunde scheint die Landschaft nur um des Hauses willen gezeigt, das freilich als uralter bäuerlicher Wohnsitz auch ein Stück Natur vorstellt, eingelebt in die große, atmende, lebendige ringsum, über der langsam die Zeit dahingeht. In diesen Bildern ist die Erde gemalt, man gewahrt sie immer wieder aus dem Rasenplan hervorkommen,

rötlich und schwer. Wer sich lange in diese Landschaften versenkt, mag wahrhaftig das Gefühl erleben, in ihnen befangen zu stehen und der Wind und der Duft der Wiesen wird ihn wie wirklich umwehn.

Ferdinand Brunner ist ein Wiener und heute 46 Jahre alt. Er ist auf der Wiener Akademie in der Schule des vortrefflichen Eduard von Lichtenfels herangebildet worden und seine frühesten Versuche spiegeln den Geschmack dieser Zeit getreulich wider. Der Rompreis ermöglichte ihm eine Reise nach Italien, allein er hielt es kaum ein halbes Jahr dort aus, auch war die italienische Landschaft nur wenig ergiebig für ihn. Nichts ist bezeichnender für die Ursprünglichkeit und Wahrhaftigkeit seiner Begabung als die Tatsache, daß er aus der Campagna bloß diejenigen Blicke festhielt, die ihn an die österreichische Landschaft erinnerten. Er kehrte zurück und ging ins Waldviertel, dort zu malen. Hatte ihn der Aufenthalt in Rom ein wenig aus dem Gleichgewicht gebracht, so machten ihm nun die eben heraufgekommenen neuen Kunstströmungen der Freilichtmalerei



und des Impressionismus zu schaffen; eine Zeitlang ließ er sich von ihnen leiten, aber gar bald fand er in der Wiedergabe der einfachen Landschaftslinien und des ungebrochenen Kolorits den ihm gemäßen Ausdruck, allmählich zu einer schlichten Meisterschaft heranreifend. Es war ihm gegeben, die unbestechlichste Treue gegen die Natur mit einem feinen, kaum zu merkenden Stilismus in Einklang zu bringen, weder in jener zu wanken noch in diesem zu übertreiben und so das eigentliche Gesetz der Kunst zu erfüllen, das Wahrhaftigkeit vorschreibt, aber abgekürzt, distanziert, eben in Formen gehalten. Seine Gemälde hängen nicht mehr von dieser oder jener Kunstrichtung und Mode ab: sie sind Darbietungen eines in sich vollendeten Kunstvermögens, das seinen Platz in der vaterländischen Kunstbetätigung einnimmt und dauernd behaupten wird.

Viele Gegenden des österreichischen Landes hat Brunner gemalt, das Waldviertel von Niederösterreich am liebsten, aber auch oberösterreichische und tirolische, böhmische, mährische und ungarische Landschaften. In Sachsen haben es ihm die Windmühlen angetan. Betrachtet man sein gesamtes Werk, so wird man die Ebene darin vorherrschen finden und es darf gesagt werden, daß er den Zauber und den tiefen Reiz des flachen Landes als Erster in der österreichischen Landschaftsmalerei dargestellt hat. Unabhängig von den worpswedischen Malern, viel sparsamer, einfacher, einliniger als sie, hat er einen besonderen Blick in seine Heimat getan und aus ihr gewonnen, was allen anderen verborgen geblieben war. Waldmüllers Praterlandschaften mögen als Ausgang dieser Gemälde angesehen werden; aber die Bäume waren es nicht, was Brunner anzog, sondern

das weite Grasland mit stillem Wasser, einsamem Gehöft und ziehenden hohen Wolken. Seine Bilder haben das Format und die Proportionen der holländischen: zwei Drittel Himmel, ein Drittel Land. Eugène Jettel, der von den Zeitgenossen als Einziger gleichfalls die Ebene dargestellt hat, fand in seiner Heimat keinen Gegenstand und malte die niederländischen und die norddeutschen Dünen. Als der Erste unter den österreichischen Künstlern fand Brunner die Schönheit des stillen Landes in der Heimat.

Wenn wir die Werke von etwa 1900 bis 1916 in ihrer zeitlichen Folge betrachten — das Frühere, akademische Studien und Reiseskizzen, scheiden wir als unfertig aus —, so können wir ein steigendes Vermögen, das Naturbild in großen Linien festzuhalten, nicht verkennen. Das Bild »Pappeln am Wasser«, ein Motiv aus Stockern in Niederösterreich vorstellend, zeigt dies schon durchaus an: noch ist die Au in der früheren, schweren Art gemalt, noch auch das Wasser ein wenig virtuos, aber die Pappelreihe im Hintergrund führt den Blick rein den Horizont entlang. »An der Thaya« läßt eine ähnliche Behandlung des Wiesenbodens erkennen, ist nicht ganz glücklich in der Harmonik der Linien und der Flächen, doch »Am Teich« besitzt schon die ganze Melancholie Brunnerscher Wasserlandschaften, die so sehr zur Seele spricht: von der spiegelnden Fläche zurücktretend, ziehen sich Au, Waldstreifen und dunkler Tannenforst immer tiefer landein. Allmählich kommt das Haus in die Landschaft (»Feierabend«), die weißen Flächen der Bauernhäuser geben einen ergreifenden Gegenton zu den grünen des offenen Landes. Eine Zeitlang muß Brunner dies stille Dasein der Häuser von allem interessiert haben,



Abb. 59: Ferdinand Brunner, Scheidender Tag.





Abb. 60: Ferdinand Brunner, Ein Sommertag.



Abb. 61: Ferdinand Brunner, Am Teich.



als er den großen Bauernhof malte und die Dorfstraße im Licht mit dunklen Dächern. Ganz einsam in seinem Werk steht der große Platz einer südböhmischen Stadt, um eines riesigen uralten Hauses mit zinnenartigem Giebel willen gemalt, das monumental vorherrscht, indes die übrigen Gebäude und die Bäume im Schatten stehen. Im »Sonntagsmorgen« hat Brunner seine eigenste Art bereits ganz rein klingend gestaltet: Haus und Ebene und Fluß und dunkelndes Gewölke drüberher, alles in Abend und Einsamkeit, in Ruhe und Geduld, still verharrend unter der Zeit, ergreifend in seiner stummen Elegie. Hierher gehören die Bilder mit den Windmühlen, deren Schaufeln hoch durch den Himmel und die Wolken gehn, während das wellige Rasenland weithin zieht. Die große einsame Windmühle auf der weiten Wiesenfläche unterm hohen Dämmerhimmel mag die stärkste, die in dem Bilde »Stille Flur« in sonntäglich gelagertem Land unter Frühlingsgewölke die innigste Wirkung ausüben; die dritte im Bilde »Scheidender Tag« rührt den Beschauer mit Dach und Hauswand, mit Au und Fluß vielleicht am schönsten. Ein früheres Werk: »Das Haus auf der Höhe«, aus dessen Landschaft ein Gartenzaun still gegen den Betrachter zukommt, zeigt eine ähnliche Reinheit der Komposition, ein Vorzug, der auch dem Gemälde aus der letzten Zeit »Ein Sommerabend« eignet: ein paar Bäume auf der Höhe, grasende Kühe, ein Weg, sonst nur Weideland und Himmel, in einem einzigen Blick zusammengehalten, in Wahrheit »ein Stück Natur«, das sein übertragenes Leben im Bilde fortsetzt. Zum Abschlusse sei das letzte Bild unseres Malers, »Die alte Brücke von Schärding«,

hervorgehoben, deren riesige Pfeiler durch den Strom auf das jenseitige Ufer hinzuwanken scheinen, indessen ober ihnen der dürftige Holzsteg wie in den Himmel führt. Dieses übrigens im Motiv durchaus neue Bild gehört zum Bedeutendsten, was Brunner geschaffen hat: er hat aus seinem Gegenstand das Letzte an erhabenen und ergreifenden Kräften hervorgeholt.

Brunners Art zu malen, ist durchaus die der älteren Schule, die vor allem auf die sorgfältige Zeichnung Gewicht legt und die Farbe hernach klar und eindeutig darüber aufträgt. Dieser Maler kennt noch die alten Namen und die alten Wirkungen der Farben, die er selten bricht, selten moduliert, ja, diese einheitliche Flächenwirkung seines Kolorits ist es eben, was seinen Bildern den edlen, lauternden Zug verleiht. Er liebt das tiefe, dunkelnde Grün des Grundes und erreicht es in seiner ganzen malerischen Fülle, ohne es zu mischen, nur durch Weite, Gleichmaß und reine Führung. Und dennoch ist er im stande, das Licht eines Frühlingstages, eines Wasserspiegels, eines strahlenden Himmels zu malen, man sehe nur die alte Schäringer Brücke daraufhin an. Einen neuen Weg hat Brunner der Malerei freilich nicht gewiesen, aber es gelang ihm das Vollendete und dies genügt. Wo andere, Kühnere, scheitern mußten, kam er mit seinen alten, aber festen, starken Rudern vorbei und glücklich ans Land. Der Standpunkt, den man zu ihm und seiner Kunst einnehmen kann, mag der oder jener sein: gewiß ist, daß Schönes und Wertvolles durch ihn geleistet worden ist und daß, wer die Natur liebt, von selbst verhalten ist, auch diese Bilder zu lieben.

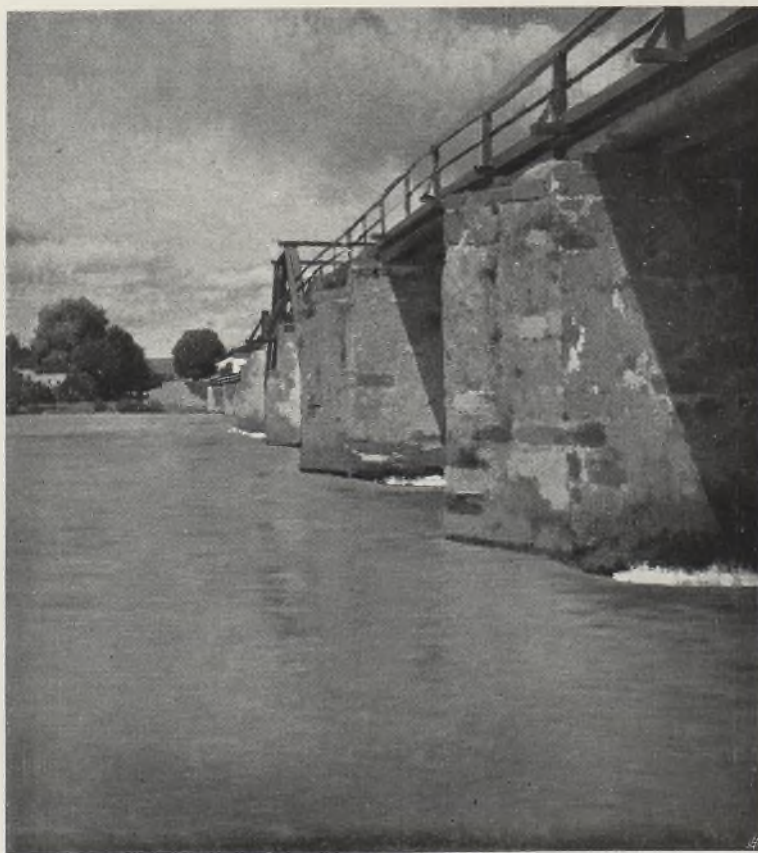


Abb. 62: Ferdinand Brunner,

Innbrücke bei Schärding.





Abb. 63: Helena Johnová, Keramik.

## Die Keramiken der Helena Johnová

Von Elsa Spitzer

Der starke Zug unserer Zeit zum Werkstattbetrieb hat die Fayence aus langem Dornröschenschlaf zu neuem Leben erweckt. Dem Porzellan durch seine besondere Eignung als künstlerisches Ausdrucksmittel unter allen keramischen Materialien am nächsten verwandt, läßt die Fayence eine durchaus handwerkliche Bearbeitung zu, während das Porzellan von einer industriellen Anlage kaum zu trennen ist. Eine niedere Garbrandtemperatur, die einfachere Öfen und einfachere Heizmittel gestattet als der hohe Porzellanbrand und die Möglichkeit, beide Brände in derselben Temperatur zu vollziehen, machen die Fayence besonders geeignet für einen Betrieb, in dem aus einer Vereinfachung der Mittel der Vorzug gewonnen werden soll, alle Stufen der Arbeit in der Hand des entwerfenden Künstlers selbst zu sammeln.

Dem durch die Werkbundbewegung zum Durchbruch gelangten Bestreben nach Materialgerechtigkeit ist es selbstverständlich, daß Porzellan und Fayence, trotz ihrer nahen Verwandtschaft, verschiedene Ausdrucksfähigkeiten besitzen. Die Fayence ist derber, aber auch kraftvoller als das Porzellan, sie ist weniger zierlich, aber auch weniger spielerisch

und wenn ihr durch eine geringere Geschmeidigkeit manches graziöse Detail verloren geht, so gibt ihr gerade diese Eigenschaft einen Zug größerer Einfachheit, die neue, dem Porzellan durchaus fremde Gestaltungsmöglichkeiten schafft.

Durch diese technischen und künstlerischen Vorzüge ist die Fayence einer jungen tschechischen Künstlerin zum eigentlichen Material ihrer Begabung geworden. Helena Johnová scheint durch ihre Heimat Südböhmen, wo einst die Töpferkunst zu Hause war, für die Keramik besonders bestimmt. Dennoch hat sie die Kunstgewerbeschule in Prag als Malerin verlassen und sich erst später entschlossen, an die keramische Fachschule nach Bechyn zu gehen. Von dort kam sie — nach einer bedeutungslosen Zwischenzeit in einer deutschen Porzellanfabrik — an die Wiener Kunstgewerbeschule, wo sich unter der sicheren Leitung Professor Powolnys ihr Talent rasch und ungehemmt entwickeln konnte. Nach dem Verlauf von drei Jahren gründete sie mit einigen Kolleginnen eine eigene Werkstatt, die jetzige »Keramische Werkgenossenschaft«.

Was Helena Johnová uns bisher an Geräten und figuraler Keramik gegeben hat, verrät durchaus echtes Empfinden





Abb. 64: Helena Johnová, Keramiken.

für die besonderen Fähigkeiten der Fayence. Ihren Leuchtern und Geräten ist eine von feinem künstlerischem Sinn diktierte Gebundenheit an das Material eigen: sie scheinen einer guten, alten Töpfertradition zu entstammen, wirken aber durch Kraft und Temperament durchaus neu und eigenartig. Ihre figürlichen Arbeiten fügen sich dagegen kaum in die Kette irgendeiner Entwicklung keramischer Kleinplastik. Das Gefühl, daß die materiellen Eigenschaften der Fayence eine viel großzügigere plastische Behandlung zulassen als das Porzellan, ist bei Helena Johnová für die Wahl von Gegenstand, Gestalt und Form bestimmend geworden.

Man wird freilich unter ihren Arbeiten vereinzelt auch

Stücke finden, die im überlieferten Sinn keramischer Kleinplastik nichts als dekorativ sein wollen: so der kleine Mohr, in dem die entzückende Nippesfigur aus dem »Rosenkavalier« als flüchtiger Augeneindruck spielerisch festgehalten ist. Helena Johnová kann auch das; aber es entspricht nicht ihrer eigensten Begabung. Klarer kommt diese schon zum Ausdruck in einigen Figuren, deren stärker betonter, darstellender Vorwurf — »Madonna« oder »Liebespaar« — allerdings seit langem Gemeingut der Keramik ist. Die ganze Eigenart der Helena Johnová verrät sich aber in einer kleinen Gruppe von Arbeiten mit ausgesprochen erzählendem Charakter. Themen aus dem Alten Testament



Abb. 65—67: Helena Johnová, Keramiken.





Abb. 68: Helena Johnová, Tischdekoration, Keramiken.

bilden den Vorwurf: eine Auffindung Mosis, eine Potiphargruppe, ein König David. Unser an die rein dekorativen Wirkungen keramischer Plastik gewohnter Sinn ist überrascht, im Rahmen der Keramik einem religiös-erzählenden Gegenstand zu begegnen. Gesteigert wird diese Überraschung durch die Erkenntnis, daß jeder der gewählten Stoffe einen stark dramatischen Kern in sich birgt. Und in der Tat zeigt die Wahl eines solchen Gegenstandes eine Neigung, sich neue, der Großplastik eigene Werte dienstbar zu machen, die sich in Form und Inhalt wiederholt.

Die Gefahr ist nahe, daß dieses Verlassen keramischer Traditionen zu einem verirrten Nachempfinden großplasti-

scher Wirkungen führen könnte. Gerade darin liegt aber die Kunst der Helena Johnová, daß die Wirkung ihrer Arbeiten nicht äußerlich auf das Material übertragen, sondern von innen aus dem Material entwickelt erscheint, als Notwendigkeit eines starken Temperamentes. Dafür spricht ihre ganze Formgebung, die sich die ruhige Statik, die geschlossene Umrißlinie der Großplastik nutzbar macht, um mit ihr das durchaus persönliche, leidenschaftliche Spiel einer fast barock-bewegten Innenzeichnung körperlich zu bewältigen. Eine starke, wellige Bewegung der Oberfläche, die einen prächtigen Wechsel von Licht und Schatten schafft, tritt hinzu. Die Schönheit dieser



Abb. 69—71: Helena Johnová, Keramiken.





Abb. 72: Helena Johnová, Leuchter, Keramik.

plastischen Belebung durch Licht und Schatten kommt in den weißen, unbemalten Figuren zur stärksten Wirkung. Sie verleiht ihnen einen ganz besonderen Reiz und — vielleicht — einen leisen Vorrang vor den bemalten Stücken, in denen sich dafür der nationale Einschlag durch eine derb-kräftige, originelle Farbengebung um so stärker zur Geltung bringt.

Die architektonische Geschlossenheit der Masse, die ausdrucksvoll-sprechende Silhouette, der schäumende Rhythmus der Linien sind die formalen Mittel, mit denen Helena Johnová sagt, was sie sagen will. Jeder Ausdruck wird ihr zur Form. Wie eigenartig und still ist der Reiz, den die Gruppe der Liebenden durch die ruhige, fließende Umrisslinie und durch das zusammenfassende Band der Girlande erhält! Wie spiegelt sich das zurückprallende Erschrecken der »Auffindung Mosis« in dem ganzen Aufbau der Gruppe! Wie begleiten die stürmenden Linien, ausgelassen und kapriziös, das Motiv der »Diana« und der »Bacchantin«! Und wie gut sind diese beiden Tafelfiguren mit ihren Schwestern für die zweckbedingte Ansicht von

allen Seiten komponiert! Den vollkommensten Ausdruck für ihr künstlerisches Wollen hat Helena Johnová aber in den beiden letzten Arbeiten, in der Potiphargruppe und im »König David«, gefunden. Die dramatische Bewegtheit, die in manchem früheren Stück schon als Grundton angeschlagen war, hat hier einen in der Keramik nicht oft erreichten Höhepunkt gewonnen. Ganz entfernt erinnert Helena Johnová in dieser beherrschten Leidenschaft und gesammelten Kraft der Formengebung an einen andern slawischen Künstler, an Iwan Mestrovic.

Helena Johnová hat gewiß manches aus der ernsten und schwerblütigen Begabung ihrer Rasse empfangen. Aber erst die Verbindung dieser Rassenelemente mit einem eigenartigen, persönlichen Temperament gibt ihren Arbeiten den äußeren und inneren Reichtum, der ihnen eigen ist. Sie sind nicht nur dekorativ wirksam, im Sinn einer spielerischen Kleinkunst. Es steckt stärkere Anregungskraft in ihnen. Sie tragen etwas vom Geist einer höheren Kunst in den Raum, in dem sie Aufstellung finden.



# Unbekannte Jugendarbeiten Waldmüllers

Von Julius Leisching (Brünn)

Zu den bekannten Miniaturen, die Waldmüller von seinen Eltern gemalt — sie befinden sich in der Sammlung Dr. August Heymann in Wien — gesellten sich vor kurzer Zeit ein paar unbekannte Miniaturen seiner Hand, die ich in mährischem Privatbesitze gefunden habe.

Sie stellen das Ehepaar Georg und Veronika Koller dar und sind auf viereckige Elfenbeinplättchen gemalt (63 mm hoch, 52 mm breit).



Waldmüller, Georg Koller, Miniatur.



Waldmüller, Veronika Koller, Miniatur.

Georg Koller war Oberamtmann der k. k. Theresianischen Stiftung auf der Herrschaft Neutitschein, seine Gattin Veronika eine Tochter des Papierfabrikanten Karl Loos in Saar.

Ihnen wurde 1801 ein Sohn geboren, als dessen Taufpatin Frau Anna Radlin, »Bürgerin von Wien«, auftritt. Diese Anna war, nach einer freundlichen Mitteilung des Wiener Stadtarchivs, die Frau des bürgerlichen Fischhändlers Philipp Radl, von dem sie im Jahre 1800 nach seinem Tode das Haus Nr. 6 auf der Donaustraße in der Leopoldstadt (heute Obere Donaustraße Nr. 101) geerbt hat. Fünf Jahre später überließ sie es käuflich ihrem Sohne, dem bürgerlichen Fischhändler Ignaz Radl.

Es ist also guter besitzender Bürgerstand, der hier die Brücke geschlagen haben dürfte zwischen dem Neutitscheiner Oberamtmann und dem angehenden Maler Waldmüller. Denn Waldmüller war selbst bekanntlich ein Wirtsohn und ist nicht ohne Schwierigkeiten auf den Weg zur Kunst gelangt. Wie Gottfried Keller Fahnenstangen, hat Waldmüller Zuckerwaren gefärbt, um sich etwas zu verdienen.

Der verbotene steinige Weg ging trotzdem schon bei Zeiten sichtbar aufwärts.

Die Darstellung des Neutitscheiner Ehepaares deutet auf früheste Jugendzeit. Noch ganz schulmäßig sehen die Blätter in den abgeschrägten Ecken aus, die aus der Einschaltung eines achteckigen gemalten Rähmchens in das Viereck der Elfenbeinplatte entstanden. Auch ist die An-

lage beider Bilder weit mehr zeichnerisch als malerisch empfunden.

Die braunen Haare sind bei beiden fürsorglich gezählt, die Perlenkette am Halse der Frau gewissenhaft umrissen. Zu ihrer weißen, bunt geputzten Haube gesellt sich ein schwarzes, hochgegürtetes Kleid, dessen Ausschnitt ein spitzenumrandetes weißes Hemdchen erblicken läßt. Der Mann steckt im braunen Rock mit hohem Kragen und

noch höherer weißer Weste, Spitzenjabot und schwarzer Halsbinde. Der Grund mit abgetönten Schatten ist lichtgrau.

Ein Vergleich mit den Miniaturen von Waldmüllers Eltern lehrt auf den ersten Blick, daß alle vier aus derselben Zeit stammen. Und was noch wichtiger: sie verraten trotz mancher Mängel schon die Anläufe eines ganz bestimmten Charakters, in der entschiedenen Auffassung schon die Vorzüge Waldmüllerscher Art, die unbedingte Wahrheitsliebe.

Der Vater, ein bartloser Vierziger mit hereingekämmten Haarsträhnen — die schrecklichen Stirnfransen waren schon damals Mode, und noch dazu bei Männern! — trägt zur hellen Weste einen dunklen Rock; der Himmel ist wolzig getupft (Ovalbild, 53 mm hoch, 45 mm breit<sup>1)</sup>).

Die Mutter, merkwürdig jung für einen Sohn von 22 Jahren, ist nicht ohne Eitelkeit herausgeputzt. Mit schwerem Goldring im Ohr, einer fünffachen Perlenkette um den lang geratenen Hals, einem Goldkamm im braunen, kunstvoll gelockten Haar, im schwarzen Kleid ein weißes Busentuch, dazu ein rotes Umhängtuch. Rückwärts ein bewölkter Himmel über Bäumen (Ovalbild, 55 mm hoch, 46 mm breit).

Beide hartknochig, mit engbegrenztem Blick, aber nicht ohne kleinbürgerliches Selbstgefühl. Vielleicht sollte mit diesen Arbeiten wirklich der bewölkte Familienhimmel aufgeheitert und bewiesen werden, daß es um so viel Be-

<sup>1)</sup> Eduard Leisching: Die Bildnis-Miniatur in Österreich. Tafel XXXII.



gabung schade wäre, wenn sie, dem Wunsch der Mutter folgend, dem geistlichen Stand geopfert würde.

Jedenfalls zeigen diese beiden Arbeiten, die richtig »Waldmüller 1815« bezeichnet sind, gegen das erstgenannte Kollersche Ehepaar einen bedeutenden Fortschritt.

Übrigens sieht es auf den zwei Neutitscheiner Miniaturen auch mit der Rechtschreibung noch bedenklich aus — Waldmüller schreibt seinen eigenen Namen falsch! Und nicht bloß einmal, etwa aus Versehen. Auf beiden Kollerschen Bildern steht klar und deutlich »Waldmüler« mit einem l.

Daß es sich dabei nicht um eine Fälschung oder eine nachträgliche Unterschrift von fremder Hand handelt, er-

Es ist ein bartloser junger Mann, der in etwas unbeholfener Haltung den Oberkörper nach vorne, den Kopf dagegen nach seiner Linken gewendet hält, trotzdem aber den Beschauer scharf im Auge behält. Er ist dunkelblond, hat blaue Augen, schwarzen Rock und bläuliche Weste, eine rote Halsbinde zum weißen, blaugestreiften Hemd und im rechten Ohr einen goldenen Ring. Die Bezeichnung am linken Unterrande ist nur zum Teile leserlich: »Waldmüller . . .«, das übrige nicht zu entziffern (Ovalbild, 60 mm hoch, 48 mm breit).

Entwickelter zeigt sich die Darstellungskunst in dem energischen Manneskopf mit dem dunkelbraunen Backenbart, ebenfalls in der Sammlung Gottfried Eisler. Er ähnelt in seiner



Waldmüller, weibliches Brustbild, Miniatur (Sammlung Dr. A. Figdor).



Waldmüller, Miniatur (Sammlung Gottfried Eisler).

gibt sich zunächst aus der erfreulichen Tatsache, daß diese zwei Miniaturen noch immer derselben Familie gehören und nie im Handel waren. Auch besaß Waldmüller schon damals die ganz unverkennbar charakteristische Unterschrift wie auf allen späteren Bildern und Briefen.

Er hat sogar ein anderes Mal seinen Namen auf eine andere Art mißhandelt. Ich verdanke den Herren Artaria die Mitteilung, daß im Jahre 1912 eine Miniatur in jener frühen Weise Waldmüllers aus galizischem Besitz zum Ankauf vorlag, worauf wieder ganz im Charakter seiner Schrift zu lesen war »Walldmüler«, zur Abwechslung mit zwei l in der ersten Silbe.

Aus jener in schwerer Schreibkunst noch wenig gefestigten, dagegen in der Malkunst doch schon überraschend sicheren und ahnungsreichen Jugendzeit Waldmüllers können wir nun schon eine ganze Gruppe von Miniaturen zusammenstellen, die es erleichtern, den gewiß viel umfangreicheren Bestand seines Miniaturenwerkes in Zukunft kennen zu lernen.

Herr Dr. Albert Figdor, dem ich die hier veröffentlichte Aufnahme verdanke, besitzt ein weibliches Bildnis mit einem Steckkamm im rabenschwarzen Haar, weißem Kleide mit kleinem Halsausschnitt und Umhängtuch. Es ist bezeichnet »Waldmüller — 1816« und stellt einen weiteren Fortschritt gegenüber den elterlichen Bildnissen dar.

Hierzu treten noch zwei männliche Brustbilder bei Herrn Gottfried Eisler, dem die ebenfalls hier erstmalig gebrachten Aufnahmen zu verdanken sind.

Haltung dem Neutitscheiner Oberamtmann. Wieder die gesucht wirren Haare, die peinlich gewissenhafte Zeichnung des gefältelten Hemdes. Dazu eine weiße Piquéweste mit grünlichen Schatten und ein dunkelblauer Rock, der Himmel lichtgrau getupft mit gelblichen und rosigen Lichtern. Links am Rand bezeichnet »Waldmüller« (Ovalbild, 62 mm hoch, 50 mm breit).

Die Entstehungsfolge dieser sieben Jugendwerke läßt sich nun ohne Zwang feststellen, da das der Eltern 1815 bezeichnet ist und das weibliche Brustbild der Sammlung Figdor 1816.

Letzterem steht an Schärfe der Auffassung der Mann mit dem kräftigen Backenbart am nächsten; auch dieses Bild dürfte 1816 entstanden sein.

Für die ältesten halte ich unstreitig die noch ganz befangenen Darstellungen des Ehepaares Koller. Von ihnen bis zu den Eltern war ein tüchtiges Stück Weges zurückzulegen. An sie wird sich, da sie seiner Künstlerlaufbahn bekanntlich höchst abgeneigt waren, der Jüngling auch erst bei kräftigem Selbstbewußtsein herangewagt haben.

Wir wissen ja von ihm selbst, wie früh er mit der Miniaturmalerei begann und können damit an der Hand jener Belege seine Entwicklung recht genau verfolgen<sup>1)</sup>.

Nach drei Grammatikalklassen »vertauschte ich das Gymnasium mit der Akademie . . . Schon im zweiten und dritten

<sup>1)</sup> Ferdinand Georg Waldmüller: Das Bedürfnis eines zweckmäßigeren Unterrichtes in der Malerei und plastischen Kunst. Wien, Gerold, 1846. — Neuausgabe: Wien, Gustav Pisko.



Jahre hatte ich an der Akademie solche Fortschritte gemacht, daß mir erste Preise im Zeichnen des Kopfes und der Figur zuerkannt wurden. Ich begann sodann mich im Miniaturmalen und im Porträt zu versuchen. Auch mit diesen Leistungen gelang es mir, einige Aufmerksamkeit zu erregen und Aufmunterung und Freunde zu gewinnen...«

In dieser Frühzeit, um das zwanzigste Lebensjahr — der Künstler wurde 1793 geboren — dürften die Neutitscheiner Miniaturen entstanden sein. Nur so läßt sich auch die auffällige Unkenntnis der Schreibweise des eigenen Namens erklären.

Daß die Aufmunterung der Freunde aber gar wohl begründet war, zeigt die offenbar treue, streng realistische



Waldmüller, Miniatur (Sammlung Gottfried Eisler).

Auffassung in so früher Zeit und das entschiedene Festhalten an dieser aufsteigenden Richtung.

Wenn er als Fünziger, bei Abfassung jener Schrift, ausrief: »... Naturstudien! — Ein Begriff, welcher mir bis dahin völlig fremd geblieben war!...«, so tut er sich offenbar selbst Unrecht. Er hatte vergessen, daß seine glückhaften Anfänge gerade auf das Naturstudium im Bildnis zurückgehen. Er hatte es darin durch seine Miniaturen bereits zu einem Namen gebracht.

So erklärt es sich unschwer, warum Hauptmann von Stierle-Holzmeister gerade von Waldmüller ein Bildnis seiner Mutter forderte, »genau so wie sie ist«.

## Notizen.

ZU UNSEREN TAFELN. Tafel 9 ist entnommen dem für alle Kunstfreunde wertvollen Werk von Dušan Jurkovič: Slowakische Volksarbeiten (Volksbauten, Interieurs und Handarbeiten). Von dieser auf 20 Hefen zu je 10 Tafeln berechneten Prachtpublikation sind bisher 14 Hefte zum Preise von je K 7.— erschienen. Den Inhalt bilden Ansichten von Bauernhäusern, Kirchen, Holzarchitekturen in charakteristischen Formen. Eigenartige Innenräume, Malereien, bemalte Möbel, Hausgeräte in Holzschnitzerei und Metall, keramischer Zierat und Stickereien von seltener Pracht geben ein Bild der reichentwickelten slowakischen Volkskunst (Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H.)

Tafel 10 gibt eine Probe von dem außerordentlich interessanten Inhalt eines verwandten Werkes: Dalmatien und seine Volkskunst. Von Natalie Bruck-Auffenberg. Das große, mit einem knappen einleitenden Text versehene Tafelwerk bringt Muster und Kunsttechniken aus altem Volks- und Kirchengebrauch in Dalmatien zur Darstellung, zeigt auf 68 zum Teil farbigen Tafeln Spitzen, Stickarbeiten, Teppichweberei, Schmuck, Trachten und Gebrauchsgegenstände der Dalmatiner. (Preis 50 M. = 60 K. Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H. in Wien.)

Tafel 14 und 15. Wohnung K. Zur Ergänzung der Abbildungen mögen folgende Angaben dienen: Vorzimmer — weißlackiertes Holz, schwarz-weiße Stoffe; Toilette — weißlackiert; Wohnzimmer — weiße Stuckwände, rotes Holz, rot-grau-weiß-blaue Überzüge; Teppich — rosa mit dunkelrot; Schlafzimmer der Dame — weißer Stuck, gelb poliertes, eingelegtes Holz, schwarze Seidenrips-Überzüge; Schlafzimmer der Söhne — schwarzgrau eingeriebene Eiche, bunte Vorhänge, grüner Teppich; Bibliothek — schwarzgrau eingeriebene Eiche, grauschwarze Überzüge; Studierzimmer der Söhne — schwarz-weiß eingelassene Eiche, schwarz-weiße Tapete.

KRIEGERGRAB- UND DENKMALAUSSTELLUNG IM ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM. Schon als die ersten Bestrebungen um würdige Grabstätten und Denkmale sichtbare Gestalt annahmen, meinten wir, daß man besser daran täte, einstweilen zuzuwarten, bis dieser Krieg nach Erscheinung und Wesen auch der Kunst klar und inne geworden. Seither hat die fortgesetzte Fülle solcher Versuche noch ein Zweites erkennen lassen, nämlich daß die Heimkämpfer bei aller Redlichkeit und Teilnahme dem vielfachen Heldentum draußen doch ferner bleiben, als es die Aufgabe der Kriegererehrung rechterweise verträgt. So konnte, was verfrüht und zum Teil von kaum zuständigen Händen unternommen wurde, der Monotonie nicht entgehen, die eine recht knappe Zahl von Formen und Motiven mit mehr Geschick als Einfall oder Größe abwandelt. Ein Gutes — und davon gibt die Ausstellung reichlich Zeugnis — soll dabei nicht verleugnet werden: Indem sich von Beginn an die großen Organisationen der Sache bemächtigt haben, wurde der Massenware der Weg verlegt und das Ganze auf die Grundlage eines schlichten Anstandes gebracht. Aber eben diese Organisation, die nur die Arbeitsweise fördern kann, hat auch jene immer merklichere Einförmigkeit und Zuständlichkeit herbeigeführt, aus der uns die heimgekehrten Krieger wohl befreien werden. Das Erleben wird uns das rechte Grabmal, das Nacherleben der Kunst auch das rechte Denkmal bescheren.

Damit wird das Verdienst des Vereines für Heimatschutz und Denkmalpflege in Niederösterreich, der einen derart umfassenden Überblick über die bisherige Gesamtleistung Deutschlands und Österreichs ermöglicht hat, in keiner Weise beeinträchtigt. Er wird auch künftighin schrittweise die Nachlese halten müssen. M. E.

WIENER KÜNSTLERWERKSTÄTTEN. Wir sind von unserer Kunst zu sehr an Verwirklichungen gewöhnt worden, an Werke und Persönlichkeiten, die sich abgeschlossen, fertig darbieten, ohne weitere Fragen offen zu lassen. Diese Erscheinungen erfüllen unsere Erwartungen und gehören eben deshalb, so wie sie geworden sind, recht eigentlich dem Vergangenen an, seltener auch nur dem Gegenwärtigen. Ins Künftige und Mögliche weisen sie nicht. Und doch hängt für die Fortdauer der Kunst gerade davon alles ab. Was zwischen ihren beruhigenden Wirklichkeiten als die künstlerische Schwingung schwebt, was oft im Unscheinbaren und Unzulänglichen, immer aber im Unfertigen, kaum greifbar, als der Nerv der Bewegung aufleuchtet, gerade das bezeugt das wesentliche: die Lebendigkeit der Kunst.

Und das meinen wir in den kleinen, wohlfeilen Dingen, die uns jetzt die »Wiener Werkstätte« am Graben vorführt, zu finden. Sie gehen weder auf Beständigkeit noch auf Gültigkeit aus. Schon ihre Stoffe sind recht vergänglich: meist Glas und Pappe. Auch sind sie weder zweckmäßig noch brauchbar. Ein fliehender Augenblick junger Phantasie, eine plötzliche Lust der Hand wird festgehalten. Es sind Impressionen des Kunsthandwerkes und sie ergeben zusammen eine Kette von kecken und anmutigen Einfällen, eine immer anregende Reihe von Möglichkeiten, einerlei, ob das hier schon Verwirklichte gelungen oder verfehlt ist. Es sind keramische Figürchen und Gruppen, gläserne Gefäße, Papiersachen, Holz und Gewebe, das alles mutwillig in der Form, von Farben flüchtig berührt. Vieles beweist nur Gelenkigkeit, Etliches schon starke Erfindung, aber das meiste hat Geschmack und beinahe alles Temperament und Ausdruck.

Es kommt von ehemaligen Schülern unserer Kunstgewerbeschule, die Josef Hoffmann ausgewählt und in die »Wiener Werkstätte« herübergenommen hat, damit sie hier ihren Heißhunger nach Äußerung, so gut das die Kriegszeit zuläßt, in Experimenten stillen. Die Leitung Hoffmanns ist zurückhaltender, die Dagobert Peches greift merklicher ein. Die »Wiener Werkstätte« aber gewinnt hier einen Vorrat, an verheißender und erziehbare Jugend, den sie braucht, wenn sie nicht bloß ihre eigene Vergangenheit ausbauen, sondern anhaltende Erneuerung will. M. E.

ARCHITEKTENKAMMERN. Der Bund Deutscher Architekten hielt seine Hauptversammlung in Berlin ab. Die Verhandlungen galten im wesentlichen der Beratung von Standesfragen, wobei erneut zum Ausdruck gebracht wurde, daß eine deutliche Kennzeichnung der zur Ausübung des Baukünstlerberufes ausreichend Vorgebildeten dringend geboten sei. Die Berufsbezeichnung »Architekt« sei ungeschützt und werde häufig mißbräuchlich von Personen angenommen, denen die nötige Vorbildung und praktische Erfahrung fehle, so daß der Baulustige sich oft in Unsicherheit darüber befinde, wem er sein Vertrauen schenken solle. Eine wirksame Abhilfe der mannigfachen Übelstände erblickte die Versammlung in der Schaffung einer Standesorganisation der Privatarchitekten auf öffentlich-rechtlicher Grundlage. Diese Architektenkammern würden den Zweck haben, die Baukunst zu fördern und die baukünstlerischen Interessen der Bevölkerung wie der Architekten wahrzunehmen. Die Versammlung faßte einen Beschluß, in dem sie sich grundsätzlich für die Schaffung von Architektenkammern erklärte.



## Literatur.

In der Reihe der vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht herausgegebenen Monographien über österreichische Künstler ist soeben ein zweibändiges Werk Arpad WEIXLGÄRTNERS über PETTENKOFEN erschienen. Wir werden über diese wertvolle Veröffentlichung demnächst ausführlich berichten.

**SOLDATENGRÄBER, KRIEGERDENKMÄER UND ERINNERUNGSZEICHEN.** Entwürfe und Vorschläge, herausgegeben vom Bayerischen Kunstgewerbe-Verein, München. Verlag von R. Oldenburg, München 1916.

Das vorliegende Werk des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins in München stellt gleich seinen Vorgängern in Österreich, Württemberg und Sachsen viele Gestaltungsmöglichkeiten von Kriegergrab und Kriegerdenkmal dar, nicht im Sinne von Vorbildern für bestimmte Fälle, sondern von Anregungen unter besonderer Berücksichtigung der Material- und Arbeitsverhältnisse im Felde.

Alexander Heilmeyer hat den Bildertafeln einen knappen Text vorausgeschickt, der kurz und treffend grundsätzliche Richtlinien gibt. Allerdings nicht alle Entwürfe stellen eine Erfüllung der ausgesprochenen künstlerischen Grundanschauungen dar; so fallen z. B. einige der reich mit plastischem Zierwerk versehenen römisch gearteten Denkmale mit antiken Trophäen von Kurz und einige andere entschieden heraus; die antiken Waffen wünschte man doch überhaupt einmal aufgegeben und an ihrer Statt Gegenwartsgestaltung.

Am wichtigsten vielleicht ist es, daß für das einfachste Denkmal, die Gedächtnistafel mit den Namen der Gefallenen, das in Tausenden von Gemeinden errichtet werden wird, gute und mannigfache Formen und Anwendungen gestaltet werden; namentlich sei da auf die Terrakottafeln mit Backsteinschichtenteilungen von Berndt hingewiesen.

Die Arbeitsstätte der Gefallenen zum Orte ihrer Ehrung zu machen, ist ein schöner Gedanke Blößners und bemerkenswert seine Lösung für einen Fabriksraum.

Für die Durchbildung der Schrift zu denkmalmäßiger Wirkung bringt die Ehmckeschule gute Beispiele. Von den größeren Denkmälern üben die stärkste Wirkung die einfachsten, die, welche die räumlichen Urformen unmittelbar anwenden, wie jene von Hönig. Das gleiche gilt von den Entwürfen für Kriegergräber und Friedhöfe.

Dem mannigfachen Guten, das in dem Werke geboten wird, wünscht man dankbar weitgehende Wirkung und Verwirklichung.

DR. K. GIANNONI.

**POTSDAMER BAUKUNST.** Eine Darstellung ihrer geschichtlichen Entwicklung von Dr. Hans Kania. Mit 85 Abbildungen. Potsdam. Verlag von Max Jaeckel, Inhaber Ernst Noetzel. 1915. 112 S.

Die Arbeit Kantias bietet eine zusammenhängende Darstellung der Entwicklung des Potsdamer Baustiles innerhalb eines Zeitraumes von zwei Jahrhunderten. Im Verlaufe dieser Zeit gibt uns die Potsdamer Kunst ein Spiegelbild der gleichzeitigen Kunstentwicklung Europas. Es ist keine Kunst, die durch die Einheit lokaler Traditionen zusammengehalten wird, ihre Größe verdankt sie der Fürstengunst der Hohenzollern. Bis zu Schinkel sehen wir, wie der Wille des Herrschers den Stil bestimmt, durch die Wahl fremder, französischer und holländischer Künstler, wie de Bodt, Legeay, Gontard, Boumann und durch die Wahl genau bezeichneter, fremder Vorbilder, wie etwa die Kopien der Paläste Barberini, Salviati, della Borsa. Dieser Einfluß der persönlichen Geschmacksrichtung des Fürsten war besonders ausgeprägt unter Friedrich dem Großen, der sich bis 1780 die Entwürfe aller Bauten vorlegen läßt, zu vielen selbst die Fassaden zeichnet und auch die Architektur der ganzen Stadt schließlich als nichts anderes als eine weitere Umgebung seines Schlosses bestimmt. Auch Friedrich Wilhelm III. »geruhte« noch, wie Schinkel sagt, für die in Potsdam neu zu erbauende Kirche »höchsteigendhändig Kuppelformen zu bestimmen«, aber doch sehen wir, wie die große Künstlerpersönlichkeit Schinkels schließlich über den Willen des Herrschers hinauswächst und den Boden gewinnt für eine selbständige Richtung der Baukunst.

HOLEY.

**HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT.** Begründet von Univ.-Prof. Dr. Fritz Burger, München, fortgeführt von Prof. Dr. Brinckmann, Karlsruhe. Mit ca. 6000 Abbildungen. In Lieferungen im Abonnement à M. 1'50, außer Abonnement M. 2'— (Akademische Verlagsgesellschaft, Neubabelsberg). Lieferung 24. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst. Heft 10. — 25. Burger, Deutsche Malerei der Renaissance. Heft 9. — 26. Willich, Die Baukunst der Renaissance in Italien. Heft 2. — 27. Curtius, Die antike Kunst, Heft 3. — 28. Curtius, Die antike Kunst. Heft 4. — 29. Vitzthum, Malerei und Plastik des Mittelalters. Heft 3. — 30. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst. Heft 11. — 31. Burger, Deutsche Malerei der Renaissance, Heft 10.

An Stelle des Ende Mai 1916 vor Verdun gefallenen Prof. Dr. Fritz Burger hat Prof. Brinckmann die Leitung des »Handbuchs« übernommen. Die vorliegenden acht neuen Lieferungen führen wichtige Spezialstudien weiter und zeigen, daß der Verlag das »Handbuch« im Sinne des Begründers zu einer umfassenden Geschichte der Kunst auszugestalten bemüht bleibt. Den Texten ist wie in allen früheren Heften wieder ein sehr reiches Bildermaterial beigegeben.



## Ein Meisterwerk moderner Graphik

In einmaliger Auflage erscheint soeben:

### Allois Kolb, Aus den Karpathen und Ostgalizien (mit dem Korps Hofmann)

Rein künstlerisch gewertet zählen die Impressionen landschaftlicher und genrehafter Motive des geschätzten Graphikers Alois Kolb zum Bedeutendsten, was die Zeichenkunst der letzten Jahre zu bieten hatte. In den Landschaften der Karpathen, in den von entsetzlicher Kriegsnot umgewählten Gefilden, zerstörten Dörfern und eiligst aufgebauten Brücken über Gebirgsflüsse, in dem ganzen Getriebe des kriegerischen Nomadenlebens, an dem er als österreichischer Offizier durch Monate teilnimmt, in diesem von heroischen Empfindungen bewegten Sein empfangen Kolb eine Fülle allerstärkster Eindrücke, die er nun in Blättern von bewundernswürdiger Kraft festgehalten hat. Berthold Viertel, als feinsinniger Schriftsteller längst bekannt, als Offizier des Künstlers Kamerad im Felde, hat den einfließenden und erläuternden Text beigezeichnet.

Die Mappe enthält 44 Blatt, darunter 12 farbige Originallithographien, 1 Kupferdruck, 6 farbige und 25 getönte Faksimiledrucke im Format 16,5 x 22 cm.

Es werden nur 800 numerierte Exemplare hergestellt:

Nr. 1—50 als Vorzugsausgabe auf japanisch Japan unter Aufsicht des Künstlers gedruckt und handschriftlich signiert. In Passepartouts 25,5 x 37,5 cm und in Pergamentmappe, Preis 200 M. = 240 K.

Nr. 51—800 auf dem Titel vom Künstler signiert. In Passepartouts 25 x 33 cm und Mappe, Preis 50 M. = 60 K.

### Ein späterer Nachdruck ist ausgeschlossen

Illustrierte Prospekte in jeder besseren Buchhandlung

**Kunstverlag Anton Schroll & Co.,** G. m. b. H.  
in Wien I, Graben 29



# GASGEFÜLLTE WOTAN-LAMPEN

## IN KLEINEN LICHTSTÄRKEN

sind eine neue Erscheinung auf dem Gebiete der stromsparenden elektrischen Glühlampen

Als im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts die Möglichkeit erkannt wurde, den elektrischen Strom durch eine beliebige Zahl von Leitungsabzweigungen an jeden gewünschten Verwendungsort zu bringen, ihn also beliebig zu unterteilen, gelang es auch bald, ihn mit Hilfe der von Edison erfundenen Kohlefaden-Glühlampen für die Kleinbeleuchtung im weitesten Umfange nutzbar zu machen.

Im Jahre 1882 wurde die erste europäische Kohlefaden-Glühlampenfabrik von Siemens & Halske errichtet, welche seitdem diese Lampenart herstellt. Es ist in der Zwischenzeit nicht möglich gewesen, ihre Lichtausbeute, d. h. das Verhältnis des erhaltenen Lichtes zur verbrauchten elektrischen Energie, nennenswert zu verbessern. Das besondere Merkmal dieser Lampen besteht darin, daß ein aus geeignetem Material hergestellter Kohlefaden im luftleer gepumpten Raum vom elektrischen Strom durchflossen und dadurch auf eine Temperatur erhitzt wird, welche sich zur Abgabe von Licht eignet. Das vorzeitige Verbrennen des Leuchtfadens wird dadurch wirksam verhindert, daß durch Auspumpen der Luft aus der Glasglocke auch die letzten Reste von Sauerstoff oder anderen, den Verbrennungsvorgang fördernden Gasen entfernt werden.

Noch im Jahre 1903, als man dazu übergehen konnte, in der Tantal-Lampe die erste Metalldrahtlampe auf den Markt zu bringen, wurde es für selbstverständlich gehalten, den glühenden Metalldraht in der bei den Kohlefadenlampen üblichen Weise, d. h. durch Glühen im luftleeren Raume, vor der Zerstörung zu schützen.

Auch die Wotan-Lampe, die älteste Glühlampe mit einem Leuchtdraht aus gezogenem Wolfram-Metall, wird heute noch in größtem Umfange als sogenannte Vakuum-Lampe hergestellt.

Erst als sich im Jahre 1913 die Erkenntnis durchsetzte, daß bei einer geänderten Formgebung des Leuchtkörpers aus gezogenem Metall und Füllung der Glasglocke mit indifferentem Gase (Stickstoff) eine gegenüber den modernen Drahtlampen noch weitergehende Verminderung des Verbrauchs an elektrischer Energie pro abgegebene Lichteinheit möglich war, verlor die ältere Herstellungsmethode die bis dahin innegehabte Alleinherrschaft. Während im Vakuum der über eine gewisse Temperatur hinaus erhitzte Leuchtdraht sehr bald zugrunde geht, heben

geeignete, den Leuchtkörper umspülende Gase diese schädliche Einwirkung wieder auf.

Zunächst nur für größere Lichteinheiten, dann sprunghaft zu immer kleineren Lichtstärken übergehend, wurden gasgefüllte Glühlampen als sogenannte Halbwatt-Lampen angeboten, als welche sie sich ein sicheres Feld eroberten. Bei Lampengrößen unter 100 Kerzen indes, wie sie für die elektrische Beleuchtung von Innenräumen, wie Wohnungen, Läden, Werkstätten und dergleichen, in vielen Millionen jährlich verbraucht werden, schien die Entwicklung zum Stillstand kommen zu wollen. Inzwischen waren aber die Chemiker und Glühlampentechniker in

ihren Laboratorien an der Arbeit. Metalle mit hohem Schmelzpunkt und ihre Legierungen, Edelgase, welche die Einwirkung des chemisch reinen Stickstoffs übertreffen, wurden in ihrem Verhalten und auf ihre Eignung für die Herstellung elektrischer Glühlampen untersucht. Kam es doch darauf an, den Leuchtkörper in der Lampe auf eine seinem Schmelzpunkt sehr nahe liegende Temperatur zu bringen, ohne daß er in kürzester Zeit vernichtet wird. Je höher man die Temperatur steigert, desto größer ist die abgegebene Lichtmenge und desto geringer wird die im Verhältnis zu ihr verbrauchte elektrische Energie. Dabei muß aber eine wirklich brauchbare Glühlampe effektive Brennzeiten von wenigstens 600 bis 800 Stunden

erreichen, wobei diejenigen kürzeren oder längeren Brennperioden zusammenzurechnen sind, in denen die Lampe tatsächlich ihr Licht abgibt.

Als dann im Juni 1915 die neuen Wotan-Lampen Type »G« in den Verkehr gebracht wurden, war diesen kleinen, stromsparenden Glühlampen für Innenbeleuchtungen infolge ihres schönen, weißen Lichtes und ihres sehr geringen Verbrauches an elektrischer Energie ein voller Erfolg beschieden. In Größen von 40 bis 100 Watt hergestellt, zeichnen sie sich außerdem durch vorteilhafte Verteilung des Lichtes und die gewählte, geschmackvolle Form aus.

Durch rastlose Arbeit im Laufe des letzten Jahres ist es gelungen, Verbesserungen zu erzielen, welche es ermöglichen, diese begehrte Lampe in noch kleineren Einheiten für nur 25 Watt bei 100 bis 130 Volt, 40 Watt bei 140 bis 165 Volt und 60 Watt bei 200 bis 230 Volt herzustellen und so auch dem Kleinverbraucher elektrischen Lichtes eine billige, trotz sparsamsten Verbrauches ergiebige Lichtquelle zu schaffen.





# A. HERZMANSKY,

EINE PFLEGESTÄTTE DER WIENER MODE  
GEGRÜNDET 1863, KEIN KAUFZWANG

WIEN, VII, MARIAHILFERSTR. 26  
STIFTGASSE 1, 3, 5, 7



GESAMTANSICHT.



INNENANSICHT STIFTGASSE 3

Regenschirme, Sonnenschirme,  
Handschuhe, Krawatten, Hosen-  
träger, Lederwaren, Perlfaschen  
Grosse Resfenabteilung

Grosses Lager in Seidenstoffen, Samt  
Plüsch, Wollstoffen, Waschkleiderstoffen  
Bändern, Aufputz, Stickereien, Spitzen,  
Tischzeuge, Handtücher, Wischrücher,  
Taschentücher, Leinen- und Baumwoll-  
waren, Wirkwaren, Unterwäsche,  
Strümpfe, Socken, fertige Herren,  
Damen, Kinder und Bettwäsche, etc

Neueste Modelle fertiger Damen-  
und Kinderkleider, Blusen, Mäntel  
Jacken, Hauskleider, Schlafrocke  
Unterröcke, Teppiche in neuen Mustern  
und in allen Grössen, Vorhänge, Zugvor-  
hänge, Künstlervorhänge, Tisch- und  
Bettdecken, Schlafdecken, Reisedecken  
Reisekoffer, Reisekörbe, Reisetaschen.



KAFFEE-SAAL MIT KONDITOREI

GEORGE  
KARAU





AUGUST PETTENKOFEN: DAS ATELIER DES KÜNSTLERS





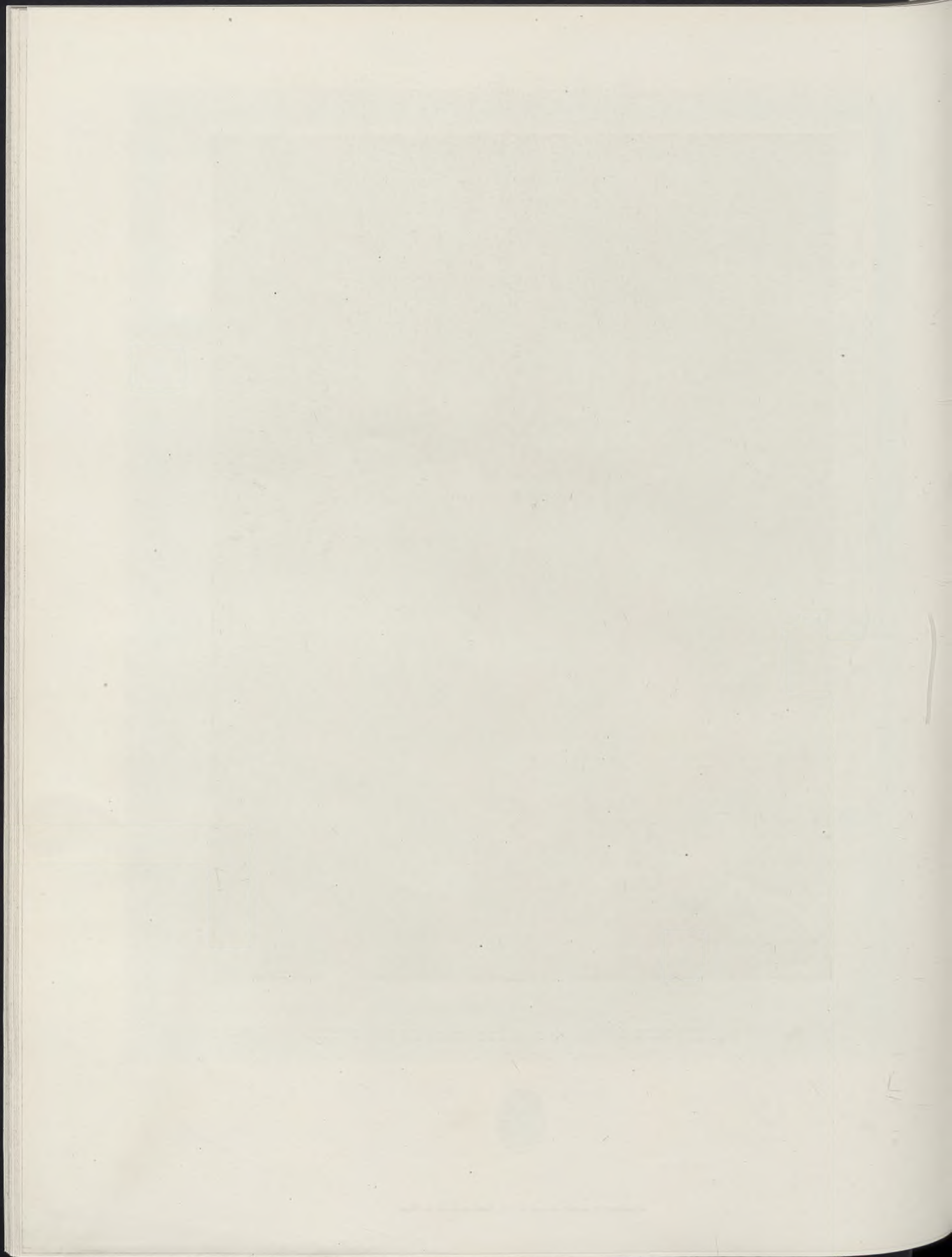






Abb. 73: August Pettenkofen, Österreichische Soldaten besteigen Wagen, Bleistiftzeichnung. 1849.  
Budapest, Museum der schönen Künste.

## August Pettenkofen

Von Arpad Weixlgärtner<sup>1)</sup>

Bei dem Versuch einer ästhetischen Analyse dessen, was Pettenkofen auf dem Gebiete der Lithographie geleistet hat, müssen natürlich die ersten unsicheren Schritte des Anfängers ebenso außer Betracht bleiben wie diejenigen Blätter, die deutlich die Unlust an der Brotarbeit zur Schau tragen. Was übrig bleibt, der schlackenlose Kern seines graphischen Œuvres, läßt sich vielleicht folgendermaßen charakterisieren: Zeichnerische Tüchtigkeit, die stetig wächst, ist gepaart mit einem ungewöhnlichen malerischen Feingefühl. Gewisse Blätter wirken geradezu farbig. Schon früh verrät sich die von kritischer Veranlagung zeugende hohe, seltene Kunst, rechtzeitig aufhören, dem Werk den Reiz der frischen Unmittelbarkeit des ersten Entwurfes bewahren

zu können, es nicht durch allzuweit getriebenes Vollenden in seiner Wirkung zu beeinträchtigen. Treuer Naturalismus zeigt sich von gutem Geschmack überwacht und geleitet und ist von erfindungsreicher Kompositionskraft und künstlerischem Leben erfüllt. Ungewöhnliche Charakterisierungsgabe befähigt zur erfolgreichen Darstellung der Affekte des Menschen, wie sie sich in dessen Mienen und Gesten spiegeln. Auch dem Schritte, der von hier aus auf das Gebiet der Karikatur hinüberführt, folgt das Gelingen. Über behaglichen Humor und scharfe Satire verfügt der Künstler in gleichem Maße. Er vermag Lachen zu erregen und zu rühren, zu ergreifen. Eigener Erzählungsgabe und der Fähigkeit, sich in die Vorstellung eines anderen hineinzuleben

<sup>1)</sup> In der Reihe der vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht herausgegebenen Monographien über österreichische Künstler ist jüngst ein Werk Arpad Weixlgärtners über August Pettenkofen erschienen (Verlag von Gerlach & Wiedling in Wien). Das Ergebnis langjähriger Studien hat Weixlgärtner, dem neben manchem andern noch ungenützten Material der schriftliche Nachlaß des Künstlers zur Verfügung stand, in zwei umfangreichen Bänden (mit 138 Textabbildungen und 53, zum Teil farbigen Tafeln) veröffentlicht, deren einer fast zur Gänze in Anspruch genommen wird von dem mit außerordentlicher Sorgfalt bearbeiteten Œuvre-Katalog. Der Darstellung muß nachgerühmt werden, daß sich

Weixlgärtner nicht begnügte, die künstlerische und menschliche Persönlichkeit Pettenkofens liebevoll zu schildern, daß es ihm vielmehr geglückt ist, ein Zeitbild zu geben, die Voraussetzungen für die Entwicklung des Meisters, die Zusammenhänge seines Schaffens mit der zeitgenössischen Kunst zu zeigen. Mit Zustimmung des Verfassers und des k. k. Ministeriums veröffentlichen wir hier einige Bruchstücke des Textes, die sich zu einer vortrefflichen Charakteristik des Künstlers zusammenschließen, und verdanken dem freundlichen Entgegenkommen seitens der Besitzer der Reproduktionsrechte auch die Möglichkeit, eine Anzahl der wohl gelungenen Abbildungen und eine der Farbentafeln aus dem Werke abdruckend.





Abb. 74: August Pettenkofen, Ungarischer Bauer. Aquarell. 1851.  
Budapest, Baron Julius Forster.

und Gelesenes in Bilder umzuschaffen, entspringt die vorzügliche Eignung zum Illustrator. Im Mittelpunkt von des Künstlers Interesse steht der Soldat oder besser gesagt: der Krieg. Im kleinen Format gelingen ihm ungemein anschauliche, äußerst lebhaft Kampfszenen. Selbst die gesteigertsten Bewegungen von Menschen und Pferden weiß er überzeugend festzuhalten. Trefflich beobachtete Pferde spielen auf seinen militärischen Blättern eine große Rolle. Auf diesen tritt als Ort der Handlung Ungarn hervor. Die Landschaft als solche freilich steht gegenüber dem Figuralen fast ganz zurück. Aber auch das kleinbürgerliche Genre mit Wien als Hintergrund, hier auf den Lithographien humoristisch gefaßt, ist flott und trefflich behandelt. Hervorzuheben ist der sinnliche Reiz, mit dem des Künstlers Frauengestalten begabt sind. Eine leichte Neigung zu pikanter Schilderung läßt sich nicht verkennen. Nicht unterschätzt darf die Bedeutung der Bildnisse werden, die sich dort, wo sie auf Autopsie beruhen und mit Lust gezeichnet sind, mit den besten damals in Wien geschaffenen messen können. All diese mannigfaltigen Neigungen und Begabungen sind von einem starken Temperament durchglüht.

So ist der Rang, den Pettenkofen unter den Maler-

Lithographen während der ersten Blütezeit von Alois Senefelders Technik einnimmt, ein hoher. Unter den Wienern steht er sicher in der ersten Reihe, da aber Wien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eigentlich der einzige Platz ist, der sich auf dem Gebiete der Steinzeichnung mit Paris messen kann, so wird er als Lithograph, wenn man wie billig den bahnbrechenden Franzosen den Vortritt läßt, doch gleich nach diesen genannt werden müssen . . .

Auf einen ersten Platz hat Pettenkofen auch als Wiener Genremaler des Vormärz wohlbegründeten Anspruch. Seine Spezialität als solcher sind Szenen aus dem zeitgenössischen Soldaten- und Kriegsleben. Als Porträtist betätigt er sich eigentlich nur während jener frühen Periode, es ragen aber seine Leistungen über das allgemeine, freilich auffallend hohe Niveau dessen, was damals in Wien auf diesem Gebiete geleistet wurde, nicht allzusehr hervor, und als Porträtmaler wird er von manchen seiner Wiener Zeitgenossen, es seien nur Waldmüller, Amerling, Kriehuber, Daffinger genannt, übertroffen. Der Landschaft schenkt er dazumal noch geringe Beachtung. Die rechtzeitige Bekanntschaft mit Werken der großen französischen Meister seiner Zeit bewahrt ihn davor, in Manier zu versinken, eine Gefahr,





Abb. 75: August Pettenkofen, Markt in Szolnok. Ölbild. 1854.  
Reichenberg, Heinrich Freiherr von Liebiegsche Sammlung der Stadt.

welche auf gewissen Ölbildern und besonders Aquarellen vom allerersten Anfang der Fünfzigerjahre deutlich genug zu erkennen ist. Zugleich führt ihn sein Stern in das Herz Ungarns und lehrt ihn in der Puszta und deren Bewohnern eine Fundgrube von Motiven kennen, die er, sowohl was das Gegenständliche als auch was dessen künstlerische Auffassung und Darstellung betrifft, von nun an bis zu seinem Lebensende zu erschöpfen trachtet. Durch seine Szolnoker Bilder macht er sich und Ungarn berühmt. Von der ge-

malten Anekdote geht er zum Zustandsbild über, Menschen und Tiere hält er nunmehr in der Ruhe fest, der Landschaft fällt von jetzt an auf seinen Bildern eine immer größere Rolle zu. Besonderes Interesse wendet er dem Szolnoker Marktgetriebe, den dürftig aussehenden und doch so zähen ungarischen Steppenpferden und den Zigeunern zu. Infolge der ununterbrochenen Fühlung, in der er mit den gleichzeitigen Pariser Meistern steht, gelingt es ihm, sich in Stil und Technik stets auf der Höhe der Zeit zu erhalten.





Abb. 76: August Pettenkofen, Ungarischer Markt mit Schirmen. Ölbild. 1874.  
Wien, k. k. Hofmuseum.

Schulte er sich aber an den Franzosen — zuerst etwa an Meissonier, Decamps und einigen Meistern von Barbizon, später wohl auch an den Pleinairisten und Impressionisten —, so ahmt er sie doch niemals sklavisch nach. So vielseitig und so verwandlungsfähig er nämlich auch ist, so weiß er sich doch immer seine Persönlichkeit zu bewahren. Wie mit dem Spanier Fortuny und dem Italiener Favretto, so wird er auch mit manchem französischen Künstler in verwandtem Streben zusammengetroffen sein. Ist er einerseits der Entwicklung gefolgt, so war er andererseits zweifellos auch eine der Kräfte, die sie bewirkt haben — wenn auch keine jener elementaren, die Bahn brechen und die andern mit sich fortreißen. Immer ein tüchtiger Zeichner, war er doch von Anfang an vornehmlich eine koloristische Begabung. Von etwas harter und kühler Buntheit geht er in seinen Bildern zu warmer Tonigkeit über, und schließlich verleiht ihnen eine flott und sicher hingesezte Fleckigkeit vibrierendes Leben. Bevorzugt er zuerst die kühnen Formen windbewegter Wolken und starke Gegensätze von Licht und Schatten, so liebt er später die flimmernde, staub- und dunstdurchsetzte Atmosphäre sonniger Sommertage, die den Dingen Distanz gibt und ihre Farben und Umriss verschwimmen läßt. Anfänglich sind ihm bei seinen Marktdarstellungen die einzelnen Figuren und Sachen das Wichtigste, und er malt jede Kleinigkeit so treu als möglich, schließlich aber gibt er das aus einiger Entfernung gesehene Marktgewühl als unruhiges Ganzes wieder, dessen Einzelheiten in Form und Farbe der Blick nicht festzuhalten vermag. Was im Detail verloren geht, z. B. die Darstellung eines Gesichtsausdruckes (man erinnere sich etwa der ausgezeichnet gemalten schmerzverzerrten Antlitze auf dem »Verwundetentransport«), wird an Überzeugungskraft der Gesamterscheinung gewonnen. Der Stil der Fernsichtigkeit überwindet den der Nahsichtigkeit, und mit einer neuen Auffassung geht eine neue Technik Hand in Hand. In Pettenkofens Technik gibt es große Abwechslung. Zu Zeiten

herrscht das Ölbild, dann wieder das Aquarell, schließlich die Zeichnung vor. Guasch und Pastell werden gepflegt, die Zeichnung erfährt in Anlehnung an die alten Meister alle erdenklichen Wandlungen. Pettenkofen verschmäht es nicht, sich eines so wichtigen Hilfsmittels zu bedienen, wie es für den bildenden Künstler die Photographie ist. Gleich Meissonier und Menzel, nur natürlich in viel bescheidenerem Maße, arbeitet auch er mit alten Kostümen, sowohl echten als auch vom Theaterschneider angefertigten, und studiert auch er aufs sorgfältigste die einschlägigen Werke der alten Meister. Während des letzten Drittels seines Lebens liefern ihm außer Ungarn noch Neapel und Venedig und die österreichischen Alpenländer, denen er auch schon früher dann und wann einmal einen Vorwurf entlehnt hat, Motive ...

Da Pettenkofen bis an sein Lebensende keine Mühe scheut, sich in seiner Kunst zu vervollkommen, überhaupt rastlos tätig und außerdem der strengste Kritiker seiner selbst ist, so gibt er kaum jemals ein Werk aus der Hand, das ihn nicht auf der Höhe seines Könnens zeigte, und nur selten wagt er sich an Aufgaben, denen er nicht gewachsen ist. Seinen Arbeiten ist vielmehr bis zuletzt ein stetiger Fortschritt anzumerken. Er ist nicht taub für die Rufe seiner Zeit, aber er verkauft sich nie an die jeweils herrschende Mode des Gewinnes halber. Wie als Mensch ist er auch als Künstler vornehm und lauter. Mit dem Besten aus der Kunst der Vergangenheit und der Gegenwart vertraut, mit auserlesenem Geschmack und einer scharfen Urteilskraft begabt, bildet er sich selbst den Maßstab, nach dem er sich und andere bewertet. Wohl lernt er vom Ausland, aber er verleugnet doch niemals sein Österreicher-tum. Sein Stil ist international, aber die meisten Vorwürfe seiner Bilder sind der Heimat entnommen, ist doch Ungarn die Hälfte der Donaumonarchie. Er ist kein Bahnbrecher und kein Schulhaupt, aber eine ausgereifte, volle und ganze Persönlichkeit von starker Eigenart, auf die stolz zu sein die österreichische Kunst alle Ursache hat.



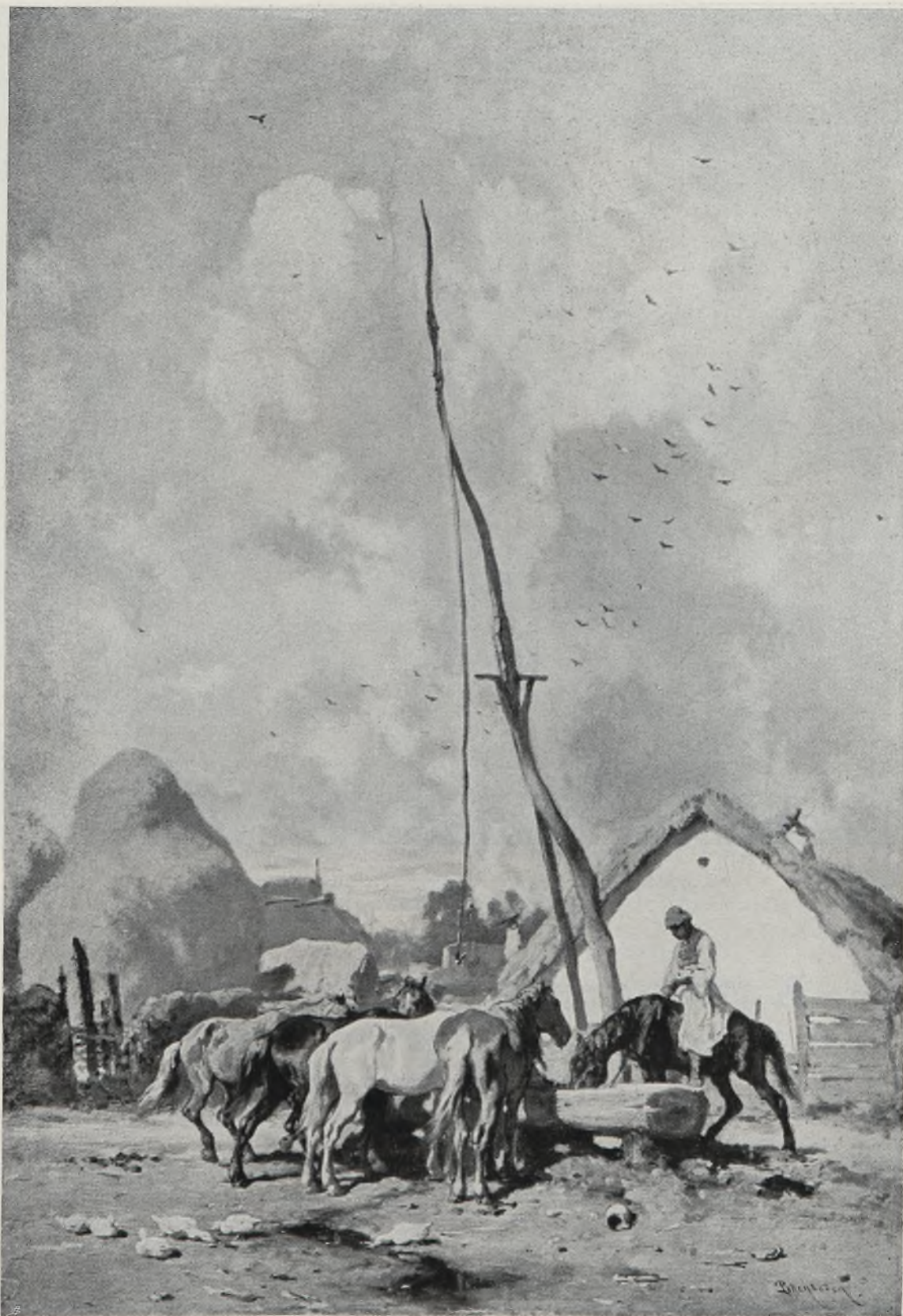


Abb. 77: August Pettenkofen, Pferde am Ziehbrunnen. Ölbild.  
Budapest, Graf Ludwig Károlyi.





Abb. 78: Karl Schindler, Rekrutierung. K. k. Staatsgalerie, Wien.

## Kunst des 19. Jahrhunderts in der österreichischen Staatsgalerie

Von Lili Fröhlich-Bum

Die Neuaufstellung der Staatsgalerie ist nicht deshalb ein Ereignis, weil es gelang, in absolut unzulänglichen und ungeeigneten Räumen einen Teil dieser großen und kompliziert zusammengesetzten Sammlung aufzustellen und zur Geltung zu bringen, sondern weil sie in ihrer Beschränkung auf das 19. Jahrhundert — die Neuerwerbungen auf dem Gebiete alter österreichischer Kunst wurden beiseite gelassen, ebenso wie Schöpfungen allerneuester Kunst — zwingt, sich mit einer Fülle interessanter Probleme auseinanderzusetzen. Es ist nicht einfach, den Kunstwerken der jüngsten Vergangenheit mit der Objektivität gegenüberzustehen, die zu ihrer historischen Würdigung nötig ist. Zu leicht wirkt die vorletzte Kunstrichtung ebenso wie die ganze vergangene Epoche mit ihrer Literatur, Philosophie und ihren Grundsätzen ein wenig als vergangene Mode, die

der neue Geschmack stärker ablehnt, als alles was vorher entstanden war. Es sind Anschauungen, die noch bekämpft werden, alles Neue macht ihnen Opposition, wenn sich auch oft später erkennen läßt, daß es in der geschmähten Vergangenheit wurzelt. Für diejenigen, die der neuen Produktion nicht nahestehen, belastet die große Menge des Vorhandenen die echten Kunstwerke darunter, so daß keine Neugierde nach genauerer Bekanntschaft mit derartigen Werken entsteht, sie also zumindest als uninteressant oder gar langweilig empfunden werden. Und diese Empfindung läßt auch ein ausgeprägtes Qualitätsgefühl oft völlig versagen. Die Zusammenstellung so bedeutender Werke des 19. Jahrhunderts, wie sie die Staatsgalerie jetzt bietet, vermehrt um einen Teil der modernen Bilder des Hofmuseums als Leihgaben, zeigt, daß eine gerechte Würdigung heute schon



möglich ist, wenn man historisch vorgeht und bei Werken dieser Epoche nach dem »Woher« und »Warum« forscht.

Der große Barocksaal, dessen Form beibehalten wurde, enthält Makarts »Triumph der Ariadne«, Böcklins »Meeresidylle« und den »Christus im Olymp« von Klinger. Das vollkommenste dieser Werke scheint mir Böcklins Bild, das keine große Maschine ist, sondern ein Stück durchkomponierter, technisch bewältigter Malerei mit intensiver Naturstimmung und starkem Leben in den Figuren. Man mag diese oder jene Einzelheit häßlich finden, die grünbraunen Fleischtöne unnatürlich oder unschön, das hat keine Bedeutung und ist reichlich aufgewogen durch die Phantasie des Künstlers, die ein neues Stück Welt geschaffen hat. Sie wurde uns greifbar, sie ist vorhanden; ob sie uns mehr oder weniger gefällt, zum Aufenthalt lockt oder nur zur flüchtigen Betrachtung, keinesfalls läßt sie sich bestreiten oder wegleugnen. Böcklin hat einen neuen Stil geschaffen, der bestehen bleiben und der für immer achtungsvoller Anerkennung sicher ist, ob nun der herrschende Geschmack mit dieser Kunst Verbindung haben wird oder nicht.

Können wir diese Frage für Makart ebenso bestimmt beantworten? Es spricht viel dafür; der barocke Schwung, die Fähigkeit, eine ungeheure Fläche mit Figuren zu erfüllen, sind großmeisterlich, das Kolorit der »Ariadne« ist heute noch ein Triumph von Leuchtkraft und Lebensfreude. Doch einer genaueren Betrachtung hält dieses riesige Werk nicht stand, es ist hier nichts wirklich geschaffen, kein Raum, höchstens Kulissen, keine Menschen, sondern Marionetten. Nicht daß er seinen Figuren keine Knochen und Muskeln gab, wie ihm meist vorgeworfen wird, entscheidet gegen ihn, sondern daß sie, je länger man sie betrachtet, desto weniger körperlich wirken und immer mehr zur bemalten Leinwand werden. Es fehlte Makart die Fähigkeit, die runde Figur lebensvoll zu gestalten und den Raum herauszubauen, also das, was gewiß einen großen Teil des Genusses an der Malerei ausmacht. Er war Kolorist und vielleicht ein ganz großer Dekorateur, in ein Jahrhundert geschleudert, das nicht die richtigen Aufgaben an einen solchen zu vergeben hatte.

Auch sein Porträt der Frau Plach, das dem Böcklin gegenübersteht, illustriert das eben Gesagte. Es wirkt im Augenblick frappierend, scheint ein Stück Zeit, Kunst, Mode. Schon die Dimensionierung des Raumes um die Gestalt herum gibt Wichtigkeit und Würde, die Haltung und Pracht der Erscheinung charakterisieren die schöne Frau jener Epoche, wie sie aussah oder aussehen wollte. Doch das Porträt selbst ist nicht lebensvoll, verblaßt zum Schemen, wenn man es schärfer ins Auge faßt und läßt nichts zurück als eine Erinnerung an den Typus einer mondänen Frau der Siebzigerjahre.

Diese Bemerkungen sollen durchaus nicht ablehnend sein, sie bemühen sich nur um Klarheit über Makarts künstlerische Qualitäten. Erst eine spätere Generation mit mehr Distanz wird entscheiden können, ob dieser von seinen Zeitgenossen überschätzte Maler bleibende künstlerische Werte geschaffen hat.

Das umstrittenste Werk dieses Saales ist wohl Klingers »Christus im Olymp«. Diese Bildfläche, die fast so groß wie die der Ariadne ist, hat kein Dekorateur erfüllt, sie

verschwindet nicht unter einer zusammenfassenden Komposition, sondern sie scheint trotz der Teilung durch den Rahmen und der Fülle der Figuren nicht recht ausgenützt. Dieser Rahmen mit seinen geschmacklosen Palmen und trotz ihrer hervorragenden Qualität unorganisch angefügten Marmorfrauen ist ein starker Einwand gegen den Geschmack des Werkes, unbeschadet einer zeitgenössischen oder historischen Betrachtung. Die Farben sind nicht kräftig und lebendig, sondern eher unklar, ja schmutzig in der Wirkung. Wie sehr Klinger nach starkem Kolorit strebte, zeigte die Gestalt des Ares rechts im Rahmen, dessen Panzer und Gewand ein grelles Blau, Rot, Grün und Gelb zeigt, ohne daß auch nur ein leuchtender Ton entstände. Die Gruppen sind nicht zusammen komponiert, sondern nebeneinander selbst der Zusammenschluß der einzelnen Figuren ist locker und stellenweise mehr ein Aneinandergereihtsein. Und doch tritt Christus, in Gelb gekleidet, mit hellblondem Haar, wie eine leuchtende Erscheinung hervor, gibt einen koloristischen Mittelpunkt, um den herum alles andere matt sein darf. Haltung und Antlitz sind mächtig und eindrucksvoll, so daß die Gestalt den weiten Raum mit seinen verstreuten Figuren zusammenfaßt und die gelungene Darstellung des Ernstes und der Tiefe von Klingers Gedanken eine wohlabgewogene Komposition ersetzen. Es handelt sich hier um jene Art künstlerischen Schaffens, die dem Volk der Denker, den Deutschen, die natürlichste ist und immer wiederkehrt, da sie keine natürliche Begabung für Form an und für sich besitzen. So hat Dürer aus dem Geist heraus geschaffen und wie er die meisten Deutschen — Grünewald ist ein Einzelfall — nicht aus der unmittelbaren Anschauung. Zuerst entsteht der Gedanke oder die Empfindung, die nach Ausdruck ringt und zu dieser wird eine Form gesucht. Romanische Maler gingen den umgekehrten Weg. Die deutschen Künstler waren und sind darum auch in den graphischen Blättern am vollendetsten; wie einzelne Zeichnungen und Holzschnitte Dürers sein gemaltes Werk aufwiegen, so empfinden wir auch manchen Radierungen Klingers gegenüber. Und doch ist auch er ein großer monumentaler Künstler; wie einer zum Werke kommt und wie es entsteht, ist nebensächlich, wenn es lebensvoll und stark wird und das sind, trotz vieler Einwände, Klingers bedeutende Werke, sein »Beethoven« ebenso sehr wie »Christus im Olymp«.

Vielleicht die schönste Bereicherung erfuhr die Staatsgalerie durch die Werke Feuerbachs. Zu dem wundervollen Porträt von Feuerbachs Mutter, das schon vor einiger Zeit erworben wurde, kommt das Selbstporträt des Hofmuseums als Leihgabe und die Neuerwerbung »Orpheus und Eurydike«. Die beiden Bildnisse gehören zu den schönsten und ausdrücktesten der ganzen Kunst, sie sind Meisterwerke wie Porträte von Tintoretto, Thomas de Kayser oder Manet, ganz gleichgültig in welcher Zeit und Schule sie entstanden.

»Orpheus und Eurydike« ist wie die Werke Klingers in der Seele des grübelnden Deutschen entstanden, aber Feuerbach zog sein Schönheitsgefühl nach der Kunst des Südens und sein starker Formwille, der mit am Werk war, hat es siegreich zu Ende geführt, so daß hier kein Abstand zwischen Gewolltem und Getanem klafft. Der Ausdruck ist mit der Form vereint, Feuerbach hat nicht umsonst das Land der Griechen mit der Seele gesucht. Die beiden Ge-



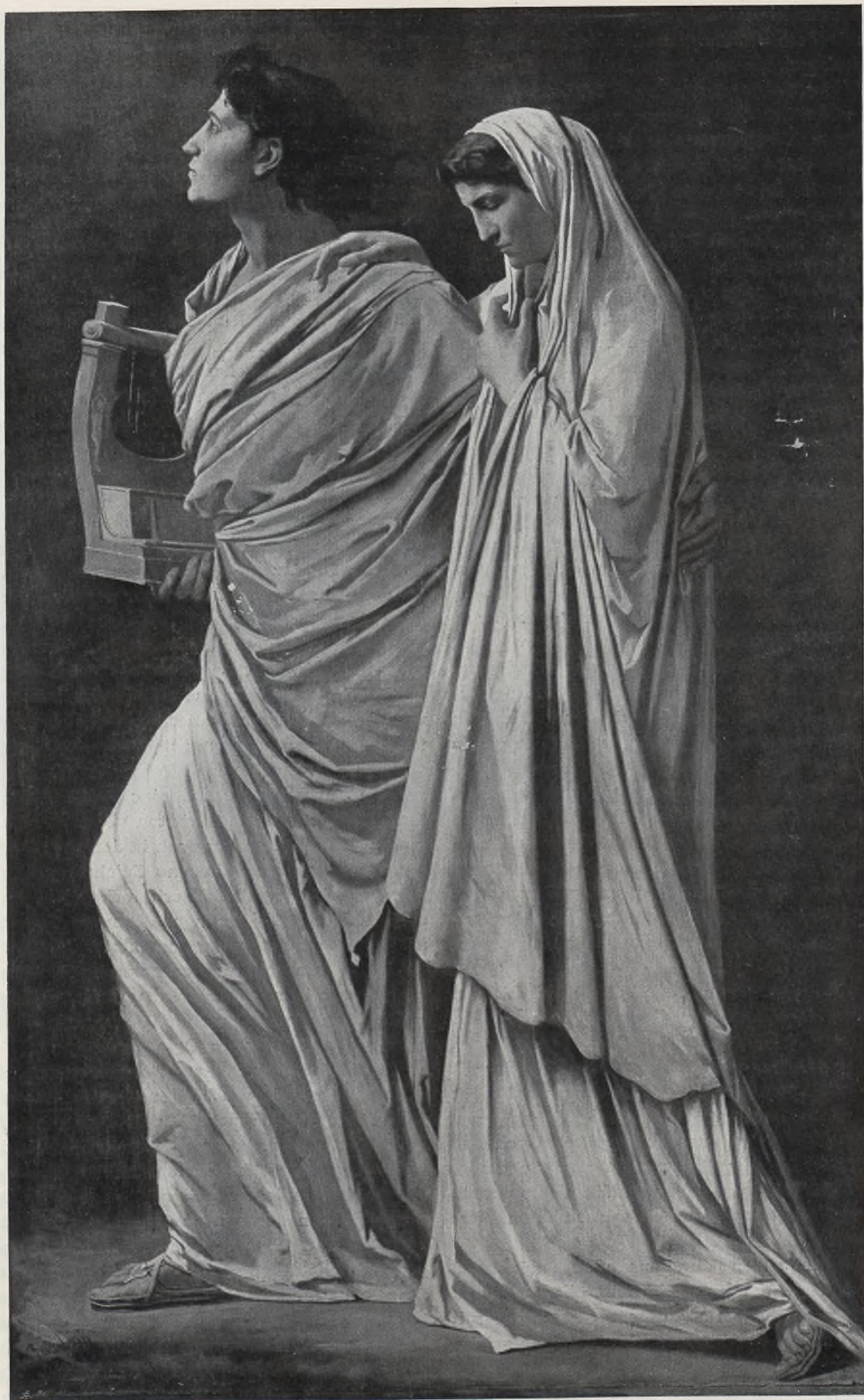


Abb. 79: Anselm Feuerbach, Orpheus und Eurydike. K. k. Staatsgalerie, Wien.





Abb. 80: Hans Canon, Der Rückenmeister. K. k. Staatsgalerie, Wien.





Abb. 81: Hans Canon, Mittagsruhe. K. k. Staatsgalerie, Wien.

stalten sind so aneinander gefügt, daß man ihre Zusammengehörigkeit fühlt, die eigentümlich klare und kühle Farbe gibt dem Gemälde die tragische Stimmung von Orpheus' Schicksal, die beiden idealen Köpfe sind voll Ausdruck und Innerlichkeit. Feuerbachs eigene Worte sagen in ihrer Einfachheit mehr, als je ein Kritiker loben könnte. In einem Brief über die Weltausstellung in Wien schrieb er über Makart und sich: »Ich habe mich eines niederschlagenden Eindrucks nicht erwehren können, wenn ich bedachte, daß zwanzigjähriges Kämpfen und Ringen einen Menschen innerlich aufreiben muß, während einem anderen, mag er mehr oder weniger Talent haben, vergönnt ist, rasch zur runden und vollen Erscheinung zu kommen. Dennoch möchte ich hier nicht auf einen Tausch eingehen. Mit brillanter Farbe die Unkenntnis des menschlichen Körpers bedecken, ist auch keine Freude. Mein bescheidenes Glück ist, daß meine Figuren Füße haben, zu stehen und zu gehen, und Hände, um etwas anzufassen.«

Zu den Künstlern des 19. Jahrhunderts, deren Stellung in der Kunstgeschichte nicht leicht festzustellen ist, gehört Hans Canon, der jetzt in der Staatsgalerie so gut vertreten ist als nur möglich. Zum alten Besitz kamen noch einige interessante Werke, teils neu erworben, teils als Leihgaben hinzu, deren importantestes wohl der »Rüdenmeister« aus dem Besitz des Grafen Wilczek ist. Dieses Bild ist in Format und Mächtigkeit überdimensioniert, das ist kein Mann, sondern ein Riese im Kostüm. Es sind Skizzen da, die man noch auf kurze Entfernung für Rubens halten könnte, das Bild der Fischverkäuferin erinnert an Jordaens — kein Bild erscheint aus der Zeit, in der Canon lebte, als die Porträte, die ihre Epoche nicht verleugnen können. So stark hat sich kein anderer des 19. Jahrhunderts in eine ältere Zeit eingefühlt, Makart hat vieles von einem barocken

Dekorateur ohne direkte Entlehnungen, nur ein verwandtes Empfinden ohne andere Vorbilder als seine direkten Lehrer. Der Stil ist wohl verändert, das 19. Jahrhundert spricht sich natürlich unverkennbar in Canons Werken aus, doch ist er am meisten Eklektiker und ist es am deutlichsten, weil er sich ausschließlich an eine bestimmte Richtung der Vergangenheit angeschlossen.

Für die Entwicklung der Kunst im 19. Jahrhundert waren die Bedingungen andere geworden als in früheren Zeiten. Im Jahrhundert der Eisenbahnen und der Photographie gibt es keine abgegrenzte lokale Entwicklung, es gibt nicht mehr ein Ideal, die ganze Kunst aller Zeiten ist in einem Raum, in jeder Bibliothek zu sehen. Zur Beeinflussung eines Künstlers finden sich Entwicklungen und Wandlungen von ganzen Epochen, die er selbst in ein paar Jahren durchleben kann. Die Zeit der sich in Abgeschlossenheit vollziehenden leicht überblickbaren Entwicklungen war allerdings schon am Ende des 16. Jahrhunderts vorüber; im 17. kreuzen sich die Einflüsse von Norden und Süden, der Nationen und Schulen wohl stark, doch lassen sich die Hauptlinien verfolgen, wenn auch ähnliche Stadien der Entwicklung in verschiedenen Ländern zu anderen Zeiten auftreten. Schon in der italienischen Kunst des Seicento finden sich die großen Dekorateure, die von Correggios Fresken herkommen, neben den von der niederländischen Kunst beeinflussten Malern der Bambocciate, den Genremalern; eine mächtige Strömung bilden die Künstler, die sich bewußt und programmäßig an Rafael anschließen und so die »maniera grande« vertreten, die Bolognesen, während eine andere Richtung ins Schlanke, Ruhige und Aparte stilisiert, die Manieristen. Poussin malt seine romantischen Landschaften, Frankreich ist ein Tummelplatz aller italienischen und niederländischen Stile. Im 18. Jahrhundert domi-



niert in Italien und Frankreich eine fortlaufende Entwicklung, die konsequent vom späten Barock zum Rokoko und weiter zur Kunst des Empire führt. Die anderen Linien sind schwächer geworden, die bedeutendsten Werke entstehen in dieser Hauptrichtung. Hier wendet man sich unwillkürlich nach Frankreich. Nirgends gab es zu Ende des Dixhuitième eine Entwicklung wie in Paris, nirgends kann man die Kunst dieser Epoche und was aus ihr entstand, so sehen. Der große Saal des Louvre, in dem eine ruhende Aktfigur Ingres und Manets Olympia einander gegenüber hängen, in dem Porträte von David und Delacroix' Kompositionen sind, zeigt auch die Kunst des 19. Jahrhunderts ohne unorganische Sprünge und daß auch in der Epoche der unbeschränkten Aufnahmefähigkeit gegenüber der vergangenen Kunst ein logischer Zusammenhang die Entwicklung bedingte. Aus der Kunst des Empire entstand eine neue Historienmalerei, in die wieder mehr Schwung und Farbe kommt. Von Delaroche über Piloty führte diese Richtung zu Makart; Feuerbach war wohl bei Couture in die Schule gegangen und hatte viel von ihm gelernt, doch sein Geist hatte dessen Schauspieler der Geschichte überwunden und mit der soliden Technik, die er in Frankreich gelernt, Werke von ganz anderem Charakter geschaffen, die man in demselben Sinn als typisch deutsch bezeichnen kann wie Goethes Tasso und Iphigenie. Es ist merkwürdig, daß die deutschen Künstler, die nach Paris kamen, damals an Delacroix vorübergingen, der interessanten Inhalt und Reichtum der Darstellung besaß, also das, was bei Couture gesucht wurde, und die ihm unendlich überlegene Malerei. Delacroix und seine Richtung sind eine Barockkunst des 19. Jahrhunderts, deren Schwung, Farbenfreude und Beweglichkeit innere Verwandtschaft mit der Barocke des 17. und 18. Jahrhunderts haben. Seine Kunst erzeugte keine Richtung in deutschen Landen, ebensowenig wie die Turners, Boningtons und der anderen frühen Plein-Air-Maler, die vor den Impressionisten die Richtung des Naturalismus vertraten. Der Kunst des Freilichts näherten sich die Deutschen auf dem Weg, auf dem die Porträte unserer Urgroßväter erwachsen, aus jener Malerei, der der Spitzname Biedermeier als Stilbezeichnung blieb. Runge und Caspar David Friedrich, Waldmüller bei uns bestrebten sich, echtes Sonnenlicht darzustellen und es gelang ihnen auch stellenweise mit ihrer spitzen Pinselführung, die Klarheit des Himmels und der Sonnenstrahlen einzufangen. Es versteht sich von selbst, daß die Staatsgalerie Waldmüller in Hülle und Fülle und in allen Qualitäten besitzt, während die Deutschen aus dieser Zeit schwächer vertreten sind. Ein bedeutender Künstler dieser Epoche wäre uns in Karl Schindler erstanden, dessen beide kleinen Bilder »Der Wachtposten« und die »Rekrutierung« Versprechungen auf hervorragende Leistungen sind, die zu erfüllen ihm nicht vergönnt war. Trotz Kleinheit des Formats und dem typisch Genrehaften der Darstellung haftet seinen Bildern nichts Kleinliches und nur wenig Kleinbürgerliches an.

Obwohl es ganz hervorragende französische Porträte vom Biedermeiertypus gibt, hatte diese Richtung dort wenig Bestand und Kraft. Das Kleinbürgerliche liegt der französischen Kunst, dieser vergeistigten Blüte romanischen Wesens, wenig und wie die Beeinflussung durch das holländische



Abb. 82: A. Romako, Rosenpflückendes Mädchen. K. k. Staatsgalerie, Wien.

Genrebild am Ende des 17. Jahrhunderts nur vorübergehend war, so war es auch mit der bourgeoisen Malerei des 19. Jahrhunderts. Realismus und Impressionismus wurden die starke und für die zweite Hälfte des Jahrhunderts charakteristische Kunst in Frankreich, die zunächst wurzellos schien, bis ihre unmittelbare Abstammung von Goya klar wurde und man begann, auch rückblickend in der alten Kunst eine bestimmte Entwicklung Impressionismus zu nennen. Wir haben in Österreich wenig charakteristische Vertreter dieser Kunst; es sind von Deutschen hauptsächlich die Berliner und Münchner, die der Richtung Manets und seiner Gefährten folgten. Sind schon die Deutschen sehr ungleichmäßig in der Staatsgalerie vertreten — mit einer größeren Zahl von Bildern überhaupt nur der gebürtige Österreicher Schuch — so repräsentieren sich die Franzosen noch ungünstiger. Von Manet besitzt die Staatsgalerie das große Bild »Der Wandermusikant«, das aber trotz bester Qualität gerade das, was an ihm neu und wichtig war, nicht illustriert. Monet ist mit zwei guten, gleichfalls nicht sehr charakteristischen Bildern vertreten und es ist enttäuschend Renoir, der wunderbare Bilder voll seriösester Qualität geschaffen hat, mit einem seiner schwächlichen Spätwerke vertreten zu sehen, in dem die konsequent durchgeführte Zerlegung seiner Farben in Rosa, Hellgrün, Hellblau und Lichtgelb zu einem virtuellen Kitschverfahren ausgebildet ist.



Freilich soll das kein Vorwurf für die Staatsgalerie sein. Noch immer kann man Renoirs Meisterwerke und seine unerfreuliche Entwicklung zu den süßlichen und gleichartigen Spätwerken nur in der Wohnung Durand-Ruels in Paris sehen.

Und während gleichzeitig mit den französischen Impressionisten Piloty, Makart, Canon sich in gewaltigen Maschinen, fern vom Streben nach Licht und Wahrheit auslebten, entstanden auch Bilder, die gedämpft und vorsichtig der französischen Plein-Air-Kunst entsprachen. Ein Maler wie Gabriel Max, dessen Geringschätzung dem 20. Jahrhundert etwas Selbstverständliches scheint, beweist in seinem Bild »Frühlingsmärchen« so viel Qualität und vor allem so viel von dem, was damals modern im besten Sinne war, von freier, natürlicher Lichtbehandlung, daß für unseren Geschmack eigentlich nur der Titel zu tadeln ist, der die Sentimentalität des Werkes unterstreicht, die sonst leicht übersehen werden könnte.

Zum Impressionismus gab es in Frankreich eine Neben- und Gegenströmung, die in den Fresken Puvis de Chavannes zum Ausdruck kommt. Hier findet sich wieder das Streben nach dem Ideal, nach einer Schönheit im klassizistischen Sinne ohne barocken Schwung und Farbenpracht zur bewußten Erhebung über den Alltag. Aus dieser Quelle schöpfte Klinger für seine großen Bilder, aber seine Farben sind härter, seine Kompositionen schwächer als die der Fresken der Sorbonne und des Panthéon. Puvis de Chavannes erwuchs auf dem Boden der französischen Empirekunst, Klinger fehlte die künstlerische Heimat. Das ist das Schicksal der deutschen Kunst im Gegensatz zu der der Romanen, daß ihr die Kontinuität der Entwicklung und damit eine gesicherte Tradition immer fehlte.

Zu jeder Zeit gab es einzelne Künstler, die wohl Einflüsse und Aufgenommenes zeigen, deren Eigenart aber nicht aus diesen Vorbedingungen heraus Neues zur Fortpflanzung Geeignetes schuf. Sie bleiben ein Sonderfall und stets extravagant, weil nicht Schüler, Nachahmer und Nachfolger ihre Eigenart weitertrugen, paraphrasierten und verbreiteten. Michelangelo und Rembrandt waren einmal unerhört neu, schwer oder gar nicht verständlich und infolgedessen sogar verkannt. Aber dann setzte das Leben um sie ein, unzählige Werke entstanden aus ihrem Geist mit ihrer Form und für die Späteren ist wohl deutlich erkennbar, was sie erfunden hatten, es trägt aber nichts Sonderbares an sich, da ihre Form und ihr Inhalt Gemeingut geworden. Greco ist immer noch befremdlich, wenn man zum erstenmal seine charakteristischen Werke sieht. Daß er bei den Venezianern in die Schule ging, ist zu erkennen, erklärt aber nichts von seiner Eigenart, die keine Nachfolger fand. Es sei hier auf Greco nur deshalb verwiesen, weil er das allbekannte Beispiel der in sich selbst endenden Richtung eines genialen Künstlers ist, nicht um ihn mit dem Österreicher Romako zu vergleichen, der nur als Fall mit ihm Verwandtschaft zeigt. Romako ist nun außer mit der feinen, aber nicht besonders charakteristischen Landschaft und dem Bildchen, das eine Dame auf einem Balkon darstellt, in der Staatsgalerie durch ein bemerkenswertes Bild vertreten, das die Eigenart des Künstlers in hohem Grad zeigt. Es hat die Qualitäten, den Charme und das Besondere von den besten Bildern dieses unglücklichen Künstlers, den man nur

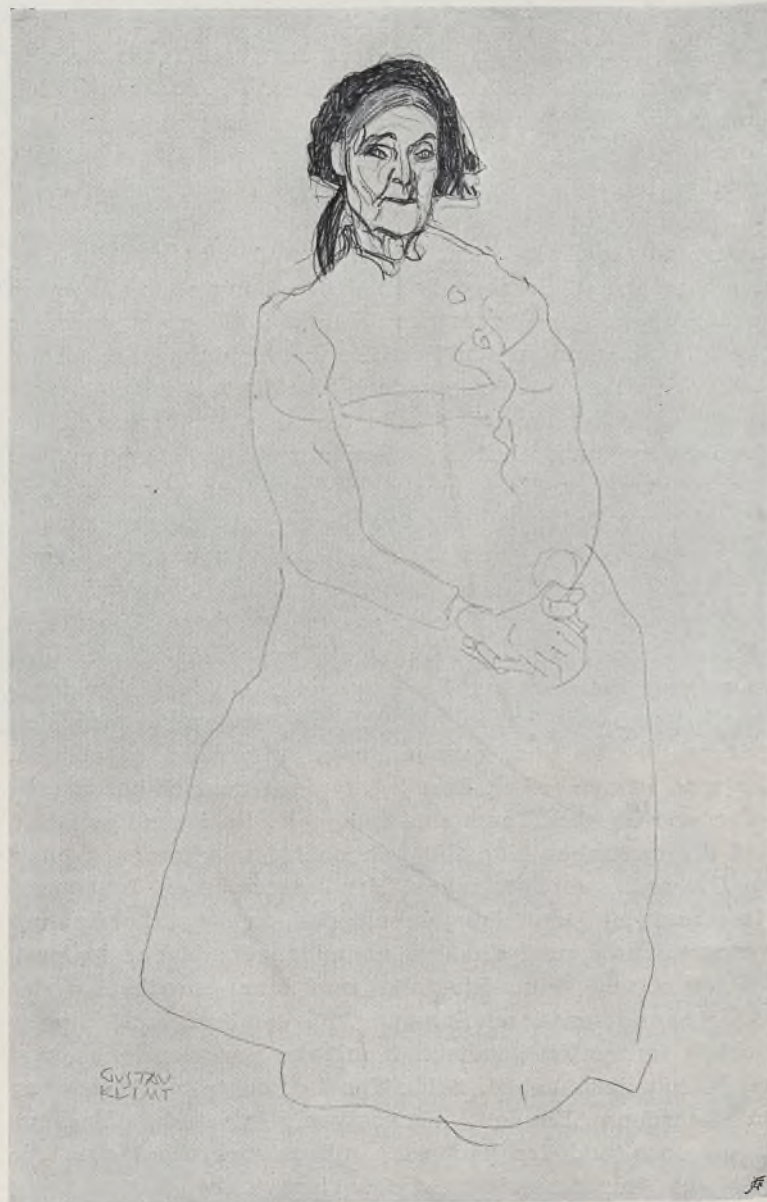


Abb. 83: Gustav Klimt, Handzeichnung. K. k. Staatsgalerie, Wien.

in einer Wiener Privatsammlung kennen lernen kann. Es finden sich starke Spuren von Vorbildern, französische Einflüsse sind überwiegend, doch findet sich auch gelegentlich ein Anklang an Burne-Jones' Kunst. Courbet steckt in einer Landschaft mit Kühen, Pettenkofen schwebte ihm bei seinem Zigeunerlager vor und doch in alledem ein gemeinsamer Zug einer unverkennbaren, eigenwilligen Individualität, die in faszinierender Weise aus den unruhigen Augen seines frühen Selbstporträts spricht. Solche Art kann nicht imitiert werden, kann nicht Schule machen und ihr sicheres tragisches Schicksal ist es, verkannt zu werden.

Noch vor fünfzehn Jahren, umtobt von Spott und Hohn, aber auch gefördert und schließlich auf der Ausstellung in Rom als österreichische Kunstmacht anerkannt, gehört vielleicht auch Klimt zu denen, deren Kunst mit ihnen selbst endet, wenn seine Entwicklung uns nicht noch Überraschungen bereiten sollte. Seine unanfechtbaren und stets weiter entwickelten Leistungen liegen auf dem Gebiet der Handzeichnungen, was vier ausgestellte Blätter von zwölf neuerworbenen wieder beweisen.



# Meine Erlebnisse mit James Mac Neill Whistler aus dem Jahre 1898

Von Josef Engelhart

Als ich im Jahre 1897 mit dem Maler Bernatzik in Paris war, um für die neugegründete Vereinigung bildender Künstler, der »Sezession«, in Wien Mitglieder von Ruf und Namen zu werben, kam ich dort unter anderem auch zu Boldini, dem äußerst geschickten Maler ebenso eleganter als extravaganter Porträts von raffiniertem Geschmack; er selbst bildet den lebendigen Gegensatz zu diesen Bildern, von deren Vornehmheit in seinem Äußeren nichts zu merken ist.

Der kleine, bewegliche, kahlköpfige Faun mit dem struppigen Bart erklärte bereitwilligst, wie die meisten anderen Künstler, unserer Vereinigung als Mitglied beitreten zu wollen; als das Geschäftliche erledigt war und ich im Atelier die verschiedenen Porträts mit ihren ausgereckten Armen und Beinen und ihren in die Länge gezogenen Körpern — eine Eigenheit des Künstlers — betrachtete, fiel mir das Bildnis eines alten Herrn in die Augen und — ohne ihn je gesehen zu haben — erkannte ich sofort, nach früheren Beschreibungen Liebermanns in Berlin, den Maler Mac Neill Whistler. — Ich fragte Boldini nach diesem großen Künstler, den ich sehr gerne auch für uns gewinnen wollte und teilte meine Absicht mit, ihn möglichst bald aufzusuchen.

»Warten Sie doch ein wenig«, meinte Boldini, »er muß in kurzer Zeit hier sein, ich will heute sein Porträt vollenden — aber« — setzte er achselzuckend hinzu — »es ist recht kompliziert, mit ihm zu verkehren, machen Sie sich auf Sonderbares gefaßt.«

Meine Neugierde wuchs, als Boldini, der mir selbst schon sonderlich und eigenartig genug vorkam, den Mann als grotesk und halb verrückt bezeichnete. — Übrigens schien er ihn, wie alle, die ihn persönlich kannten, als komische Figur zu betrachten.

Der Belgier Fernand Khnopff wollte Whistler sogar einmal in Brüssel gesehen haben, wie er, im Gehen, mit der Kupferplatte in der Hand, die bergan steigende Rue royale eifrig radierte.

Er behauptete steif und fest, daß die Sache wahr sei.

Wir plauderten noch von allem möglichen, doch war ich zerstreut und sah mit Spannung dem Erscheinen Whistlers entgegen.

Da ertönt die Klingel und der Erwartete tritt ein. — Ich war auf manches gefaßt, aber der Anblick, der sich uns bot, frappte mich.

Ein kleines, puppenhaft, zierliches Männchen mit nervös zuckenden Bewegungen, in grauem Salonrock, grauer Hose, den grauen Zylinder in der Rechten; die andere Hand hielt graziös ein nadeldünnes Stöckchen. Die grauen Haare waren sorgfältig zu Löckchen gebrannt, der Schnurrbart aufgezwickelt.

Ich wunderte mich fast, die Pfauenfeder nicht zu entdecken, die der Meister nach Liebermanns übermütiger Versicherung immer in den Haaren trage.

Seine zarten Beinchen steckten in schwarzen Seidenstrümpfen, und ausgeschnittene Ballschuhe mit zierlichen Maschen ließen die Frostbeulen deutlich hervortreten.

Wangen und Augenbrauen waren geschminkt, und als er, das Monokel im Auge, auf uns zutrat, hatte ich sekundenlang ein fast gruseliges Gefühl — wie eine der unheimlichen Gestalten aus den Geschichten E. T. A. Hoffmanns mutete er mich an.

Bei der Vorstellung und Begrüßung mustert er uns ein wenig von oben herab — ich will sein Interesse für unsere Vereinigung wecken, überreiche die Statuten, suche überhaupt meine Rolle als Geschäftsreisender in Diensten der Sezession möglichst würdig auszuführen.

Whistler hört höflich zu, fragt nach den übrigen Mitgliedern, und ich nenne einige Namen wie Thaulow, Puvis de Chavanne, Besnard, Meunier, Simon, Roll etc.

»Ist Degas dabei?« — unterbricht er mich plötzlich — »Degas müssen Sie haben, das ist unerläßlich — es gibt ja überhaupt in der Malerei niemanden außer Degas und mir. (Quant à la peinture, il n'y a que Degas et moi!)«

Mein Blick irrt erschrocken zu Boldini, der in seiner Ecke zu lachen scheint — möglichst bescheiden erwidere ich, »daß es doch noch einige andere gäbe, wie z. B. die eben von mir Genannten, die geschätzt und anerkannt würden«.

Der Meister geht gar nicht weiter darauf ein, wir plaudern noch über belanglose Dinge und als ich mich bald darauf empfehle, um Boldini nicht länger von der Arbeit abzuhalten, verspricht Whistler, unsere Statuten zu lesen und mir seine Entscheidung dann bekanntzugeben.

Ich wollte über die Begegnung lachen, doch kam es nicht so recht vom Herzen — erst war ich von der Lächerlichkeit in der Erscheinung dieses großen Künstlers fast tragisch berührt und dann hatte mich seine Äußerung wütend gemacht — auch mein eigenes Malerherz war schmerzlich zusammengezuckt bei seiner apodiktischen Behauptung.

Nach Wien zurückgekehrt, erwarteten wir vergebens eine Nachricht von Whistler.

Als ich ungefähr sechs Monate später wieder ins Ausland fuhr, um für unsere erste Ausstellung Werke zu erwerben, nahm ich mir vor, mein möglichstes zu tun, um Arbeiten von ihm zu bekommen.

Mein Weg ging über Belgien nach England; dort kam ich in Berührung mit Swan, Walter Crane, Brangwyn, Lavery u. s. w., die alle äußerst liebenswürdig waren und in der Folge viel in der Sezession ausstellten.

Eines Abends im Klub, in den mich Maler Sauter eingeführt hatte, brachte ich die Rede auf Whistler, der zu dieser Zeit wieder in Paris weilte.

»Ein schwerer Fall,« sagt lachend der sympathische Schotte Lavery, dessen vornehme Porträts mit Recht berühmt sind.



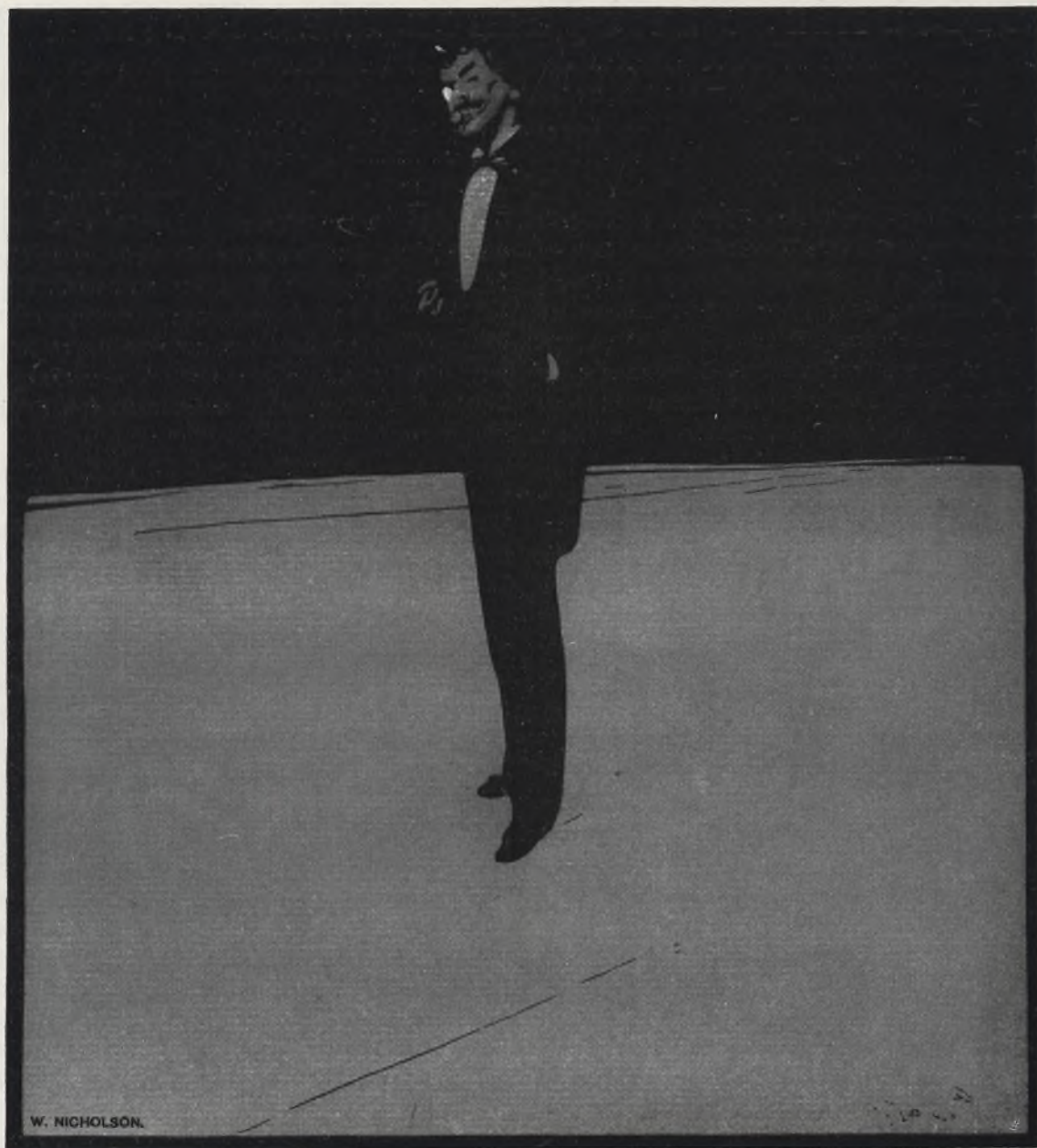


Abb. 84: W. Nicholson, Porträt des Malers J. M. Neill Whistler.

Ich gebe mein Erlebnis in Boldinis Atelier zum besten, niemand wundert sich darüber. Jeder kennt die Unzugänglichkeit und den maßlosen Hochmut Whistlers. »Es gibt aber ein Mittel, den verschrobenen, kindisch eitlen Menschen zu gewinnen«, meint schließlich Lavery, der mir helfen will; er begreift, wie viel mir daran liegt, Werke Whistlers für die Ausstellung zu erlangen.

Er erzählt, daß Whistler fast nach jedem Porträt, das er malt, mit dem Besteller Prozeß führt, den er regelmäßig verliert.

Nach einem dieser verlorenen Prozesse, den er übrigens mit Ruskin hatte, schrieb er ein erbittertes Buch, welches ihm als eine Art Rechtfertigung dienen sollte: »The gentle Art of making enemies« (»Die artige Kunst, sich Feinde zu schaffen«), lautet der vielversprechende Titel. Wer nun dieses Buch lobt und sich zu den verrückten Ideen des Verfassers bekennt, könne alles von ihm erreichen.

Lavery rät mir, meine wirklichen Absichten Whistler

gegenüber sorgfältig zu verschweigen und mich nur als einen begeisterten Anhänger seiner Schrift auszugeben.

Ich nehme den Rat dankbar an und da ich wenig Zeit und noch weniger Lust habe, Whistlers Buch zu lesen, muß mir Lavery einiges daraus mitteilen, damit ich für den Notfall gerüstet bin.

Den nächsten Tag fuhr ich nach Frankreich. Neben dem großen Interesse für den Künstler und Menschen Whistler, reizte mich die Schwierigkeit der Sache, und so war mein erster Weg in Paris, 110, Rue du Bac, wo er sein Atelier hatte.

Sehr erwartungsvoll zog ich die Klingel — er öffnete selbst und war augenscheinlich bei der Arbeit gestört worden, denn er hielt die Palette noch in der Hand. »Sie sind wohl Kunsthändler?« schnarrte seine dünne, scharfe Stimme und schon wollte er die Türe wieder zuschlagen. »Nein, nein«, schrie ich schnell, »kennen Sie mich denn



nicht mehr? ich hatte ja das Vergnügen, Ihnen in Boldinis Atelier vorgestellt zu werden.»

»Ach ja,« sagte er zögernd und schaute mich durch die schmale Türspalte prüfend an, »Sie wollen aber doch Bilder von mir?«

»Gar keine Spur,« log ich, »ich komme von England, wo ich Ihr berühmtes Buch 'The gentle Art of making enemies' gelesen habe, und mein erster Weg führt mich hierher, um Ihnen meine Begeisterung für dieses Werk auszusprechen.«

Bei meinen Worten, die ihn zu überzeugen schienen, glitt ein Schimmer von Freude über das faltige, geschminkte Gesicht, die Tür öffnete sich weit und mit freundlicher Bereitwilligkeit wurde ich in das Heiligtum eingelassen, welches zu betreten nur wenigen Sterblichen geglückt war.

Ich sehe mich begierig um; Whistler hat gerade an einer Aktstudie gemalt, auf dem Podium sitzt das Modell, in grüne Draperien gehüllt.

Das glänzende Porträt Vanderbilts im Reitkostüm steht auf einer Staffelei; gern möchte ich mich in dem Anblick der verschiedenen Meisterwerke vertiefen, aber ich fühle Whistlers Augen auf mir, die mich mißtrauisch und ungeduldig beobachten.

Ich reiße mich also los und beginne schnell wieder von dem Buche und meiner grenzenlosen Bewunderung dafür; um wie viel lieber hätte ich dem großen Künstler von meiner ehrlichen, wahrhaften Begeisterung für seine außergewöhnlichen Schöpfungen als Maler gesprochen!

Mein geheucheltes Lob über das Buch, das ich gar nicht kenne, nimmt er mit sichtlichem Vergnügen entgegen und geht mit Eifer und Wärme auf das Thema näher ein.

Eine Zeitlang geht es ganz gut, aber schließlich fühle ich mich am Ende meiner Weisheit — wenn es noch länger dauert, muß er den Schwindel entdecken — ich sitze wie auf Nadeln.

Langsam und mit unendlicher Vorsicht gelingt es mir schließlich, über etwas anderes mit ihm zu sprechen; als auch von Malerei die Rede ist, lege ich wie zufällig Anmeldebogen und Statuten der Sezession vor ihn hin und bemerke flüchtig, daß wir uns freuen würden, von dem Autor des hervorragenden Buches etwas auszustellen. In bester Laune unterzeichnet er den Bogen und verspricht mir eine Menge Bilder für die Ausstellung, darunter die »Princesse en porcelaine«, die »Symphonie in Grau und Rosa« und schreibt auch einige Empfehlungsbriefe an die Besitzer der Werke, die zum großen Teil in Amerika und Australien sind, damit ich die Arbeiten anstandslos erlangen könne.

Ich nehme alles in Empfang und verabschiede mich, äußerlich sehr herzlich, innerlich triumphierend. Dankbar denke ich an den klugen Lavery und beglückwünsche mich selbst zu meinen diplomatischen Künsten.

Während ich in den Überrock schlüpfe, blinzeln mich Whistlers boshafte Äuglein nachdenklich an. »Sagen Sie,« meint er, — ich halte die Türschnalle schon in der Hand — »wer sind eigentlich die anderen Mitglieder ihrer Vereinigung — haben Sie Degas?«

Ich »hatte« Degas nicht, war auch gar nicht bei ihm gewesen, übergang also die Frage und nannte einige der hervorragendsten Mitglieder, unter ihnen Dagnan-Bouveret,

Sargent, Brangwyn, Walter Crane, Besnard, Bartholomé u. s. w. »Was,« schrie Whistler erbost, »und Sie muten mir zu, unter dieser Bande von Maurern (bande de maçons) auszustellen?«

Da packte mich die Wut, ich riß den unterschriebenen Bogen samt Briefen aus der Tasche, warf ihm alles hin und brüllte: »So eine Behandlung lassen ich und meine Kollegen uns als Männer von Ehre nicht gefallen, auch von Ihnen nicht; ich verehere Sie als großen Künstler und habe mich um Ihre Arbeiten bemüht, aber unter diesen Umständen verzichten wir auf Sie und Ihre Bilder.« Sprach's und verschwand vom Schauplatz.

»Tout perdu, sauf l'honneur,« dachte ich, aber das Bewußtsein, nun doch das Ziel nicht erreicht zu haben, erhöhte meinen Zorn; ich rannte ins Hotel und schrieb noch rauchend vor Wut und Enttäuschung an Whistler einen geharnischten Brief, indem ich ihm unumwunden meine Meinung sagte und den Entschluß nochmals kundgab, ihn von der Mitgliederliste unserer Vereinigung zu streichen.

Das Billet-doux, das an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig ließ, sandte ich durch einen Boten in sein Atelier, und betrachtete die Sache als erledigt.

Als ich an diesem Abend spät nach Hause kam, überreichte mir der Portier einen Brief und meldete, daß bereits seit längerer Zeit ein Herr in der Portiersloge auf mich warte. Ich blicke hinein und sehe zu meinem Erstaunen Whistler ganz in seinen großen Pelz verkrochen in einer Ecke sitzen. Er kommt hastig auf mich zu, murmelt etwas von unbegreiflichem Mißverständnis, er habe mir auch geschrieben, drückt meine Hand, in der ich, noch uneröffnet, seinen Brief halte und fordert mich auf, ihn morgen in seiner Wohnung zu besuchen, um alles aufzuklären.

Mein Zorn war nun fast verraucht, auch hatte ich ja mein Mütchen schon gehörig gekühlt und obwohl ich nichts mehr zu erreichen dachte, versprach ich zu kommen — mir tat plötzlich der wunderliche alte Mann leid.

Am nächsten Morgen ging ich auch wirklich zu ihm, in das ebenerdige kleine Gartenhaus, das er damals bewohnte.

Er empfing mich in einem apart und geschmackvoll eingerichteten Salon, in dem die graugelbe Farbe vorherrschte. Studien und Bilder, sämtlich von ihm, hingen in breiten, mattschimmernden Goldrahmen an den grauen Wänden. Durch die hohe Glastüre, die über eine kleine Steinterrasse in das Gärtchen führte, und durch die hohen Bogenfenster drang das zarte, graue Licht des Wintermorgens.

Die blätterlosen Platanen draußen bewegten zitternd ihre Äste, als ob sie fröstelte — im Raume schien sich die düstere Nebelstimmung fortzusetzen.

Whistler stand vor mir, fast körperlos — unwirklich, marionettenhaft mit seinem Monokel im Auge und den hochrot geschminkten Wangen, die ringsumher die einzigen Farbflecke bildeten; er war grau gekleidet wie immer.

Harmonisch klangen all die matten Töne zusammen und ich meinte, eine »Symphonie in Grau« zu sehen, wie sie der Meister oft gemalt hat.

Ein zweites Zimmer war ganz in Blau gehalten; viel blauweißes, chinesisches Porzellan, das Whistler mit Leidenschaft sammelte, stand überall umher und ich erinnere mich genau an den entzückenden, ganz eigenartigen chinesischen



Luster, der aus einem Bronzegeflecht bestand, welches in der Mitte eine große, flache, blaue Schale trug; an den Seitenarmen hingen mehrere kleine Schalen von derselben Form und Farbe.

Während ich alles betrachte, erklärt mir Whistler seine Vorliebe für die chinesische und japanische Kunst, in der das Thema unwichtig, aber die Harmonie der Farben die Hauptsache sei. Diese Anschauungsweise, die übrigens auch Degas teilt, decke sich ganz mit der seinigen: auch ihn lasse das eigentliche Thema kalt; was ihn in der Natur und der Kunst interessiere, seien die Farben, da sucht und findet er seine Symphonien, in denen er schwelgt.

Mit vollendeter Liebenswürdigkeit macht er mir die Honneurs seines Hauses — ich ziere mich anfänglich ein wenig und lasse mir die gestern etwas heftig retournierten

Papiere fast aufdrängen. Seine freundliche Einladung, zum Essen zu bleiben, mußte ich zwar dankend ablehnen, aber wir schieden als gute Freunde.

So endete meine seltsame Begegnung mit einem der interessantesten und merkwürdigsten Künstler unserer Zeit — ich habe ihn nie wieder gesehen.

Daß trotzdem in Wien von Whistler außer einem Porträtkopf, den wir durch die Vermittlung von Degas erhielten, und 24 Radierungen nie etwas ausgestellt war, liegt daran, daß wir von den Besitzern der uns zur Verfügung gestellten 20 Bilder — trotz oder vielleicht wegen der Empfehlungsschreiben gar keine oder gänzlich ablehnende Antworten bekamen, — niemand wollte dem Künstler zuliebe sein Bild herleihen, alle waren mit ihm auf das ärgste verfeindet.



Abb. 85–88: Anton Hofer (Werkstätte für Textilarbeiten der k. k. Kunstgewerbeschule), Polster.  
Aus »Österreichische Werkkultur« von Max Eisler, herausgegeben vom Österreichischen Werkbund, Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H. in Wien.



# Literatur

**KUNSTHISTORISCHER ATLAS DER K. K. REICHSHAUPT- UND RESIDENZSTADT WIEN** und Verzeichnis der erhaltenswerten historischen, Kunst- und Naturdenkmale des Wiener Stadtbildes. Von Hugo Hassinger. (Österreichische Kunsttopographie, herausgegeben vom kunsthistorischen Institute der k. k. Zentralkommission für Denkmalspflege, Band XV.) Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H. in Wien.

Die rasche Bauentwicklung der Großstadt Wien in den Jahrzehnten vor dem Kriege hat — trotz aller Bemühungen der staatlichen Aufsichtsbehörde und der privaten Kunstfreunde — nicht immer auf den kostbaren Besitz historisch und künstlerisch wertvoller Stadtbilder Rücksicht genommen. Mag auch mitunter die Notwendigkeit von Veränderungen gegeben gewesen sein, die Zerstörung für die Kunstgeschichte der Stadt wichtiger Bauten und Platz- und Straßengestaltungen hätte sich gewiß viel öfter vermeiden lassen, wäre das Verständnis für die Werte, um deren Erhaltung es sich handelte, an amtlichen Stellen und in den Kreisen des Publikums reger gewesen. Umsomehr Aufmerksamkeit ist nun, da so vieles unwiederbringlich verloren ging, geboten, und erfreulicherweise kann man sagen, daß den Aufgaben der modernen Denkmalspflege jetzt wachsendes Interesse entgegengebracht wird. Das große Werk, das die k. k. Zentralkommission in dem »Kunsthistorischen Atlas von Wien« den Behörden und Kunstfreunden übergibt, ist geeignet, die Fragen der künftigen Gestaltung des Wiener Stadtbildes jedermann verständlich zu machen. Ein Übersichtsplan und eine Reihe von Detailplänen, mit zahllosen vielfarbigen Punkten und Flecken übersät, sind der Grundstock des eigenartigen Werkes; jedes Gebäude der Riesenstadt ist auf diesen Plänen verzeichnet, und die Farbe, mit der es eingetragen erscheint, gibt die Zeit seiner Entstehung an, die Stilperiode, der es angehört. Zusammengedrängt in ein buntes Bild, dessen eingehende Betrachtung reizvoll und instruktiv ist, wird hier die Baugeschichte Wiens geboten und zugleich der überraschende Überblick über einen Reichtum ererbten Kunstbesitzes, den zu erhalten eine nicht zu unterschätzende Pflicht bedeutet. Eindringlicher als lange historische Erzählungen reden diese farbigsten Stadtpläne von dem Wachstum der Siedlung, zeigen in graphischer Darstellung Zusammenhänge der Entwicklung des Stadtbildes, lenken die Aufmerksamkeit auf Bauwerke, an denen mancher sonst achtlos vorbeieilt. Aus dem Gewirr von rücksichtslos hingestellten Neubauten, heben sie das Wichtige, Interessante und Wertvolle hervor. So wird ein Blick auf diese Karten in Zukunft bei jeder Umgestaltung eines Platzes oder Straßenzugs ein Memento bedeuten. Für jeden einzelnen Bezirk ist überdies ein »Verzeichnis der erhaltenswerten Denkmale« noch besonders im Text des Buches gegeben. Ein unschätzbare Hilfswerk für die Behörden und die Architekten, denen die Weiterbildung des Wiener Stadtbildes anvertraut ist, wird der »Kunsthistorische Atlas« aber auch jedem, der sich für die Geschichte und den Kunstreichtum Wiens interessiert, gute Dienste als Führer und Nachschlagewerk leisten. Viele Bilder und Pläne sind dem Verzeichnis der Denkmale beigegeben. Mit dem früher erschienenen Band II der Kunsttopographie, der die Bezirke XI—XXI behandelt, und den noch vorbereiteten Bänden über die inneren Stadtbezirke zusammen wird der »Kunsthistorische Atlas« einmal das vollständigste und wichtigste Werk zur Kunstgeschichte der Reichshauptstadt bilden.

Heinrich Wölfflin: **KUNSTGESCHICHTLICHE GRUNDBEGRIFFE**. Verlag von F. Bruckmann A.-G., München.

Das Interesse des zeitgenössischen Publikums an den Werken der bildenden Künste ist mit den Jahren zusehends gestiegen: Neugründungen von Museen und Kunstsalons, wechselnde periodische Ausstellungen, auch eine unserem zunehmenden materiellen Wohlstand entsprechende private Sammeltätigkeit von Gemälden und Bildhauerarbeiten, sodann Kunstbücher und -zeitschriften mit trefflichen Druckwiedergaben, nicht zuletzt die vielerlei unterrichtenden Vorträge mit dem Lichtbildapparat bezeugen die weit interessierte ästhetische Aufnahmefähigkeit einer kunstbegeisterten Menge. Andererseits hat sich das Schaffen der Künstler selbst nicht nur unendlich vervielfältigt und über manche, früheren Zeiten noch als »unkünstlerisch« oder »außerkünstlerisch« geltende Gebiete schnell ausgebreitet — man denke besonders an das reiche Betätigungsfeld der modernen Nutzkünste — sondern vor allem auch stetig vertieft und in den sich selbst gestellten Aufgaben verfeinert und verinnerlicht. In einer raschen, in sich selbst jedoch begründeten Entwicklung lösten die jeweiligen ästhetischen Probleme der bildenden Kunst sich ab: Das Stadium des Naturalismus wich der impressionistischen Verfeinerung und Empfindungssteigerung, bis auch dieser psychologisch auflösende Impressionismus seine Zielsetzung und die Umkehr seiner eigenen Werte in einer wieder mehr zusammenfassenden, monumental aufbauenden Gestaltungsweise fand, die man, im Gegensatz zu der impressionistischen »Eindrucks«-Kunst, die Kunst des »Ausdrucks«, den Expressionismus, nennt.

Bei solcher Fülle des auf den Betrachtenden eindringenden Kunstmateriells und der in wechselnder Mannigfaltigkeit dem Schaffenden sich darbietenden Probleme erscheint es als Gebot intellektueller und energetischer Selbsterhaltung, sich die Grundtatsachen vor Augen zu führen, die den Aufbau und die wirkungsmäßige Lebensäußerung des optischen Kunstwerkes ausmachen. In einem vor kurzem erschienenen Werke »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in

der neueren Kunst«. (F. Bruckmann, A.-G., München) hat ein Meister der formpsychologischen Betrachtungsweise, zugleich ein Kunstschriftsteller von hohem Rang, Heinrich Wölfflin, in fünf gegensätzlichen Begriffspaaren die in der neueren Geschichte verwirklichten Ausdrucksmöglichkeiten der bildenden Kunst faßbar auseinandergelagt und damit zugleich Gelegenheit geschaffen, mittels dieser ästhetischen Grundformen auch im Bereich der älteren und der zeitgenössischen Kunst Klarheit der Anschauung zu verbreiten.

Wie in seinen älteren Werken, »Renaissance und Barock« (1888), »Die klassische Kunst« (1898) und »Die Kunst Albrecht Dürers« (1905), geht Wölfflin auch jetzt mit bestimmten optischen und räumlichen Anschauungskategorien an die historisch konkreten Kunstwerke heran, die er sich aus Zeichnung und Malerei, der Plastik und Architektur des 15. bis 18. Jahrhunderts auswählt. Da es sich für ihn um den Wesensgegensatz — man kann sagen: der künstlerischen Weltanschauung — von Renaissance- und Barockform handelt, so sind, wie in seiner mit dem gleichen Titel versehenen Jugendschrift, die Werke des 16. und 17. Jahrhunderts, vor allem Italiens, besonders bevorzugt. Das Quattrocento wird mehr gelegentlich, als Vorbereitung auf die klassische endgültige Formulierung um 1500, herangezogen und das 18. Jahrhundert als Ausklang jener großen barocken Strömung gefaßt, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien geboren, ihr Ende in dem grundsätzlichen Stimmungsumschwung, dem neuen Klassizismus der Aufklärungszeit, fand. Außer diesem zeitlichen Stilgegensatz gelangt der nationale zwischen der formal gerichteten Kunst des romanischen Südens und der stimmunghaften Anschauungs- und Gestaltungsweise des germanischen Nordens zum ästhetischen Ausdruck, wobei wieder jenes tiefe kunstpsychologische Problem berührt wird, das auch den Kern von Wölfflins Dürerbuch gebildet hat.

Die fünf Kategorien, die nun diese zeitlichen und nationalen Wesensgegensätze formalanalytisch illustrieren, sind: 1. das Lineare und das Malerische, 2. Fläche und Tiefe, 3. geschlossene Form und offene Form, 4. Vielheit und Einheit und 5. Klarheit und Unklarheit — und zwar immer so, daß der erste Begriff die klassische Kunst — entweder der Renaissance oder Italiens — charakterisiert, der zweite Begriff die barocke Kunst entweder der Nachrenaissance oder des Nordens. Es versteht sich, daß diese fünf charakterisierenden Betrachtungsweisen sich vielfach in ihrem inhaltlichen Ergebnis decken, da sie nur dieselbe kunstgeschichtliche Tatsache von einem anderen Standpunkt aus beleuchten: beispielsweise wird eine Kunst reiner Linearität, die die optische Wirklichkeit sich wesentlich als Zeichnung zurechtlegt — man denke etwa an Dürer oder Rafael — auch die einzelne und Gesamtform streng geschlossen zu geben suchen, während andererseits eine malerische Kunstanschauung — wie sie etwa Rembrandt oder Tintoretto vertritt — mit der malerisch auflockernden Anschauungs- und Darstellungsart zugleich jede feste Form vernichtet. Weiterhin bedeutet der selbe Gegensatz der geschlossenen und der offenen Form, aus dem Planimetrischen ins Plastische übertragen, den Gegensatz von Fläche und Tiefe, d. h. an Stelle des in einer Ebene, auf ruhig geschlossener Hintergrundsfolie sich abwickelnden Renaissancebildes — wie es Rafael oder die Florentiner Bildhauer um 1500 geben — tritt die gewaltig bewegte Barockdarstellung, die grundsätzlich die Hintergrundsfläche mittels perspektivischer Durchbrechung zerstört und auch die Einzelform lediglich nach ihrem plastischen Gehalt, ihrem Tiefenausdruck wertet; hierfür seien als malerischer Vertreter Peter Paul Rubens, als Bildhauer der Römer Lorenzo Bernini genannt. Daß schließlich die lineare Kunst die Kunst absichtlicher Formklarheit ist, wie die malerische die Kunst absichtlicher Formunklarheit, ein Gegensatz, der sich auch auf die Farben- und Lichtgebung noch ausdehnen läßt: die in einfachster Harmonie zueinanderstehenden Lokaltöne hier, die vielfach gebrochene, in unendlichen Zwischenabstufungen verschwimmende, koloristische »Stimmung« da, hat natürlich denselben kunstbiologischen Ursprung und ebenso wird das malerische Barock sein Formensystem in ganz anderer Weise zur Einheit zusammenschweißen, als die — relativ — vielheitliche klassische Kunst, die dem künstlerischen Einzelgebilde immer noch ein gewisses Maß von Sonderexistenz zubilligen zu müssen glaubt.

Ob nun Wölfflin, wie er selbst in seiner Schlußbetrachtung dahingestellt sein lassen will, mit diesen fünf Kategorien alle Möglichkeiten der künstlerischen Anschauungsänderung charakterisiert hat, ist der Natur der Sache nach fraglich: es gibt keine zahlenmäßig bestimmte Beschränkung wissenschaftlicher Fragestellung der unerschöpflichen und unendlichen Wirklichkeit gegenüber. Meiner persönlichen Meinung nach wäre vielleicht noch eine Gegenüberstellung des »Tektonischen« und des »Atektionischen« fruchtbar gewesen, vor allem für die in vorliegendem Buch im Verhältnis zu den Schwesterkünsten etwas zu kurz gekommene Architektur, über die gerade Wölfflin uns sonst so viel Tiefes und Feines und in letztem Sinn Aufschlußreiches zu sagen weiß. Gewiß ist aber auch dieser Gegensatz des Tektonischen und des Atektionischen schon in den übrigen Stilvergleichen, vor allem in dem Abschnitt über »Klarheit und Unklarheit«, implizite erörtert, wenn ihm auch keine Sonderbetrachtung zu teil wurde.

Wie alle Wölfflinschen Bücher, so besitzt auch dieses wieder seine hervorragende kunstpädagogische Bedeutung, das will sagen, daß es in eminentem Sinn in das Wesen des Kunstwerkes einführt. Dem Laien, der auch jetzt immer noch in den Bildkünsten nur die nämliche Nachahmung einer außerkünstlerischen Wirklichkeit sehen will, darüber aber ihre »dekorative«, eigenste Wirkungsabsicht verkennt, sei nur der Satz auf S. 237 vorgehalten: »Der Inhalt der Welt kristallisiert sich für die Anschauung nicht in einer gleichbleibenden Form. Die Anschauung ist



eben nicht ein Spiegel, der immer derselbe bleibt, sondern eine lebendige Auffassungskraft, die ihre eigene innere Geschichte hat und durch viele Stufen durchgegangen ist.« Eine andere Frage, die gelegentlich sehr mit Recht vor allem A. E. Brinckmann hervorgehoben hat, ist freilich die, ob die ausschließliche Beschäftigung des Kunsthistorikers mit dem vollendeten Kunstwerk wirklich dessen letzte Absicht restlos enthüllt: »Wir haften am einzelnen«, so schreibt Brinckmann, »ohne der Gesamtheit des Vorstellungsprozesses, aus dem das Kunstwerk nur ein Querschnitt ist, näher zu kommen, falls wir nicht befähigt sind, den Vorgang werdender Vorstellung gegenüber dem endgültigen Kunstwerk nacherlebt zu haben.« —

Es ist die Befürchtung laut geworden, ob nicht diese von Wölfflin mit so viel intellektueller Willenskraft aufgestellten »Grundformen der Kunstanschauung« dazu angetan wären, die konkrete Lebendigkeit der in reichem Entwicklungsstrom dahinfließenden Kunstgeschichte doktrinär unwirklich zu schematisieren, besonders da die aus einem begrenzten Forschungsgebiet, der Renaissance und dem Barock, gewonnenen ästhetischen Gegensatzpaare in einer Art von Periodizität auch in anderen Kunstperioden, wenn auch nicht mit dieser vorbildlichen Schärfe, neue Wirklichkeit gewinnen. Aber aus Wölfflins Äußerungen selbst klingen deutlich warnende Stimmen vor einer mechanischen Übertragung der in der Renaissance und dem Barock sich mit besonderer Klarheit ausprägenden Grundbegriffe; auch er sieht die historische Wirklichkeit als Komplex sich mannigfaltig verflechtender, generell überhaupt nicht von vornherein zu bestimmender Tendenzen allerverschiedenster Art. Wie denn auch Wölfflin sich den fundamentalen Umschwung von der Renaissance zum Barock im 16. Jahrhundert und dann wieder von dem Barock zu dem neuen Klassizismus um 1800 keineswegs rein ästhetisch als »Aktion« und »Reaktion« zurechtlegt, sondern eine durchgreifende Änderung in der Gesinnung, in der Weltanschauung annimmt, die weit über den bloß künstlerischen Menschen hinausgreift. Solche kulturgeschichtliche und allgemein geistesgeschichtliche Bestrebungen werden, allem Anschein nach, in nächster Zeit vor allem unter der Führung Hans Tietzes die ganze Kunstwissenschaft wieder stark in Anspruch nehmen, und auch Wölfflin wird Gelegenheit haben, den Faden seiner Jugendinteressen wieder da aufzunehmen, wo er ihn in seiner problemreichen Schrift über »Salomon Geßner« (Frauenfeld 1887) leider hat fallen lassen. So ist wohl auch für Wölfflins große Schülerzahl zu hoffen, daß sie den lebendigen Reichtum kunstgeschichtlicher Erfahrungen nicht einem theoretischen Schema gedankenlos opfert, das in solchem Sinn der Meister sicher nicht gemeint hat, sondern vielmehr die bunte, stets neue Individualität künstlerischer Geschehnisse nur dann begrifflich zu akzentuieren sucht, wenn damit auch diese Individualität selbst, das Endziel und die Frucht alles historischen Sichbemühens, in ihrer einzigartigen Wirkung gesteigert erscheint.

DR. FRITZ HOEBER.

Georg Weise, ZUR ARCHITEKTUR UND PLASTIK DES FRÜHEN MITTELALTERS. Mit 22 Textabbildungen und 5 Tafeln. Verlag B. G. Teubner in Leipzig.

Als Vorarbeiten zu einer umfangreichen Geschichte der romanischen Architektur und Plastik Deutschlands veröffentlicht Weise hier eine Reihe von Einzelstudien, die sich mit der Vorkirche von St. Philibert zu Tournus, der Utrechter Bischofskirche, der Stiftskirche zu Hildesheim, der Karolingischen Klosterkirche zu Schluchtern und andern Karolingischen Bauten beschäftigen. Ein Abschnitt ist »Oberitalienischen Beziehungen an Werken romanischer Plastik in Tirol« gewidmet.

EGON SCHIELE, einer der Begabtesten aus der jüngeren Wiener Künstlergeneration, läßt soeben im Verlage der Buchhandlung Richard Lányi in Wien eine Mappe mit 12 in Lichtdruck wiedergegebenen Zeichnungen erscheinen. Technisch interessant durch eigenartige Auffassung und farbige Wirkung, bekunden die Blätter schärfsten Blick und sicheres Formgefühl, die sich gerne an schwierigen Aufgaben erproben, und — über das Gegenständliche hinaus — eindringliches psychologisch forschendes Schauen, eine ungewöhnliche Kraft des Ausdrucks, die namentlich in einigen porträtmäßigen Studien zu vortrefflichen Leistungen gelangt. F.

## Berichtigung

In dem Aufsatz »Neubauten der Wiener Banken« von Karl Holey (Heft 1) muß es in den Abschnitten über die Bauten des Wiener Bankvereins und der N.-Ö. Eskompte-Gesellschaft überall »die Architekten« heißen, statt wie an einzelnen Stellen gesagt ist, »der Architekt«.

## Notizen

Dieser Nummer liegt ein Prospekt über die neue literarisch-künstlerische Zwei-Monats-Schrift »Marsyas«, herausgegeben von Theodor Tagger (Verlag Heinrich Hochstim, Berlin) bei, worauf wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.



*Gustav Mebehay*

*Alt-Wiener Bilder, Miniaturen, Aquarelle  
Handzeichnungen alter und neuer Meister  
Gotische Miniaturen / Originale von Dürer  
und Rembrandt / Engl. und franz. Farbstiche*

*Wien, Hotel Bristol / Altes Haus*

*Besuchszeit 4-7 Uhr / Fernsprecher: 1207, 5046*

## ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER SPITZE

Mit besonderer Rücksicht auf die Spitzensammlung  
des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien

Von DR. MORIZ DREGER

100 Tafeln in Lichtdruck und Textband, 161 Seiten mit 63 Abbildungen  
Zweite, umgearbeitete und vermehrte Auflage / Preis in Mappe M. 26.-

**Inhalt** I. Vorstufen und Frühzeit der Spitze: A. Verschiedene Vorstufen. B. Die Nähzacke und die orientalische Spitze. C. Franzenknüpferei und Klöppelarbeit. II. Die italienische Spitze: A. Die Renaissance Spitze, 1. in Italien, 2. die Renaissance Spitze außerhalb Italiens. B. Die Barockspitze. III. Die nordische Spitze: A. Die aufgelöste Barockspitze und die Grundnetzspitze. B. Die Rokospitze. C. Die klassizistische und naturalistische Spitze.

Als Grundlage für seine Darstellung standen dem Verfasser die hervorragenden Spitzen und Spitzen-Musterbücher Sammlungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie zur Verfügung; dazu kamen die bedeutenden Schätze, die auf der Wiener Spitzenausstellung 1906 zu sehen waren. Doch ist auch das Material auswärtiger Sammlungen und Ausstellungen in reichem Maße berücksichtigt worden. Die geschichtliche Entwicklung und deren Zusammenhang mit den großen Kunst- und Kulturbewegungen ist ausführlich geschildert und dabei auch Gelegenheit genommen, technische Fragen, zumeist beim ersten Auftreten eines Typus, eingehend zu behandeln, die Benennung der Spitzen, der älteren wie der heute üblichen, zu besprechen. Die volkstämmigen Typen und die volkstämmigen Ausläufer der großen Kunstbewegungen wurden besonders in Betracht gezogen. Das Buch ist deshalb auch für den Sammler von hervorragendem Werte. Ein sehr ausführliches alphabetisches Verzeichnis erleichtert die dauernde Benützung des Werkes. Die Abbildungen des Buches zeigen zum großen Teile die Spitzen auch in ihrer alten Anwendung und ihrer technischen Eigentümlichkeit; die Lichtdrucktafeln mit ihrem außergewöhnlichen Reichtum prachtvoller Muster bringen ganze Stücke und überdies zahlreiche Details.

Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H. in Wien





## Ein Meisterwerk moderner Graphik

In einmaliger Auflage erschien soeben:

### Allois Kolb, Aus den Karpathen und Ostgalizien

Rein künstlerisch gewertet zählen die Impressionen landschaftlicher und genrehafter Motive des geschätzten Graphikers Alois Kolb zum Bedeutendsten, was die Zeichenkunst der letzten Jahre zu bieten hatte. In den Landschaften der Karpathen, in den von entsetzlicher Kriegsnot umgewühlten Gefilden, zerstörten Dörfern und eiligst aufgebauten Brücken über Gebirgsflüsse, in dem ganzen Getriebe des kriegerischen Nomadenlebens, an dem er als österreichischer Offizier durch Monate teilnimmt, in diesem von heroischen Empfindungen bewegten Sein empfangen Kolb eine Fülle allerstärkster Eindrücke, die er nun in Blättern von bewundernswürdiger Kraft festgehalten hat. Verthold Viertel, als feinsinniger Schriftsteller längst bekannt, als Offizier des Künstlers Kamerad im Felde, hat den einführenden und erläuternden Text beigezeichnet.

Die Mappe enthält 44 Blatt, darunter 12 farbige Originallithographien, 1 Kupferdruck, 6 farbige und 25 getönte Faksimiledrucke im Format 16,5 x 22 cm

Es sind nur 800 numerierte Exemplare hergestellt:

- Nr. 1—50 als Vorzugsausgabe auf kaiserlich Japan unter Aufsicht des Künstlers gedruckt und handschriftlich signiert. In Passepartouts 25,5 x 37,5 cm und in Pergamentmappe, Preis 200 M. = 240 K.  
Nr. 51—800 auf dem Titel vom Künstler signiert. In Passepartouts 25 x 33 cm und Mappe, Preis 50 M. = 60 K.

### Ein späterer Nachdruck ist ausgeschlossen

Illustrierte Prospekte in jeder besseren Buchhandlung

Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H.  
in Wien I, Graben 29

K. k.



priv.

## Teppich-Decken und Militärtuch-Fabriken

### J. Ginzkey

Maffersdorf in Böhmen

Niederlagen:

Wien

Berlin

I. Rotenturmstrasse 10. W. 62. Bayreutherstrasse 4

New-York

34 Union Square East Bollent & Thompson

Verkauf nur en gros.

K. u. k. Hof-Photochemigraphen

C. Angerer & Göschl

Wien XVI/1. Fernruf No 14834 u. 1972

Drahtanschrift: Cangerer, Wien

Buchdruckatzungen /

Drei- u. Vierfarbendrucke /

Photolithographische Frottdrucke /

Korn- u. Schabpapiere / Kreide u. Tusche

Handpressendrucke nach Gemälden

im eigenen Verlag

R G



# A. HERZMANSKY,

EINE PFLGESTÄTTE DER WIENER MODE  
GEGRÜNDET 1863, KEIN KAUFZWANG

WIEN, VII, MARIAHILFERSTR. 26  
STIFTGASSE 1/3/5/7



GESAMTANSICHT



INNENANSICHT STIFTGASSE 3

Regenschirme, Sonnenschirme,  
Handschuhe, Krawatten, Hosen-  
träger, Lederwaren, Perlfaschen  
Grosse Restenabteilung

Grosses Lager in Seidenstoffen, Samt,  
Plüsch, Wollstoffen, Waschkleiderstoffen,  
Bändern, Aufputz, Strickereien, Spitzen,  
Tischzeuge, Handtücher, Wischtücher,  
Taschentücher, Leinen- und Baumwoll-  
waren, Wirkwaren, Unterwäsche,  
Strümpfe, Socken, fertige Herren-  
Damen, Kinder und Bettwäsche, etc.

Neueste Modelle fertiger Damen-  
und Kinderkleider, Blusen, Mäntel,  
Jacken, Hauskleider, Schlafrocke,  
Unterröcke, Teppiche in neuen Mustern  
und in allen Grössen, Vorhänge, Zugvor-  
hänge, Künstlervorhänge, Tisch- und  
Bettdecken, Schlafdecken, Reisedecken,  
Reisekoffer, Reisekörbe, Reisefaschen.



KAFFEE-SAAL MIT KONDITIONE

GEORGE  
KARAU

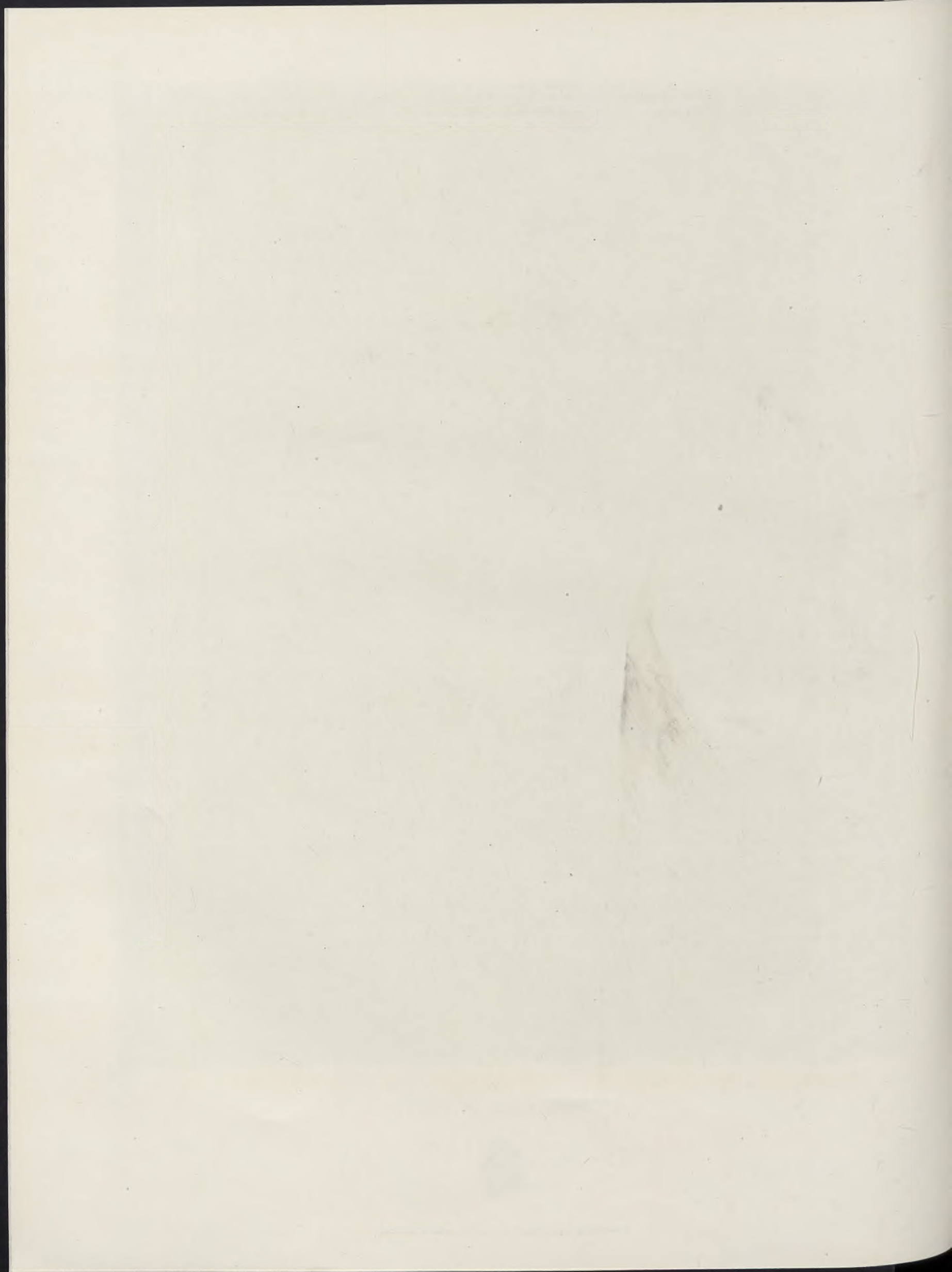




STICKEREI AUS SLOV.-PRAVNO









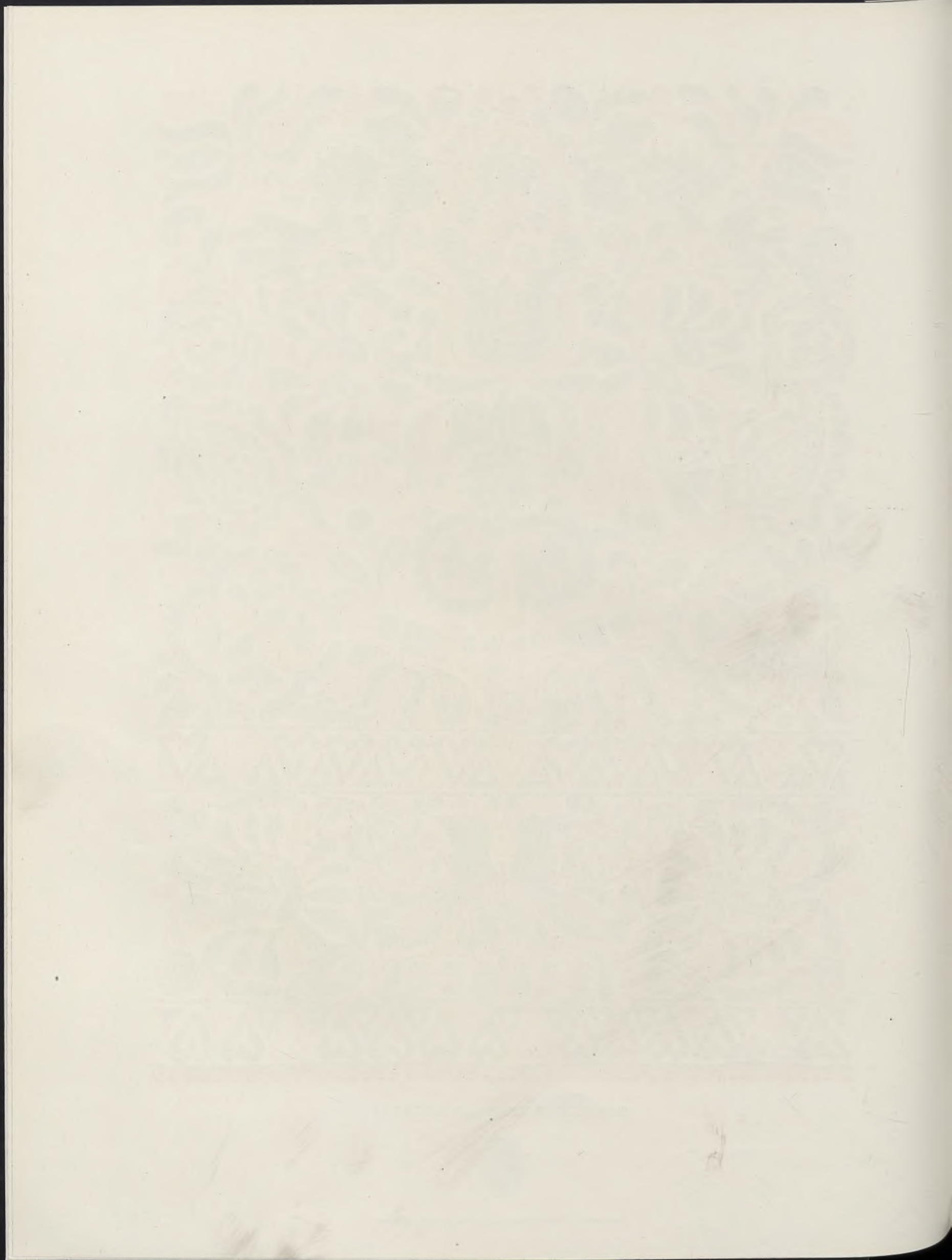


BEMALTE KAMINWAND IN ČATAJ



Kunstverlag Anton Schroll & Co., Ges. m. b. H. in Wien







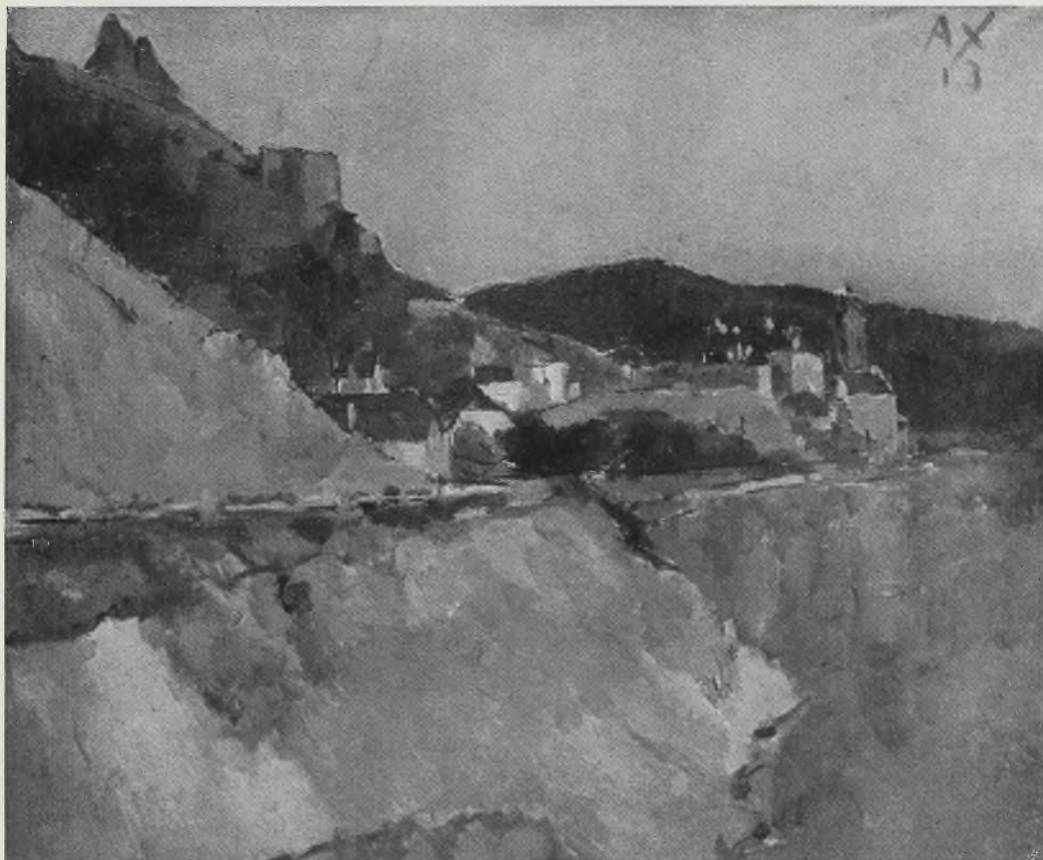


Abb. 89: Anton Faistauer, Dürnstein.

## Anton Faistauer

Von A. S. Levetus

Die Zahl jener, die das Schaffen der Künstler der modernen Schule mit Interesse verfolgen, ist stetig im Steigen begriffen, in dem Maße, als das Verständnis für die Ziele und Grundgedanken derselben zunimmt. Die selbständig Denkenden haben sich allmählich überzeugt, daß die moderne Kunst doch Werte besitzt und daß ihre Vertreter ernste, begabte, im besten Sinn strebende Künstler sind, die, wie schwer es ihnen auch wurde und immer noch wird, Anerkennung zu erringen, sich doch nie dazu herabgelassen haben, durch die Anpassung an den Geschmack des kaufenden Publikums ihre Ideale preiszugeben.

Dies gilt vor allem für die Neue-Kunst-Gruppe, zu der Anton Faistauer gehört. Im Jahre 1910 war zum ersten Male eine Sammlung seiner Arbeiten im Salon Pisko zu sehen. Damals hatte man für seine Malerei, da sie wohl neuartig, aber nicht nach dem Sinn der Mode waren, nur ein Lächeln und ein Achselzucken. Käufer fanden sich außer dem leider kürzlich verstorbenen Restaurateur des »Griechenbeisls«, Hauer, beinahe keine. Es ist eine merkwürdige Tatsache, daß die allgemeine Vorliebe für das Neue sich nicht auch auf Bilder erstreckt. Neue Bestrebungen auf dem Gebiete der Kunst bieten manchen Augen nur den Anblick eines blinden Suchens. Gewisse neue Methoden lassen sich nicht erfassen und enträtseln, wenn man ihnen

nur kunsthistorisches Wissen und Belesenheit auf dem einschlägigen Gebiete entgegenbringt. Hierzu ist jenes wirkliche Kunstverständnis erforderlich, das einem spontanen und intuitiven Erfassen des inneren Wesens eines Kunstgegenstandes entspringt. Der wahre Kritiker muß, wie der echte Künstler, als solcher geboren sein.

Man kann es nur beklagen, daß die Dinge so liegen. Denn nunmehr voll anerkannte Künstler wären bei dieser mangelhaften Resonanz ohne ihre eigene, starke Widerstandskraft zugrunde gegangen, manche sind tatsächlich schwankend und unsicher geworden und in der großen Menge verschwunden. Oft wird der Vorwurf des Kopierens erhoben, zu Unrecht aber, wenn man auf den wesentlichen Unterschied nicht achtet, der zwischen dem Kopieren eines Bildes und dem Inspiriertwerden durch dasselbe besteht. Der aufstrebende Künstler braucht große Meister, um sich selbst zu finden und zu erkennen. Man muß ihm allerdings auch Zeit geben, sich durch eigene Kraft von diesen Vorbildern wieder abzulösen und sein eigenes Wesen von den Hüllen zu befreien. Anton Faistauer steht noch am Beginn dieser Entwicklung. Bei seinem ersten Erscheinen fand er nicht allzuviel Beachtung. Nur das warme Lob Hevesis wurde ihm zuteil, der immer bereit stand, einem Unsichern den Weg zu erleuchten und ein wirkliches Talent zu entdecken und zu





Abb. 90: Anton Faistauer, Uferlandschaft (Besitz: Grete Wiesenthal).



Abb. 91: Anton Faistauer, Landschaft (Besitz: Dr. O. Reichel).





Abb. 92: Anton Faistauer, Halbakt (Privatbesitz, Berlin).

fördern. Seither stellte Faistauer im Jahre 1912 zusammen mit Kokoschka, Schiele und anderen von der Neuen-Kunst-Gruppe im Hagenbund und 1913 bei Miethke aus, allein auch in Berlin, Rom, Köln, Prag, Budapest und an anderen Kunststätten, meistens mit sehr gutem Erfolge. Im Verlaufe dieser sieben Jahre hat sich gezeigt, in welcher Richtung seine Talente liegen. Sein Weg, erst zögernd begonnen, führte ihn zu den französischen modernen Meistern, vor allem zu Cézanne. Aus dessen Schule ging er als absolut aufrichtig suchender und charakterfester Künstler hervor. Es ist wahr, daß seine Zeichnung manchmal, ja oft, unrichtig ist — das hat ihm auch den meisten Tadel zugezogen — aber seine Stärke ist eben die Farbe und nicht die Zeichnung. Gewiß gehört die Zeichnung zu den allerwichtigsten Erfordernissen der Kunst, die Farbe jedoch nicht

minder. Man kann jemanden richtiges Zeichnen beibringen, man kann ihm auch das Verständnis für die Gesetze der Farbe vermitteln, das Empfinden aber der Farbe — etwas ganz anderes als das Verständnis für die Gesetze — kann nicht gelehrt werden. Die Nerven eines Koloristen unterscheiden sich wesentlich von denen eines Zeichners. Das Gefühl für Farbe und das für richtige Zeichnung vereinigen sich selten in ein- und demselben Künstler. Der wahre Kolorist ist so beherrscht von seinen Farben, ihren Verschmelzungen, Harmonien und allen ihren Wirkungen, daß er der Zeichnung wenig Beachtung schenkt. Dies ist bei Faistauer der Fall. Seine natürlichen Talente liegen auf dem Gebiete der Farbe, er ist sich dessen auch vollkommen bewußt und gewährt seiner Fähigkeit mit Recht jeden möglichen Spielraum. Seine Farbengebung wiewohl reich und





Abb. 93: Anton Faistauer, Akt (Sammlung Hauer).

saftig, gibt nie einen Mißton. Sie besteht in subtilen Verbindungen, gewählten Harmonien und Verschmelzungen. Er vermag hierbei sofort Breite der Behandlung zu entwickeln. Die hier wiedergegebenen Abbildungen seiner Werke lassen den Fortschritt von Faistauers Schaffen erkennen. Die Landschaft (Abb. 91), die keineswegs zu den vollendeten seiner Bilder gehört, erweckt doch Sympathie durch die Farbe. Ein kühner Streifen Rot, der ein Dach vorstellt, das Weiß der Mauern und mannigfaches Grün. Die konventionelle technische Behandlung fehlt gänzlich. In dem Seestück (Abb. 90) wird mit ein paar geschickten Pinselstrichen dem willigen Beschauer eine ganze Szenerie vermittelt. Es ist wohl nur eine Impression, aber eine künstlerische, die nichts von einer rohen oder wertlosen Farbensudelei hat. In dieselbe Periode (1912) gehört der Halbakt (Abb. 92). Von ihm zu einem Frauenakt der Sammlung Siller und der in Abbildung 93 dargestellten Arbeit (1913) läßt sich ein allmähliches, aber sicheres Fortschreiten feststellen. Der Horizont des Künstlers ist weiter geworden, in den Fleischtönen ist mehr Tiefe, die Gestalt erscheint plastischer, die Form abgerundeter, die Stellung rhythmischer. Auch der Gesichtsausdruck zeigt besseres Verständnis und mehr Durchbildung. Ein Damenbildnis in der Sammlung Hauer,

ebenfalls aus dem Jahre 1913, führt wieder um einen Schritt weiter. Der Künstler hat hier eine etwas kompliziertere Komposition versucht, die Studie eines dunkelhaarigen Mädchens in weißer Bluse, das an einem gewöhnlichen furnierten Tisch sitzt, in dem sich mehrere kleinere Gegenstände spiegeln. Diese Studie in Weiß und Braun ist wiederum nur eine Impression, aber von sorgfältiger Ausgeglichenheit und melodischer Wirkung durch die Verbindung von Licht und Schatten. Das Jahr 1914 bringt Bildnisse und Stilleben. Abbildung 94 ist eine Studie in Lila und Blau, eine im Fauteuil sitzende Dame darstellend; eine Studie derselben Dame in Rot, Weiß und Schwarz wurde in Rom ausgestellt und fand beinahe schon am ersten Tag einen Käufer. Abbildung 96 stellt ein blondes Mädchen dar in schwarzer Samttaille und weißem Rock. Neben ihr liegen in einer grünen Schüssel Calvilleäpfel auf einem runden, furnierten Tisch und spiegeln sich darin. In der Komposition wie im Bilde selbst ist ein bedeutender Fortschritt bemerkbar; die ernste Absicht und die Feinheit der Behandlung ist die gleiche geblieben wie in seinen Erstlingsarbeiten, aber eine größere Freiheit der Pinselführung hat sich hinzugesellt. Der Künstler streift schrittweise seine Fesseln ab. Die allem Anscheine nach ungesuchte





Abb. 94: Anton Faistauer, Bildnis (Privatbesitz, Berlin).

malerische Wirkung bleibt ihm dennoch treu. Die Abbildung 98 und ein verwandtes Gemälde im Besitz des Herrn Josef Siller zeigen ein weiteres Stadium in der Entwicklung Faistauers. Beides sind Stillebenimpressionen, das eine den gewohnten, furnierten Tisch darstellend, diesmal als Schreibtisch, auf dem ein bosnischer Krug und zwei Schüsseln mit Äpfeln stehen, in Gold-Braun-Grün und gelber Farbenzusammenstellung, das zweite eine Studie von Blaubeeren in einer grünen Schüssel, Eiern in einer gelben Schale, einem braunen Krug und einem Stück Schwarzbrot auf grünem Teller, schließlich noch einem Steinkrug mit Metalldeckel und grünen Zieraten. In beiden Arbeiten ist es

hauptsächlich und ausschließlich die Farbenskala, die wirkt; aus ihr erst treten die Formen hervor, die poetische Konzeption entfaltet sich, in der das Ganze in der Seele des Künstlers entstanden ist.

Die im Jahre 1915 entstandenen Arbeiten (darunter wieder zwei Stilleben bei Siller) zeigen einen weiteren Fortschritt, sowohl in der Darstellung als auch in der Auffassung. Die Komposition ist etwas verwickelter, das Farbenproblem komplizierter, Zweck und Gegenstand der Bilder wie immer bei Faistauer scheinbar einfach. Des Künstlers letzte Arbeiten, Bildnisse (Abb. 95 und 97), haben Leidenschaftlichkeit und Zartheit, bei gänzlicher Abwesenheit alles Oberfläch-



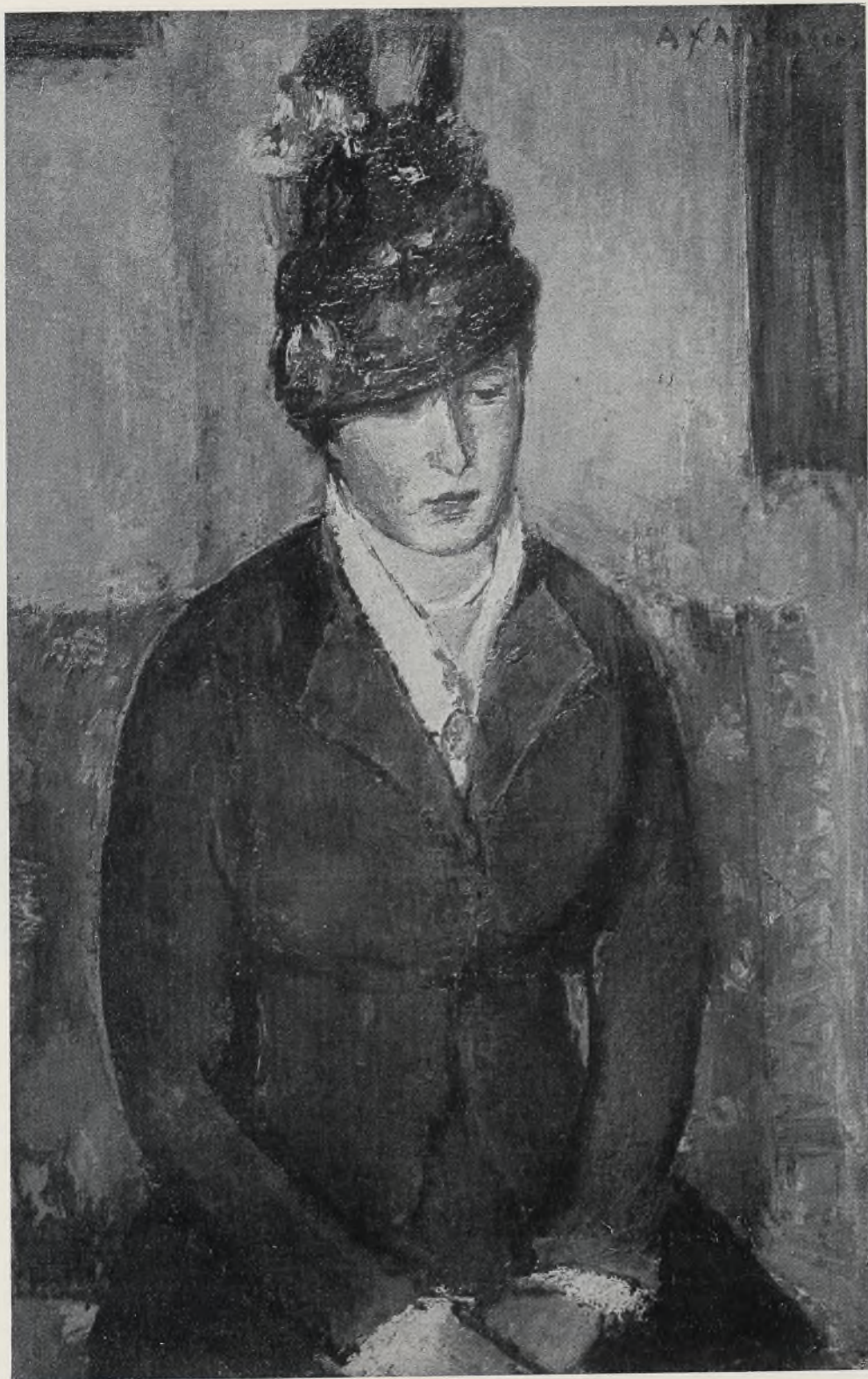


Abb. 95: Anton Faistauer, Bildnis (Besitz: Josef Siller, Wien).

lichen, den gewohnten Ernst der Charakteristik, die gewohnten harmonischen Farben-, Licht- und Schatteneffekte und in jedem Bilde steckt ein Stück innerer Kultur.

An Faistauers Können kann kaum gezweifelt werden und auch nicht daran, daß er in seinen Absichten und Zielen aufrichtig ist und es sich ihm nicht bloß um Sympathie und Ermutigung handelt. Er hat noch eine ganze

Entwicklung vor sich und ist sich auch bewußt, auf welche Weise seine Talente sich am besten entfalten können. Freilich hat er noch einen langen und dornigen Weg zu gehen bis zur Vollendung. Aber er wird ihn beschreiten, denn ohne jahrelange, harte Arbeit und völlige Selbstverleugnung ist in der Kunst, so wenig wie irgendwo, etwas zu erreichen, ja auch nur bis an die äußersten Außenwerke der Vollkommenheit vorzudringen.





Abb. 96: Anton Faistauer, Bildnis (Besitz: Josef Siller, Wien).





Abb. 97: Anton Faistauer, Bildnis.



Abb. 98: Anton Faistauer, Stilleben (Besitz: Josef Siller, Wien).





Abb. 99: Michael Powolny, »Erde«, Kachel vom Ofen »Die vier Elemente«.

## Alte und neue Ofentöpferei

Von Elsa Spitzer

Es gibt kaum ein anderes Gebiet guten alten Kunstfließes, auf dem so viel gesündigt wurde, das so tief darniederliegt wie die Ofentöpferei. Wen hätte nicht schon einmal im Leben ein gelindes Grauen erfaßt vor den Schöpfungen einer Industrie, die ihre Ware in unsere Wohnungen schickt, unbekümmert darum, wie sich diese Blüten eines Massegeistes in den Rahmen ruhiger, geschlossener Wohnräume fügen sollen. Kein Band der Überlieferung verknüpft das Erzeugnis, das uns heute allgemein als Kachelofen geboten wird, mit dem Edelmetall der alten Töpferkunst. Stünden nicht noch in Museen und Kunstsammlungen, in alten Stadthäusern und Schlössern die prächtigen Zeugen einer glänzenden Vergangenheit — man müßte wahrhaftig meinen, ein Ofen sei niemals mehr gewesen als ein notwendiges Übel, dem im besten Fall nur eine Tugend frommt: sich möglichst bescheiden und unauffällig in eine Stubenecke zu drücken.

Es war aber in vergangenen Jahrhunderten nicht wie heute, daß der Ofen allen Anforderungen an Geschmack und Wohnlichkeit im Wege stand. Es gab eine Zeit — die Re-

naissance — da der Ofen der Stolz und der Mittelpunkt des Hauses war. Aus einzelnen wohlgeformten und edelgeschmückten Kacheln breit und stattlich aufgebaut, mitunter mit einem einladenden Lehnstuhl für den Hausvater verbunden, war er der Träger der häuslichen Behaglichkeit, war er wirklich und wahrhaft noch der »heimische Herd«. Nicht immer freilich behielt er gleichen Wert und gleiche Wichtigkeit im Organismus des Hauses. Er hat die Wandlungen der Zeit mitgemacht und sich ihr gefügt. Er wurde im Barock — zusammengesetzt aus großen, reichen und technisch schwierigen Werkstücken — ein Prunkstück für sich in der Pracht der Räume. Er nahm im Rokoko den kapriziösen Rhythmus bewegtester Linien- und Formgebung auf, er fügte sich im Louisseize einem erneuten, liebenswürdig-heiteren Geist der Symmetrie und Ordnung, er trug im Empire das klassizistische Kleid, das die Zeit wollte. Seine Rolle im Haus war nicht mehr so glanzvoll wie in der Renaissance, er war bescheidener geworden, ein dienendes Glied in der Gesamterscheinung des Wohnraumes. Aber er war immer ein Kunstwerk,



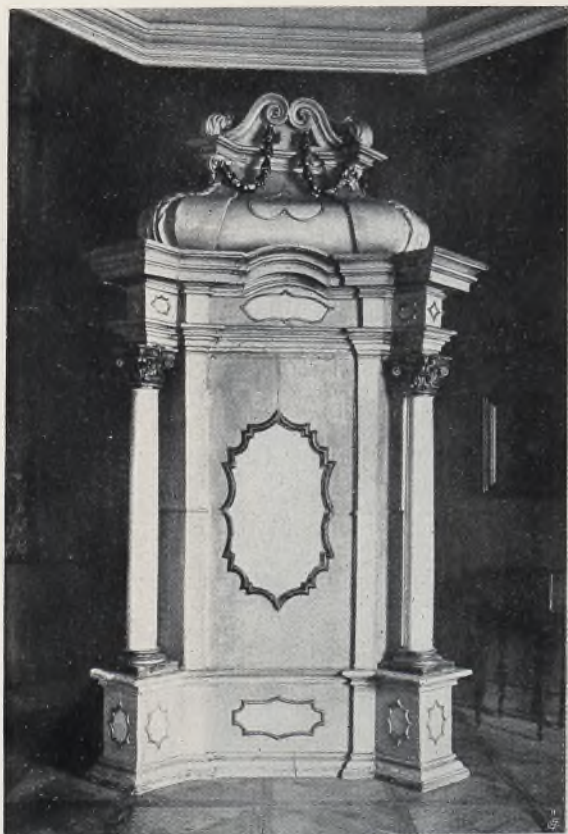


Abb. 100: Barockofen.



Abb. 101: Barockofen (Stift Kremsmünster).

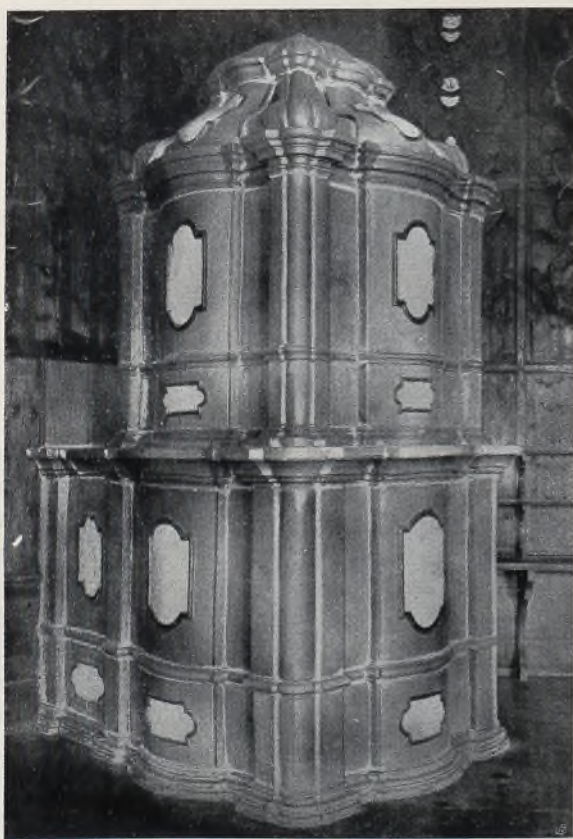


Abb. 102: Barockofen.



Abb. 103: Barockofen (Stift St. Florian).



das Ergebnis und das Ziel eines zur Kunst gediehenen Handwerks.

Die Ofenkeramik war von der einfachen Rohtöpferei ausgegangen, die ihre unglasierten Schüsselkacheln mit Öl und Graphit tünchte, um sie vor allzurascher Abnützung zu schützen. Die aufsteigende Entwicklung schuf zunächst eine durchsichtige, grüne oder schwarze Bleiglasur, dann aber die undurchsichtige, durch Metalloxyde gefärbte Zinnoxidglasur, die den porösen Ton mit einer Emailhaut überzieht und damit zur Fayence macht. Mit der vollendeten Erfindung der Fayence begann die Blütezeit der Ofentöpferei. Die früher einfachen, auf der Drehscheibe aufgedrehten Schüsselkacheln wurden von Kacheln mit reichem plastischem Schmuck abgelöst, der entweder freihändig modelliert oder in Modeln geformt wurde. Der Töpfer mußte Künstler sein, um die wundervollen Bilderkacheln der Renaissance, die reichen Werkstücke des Barocks und des Rokokos, die Ornamentplatten des Zopfstils und der Kaiserzeit zu schaffen. Er mußte starkes plastisches Können mit einer vollkommenen Beherrschung des Materials verbinden, er mußte — solange der Klassizismus es nicht anders wollte — seine Kacheln zu bemalen verstehen und die Wirkungen der Glasuren zueinander stimmen können. Denn die Schönheit der Kachelöfen bis zum Einbruch des Klassizismus beruhte nicht nur auf ihrer plastischen Gestaltung, sondern auch auf ihrer farbigen Wirkung. Erst das Aufleben der Antike am Ausgang des 18. Jahrhunderts hat das glänzende Weiß in die Ofenkeramik gebracht, jenes Weiß, das nahezu ein Jahrhundert lang fast ausschließlich darin herrschen sollte und als einziges Ziel einer einst so reichen künstlerischen Betätigung am Niedergang des Handwerkes mitschuld geworden ist.

Die Herabsetzung der künstlerischen Anforderungen, die mit der Herrschaft der weißen Farbe eingeleitet war, machte es möglich, daß sich nach der Mitte des 19. Jahrhunderts die Übertragung der Ofentöpferei aus dem Handwerksbetrieb in den industriellen Betrieb vollziehen konnte. Durch weitgehende Arbeitsteilung und durch Beschränkung auf eine bestimmte, immer gleichbleibende Tätigkeit suchte man dem Arbeiter die größte Fertigkeit abzugewinnen und überantwortete damit das Handwerk der Mechanisierung und Schablonenhaftigkeit. Indem man die Mutterformen als Handelsware für sich auf den Markt brachte, trennte man die Herstellung der plastischen Modelle von der Hafnerarbeit und entzog sie so der Berührung mit dem Wesen des Materials. Damit enthub man aber auch den Hafner der Notwendigkeit, modellieren zu können, er sank zum einfachen Handlanger herab, der seine Kenntnis der besonderen Materialeigenschaften nicht auf die plastische Form übertragen konnte.

Mit dieser Mechanisierung im Großbetrieb verband sich ein Streben nach tadelloser Materialbeschaffenheit, das die völlige Verödung der künstlerischen Form vollendete. Der Fayence waren immer gewisse Unreinheiten eigen gewesen, die die Meister der klassischen Kachelöfen durch dunkle Glasuren unauffällig zu machen wußten. Ihnen war, bei aller Beherrschung des Materiellen, der Ton wirklich nur Material, Mittel zum Zweck. Jetzt aber setzte man den ganzen und einzigen Stolz darein, möglichst glatte, reine, blendend weiße Kacheln zu erzeugen — das Material selbst



Abb. 104: Rokokoofen.

war Zweck geworden. Noch war dieser Verzicht auf Schmuck zugunsten der Materialschönheit aber nicht das Schlimmste. Der letzte Verfall trat erst ein, als man die schönen, reichen Öfen des 16. und 17. Jahrhunderts im Großbetrieb nachahmen wollte. Man kam zur schlechten, billigen Kopie, zum ärgsten Tiefstand jeder Kunst.

Nun haben es in den letzten Jahren einige Wiener Künstler — selbst Plastiker und Keramiker von Fach —





Abb. 105: Louis-XVI.-Ofen (Stift St. Peter in Salzburg).

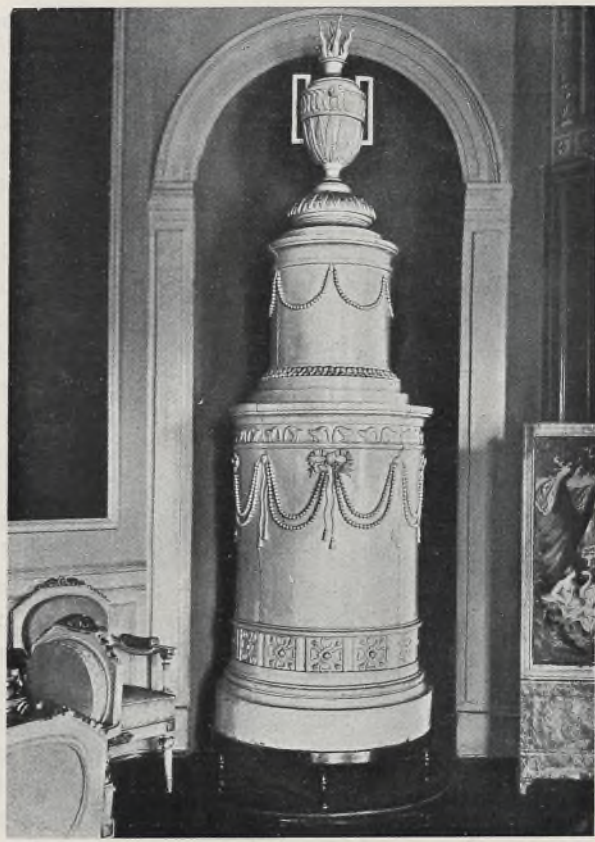


Abb. 106: Louis-XVI.-Ofen (Lambersches Schloß in Steyr).

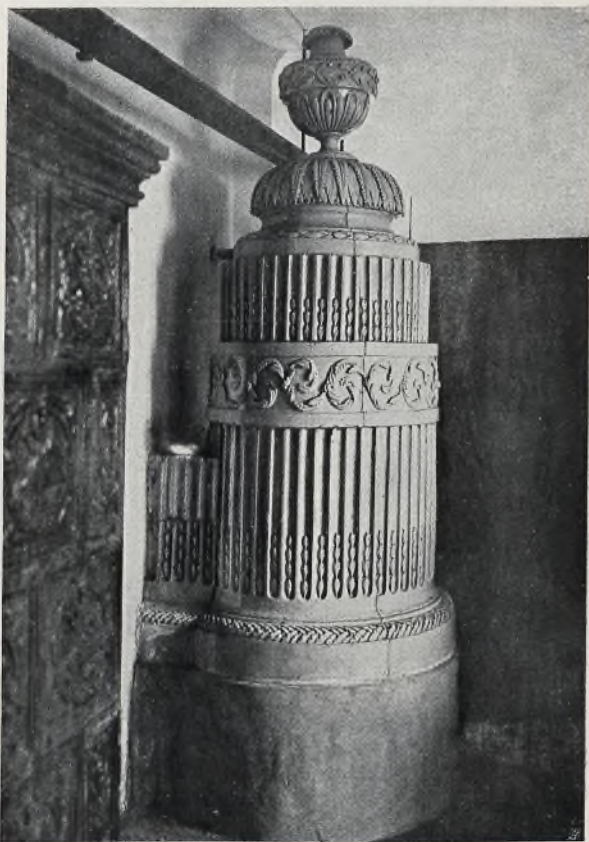


Abb. 107: Louis-XVI.-Ofen.

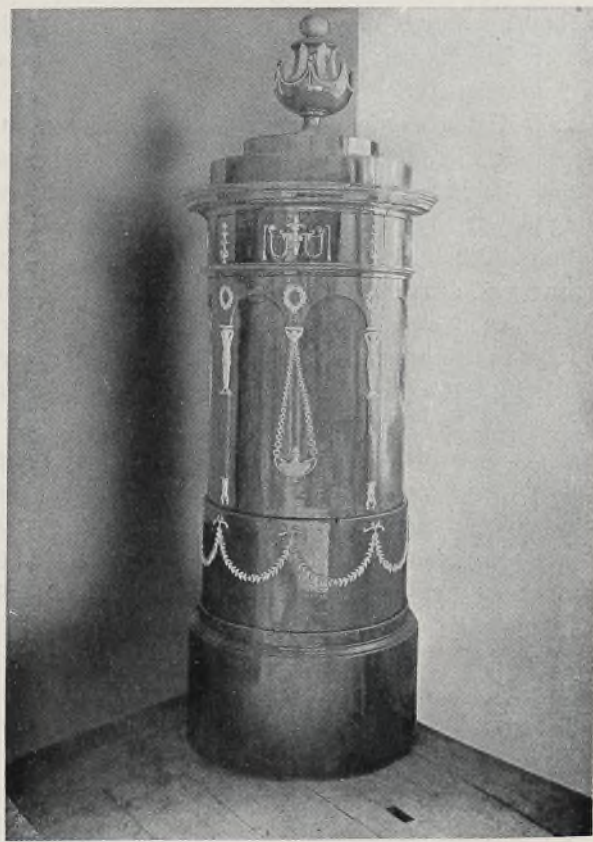


Abb. 108: Empireofen.



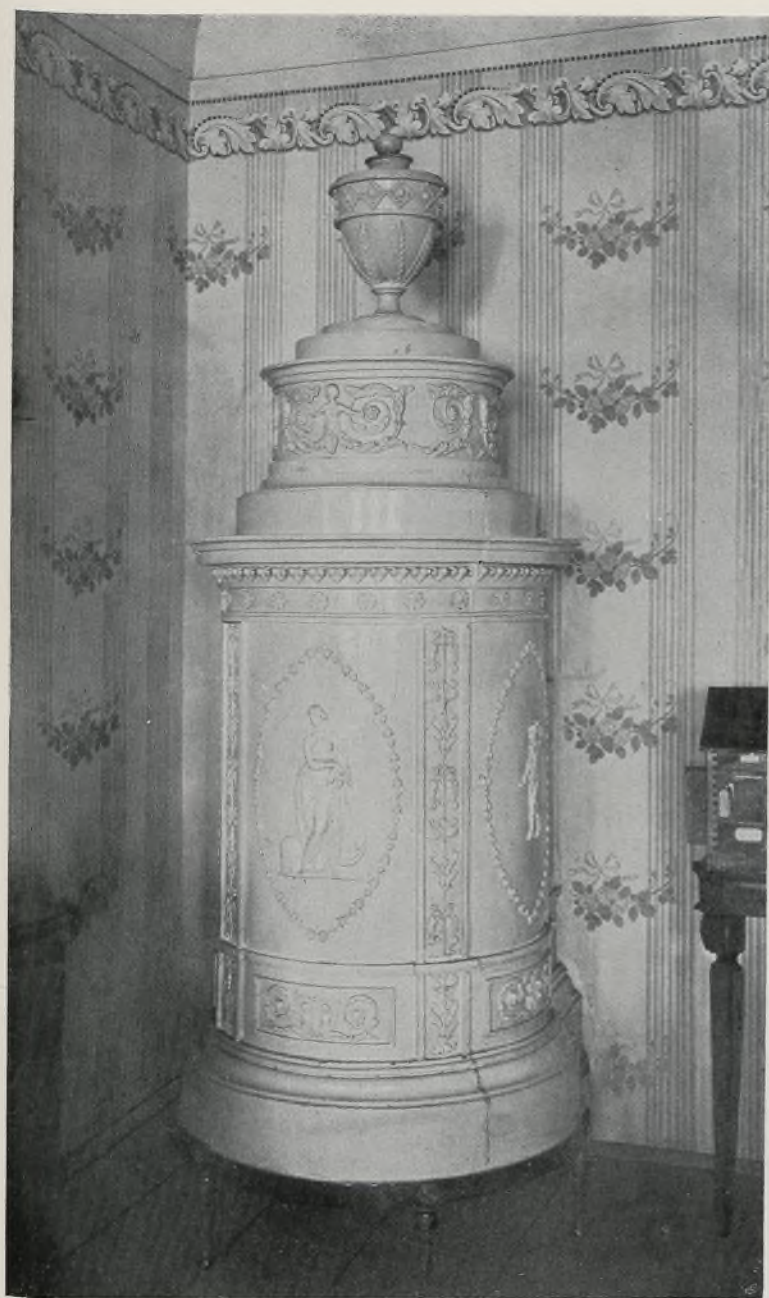


Abb. 109: Biedermeierofen (Steyr).

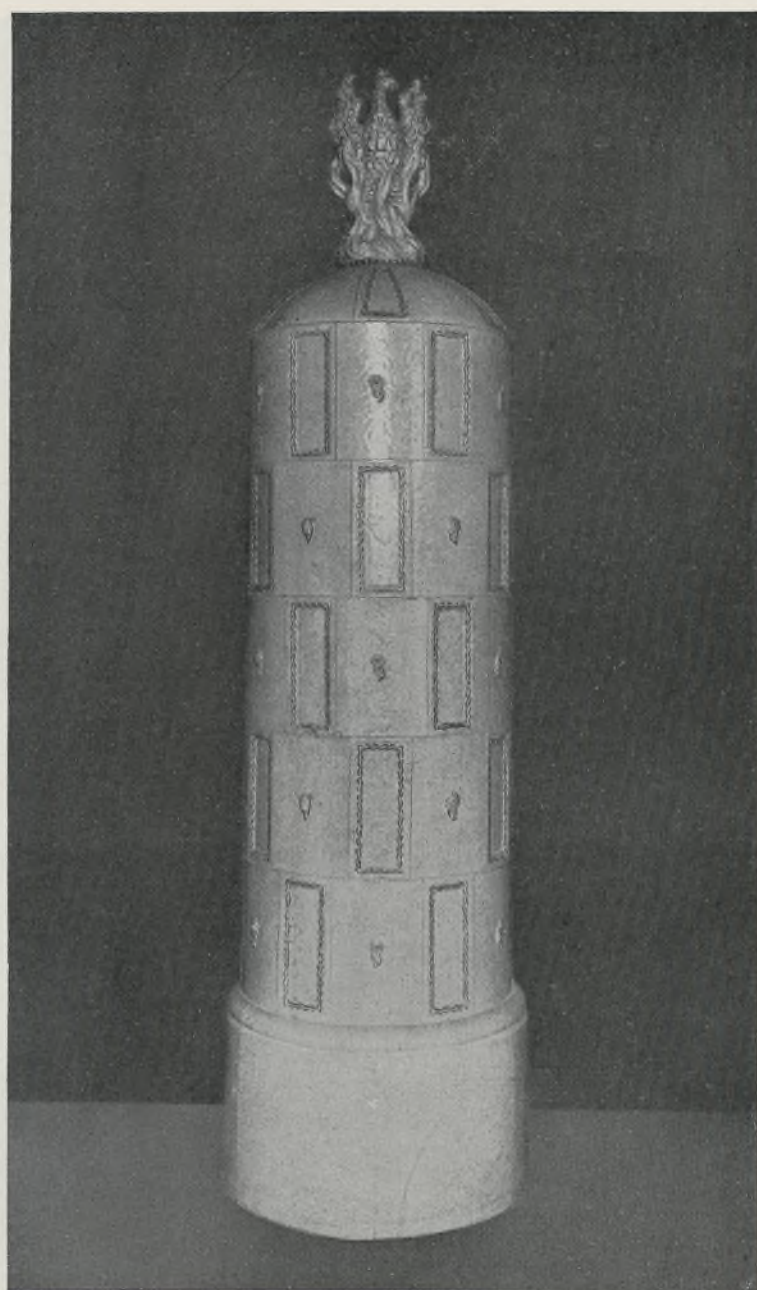


Abb. 110: Ofen von Julia Sitte.

unternommen, in Verbindung mit einer Hafnerwerkstatt vom Rang der Sommerhuberschen in Steyr, dem herabgekommenen Gewerbe zu neuem Ansehen zu verhelfen. Es entstand vorerst nur eine kleine Zahl neuer Kachelöfen, aber sie verrät uns ganz die reichen Möglichkeiten, die von einer Renaissance der Ofenkeramik zu erwarten sind. Jeder dieser Öfen hat seinen eigenen Charakter, ist ein geschlossenes Ganzes, ein Ding für sich; jeder bedeutet eine neue Lösung und einen anderen Weg. Da ist der massige, anheimelnde Ofen Franz Barwigs, der an alte Traditionen anknüpft, vom Bauernofen die umlaufende Bank, vom Renaissanceofen die Teilung in Unterbau und Aufsatz und die Verwendung wiederholter Bildkacheln übernimmt, der aber in seinen Einzelheiten eine durchaus persönliche Schöpfung von feinstem Reiz darstellt. Da sind die beiden Öfen von Julia Sitte, der bescheidenere runde mit seiner ansprechenden Bürgerlichkeit und der streng architektonisch

aufwachsende, quadratische Ofen mit der ebenso anmutigen, wie ganz im Material empfundenen Bekrönung. Da ist endlich der ernste Ofen Michael Powolnys, der das Rahmenwerk für vier Einsatzkacheln bildet, für vier erlesene kleine Kunstwerke von einer Schönheit der Komposition und einem Rhythmus der Linienführung, die hinter dem Besten, das jemals auf dem Gebiete der Ofenkeramik geschaffen wurde, kaum zurückstehen. Alle diese Öfen vereinigen die Vorzüge künstlerischer Erfindung mit jener Erlesenheit der Materialbehandlung, die die Werkstatt Rudolf Sommerhubers an ihre berühmten Ennstaler Vorfahren knüpft. Handwerkliche und künstlerische Werte werden hier zu einer neuen Einheit verschmolzen, verbinden sich zu neuen Edelschöpfungen der verloren gewesenen Töpferkunst.

Aber dem aufblühenden Gewerbe droht Gefahr durch eine Moderichtung, die aus dem Westen zu uns gekommen ist. Man hat vor zwei oder drei Jahrzehnten, als die Ofen-



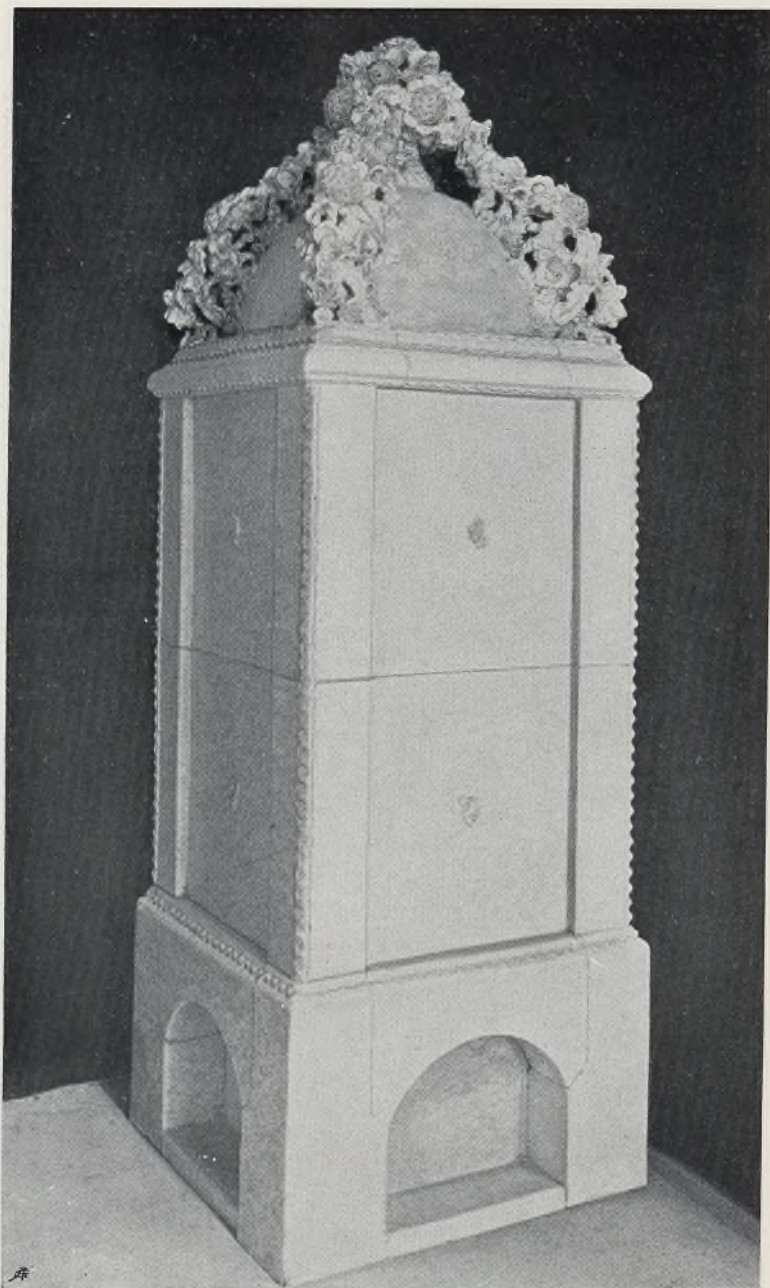


Abb. 111: Ofen von Julia Sitte.



Abb. 112: Ofen »Die vier Elemente« von Michael Powolny.

töpferei ihren tiefsten Niedergang erlebt hatte, mit dem Cottagewesen und der Halle auch den Kamin aus England übernommen und von ihm jene Behaglichkeit und jene künstlerische Befriedigung erwartet, die unser Ofen nicht mehr zu geben vermochte. Seither fristet der Kamin bei uns ein uneingestanden kümmerliches Dasein. Man hat ihn, der für unseren kalten Winter nicht geeignet ist, der nicht wärmt und für den wir nicht das richtige Brennmaterial besitzen, zur Attrappe aller möglichen modernen Beheizungstechniken herabgewürdigt, um ihn unseren Bedürfnissen

anzupassen. Man hat ihm seinen größten Reiz, den Blick in die offene Feuerstelle, genommen und ihn unbegreiflicherweise doch nicht um sein Ansehen gebracht. Vielleicht weil wir alles Fremdartige höher schätzten als unseren eigenen alten Besitz. Vielleicht aber auch nur, weil wir bis jetzt wirklich nichts Besseres hatten. Dann aber könnte der falsche Zauber des Kamins der jungen Töpferkunst nicht schaden. Dann könnte der Weg, den ein paar Künstler der Werkbundgruppe bis jetzt zu gehen versuchten, zu einer neuen Blüte der alten, österreichischen Ofenkeramik führen.





Abb. 113: Ofen von Franz Barwig.



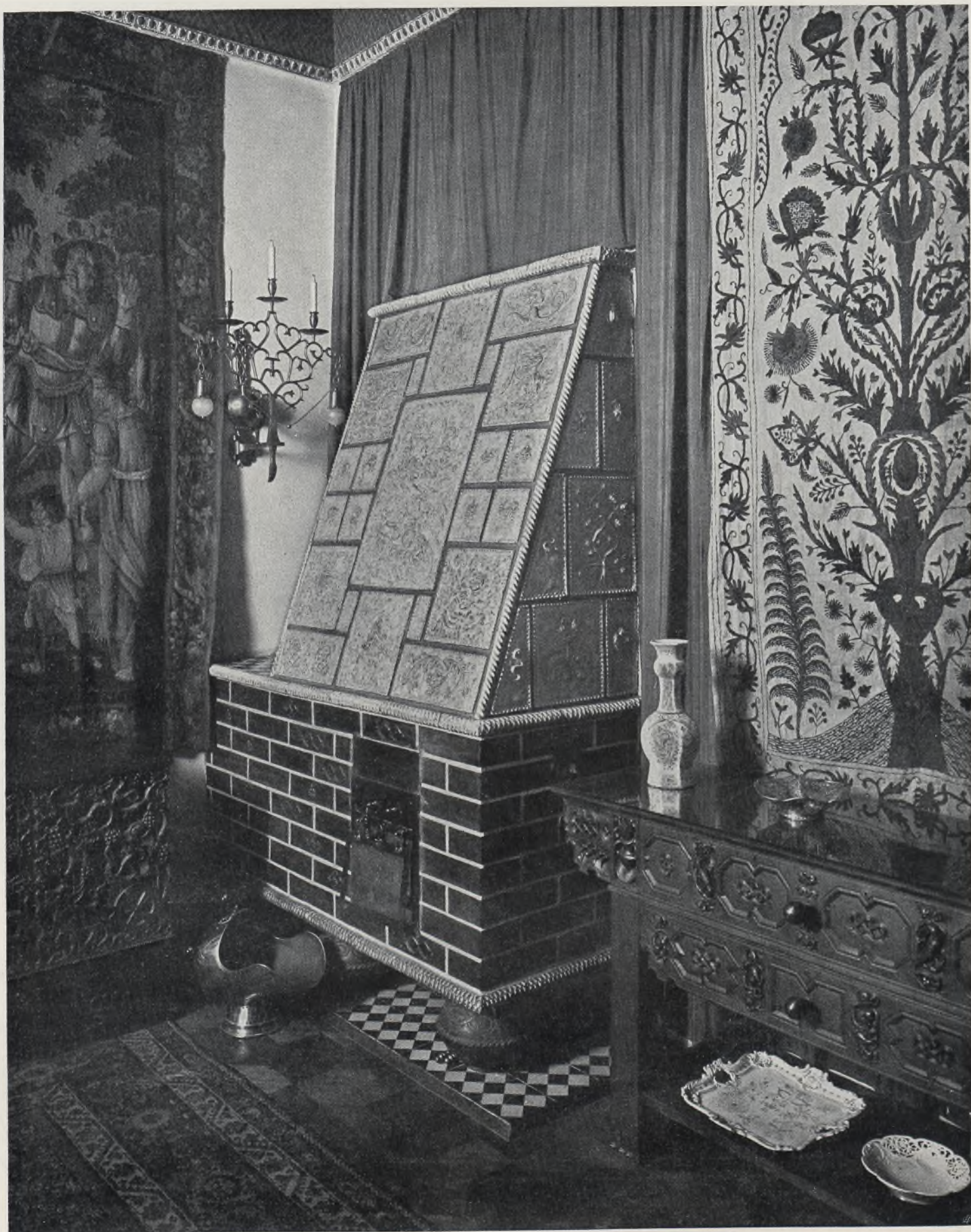


Abb. 114: Ofen von Oskar Strnad.



# Ausstellungen

Die erste Ausstellung in der neuen Saison des KÜNSTLERHAUSES gilt dem Andenken an vier Mitglieder der Genossenschaft, die im Verlauf weniger Monate gestorben sind. Nichts anderes als dieser äußere Anlaß könnte das Werk der Tina Blau in die Nachbarschaft von Zygmunt Ajdukiewicz, Hans Wilt und selbst August Schaeffers stellen. Wohl war sie einst die Schülerin Schaeffers, aber ein in Jahrzehnten nicht ermüdetes Streben hat ihrem ursprünglichen Talent Wege gewiesen, die weit über die von ihrem Lehrer erreichten Ziele hinausführten. Aus guter Werkstatt-Tradition herkommend, hat sich August Schaeffer zwar nicht ganz gegen die Entwicklung abgeschlossen, die sich in der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts vollzog, aber er ist im wesentlichen ererbten Anschauungen treu geblieben, ein Akademiker, freilich einer, der, wenn auch zögernd, manches Neuerungen in seine solide, geschmackvolle Art der Arbeit aufzunehmen geneigt war. Gerade bei diesem Künstler, der als Direktor der kaiserlichen Gemäldegalerie durch lange Zeit eine wichtige Stellung im Kunstleben der Hauptstadt innehatte, wäre eine strengere Auswahl seines Nachlasses geeignet gewesen, den Eindruck seines Gesamtwerkes zu steigern. Zuviel Unbedeutendes füllt den großen Saal, in dem das einst sehr geschätzte, modernem Empfinden fremd gewordene Praterbild aus dem Besitz des Hofmuseums dominiert, indes einzelne kleinere Arbeiten und das Vorfrühlingsbild aus der Sammlung des Fürsten Liechtenstein neben anspruchsvolleren Gemälden zurücktreten müssen. — Hans Wilt war in den Ausstellungen des Künstlerhauses einer von vielen. Mehr vermag auch die Versammlung einer großen Zahl seiner durch starke Farben charakterisierten Landschaften, Parkansichten, im Wasser spiegelnden Häuser und Schiffe nicht aus ihm zu machen: ein begrenztes, für dekorative Wirkung nicht unbegabtes Talent, das redlich bemüht war, sein Bestes zu geben. — Dem Geschmack des vom Hergebrachten ungern ablassenden Publikums stand der vielfach mit Preisen und Medaillen ausgezeichnete Ajdukiewicz nahe. Auch an dem Urteil über seine Leistung wird, was jetzt im Künstlerhaus von ihm zu sehen ist, nichts ändern. — Eine wirklich eigenartige Persönlichkeit, die sich nirgends verleugnet, eine Malerin von Rang, deren Qualitäten in dem nun abgeschlossenen Lebenswerk immer stärker hervortreten, war die als Siebzigjährige mitten aus der Arbeit dahingeschiedene Tina Blau-Lang. Von dem ganz frühen, mit »Leopoldine Blau« signierten, künstlerisch belanglosen Bild aus den Sechzigerjahren »Franz-Josefs-Kaserne in Wien«, das wohl nur wegen seines Gegenstandes in die städtischen Sammlungen eingereiht wurde, bis zu den letzten Arbeiten dieser von rastlosem Fleiß besessenen Künstlerin führt eine, hier durch viele gute Beispiele gezeigte Entwicklung zu echter Meisterschaft. Vielfach sind die Einflüsse, die auf die immer Lernende eingewirkt haben, ohne sie jemals ganz zu unterwerfen, zu einem Aufgehen ihres Eigensten zu verführen. Das große Gemälde »Frühling im Prater« aus dem Jahre 1882 (Eigentum der kaiserlichen Gemäldegalerie) ist schon das Dokument einer von gründlicher Schulung ausgehenden, noch befangenen, aber doch persönlich betonten Kunst; im nächsten Jahre, in Paris, sind einige kleine Skizzen von ganz anderer Art entstanden: ein Temperament, das nach satten Farben, zwangloser Pinselführung als Ausdrucksmittel verlangt, scheint unter dem fremden Himmel frei geworden zu sein und schafft in diesen impressionistischen Bildchen »Aus den Tuileries« (Staatsgalerie) die ersten Ergebnisse einer um die Bewältigung malerischer Probleme ringenden Kraft. Auf Reisen in Deutschland, Holland, Italien und Frankreich sammelte Tina Blau neue Eindrücke, folgte gelegentlich den Spuren Pettenkofs in Ungarn, malte holländische Straßen und Mühlen, holte sich Impressionen vom Gardasee und aus Venedig, aus der Umgebung Münchens, wo sie durch 20 Jahre tätig war, kehrte nach dem Tode ihres Gatten, des Malers Heinrich Lang, nach Wien zurück und hatte inzwischen den Prater, die Wiener Landschaft auch ganz anders sehen gelernt. Immer im Kontakt mit der Kunst ihrer Zeit, dem Neuen willig entgegenkommend, unablässig bemüht, ihre Mittel zu bereichern, hat sie sich ihre Ursprünglichkeit bewahrt, stand mit immer frischem Erleben vor der Natur, blieb frei von Routine — und es gibt darum in ihrem ganzen Werk nichts Schablonenhaftes, keine Manier, kein System in der Wahl des Gegenstandes, in der Begrenzung des Bildausschnittes. Die offene Landschaft mit tiefliegendem Horizont reizt sie, aber ein andermal ein geschlossener Hof, eine enge Gasse, ein gar nicht motivisch gefaßtes Stück Natur. Dem Spiel des Lichtes und der Luft, der farbigen Erscheinung spürt sie nach, schafft sonnenüberglänzte oder von Wolkenhimmeln überhangene Landschaften, dann wieder Blumenstücke von koloristischem Reiz — und in jeder dieser Arbeiten ist ein künstlerischer Ernst von nicht alltäglicher Selbstzucht fühlbar.

In den Räumen, die früher dem Hagenbund gehörten, versammelt der WIRTSCHAFTSVERBAND BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS — wie schon wiederholt während des Krieges — Mitglieder verschiedener Gruppen, Gefolgschaften vordem widerstreitender Richtungen zu friedlichem Wettbewerb um die Gunst des kaufenden Publikums. Die nachbarliche Gemeinschaft könnte bestehen, auch wenn sie nicht durch das Gebot gleicher wirtschaftlicher Interessen, nicht durch Verhältnisse, die nichts mit künstlerischen Fragen zu tun haben, nicht durch Umstände der augenblicklichen allseitigen Einschränkung verfügbarer Räume herbeigeführt wäre. Die großen Revolutionen sind ausgekämpft, was einst umstürzlerisch war oder schien, ist längst nicht mehr auffallend, die Himmelstürmer von damals haben ein ruhigeres Tempo eingeschlagen, mancher der früher Zurückgebliebenen ist allmählich nach-

gerückt, ein allgemeines Niveau erreicht, das von den Wellenlinien verschiedener Temperamente nicht allzusehr bewegt erscheint. Von den neuen Problemen, die jetzt wieder die niemals beruhigte Jugend beschäftigen, kommt kaum ein schwaches Wetterleuchten von fernher in diese Säle, die man durchschreitet mit dem Gefühl, rechts und links alte Bekannte zu begrüßen, die sich seit der letzten Begegnung nicht sonderlich verändert haben. Daß die Frauen sehr zahlreich in der Reihe der Aussteller sind, kann auch nicht wundernehmen in Tagen, die soviel männliche Kraft zu unproduktiver Tätigkeit verbrauchen. Man muß fürchten Unrecht zu tun, wenn man Namen oder Werke hervorheben wollte, die heute — ohne sich grundsätzlich von vielen Nachbarn zu unterscheiden — der Stimmung des Beschauers vielleicht besonders entgegenkommen; und so sei für diesmal mit der gebührenden Achtung die weder im Guten noch im Bösen erregende Gesamtleistung anerkannt.

Bei HALM & GOLDMANN stellt Richard Lux eine größere Kollektion seiner Arbeiten aus: Radierungen, darunter eine Anzahl farbiger und etwa 20, weder in der Erfindung noch in der Technik besonders origineller, Exlibris, dann einige Aquarelle und eine Reihe von Handzeichnungen, die einstweilen den besten Teil des Gebotenen bilden und am ehesten eine stärker entwickelte Eigenart zeigen.

Die k. k. ÖSTERREICHISCHE STAATSGALERIE veröffentlichte kürzlich den Katalog der im Dezember 1916 erfolgten Neuaufstellung. Er bildet das erste Heft der »Mitteilungen aus der k. k. Österreichischen Staatsgalerie«, herausgegeben von der Direktion, die in zwangloser Folge im Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H. in Wien, erscheinen. Das Verzeichnis, verfaßt vom Direktor Dr. F. M. Haberditzl und Dr. E. H. Zimmermann, gibt knappe Biographien der Künstler, Bildbeschreibungen und alle nötigen Angaben und ist mit neun ganzseitigen Abbildungen nach Werken von Canon, Danhauser, Fendi, Feuerbach, Makart, Schindler, Schwind, Stursa und Waldmüller geschmückt. (Preis K 1.—). Im zweiten Heft wird über die Neuerwerbungen des Jahres 1917 berichtet werden.

## Literatur

KATECHISMUS DER DENKMALPFLEGE. Von Max Dvořák. Wien 1916. Verlag von Julius Bard.

Ein leicht verständliches Handbuch zu schaffen, das dem Wort »Denkmalschutz« im Bewußtsein der Allgemeinheit lebendigen Inhalt geben könnte, war niemand berufener als Professor Max Dvořák, dem nach Alois Riegls Heimgang die schwere Aufgabe zugefallen war, die Organisation der staatlichen Denkmalpflege auszubauen und zu leiten. Von allgemeinen Darlegungen der »Gefahren, die alten Denkmälern drohen«, des Wertes alten Kunstbesitzes und der Pflichten, die dem Staate, den Gemeinden, der Geistlichkeit und jedem Gebildeten aus der Fürsorge für die Erhaltung des künstlerischen Erbes erwachsen, zu Einzelfragen fortschreitend, hat Dvořák auf dem Gerüst einer klaren Disposition seine in prägnante Sätze gefaßten Gedanken angeordnet, zeigt in Beispielen und Gegenbeispielen die Verheerungen, die Unwissenheit, Indolenz, Habgier, mißverständliche Fortschrittsideen und falsche Verschönerungssucht in allen Teilen der österreichischen Länder verursacht haben, erläutert mit überzeugenden Worten und an gutgewählten Abbildungen die Fehler, die da und dort immer wieder begangen werden und zahllose Stücke des künstlerischen und kulturellen Nationalbesitzes noch täglich in Gefahr bringen, und gibt die Richtlinien für eine sachgemäße Behandlung der in das Gebiet des Denkmalschutzes gehörenden Fragen. »Alles, was die Kunst geschaffen hat, ist ein kostbares Produkt und Gut der geschichtlichen Entwicklung, dessen Erhaltung im Interesse der Allgemeinheit gelegen ist und jedem einzelnen, den Gemeinden und Völkern, der Kirche und dem Staate bestimmte Pflichten auferlegt. Sie gehört zum Pflichtenkreise eines jeden gebildeten Menschen«, sagt Dvořák in dem Kapitel über die »Allgemeinen Pflichten«, und sein Buch soll das Bewußtsein der Verantwortung allenthalben wecken und verstärken. Den staatlichen und den Gemeindebehörden und der Geistlichkeit sei es vor allem zum Studium empfohlen, weil ihrer Obhut ein großer Teil des öffentlichen Kunstgutes anvertraut ist. Aber auch die Künstler müßten sich den Inhalt des Buches zu eigen machen, allen voran die Architekten, von deren Verständnis für die hier besprochenen Fragen, von deren gutem Willen und künstlerischem Takt oft Entscheidendes abhängt.

V. F.  
INNENRÄUME UND HAUSRAT DER EMPIRE- UND BIEDERMEIERZEIT IN ÖSTERREICH-UNGARN. Herausgegeben von Josef Folnesics, weil. I. Vizedirektor des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie. 68 Tafeln, davon 60 in Lichtdruck, und erläuternder Text. III. Auflage. Wien 1917. Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H.

Folnesics' Buch gehört zu den klassischen Werken der kunstgewerblichen Literatur. Es ist für den Sammler und Händler von gleicher Wichtigkeit wie für den kunstgewerblichen Produzenten. Die knappen, in Katalogform gefaßten Beschreibungen enthalten alle wesentlichen, zur Ergänzung der Bilder nötigen Nachrichten über Material, Farbe, Datierung, Besitzer u. s. w. In vorzüglichster Wiedergabe zeigen die Tafeln eine reichhaltige Auswahl herrschaftlicher und bürgerlicher Repräsentations- und Wohnräume, Wanddekorationen und einzelne Möbel (Kleiderschränke, Bücherschränke, Sekretärschränke, Buffets, Tische aller Art, Schreibtische, Sessel, Sofas, Pfeilerkasten, Betten, Waschtische, Etagere, Taburets, Spiegel), aber auch kleineren Hausrat (Leuchter, Uhren, Kannen, Geschirr und anderes).



# Notizen

## Stiftungen

Jonas Freiherr v. Königswartersche Stipendienstiftung für drei Hörer an der k. k. Technischen Hochschule in Wien, und zwei für Schüler der k. k. Akademie der bildenden Künste oder einer behördlich autorisierten Meisterschule in Wien werden verliehen. Stipendienbetrag je 800 K. Bewerber, Studierende, welche in Wien geboren und zuständig sind, wollen ihre Gesuche bis 20. Oktober bei der Magistratsabteilung XIII, Wien I, Neues Rathaus, einreichen.

Freiherrlich v. Rothschildsche Künstlerstiftung. Das Kuratorium der Freiherrlich v. Rothschildschen Künstlerstiftung verlaubbart, daß aus den Erträgen derselben mehrere Stipendien im Mindestbetrage von je 800 K für das Jahr 1917 zur Verleihung gelangen. Kompetenzberechtigt für diese Stiftung erscheinen mittellose jüdische, in Österreich wohnhafte Künstler oder Künstlerinnen österreichischer oder ungarischer Staatsbürgerschaft, die ihren Beruf auf dem Gebiete der Architektur, der Bildhauerei, der graphischen Künste, der Malerei oder der musikalischen Komposition selbständig auszuüben befähigt sind. Gesuche sind bis längstens 12. Oktober 1917 im Einreichungsprotokolle der israelitischen Kultusgemeinde, Wien I, Seitenstettengasse 4, II. Stock, zu überreichen.

## Die Plakatsammlung Mascha

Dr. Ottokar Mascha in Wien hat seine große Plakatsammlung, dann seine Sammlung von Kriegsgraphik, die den Ausgangspunkt und den interessantesten Bestandteil der in den Monaten März und April im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie stattgefundenen Ausstellung für Kriegsgraphik gebildet hat, der k. k. Hofbibliothek in Wien zum Geschenk gemacht. Hierdurch ist dieses Institut, das bisher nur sehr vereinzelt künstlerische Plakate gesammelt hat, gegenwärtig zu einer der größten, nimmehr öffentlich zugänglich gewordenen Plakatsammlungen gelangt.

Die Plakatsammlung Mascha enthält im ganzen über 3000 Blatt. Aus Deutschland 721, Österreich-Ungarn 1316, Frankreich 417, Belgien 177, England 79, Dänemark, Schweden und Norwegen 25, Holland 42, Rußland 33, Italien 33, Nordamerika 134, Schweiz 50, Spanien 12 Stück in 47 Mappen. Alle bedeutenden Blätter österreichischer und ungarischer Künstler kommen darin vor, darunter zahlreiche Unika, aber auch viele Inkunabeln, die sonst nirgends erhalten worden sind, da Dr. Mascha hauptsächlich vom historischen Standpunkt aus gesammelt hat. Zu den wertvollsten Blättern gehören aus Deutschland ein Schaustellungsplakat in Holzschnitt aus dem Jahre 1829, historische Blätter von Fitger, Liezen-Mayer, Schwindrazheim, Rud. Seitz, ältere Blätter von Allers, Bernhard, Bek-Gran, Christiansen, Christophe, Diez, Eitner, Otto Fischer, Gipkens, Greiner, Heine, L. v. Hofmann, Hohlwein, F. A. v. Kaulbach, Keller, Klinger, Kollwitz, Kuschel, Läger, Riemerschmidt, Sattler, Scheurich, Stuck, Sütterlin, Toppel, Unger. Aus Österreich: als Inkunabeln (vor 1850) das Holzschnittplakat eines Wachsfigurenkabinetts 1818, ein Landschaftsplakat von Blasius Höfel 1840, Lotterienplakate aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts, sämtliche »Lumpenballplakate«, dann alles, was aus Anlaß der Kunstausstellungen aller Künstlergruppen zu stande gekommen war, von dem sagenhaften Blatte Makarts für die Erste Internationale Kunstausstellung 1882 in Wien angefangen bis zu den Expressionisten und Futuristen der Gegenwart. Aus Ungarn die ältesten Kunstblätter von Arpad Basch, Tolnay Akos bis Biró, Faragó, Földes, Tuszky und Vadasz. Besonders reich ist die Sammlung an französischen Blättern: eine Plakatinkunabel aus der französischen Revolution 1790, in Kupferstich, seltene Blätter von Aubert, Beauce, Benjamin, Emy, Gavarni, Cham, Traviès, Nanteuil, Faria und Tamagno aus der Zeit 1840 bis 1860, dann die bedeutendsten Blätter von Aman-Jean, Bonnard, Boutet, Capiello, Carrière, Chéret, Doré, Forain, Grasset, Guillaume, Ibels, Jossot, Léandre, Lellée, G. Meunier, Moreau-Nélaton, Pal, Puvis de Chavannes, Rochegrosse, Steinlen, Toulouse-Lautrec, Veber und Willette. Die Belgier stehen den Franzosen am nächsten. Hier liegen Blätter vor von den meisten Brüssler Ausstellungen, dann von Baës, Baëtes, Bauwens, Cassies, Combaz, Dardenne, Duyck und Crespin, Evenepoel, Leys, H. Meunier, Mignot, Privat-Livemont, Rysselberghe, Stevens. Besonders ragt die Lütticher Schule hervor mit Berchmans, Donnay und Rassenfosse. Von holländischen Künstlern verdienen Brakensieck, v. Caspel, Hahn, P. van der Hem, Israels, Monnikendam, Raemaekers, Ton v. Tass, Thorn-Prikker, Toorop, endlich Roland Holst erwähnt zu werden. England ist durch Beardsley, Beggarstaffs, Anning Bell, Brangwyn, Greiffenhagen, Dudley Hardy, Hassall, Herkomer, Makintosh, May, Orr, Pennel, Ritchie vertreten. Auch liegt ein englisches Buchhändlerplakat aus dem Jahre 1822 vor. Die Nordamerikaner glänzen durch Bradley (30 Blatt), Carqueville, Gould, Edwards, Gibson, Hallowell, Hazenplug, Lundborg, Mac Manus, Parrish, Pearl, Penfield, E. Reed und Lewis Rhead, Woodbury und de Yonghe. Von Schweizer Künstlern finden sich neben anderen die bedeutendsten Drucke von Amiet, Bamberger, Cardinaux, Hodler, Koch, Mangold, Tièche, Sandreuter und Welti. Aus Italien: Cambelotti, Ferragutti, Formilli, Dudovich, Hohenstein, Karolis, Laskoff, Mataloni, Mazza, Metlikowitz, Sézanne und Terzi. Wenn von russischen Blättern

die besten von Bakst, Remisoff, Rossinski und Wasnezoff da sind, so liegen neben riesengroßen spanischen Stiergefechtplakaten auch intimere Kunstblätter von Casas, Checa, de Riquer, Utrillo und Xandaró. Relativ am schwächsten sind die skandinavischen Länder mit Vald Andersen, Paul Fischer, Larsen, Alfred Schmidt, dann Ankarkrong, Berg, Hjortzberg, Munthe und Wiborg vertreten.

In der Sammlung von Kriegsgraphik sind außer den besten französischen Kriegsplakaten und englischen Werbeplakaten aus dem Weltkrieg auch die wichtigsten deutschen, österreichischen und ungarischen Kriegsplakate an die k. k. Hofbibliothek übergegangen. Dann viele holländische Originalkarikaturen von Brakensieck, Raemaekers, Roemdonck, Sluyters, van der Hem, Reproduktionen von englischen, französischen und anderen feindlichen Karikaturen, eine ausgewählte Reihe von französischen Originalkarikaturen 1870/71, dann viele Kunst- und Erinnerungsblätter und Kriegsmappen aus der Jetztzeit.

(Das Plakat, Juli 1917.)

✱

In der Presse befindet sich:

## DIE KAISERLICHE SCHATZKAMMER IN WIEN

Herausgegeben vom

Univ.-Prof. Dr. Julius Ritter v. Schlosser

k. u. k. Hofrat

Direktor der Sammlungen von Waffen und kunstindustriellen Gegenständen  
des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien.

Etwa 160 Seiten mit 40 Abbildungen im Text und 64 Tafeln in Helio-  
gravüre und Lichtdruck. Einmalige Auflage in 300 numerierten Exem-  
plaren mit Verzeichnis der Subskribenten

Preis etwa M. 250'—

Näheres in einem demnächst erscheinenden Sonderprospekt  
Interessenten werden um Mitteilung ihrer Adresse gebeten

KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO. G. M. WIEN  
B. H.



*Gustav Hebehay*

*Alt-Wiener Bilder, Miniaturen, Aquarelle  
Handzeichnungen alter und neuer Meister  
Gotische Miniaturen / Originale von Dürer  
und Rembrandt / Engl. und franz. Farbstiche*

*Wien, Hotel Bristol / Altes Haus*

*Besuchszeit 4—7 Uhr / Fernsprecher: 1207, 5046*



Im unterzeichneten Verlag erscheinen:

## Die Spitzweg-Mappe

Eine Sammlung von Spitzweg-Bildern  
in handaquarellierten Nachbildungen von  
Annette von Eckardt

Mit einem Begleitwort von  
Direktor Dr. Edwin Redslob-Erfurt

Einmalige numerierte Ausgabe in 250 Exemplaren / Es erscheinen  
12 Mappen zu je 12 Bildern

Subskriptionspreis bis 31. August 1917 M. 1800.—  
Ladenpreis ab 1. September 1917 M. 2400.—

Die Mappen erscheinen in kurzen Abständen innerhalb zweier Jahre. Die in sich abgeschlossenen Mappen sind in beschränkter Anzahl auch einzeln für M. 200.— käuflich.

Es beginnt in Kürze die Ausgabe von Mappe I und II mit folgenden Bildern:

Der Witwer; Der Bäckermurm; Serenade; Flötenkonzert; Sorgenlos; Er kommt; Badende; Sennerin; Aschermittwoch; Bürgerwehr; Frauenbad bei Dieppe; Hypochonder. Nächliche Heimkehr; Angler; Serenissima; Aufahrt; Spaziergang; Streitende Mönche; Wachtposten bei Mondenschein; Der Schreiber; Heimkehrender Klausner; Kaffeehaus; Nachtmächter; Mönch und Rose; Bettelstift.

Carl Spitzweg, der Münchener Altmeister, nimmt in der Geschichte der bildenden Kunst eine einzigartige Stellung ein. Der gesunde Humor, die Lust zum Fabulieren, die köstliche Naivität und nicht zuletzt die Höhe seiner Kunst, die heute noch ebenso kraftvoll wirken wie einst, stampfen seine Bilder zu dem Wertvollsten, was wir besitzen. Seine Typen, die Mönche und Schreiber, die Briefträger, Spießbürger und Stadtsoldaten durchzieht ein warmer Hauch deutscher Märchenromantik. Liebenswürdig und bescheiden und dabei so wenig aufdringlich, sind sie echte, wahre deutsche Kunst.

Annette von Eckardt, die bekannte Herausgeberin des Pringsheimischen Monatsheftes, eine gute Kennerin der Spitzwegschen Kunst, hat seit längerer Zeit eine Reihe der köstlichsten Spitzwegs nach den Originalbildern meisterhaft getreu in Aquarellfarben kopiert. Aus deren Besitz wurden die Blätter ausgewählt, die sämtlich von der feinsinnigen Künstlerin in handaquarellierten Nachbildungen, den Originalen täuschend ähnlich, ausgeführt werden.

## Das Russische Ballett

Zwölf Aquarelle in farbigem Tiefdruck  
von René Bull

Begleitworte von  
Paul Barchan

Einmalige numerierte Ausgabe in Leinenmappe Subskriptionspreis M. 36  
Erhöhter Preis ab 1. Oktober 1917 M. 50.—

Die technische Herstellung des Werkes war bereits zu Ende geführt, als der Krieg ausbrach. Vor der farbenprächtigen Mappe drängt sich dem Beschauer ohne weiteres die Frage auf, warum wir gerade dem Bühnenbild gegenüber noch heute fast ausschließlich an der photographischen Aufnahme festhalten, die bei keinem anderen Gegenstand so schrecklich nüchtern und grausam illusionsstörend verfährt. René Bull nahm in weiser Wahl die einzelnen Gruppen der Tanzkünstler heraus, streifte ihnen das Trübsalgemäße, Schminkenhafte ab und behandelte sie vollkommen frei als malerische Modelle; allerdings brauchte er hierbei nicht, wie beim steifen Durchschnittsberufsmode, Pose und Aufgabe zu stellen, sondern die mitschaffenden Künstler stellten umgekehrt dem Maler die Aufgabe leicht und schön. Der Farbendruck der zierlichen Kompositionen steht voll auf der heute bei solchen Reproduktionen verlangten Höhe. Was bei dem modernen künstlerischen Vierfarbendruck lange Zeit angestrebt wurde, nämlich das Rasternetz der Druckstöcke möglichst verschwinden zu lassen, ist bei diesen Bildern völlig erreicht. Es ist ein neues Verfahren, das für ein geschlossenes Bilder- und Mappenwerk in Deutschland unseres Erachtens zum ersten Male verwendet worden ist. Die farbigen Flächen machen bei diesen Kabinettdrucken den vollen Eindruck, als ob sie der Pinsel des aquarellierenden Künstlers aufs Papier geworfen hätte und läßt kaum noch irgendwelche kunsttechnische Wünsche unerfüllt.

## Kleinodien der Weltliteratur

Herausgegeben von  
Georg Dietrich

### August Strindberg Märchen

Deutsche Originalausgabe, besorgt  
von Emil Schering  
Mit Bildern und Buchschmuck  
von T. Schonberg

In Leinen M. 20.—, in Leder M. 30.—  
Einmalige numerierte Luxusausgabe  
auf Kupferdruck abgezogen, in Leder hand-  
gebunden M. 80.—

August Strindberg, Märchen. ... „Ein Buch von wundervollem Reichtum fast zu schade für Kinder und doch wie kaum ein anderes Märchenbuch den Heranwachsenden angemessene Seelenpeise. Torsten Schonberg hat das Höchste geleistet, was hier der Künstler vollbringen konnte: sein Schmuck steht an Reichtum der Erfindung, an Sicherheit der Linien, an jugendlicher Kraft der tiefen, einfachen Farben ebenbürtig neben den Märchen, sie auf den breiten Rändern des durch Linien abgeschlossenen Textes ständig begleitend, bald einfach den Worten folgend, bald ergänzend und ausdeutend, immer wieder neue, für Lustiges und Ernstes gleich treffende Symbole erfindend. Der Druck der Bilder und des Textes gelang aufs trefflichste und ohne Fehl. Wahrlich ein Kleinod der Weltliteratur!“

A-s in der „Zeitschrift für Bücherfreunde“

### Ludwig Bechstein Märchenbuch

Mit 174 Bildern nach den  
Ludwig Richterschen Original-  
holzschnitten im Erstdruck

Leinenband M. 25.—  
Lederband M. 35.—

Einmalige numerierte Luxusausgabe  
auf Bütten abgezogen, in Leder  
handgebunden M. 120.—

Von Ludwig Bechsteins Werken zeichnet sich von allen sein „Märchenbuch“ aus, welches unvergänglich bleiben wird. Die hier angekündigte Neuauflage enthält sämtliche Märchen der illustrierten Erstausgabe mit allen Ludwig Richterschen Bildern.

Richter bei diesem Anlaß wieder einmal entdecken zu wollen, wäre anmaßend. Von dieser Kunst soll man überhaupt nicht reden, sondern man soll sich mühsam still und dankbar in ihren Zauber vertiefen und ganz in ihr untertauchen, um gereinigt und geläutert von dem Wust der Flitter unserer Zeit wieder emporzustreigen. Stunden bei Richter sind Stunden der Heiligung.

### J. K. A. Musäus Legenden von Rübezahl

Mit 43 Bildern nach den  
Ludwig Richterschen Original-  
holzschnitten im Erstdruck

Leinenband M. 12.50  
Lederband M. 22.—

Einmalige numerierte Luxusausgabe  
auf Bütten abgezogen, in Leder  
handgebunden M. 80.—

Diese einzig schöne Neuauflage der „Legenden vom Rübezahl“ mit Bildern von Ludwig Richter wird bei jedem Bücherfreunde freudige Aufnahme finden.

Der Wiedergabe der Bilder von Richter wurde ganz besondere Sorgfalt gewidmet, ebenso dem Druck und der übrigen Ausstattung. Das Buch reiht sich den früher erschienenen Bänden der „Kleinodien der Weltliteratur“ würdig an.

### E. T. A. Hoffmann Klein Zaches

Mit 24 farbigen Original-  
lithographien  
von Hans Stubenrauch

Leinenband M. 16.—  
Lederband M. 28.—

Einmalige numerierte Luxusausgabe  
auf Bütten abgezogen, mit einer vom  
Künstler handsignierten Original-  
lithographie, in Leder handgebunden  
M. 80.—

E. T. A. Hoffmann, der bekannte Verfasser phantastischer Erzählungen, wurde durch seinen „Klein Zaches“ wohl am meisten bekannt. Der Münchener Maler Hans Stubenrauch hat für dieses Buch vierundzwanzig Lithographien selbst auf den Stein gezeichnet. Seine schönsten Bilder zeigen von großem Können und er hat sich mit bestem Verständnis in den Geist der Zeit hineingelegt.

Meinen reich illustrierten Katalog „Zehn Jahre Verleger“ liefere ich gegen Einsendung von 60 Heller

Georg W. Dietrich · Großherzoggl. Hess. Hofverleger · München N 23, Kaiserstraße 6E



# A. HERZMANSKY,

EINE PFLGESTÄTTE DER WIENER MODE  
GEGRÜNDET 1863, KEIN KAUFZWANG

WIEN, VII, MARIAHILFERSTR. 26  
STIFTGASSE 13-5-7



GESAMTANSICHT



INNENANSICHT STIFTGASSE 3

Regenschirme, Sonnenschirme,  
Handschuhe, Krawatten, Hosen-  
träger, Lederwaren, Perlfaschen  
Grosse Restenabteilung

Grosses Lager in Seidenstoffen, Samt  
Plüsch, Wollstoffen, Waschkleiderstoffen,  
Bändern, Aufputz, Stickereien, Spitzen,  
Tischzeuge, Handtücher, Wischfächer,  
Taschentücher, Leinen- und Baumwoll-  
waren, Wirkwaren, Unterwäsche,  
Strümpfe, Socken, fertige Herren-  
Damen, Kinder und Bettwäsche, etc

Neueste Modelle fertiger Damen-  
und Kinder-Kleider, Blusen, Mäntel,  
Jacken, Hauskleider, Schlafrocke,  
Unterröcke, Teppiche in neuen Mustern  
und in allen Grössen, Vorhänge, Zugvor-  
hänge, Künstlervorhänge, Tisch- und  
Bettdecken, Schlafdecken, Reisedecken,  
Reisekoffer, Reisekörbe, Reisefaschen.



KAFFEE-SAAL MIT KONDITOREI

GEORGE  
KARAU

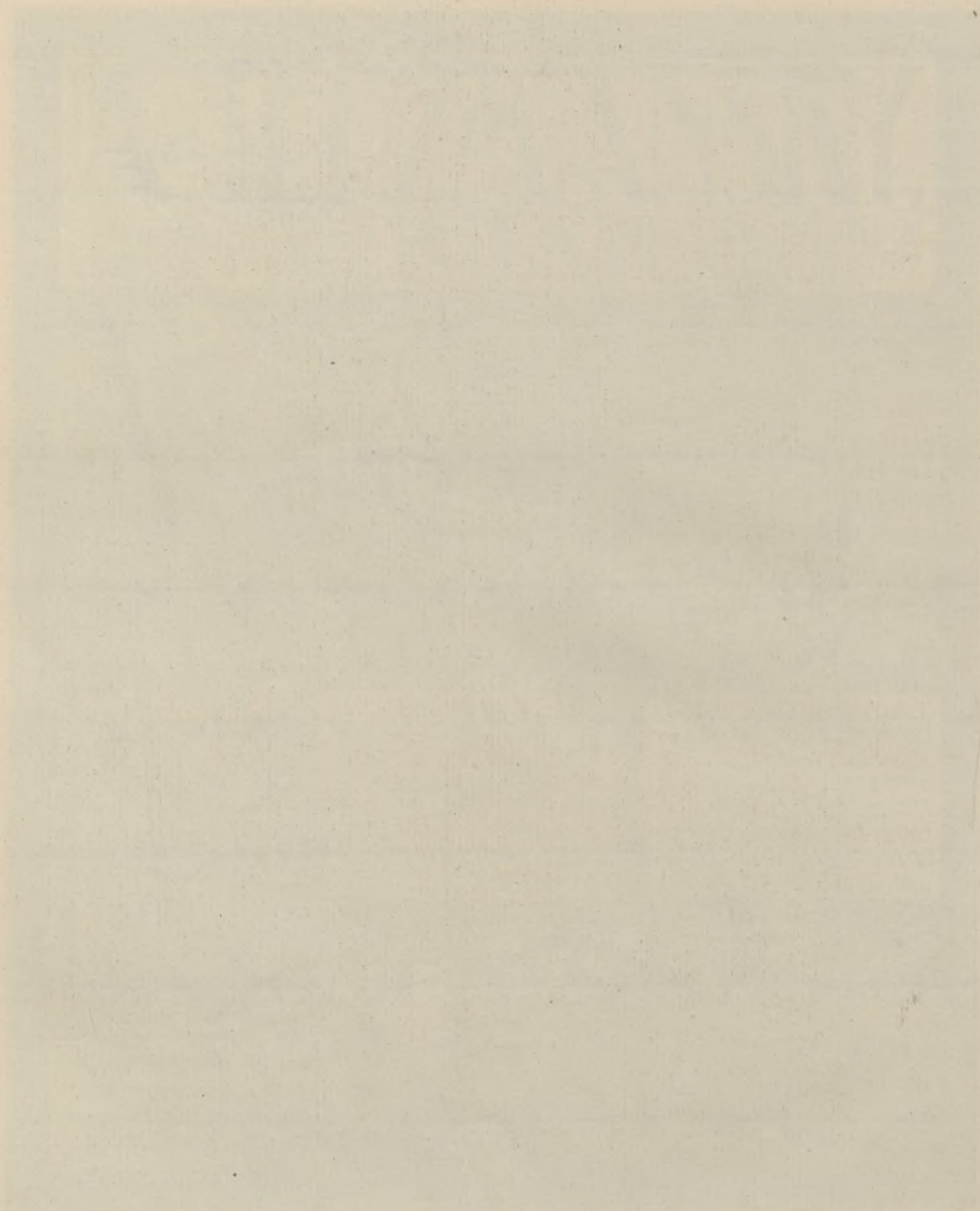




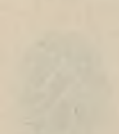
*Lilly Steiner: Das Kirchlein*







THE UNIVERSITY OF CHICAGO



LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CHICAGO



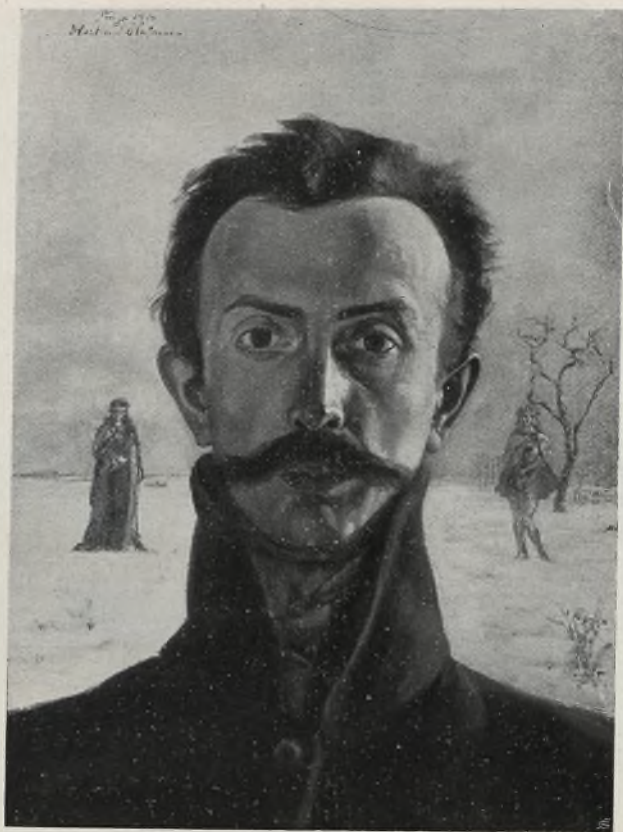


Abb. 115: Vlastimil Hofmann, Selbstbildnis.

## Vlastimil Hofmann

Von Victor Fleischer

Als Gäste der fortschrittlichen Wiener Künstlervereine haben die modernen polnischen Maler schon in den Jahrzehnten vor dem Kriege oft Gelegenheit gehabt, ihre Werke in Wien auszustellen. Mit dem Namen manches ihrer Besten, Jozef Mehoffer etwa oder der Landschaftler Stephan Filipkiewicz und Jan Stanislawski, der Porträtisten Stanislaw Wyspianski und Theodor Axentowicz, sind für uns ganz bestimmte Vorstellungen verbunden. Stärker als in der Kunst der vorausgegangenen Generationen ist im Gesamtbilde dieser jüngeren polnischen Malerei ein nationales Element fühlbar. Die Ursache für die Erstarkung ihrer Eigenart ist die gleiche, die vordem die Besonderheit polnischen Wesens verdrängte oder verdunkelte: das Bestreben der Künstler, Schritt zu halten mit der westeuropäischen Kunstentwicklung, hatte früher auch die hervorragenderen Persönlichkeiten zu einer Angliederung an die herrschende akademische Richtung geführt und Werke entstehen lassen, in denen der Wille, dem in den großen Kunstzentren Geschätzten Gleichwertiges zu schaffen, das nationale Temperament überwog. Durch den Anschluß an den Impressionismus erfolgte eine gewisse Befreiung. Wohl fehlt es auch in den Reihen dieser neuen polnischen Maler nicht an solchen, die ganz einfach im Geschmack der »Moderne« produzierten, so wie sich die älteren ihrer Zeit anzupassen

wußten, aber für die wertvolleren Individualitäten der aufstrebenden Generation war die Loslösung von Schul-Traditionen, die voraussetzungslose, auf persönlichstes Erleben der Umwelt gegründete neue Kunstanschauung der Weg, auf dem sie zur Entfaltung vernachlässigter Kräfte ihres Volkstums gelangten. Im Kolorit ihrer Gemälde ward die slawische Farbenfreudigkeit lebendig und die realistische Naturwiedergabe hinderte nicht, daß zugleich ein anderer Charakterzug der Nation, der Hang zu Verträumtheit und Poesie, der auch bei manchem Künstler älterer Schule merkbar war, sich behauptete.

Vlastimil Hofmann, der vor acht Jahren zum ersten Male und gleich mit schönem Erfolg in der Sezession ausgestellt hat, schien diese beiden Eigenschaften der jungen polnischen Kunst aufs glücklichste in seiner Malerei zu vereinigen. Er ist 1881 als Sohn eines deutschen Vaters und einer polnischen Mutter in Prag geboren, kam aber schon mit sieben Jahren nach Krakau; sein Lehrer in der Malerei wurde Malczewski. Später studierte Hofmann zwei Jahre an der École Jérôme in Paris und kehrte dann zu dauerndem Aufenthalt nach Krakau zurück. Das wertvollste der drei Gemälde, mit denen er sich damals in der Sezession einführte und das für die Staatsgalerie angekauft wurde, war ein Madonnenbild von gar nicht kirchlicher Auffassung, die farbenfrohe Vision eines





Abb. 116: Vlastimil Hofmann, Zu einem Lied Slowackis.

Künstlers, der — ähnlich wie der Deutsche Uhde — den Inhalt der frommen Legenden wie ein Erlebnis von Heute, eine Begebenheit des Alltags darstellte: seine Madonna ist eine junge Bauersfrau in farbigem Kleid und buntem Kopfschmuck, zwei unfrisierte Buben sind ihre Begleiter, ein Singvögelchen des Jesukindes Spielgenosse. Die naive Treuherzigkeit, mit der auch in früheren Jahrhunderten die Kunst solchen Aufgaben gegenüberstand wirkt hier freilich nicht fromm im Sinne einer traditionellen Kirchenmalerei, aber aus dem Bilde spricht eine schlichte und echte Innigkeit des Empfindens. Koloristisch ist das Gemälde sehr anziehend; die reiche und helle Farbenskala, in wohlklingende Akkorde zusammengefaßt, bezeugt einen geläuterten Geschmack.

Vereinzelt sind dann Werke Vlastimil Hofmanns auch auf späteren Ausstellungen in Wien erschienen. Den Eindruck, den jene ersten von dem jungen Künstler gegeben, konnten sie nicht zu einem irgendwie abgerundeten Bilde ergänzen; die letzten ließen eher die Befürchtung wach werden, daß das feine und vornehme Talent dieses Malers

von einem, mit seinen Kräften nicht im Einklang stehenden Streben nach stärkerer Wirkung in die Gefahr des Verwilderns gebracht sei: etwas Hartes war in sein Kolorit gekommen, eine Vorliebe für grelles Licht, für derbe Modellierung, und die Symbolik der Gemälde war nicht recht klar.

Ein umfassenderes, Achtung gebietendes Bild seiner künstlerischen Wesenheit gab die Sammelausstellung einer größeren Reihe seiner Werke aus den letzten Jahren, die Vlastimil Hofmann im Sommer 1916 in Prag veranstaltet hat. Da waren zunächst einige, die thematisch und in der Farbenwirkung dem frühen Madonnenbild nahestehen: das von einem Liede Slowackis angeregte Gemälde mit den beiden Engeln an der Wiege, ein jugendlicher St. Johannes, das »Gebet« und der ausdrucksvolle, »Hoffnung« benannte Mädchenkopf.

Dem gleichen, kindlich-frommen Gedankenkreis gehört ein Gemälde an, das einen betenden Knaben vor dem Kreuzifixus zeigt. Ein Bündel und ein Stock, die auf dem Boden



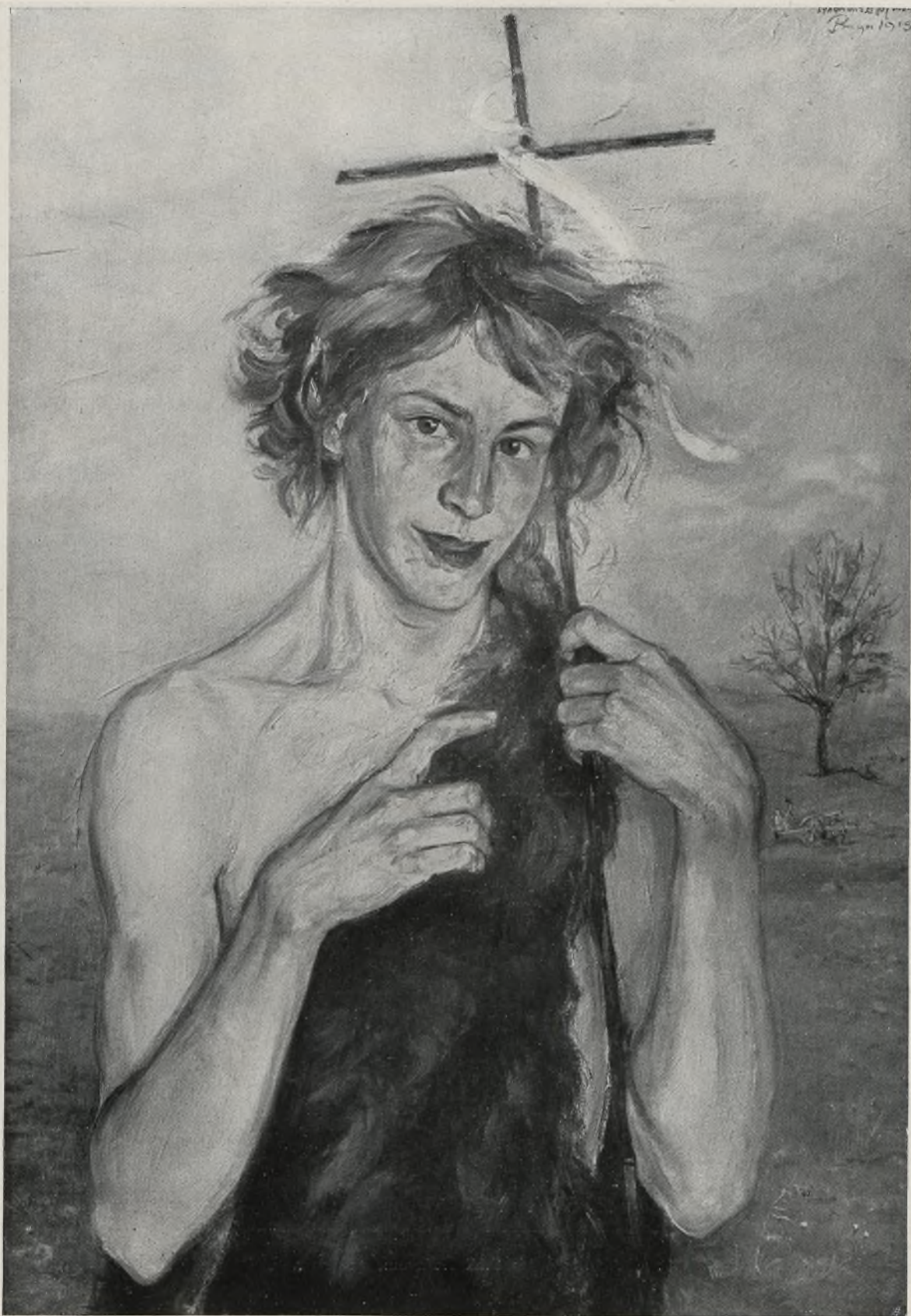


Abb. 117: Vlastimil Hofmann, St. Johannes.





Abb. 118: Vlastimil Hofmann, Hoffnung.

liegen, charakterisieren den bloßfüßigen, betenden Knaben als einen Wandernden, der am Beginn seines Weges »in die Welt« sich dem Schutze des Erlösers empfiehlt. Mit sparsamsten Mitteln ist die Stimmung gegeben: die Unbestimmtheit, das Ungewisse der Zukunft, in die des Wanderers

Schritte führen, scheint angedeutet durch die gleichförmige, gleichsam ins Endlose wachsende Fläche des Hintergrunds, als sei Nähe und Ferne verhüllt, die ganze Szene der Wirklichkeit entrückt. Selbst die Neigung des Christuskopfes, die doch ein typisches Motiv in der Darstellung des Ge-





Abb. 119: Vlastimil Hofmann, »In die Welt«.

kreuzigten ist, wirkt hier als Stimmungsmoment, gibt eine Beziehung zwischen dem Betenden und der Figur des Heilands, der dem frommen Flehen Gehör zu schenken scheint.

Der poesievollen, unbedenklich einfachen Auffassung, die aus Vlastimil Hofmanns Heiligenbildern spricht, ist

Mythe und Märchen nah verwandt; so gehört in gewissem Sinne auch ein anderes Gemälde zu dieser Gruppe seiner Werke: »Nymphen lehren die Vögel das Singen«. Das heidnische Elfein, das hier mit so rührend aufmerksamem Blicke dem »Unterricht« zuschaut, mit so unsagbar vor-



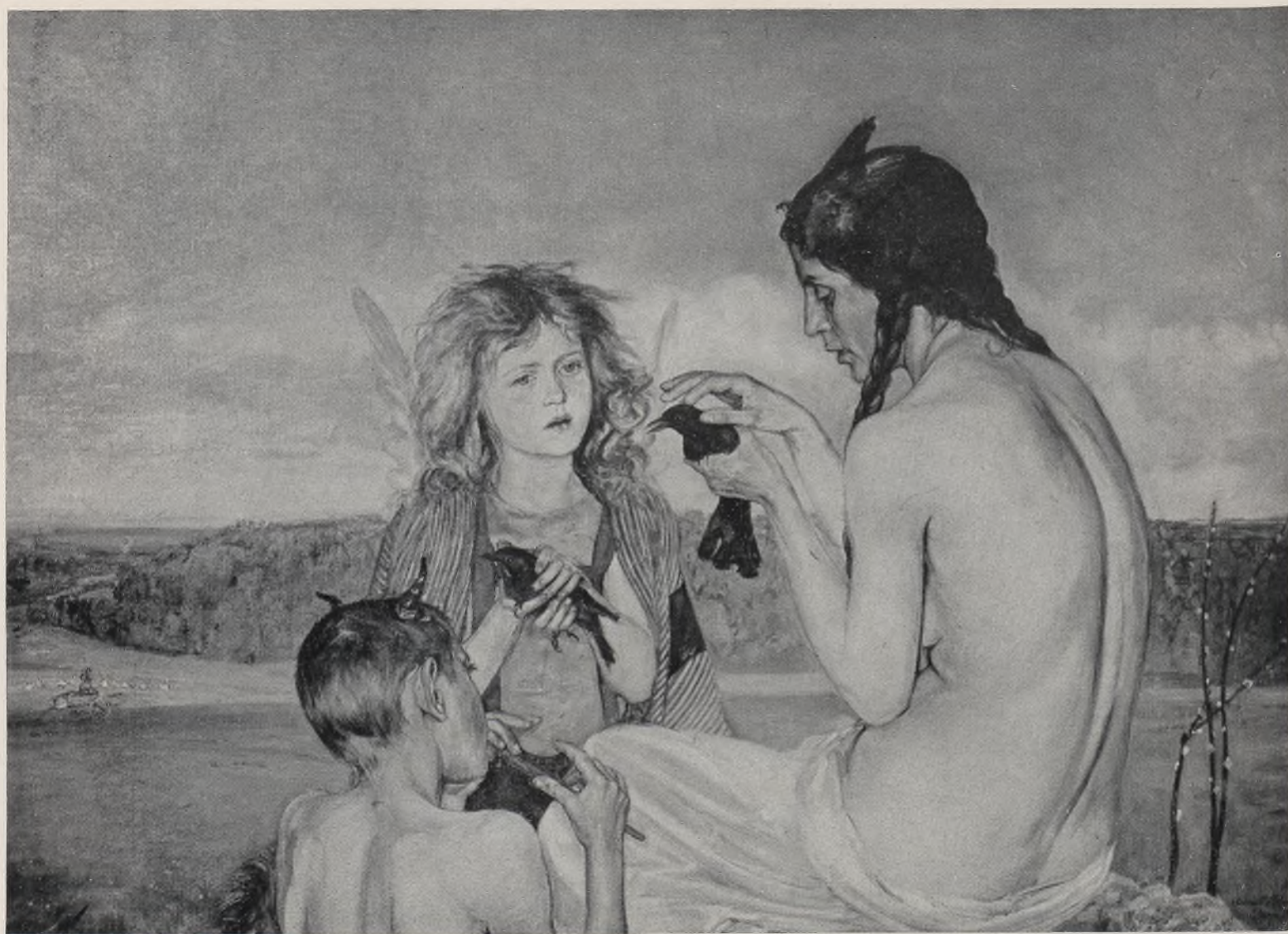


Abb. 120: Vlastimil Hofmann: Nymphen lehren die Vögel das Singen.

sichtigen Händen den Vogel hält, ist seinen himmlischen Geschwistern auf anderen Bildern Hofmanns zum Verwechseln ähnlich, und die gleiche Farbenfreude jubelt in der Welt des Märchens wie in den Gefilden des christlichen Himmels.

Als gemeinsamer Charakterzug, der an allen diesen Werken beobachtet werden kann, erscheint die innige Durchdringung realistischer Darstellung mit stärkstem, echt künstlerischem, fast möchte man sagen dichterischem Empfinden. Sie zeichnet auch die Bildnisse Hofmanns aus, von denen eine größere Anzahl auf der Prager Ausstellung zum ersten Male einem weiteren Kreise von Kunstfreunden bekannt wurde. Wohl waren unter den Porträten manche, bei denen sich der Künstler zu begnügen schien, mit breiten Pinselstrichen ein lebendiges Bild der dargestellten Person, eine wie im Fluge erhaschte charakteristische Augenblickserscheinung zu geben. Aber man braucht nur die ganz unfertige »Skizze zu einem Porträt« zu sehen, um zu erkennen, daß es sich Vlastimil Hofmann auch bei seinen Bildnissen um mehr handelt als um ein gewissenhaftes Abschreiben der Natur, um mehr als repräsentative Por-

träte. Wie hier in den, kaum die Formen andeutenden Strichen schon die Stimmung des Verträumten, sehnsuchtsvoll Wartenden gegeben ist (sie gemahnt merkwürdig an eine Feuerbachsche Iphigenie), so ist auch in den meisten der ausgeführten Bildnisse etwas vom Einzelnen ins Allgemeine Ausgreifendes, ein Stimmungsgehalt, der sie — unbeschadet ihrer individuellen Ähnlichkeit — über das Niveau landläufiger Porträtkunst hinaushebt. Und es ist gewiß kein Zufall, daß dem, selbst ein wenig melancholisch weich dreinschauenden Künstler männliche Porträte nicht so zu gelingen scheinen wie die von Frauen oder Kindern. Seine wie im grellen Sonnenlicht gemalten Männerbildnisse sind fast alle hart, unausgeglichen in der farbigen Gesamterscheinung, als versuchte der Maler durch eine gewollte Herbheit zu ersetzen, was ihm an Schärfe, an der Kraft, Männliches zum Ausdruck zu bringen, fehlt. In dem reizvollen kleinen Bild eines polnischen Knaben und in einigen seiner Frauenporträte aber bekundet sich eine starke und persönliche Kunst, die gerade von dem Bildnismaler Vlastimil Hofmann noch sehr Wertvolles erwarten läßt.

Nur selten haben seine Porträte einen neutralen Hinter-





Abb. 121: Vlastimil Hofmann,

Polnischer Knabe.



Abb. 122: Vlastimil Hofmann, Skizze zu einem Bildnis.



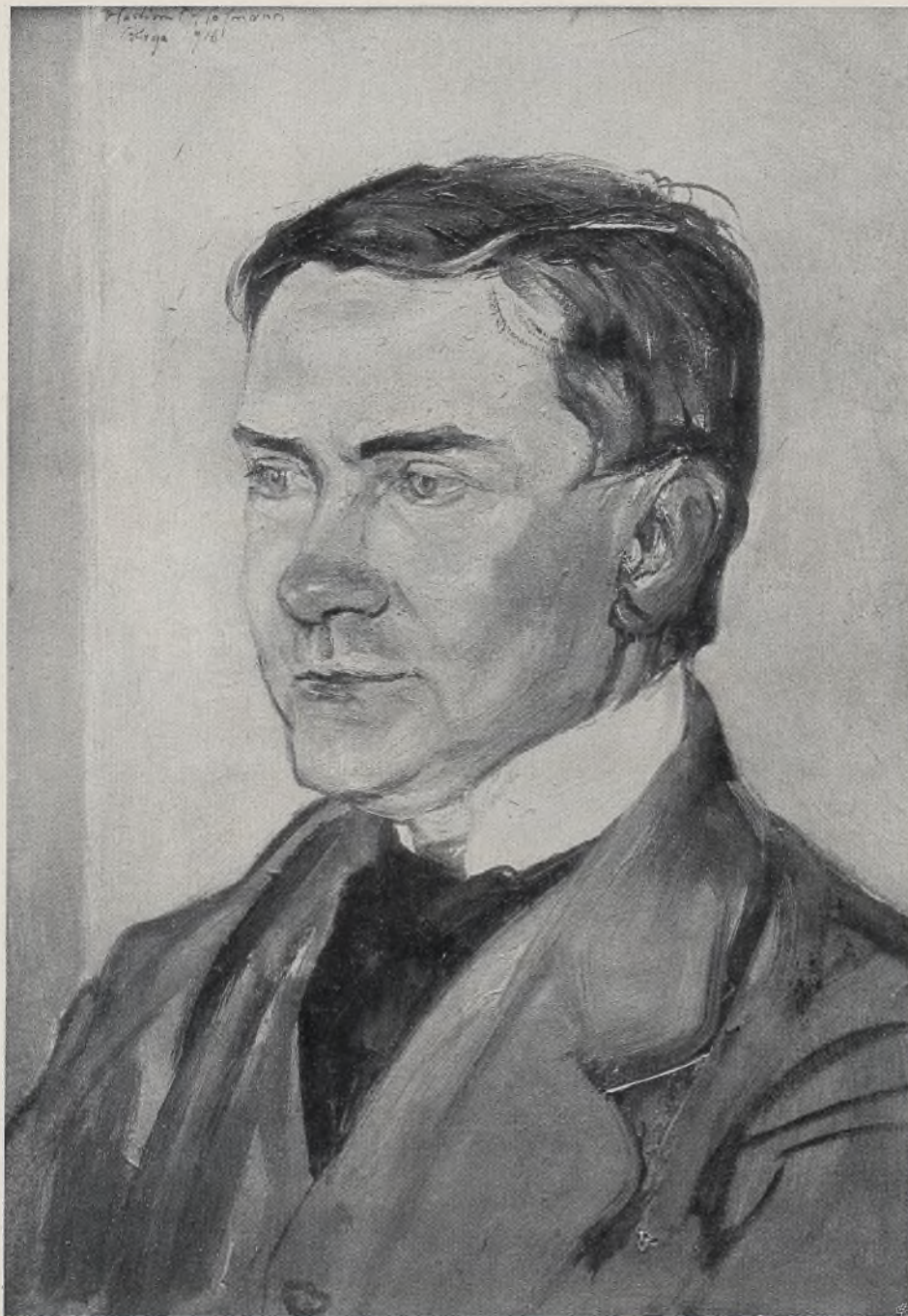


Abb. 123: Vlastimil Hofmann, Bildnis des Dr. K.

grund; gewöhnlich hebt sich die Figur von einer in hellen Farben leicht angedeuteten Landschaft ab, die oft noch mit kleinen, offenbar symbolischen oder irgendwie zum Wesen der abgebildeten Person in Beziehung gesetzten Gestalten belebt ist und den Stimmungsgehalt des Gemäldes verstärkt. Weiß, Grau und zartes Grün herrschen in diesen Landschaften vor, in den Kleidern der Porträtierten dunkle Farben, und besonders scheint der Künstler das in vielen Schattierungen verwendete Braun zu lieben. Aus der Einstellung der Figuren in den Raum, die schöne Umrißlinien und starke Kontraste ergibt, spricht ein sicheres Gefühl für rhythmische Wirkung.

Von eigenartigem Reiz ist ein kleines Ovalporträt, das

mehr als die meisten von Vlastimil Hofmann gemalten Bildnisse repräsentativen Charakter hat. Es ist das Brustbild einer Frau mit typisch slawischen Gesichtszügen und ein wenig leidendem Ausdruck; ein goldgelber Hintergrund ist zu dem Teint der Dame, zu ihrem dunkelbraunen Haar und dem schwarzblauen, die helle Bluse fast ganz verdeckenden Kleid harmonisch abgestimmt, eine rote Halskette wirkt als starker farbiger Akzent. Dieses Gemälde, gewiß eine der reifsten Schöpfungen des jungen Künstlers, sähe man gerne in einer öffentlichen Sammlung; gerade damit Vlastimil Hofmann nicht nur als Madonnenmaler und empfindsamer Farbenpoet gewertet werde.



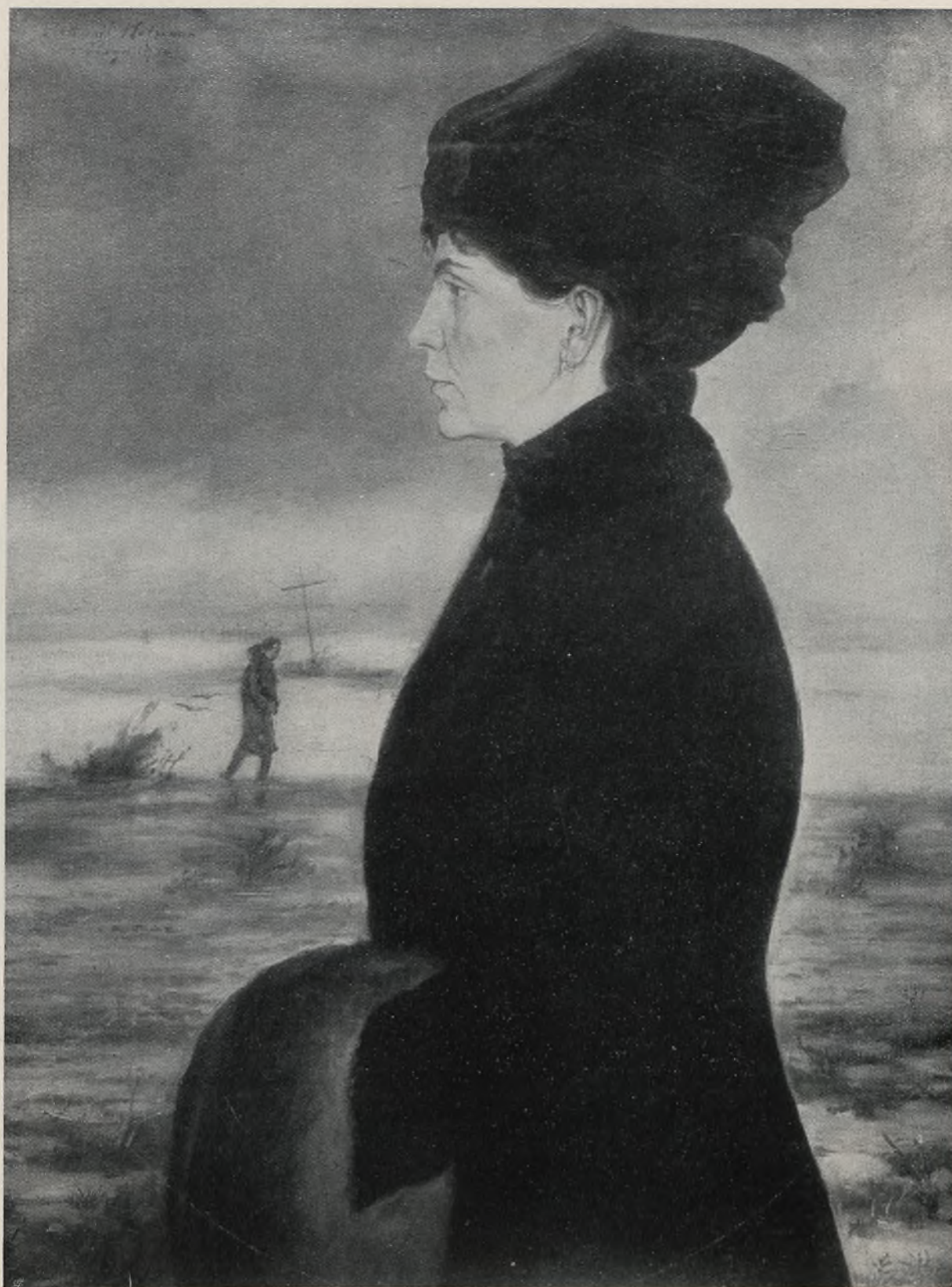


Abb. 124: Vlastimil Hofmann, Bildnis der Frau A. H.





Abb. 125: Vlastimil Hofmann, Bildnis der Frau M. B.



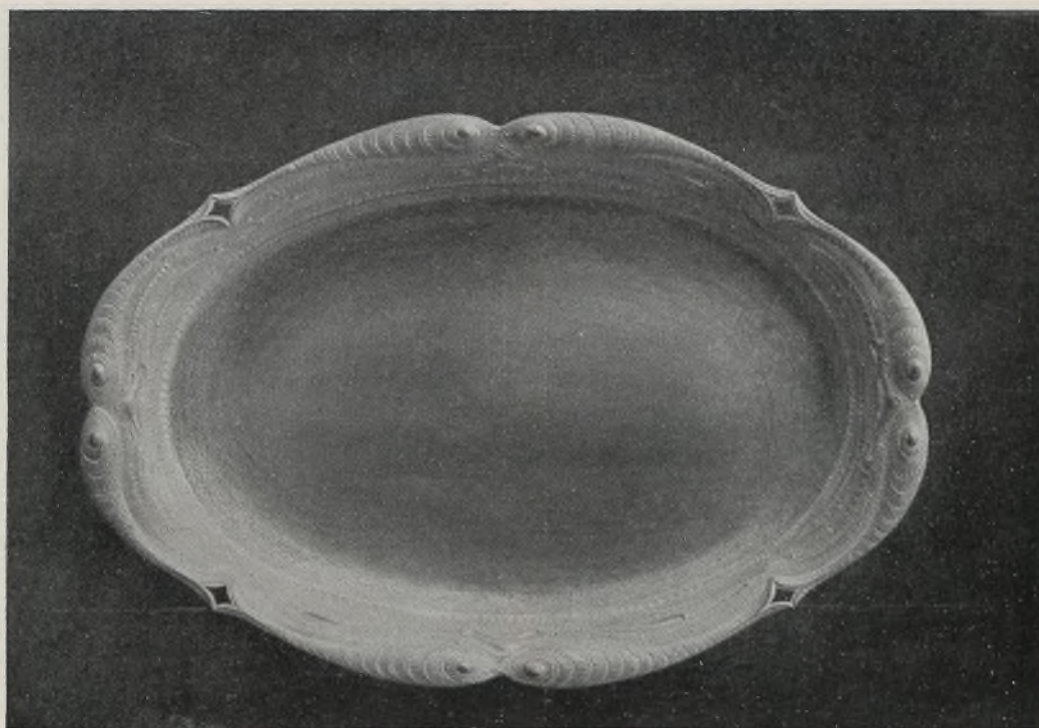


Abb. 126: Frans Zwollo, Gehämmerte Fischschüssel aus Silber.

## Ein holländischer Edelschmied

Von Max Eisler

**E**s kann unserem Kunsthandwerk auf die Dauer nicht viel nützen, wenn seine überzeugten Freunde beim bloßen Loben verharren. Eine Zeitlang war das gewiß nur ratsam. In den Jahren, da Mißgunst, Rückständigkeit und Schulmeisterei sich zum Bunde gegen den unbequemen, gesunden Rangen vereinten, der sich mit den Fäusten die Gasse durchs Gerümpel bahnte, in den schweren Jahren, da die heimatliche Welt seine Laufbahn mit heimlichem Widerwillen und offenem Widerstand begleitet hat, mußten wir, die an seine Kraft und Sendung glaubten, unbedingt zu ihm halten. Wir übten nur die Pflicht des Bekenners. Von allen Seiten in die Verteidigung gedrängt, mußten wir für ihn eintreten, nicht selten auch dort, wo seine Stellung schwach war und wir diese Schwäche kannten, ohne sie dem Gegner zuzugestehen. Das wäre damals nicht nur unvernünftig, sondern — da es ja um Gesinnungen geht — auch unsittlich gewesen.

Aber jetzt ist sein Dasein gefestigt und die Zukunft wartet vor der Tür. Sie eröffnet ihm überall reiche Aussichten, wenn er nur das einhält, was er bisher versprochen hat. Und das kann er nur, wenn er die eine Forderung stetig erfüllt, die seinen Aufstieg begründet und begleitet hat: Entwicklung. Die Stellung unseres Kunsthandwerkes im Wettbewerbe der modernen Arbeitsvölker beruht nicht so sehr auf seinen Vollbringungen, als vielmehr auf den stets erneuten Möglichkeiten, die richtunggebend von ihm ausgehen. Und wie sein Heil heute mehr denn je von der fortrollenden Entwicklung, von der nie geschlossenen Kette

fruchtbarer Möglichkeiten abhängt, so muß jetzt, will es ihm ernsthaft dienen, auch das Urteil diesem Nerv des Auftriebs strenger nachspüren. Mit ihm muß es sich, nicht in seiner Farbe, wohl aber in seiner Richtung ändern. Auch das geschene Werk will jetzt auf seinen Neu- und Eigenwert näher nachgeprüft sein, jede Leistung nach ihrer Bedeutung für den allgemeinen Weg befragt werden. So wird, da die vorgeschrittene Zeit es will und verstattet, was bisher Betrachtung gewesen, zur Kritik werden müssen. Denn war es früher erste Pflicht, den Bestand des jungen Sprossen zu sichern, so heißt sie heute, an seinem Vorwärtskommen mit wachem und furchtlosem Gewissen mitzuarbeiten.

Dafür gibt es viele, bisher noch kaum gebrauchte Mittel. Eines und nicht das geringste bietet die Entfernung vom Objekt. Nachdem wir dieses bisher aus sich selber zu erklären versucht haben, müssen wir es mit anderem, anderswo und anders Vollbrachtem in Vergleich bringen, unser Ding neben das fremde setzen. Das ist ja so von ungefähr schon manchmal geschehen. Aber dann war es nur ein oberflächlicher Hinweis, der gerade in die Feder kam und der Weisheit des Schreibers vor den Unwissenden zu billigen Ehren verhelfen sollte, oder es war eine weiter unnütze Aneinanderreihung der Ergebnisse von hüben und drüben. Der Vergleich aber, den wir meinen, muß die Bedingungen auf beiden Seiten nachweisen, aus der Verschiedenheit von Welt und Menschen die Verschiedenheit des Werkes erkennen lassen. Zunächst muß sie notwendig



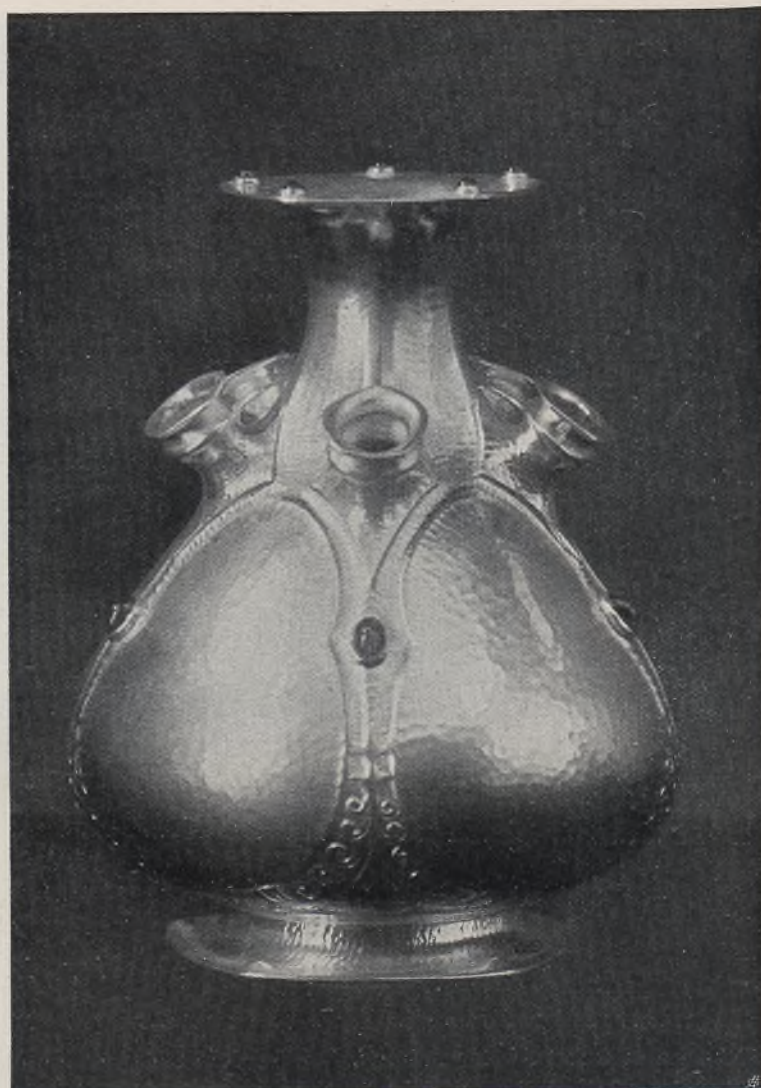


Abb. 127 und 128: Frans Zwollo, Armleuchter und gehämmertes Blumengefäß aus Silber.

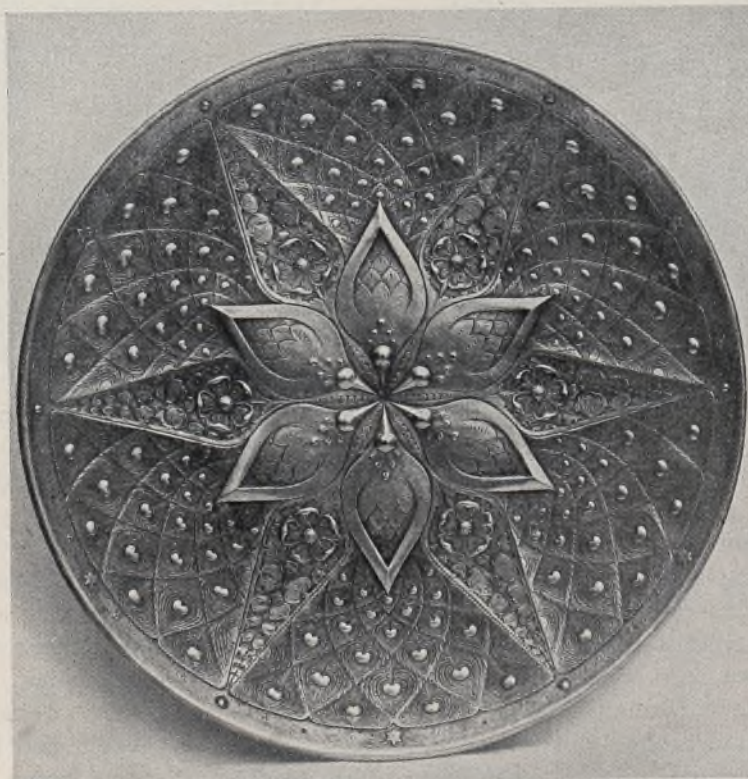


Abb. 129:  
Frans Zwollo,

In Tombak  
getriebene Schüssel.



erscheinen, erst dann wird auch ein Urteil über Besser und Schlechter möglich, das zugleich gültig und förderlich ist. Nichts kann uns im Augenblick schädlicher sein als Selbstgefälligkeit und gewollte Einkreisung. Wir müssen in eine breite und verständige Beziehung zu den anderen Welten kommen, soweit sie an der Kultur der Arbeit und an der Entfaltung des zugehörigen Menschen namhaften Anteil nehmen. Dem Bodenwüchsigen soll keine Gefahr bereitet werden. Nicht um das fremde Ding geht es, sondern um unser eigenes und zuletzt um den Menschen, der dahinter steht. Der ist das letzte Ziel und der muß an dem entwickelten Menschen von draußen gemessen werden, um in seiner eigenen Entwicklung nicht zu verkümmern.

Unser kunstgewerblicher Betrieb hat Lücken — die Arbeit in Edelmetall bedeutet eine solche. Nicht als ob wir nicht genug Werkstätten und Unternehmungen hätten, die sich mit diesem Stoffe beschäftigen. Es ist oft genug auf sie hingewiesen worden, ihre zwischen dem künstlerischen Einzelding und dem industriellen Erzeugnis gespannten Hervorbringungen haben nachdrückliche Würdi-

sie ließen sich wieder herstellen. Das beste innere und äußere Mittel wäre die Entthronung der Philologie als Grundlage aller höher bewerteten Erziehung. Statt dessen die Wiedereinsetzung von Auge und Hand in ihre natürlichen Rechte. Weniger Humanisten und mehr Werkleute! Doch das braucht bei uns wohl noch seine kleine Weile. Aber ein Anfang ist möglich. Wie wäre es, wenn unser weitverbreiteter Heimatschutz die Sache in die Hand nehmen wollte? Mit der Behütung des überlieferten Werkes ist nicht alles, nicht das Beste getan — das von Hand zu Hand überlieferte Wirken, das ein Heim mit rechtschaffener Arbeit, ihrer Treue, ihrer Würde, ihrer Sicherheit und ihrem Geiste ganz erfüllt, und der Mensch, der so dazu gehört, daß weder er noch sein Sohn und Enkel davon lassen können, das wäre doch auch eine Art Heimatschutz, die edlere Anstrengung wert ist. Nur müßten wir uns vorerst recht darauf besinnen, daß der Charakter der Kunst im Vereinzelten, jener des Handwerkes im Familiären gelegen ist.

Zur Übung der Hand im unmittelbaren Umgang mit dem Stoffe, die ihm das Vaterhaus brachte, gesellt sich



Abb. 130: Frans Zwollo, À jour getriebener Fischlöffel.

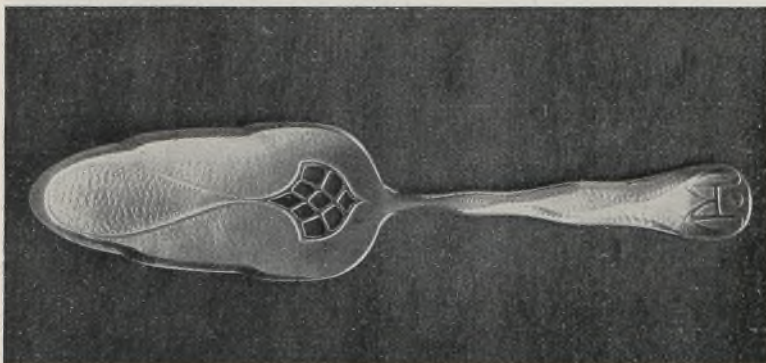


Abb. 131: Frans Zwollo, Tortenheber, Silber, handgetrieben.

gung gefunden. Aber die Erziehung ist hier noch nicht völlig ausgebildet, noch fehlt der Wiener Kunstgewerbeschule die reine Übungsstätte, noch fehlen draußen die ausschließlichen Edelschmieden, noch hat der strengere Geist des Handwerks den gesamten Betrieb nicht beherrschend erfaßt. Das Gebiet kann und muß nach der Breite und Tiefe ausgeschöpft werden, soll es seiner alt-österreichischen Vergangenheit würdig, der gegenwärtigen Bedeutung anderer Handwerkszweige bei uns ebenbürtig werden und ihnen im Wettstreit mit gewissen Auslandsleistungen vollgültig zur Seite stehen. Es ist ein durchaus österreichischer Standpunkt, der diesmal zum kurzen Verweilen bei fremder, hochwertiger und lehrhafter Arbeit veranlaßt.

\*

Schon in dem einfachen Lebensgang unseres Meisters ist allerhand Wesentliches, was uns mit nützlichen Gedanken beschäftigen kann.

Frans Zwollo ist 1872 in Amsterdam geboren. Der Vater war Metallarbeiter, der Sohn wurde es und der wieder hat in seinem Sohn zugleich seinen trefflichsten, meistversprechenden Schüler. Diese Kettung ist anscheinend reine Familiensache. Aber auch unserem Handwerk waren einmal solche Gewöhnungen nur selbstverständlich. Und

bald die Unterweisung im gezeichneten Entwurf, die der junge Zwollo zunächst von der kunstgewerblichen Zeichenschule, dann von der Reichsschule für Kunsthandwerk in Amsterdam empfängt. Was diese Abfolge der Erziehung, das Nachher der Zeichnung, die das schon gefestigte Denken und Bilden im Stoffe nur freier und beweglicher macht, fürs Allgemeine bedeutet, kann nicht oft und stark genug hervorgehoben werden. Die Sprache erlernt sich gründlicher, wenn sich das Denken zunächst ganz auf den Rohstoff des Wortschatzes angewiesen sieht. Wenn die Grammatik erst nachfolgt. Nun hat sich das Erziehungswesen auch im Kunsthandwerk diesen Grundsatz schon zueigen gemacht, aber viele von unseren führenden Metallkünstlern haben erst vom Zeichnen aus den Weg zum Metall suchen müssen. Darum fehlt auch ihrem Werke nicht selten das Notwendige. Bei Zwollo ist schon das Zeichnen ein Bilden, ein Hämmern und ein Treiben, das unterlegte Papier wird hier zum Metall. In dem Frühwerk der Neunzigerjahre gewinnt das fein- und reichverzweigte Ornament eine Zeitlang das Wort, breite Flächen werden aufgesucht und mit einem dichten Liniennetz übersponnen — mit dem Interesse an der Form tritt auch das an den Spielarten des Stoffes und ihrer Bearbeitung zurück, die Lust am Zeichnen hat die Oberhand. Aber das währt nicht





Abb. 132: Frans Zwollo, À jour getriebener Kühler (Silber).

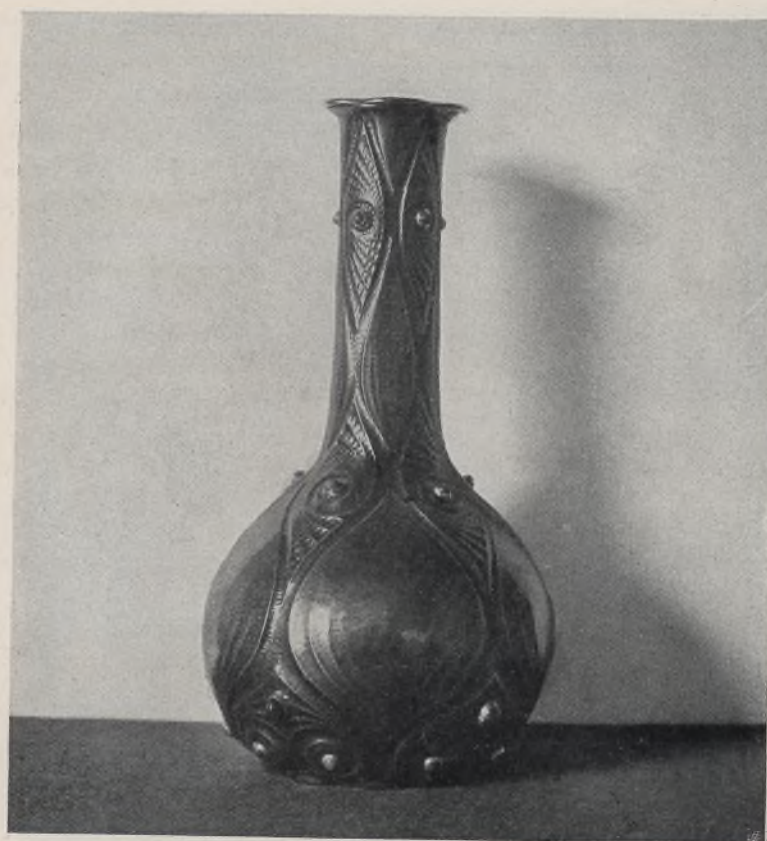


Abb. 133: Frans Zwollo, Kupferner Blumenhalter.

lange, bald hat die häusliche Handwerkslehre den Schulgang überwunden und ihn erst dadurch sich rein zueigen gemacht.

Zwollo geht auf Reisen, von einer Werkstatt in die andere, von Amsterdam nach Brüssel und nach Paris. Sein Talent geht durch die Versuchungen der Fremde, des Handels und der Großbetriebe. Es widersteht, es erweitert und bereichert sich aus diesen bewegteren, größeren Horizonten, aber auch sein entwickelteres Wesen verleugnet nicht den gediegenen Ursprung. Das Beständige des Handwerkers ist in ihm. Als er 1894 nach Amsterdam zurückkehrt, ist er wohl umsichtiger und freier als seine landsässigen Kameraden geworden, aber darum doch Holländer geblieben. Heute ist eines seiner Ideale, den ihm anvertrauten Zöglingen die Möglichkeit solcher Lehr- und

Wanderjahre im kulturellen Auslande beizeiten zu schaffen. Auch bei uns ist die Einrichtung der Studienreisen vorderhand fast nur auf die Malakademien beschränkt, wo sie grundsätzlich gewiß nicht wichtiger ist als im Bereiche des Kunsthandwerkes. Diesem würde sie umsomehr nützen, als ja die Länder seines vorgeschrittenen Wesens auch die des modernen Menschen sind. Der Mann und das Ding würden in einem namhaft gewinnen. Freilich verlegt die Philologie die Bildungsreisen noch immer nach dem nördlichen Afrika.

Der junge Edelschmied hat zunächst einen schweren Stand. Der Beginn seines eigenen Wirkens fällt in eine noch rückständige Zeit des Kunstgewerbes und geschieht in einer Stadt des Handels. Aber er kommt durch. Das Beständige des Handwerkes ist in ihm. Eine Rotterdamer

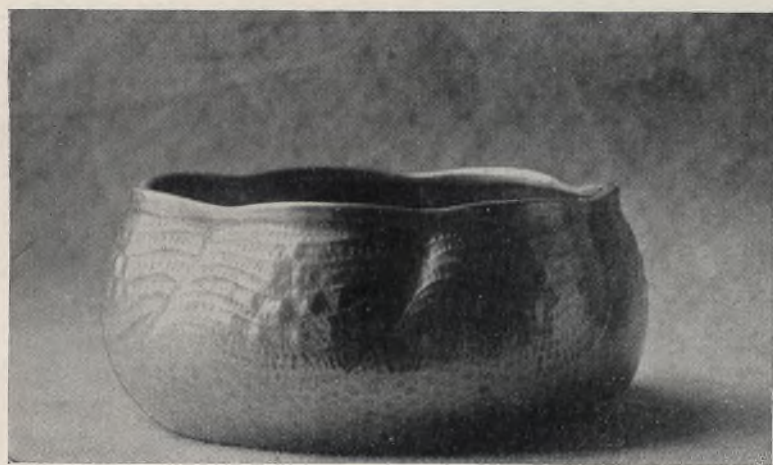


Abb. 134: Frans Zwollo, Getriebene Blumenschale.



Abb. 135: Frans Zwollo, Niedrige Fruchtschale, in Silber getrieben.



Ausstellung bringt vollen Erfolg; 1897 kann er an der Kunstgewerbeschule in Haarlem eine Metallklasse einrichten, welche die erste moderne in Holland geworden ist. Durch zehn Jahre leitet er sie. Daneben laufen private Arbeiten und nehmen allmählich derart zu, daß er die Klasse einem gereiften Schüler übergibt und nun neuerdings auf eigene Faust in Amsterdam arbeitet. Dieses Nebeneinander von Lehren und Arbeiten, das bald zu einem organisierten Ineinandergreifen beider Beschäftigungen werden soll, die damit ihren Unterschied bis auf ein Mindestmaß verlieren, wiederholt sich im ganzen noch dreimal und bezeichnet näher die soziale Seite seiner Wirksamkeit. 1910—1914 leitet er, durch den ausgezeichneten Landsmann Lauweriks, den feinen Kenner von Menschen und Werken, dorthin berufen, die Metallklasse an der Kunstgewerbeschule im westfälischen Haagen, woraus gleichzeitig die Haager Silber-schmiede hervorgeht. 1915 folgt er dem Rufe der Haager Akademie für bildende Künste, begründet hier eine Metall-klassse, die zum Kern der erwarteten Erneuerung dieser Schule wird — und alsbald richtet er wieder seine werk-tätige Propaganda auf die Errichtung einer Haager Edel-schmiede unter Beteiligung von Kunstfreunden und Hand-werkern. Ihm ist Lehren und Wirken eine Einheit, die

beweist sich die unbeugsame Natur des Edelschmiedes. Denn er überwindet die Zeichnung durch die Arbeit. Der Entwurf von anderer Hand ist ihm nicht mehr als der eigene. Form und Schmuck werden hier bloß im großen ganzen angedeutet und im Rahmen dieses leicht vermerkten Einfalles dann nur jene Möglichkeit wirklich, die das Metall, die der Hammer, der Stichel, das Messer her-beiführt. Die Notiz ist flau und ungefähr, das Werk ist voll und bedingt.

Tombak, Messing, Kupfer, Gold, aber vor allem Silber — gehämmert, getrieben, graviert und geschnitten — sind seine Metalle, Geschirr und Schmuck, dieser gern mit Halb-edelsteinen versetzt, seine Gegenstände, die doch weit mehr und stattlichere, geschlossene Reihen umfassen, als sie bei uns üblich sind, da wir bisher das Edelschmied-werk nur als gelegentliches Einzelstück betreiben. Oder fände sich bei uns jemand, der ein auf einige Arbeitsjahre berechnetes Tafelgerät in Auftrag gäbe wie jener Mijnheer Visscher, für den zur Zeit das mächtige, die Leistungs-kraft des Meisters auf ihrer Höhe erfassende Service ent-steht? Oder fehlt uns dieser Mann nur darum, weil wir den Kunsthandwerker noch nicht haben, der solches ganz auf eigene Faust durchzuführen im stande wäre? An diesem



Abb. 136: Frans Zwollo — J. H. Lauweriks, Silberkanne.



Abb. 137: Frans Zwollo, Obstschale aus Silber.

wiederum in jene des Lebens münden soll. Auch das brauchen wir: für jedes Fach mindestens eine Werkstatt, die von der Schule aus mit Nachwuchs versehen und in ihren Wegen gerichtet wird, von Freunden dieses Faches begünstigt und mitten ins Leben geführt.

Während der nahezu dreißigjährigen Arbeit hat sein gelegentliches Zusammengehen mit anderen Sachverständigen niemals ganz ausgesetzt. Man findet unter diesen Entwerfern die besten Baumeisternamen Hollands, Berlage, De Bazel und Lauweriks. Mit dem ersten hat er u. a. ein Tintenfaß für den Sitzungstisch einer Versicherungsanstalt, mit dem zweiten die Bekrönung der sogenannten Amsterdamer Wiege für Prinzeß Juliana, mit dem dritten viele Haager Silberstücke ausgeführt. Gerade an dieser heikelsten Verbindung einer Zeichnung von fremder, wenn auch metallkundiger Hand mit der Darstellung im Werkstoff

Silbergeschirr erweist sich Zwollos besondere Neigung für große Formen und ihre breite, sicht- und tastbare Bearbeitung am offensten. Von durchlaufenden Linien umschlossen, in den auslangenden Gliedern ebenso aus dem Stück getrieben wie in den Muschelflächen des Körpers, ist auch der Ornament- und Steinzierat dem grundgebenden Metall derart verbunden, daß er daraus hervorkommt wie Blatt und Kelch aus dem Schaft. Die Hand, die das Stück wägt und abgreift, und das Auge, das es näher besieht, empfangen übereinstimmende Empfindungen. Die Schalen und Schüsseln, die Dosen und Näpfe, die er früher gearbeitet hat, zeigen zuweilen eine offenere Hingabe an das Ornament auf flacher gehaltenen Gründen. Aber auch dort traf man schon auf jene strengeren, griffigen Formstücke, die einem umfassenden organischen Rhythmus entstammen und ihn mit den einfachen Takten des Instruments unter-





Fig. 138: Frans Zwollo d. J., Aus Kupfer getriebene Schüssel.



Abb. 139: Frans Zwollo d. J., Bonbonniere, in Kupfer getrieben, innen vergoldet.

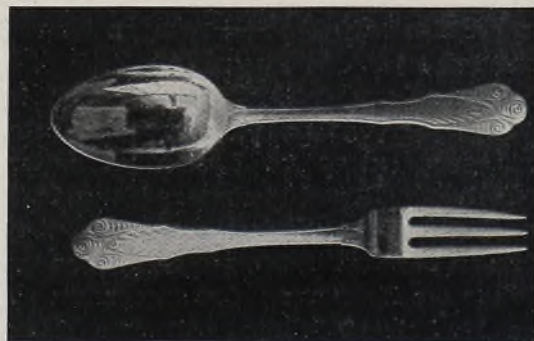


Abb. 140: Frans Zwollo, Silberbesteck.



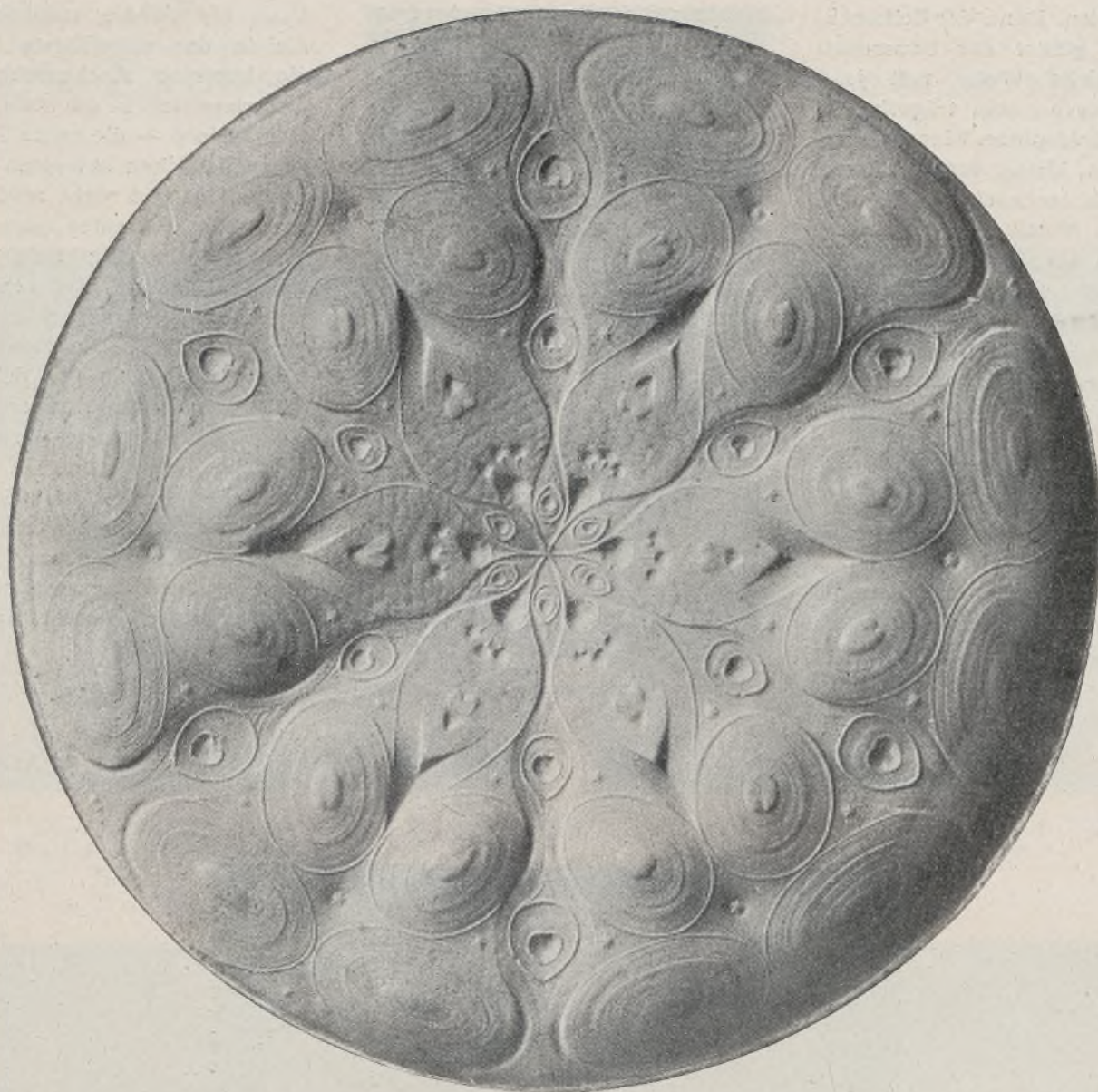


Abb. 141: Frans Zwollo, Gipsabguß einer getriebenen Silberschüssel (von unten).

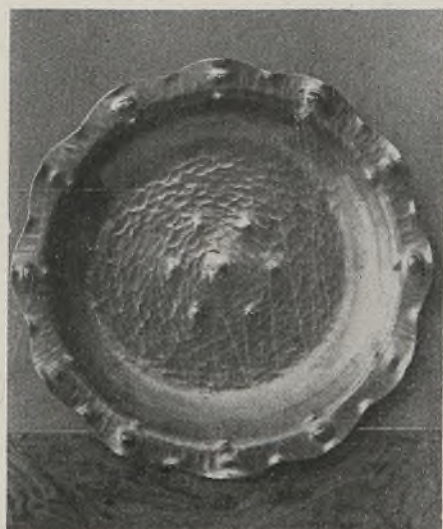


Abb. 142: Frans Zwollo d. J., Kupfergetriebene Aschenschale.



Abb. 143: Frans Zwollo d. J., Aschenschale.



Abb. 144: Frans Zwollo d. J., Kupfergetriebene Aschenschale.



stimmig begleiten. Dann der Schmuck. In der Mitte glänzt der Feueropal. Seine willkürliche Welle ruft jene der Fassung hervor, sein trügerischer Schimmer die Goldspinne. Eines kommt aus dem andern. Hinter dem Kleinsten und Größten steht der beständige Mensch, der dem edlen Metall, das er in allen seinen Launen kennt und beherrscht, doch mit ganzer Lust und Liebe dient — und dabei auch dem Lebenskreise, dem er schaffend, also erkennend angehört. Dahinter steht der echte Handwerker.

\*

Ein solcher Handwerker erzeugt wieder Handwerker. Sein stärkster Schüler ist gegenwärtig sein junger Sohn. Er hat vom Vater die Gesinnung, die dem Stoff und Werke untertänig ist und sich daraus ihre Anschauung von Welt und Leben bildet. Er hat vom

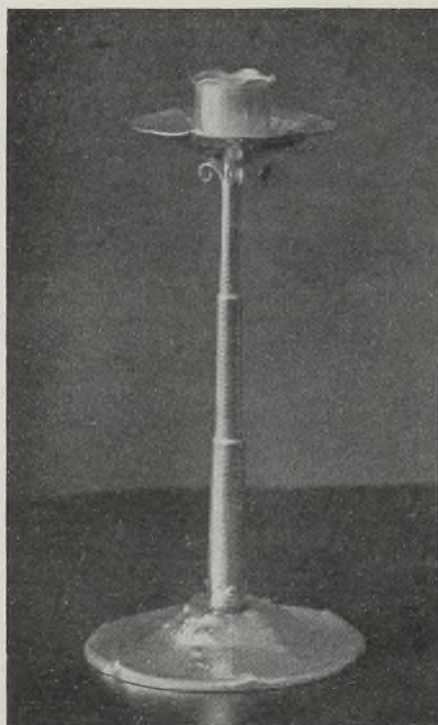


Abb. 145: Frans Zwollo d. J., Silberleuchter.

Vater die sichere, empfindende Hand, die in das ungefährste Ding — in die kupferne Aschenschale, in den Silberleuchter, in die steingeschmückte Quallendose — die ganze Spannung des ausschließlichen bewegten Arbeitsmenschen legt und nicht müde wird, den geringsten Varianten nachzugehen, die sich aus der Werkstätigkeit an demselben Ding und Stoff ergeben. Dieser junge Geselle hat schon den Meisterbrief.

Unserem Kunsthandwerk fehlt eine Edelschmiede, an der Schule und die Werkstatt. Wie wäre es, wenn man Frans Zwollo den Jüngeren zu uns brächte, damit auch in diesem Bezirke das Werk voll, sein Geist verstärkt werde. Er ist der rechte Mann dazu. Und für ein paar Jahre dürfte er, der vom Vater wohl auch die Lust zum Wandern geerbt hat, leicht zu gewinnen sein.

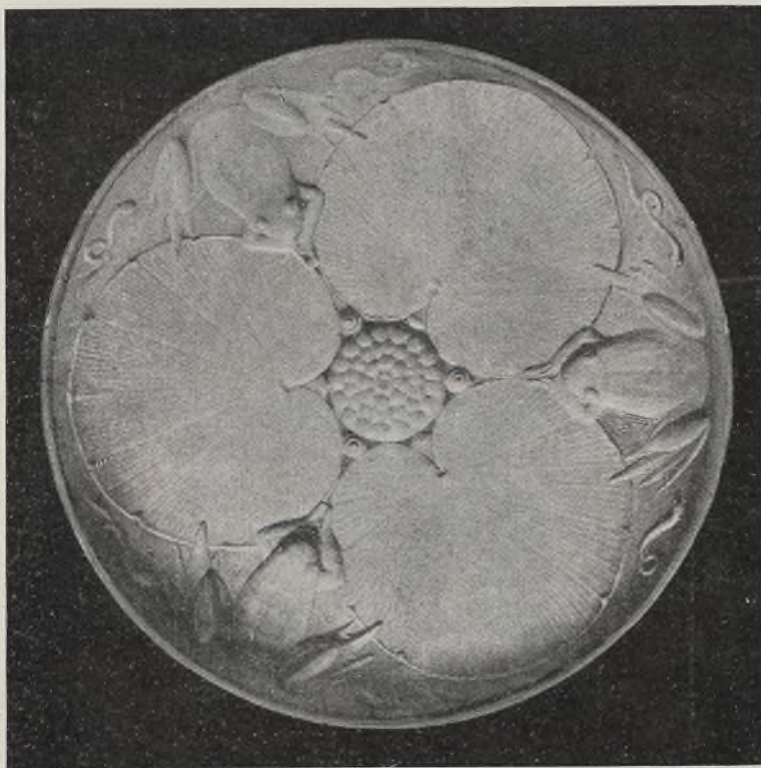


Abb. 146: Frans Zwollo, Gipsabguß einer getriebenen Silberschüssel (von oben).



# Neue Arbeiten der k. k. Fachschule für Glasindustrie in Haida



Abb. 147. Becher und Vase, Kristall.  
Kuglerei und Glasschnitt auf Silbergelb.



Abb. 148: Vasen, Kristall.  
Kuglerei auf Silbergelb.



Abb. 149: Pokal.  
Glasschnitt auf Silbergelb.



Abb. 150: Trinkgeschirr, Bleikristall.  
Kuglerei.

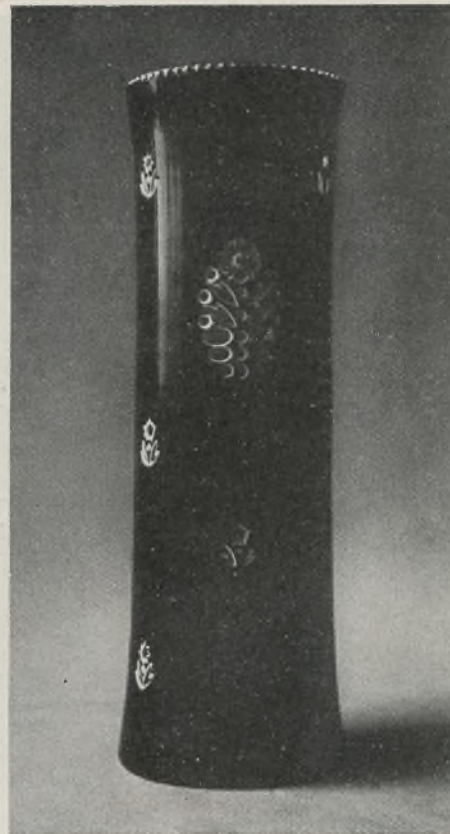


Abb. 151: Vase  
auf Kristall zwei Blattkränze, weiß-grün, Zier-  
saum.



Neue Arbeiten  
der k. k. Fachschule für Glasindustrie  
in Haida

Die kleine Auswahl neuer Arbeiten, die wir hier veröffentlichen, zeigt, dass die Glasindustrie Nordböhmens auch während des Krieges auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit geblieben ist; unter den in verschiedenen Techniken gearbeiteten Gegenständen ragen das formvollendete Trinkgeschirr Abb. 150 und der reich geschmückte Pokal Abb. 157 besonders hervor.



Abb. 152: Pokal, Kristall.  
Farbige Schmelzmalerei.

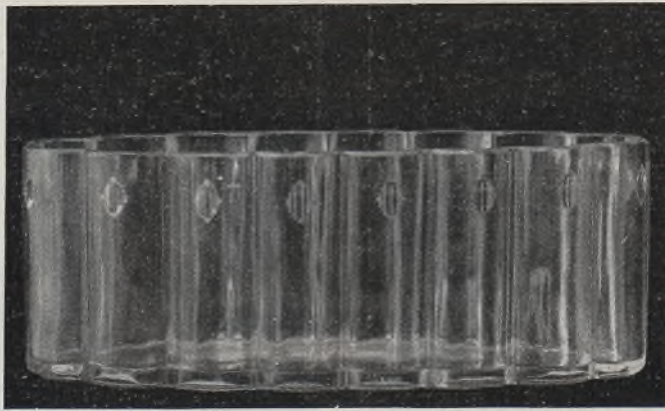


Abb. 153: Ovale Schale, Bleikristall.  
Kuglerei.



Abb. 154: Pokal, Kristall.  
Kuglerei auf Kupferrot.



Abb. 155: Pokal, Kristall.  
Kuglerei auf Silbergelb.

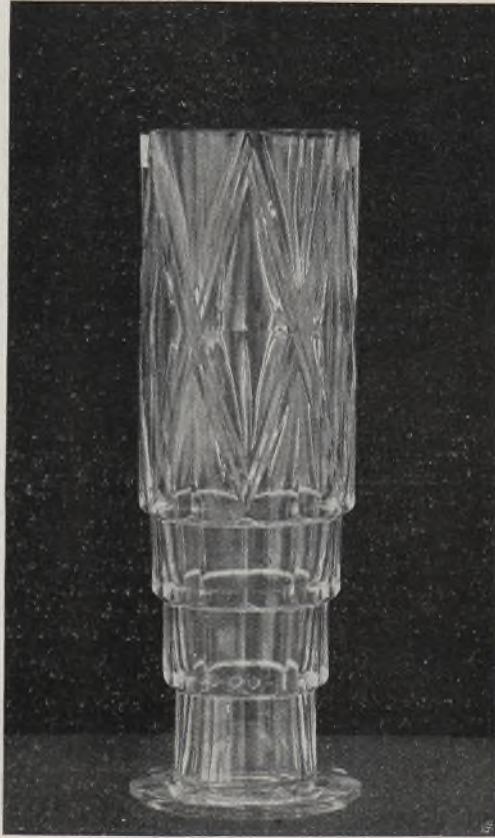


Abb. 156: Vase, Bleikristall.  
Kuglerei.



Abb. 157: Pokal, Kristall.  
Glasschnitt (4 Jahreszeiten) auf Silbergelb und  
Kuglerei.





Radierung von Lilly Steiner  
(aus »Hochgebirge«, Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H. in Wien).



Radierung von Fritz Lederer  
(aus »Frühling im Riesengebirge«, Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H. in Wien).

## Neue Graphikmappen österreichischer Künstler

Die Kupferdruckbeilage dieses Heftes unserer Zeitschrift zeigt die originalgetreue Wiedergabe einer Radierung aus der Folge »Hochgebirge«, die Lilly Steiner soeben im Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H. in Wien herausgegeben hat. Die Künstlerin, aus der Schule Professor Michaleks hervorgegangen, hat schon früher mit einzelnen Arbeiten auf den Ausstellungen des Hagenbundes und der Sezession in Wien und auf der »Bugra« zu Leipzig schöne Erfolge erzielt; der Zyklus »Hochgebirge« sichert ihr einen ehrenvollen Platz in der Reihe der modernen Graphiker. Landschaften, die zu den berühmtesten Naturschönheiten Mitteleuropas zählen und deren wechselvolle, majestätische und wiederum anheimelnde Gestaltung dem darstellenden Künstler Probleme mannigfachster Art bietet, hat Lilly Steiner in dieser Folge eigenartiger Blätter mit meisterlicher Beherrschung der Ausdrucksmittel wiedergegeben: Schroffe, zerklüftete Felsen in wirkungsvollem Kontrast zu bewaldeten Berghängen, weite in tiefem Schnee friedlich gebettete Fluren, aus denen da und dort ein einsames Haus, ein niedriges Kirchlein halbversteckt hervorlugt, bewacht von dunklen Nadelbäumen, überragt von ver-

eisten Gipfeln mit scharfen, zackigen Graten. Es sind Kaltadelblätter von delikatestem Reiz, Schöpfungen einer gereiften künstlerischen Persönlichkeit. — Gleichzeitig veröffentlicht der Kunstverlag Anton Schroll & Co. eine zweite Mappe, »Frühling im Riesengebirge«, des aus Deutschböhmen stammenden, in Berlin ansässigen Künstlers Fritz Lederer, der sich mit einem nun schon ziemlich umfangreichen Œuvre von radierten Blättern verschiedenartigster technischer Behandlung, das markante Porträts bekannter Persönlichkeiten und stimmungsvolle Landschaften umfaßt, längst einen hochgeachteten Namen erworben. Kenner und Sammler schätzen seine reiche Begabung, die stets persönlich betonte Qualität seiner Arbeiten. Die neue Folge von zehn Radierungen ist bezeichnend für den künstlerischen Ernst seiner Absichten, für die immer höher entwickelte Meisterschaft seines Könnens. Sie erfreuen durch die Auswahl der anziehenden Mo-

tive, durch die glücklich wiedergegebene herbe Frische lenzlicher Landschaft und lassen die außerordentliche Kraft bewundern, mit der hier durch eine in ihren Ausdrucksmitteln variable Technik Probleme der atmosphärischen Erscheinungen bewältigt werden.



Radierung von Fritz Lederer (aus »Frühling im Riesengebirge«).

Kunstverlag Anton Schroll & Co.,  
G. m. b. H. in Wien.



# Ausstellungen

SEZESSION. Die drei Bilder von Albin Egger-Lienz: »Südtirol 1916«, »Bergrau« und »Der Sämann«, sind nicht hintereinander entstanden, aber bieten gleichwohl eine Abfolge, an der man einmal den Werkvorgang dieser Kunst bis zu ihren Vervollkommnungen im wesentlichen überblicken kann. »Südtirol 1916« ist wohl keine Naturskizze mehr, aber es ist noch Formskizze, Baunotiz. Denn aufs Bauen geht der Weg dieses Wirkens aus, bauend begründet es seine Selbständigkeit gegenüber dem natürlichen Vorbilde — schon hat es sein monumentales Ziel vor Augen. Die Farbe hat noch keinerlei Schönheit, aber ihre Ausdruckswerte sind schon verzeichnet, und der Charakter, der sie beherrschen soll. Das Körperhafte hat schon seine Nebensächlichkeiten aufgegeben, es sind Würfel, die zusammenrücken und sich im Raume ordnen. Dann der »Bergrau«. Schon im Titel ist ausgedrückt, wie weit der Schritt jetzt will. Noch trägt das Stück bestimmte örtliche Merkmale, aber schon ist die Farbigeit einfach zusammengefaßt, in einen dumpfbraunen Grundton abgedämpft und mit der größeren Form auch die Ruhe erreicht. Die große Ruhe des abgeschiedenen Bergrumes. Darüber hinaus ist der »Sämann« zum reinen Bild seines Begriffes gediehen. Er hat das Absolute. Aus hunderterlei Erscheinungen eines schwer durch die Ackerfurchen schreitenden Bauern, aus hunderterlei Erscheinungen des Aktes und der Szene, ist hier die markante Summe gezogen, die nur Wesentliches bezeichnet: nicht mehr ein, sondern das Feld, den Bauern, das Schreiten, das Säen, den Raum. Die Schwingung des Mannes teilt sich der Sphäre mit, es dröhnt und klingt. Alles ist einfach und Kern geworden und das klare Pathos des Monumentales auf zwingendem Wege erreicht.

Die Künstlerschaft Viktor Hammers ist schon bei verschiedenen Anlässen beschrieben und gewürdigt worden. Sie hebt sich so entschieden von dem ab, was man seit Jahrzehnten als den Wiener Porträtstil angesprochen hat, ist so wenig äußerlich und repräsentabel, so sehr wieder Zeichnung und Malerei, daß man sie schon wegen dieser absonderlichen und intimen Eigenschaften immer wieder herzlich begrüßen und die Hoffnung auf eine Erneuerung unserer Bildniskunst an sie knüpfen wird. Wiewohl sie zu allem eher als zur Schulbildung geeignet erscheint. Denn wenn diese fein und kräftig gezeichneten, mit klaren, satten und wohlgevägten Farbflächen gefüllten Stücke sogar für ihren Maler irgendeine Gefahr bergen, so ist es diese, daß sie in ihrer Weise verharren könnten. Aus verwandten alten Quellen, namentlich Holbein und Chardin genährt, hat sie sich wohl lange schon zu selbständigem Charakter durchgearbeitet. Aber dieser Charakter hat sich vorerst und, wie wir meinen, zu früh eingefriedet, ist nicht nur sicher, sondern — im Hinblick auf seine größeren Fähigkeiten — auch zu genügsam geworden. Die Bezeichnungen »Alt-Ausseer« und »Alte Tracht« verweisen auf ein koloristisch, die anderen »Ruthene«, »Russischer Jude«, »Jüdin« und »Friaulische Bäuerin« auf ein typisch bestimmtes Interesse, womit die Aufgabe der Bildniskunst vorläufig eher grundlegend umschrieben, als auch schon erschöpfend durchgeführt wird. Um so erquickender berühren die Zeichen eines bedächtigen Fortschritts. Wir sehen sie namentlich in der prägnant gefaßten Bewegung und Körperlichkeit des ganz in farbiges Schwarz getauchten Frauenfigürchens und dann in jenem Porträt eines Adligen, das mit ruhig eindringender Kraft zu einer vollkommenen Charakteristik des Mannes und seiner Sphäre vorschreitet. Hier vor allem ist die Gewähr gegeben, daß der Künstler trotz des Anscheins nicht innehält, sondern mit gemessenem Schritt auf sein Ziel vorwärts geht. Er wird es nur immer höher hängen müssen. Unsere frohe Zuversicht begleitet ihn.

Mit Franz Hofer und Heinrich Gottlob sind zwei gute Hoffnungen frühzeitig begraben worden. Beide waren eben auf dem Wege der Befreiung von der Schullehre und beide suchten sie nachträglich in einem selbständigen Umgang mit der Natur. Hofer, der von groß geteilten Radierflächen herkommt, taucht in dem Gewühl slovakischer Bauernmärkte unter, langt mit derberem Strich nach frischeren, reicherem Charakteren, nach Bewegung, Freilicht und Räumlichkeit und nach dem stärkeren Ausdruck all dessen. Gottlob, der früher bunte Wimpel und Beleuchtungen liebte, leichte Farbenspiele in Stuben- und Nachtdämmerungen, geht unter die Sonne, zu den Blumen und den Äckern. Die Kraft des Geländes und des Lichtes fesselt ihn, der Pinsel wird voll und heftig. Er beginnt nun wirklich zu sehen und zu malen.

Auch im übrigen gibt es hier Kollektivistisches. Hat man es mit Vorbedacht auf verschiedene Säle verteilt, weil man mit den Urhebern befürchtete, ein Beieinander könnte die Zuständigkeit dieser Arbeiten, ihre innere und äußere Ähnlichkeit bedrückend dartun? Bei dem erfolgreichen Josef Stoitner, dessen wirksame Landschaftsform sich nur in den Motiven ändert, war die Überlegung gewiß gerecht. Dort, wo er noch nicht fertig ist, im Bauerninterieur, ist er auch bewegter. Auch die robusten polnischen Figurenstücke Wladislaw Jarockis sind untereinander recht gleichartig, die Körper grob, die Farbe derb, das Licht hart, das

alles nicht ohne Charakter, aber noch auf dem Wege zu seiner beruhigten Vereinigung. Sehr ungleich hingegen wirkt diesmal Grom-Rottmayer, wie im Begriffe einer Wandlung. Roux fehlt es scheinbar an gehöriger Sammlung, um seine technischen und beobachtenden Eigenheiten einmal ganz auszubeuten. Die Landschaften von Pöll, die Stilleben von Hänisch und die Blumen von Radler behaupten ihre stattliche Haltung. Neben Veräußerlichungen, wie sie in dem Selbstbildnis Vlastimil Hofmanns vorliegen, haben so bescheiden und tüchtig vorstrebende Naturen wie Ludwig Wieden und Heinrich Krause einen schweren Stand. Die Sezession wird auf die Dauer mit dem Handvoll fertiger, ihrer Mittel und Wirkung bewußter Vorkämpfer nicht haushalten können. Die Pflege junger, bewegter, wenn auch noch unfertiger und wenig auffälliger Talente wird gerade hier die nächste Sorge sein müssen. Das ist sehr ernst und aufrichtig gemeint und möge nur so genommen werden.

M. E.

## Literatur

Kurt Glaser, ZWEI JAHRHUNDERT DEUTSCHER MALEREI. München, Bruckmann A. G. 1916.

Die zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, denen dieses gut geschriebene und gut illustrierte Buch gewidmet ist, sind der Zeitraum von der Mitte des 14. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, der sich nicht nur durch die drängende Fülle der Leistungen, sondern auch dadurch auszeichnet, daß sich die deutsche Sonderart gegen früher und später deutlicher auszusprechen scheint. Aus diesem Heldenzeitalter deutscher Kunst, an dem sich der nationale Stolz, gleichwertig zwischen den Kunstvölkern des Abendlandes zu stehen, immer wieder entzünden darf, hat sich Glaser ausschließlich die Malerei zur Darstellung gewählt; nicht die ganze Kunstgeschichte einer glorreichen Epoche wollte er schreiben, sondern für das Teilgebiet, dessen Denkmälerbestand der zusammenhängendste, dessen Durcharbeitung die gründlichste ist, eine rein entwicklungsgeschichtliche Darstellung versuchen. Der letzte, der es unternommen hat, diese altdeutsche Malerei einheitlich zu schildern, Ernst Heidrich, hat in seinem in der Diederichsschen Serie erschienenen Bande bewußt darauf verzichtet, das Gebiet der Malerei zu isolieren, vielmehr alle sich darauf abspielenden Vorgänge im engsten Zusammenhang mit der gesamten kulturellen Entwicklung des deutschen Volkes gezeigt. Diesem warmtonigen Bild, in dem alle Kunst als Ausdruck des ganzen völkischen Lebens erklärt wird, setzt Glaser nun seine kühler gehaltene Zeichnung gegenüber, die die Sonderentwicklung der Malerei scharf umreißt; Schicht um Schicht, beinahe Jahrzehnt um Jahrzehnt legt er ihr inneres Wachstum bloß. Die Aufgabe war nicht nur undankbar, denn ein solches Sichzurückziehen von der vollen Lebendigkeit des historischen Geschehens wird leicht als Verarmung empfunden, sondern auch schwer; der verwickelte Verlauf der deutschen, vom eingeborenen Individualismus tief durchklüfteten Kunst, ihr steter und unauf löslich enger Zusammenhang mit den Nachbarkulturen im Süden und Westen scheinen einer solchen Zergliederung zu spotten. Glaser brachte zu ihrer Lösung hervorragende Eigenschaften mit; eine ausgezeichnete Kenntnis des ausbreiteten Materials, eine besonnene Verständigkeit, die sich von den Spitzfindigkeiten und Überschätzungen der Spezialisten und Lokalforscher nirgends verwirren läßt, eine wohlgepflegte und scharf geschliffene Sprache, die über ungefüge Stellen und Widerhaarigkeiten der spröden Materie hinweghilft. Sein Buch liest sich immer angenehm und interessant; keine Seite, auf der nicht ein kluger Gedanke, ein glücklicher Vergleich, eine schlagende Charakteristik fesseln würde. Dennoch fehlt ihm die Schlagkraft einer originellen und schöpferischen Durchdringung des so geschickt gehandhabten Stoffes; es schließt eine Gedankenwelt über dieses so problemreiche Stück Kunstgeschichte mehr ab als auf; irre ich nicht, so hängt diese Schwäche gerade mit seiner starken Konsequenz zusammen, die in anderem Sinne einer seiner Vorzüge heißen kann.

Diese Konsequenz besteht nicht nur in der Loslösung des Kunstgeschichtlichen von seinem kulturellen Grunde und in der Ausschaltung der gleichzeitigen Architektur und Skulptur, aus der zahlreiche Lichter auf sein Gebiet fallen würden, der Verfasser zieht nicht einmal den vollen Umfang der zeichnenden Künste heran, sondern trennt die Tafelmalerei, die allein er untersucht, von Buch- und Wandmalerei, von Graphik und Handzeichnung fast völlig ab, mit denen jene durch zahllose Fäden verwachsen ist. Er bringt alle diese Opfer, die er gewiß auch als solche empfindet, weil die Heranziehung jener anderen Formen, in die die zeichnerische Begabung der Nation sich auswirkte, ihm die Folgerichtigkeit der Entwicklung verunklären würde. Denn für Glaser deckt sich diese mit einer schrittweisen Vervollkommnung in der malerischen Bewältigung des natürlichen Weltbildes; er greift ein Problem heraus, das sicher ein zentrales jener saftreichen Übergangsperiode, aber keineswegs das einzige der deutschen Kunst ist; seine entwicklungsgeschichtliche Konsequenz ist in Wahrheit eine Beschränkung auf ein einziges Problem, die Einordnung der Tatsachen unter dem einseitigen Gesichtswinkel des Naturalismus. Deshalb gipfelt ihm die deutsche Malerei nicht in Grünewald, dessen mittelalterliche Gebundenheit er ausgezeichnet charakterisiert und nicht in Dürer, dessen Ringen um gesetzliche Form ihm ein Fremdes bleibt, sondern in Hans Holbein, dessen Analyse die Krone des Buches ist, weil sie nicht aus bloßer Klugheit, sondern aus erlebender Sympathie geschöpft ist. Holbein, »der ein Maler war, so



ganz und so rein wie wenige sonst«, schließt ein Stück Kunstentwicklung ab, das nach Jahrhunderten in der Linie Chodowiecki, Krüger, Menzel, Liebermann eine Fortsetzung finden wird, aber die zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, die Glaser darstellen wollte, enthalten noch viele andere Werte, die durch seine einseitige Problemverfolgung zu kurz kommen mußten. Jenes stolze Kapitel deutscher Kunstgeschichte könnte ohne solche Selbstbeschränkungen auch anders und vielleicht sinngemäßer und lebensvoller gelesen werden.

H. Tietze.

Paul Tausig, JOSEF KORNHÄUSEL, 'EIN VERGESSENER ÖSTERREICHISCHER ARCHITEKT (1782—1860). Wien 1916. Verlag von Carl Konegen.

In diesem hübsch ausgestatteten Büchlein ist der dankenswerte Versuch unternommen, einen der namhafteren Baukünstler unseres Biedermeierstils der Vergessenheit zu entreißen, in die nicht so sehr die Undankbarkeit der Nachwelt als die Handwerksmäßigkeit seines Schaffens ihn versenkt hat. Wie die meisten seiner allem monumentalen Wirken weit entrückten Zeitgenossen hat auch Kornhäusel einen guten Teil seiner Kraft in schlichten Bürgerhäusern in Wien und Umgebung verausgabt; daneben hat er im Mödlinger Husarentempel und den empfindsamen Gartenarchitekturen in Feldsberg und Eisgrub, im Tempel in der Seitentengasse und vor allem in der Weilburg bei Baden Gelegenheit gehabt, seinen Beruf über unmittelbaren Nutzbau hinaus in höherem Grade künstlerisch auszuüben. Inwiefern er hierbei innerhalb des Stils seiner Epoche eine persönliche Begabung entfaltet, hat der Verfasser nicht weiter untersucht; er hat sich damit begnügt, aus der verzettelten Lokalliteratur das Leben und die Werke Kornhäusels fleißig herauszuarbeiten und letztere unter löblicher Heranziehung alter Stiche abzubilden. Sein Buch ist ein gutes Beispiel, wie sich der vielfach verbreitete kunstgeschichtliche Dilettantismus, ohne in unleidliches Ästhetisieren oder trockene Nachahmung der Wissenschaft zu verfallen, nützlich machen kann; gerade in unserem halbverschütteten, aber verhältnismäßig leicht zugänglichen Biedermeierstil gibt es dankbare Themen genug, an denen der kunsthistorische Amateur sein Interesse und seine Emsigkeit erweisen kann. Nur würde der Verfasser in einem solchen Wiederholungsfall gut tun, seine Arbeit stilistisch sorgsamer zu feilen oder von einem Sachkundigen ausbessern zu lassen, denn die vorliegende ist in einem derart verwilderten Zeitungsdeutsch geschrieben, daß der Sinn der Sätze vielfach unverständlich geworden ist.

H. Tietze.



*Gustav Nebelhay*

*Alt-Wiener Bilder, Miniaturen, Aquarelle  
Handzeichnungen aller und neuer Meister  
Gotische Miniaturen / Originale von Dürer  
und Rembrandt / Engl. und franz. Farbfliche*

*Wien, Hotel Bristol / Altes Haus*

*Besuchszeit 4—7 Uhr / Fernsprecher: 1207, 5046*

*K.k.*



*priv.*

*Teppich-Decken  
und  
Militärtuch-Fabriken*

*J. Ginzkey*

*Maffersdorf in Böhmen*

*Niederlagen:*

*Wien*

*Berlin*

*Rotenturmstrasse 10. W. 62. Bayreutherstrasse 4*

*New-York*

*34 Union Square East Bollert & Thompson*

*Verkauf nur en gros.*

*K.u.k. Hof-Photochemigraphen*

*C. Angerer & Göschl*

*Wien XVI/1. Fernruf No 14834 u. 1972*

*Drahtanschrift: Cangerer, Wien*

*Buchdruckätzungen /  
Drei- u. Vierfarbendrucke /  
Photolithographische Frottdrucke /  
Korn- u. Schabpapiere / Kreide u. Tusche /  
Sandpressendrucke nach Gemälden  
im eigenen Verlag*

R G



# A. HERZMANSKY,

EINE PFLEGESTÄTTE DER WIENER MODE  
GEGRÜNDET 1863, KEIN KAUFZWANG

WIEN, VII. MARIAHILFERSTR. 26  
STIFTGASSE 13.5.7



GESAMTANSICHT.



INNENANSICHT STIFTGASSE 3.

Regenschirme, Sonnenschirme,  
Handschuhe, Krawatten, Hosen-  
träger, Lederwaren, Perltaschen  
Grosse Restenabteilung

Grosses Lager in Seidenstoffen, Samt,  
Plüsch, Wollstoffen, Waschkleiderstoffen,  
Bändern, Aufputz, Strickereien, Spitzen,  
Tischzeuge, Handtücher, Wischtücher,  
Taschentücher, Leinen- und Baumwoll-  
waren, Wirkwaren, Unterwäsche,  
Strümpfe, Socken, fertige Herren,  
Damen, Kinder und Bettwäsche, etc.

Neueste Modelle fertiger Damen-  
und Kinderkleider, Blusen, Mäntel,  
Jacken, Hauskleider, Schlafrocke,  
Unterröcke, Teppiche in neuen Mustern  
und in allen Grössen, Vorhänge, Zugvor-  
hänge, Künstlervorhänge, Tisch- und  
Bettdecken, Schlafdecken, Reisedecken,  
Reisekoffer, Reisekörbe, Reisefaschen.



KAFFEESAAL MIT KONDITOREI

GEORGE  
KARAU





KOPFTUCH AUS LUBINÁ





THE END OF THE WORLD





Abb. 158: Franz Metzner, Kopf eines der 16 Wächter aus der Krypta des Völkerschlachtdenkmals.

## Franz Metzner in seinen neueren Werken

Von Franz Servaes

Schwerer als die sinnlich-einschmeichelnde Malerei spricht Bildhauerkunst zum naiven Fühlen des Volkes. Sie ist herber, starrer, unzugänglicher. Ihr Wesen ist Strenge, ihre Ausdrucksform Gebundenheit. Unlöslich an die Stoffwelt verhaftet, erschöpft sie in der Überwindung des Stofflichen, vielleicht den besten Teil ihrer Kraft. Wo sie als Siegerin dasteht, tut sie's dank heroischer Anstrengung. Ein tragisch-dramatischer Zug ist ihr eigen. In ihr verkörpert sich Schicksalsmacht.

»Gemütlich«, »angenehm«, »lieblich« ist sie nur, wo sie gleichsam ihr innerstes Wesen außer Spiel setzt; wo sie in die Niedlichkeit kleiner Formen schlüpft und zur handlichen Zimmerplastik sich herbeiläßt. Das in dieser Abart Reizendes geschaffen worden ist, soll nicht geleugnet werden. Doch es bleibt immerhin Abart. Das innerste Sehnen dieser Kunst geht jedoch nach Monumentalität. Unter freiem Himmel will sie ragen, umspielt von Licht; sei es auf dem Hintergrunde eines Bauwerkes, dem sie sich eingliedert oder in Wechselbeziehung zu Bäumen, Rasenplätzen und Wasserspielen eines Parkes. Je nachdem ob architektonische oder Gartenplastik, ändert sich ihr Stilcharakter. Freier, selbstherrlicher, doch hierdurch auch spielerischer ist diese; jene dafür großzügiger, erhabener, wenn auch abhängiger. Jedenfalls gibt es, Übergangsstufen eingerechnet, nur diese beiden Wege, die die Plastik als Großkunst gehen kann.

Ihr Wesen wird durch ihren Zweck bestimmt — ihren »dekorativen« Zweck, wofern dieses Wort nicht zu klein erscheint.

Der Bildhauer, von dem diese Seiten handeln, gehört in dem, was als sein Wesenhaftestes erscheint, zu den architektonischen Plastikern. Unter den neuzeitlichen Schöpfern ist er wohl deren typischster, gestaltungsmächtigster Vertreter: ein wahrhaft Maßgeblicher, auf den das jüngere Geschlecht als auf seinen erkorenen Führer hinblickt. Ein Gestalter von Schicksalen, und hierdurch zugleich für seine Kunst ein vom Schicksal Gestalteter. In Franz Metzner, mehr als sonst in einem Lebenden, verkörpern sich Weg und Ziel germanischer Bildnerkräfte unserer Zeit.

Von Geburt ist er ein Österreicher, hervorgegangen aus jenem Westzipfel des nördlichen Böhmens, der zwischen Pilsen und Karlsbad sich erstreckt (sein Geburtsort ist Wscherau bei Mies). Doch hat, wie so oft, sein Vaterland ihn nicht zu halten vermocht. Nur von 1903 bis 1907 wirkte er in Wien als Lehrer an der Kunstgewerbeschule. Seit zehn Jahren hat ihn Berlin wieder an sich gezogen, wo er auch vorher schon entscheidende Entwicklungsjahre verbracht hat. Er steht heute im achtundvierzigsten Lebensjahre (geboren 1870).

Es soll hier nicht sein ganzer Entwicklungsgang dargestellt werden. Wir müssen uns begnügen mit einem



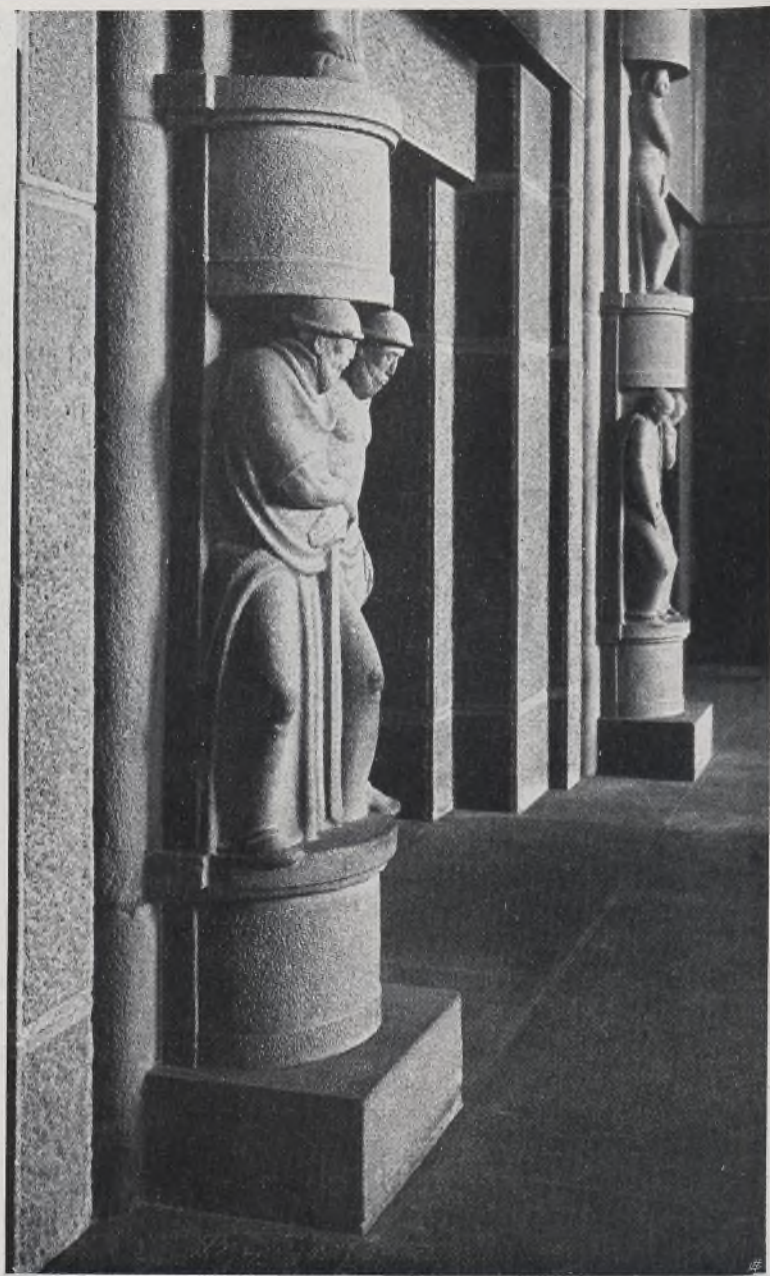


Abb. 159 u. 160: Franz Metzner, Reliefs in der Halle des Völkerschlachtdenkmals.

Blick auf seine Arbeiten aus neuerer Zeit — woraus sich dann für uns ergeben soll, welche Stellung Franz Metzner im Gesamtbilde heutiger Bildhauerkunst sich errungen hat.

\*

Zumeist genannt und vielumstritten wurde Metzners Name im Oktober 1913 gelegentlich der Enthüllung des Leipziger Völkerschlachtdenkmals. Die plastische Ausschmückung dieses von Bruno Schmitz, dem genialen Architekten, breit in die Schlachtfeldebene gepflanzten Trutzbaues rührt in der Hauptsache von Metzner her. (Seit 1906 hatte er, als Ersatzmann für den verstorbenen Bildhauer Behrendt, die Arbeiten übernommen und die gesamte Innenplastik selbständig geleistet.) Es gibt zarte Seelen, die vor der Ungeheuerlichkeit der hier im magischen Zwielicht der dom- oder kryptaartigen Binnenräume aufgestellten Urweltgestalten und Riesenmasken erschrecken. Ein furcht-

barer steinerne Schicksalsernst spricht sich hier aus, gleichsam ein mythisches Grauen von ungeheuerstem Weltgeschehen. Da ist kein Ort für behäbige Gemütlichkeiten oder ziervolle Formkünsteleien. Barbarisch wie der Krieg und wie das gegenseitige Völkermorden, doch zugleich auch voll innerster Überwinderkraft, wie die sittliche Gewalt, die allem Grauen ein Schlußwort zuzurufen vermag, sind die dem Stein entwachsenen Gestalten, die uns hier Bildners Kraft wie mit beschwörender Zaubermacht in die Erscheinung rief. Wir sind in einem Reiche der Unwirklichkeiten, in einem von religiösem Schauern durchwehten Phantasieraum, in dem alles, was menschliches Maß heißt, fremdartig überragt wird. Die Figuren, die hier vor den Innenmauern sich aufbauen, die gleichsam aus den Mauern hervorgequollen sind und an ihnen festkleben wie korallenartige Gewächse, haben zwar menschliche Formen und sind doch keine Menschen. Es sind Schicksalsträger, dämo-





Abb. 161: Franz Metzner, Figur in der Halle des Völkerschlachtdenkmal.

nische Halbgottheiten, symbolhaft-tiefsinnige Traumerscheinungen, aus Urgründen hervorgestiegen, die Menschliches, indem sie es verkörpern, zugleich ins Übermenschliche hinausrücken. So starren sie vor sich hin, wie in bleiernem Schlaf, nur dumpf ihren Lebensregungen hingegeben: leiderstarrte Wächter alles Künftigen, aller im Zeiteinschoße schlummernden Kräfte der Erhaltung; doch stets auch gerüstet zu grimmiger Abwehr. Spröde wie der Stein ist ihr Wesen und vom Stein empfangen sie die Ausdrucksmacht ihrer Formen. Höchstes bildhauerisches Stilgefühl betätigte sich hier. Die Gesichter, maskenhaft und gewaltig, die Leiber, gigantisch und ungeschlacht, die Gebärden, langsam und elementar, drücken in Linien und Massen sich aus, die ganz aus dem Stein heraus gedacht sind. Sie haben den Ewigkeitszug. Die Augen, die Münder, die Wangen dieser Krieger- oder Mütterantlitze tragen felsigen Ernst und wie ein Wunder erscheint es, wenn die steinernen Brüste den

zarten Lebensquell hergeben, den in stillem, sanftem Saugen die im Riesenarme kauernenden Urweltkinder tierisch-behaglich in sich einschlucken. Das Natürlichste, Alltäglichsste ist hier in schöpferischer Phantasiearbeit ins Symbolhafte gesteigert, wird Realität und bleibt doch stets geheimnisreiche Offenbarung. Mag, wer Lust hat, hier kritisieren und wohlapprobierte Maßstäbe schulmeisterlich anlegen. Größer und würdiger dünkt es uns, hier die Ehrfurcht in sich zu wecken und vom Künstler, der ein solcher Könnner ist, sich demütig beschenken zu lassen.

Die Skulpturen vom Völkerschlachtdenkmal waren in gewissem Sinne ein künstlerisches Bekenntnis, das Metzner im Angesichte von ganz Europa abgelegt hat. Natürlich kommt solch eine Aufgabe nicht wieder, ihr Umfang allein übersteigt alles gewohnte Maß. Neuneinhalb Meter hohe Figuren können nur als Ausnahmen wünschenswert sein, im Zusammenhang mit einem architektonischen Ganzen,





Abb. 162 u. 163: Franz Metzner, Figurendetails vom Völkerschlachtdenkmal.

das eben dieses Maß und kein anderes erfordert. Gerade hierin aber, wie der Bildhauer sich in die Schöpfung des Architekten als in das gegebene Gesamtwerk einordnete, steckt das Bekenntnishaft und das künstlerisch Entscheidende. An verschiedenen Bauten, die in der deutschen Reichshauptstadt stehen (teils von Bruno Schmitz, teils von Oskar Kaufmann herrührend), am Weinhaus »Rheingold«, am Kinotheater des Nollendorfplatzes, ganz besonders vor und im Monumentalbau der Volksbühne hat Metzner stilistisch verwandte Aufgaben zu lösen gehabt. Stets traf er die Entscheidung dahin, daß dem Architekten das gebieterische Hauptwort verblieb und daß der Bildhauer sich in seiner Formgebung, als Zubringer eines lokal wirksamen Schmuckes, unterzuordnen habe. Stilistisch ging Metzner hier mitunter sehr weit und trug kein Bedenken, die menschliche Gestalt in Verhältnissen und Bewegungen streng nach den rhythmischen Anforderungen des Bauwerkes zu behandeln und je nachdem entsprechend umzubiegen. Gewisse Freiheiten wird man hier jedenfalls zugestehen müssen. Im übrigen erscheint es uns als Gradmesser der erreichten Kunsthöhe, wie weit die beanspruchten Freiheiten eingeschränkt werden können. Je sicherer es gelingt, der Natur auch in Vereinfachungen treu zu bleiben und zugleich dem architektonischen Rahmen stilistisch Genüge zu tun, um

so überzeugender und größer ist die künstlerische Leistung. In späteren Arbeiten hat Metzner inzwischen gezeigt, daß er mit wachsender künstlerischer Reife immer sicherer auf dem eingeschlagenen, zum Ziele führenden Wege geworden ist.

Wir zeigen hier einige Figuren von einem Palais in Prag, in denen Metzner den Anforderungen, die wir an den in einem Architekturganzen tätigen Bildhauer stellen, ziemlich nahekommt. Mag man einiges an ihnen beanstanden, so sind sie doch mit sicherster Einfühlungskraft aus dem Material, einem porösen Sandstein, herausgeschaffen und ferner stehen sie in einem so starken Linienrhythmus da, daß darin allein etwas Gebieterisches liegt. Die Form- und Linienvereinfachung ist ja sehr weit vorgeschritten; aber hierin drückt sich eben das Baugedankliche aus. Bei Plastiken, die ganz für sich allein bestehen sollten, wäre ein gleicher Grad von Verallgemeinerung kaum statthaft. Dies hieße, einem abstrakten Prinzip zuliebe, auf bestechendste Möglichkeiten der Plastik verzichten und jene sinnlich reizvollen Licht- und Schattenwirkungen der Modellierung, in denen etwa Rodins weichgestaltende Künstlerhand sich entzückungsvoll erging, nutzlos zur Gänze opfern. Gewiß ist Rodin ein Vertreter des entgegengesetzten Bildhauerstiles wie Metzner und als solcher mit Bewußtsein hier angeführt. Aber wenn uns auch das Malerische in der Plastik gewiß weit eher als





Abb. 164 u. 165: Franz Metzner, Figuren von einem Palais.





Abb. 166: Franz Metzner, Kindergruppe für ein Palais in Prag.





Abb. 167: Franz Metzner, Entwurf zum Lessing-Denkmal für Wien.

ein Irrweg erscheint als die selbst allerrigoroöseste Betonung des Architektonischen, so sind doch Rodins bildhauerische Ausdrucksmittel von solch eigenartigem Zauber umweht, daß man sich ihrem berücksichtigenden Persönlichkeitsreize nicht empfindungslos verschließen kann. Doch was dem Meister gestattet ist, wird bei den Nachahmern zur Gefahr. Metzners Gefahr liegt (oder lag) weit eher auf der entgegengesetzten Seite: in einem Starrwerden plastischer Naturformen innerhalb einer von architektonischen Gesichtspunkten geleiteten Stilisierung. Die neuere Entwicklung, die der Künstler genommen hat, zeigt immer mehr, daß er sich dessen bewußt geworden ist und im Begriffe steht, sich, innerhalb selbstgesetzter Beschränkungen, zu höherer Freiheit der Ausdrucksmittel durchzuringen.

\*

Ein Bildhauer, der architektonisch empfindet, bedarf nicht des zwingenden Rahmens eines Bauwerkes, um die Grundeigenart seiner Natur ans Licht zu stellen. Auch wo er als Freiplastiker schafft, wird er die Gelegenheit suchen und finden, um seine architektonische Ader zu offenbaren. Ganz besonders aber im öffentlichen Denkmal, das ja insofern von der Architektur kaum je loslösbar erscheint, als es fast stets auf einem von Häusern umgebenden Platz aufgestellt wird und also mittelbar zur näheren oder ferneren Architekturumgebung räumlich in Beziehung tritt. Darum ist die Wahl des Platzes von vornherein bei jeder Denkmalerrichtung eine überaus wichtige künstlerische Frage, die nie und nirgends ohne Hinzuziehung des Bildhauers, dem die Arbeit anvertraut wird, entschieden werden

dürfte. Denn der Platz gehört ebenso zum Denkmal wie die errichtete Figur. Erst wenn diese beiden eine harmonische Einheit bilden, entsteht ein künstlerisches Ganzes. Es wird also gerade bei der Denkmalschöpfung an den architektonischen Sinn des Bildhauers aufs lebhafteste appelliert. Im besonderen Grade ist Metzner sich dessen bewußt und so hat er beispielsweise bei seinem Kaiser-Joseph-Denkmal für Teplitz eine ganze Terrassenanlage mit breitgezogenen Treppengängen errichten lassen, um diejenige fundamentierende Umrahmung sich zu schaffen, die er für die von ihm angestrebte Wirkung seiner Denkmalsfigur benötigte.

Natürlich vermag ein Bildhauer nicht immer derart weitzugehen und braucht es auch nicht. Aber für seine ganze Denkmalidee bleibt der Aufbau stets entscheidend. Das Unglück der meisten öffentlichen Denkmäler, zumal in Deutschland, ist ja eben dieses, daß sie als baulicher Organismus solche Unmöglichkeiten sind; daß Proportionen, Linienrhythmus, statische Grundlegung so unsicher gehalten sind und nur ausnahmsweise einen überzeugenden Gesamtplan, der stark in der Erde wurzelt, fühlbar machen. Nach dieser Richtung hat Metzner seit jeher mit bestem schöpferischem Bewußtsein künstlerisch gearbeitet — schon bei jenem von den Wiener Stadtvätern in Verblendung abgelehnten Nibelungenbrunnen, der ganz für den Hintergrund der Votivkirche komponiert war und der jetzt, entsprechend umgestaltet, vor die Prager Moderne Galerie gestellt werden wird, bis zu dem nun wirklich doch für Wien bestimmten Lessing-Denkmal, dessen Enthüllung in hoffentlich baldigen Friedenszeiten zu gewärtigen ist.





Abb. 168: Franz Metzner, Aktstudie zum Lessing-Denkmal.

Dazwischen liegt ein beträchtlicher Weg der künstlerischen Entwicklung und man darf wohl sagen, daß Metzner diesen folgerichtig abgesprochen ist, bis er im Wiener Lessing-Denkmal sein bisheriges monumentales Meisterwerk erreicht hat. Die Grundidee, auf ungezwungene und gleichsam selbstverständliche Weise einen pyramidalen Aufbau zu erzielen und Sockel und Figur in stetigem Linienfluß diesem Ziele dienstbar zu machen, so daß sie rhythmisch einander aufs wohlgefälligste ablösen, ist nirgends von Metzner (und erst recht nicht von einem anderen) so restlos verwirklicht worden wie eben hier. Etwa im Reichenberger Monumentalbrunnen hatte der Bildhauer gleiches unternommen und gewiß nicht unglücklich gelöst. Aber die Pyramide ist etwas steil; der runde Standsockel erscheint reichlich hoch und der untere Brunnenrand, von prachtvoll modellierten Athletenfiguren getragen, ladet im Verhältnis hierzu wohl zu breit aus. Diese Mängel sind beim Wiener Lessing-Denkmal spielend überwunden. Die Treppenstufen,

sowohl unter- als auch oberhalb des Rundsockels, sind im schönstabgewogenen Verhältnis zueinander, zum Ganzen und zur Figur, und diese selbst mit ihren Umrißlinien, markiert durch das vorgestellte Bein, den nach außen gestemmen Ellenbogen und den leicht und kräftig aufragenden Kopf, nimmt die von unten anstrebende Linienbewegung wie absichtslos auf und führt sie aufs anmutigste nach oben hin zum Ablauf.

Die Standfläche selbst, auf der die Figur sich erhebt, ist klein. Metzner pflegt sie absichtlich so zu wählen, damit gleich von ihren Rändern, die Umrißlinie des Sockels aufnehmend, die unteren Gliedmaßen der Menschengestalt sanft-harmonisch emporgeleiten. Hierdurch gelangte Metzner bei seinen Denkmalfiguren wiederholt zum Motiv der auseinander gespreizten Beinstellung, die vielleicht zunächst etwas überraschendes hat, jedoch durch diese stilistischen Erwägungen gerechtfertigt wird. Auch sachlich muß sie natürlich begründet sein. Sie gibt — so beim Athleten für Reichenberg, wie beim betenden Ritter für Prag — der männlichen Figur etwas trotzig Emporgerecktes und betont so jenen Ausdruck von Kraft, der dann im strammen Hüftensitz, in der energischen Einziehung des Kreuzes und in der von breiten Schultern getragenen steilen Nackenlinie ihre gesteigerte Ausbildung erfährt. Beim Wiener Lessing sind diese Züge gemildert. Sie wären hier, wo es sich um einen uns nahestehenden Geistesstreiter handelt, nicht am Platze gewesen. Statt der soldatischen Beinspreizung verwendet der Künstler hier das uralte, aus Hellas überkommene Motiv von Stand- und Spielbein, durch das eine einseitige Entlastung der Figur herbeigeführt wird und die Umrißlinie etwas Gravierendes erhält. Wie sorgfältig der Bildhauer hier alles erwogen und vorgearbeitet hat, erweist die abgebildete Aktstudie zum Lessing, die, bevor die Figur bekleidet wurde, Bewegung, Rhythmus und Proportionen des Körperlichen genau feststellte. So steckt ein wirklich lebendiger Mensch in den Gewändern, die sich dem Körpergehalt knapp und glatt anschmiegen und nicht mehr Wichtigkeit für sich beanspruchen, als ihnen zukommt. Man sieht Waden und Kniee durch Strümpfe und Beinkleid deutlich hervortreten; Weste und Rock machen sich nur durch ein paar straffe Quer- und Längsfalten fühlbar; die Saumlinie des Rockes betont noch einmal kräftig die Höhentendenz und der für die Sicht von unten her gebildete Kopf hebt sich frei und luftig auf starkem Halse aus den Schultern. Das Gesicht ist, wie sich dies für ein Denkmal ziemt, in breiteren Massen modelliert, das Geistige liegt wesentlich in der Stirn, während als gebietender Hauptzug durch Straffung der Züge die Willenskraft betont wird, die gesammelte Charakterstärke des Bahnbrechers.

\*

Ein so durchaus monumental veranlagter Künstler wie Metzner (den schlecht beratene Rezensenten freilich mitunter als »kunstgewerblich« hinstellen beliebten) wird, auch wo es sich nicht um ein ausgesprochenes Denkmal handelt, bei Hinstellung und Durchbildung der menschlichen Figur das Großzügige bevorzugen. Es liegt in Metzners ganzer Auffassung von Plastik tief begründet, daß es ihm nirgends auf pedantische Wiedergabe des Einzelnen und





Abb. 169: Franz Metzner, Brunnen für Reichenberg.





Abb. 170: Franz Metzner, Der Leidtragende.

Kleinen, sei es im Körperlichen oder gar in der Gewandung ankommt, sondern auf die energiegelasse Zusammenfassung der Massen, wodurch die führenden Hauptlinien wuchtig hervortreten. Auch hier strebt er bewußt nach Vereinfachung und erblickt seine künstlerische Aufgabe mit unentwurzelter Überzeugung vor allem in der »Kunst des Weglassens«. Alle Zerknitterungen, Fältelungen, Verrunzelungen, kurz den gesamten gepriesenen realistischen Kleinkram lehnt er grundsätzlich ab. Er gilt ihm einfach als un-

plastisch; als Sünde wider den heiligen Geist des Materials, gleichviel ob dieser nun Sandstein, Bronze oder Marmor sei. Aus dem Material heraus zu schaffen ist für Metzner oberstes formales Gebot. Solches ist ihm in dem Grade selbstverständlich, daß er dem Charakter des jeweiligen Materials — ich möchte sagen instinktiv — bereits dann gerecht wird, wenn er seine Arbeit in Ton anlegt. Vor seinen Gipsabgüssen sieht man sofort, ob sie für die Ausführung in Stein oder Bronze gearbeitet sind. Das verdankt Metzner





Abb. 171: Franz Metzner, Mutter.



Abb. 172: Franz Metzner, Weibliche Figur.





Abb. 173: Franz Metzner, Tänzerin.



Abb. 174: Franz Metzner, Porträtfigur.

seiner gesunden handwerklichen Vorbildung, die er schon als Knabe, als er für die Ernährung seiner ganzen Familie zu sorgen hatte, in verschiedenen Steinmetzwerkstätten seiner Heimat erfuhr, während er eine eigentlich akademische Ausbildung nie hat zu erleiden brauchen. Dies hat er in der Jugend beklagt und empfindet er jetzt als einen Vorzug. Das Ungebrochene seines künstlerischen Naturells, die unerschütterbare Selbstsicherheit seines schöpferischen Instinktes, die Unbeirrbarkeit seines grandios entwickelten Formwillens sind zum guten Teil darauf zurückzuführen, daß er so schlichtweg aus dem Handwerk stammt. Dem ganzen Stilcharakter seiner Kunst ist das als unverkennbares Merkmal aufgeprägt.

Betrachten wir eine Figur wie den Leidtragenden, die, in Überlebensgröße ausgeführt, hierdurch allein schon ihren monumentalen Charakter rechtfertigt. Was an dieser

Komposition so ergreift, ist gewiß auch seelischer Art; die tiefe und völlig weltabgezogene Versenkung in schwerstes und niederbeugendes Leid, die das Dahinschreiten im Trauerzuge zu einer halbmechanischen, dumpfschweren Verrichtung macht. Doch dieses Seelische ist, unter peinlichster Vermeidung alles irgendwie »Literarischen«, rein durch formale Faktoren zum Ausdruck gebracht. Der ganze Aufbau der auf entschiedene Reliefwirkung veranlagten Figur, die weitausschreitenden Beine, die schwer ausladenden Querfalten des umhüllenden Gewandes, dann der gebeugte Rücken und die gesenkten Arme, endlich der tief herabgezogene, immer noch umhüllte Nacken und Kopf ergeben einen solchen Linienzug, daß gleichsam alles daran weint, oder vielmehr nicht so sehr weint als in stumpfem, tränenlosem Jammer sich dahinschleppt. Vom Gesicht, sonst dem Tummelplatz poetisch erregter Ausdrucks-





Abb. 175: Franz Metzner, Porträt-torso.



Abb. 176: Franz Metzner, Torso.

fanatiker, ist kaum mehr als eine Umrißlinie zu sehen, die in das Ganze miteinklingt und den weiten Schwung der Hauptlinie austönen läßt. Mit bewundernswerter Sparsamkeit der Mittel ist hier alles zum Ausdruck gebracht; ja, in der Sparsamkeit besteht hier eben die Kraft und die Majestät des erzielten Ausdruckes. Weil alles irgendwie Kleinliche vernichtet und ausgemerzt ist, herrscht hier unerschütterbar die gewaltige Einheit des Gefühles.

Ein anderes Beispiel, die Figur der Mutter. Sowohl in Lebensgröße wie im geringen Maßstab einer um zwei Dritteile verkleinerten Zimmerplastik ist hier eine seltene Monumentalität der Wirkung erzielt. Und zwar durch den einfachsten und diskretesten Gegensatz. Zu dem fast säulenartig schlichten Unterteil der Figur neigt sich der Oberleib mit Kopf und Arm in leichter, zarter Beugung. Wiederum ist im Umriß alles ausgedrückt: das schwere traumhafte Erwarten des sich Mutter fühlenden Weibes. Gibt es Seelenvolleres als dieses ergebungsvoll-ruhige Auflegen des Armes über den gesegneten Leib, unter das schwer pochende Herz? Und wie ist das alles bildhauerisch gesehen, ganz aus der plastischen Anschauung herausgeboren!

Auch die andere weibliche Gewandfigur mit der eigen berührenden Lyrik ihrer Rückenlinie kann in ähnlicher Weise betrachtet werden. Es bleibe dies dem Leser überlassen, der gewiß auch aus der um Füße und Arme verkürzten Figur einer Tänzerin die charakteristische Bewegungsmimik sich wird deuten können.

In anderen Figuren verzichtet Metzner auf die Wiedergabe eines besonderen Gefühlsinhaltes und gibt sozusagen das reine Sein wieder, sei es in strotzender Durchbildung weiblicher Nacktheit oder in der sparsameren, aber gerade hierdurch vielleicht noch sprechenderen Wiedergabe eines weiblichen Torsos. Eine seiner Höchstleistungen hat er auf diesem Wege in dem lebensgroßen männlichen Marmor-torso erreicht (den wir hier leider nur nach einer verkleinerten Bronzewiedergabe abbilden können). Wohl nirgends ist Metzner der griechischen Antike in dem Grade nahegekommen, wie in diesem Werke. Er wandelt sonst eher die Wege der alten Ägypter und Assyrier, auch wohl der mittelalterlichen deutschen Gotiker. Aber in diesem Werke nähert er sich den Griechen. Nähert sich ihnen durch die Natur. Doch getreu seinem Grundzuge handelt es sich um nichts weniger als um das naturalistische Abschreiben eines Modells. Es ist vielmehr »der« männliche Körper in seiner wunderbar herrlichen Kraft und in dem unsagbar schönen und bewegten Spiel seiner Muskeln und Schwellungen, was hier den Bildhauer gefesselt und zur Übertragung in die Sprache des Marmors gereizt hat. Denn das ist das Wertvollste an dieser Arbeit, daß sie so ganz aus der Eigenart des Materiales heraus empfunden ist. Indem sie die Schönheiten des Manneskörpers fühlend bloßlegt, holt sie zugleich alle Schönheiten des vornehmen Steines kunstvoll hervor und eröffnet so ein gleichsam kontrapunktliches Spiel, in dem höchste künstlerische Stoff-





Abb. 177: Franz Metzner,

Kroatischer Bauer.



Abb. 178: Franz Metzner, Bäuerin.



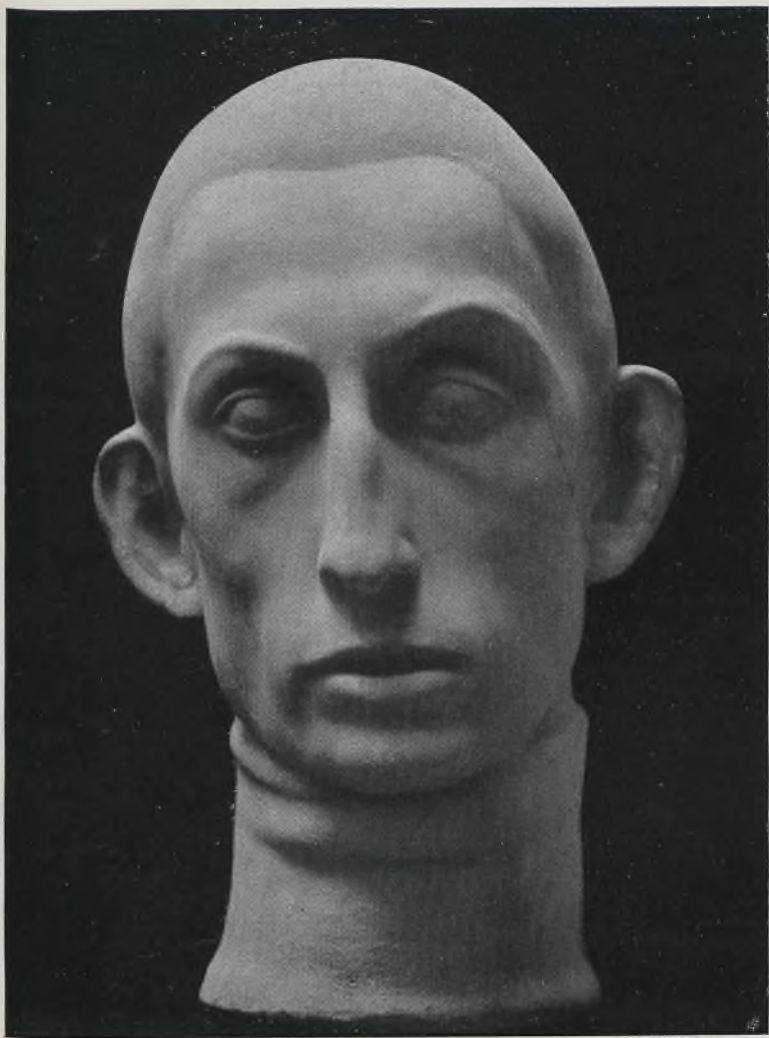


Abb. 179: Franz Metzner, Porträt des Herrn B.



Abb. 180: Franz Metzner, Porträt (Generalkonsul L.).

beherrschung balancierend sich ergeht. Daß Metzner in dieser Richtung weiterzuarbeiten beabsichtigt, hat er erst kürzlich durch die Schöpfung eines nach gleichen Gesichtspunkten gearbeiteten weiblichen Torsos (in dem gleichzeitig allerhand seelische Geheimbeziehungen erwachen) an den Tag gelegt und wir dürfen der weiteren Entwicklung des Künstlers nach dieser Richtung erwartungsvoll entgegensehen. Ein höherer Grad von feinnerviger Sensibilität kündigt sich hier an und man glaubt zu spüren, wie unser führender deutscher Plastiker eine ihm noch anhaftende Befangenheit mehr und mehr abstreift. Es ist nicht ohne Spannungsreiz, wie gerade dieser Zug sich bei dem sonst mehr auf Primitivität gerichteten Monumentalplastiker Metzner in künftigen Schöpfungen auswirken wird.

\*

Bei unserer bisherigen Betrachtung brauchten wir bei der künstlerischen Wiedergabe des menschlichen Antlitzes nicht zu verweilen. Das Physiognomische lag gleichsam außerhalb des besonderen Interessenkreises dieser Kunstwerke. Wie in der Kunst des frühen Altertums, so erscheint vielfach auch bei Metzner der Kopf nur als ein beliebiger Teil des menschlichen Körpers und nicht einmal als der künstlerisch anziehendste. Bei der ungeheuren Tradition jedoch,

über die das plastische Porträt, zum mindesten seit Römerzeiten und dann wiederum seit der Renaissance, in ständiger Pflege gebietet, wäre es bei einem modernen Bildhauer völlig undenkbar, daß er nicht auch diesem Zweige eine besondere Aufmerksamkeit widmete. Metzners Porträtköpfe sind nun eine Klasse ganz für sich allein, nicht so sehr im Werke dieses Künstlers selbst als im Hinblick auf die Leistungen fast aller übrigen Bildhauer. Sie sind künstlerisch genau das, was man hier von einem Metzner eben erwarten muß: ganz nach plastischen Gesichtspunkten geformt, in breiten und wuchtigen Massen zueinander geschichtet, keineswegs aber analysierende Charakterstudien, unter Hervorhebung irgendwelchen »interessanten« physiognomischen Details.

Darum lehnt Metzner von vornherein solche Köpfe ab, die er als »unplastisch« empfindet. Etwa die zerrissenen Züge eines Mommsen, mag auch noch so viel Geist und Persönlichkeit daraus hervorgucken, würden ihn niemals zur bildhauerischen Gestaltung reizen. Wohl aber ein Bismarck, ein Hindenburg, weil in diesen Köpfen starke Flächen, entschiedene Schichtungen widereinander sich abheben und der plastisch nachformenden Hand harren. Es geschieht gleichsam mit dem Griff einer Löwenpranke, wie Metzner sich solch eines menschlichen Kopfes bemächtigt. Auf einen





Abb. 181: Franz Metzner,

Porträtfigur.

gewaltigen Tatzenhieb bringt er das Bildnerische in seinen Besitz. Er fackelt nicht lange herum, sucht nicht, tüfelt oder zergrübelt sich. Er schlägt kraftvoll die Dominante an und baut darüber die ganze Melodie des Gesichtes. Darum ist eingehendes Studium keineswegs ausgeschlossen. Ein Hindenburg-Kopf, auch wenn die Generalvision unerschütterlich feststeht, hat dem Späherblick des Bildners und Psychologen immer noch Neues und Bedeutsames zu offenbaren. Nur wird bei Metzner jegliche spätere Beobachtung sich unweigerlich dem einmal aufgestellten und plastisch festgelegten Grundzuge anzupassen und unterzuordnen wissen. Auch hier herrscht ein gleichsam architektonisch fester Bau, wo Glied zu Glied sich organisch ordnet und Einheitlichkeit der Gesamterscheinung das oberste Gesetz ist.

Komplizierte Charaktere voller Heimlichkeiten und Widersprüche, die sich naturgemäß auch physiognomisch ausdrücken und das klare Formenbild verwirren, liegen hiermit in gewissem Sinne außerhalb der Metznerschen Sphäre. Klar, grad und einfach und jedenfalls auf einen bestimmten und knappen Generalnenner zu bringen, müssen die Köpfe sein, die dieser Künstler bildet. Typisch in der Hinsicht sind etwa »Generalkonsul L.« oder die kopftuchumhüllte »Bauernfrau«, zwei Porträtschöpfungen mächtiger Art, echt Metznersche Gebilde, grandios und primitiv in der Erfassung, unverrückbar sicher in der plastischen Durchführung. Der »kroatische Bauer« zeigt faltigere Züge. Doch auch hier

ist das Rassige so stark herausgearbeitet, daß der Eindruck des Einfach-Machtvollen überwiegt. Rassig, doch zugleich dekadent wirkt der »Kopf des Herrn B.« und steht hierdurch auf den ersten Blick gleichsam für sich allein da. Betrachtet man jedoch die Formbehandlung näher, diesen Stirnbau, diese Flächen der eingesunkenen Wangen, diese charakteristisch herausgeformten Ohren, so erkennt man das gleiche künstlerische Prinzip der Anschauung und der Wiedergabe. Höchstens macht man die Beobachtung, wie falsch es wäre, für die Metznersche Porträtkunst etwa ein bequemes Schema aufzustellen, nachdem sie sich rubrikmäßig erledigen ließen. Es ruht hinter diesen Menschenbildnissen vielmehr überall ein scharfer und kühner Psychologenblick, der das Zentrale stark, mitunter fast gewalttätig erfaßt und sich alles fernhält, was ihn zu konniverter Schmeichelei verführen könnte.

So charakterisiert letzten Grundes Franz Metzner in den Menschenköpfen, die er aufbaut, vor allem sich selber: den ehrlichen, kernhaften, unverbogenen und helläugigen Menschen; den Mann mit dem durchsichtigen Kinderherzen und dem starken schöpferischen Intellekt; den germanischen Künstler aus dem formenliebenden Österreich, der, ganz und mit aufrichtigen Sinnen der Natur hingegeben, dennoch erst in der aus dem Stilgefühl gewonnenen Umgestaltung das künstlerisch Vollgültige und in höherem Sinne auch das naturhaft Wahre erkennt.





Abb. 182: Alois Kolb, Porträt (Radierung).

## Alois Kolb

Von Julius Leisching, Brunn

Jahrzehnte werden nötig sein, damit der Künstler das heutige Erleben verarbeiten, abklären, in seine Sprache übersetzen kann. Nicht jeden freilich packt der Aufenthalt an der Kampffront gleich stark, die Abschreiber sind schnell fertig damit. Die tiefer Veranlagten dagegen ringen mit dem Trommelfeuer neuer furchtbarer, aber auch fruchtbarer Eindrücke selbst in hartem Kampf.

Zu diesen gehört Alois Kolb, den erst der Krieg wieder zu seiner Heimat in nahe Beziehungen gebracht hat.

1875 in Wien geboren, ist er eigentlich schon seit seinem elften Jahre fern von hier: sechs Jahre Graz, zehn Jahre München, von wo er mit dreißig Jahren an die Magdeburger Kunstschule und 1907 an die Leipziger Kunstakademie berufen wurde. Trotzdem haben wir doppelte Ursache, ihn als einen der Unserigen festzuhalten. Einmal, weil man so starke Begabungen überhaupt nicht aus dem Auge läßt. Dann aber auch, weil Kolb durch sein Temperament unbedingt zu uns gehört.

Sein Kennzeichen ist starke sprühende Lebenskraft. Man sieht es in seinen acht Radierungen zu Kleists »Michael Kohlhaas« und in seinen Exlibris nicht minder wie in seinen

großen Blättern. Denn eigentlich liebt er diese mehr wie jene — das »Briefmarkenformat« liegt ihm nicht. Er braucht ganze Wände.

Da kommt ihm der Krieg eben recht. Seine Leidenschaft braucht ungefesselte Größe. Dramatisches Empfinden kann sich nur in architektonischem Aufbau oder einer Folge zusammenhängender Darstellungen ausleben.

So entstand nebst dem »Kohlhaas« die wahrhaft monumentale Buchausgabe der »Kronprätendenten«, 24 Radierungen, von Ibsen und der persönlichen Bekanntschaft Norwegens angeregt. Ebenso zu Peer Gynt, dem Urbild des norwegischen Volkes. Andererseits gestalten sich »Ikarus« und »Paradies« zu altarartigem Aufbau mit Predella und Schreindarstellung.

Kolbs künstlerisches, nicht jedem leicht verständliches Wesen ahnt allerdings nur, wer wie er das Schaudern vor der Natur kennt. Angesichts der Zugspitze, in Murnau, hat er sein Landhaus. Dort allein fühlt er sich zu Hause. Er hat anderthalb Jahre ganz dort verbracht. Nicht bloß malend, landschafternd. Ein Paar Riesenbildnisplatten in der gemischten Kupferdrucktechnik, die er sich zurechtgelegt,





Abb. 183: Alois Kolb, Die Apokalyptischen Reiter (Radierung).





Abb. 184: Alois Kolb, Die Kämpfenden (Radierung).



Abb. 185: Alois Kolb, Walkürenritt (Lithographie).





Abb. 186: Alois Kolb, Ikarus (Radierung).

sind draußen im kalten, kristallklaren Freilicht entstanden. Sie sind für sein Wesen besonders bezeichnend.

Diese scharfe Linienführung, diese stahlharte, oft herbe Männlichkeit. Sie ist wie die Sonne der Gletscherwelt, die in seinen Landschaftsphantasien eine große Rolle spielt: ein leuchtendes Gestirn, keine brünstig entnervende Glut. In dieser heißen Leidenschaft steckt stärkste Selbstzucht. So schien er wie nur wenige für die Kunst der Kriegsdarstellung ausgerüstet.

Alois Kolb ist seit dem Frühjahr 1916 dem Stabe des Karpathenkorps Feldmarschalleutnant Peter Hofmann zugeteilt und kennt die Schlachtfelder Galiziens wie die drohenden Kampffelsen der Bukowina mit ihren tief eingeschnittenen engen Tälern.

Was er dort tief innerlich erlebt, hat er in einer Fülle von Zeichnungen, flüchtigen Studien und farbig gehöhten größeren Blättern im November 1916 im Brünner Erzherzog-Rainer-Museum und neuerdings in der Kriegsgraphik-Ausstellung des k. k. Österreichischen Museums gezeigt. In fast hundert Arbeiten, deren Auswahl er selbst aufs sorglichste getroffen. Er gibt sich nicht leicht und willig.

Um so fesselnder war ihr Vergleich mit der im vorigen Frühjahr ebenfalls vom Erzherzog-Rainer-Museum veranstalteten Vorführung des gesamten graphischen Werkes von Kolb, soweit es vor dem Kriege entstanden war. Es war die erste Gesamtausstellung in der österreichischen Heimat, auch damals von ihm selbst zubereitet. Da sah man von den Jugendwerken außer dem »Ikarus« (1898) die brausenden »Apokalyptischen Reiter« vom Jahre 1900, den »Walkürenritt«, den küssenden Reitersmann im »Wintermärchen«, Mensch und Pferd als gleichwertige Genossen, auch wenn die »Kraft« als herkulischer Despot die rasenden Tiere bändigt. Hier ist die Wut des ewigen Krieges schon vorgeahnt. Und dort, in den »Fliegern« auch schon der Triumph der jüngsten technischen Errungenschaften; ein Problem, zu dem er seit dem »Ikarus« mit seltsamer Vorliebe immer wieder zurückgekehrt ist.

Weil ihn als Höchstes doch stets der Akt gelockt hat. Die gestählte, behende, bewegte männliche und weibliche Gestalt. Er kennt sie in allen Regungen, ruhend und rasend, keusch und inbrünstig, in immer neuer Erscheinung. Sie kehren auch im kleinsten Blatt, in Buchschmuck und Bucheignerzeichen wieder.

Die Leipziger Akademie bedarf ja mehr als jede andere eines Graphikers, der der Welt des Buches und Druckwerkes die Bildlichkeit der Kunst vermittelt.

Ein Erzähler ist Kolb freilich nicht. Verhaltene Leidenschaft liebt es zu schweigen. Gerade deshalb liest es sich gut in seinen Bildern. Etwa in der ergreifenden »Sonnenwende«. Auch an beziehungsreichem Spürsinn, gelegentlich aufblitzendem Humor und tiefstem Ernst fehlt es namentlich in den zahlreichen Exlibris nicht.

Daß, nach Max Klingers Lobspruch auf die zeichnenden Künste, ihr hervorstechendster Charakterzug die starke Subjektivität des Künstlers ist, kam nun Alois Kolb besonders zu statten, als er dem Karpathenkorps zugeteilt ward. Man kann nicht treuer sehen, nicht gewissenhafter und zäher festhalten, was ihm dort vor das Auge trat. Aber seine Eigenart, jene herbe Strenge, jenes mehr plastische als male-





Abb. 187: Neujahrskarte (Radierung).

rische Erfassen, jenes verhaltene Leidenschaftliche stempelt diese Kriegsblätter zu weit mehr als flüchtigen Impressionen.

Die wundervoll schwermütige »Mondnacht in Chatky«, die beiden im Feuerschein lauschenden, prächtigen »Karpathenlandstürmer«, in Tempera mit Kohle, die betenden »Bondianer«, farbig gehöhte Karpathenlandschaften und vorzügliche Steindrucke ließen es wünschenswert erscheinen, diese gerade für die Wiedergabe besonders geeigneten Blätter im Druck zu vervielfältigen.

Der Wiener Kunstverlag Anton Schroll & Co., Ges. m. b. H., hat sich durch die Herausgabe dieser Kolb-Mappe ein dankenswertes Verdienst erworben<sup>1)</sup>. Viele der meisterhaften Zeichnungen des Künstlers, der damit erst recht für seine engere Heimat zurückerobert ist, sind darin trefflich wiedergegeben. Manches wirkt begreiflicherweise in der Urschrift packender.

<sup>1)</sup> Alois Kolb: Aus den Karpathen und Ostgalizien. 44 Tafeln. Kunstverlag Anton Schroll & Co. Wien 1917.

Man findet darin außer den eben genannten Blättern das radierte Gedenkblatt für die Witwen- und Waisen-Stiftung des Karpathenkorps Hofmann, ostgalizische Bauernfuhrwerke und Munitionskolonnen, Werkstätten und Fahrküchen, Offiziersunterstände und Ballontransporte; aus den Karpathen berühmt gewordene Punkte wie die »Ostry-Höhe«, die zerstörte Brücke im Kozanka-Tal, den Sprengtrichter eines Mörsers, das Tuchla-Tal. In ihrer Natürlichkeit und schlichten Größe der Auffassung lauter Dokumente dieser herben Zeit.

Noch ist ganz unabsehbar, was selbständige Naturen wie Alois Kolb, die von Haus aus schon innerlich mit Bildern erfüllt sind, aus dem ungeheueren Geschehen rings um sie in Zukunft schaffen werden. Aber wenn Dürer recht hat und wahrhaftig die Kunst in der Natur steckt — »wer sie raus kann reißen, der hat sie« — dann wird Kolb sie dereinst »raus reißen«.

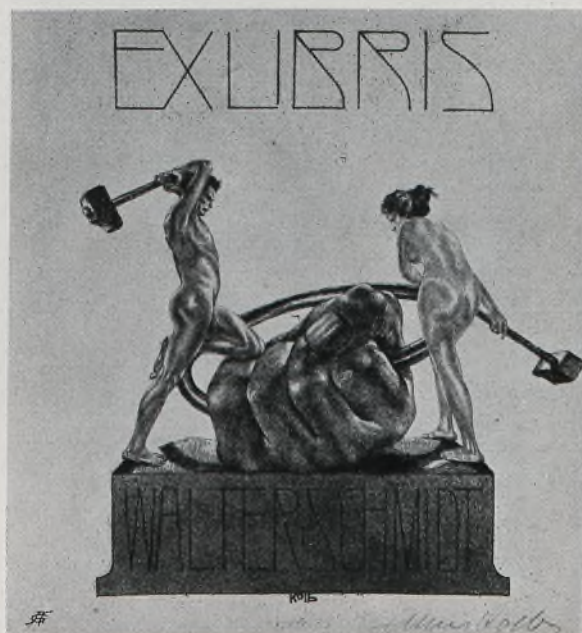


Abb. 188: Alois Kolb,

Radiertes Exlibris.





Ollivier 1844

Rehner

Abb. 189: Alois Kolb, Abgebrante Brauerei (Lithographie).





Abb. 190: Vitrine mit verschiedenen kunstgewerblichen Arbeiten.

## Neue Arbeiten von Emmy Zweybrück-Prochaska



Abb. 191: Goldbeutel.



Abb. 192: Gestickte Theatertasche.



Abb. 193: Spiegel (holzgeschnitzt).



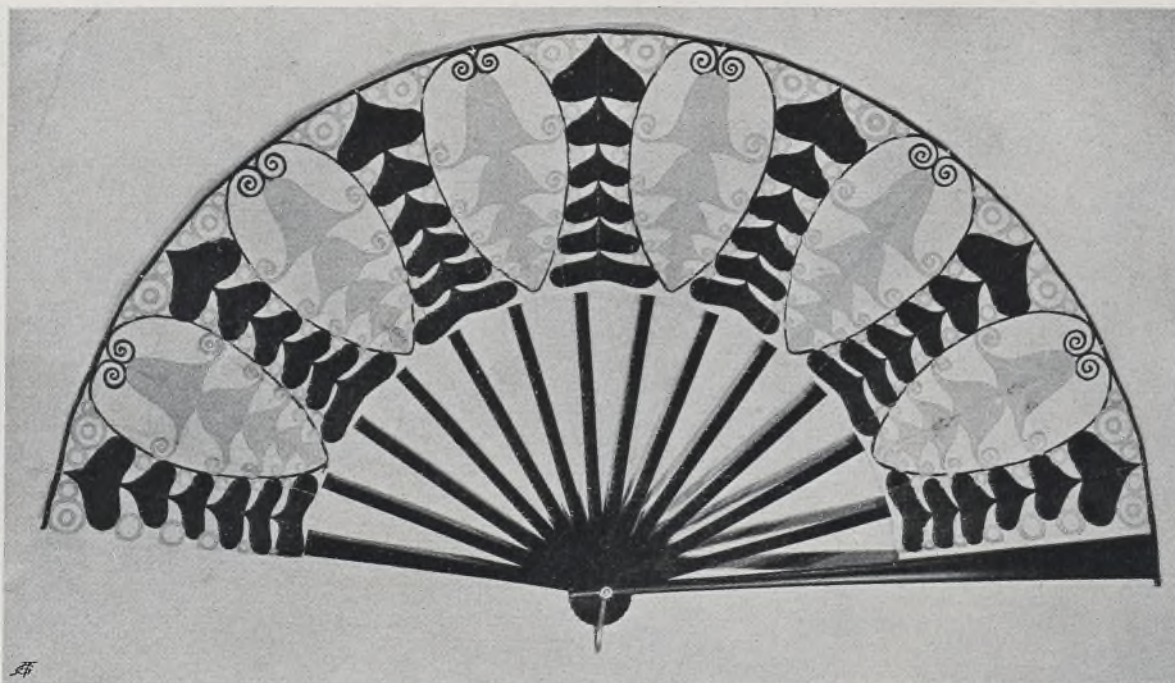


Abb. 194: Fächer, auf Schwanenhaut gemalt.

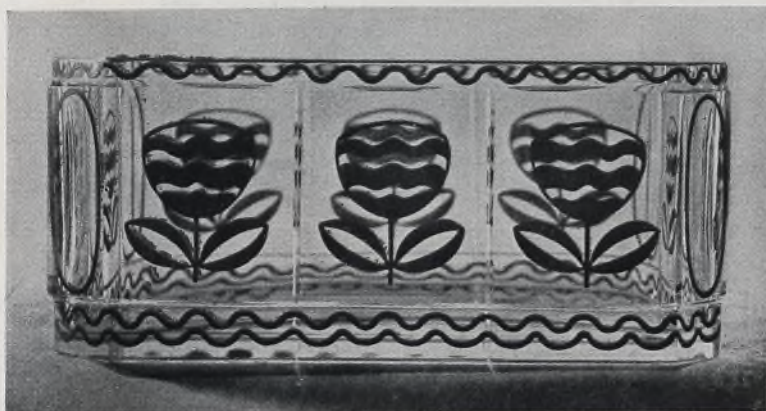


Abb. 195: Blumenschale.

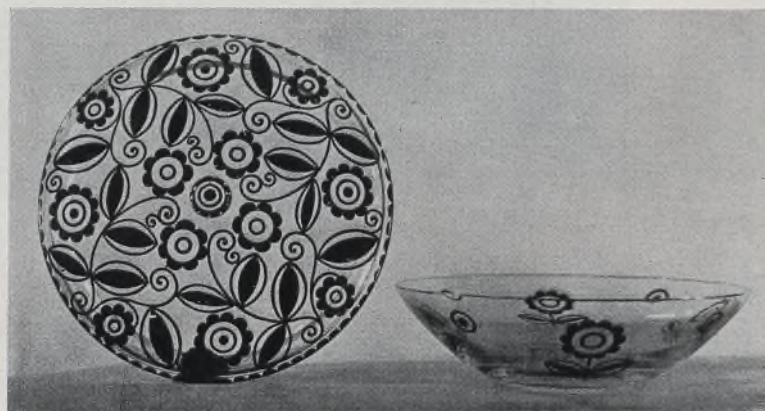


Abb. 196: Bonbonniere.

◆  
Neue Arbeiten  
von  
Emmy  
Zweybrück-  
Prochaska  
◆



Abb. 197: Bunter Polster.

◆  
Neue Arbeiten  
von  
Emmy  
Zweybrück-  
Prochaska  
◆



# Literatur

**ALTE UND NEUE GLOCKEN.** Als ein Katalog der Kirchenglocken im österreichischen Küstenlande und in angrenzenden Gebieten mit Beiträgen zur Geschichte der Gußmeister verfaßt von Dr. Anton Gnirs, mit 305 Abbildungen, Wien 1917, Kunstverlag Anton Schroll & Co.

Ein lebendiges Stück Kulturgeschichte, sechs Jahrhunderte umfassend, rollt dieser Katalog der Kirchenglocken im österreichischen Küstenlande der Adria und in den angrenzenden Gebieten Krains und Steiermarks vor unseren Augen auf. Mit mehr als 300 prächtigen Abbildungen und in fesselnder, wenn auch knapper Darstellung läßt er uns den großen Wettstreit von neuem fühlen, den deutsche, österreichische und venetianische Glockengießer in diesem Grenz- und Übergangsgebiete entfalteten. Sogar die Kunst spanischer Gießer ist reich untermischt. Eine Fülle von Meisterarbeiten der Modellierkunst und der Gußplastik ist hier in sorgfältiger Auswahl vorgeführt. Fast jede der Bildschmuck-Darstellungen hat etwas Eigenartiges und Fesselndes an sich. Selbst wenn der Leser nicht das Verständnis des Kunsthistorikers entgegenbringt, ist die Veröffentlichung schon als Bilderbuch anregend und belehrend. Die Wandlungen im Geschmack und in der Phantasie, in der Sorgfalt, Manier und Technik der Herstellung, in der Wahl der darzustellenden Gegenstände in diesem Buche zu verfolgen und aus diesen heraus wiederum die Wandlungen der Sitten und Anschauungen und der Frömmigkeit herauszulesen, bedeutet ein Miterleben vergangener Zeiten. Eine zeitliche Ordnung der rund 500 Glocken, statt einer nach Ortsnamen, hätte allerdings dieses Studium wesentlich erleichtert. Von besonderer Wichtigkeit ist die eine das Wesen der Sache treffende Wahrnehmung, wie seit dem 16. Jahrhundert das Interesse jener Meister für das Äußere zurücktritt und dafür die Sorgfalt zur Gewinnung einer klangvolleren Form sichtlich wächst. Die Wandlungen, die in dieser Beziehung in dem Kataloge in die Erscheinung treten, sind glockenkundlich von größter Bedeutung, und es ist nur zu bedauern, daß bei der Bestandaufnahme anlässlich der Entzifferung der Glockensachverständige nicht mitwirken konnte. Das überreiche Material verschiedenster Herkunft würde eine vollständige, für die Zukunft wertvolle Theorie der Glockenakustik geliefert haben, und viele von den abgebildeten Formen lassen Klangerscheinungen vermuten, die die dauernde Erhaltung dieser Glocken als Denkmäler verlangt hätten. Die Durchführung einer solchen Mitarbeit wäre auf den Sammelplätzen besonders bequem gewesen. — Vielleicht ist diese bei der geplanten Fortführung der Aufnahmearbeit noch zu erhoffen. — Leider sind fast alle in dem Kataloge aufgezeichneten Kunstschatze vernichtet worden. Um so wertvoller ist die vorliegende Veröffentlichung als ein Werk der Denkmalpflege.

Prof. Johannes Biele (Charlottenburg).

Dr. Josef Popp: **BRUNO PAUL.** Mit 139 Abbildungen von Häusern und Wohnungen. Verlag von F. Bruckmann A. G. München.

Nach einer zwanzigjährigen Tätigkeit, die von kunstgewerblichen Einzelstücken über Innenraumgestaltungen zu hervorragenden Werken der Gesamtarchitektur geführt hat, darf einem Künstler vom Range Bruno Pauls eine so liebevolle Darstellung seines bisherigen Schaffens wohl gegönnt werden, wie sie Josef Popp mit dem ganzen Enthusiasmus des Monographisten in dem vorliegenden Buche gibt. Es ist lehrreich, die vielen Gesamt- und Teilansichten, Interieurs und Pläne zu betrachten, lehrreich nicht nur für das Verständnis des Künstlers, dessen außerordentliche Begabung, dessen phantasievolle, in stetigem Vorwärtsschreiten wandlungsfähige Kraft sie bezeugen; man begreift, läßt man diese Bilder an sich vorbeiziehen, was die deutsche Architektur in den letzten zwei Jahrzehnten zu so bedeutenden Schöpfungen, deren sie sich heute schon wieder rühmen kann, heranreifen ließ: der ungeheure Ernst, mit dem Paul — gleich einer Reihe anderer Vertreter der neuen deutschen Baukunst — jeder Aufgabe gerecht zu werden sucht, offenbart sich hier. Bruno Paul ist keiner von denen, die um jeden Preis originell sein wollen, er kann es sich erlauben, aus künstlerischem Instinkt oder den Wünschen des Bauherrn entgegenkommend, an überlieferte Formen anzuknüpfen, wohl wissend, daß die starke Individualität immer und überall »Neues« schafft, welcher Mittel sie sich auch bedienen mag; daß »Modern-Sein« für den Architekten nicht heißt, willkürlich Formen zu erfinden, sondern: dem Wesen, den Wünschen und Bedürfnissen der Zeit ehrlichen Ausdruck zu geben. Frei von spielerisch tändelnder Oberflächlichkeit, aber auch nicht untertan jener puritanischen Nüchternheit, die in der nackten Gestaltung des Zweckmäßigen Schönheit zu geben wähnt, nicht theoretisierend, sondern von Werk zu Werk fortschreitend, hat Bruno Paul seine persönliche Kunst glanzvoll entwickelt und dadurch in hohem Maße mitgewirkt an der Erneuerung der deutschen Architektur. Von seinen Bauten, denen der größte Teil des Popp'schen Buches gewidmet ist, interessieren vor allem die schönen, gleich im Gesamteindruck den Charakter behaglichen Wohnens erzeugenden Villen, die großen sowohl als auch die einfacheren, und das Berliner Bürohaus Zollernhof.

V. F.

**DIE DEUTSCHEN RENAISSANCEPLAKETTEN** der Sammlung Alfred Walcher Ritter von Moltheim in Wien. Herausgegeben von E. W. Braun (Österreichische Privatsammlungen Band II). 75 Lichtdrucktafeln mit 242 Abbildungen und 75 Seiten illustrierter Text. Wien 1917, Kunstverlag Anton Schroll & Co.

Obgleich von einer einzigen Plakettensammlung ausgehend — allerdings einer der reichhaltigsten ihrer Art — muß diese neue Arbeit des

bekannten Museumsleiters, nach Umfang des behandelten Materials und seiner wissenschaftlichen Verwertung, den grundlegenden Werken der Kunstliteratur zugezählt werden. Die auf vorzüglichen Lichtdrucktafeln und in Textabbildungen wiedergegebenen Stücke vermitteln die Kenntnis der wichtigsten erhaltenen deutschen Renaissanceplaketten. Die Einleitung gibt auf Grund von zumeist unbekanntem Material einen Überblick über die verschiedenen technischen Verfahren, in denen während des 16. Jahrhunderts die für die Plaketten bestimmten Gußmodelle ausgeführt wurden. Sehr wichtig für die stilistische Beurteilung der Gußplaketten ist die Technik des Modells. Der die Tafeln beschreibende Text gibt den Versuch einer Gruppierung der deutschen Plaketten nach Orten und Schulen; jede Plakette ist genau beschrieben, andere Exemplare derselben werden nachgewiesen, deren vorhandene graphische Vorbilder festgelegt und Kunstwerke angeführt, für die dieselben in Verwendung kommen. Besonders reich vertreten sind die zumeist nach Wachsmodellen hergestellten Plaketten aus der 2. Hälfte des Jahrhunderts, Nürnberg und Augsburg. So wurde das Werk des fruchtbarsten Meisters H. G. bedeutend erweitert und eine Reihe anderer Plaketten mit Bestimmtheit dem Monogrammist I. S. zugeschrieben, den der Verfasser unwiderleglich mit dem berühmten Nürnberger Goldschmied Jonas Silber identifiziert.

# Notizen

**GUSTAV KLIMT**, dem so unerwartet früh dahingegangenen Meister, wird das I. Heft des neuen Jahrgangs unserer Zeitschrift gewidmet sein.

\*

**DIE SEZESSION** vereinigt in ihren Sälen gegenwärtig eine große Reihe von Werken der jüngeren Wiener Künstler. Über die interessante Ausstellung soll nächstens berichtet werden.

\*

**DIE BEILAGE** dieses Heftes zeigt eine farbige Tafel aus dem für alle Kunstfreunde wertvollen Werk von Dušan Jurkovič: »Slovakische Volksarbeiten« (Volksbauten, Interieurs und Handarbeiten). Von dieser auf 20 Hefte zu je 10 Tafeln berechneten Prachtpublikation sind bisher 14 Hefte zum Preise von je K 7,- erschienen. Den Inhalt bilden Ansichten von Bauernhäusern, Kirchen, Holzarchitekturen in charakteristischen Formen; eigenartige Innenräume, Malereien, bemalte Möbel, Hausgeräte in Holzschnitzerei und Metall, Keramiken und Stickereien geben ein umfassendes Bild der reich entwickelten slovakischen Volkskunst. (Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H. in Wien).



*Gustav Hebehay*

*Alt-Wiener Bilder, Miniaturen, Aquarelle  
Handzeichnungen alter und neuer Meister  
Gotische Miniaturen / Originale von Dürer  
und Rembrandt / Engl. und franz. Farbstiche*

*Wien, Hotel Bristol / Altes Haus*

*Besuchszeit 4-7 Uhr / Fernsprecher: 1207, 5046*



# A. HERZMANSKY

EINE PFLEGESTÄTTE DER WIENER MODE  
GEGRÜNDET 1863, KEIN KAUFZWANG

WIEN, VII. MARIAHILFERSTR. 26  
STIFTGASSE 13.5.7



GESAMTANSICHT.



INNENANSICHT STIFTGASSE 3.

Regenschirme, Sonnenschirme,  
Handschuhe, Krawatten, Hosen-  
träger, Lederwaren, Perlfaschen  
Grosse Restenabteilung

Grosses Lager in Seidenstoffen, Samt  
Plüsch, Wollstoffen, Waschkleiderstoffen  
Bändern, Aufputz, Stickereien, Spitzen,  
Tischzeuge, Handtücher, Wischfächer,  
Taschentücher, Leinen- und Baumwoll-  
waren, Wirkwaren, Unterwäsche,  
Strümpfe, Socken, fertige Herren-  
Damen, Kinder und Bettwäsche, etc

Neueste Modelle fertiger Damen-  
und Kinderkleider, Blusen, Mäntel,  
Jacken, Hauskleider, Schlafrocke,  
Unterröcke, Teppiche in neuen Mustern  
und in allen Grössen, Vorhänge, Zugvor-  
hänge, Künstlervorhänge, Tisch- und  
Bettdecken, Schlafdecken, Reisdecken,  
Reisekoffer, Reisekörbe, Reisefaschen.



KAFFEESAAL MIT KONDITOREI

GEORGE  
KARAU



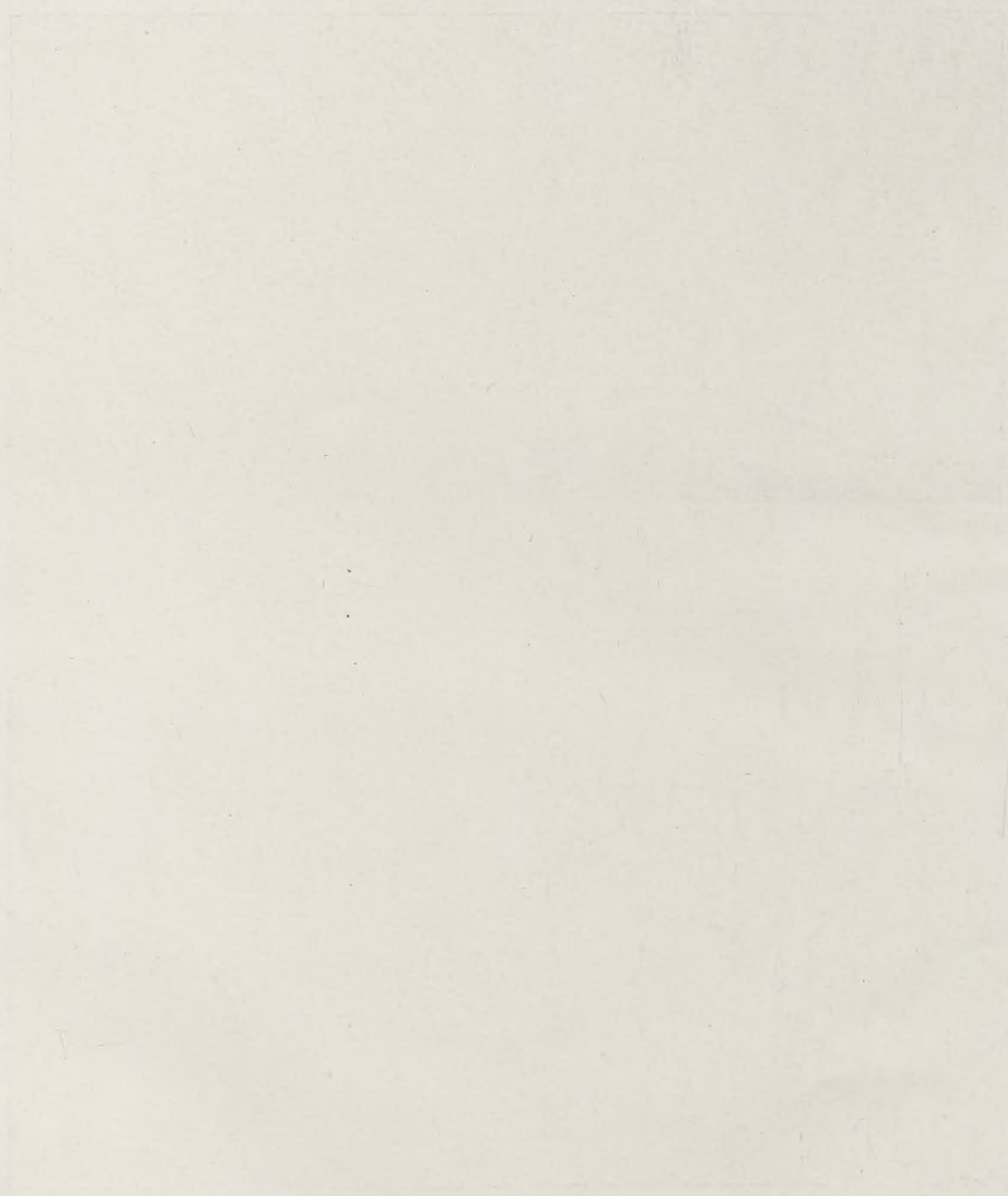


MADONNA

(KERAMIK)







1871-1872  
1873-1874





Abb. 198: Edouard Manet, Auf dem Sofa.

## Die Neuerwerbungen des Budapester Museums der Schönen Künste

Von Dr. Béla Lázár (Budapest)

Die Schätze unseres kleinen Museums haben nicht den Ruf, der ihnen kraft ihres Wertes gebührt. Als sie noch im zweiten Stockwerke unseres Akademiepalastes zusammengепfercht waren, ging ihre Wirkung zum großen Teile verloren. Nun befinden sie sich seit etwa zehn Jahren in dem Palais im Stadtwäldchen, und immer weiter dringt die Erkenntnis, wie reich die Sammlung an Meisterwerken ohnegleichen sei. Nur ist auch der neue Museumsbau keine glückliche Schöpfung. Er ist nicht bloß eng, dunkel, mit überflüssiger Verschwendung gebaut, sein Hauptmangel ist, daß der Architekt wahrscheinlich ein Reißtafelvirtuos war, der sich nicht um das Material kümmerte. Hiezu kam, daß der erste Direktor das Erdgeschoß mit einem Gipsmuseum, vermengt mit Originalen, anfüllte und so die mächtigen Skulptursäle förmlich zuschanden machte. Sein Nachfolger, der neue

Direktor Dr. Alexius von Petrovics, stellte sich jedoch mit einem zielbewußten Programm an die Spitze der Anstalt, die nun hoffentlich bald sein wird, was sie sein soll. Dem Raumangel wird man durch die Errichtung eines neuen Museums abzuhelfen trachten müssen, wo das ungarische Kunstmaterial eine würdige Darstellung erhalten kann; das Gipsmuseum aber würde nach der neuen Malerakademie übersiedeln. So könnten dann die alten und die ausländischen modernen Meister auch im Gebäude im Stadtwäldchen entsprechende Unterkunft finden. Bis dahin aber wird es Aufgabe des neuen Direktors sein, die nachteiligen Unterlassungen vieler Jahrzehnte wettzumachen und die Denkmäler der ungarischen Kunstvergangenheit nach Möglichkeit zu sammeln, um sie vor dem Verschwinden zu bewahren. Die auf diesem Gebiete begangenen Fehler lassen sich aus-





Abb. 199: Munkácsy, Studie.

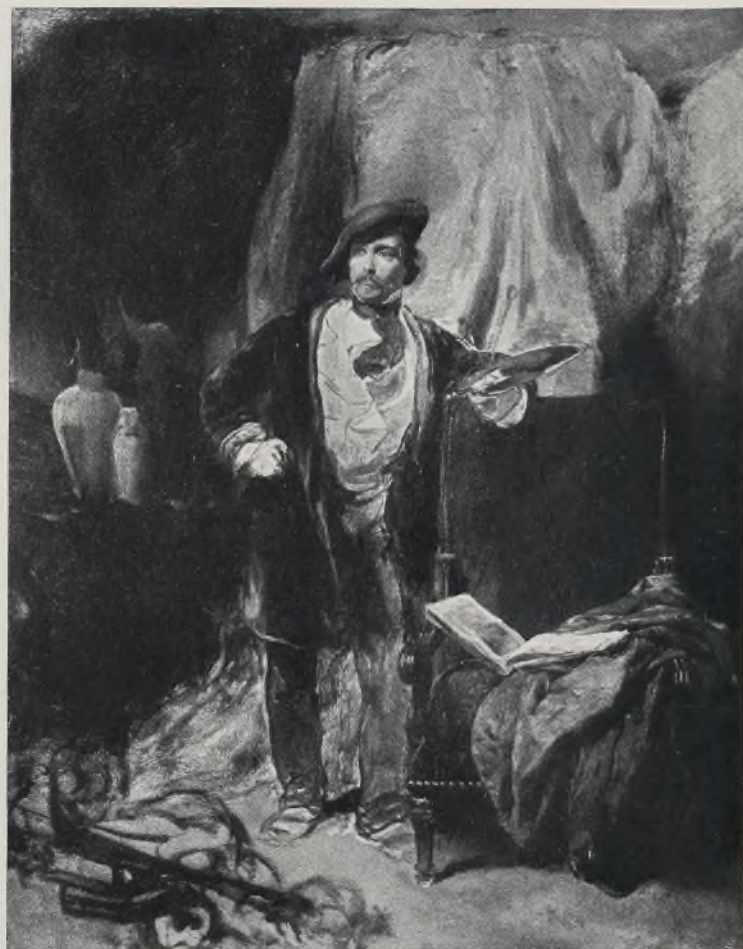


Abb. 200: Pettenkofen, Bildnis des Malers Borsos.

fürhlich genug gar nicht schildern. Wer die Geschichte der ungarischen Kunst im 19. Jahrhundert kennen lernen will, dem kann das Museum heute nur einen sehr mangelhaften Begriff geben. Die Sammelarbeit ist ein blindes Drauflosgehen gewesen. In den temporären Ausstellungen wurde zwar hie und da auch etwas älteres ungarisches Kunstmaterial gekauft, anstatt der großen Auslandsmeister jedoch erwarb man einzelne nach Budapest geratene Werke fremder Maler auf gut Glück, wenn sie genügend wohlfeil waren. (So ließ man beispielsweise Böcklins »Im Spiel der Wellen« fahren, weil man den Preis von 8000 Gulden zu hoch fand.) Von einer systematischen Sammeltätigkeit war aber keine Rede. Unter dem neuen Direktor scheint all dies anders werden zu sollen. Seine erste Leistung war, daß es ihm gelang, den »Verein der Museumfreunde« zusammenzubringen und im Kreise der größeren Kunstliebhaber starkes Interesse für das Museum wachzurufen. Seinen bedeutungsvollsten Erfolg erblicke ich jedoch darin, daß sich in den jetzt zur Schau gestellten Neuerwerbungen die Grundprinzipien einer zielbewußten Sammeltätigkeit erkennen lassen.

In sehr richtiger Weise sucht er, dem die Ausforschung und Vereinigung aller ungarischen Vergangenheitswerte vorschwebt, die für die Eigenart der ungarischen Meister charakteristischen Arbeiten aneinander zu reihen. Bei Vorführung der ausländischen Meister ist er schon auf Auswahl bedacht, will sich nur auf jene beschränken, die vom Gesichtspunkte der europäischen Kunst geschichtliche Bedeutung erlangt

haben. Das Sammeln wäre indessen auch auf jene Meister zu erstrecken, die — mittelbar oder unmittelbar — Einfluß geübt haben auf die ungarischen Künstler, sei es als Lehrmeister unserer Maler, sei es dadurch, daß die Welle ihrer allgemein europäischen Wirkung auch zu uns gelangt ist. In dieser Hinsicht ist ein für uns wichtiger Meister Rahl, der Lotz und Thán unmittelbar beeinflusst hat, dann Piloty, der Lehrmeister Szinyeis, Székelys, Benczurs war — doch auch Waldmüller hat für uns Bedeutung wegen Zichys und Borsos', Delaroche wegen Madarász', Lier wegen Mészölys, ferner Bastien-Lepage, dessen Wirkung zwar nicht direkt, doch um so nachhaltiger gewesen ist. Wer sich in den Geist der ungarischen Kunst vertiefen will, muß durch die Museumsäle wandernd erkennen können, was die ungarische Kunst von Ausländern gelernt und wie sie die fremden Einflüsse verarbeitet hat.

Was ins Museum gehört, was nicht, ist eine Frage, die sich nicht leichtthin beantworten läßt. Feststeht, daß uns der Anblick der Neuerwerbungen die Überzeugung beibringt, daß der neue Direktor nach Vielseitigkeit strebt. Gleich im ersten Saale fallen uns zwei Dónat ins Auge. Dieser zugewanderte Maler war anfangs des 19. Jahrhunderts lange Zeit der gesuchteste Porträtist Pests. Sein erstes Werk stammt noch aus Wien, aus dem Jahre 1801, der Künstler stand bereits im 57. Lebensjahre, allein er arbeitete noch fast drei Jahrzehnte und erstieg den Gipfel seiner Entwicklung in den zwanziger Jahren. Auf seinem zweiten Bildnis, von 1816, ist





Abb. 201: Moritz Thán, Weinlese.

sein Fortschritt auffallend. Um diese Zeit malte er »ganz Ungarn«, wie es in seinem Nekrolog heißt; »nur wenig bessere Häuser gibt es auch in den fernsten Komitaten, wo man nicht auf die berühmten Pinselstriche dieses Künstlers stößt«. Eben deshalb ergeben sich interessante Aufschlüsse aus dem Vergleich dieser Arbeiten aus zwei Schaffensperioden des Künstlers. Ein seltener Künstler ist Gabriel Meleg (1801—1835). Nur in der Biedermeier-Ausstellung, die ich 1913 im Ernst-Museum veranstaltete, waren vier Bilder von ihm zu sehen, im Museum der Schönen Künste war er nicht vertreten. Die Neuerwerbung — eine warmtönige Maria mit dem Jesuskind — ist sehr repräsentativ für den frühverstorbenen Künstler, der auch der erste Lehrmeister des berühmten Brocky gewesen ist. Neben den österreichischen Künstlern, die aus Wien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach Pest teils übersiedelten, teils Ausflüge machten, gab es hier auch eine Bildnisschule, namentlich die Familie Pesky, dann Barabás, Knopp, Adler, Schimon. Ein Frauenporträt des Letztgenannten, 1842 gemalt, kennzeichnet treffend die Kunst der Epoche und ergänzt das Material des Museums sehr glücklich. Josef Borsos hat seine wichtigsten Werke in Wien gemalt; er kam 1862, in der ungünstigsten Zeit, nach Pest; um leben zu können, mußte er, mit einem andern Künstler, Doktor, verbunden, Photograph werden. Er erwirbt auch Vermögen, schließlich wird er Gastwirt, doch dem Malen hat er endgültig Lebewohl gesagt. Seine Wiener Zeit ist hochbedeutsam: dank seiner engen Freundschaft mit

Pettenkofen hat er auf den hervorragenden Wiener Maler entscheidenden Einfluß zu üben vermocht. Man kennt nämlich einige Pettenkofensche Bildnisse der Imrédys, dasjenige Ignaz Imrédys in der Staatsgalerie, Johanns im Kunsthistorischen Museum, ein zweites Ignaz-Bild in der Sammlung Figdor. Alle diese Arbeiten weisen die Manier Borsos' auf: in übertriebenem Stillebenmilieu, vor großen Gobelinstühlen, mit Bärenfällen und Kostbarkeiten belegten Kamingesimsen stehende Gestalten. Pettenkofen hat dann wiederholt auch Borsos selbst porträtiert; nebst einer Lithographie besitzt das Museum der Schönen Künste auch ein Brustbild, und nun hat es ein Bildnis Borsos' erworben (Abb. 200), das den Künstler gleichfalls in einem Interieur darstellt, wie wir das auf den Imrédy-Bildern sehen. Dieses Bild blieb auch Weixelgärtner unbekannt; sein Auftauchen ist sowohl aus ungarischem als auch österreichischem kunstgeschichtlichem Gesichtspunkte sehr erfreulich. Unter den Neuerwerbungen erwähne ich kurz ein kleines Mädchenbildnis von Karl Brocky, eine sehr schöne Landschaft Markós, Alexander Wagners Frauenporträt von 1864, in welchem Jahre er Professor an der Münchener Akademie wurde, fünf überaus anziehende Miniaturen von Daffinger aus gräflich Zichyschem Familienbesitz — ausschließlich Porträts ungarischer Aristokraten: Graf und Gräfin Leo Festetich, Baronessen Kray; — eine Isabey-Miniature, aus seiner Wiener Zeit, da er während des Kongresses so sensationelle Erfolge hatte. Sehr kostbarer Zuwachs ist eine großangelegte Studie von





Abb. 202: Bartholomäus Székely, Bildnis

Viktor Madarász aus seiner Pariser Zeit (1858), wo er Schüler Cogniets war. Den Schluß dieser Epoche machen drei Skizzen von Moritz Thán (1818—1899), deren eine, ein prächtig komponiertes Weinlese-Genre (Abb. 201), den Meister von einer neuen Seite zeigt. In seinen Skizzen hat dieser ausgezeichnete Rahl-Schüler, wie wir jüngst durch die Ausstellung seines ans Tageslicht gelangten Nachlasses dartun konnten, mit fabelhafter Leichtigkeit komponiert; auch seine koloristische Phantasie war reich und stark, nur hat er sie im Verlaufe der Ausführung meistens eingebüßt, durch allzu eifriges Eingehen in die Einzelheiten kraftlos gemacht. Das Museum tut sehr wohl daran, die Künstler in unerwartetem, überraschendem Lichte zu zeigen, sie in ihren glücklichsten Augenblicken gleichsam zu belauern. Bei Thán ist die Kenntnis seiner Skizzen sehr wichtig, denn hier konnte er sich noch freihalten von den klassisierenden Regeln der Rahlschen Schule, was sich von seinen größeren Schöpfungen — leider — kaum sagen läßt. Nicht so Lotz. Seine leichtbeschwingte Phantasie wurde von der Rahlschen Überlieferung bloß befruchtet, nichts schlug ihn in Fesseln, nichts vermochte seine Lust an der Komposition zu hemmen; auch an farbengebender, gestaltender Kraft ist Lotz reicher, hat er sich zu einem genialeren Meister als auch Rahl entwickelt. Wer das Deckengemälde des Budapester Opernhauses kennt, wird meine Worte ohne Zweifel bestätigen. Wie erst die, denen das ganze, beispiellos reiche Œuvre Lotz', aus dem ich im Vorjahre eine kleine, aber gewählte Auslese zusammenbrachte, vertraut ist.

Genau so sind wir mit Lotz' Zeitgenossen, dem 1910

verstorbenen Bartholomäus Székely daran, von dem das Museum der Schönen Künste größere Historien besitzt. Doch nicht in dieser Gattung ruhte die Kraft des Künstlers, sondern in seinen Fresken, so in denen der Dome zu Pécs und Buda, in den für die Vajdahunyader Burg geschaffenen Kartons, vor allem aber in seinen — Skizzen. Diese Meister waren mächtige Koloristen, zumal Székely, allein im Labyrinth abstrakter Kompositionsgrundsätze kam ihm die Farbe abhandeln. Nun erhielt das Museum, durch ein Geschenk des Redakteurs Theodor Lándor, eine mächtige Sammlung von Skizzen, tausende Zeichnungen, hunderte Kartons; aus dieser Menge wurde dann Auswahl für einen Székely-Saal getroffen. Die Kraft dieses Künstlers, Menschen zu erfassen, die Tiefe seines Charakterisierungsvermögens, der Glanz seines Farbens empfindens ringen uns Bewunderung ab vor diesen Bildern. Aufblitzende Visionen, intuitiv geahnte Gesichte, Farbenphantasien und im Fluge erhaschte Bewegungen, wunderbar herbstliche Anmut einer alten Frau (Abb. 202), die naive Einfachheit eines Kindleins (Abb. 203) sind für die Schöpfungen Székelys gleich bezeichnend. Die großartige Skizzen-sammlung des Ernst-Museums, in erster Linie sein jugendliches Selbstbildnis erheben Bartholomäus Székely in die Reihe der größten Meister.

Zu den wertvollsten Stücken unter den Neuerwerbungen zählt ein Porträt von Eugen Gyárfás (geb. 1857), das seinen Malergenossen Bartholomäus Karlowszky im Jahre 1880 darstellt (Abb. 211). Das Künstlerschicksal Gyárfás' ist typisch



Abb. 203: Bartholomäus Székely, Kinderbildnis.





Abb. 204: Paul Merse von Szinyei, Skizze zum »Maifest«.



Abb. 205: Ladislaus von Paál, Pappelgruppe in Barbizon.





Abb. 206: I. B. C. Corot, Landschaft.



Abb. 207: Claude Monet, Hafen.





Abb. 208: Heemskerck, Pietà.



Abb. 209: Franz Paczka, Doppelbildnis.





Abb. 210: Paul Merse von Szinyei, Bildnis.



Abb. 211: Eugen Gyárfás, Porträt des Malers B. Karlowitzky.

ungarisch: Großartiges Aufflammen — Strohfeuer —, dann jähes Verstummen. Ende der achtziger Jahre lernte Gyárfás in München. Dort schuf er nach der berühmten Ballade Johann Arany's die großangelegte Komposition des »Blutgerichts«. Lauter charakteristische Gestalten, ausnahmslos Kabinettsfiguren (um mich eines einst beliebten Ausdrucks zu bedienen). Da aber der Künstler nicht die gebührende Anerkennung fand, zog er sich in sein Siebenbürger Geburtsdorf zurück und arbeitete nicht mehr. Nun taucht dieses Meisterstück von ihm auf: Eine verschwenderische Vereinigung von warmem Ton, großartiger Seelendarstellung und feinem zeichnerischem Detail. Das zweite Stück von hohem Werte ist die »Maisernte« von Simon Hollósy (geb. 1857). Hollósy ist einer der ersten Meister der modernen ungarischen Kunst. Er lebt seit Jahrzehnten in München, wo er eine Schule unterhält. Zur Sommerszeit befindet er sich in Nagybánya, in den letzten Jahren in Técső, und aus ihr sind die jüngeren ungarischen Meister hervorgegangen. Hollósy war einer der ersten Apostel des Naturalismus eines Bastien Lepage. In seiner Heimat kennt man ihn nicht durch seine Werke, sondern durch seine Wirkungen; diese Arbeit stellt nun den großen Lehrer ins richtige Licht. Das schäkernde Paar ist von meisterhafter Vollkommenheit im gehäuften Detail, in Farbe und Ton (Abb. 212).

Das dritte Gemälde von starkem Interesse ist ein Doppelbildnis (Abb. 209) von Franz Paczka (geb. 1856). Es ist eine Jugendarbeit des Künstlers (1876), Pariser Erinnerungen scheinen zu erwachen, noch ist Courbets Einfluß unmittelbar, noch läßt sich die Nähe Fantin-Latours wahrnehmen, und man fühlt den jungen Munkácsy des »Versatzamtes« und der »Nachtschwärmer« aus dem feinen Gleichklang der Töne, der reichen Skala, der dunklen Farben heraus.

Aus solchen plötzlich auflodernden Flammen setzt sich die Geschichte der ungarischen Kunst zusammen. Die Verhältnisse waren nicht danach, um daheim ein pulsierendes, reges Kunstleben entstehen zu lassen: unsere Künstler blieben im Ausland haften, der eine vermochte der einschmelzenden Kraft des großangelegten Milieus standzuhalten, der andere versank für immer in der fremden Umgebung. Selbst ein so gewaltiges Talent, wie Munkácsy (1844—1900) mußte einen Titanenkampf führen, um sein Selbst zu bewahren; und ist ihm auch häufig ein Meisterwurf geglückt, so sind doch auch seine Werke zum großen Teil Skizzen geblieben. Ein solches Stück ist auch die hier vorgeführte Studie zu einer Gestalt des »Versatzamtes« (Abb. 199), vielleicht die malerischste Schöpfung des Künstlers, ein Meisterwerk der Darstellung in breitaufgetragenen Flecken. Ein anderer unserer großen Meister, Ladislaus von Pál (1846—1879),





Abb. 212: Simon Hollósy,

Maisernte.

erlag schon in jungen Jahren im unfruchtbaren Kampfe gegen die Gleichgültigkeit von Paris. Zum Glück hinterließ er eine ganze Reihe hervorragender Arbeiten, die ihm einen Platz sichern unter den größten Meistern der Landschaft. Die Pappelgruppe am Waldrande von Barbizon (Abb. 205) ist in Farbe und Vortrag das körperhaft gewordene Symbol von Lenzesfrische, eitel Poesie und strahlende Heiterkeit. Sein Meistergenosse Szinyei (geb. 1845) erlitt ein gleich tragisches Geschick, wenn auch in anderer Richtung. Als er 1873 mit dem »Maifest« debutierte, ja als er 1883 von neuem auftrat, fand er offene Ablehnung; man zieht ihn des Delirium colorans. Dies verbitterte ihn dermaßen, daß er sich in die Einsamkeit zurückzog. So gingen ihm zwanzig Jahre verloren. Erst nach dem Erfolg der von Hollósy geführten Meister von Nagybánya nahm er den Pinsel wieder zur Hand und setzte die Pleinairmalerei fort, die er 1873

begonnen hatte. Ein Prachtstück seiner Kunst ist die aus dem Jahre 1872 stammende kleine Studie zum »Maifest« (Abb. 204), diese Farbendichtung, dieser Strom von Sonnenstrahlen und Lichtglanz. Unter seinen Zeitgenossen hat nur Böcklin dieses Können gewürdigt, und seine Nähe fühlt man auch aus dem 1874 gemalten Frauenbildnis heraus (Abb. 210), das die Museumfreunde jetzt als ewiges Deposit dem Museum übergaben. (Es hat 75.000 K gekostet.) Das Werk bringt das brennende Feuer der Lilafarben in Harmonie mit der monumentalen Wucht der Linienführung, und die Einheit schaffende Kraft der Luft verschmelzt dann das Ganze in eins. Der Entwicklung von Jahrzehnten greift dieses Bild vor. Alles Trachten der Späteren war darauf gerichtet, die formauflösende Wirkung des Pleinairs auszugleichen; Szinyei aber war hier alles gelungen: er hat alles bewahrt, seine Farben, seine Formen, doch auch die Wahrheit von Luft und Licht.



In dem neuen ungarischen Material des Museums finden sich außerdem auch einige Stücke, die einzelne Künstler trefflich vertreten. So eine an wundersamen Corotschen Feinheiten reiche Landschaft von Géza Mészöly (1844—1887), ein sehr gutes Genre Paul Böhm's (1839—1905), eine packend schöne Landschaft von Alexander Bihari (1855—1906), Josef Rippl-Rónais (geb. 1861) Malonyay-Bildnis, eines seiner besten Pastelle, ein weiteres Porträt des vor kurzem verstorbenen Kunstkritikers Desider Malonyay von Karl Ferenczy (1862—1917). Alle diese Bilder sind überaus erfreulicher Zuwachs.

Auch bei den Erwerbungen aus dem Kreise der modernen Kunst des Auslandes läßt sich heute das Museum von neuen Gesichtspunkten leiten: man betont das Moment der Kunstentwicklung, trachtet, die Manier der führenden Meister darzulegen. Vor dem Krieg erstand das Museum die prachtvolle Studie Delacroix' (zum »Massacre de Scio«) und eine wunderbare Constable-Landschaft; diesen Werken reihen sich nun Corots schöne »Frühherbststimmung« (Abb. 206), von Manet ein skizzenartig aufgefaßtes Bildnis einer auf dem Sofa sitzenden Frau (Baudelaires Freundin) (Abb. 198), und Monets Hafenstück (Abb. 207) an. Jedes dieser drei Werke ist ein typisches und charakteristisches Beispiel der impressionistischen Malweise. Ergänzt wird die Reihe durch einen starken Cézanne und eine Meisterarbeit Liebermanns, die Kaiser-Friedrich-Gedächtnisfeier in Köln. Auch



Abb. 213: Figur des hl. Rochus vom Hauptaltar der Kirche in Egervár.

diese Stücke bringen wirkliche Bereicherungen der modernen Galerie.

Das alte Kunstmateriale bedurfte hauptsächlich im skulpturalen Teil der Mehrung. Hier auf konzentriert sich alles Interesse des neuen Direktors, dem es denn auch gelungen ist, ein paar gute Stücke italienischer und deutscher Renaissance, Plakette und Holzschnitzereien herbeizuschaffen. In erster Linie wird sich aber seine Aufmerksamkeit den ungarländischen Kunstdenkmälern zuwenden müssen. Ein sehr fesselndes Stück dieser Art ist eine Holzstatue aus 1760 des heiligen Rochus vom Hauptaltar der Egervärer Kirche (Abb. 213). Unter den jetzt erworbenen alten Gemälden sind sehr wertvoll eine Madonna von Isenbrant († 1551) und eine Pietà des seltenen Heemskerck (1498—1574) (Abb. 208) mit ihrer meisterhaften Vereinigung italienischen Einflusses und altniederländischer Überlieferung. Den Schluß machen eine Pietà von Gaudenzio Ferrari (1471—1546), ein charakteristisches Werk der oberitalienischen Schule, das die italienische Sammlung des

Museums überaus glücklich ergänzt, zwei Magnasco und zwei Altdorfer, deren einer, »Christus am Kreuz«, altungarischer Besitz und in der Literatur ganz unbekannt ist.

Dieser Bericht erzählt vom pulsierenden Leben in einer nerventötenden Zeit, die ruhige Arbeit und die Kontinuität folgerichtigen Sammelns ausschließt. Allein wir sind Zeugen edler Absichten und Ziele und erblicken darin Zukunftsbürgschaften.





Abb. 214: Dagobert Peche, Vasen und Fruchtkorb.

## Die Gmundener keramische Werkstätte

Von Max Eisler

Nach allerhand lebhaften Versuchsjahren hat die ehemalige Vereinigte Wiener und Gmundner Keramik ihren Betrieb vereinfacht und geordnet und ihm den für den neuen Zustand bezeichnenderen Namen der Gmundner Keramik gegeben. Denn wiewohl im Modellentwurf die Wiener Mitarbeit auch weiterhin anhält, gibt nicht mehr ihre bildnerische oder malerische Phantasie dem Erzeugnisse das bestimmende Merkmal, sondern es hat an Form und Schmuck durchaus den unmittelbaren Charakter der Werkstätte angenommen. Man braucht daraufhin nur etwa die älteren Figurenstücke von Löffler und Klieber mit den jüngsten Powolnys zu vergleichen. Im ganzen verläuft die Entwicklung zum Anspruchsloseren und Echteren, die Eigentümer und Werkleiter, Franz und Emilie Schleiß, haben

jetzt jedwedes Ding mehr in der Hand und mit ihnen gibt der an den Bedingungen von Stoff und Technik erzogene Arbeiter dem Produkte das Zeichen heimatständiger, Gmundner Herkunft.

Technisch läßt sich heute das Erzeugnis nach drei Gesichtspunkten überblicken: die bunte Keramik, die mit farbigen Glasuren, die schwarz-weiße, die mit Malerei unter der Glasur, und die sogenannte Gmundner, die mit Zinnglasuren arbeitet, wobei die Farben sehr weich ineinander übergehen.

Nach den Gegenständen werden zwei, gelegentlich ineinander verschränkte Hauptgruppen zu unterscheiden sein: Gefäße und Figuren. Vor allem die Gefäße, die den früher reichen Reliefschmuck aufgegeben haben und schlichte,



Abb. 215 und 216: Wiener Werkstätte — Gmundener Keramik.





Abb. 217: Dagobert Peche, Blumentopf.

durchbrochene oder aber glatte und dann breit bemalte Formen aufsuchen, lassen jene gesunde Richtung auf das Einfache deutlich wahrnehmen, die stilistisch eine fruchtbare Berührung mit der Volkskunst befördert und wirtschaftlich den Vorteil einer leichteren, billigeren Herstellung bringt. Auch so hat das Produkt seine künstlerische, zunächst für einen kultivierten und großstädtischen Geschmack bedachte Exklusivität verlassen und den sicheren, breiteren Boden des jedermann zugänglichen Handwerkes gewonnen. Dem böhmischen Glase folgt jetzt die oberösterreichische Keramik mit einer gut verstandenen sozialen Tätigkeit, die jeder ehrliche Freund unseres Kunstgewerbes, Kenner seiner Stärken und Schwächen, Förderer seiner vor den Toren harrenden, größeren Zukunft mit unbedenklicher Freude begrüßen wird.

An den Gefäßmodellen sind namentlich Berthold Löffler, Emanuel Margold und Dagobert Peche, dieser wieder besonders mit schwarz-weißen Zierstücken, beteiligt, an den Figuren Franz und Emilie Schleiß. Auf beide Gebiete erstreckt sich die Mitarbeit Michael Powolnys und seiner Schülerin Louise Spannring, einer ursprünglichen und kräftigen jungen Begabung. So wirkt auch hierher der bedeutende Einfluß der Wiener Schule Powolny — wie in die Steyrer Hafnerwerkstatt Sommerhubers, wo neben ihrem Meister Julia Sitte und Robert Obsieger Arbeitsmöglichkeiten gewonnen haben. Aber nicht mehr das Wiener Wesen gibt den Ausschlag. Schon Powolny selber ist ja Oberösterreicher, in den hauptbeteiligten Kunsthandwerkern dringt das provinzielle Element immer mehr durch und die keramischen Arbeiter, nicht weniger landständig, werden am Orte des Betriebes in ihm herangebildet. Es scheint, als ob der Strom, der eine Zeitlang aus den Ländern des Reiches nach Wien, in die Großstadt zog, um hier — was damals auf dem Lande nicht möglich war — die gerechte Schulung seiner eingeborenen Handfertigkeiten zu erlangen,

jetzt wieder zurückfließe. Daß also der natürliche, alles verheißende Kreislauf der Kräfte, der lehrenden und schaffenden, der vorgeschrittenen und rückhaltenden, der bewußten und kaum bewußten, der Köpfe und der Hände, geschlossen wäre. Was sich so hier ankündigt, ist für das Ganze unseres Kunstgewerbes nur herzlich zu wünschen. Unser Staat ist so, das ist, wird sie nur recht verstanden und gehandhabt, seine Stärke, unsere Arbeit muß so werden — das ist ihre Zukunft.

Gewiß, ohne Wien wäre es nicht vorwärts gegangen. Die ruhenden Quellen unseres ehemals blühenden Heimat-handwerkes, der lebendige Sinn, der sie im Gange erhielt, waren verschüttet. Man braucht nicht lange zurückzugehen, es ist heute noch reichlich so. Ein Freund erzählte mir, er habe einen Kriegskameraden aus Strobl. Einen rechten, einfachen Waldmenschen, den erst der Krieg in die Kultur verschlagen, Jagdhüter in einem herrschaftlichen Gehege. Den bat er, er möge ihm von einer Urlaubsreise nach Strobl ein Heimatsding mitbringen, dachte dabei an Stickerien, Hafnerstücke oder Holzwerk von Bauernhand und fand sich scheinbar voll verstanden. Bei der Rückkehr präsentiert ihm der Mann eine kleine braune Schachtel und erzählt, während mein Freund sie auspackt, mit allen



Abb. 218: Franz Schleiß, Vase.





Abb. 219: Michael Powolny, Dosen.



Abb. 220: Franz Schleich, Traunsee-Platte.



Abb. 221: Franz Schleich, Bauernkinder.



Abb. 222: Emilie Schleich, Fruchtkorb.



Abb. 223: Rosa Bayr, Blumentopf.



Abb. 224: Emilie Schleich, Schale.





Abb. 224 u. 225: Emilie Schleiß, Knabenporträt (Graf Kesselstatt).

Zeichen froher Befriedigung, wie schwer es ihm gewesen, das Richtige, Echte zustande zu bringen. Als nun die Hülle fiel, kam jener bewußte Amor aus Bronzeblech zum Vorschein, aber daneben auf dem Boden, von einer Ranke gefaßt, ein Gläschen mit der Aufschrift: Souvenir de Strobl! Und der ganze Heimatstolz des Stroblers leuchtete aus dem Gesicht des grünbestrumpften Jagdhüters.

Jedermann wird sagen: so ging es nicht weiter. Der großstädtische Import, der durch schlimme Jahrzehnte das Bodenwächsige auf dem Lande, Werk und Sinn, mit Stumpf und Stiel vernichtet hatte, mußte erst gründlich ausgetrieben werden. Gegen den internationalen Schund hatte zunächst das treffliche Wiener, zumal das Werkstattprodukt volles Recht. Nicht weniger denn die Wiener Erziehung. Aber ein Äußerstes, Verwurzeltes ließ sich doch nur erreichen, wenn die Geschulten wieder heimfanden und dort ihre eigenere Arbeitskreise bildeten.

Das kündigt sich schon jetzt in der erneuerten Form der Gmundner Keramik beispielsweise an, das soll hier, wenn die Möglichkeiten von beteiligter Seite geschaffen werden, noch in reichem Maße geschehen. Eine Gmundner Schulwerkstätte! In den zentralen, hauptstädtischen Erziehungsanstalten müssen alle zufließenden Volksbegabungen

nach ihrer Weise behütet und gepflegt werden. Schon das kann bei dem starken und wachsenden Zuspruch zuletzt doch nur auf Kosten einer intensiveren Individualisierung geschehen. Dann aber erfordert eine derartige Einrichtung eine Vereinheitlichung des Lehrvorganges, die den Verschiedenheiten des doppelten Materials, Mensch und Werkstoff, nicht bis ins letzte gerecht werden kann. Selbst der hervorragendste Lehrer wird so die Gefahren der Oberflächlichkeit und Monotonie wenigstens bei der Minderheit seiner Schüler nicht völlig bannen können. Finden aber die begabten Zöglinge nach ihrer gegenwärtig kaum erlässlichen Vorerziehung in der hauptstädtischen Kunstgewerbeschule den Anschluß an einen ausgebildeten bodenständigen Betrieb — bei jedem nur wenige —, dann werden alle jene Gefahren selbsttätig ausgeschieden und das Handwerk gewinnt wieder die Heimat!

Noch hat Oberösterreich, einstmals die Stätte so vieler keramischer Heimbetriebe, keine einzige Erziehungsstelle für dieses durchaus heimatliche Gewerbe. Jetzt ist die Möglichkeit leichthin gegeben und von der Entwicklung unseres Handwerkes grundsätzlich gefordert. Verschließen wir uns nicht länger dieser Erkenntnis und nützen den Anlaß. Es wäre ein guter Anfang — auch für alles Übrige.



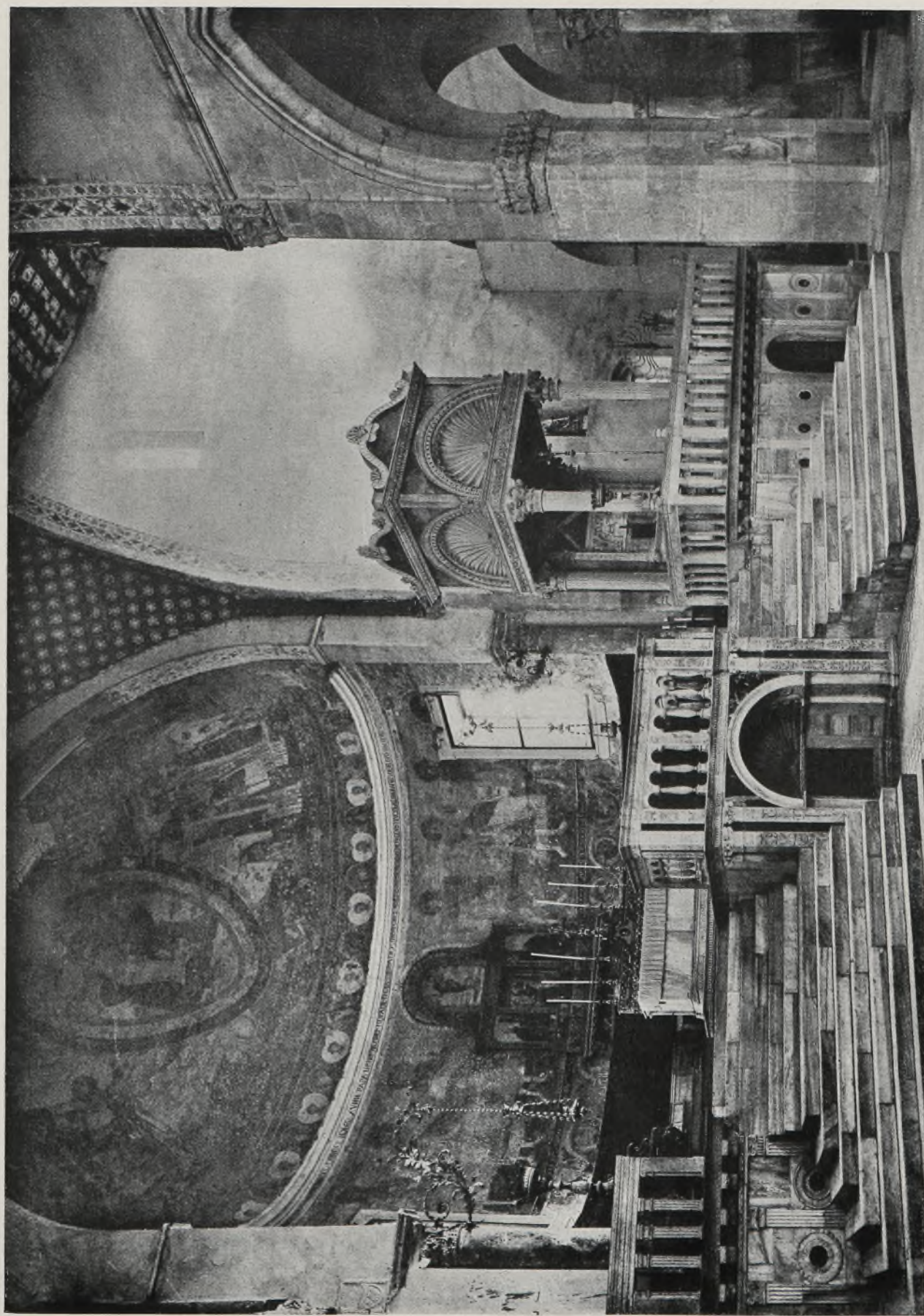


Abb. 226: Innenansicht der Basilika zu Aquileja.



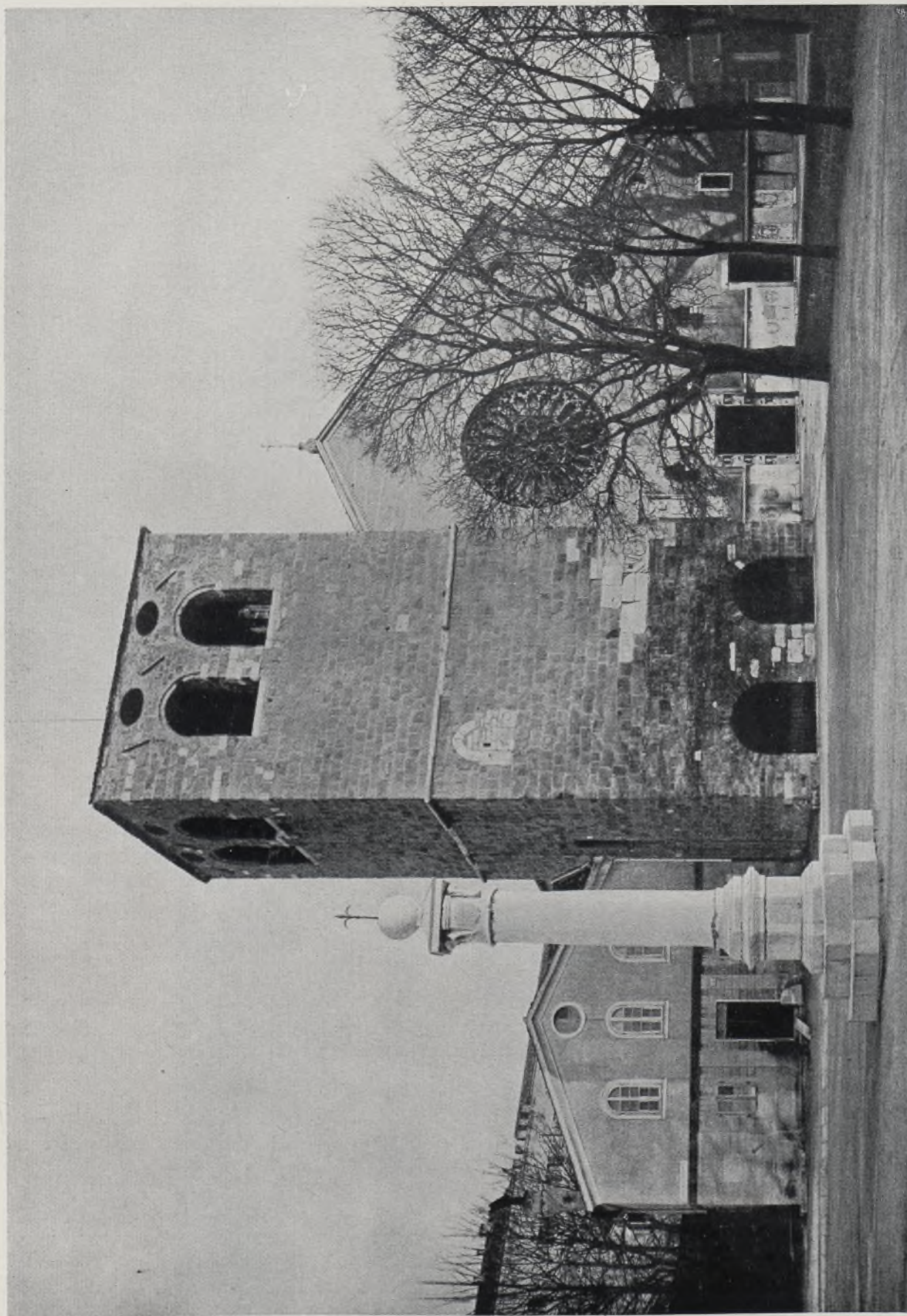


Abb. 227: Fassade und Turm des Doms S. Giusto zu Triest.

Die Abbildungen 226 und 227 sind angefertigt nach Lichtdrucken aus dem Werke »Bau- und Kunstdenkmale des Küstenlandes«. Herausgegeben von Hans Folnesics und Leo Planiscig (Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H. in Wien).



# Ausstellung

## XLIX. Ausstellung der Sezession.

In rühmlicher Kameradschaftlichkeit hat die Sezession, ihrer eigenen stürmischen Anfänge eingedenk, ihre Pforten den jungen Künstlern geöffnet, die die traurige Rückständigkeit unseres Kunstlebens obdachlos macht; dadurch heißt sie gewiß keineswegs alles künstlerisch gut, was bei dieser Gelegenheit in ihren Räumen dargeboten ward, aber sie erfüllt damit die Pflicht des Älteren gegen den Jüngeren, des Gereiften gegen den Reifenden und gibt dem widerstrebenden Publikum die eindringliche Lehre, daß man eine werdende Kunst, mit der man sich ernstlich auseinanderzusetzen will, in erster Linie würdig und ruhig zu Worte kommen lassen muß. Zwar hat ein Teil des Publikums diese Lehre noch nicht begriffen und sein aus völliger Verständnislosigkeit entstammendes Überlegenheitsgefühl durch lautes Gehöhne und schlechte Manieren zur Schau zu stellen für notwendig befunden; aber die meisten haben doch den starken Ernst der Darbietung erkannt und die beunruhigende Mahnung, die von einer offensichtlichen Neurichtung des künstlerischen Geistes ausgeht, auf sich wirken lassen. Hierin war der Ausstellung unzweifelhaft ein moralischer Erfolg beschieden; der künstlerische war insofern geringer, als sich die einzelnen Aussteller als minder kraftvoll erwiesen, als der von kleinen rührigen Gemeinden um sie gebreitere Nimbus erwartete ließ; kaum einer, der im hellen Licht der Ausstellung das hohe Maß erreicht hätte, das die im Kaffeehaus raunenden Gerichte ihm zusprachen und das er im Dämmer kleiner Gelegenheitsdarbietungen tatsächlich auch zu haben schien. Dadurch könnte die Ausstellung über die Belehrung des Publikums hinaus auch den Künstlern selbst förderlich sein; endlich einmal in den ehrlichen und vollständigen Wettbewerb gestellt, der ihnen stets vorenthalten worden war, können die einzelnen ermessen, was ihnen zur Erreichung des höchsten Zieles noch fehlt, nach dem zu streben ihrer Jugend Vorrecht und Pflicht ist. Es soll sie aufrütteln, sich einer Selbstzufriedenheit, die im Grunde doch ein Verzicht ist und bereits schwer lastend auf dieser Generation liegt, zu entrafen; sonst bleiben sie — und werden es, sobald ihr erstes Jugendfeuer niedergebrannt ist, noch mehr — Statisten des neuen Zeitstils, Mitläufer der großen Bewegung, die die ganze Welt durchläuft, und unter deren Ansturm die ererbte künstlerische und kulturelle Tradition erzittert. Unwillkürlich verfällt man, wenn man an diese Ausstellung zurückdenkt, in diesen feierlichen sorgenschweren Ton; denn ihre Teilnehmer sind ein beträchtliches Stück unseres künstlerischen Besitzes, ein noch wesentliches unserer Hoffnungen; und alle diese verrinnen, wenn diese reichen Begabungen nicht den Ankergrund starken sittlichen Pflichtgefühls finden.

Denn diese Jugend hat andere tiefere Aufgaben, als die Zeit als ein Bouquet exotischer Blumen zu schmücken; die Seltsamkeit, mit der sie reizen, die raffinierte Naivität, in der sie prangen, der scharfe Individualismus, in den sie sich verschließen, sind die Gaben, die vor dem Gericht der Zukunft, die auf sie baut und sie braucht, zu leicht befunden werden dürften. Heute freilich, in der exzeptionellen Stellung, aus der diese Künstlerwilden noch nicht ganz befreit sind, wirken gerade diese Reize und geben der Ausstellung umso mehr die Signatur, als der mit ihnen vorzüglich ausgestattete Egon Schiele äußerlich und innerlich als ihr Anführer und Bannerträger gelten kann.

An Egon Schieles künstlerische Qualitäten braucht hier nur kurz erinnert zu werden; hat er doch, wann und wo immer er auftrat, Aufmerksamkeit erregt und seiner zeichnerischen Gewandtheit längst breitere Anerkennung erzwungen. Die Ausstellung zeigt ihn auf seinem Pfade fortschreiten, wenn man Fortschreiten eine Bewegung in einem Zirkel heißen kann, den er vielleicht von Anfang an schon innehatte. Wie viel oder wie wenig das ist, ist eine Frage, die durch das hier Gebotene nicht wesentlich — wenigstens nicht positiv — gefördert wird; bei späterer Gelegenheit soll ihr in einem eigenen Aufsatz über den Künstler nähergetreten werden. Eine Art Pendant zu Schiele, als Gegensatz und Ergänzung, ist Anton Faistauer; auch seine Kunst ist in einem gewissen Sinn gereift und abgeschlossen und seine Arbeit begnügt sich vorläufig, den satten reichen Kolorismus, den er beherrscht, zu weiterer Feinheit zu vervollkommen. Die schulbildende Kraft seiner malerischen Gediegenheit erweist Robin Christian Andersen, der Faistauer wie ein Schatten folgt und dessen ruhiger Sicherheit mit schwankendem Erfolge nachstrebt. Felix Albrecht Harta zeigt vielfach ältere Arbeiten, zumindest Werke, die völlig in einem von ihm vor Jahren eifervoll durchgearbeiteten Kreis von Aufgaben wurzeln; moderne Franzosen, Kokoschka, auch Rembrandt haben ihn in eine reichbeseelte Farbengebung eingeführt, die aus eigenen Mitteln, ohne Mithilfe von Assoziationen den Eindruck lebendiger Bewegtheit hervorrufen sollte. Noch immer scheint mir die Aufgabe in dem Pariser Straßenbild von 1913 am geistreichsten gelöst, wo der Eindruck wimmelnden Treibens und überwältigenden Lebens höchst glücklich eingefangen ist. Der Samariter, die Entführung und andere Bilder arbeiten mit ähnlichen Mitteln, vielleicht nicht mit ganz gleichem Erfolg wie in dem komplizierteren Thema; es mag sein, daß dem Künstler noch jene Meisterschaft fehlt, die ihm gestatten würde, einfach zu sein. Den gleichen Prüfstein fordert Georg Merkel; seine sehr reizvollen Zeichnungen, die den Laien archaisierend anmuten, den Kenner unbedingt an Campagnola und ähnliche altitalienische Graphiker erinnern, sprechen eine idyllische Stimmung aus, in der Mensch und Landschaft gleichwertig verbunden sind; vielleicht ist für solche liebe-

volle Durchtränkung des Alls der Strich etwas stumpf, dennoch wirkt der lyrische Gehalt der Kompositionen stark, weil ihn kein literarischer Nebengedanke beschwert. Es ist bildhaft gewordenes dichterisches Empfinden, nicht dekorativ verhüllte Gedankenkunst wie in Ernst Wagners Bildern und Uriel Birnbaums farbigen Tuschzeichnungen; dieses Bündnis zwischen kunstgewerblichem Geschmack und starker Gedanklichkeit ist eine auch für andere sehr radikale Richtungen heutiger Kunst charakteristische Scheinlösung des tiefsten Problems der Kunst. In den Arbeiten der beiden Genannten liegen sehr verschiedene interessante Versuche dazu vor, beide in leichter Begabung bis zu jenem Punkt vorwärtseilend, wo die künstlerische Arbeit in gewissem Sinne erst beginnt; es ist jener Punkt, wo die Grenze zwischen Dilettantismus und Kunst verläuft. Auch bei Paris Gütersloh bleibt fraglich, ob er hüben oder drüben steht; die Stärke, mit der er die Dinge erlebt, und die Unmittelbarkeit, mit der er sein Erlebnis in Form umgießt, hat etwas Zwingendes; wenn vielleicht kein Künstler, so spricht doch hier ein echter Dichter mit den Mitteln bildender Kunst. Es wäre lockend, die Ursprünglichkeit seines Reagierens mit der Mittelbarkeit Alfred Kubins zu vergleichen, der sich mit seltenem Stilgefühl innerhalb der reproduktiven Auffassung des Illustrators hält.

Den Wienern, deren Kreis noch Jungnickel mit seinen frischen Tierbildern, R. Kalvach mit seinen farbigen Holzschnitten, Franz von Zülow mit seinen schwerblütig ernststen Leimarbeiten und Erwin Lang mit meist älteren Werken zuzuzählen sind, gesellen sich einige deutsch-böhmische Künstler, die in ihrer uns Wienern fremderen Eigenart starkes Interesse und eingehendere Beachtung verdienen. Der Fertigste unter ihnen ist Georgs Kars, der seiner Schulung am Feinsten, was die künstlerische Kultur der Gegenwart zu geben vermag, die weltmännische Sicherheit des Auftretens verdankt, die knappe Präzision seines künstlerischen Ausdrucks, die den durchdachten Aufwand feiner Mittel taktvoll zu verhüllen weiß. Er ist der gute Europäer, der die Selbstverständlichkeit seiner Sprache aus der Hingabe an ein allgemeines hohes Kulturniveau gewinnt, sein Landsmann Moritz Melzer ist bemüht, entsprechende Gemeingefühle auszulösen, indem er Inhalte von elementarer Einfachheit mit einer Farbenrhythmik voll primitiver Großzügigkeit auszudrücken strebt. Der eine wie der andere sucht Allgemeinverständlichkeit für seine Kunst; aber der eine und der andere, der malerisch und der graphisch Begabte, der auch hier in Linoleumschnitten sein Bestes gibt, schöpfen doch aus zu individuellen Voraussetzungen, um ihr Ziel voll zu erreichen. Immerhin berechtigen die ersten Bemühungen Melzers, die doch bisweilen einen vollen schweren Glockenklang auslösen, zu starken Hoffnungen; in seiner Derbheit liegt etwas Unverbrauchtes und Ungebrochenes, das von der müden Verfeinerung der Wiener Genossen deutlich absticht. Auf das Vorrecht junger Kraft, starke Zuversicht zu erwecken, auch wo man nicht völlig folgen kann, hat auch Willi Nowak Anspruch, dessen Bilder in milden Farbenharmonien ein vornehmes Kunstbekenntnis ablegen; ein starker Heimatduft liegt über ihnen, vielleicht wird den jungen vielverheißenden Künstler — wie den auf ähnlichen Pfaden wandelnden Otto Th. W. Stein — das österreichische Vaterland stärker zu fesseln wissen als seine Landsleute.

Denn Melzer bekennt sich heute schon zu Berlin, Kars zu München, wie Kokoschka, Metzner, Lederer, Hölzl, Hablik, Klemm, Orlik, Thiemann, Kubin und so viele andere ans Ausland verloren sind. Es ist ein Ausblick, der zu denken gibt. Soll sich auch in Zukunft die Auswahl der Besten durch ihre stete Auswanderung aus Österreich vollziehen? Sollen auch von dieser neuen Jugend die Begabtesten dort eine neue Heimat suchen müssen, wo besseres Verständnis und willigeres Entgegenkommen ihrer Kunst den unentbehrlichen Widerhall gewährt? Am Publikum ist es, die aufstrebende Künstlergeneration durch den Versuch geistiger Mitarbeit an sich zu fesseln, denn was als ihr Fehler erschien — ihr bald erlahmter Ernst, ihr rasches Genügen an bloßer Geschicklichkeit, ihr Hinweggleiten über die Abgründe — ist vielfach ein bitterer Verzicht, den die Ungunst ihrer geistigen Umgebung ihnen abnötigte. Eine solche Besinnung, die diese Ausstellung herbeizuführen helfe, wäre die Grundbedingung, Kunst und Publikum, die sich heute so schlecht verstehen, zu beider Vorteil auszusöhnen.

H. Tietze.

## Notizen

Mit diesem Heft schließt der I. Jahrgang unserer Zeitschrift »Die bildenden Künste«, der XXI. des »Architekt«. Das erste Doppelheft des neuen Jahrgangs erscheint im Juni und wird dem Andenken der jüngst verstorbenen Wiener Meister Gustav Klimt und Otto Wagner gewidmet sein.

\*

DIE BEILAGE dieses Heftes zeigt eine farbige Tafel aus dem für alle Kunstfreunde wertvollen Werk von Dušan Jurkovič: »Slovakische Volksarbeiten« (Volksbauten, Interieurs und Handarbeiten). Von dieser auf 20 Hefte zu je 10 Tafeln berechneten Prachtpublikation sind bisher 14 Hefte zum Preise von je K 7.— erschienen. Den Inhalt bilden Ansichten von Bauernhäusern, Kirchen, Holzarchitekturen in charakteristischen Formen; eigenartige Innenräume, Malereien, bemalte Möbel, Hausgeräte in Holzschnitzerei und Metall, Keramiken und Stickereien geben ein umfassendes Bild der reich entwickelten slowakischen Volkskunst. (Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H. in Wien).



In einmaliger Auflage von 300 Exemplaren erschien:



Verkleinerte Wiedergabe einer Heliogravürentafel aus dem Werke

*Julius von Schlosser*

DIE  
**SCHATZ-  
KAMMER**  
DES ALLERH.  
KAISERHAUSES  
IN WIEN

*100 Seiten Text mit 44 Abbil-  
dungen und 64 Tafeln, davon  
12 in Heliogravüre und 52 in  
Lichtdruck*

*Format 29,5 × 40 cm*

..

In künstlerisch ausgestatteter  
Mappe M. 300.— = K. 400.—

..

*Es sind nur noch  
60 Exemplare verfügbar*

**K**leinode von unermeßlichem Wert, Werke von höchstem künstlerischen und geschichtlichen Interesse sind in der kaiserlichen Schatzkammer in Wien beisammen, der mit Sorgfalt gehütete, seit Jahrhunderten fortgeerbte habsburg-lothringische Hausschatz. Nach mannigfachen Schicksalen hat die Schatzkammer unter Kaiser Franz Josef I. ihre gegenwärtige Gestalt erfahren und ist mit ihrem Reichtum an Reliquien, Juwelen, Hoheitsinsignien und kunstvollen Geräten eine von den Besuchern Wiens vielbewunderte Sehenswürdigkeit geworden. Eine dieser Kostbarkeiten würdige Darstellung in Wort und Bild wurde schon längst von vielen erwünscht, nicht nur wegen der wissenschaftlichen und künstlerischen Wichtigkeit der hier vereinigten Gegenstände, sondern vor allem, weil das meiste eine durch Tradition geweihte Bedeutung für das Herrscherhaus und in der deutschen Kaisergeschichte gehabt hat. Die vorliegende Publikation dient nicht allein wissenschaftlichen Zwecken, sondern ist zugleich ein allgemein interessierendes, prächtiges Bilderwerk, das die hier besprochenen Reichskleinodien, Ornate, Prunkgewänder, Reliquien, Krönungsinsignien u. s. w. in mustergültigen Reproduktionen zeigt. Die Geschichte der kaiserlichen Schatzkammer und die wissenschaftliche Untersuchung ihrer vornehmsten Denkmäler wird in ausführlicher Weise gegeben in dem vom k. k. Hofrat und Universitätsprofessor Dr. Julius von Schlosser, Direktor der Sammlungen von Waffen und kunstindustriellen Gegenständen des Allerhöchsten Kaiserhauses, verfaßten Text. In beschränkter, numerierter Auflage gedruckt und mit äußerster Sorgfalt hergestellt, wird das stattliche Werk dauernd bibliophilen Sonderwert behalten

**KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO. <sup>G. M.</sup><sub>B. H.</sub> IN WIEN**





## Ein Meisterwerk moderner Graphik

In einmaliger Auflage erschien soeben:

### Allois Kolb, Aus den Karpathen und Ostgalizien

Rein künstlerisch gewertet zählen die Impressionen landschaftlicher und genrehafter Motive des geschätzten Graphikers Alois Kolb zum Bedeutendsten, was die Zeichenkunst der letzten Jahre zu bieten hatte. In den Landschaften der Karpathen, in den von entsetzlicher Kriegsnot umgewühlten Gefilden, zerstörten Dörfern und eiligst aufgebauten Brücken über Gebirgsflüsse, in dem ganzen Getriebe des kriegerischen Nomadenlebens, an dem er als österreichischer Offizier durch Monate teilnimmt, in diesem von heroischen Empfindungen bewegten Sein empfingen Kolb eine Fülle allerstärkster Eindrücke, die er nun in Blättern von bewundernswürdiger Kraft festgehalten hat. Berthold Viertel, als feinsinniger Schriftsteller längst bekannt, als Offizier des Künstlers Kamerad im Felde, hat den einführenden und erläuternden Text beigezeichnet.

Die Mappe enthält 44 Blatt, darunter 12 farbige Originallithographien, 1 Kupferdruck, 6 farbige und 25 getönte Faksimiledrucke im Format 16,5 x 22 cm.

Es sind nur 800 numerierte Exemplare hergestellt:

- Nr. 1—50 als Vorzugsausgabe auf kaiserlich Japan unter Aufsicht des Künstlers gedruckt und handschriftlich signiert. In Passpartouts 25 x 37,5 cm und in Pergamentmappe, Preis 200 M. = 240 K.  
Nr. 51—800 auf dem Titel vom Künstler signiert. In Passpartouts 25 x 33 cm und Mappe, Preis 50 M. = 60 K.

Ein späterer Nachdruck ist ausgeschlossen

Illustrierte Prospekte in jeder besseren Buchhandlung

Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H.  
in Wien I, Graben 29



Gustav Nebelhay

Alt-Wiener Bilder, Miniaturen, Aquarelle  
Handzeichnungen alter und neuer Meister  
Gotische Miniaturen / Originale von Dürer  
und Rembrandt / Engl. und franz. Farbskizze

Wien, Hotel Bristol / Altes Haus

Besuchszeit 4—7 Uhr / Fernsprecher: 1207, 5046

## KUNSTSCHÄTZE AUS TIROL

HELIOGRAVÜREN  
NACH PHOTOGRAPHISCHEN AUFNAHMEN

von  
OTTO SCHMIDT

MIT ERLÄUTERNDEN TEXT  
von  
JOHANN DEININGER

★

- I. Abteilung (60 Heliogravüren): Malerische Innenräume  
Preis in Mappe 84 M. = 120 K  
II. Abteilung (30 Heliogravüren): Architektur und Kunst-  
gewerbe / Preis in Mappe 42 M. = 60 K  
III. Abteilung (30 Heliogravüren): Malerei und Plastik / Preis  
in Mappe 42 M. = 60 K

Prospekte auf Verlangen kostenlos

★

KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO.  
G. M. B. H. IN WIEN



# A. HERZMANSKY,

EINE PFLGESTÄTTE DER WIENER MODE  
GEGRÜNDET 1863. KEIN KAUFZWANG

WIEN, VII. MARIAHILFERSTR. 26  
STIFTGASSE 13/5/7



GESAMTANSICHT



INNENANSICHT STIFTGASSE 3

Regenschirme, Sonnenschirme,  
Handschuhe, Krawatten, Hosen-  
träger, Lederwaren, Perltaschen  
Grosse Restenabteilung

Grosses Lager in Seidenstoffen, Samt,  
Plüsch, Wollstoffen, Waschkleiderstoffen,  
Bändern, Aufputz, Strickereien, Spitzen,  
Tischzeuge, Handtücher, Wischtücher,  
Taschentücher, Leinen- und Baumwoll-  
waren, Wirkwaren, Unterwäsche,  
Strümpfe, Socken, fertige Herren-  
Damen, Kinder und Bettwäsche, etc.

Neueste Modelle fertiger Damen-  
und Kinderkleider, Blusen, Mäntel,  
Jacken, Hauskleider, Schlafrocke,  
Unterröcke, Teppiche in neuen Mustern  
und in allen Grössen, Vorhänge, Zugvor-  
hänge, Künstlervorhänge, Tisch- und  
Bettdecken, Schlafdecken, Reisdecken,  
Reisekoffer, Reisekörbe, Reisefaschen.



KAFFEESAAL MIT KONDITOREI

GEORGE  
KARAU



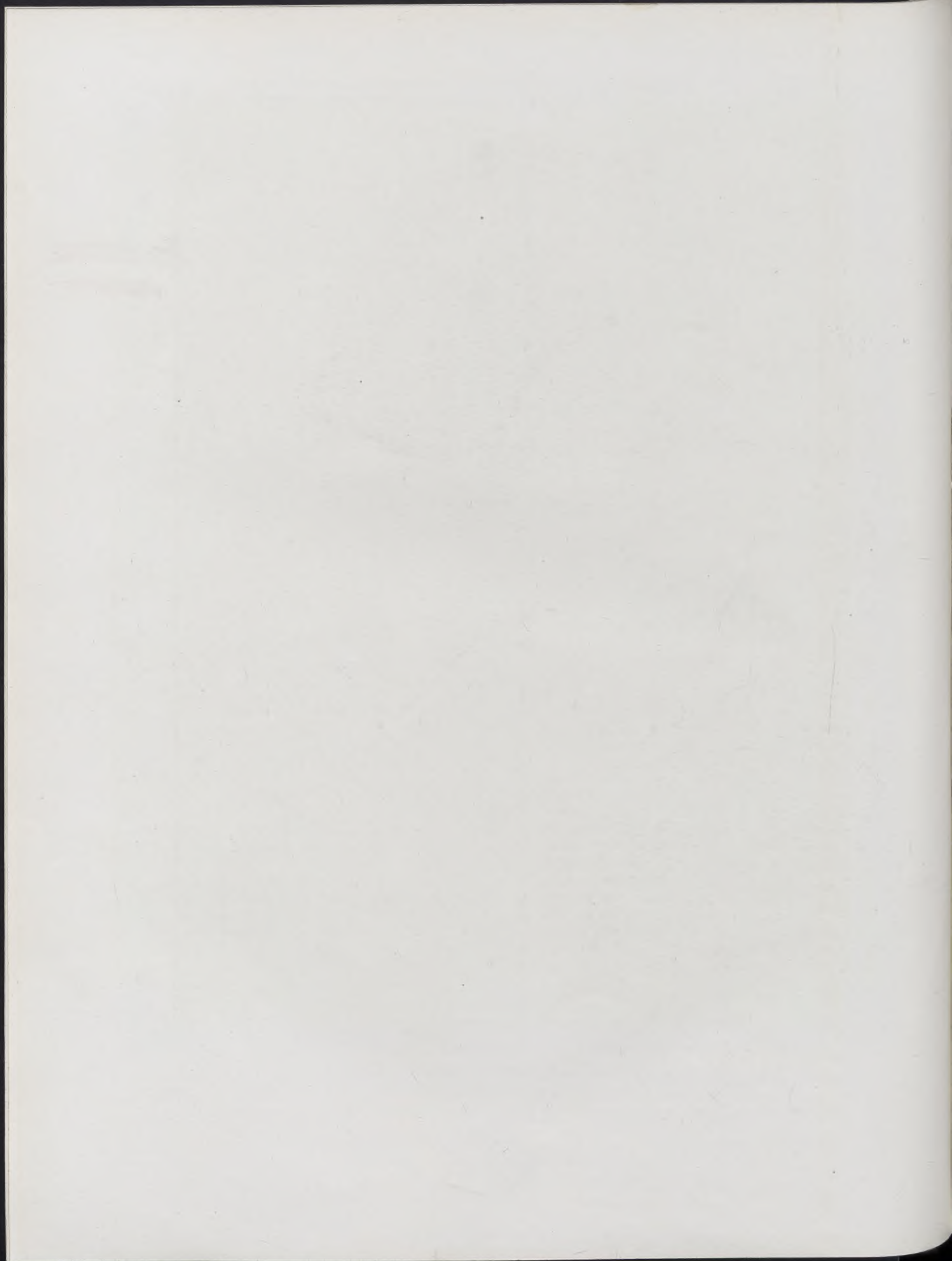


FRANZ GÜNTHER, A. JANESCH, FRIEDRICH PINDT:  
ENTWURF FÜR EIN KRIEGSDENKMAL

(WETTBEWERB DES K. K. MINISTERIUMS FÜR KULTUS UND UNTERRICHT / PREIS VON 8000 KRONEN)







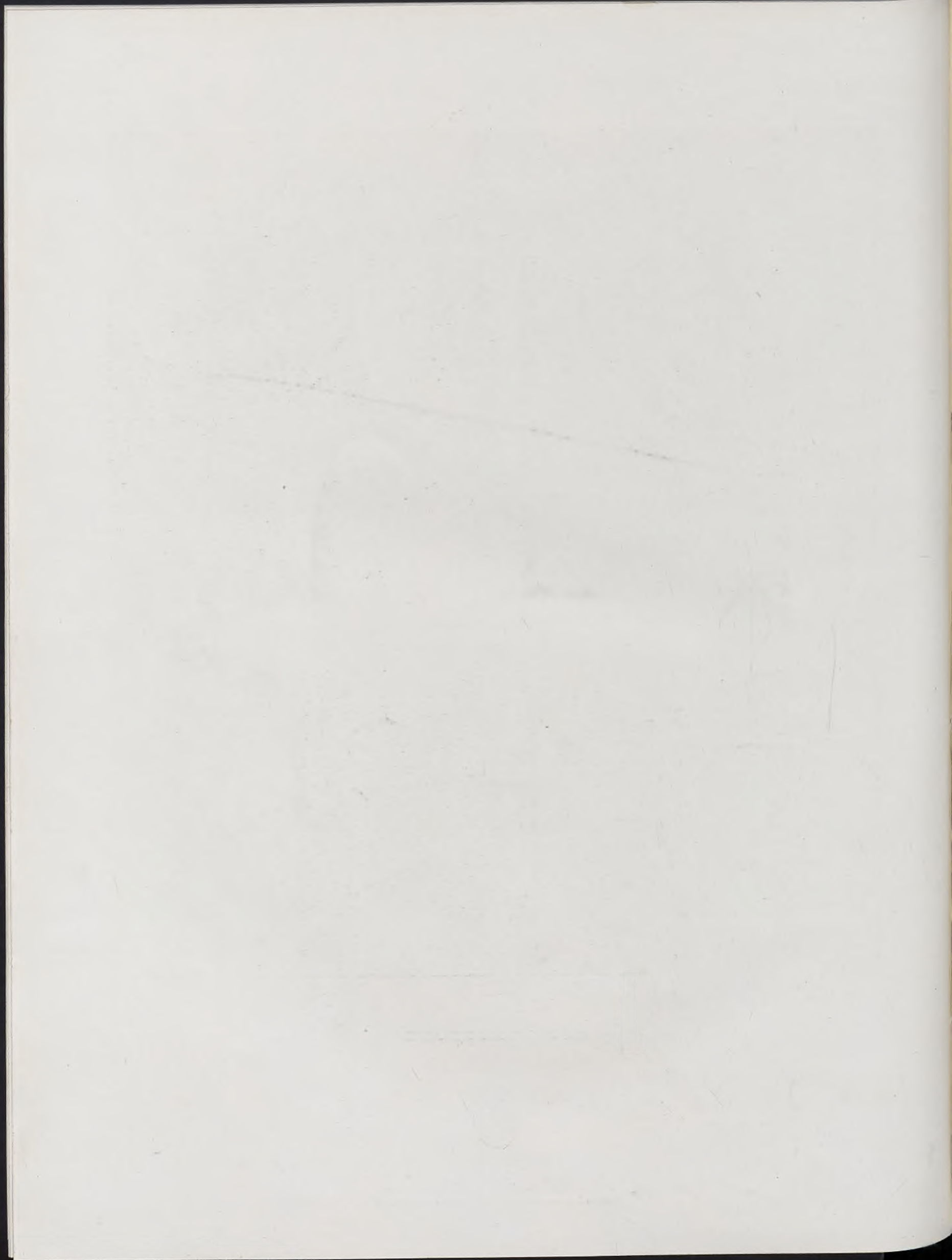




## SLOWAKISCHE KERAMIK







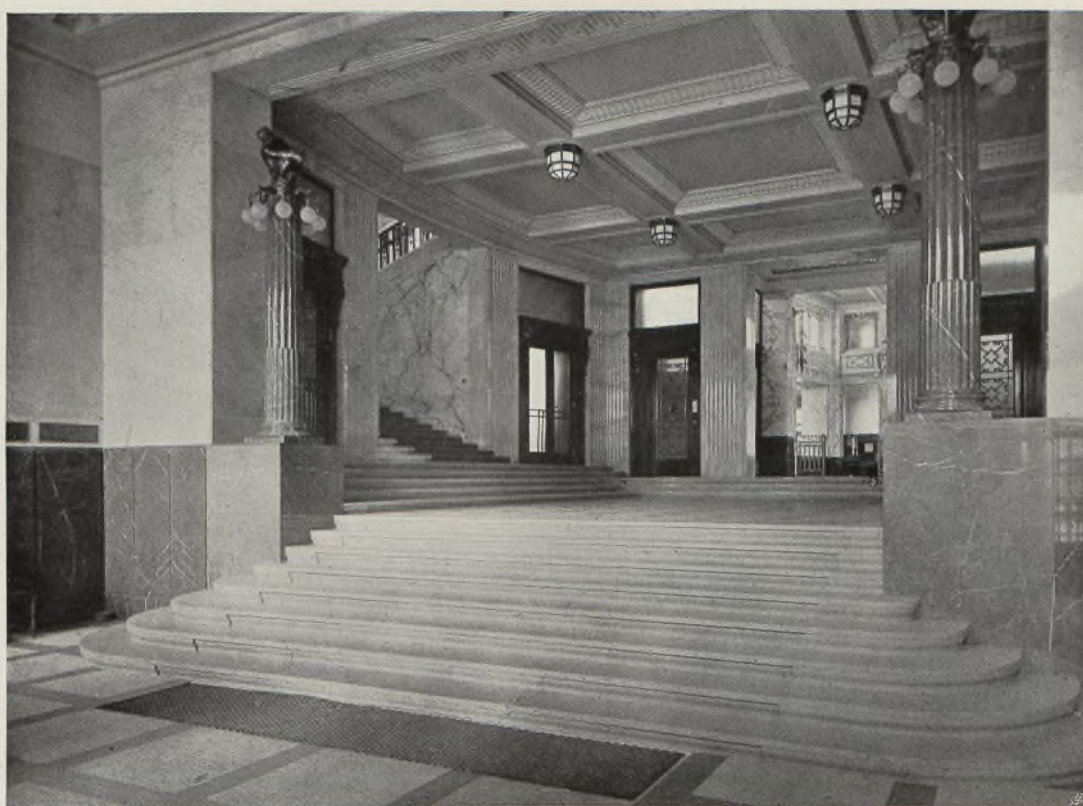




GENERALVERSAMMLUNGSSAAL.



WECHSELSTUBE.

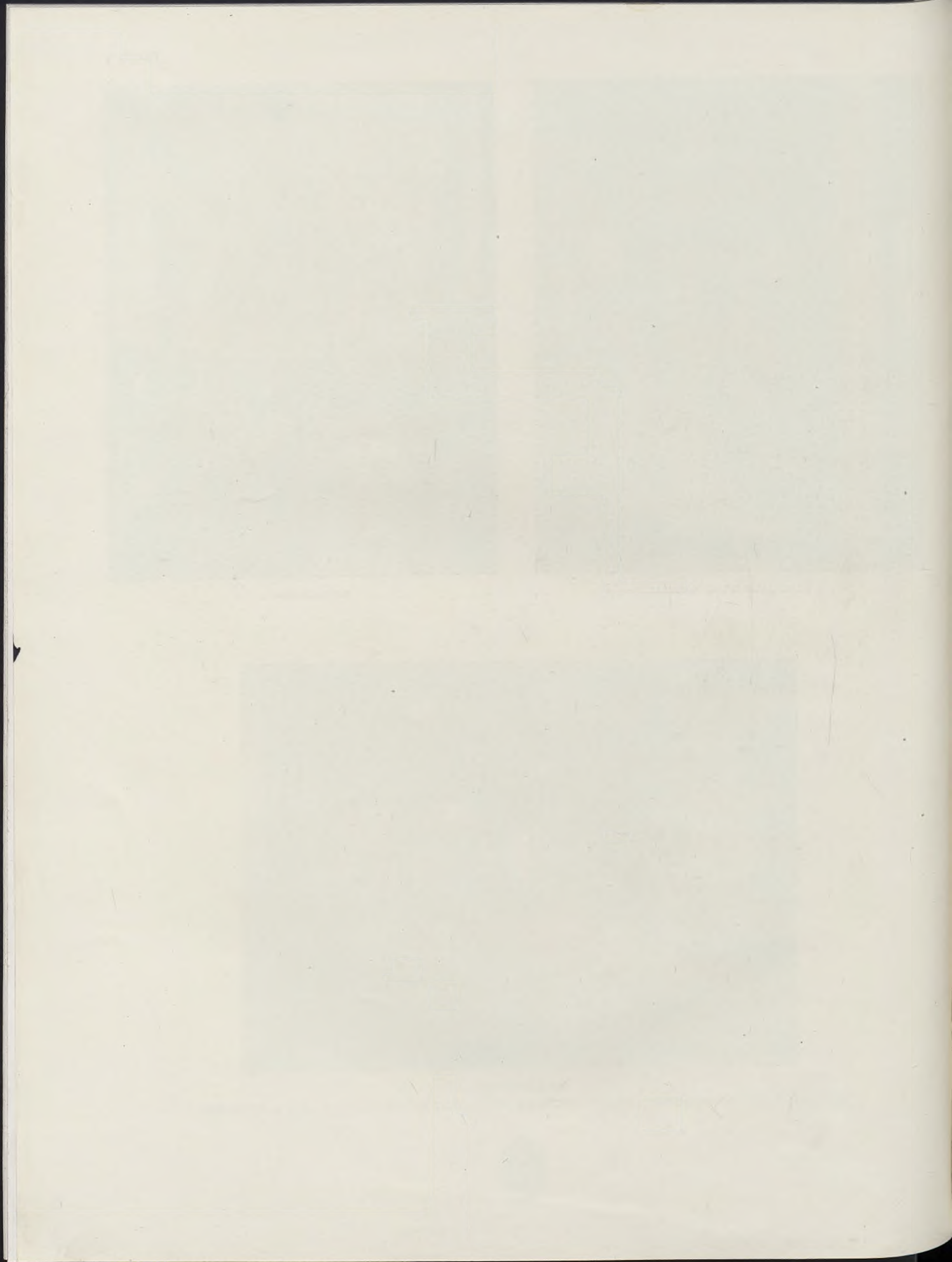


EINTRITTSALLE.

BAU DER N.-Ö. ESKOMPTE-GESELLSCHAFT. ARCHITEKTEN BAURAT E. VON GOTTHILF UND A. NEUMANN.

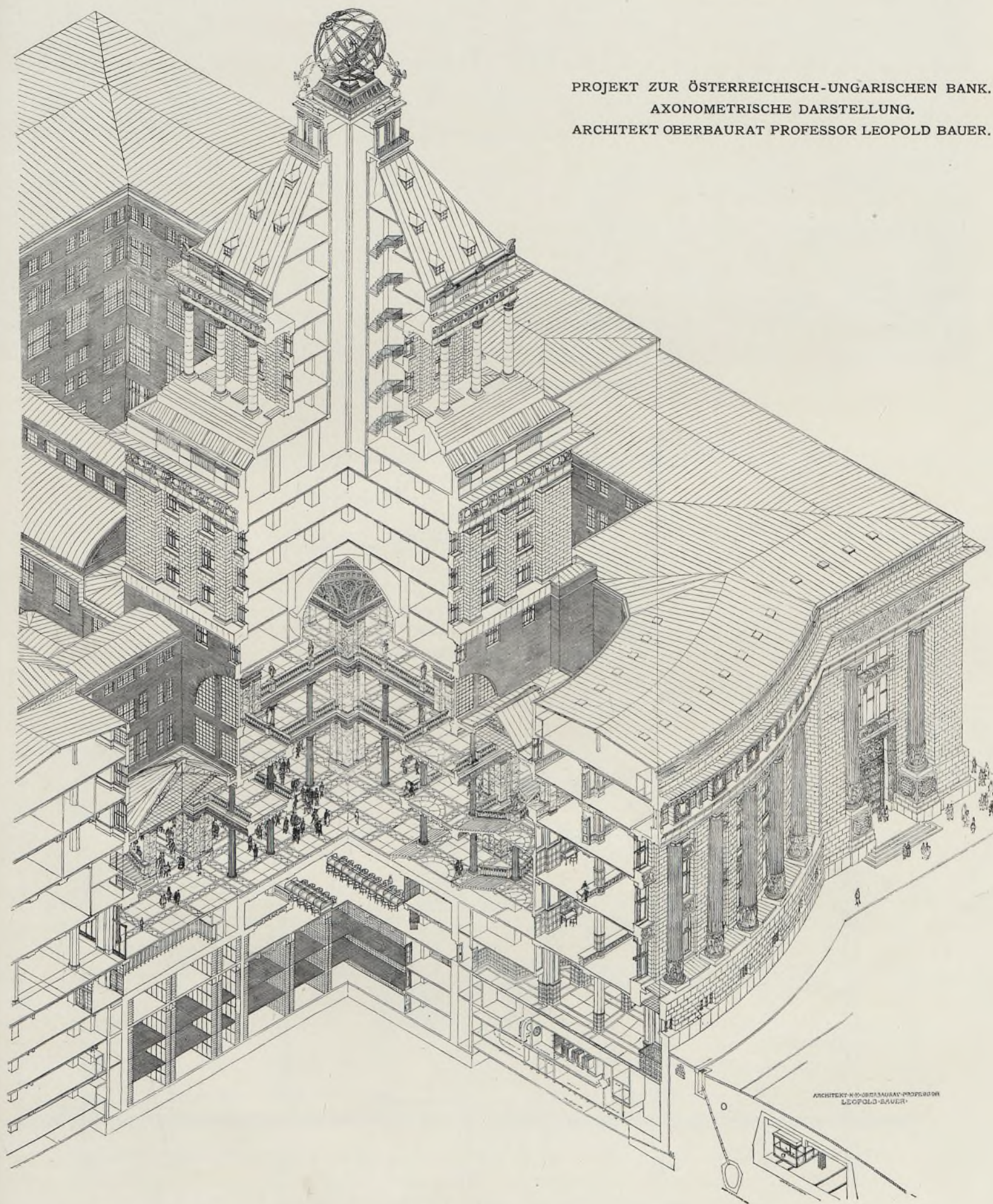




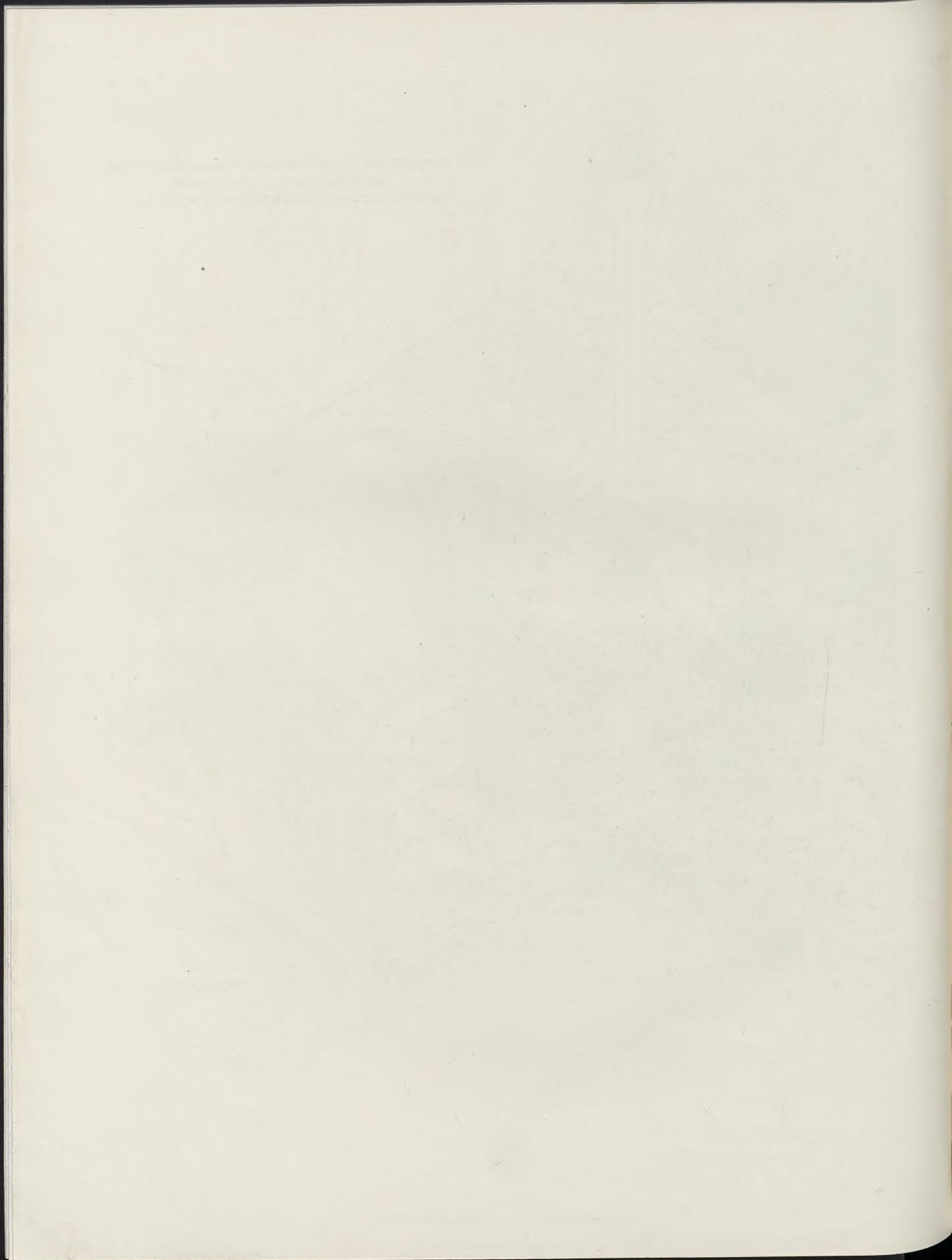




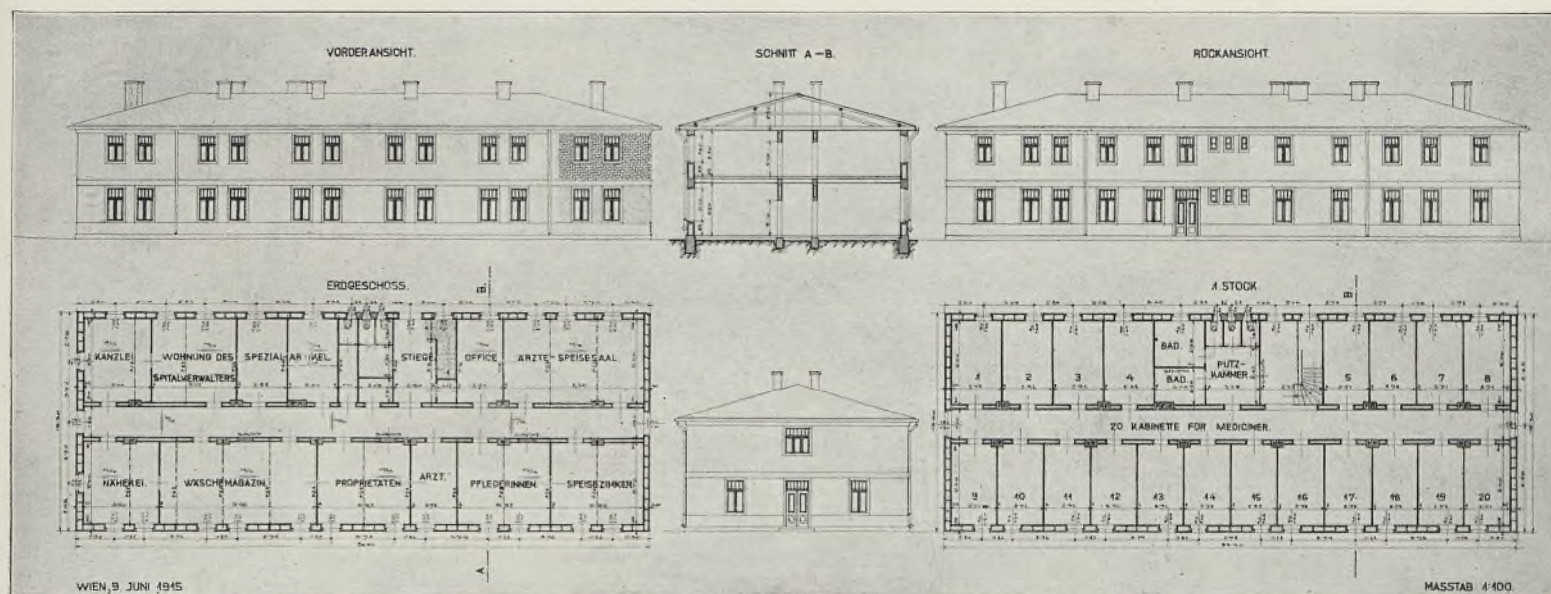
PROJEKT ZUR ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHEN BANK.  
AXONOMETRISCHE DARSTELLUNG.  
ARCHITEKT OBERBAURAT PROFESSOR LEOPOLD BAUER.



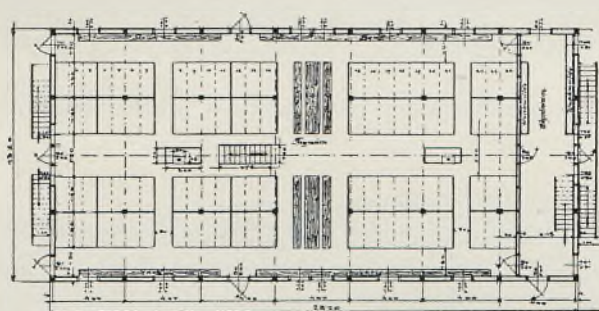




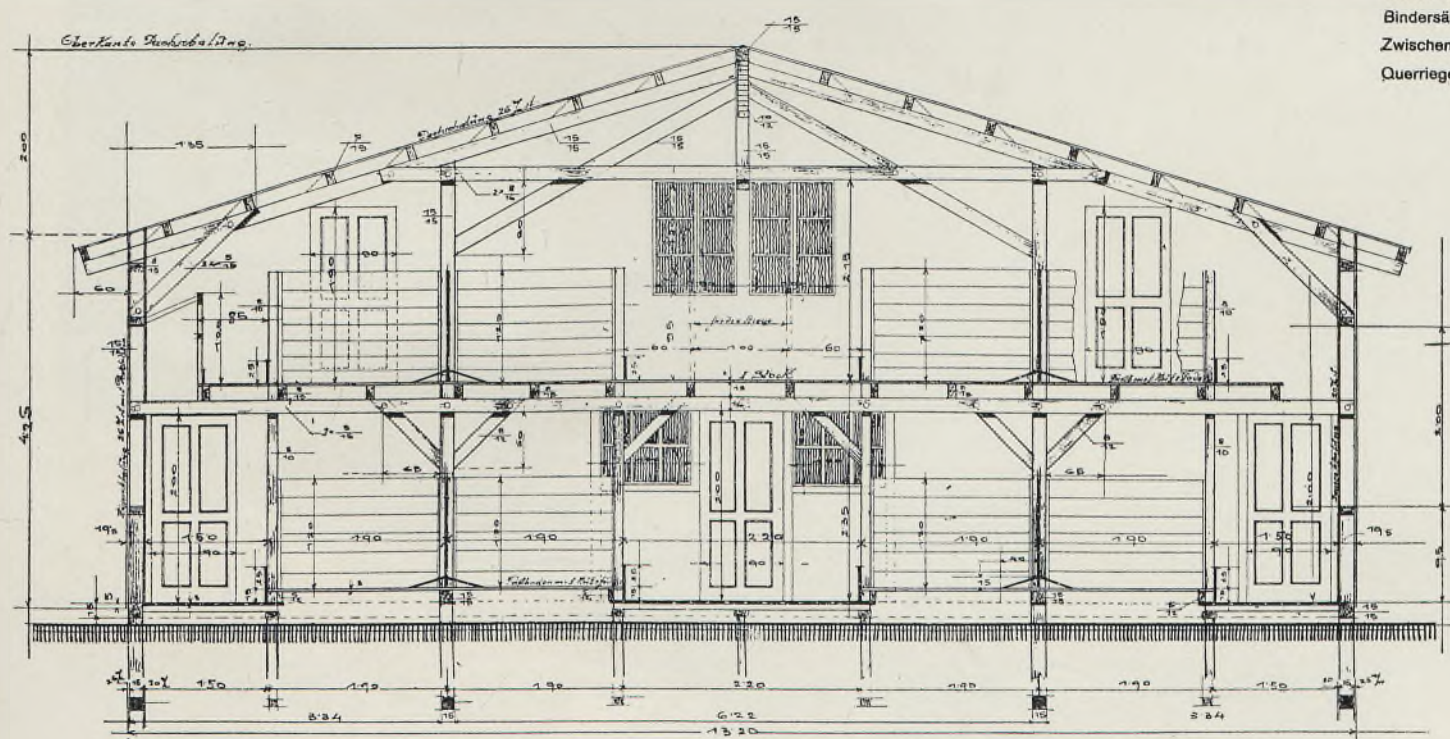




GMÜND, ÄRZTEHAUS, SYSTEM KATONA



WAGNA, GRUNDRISSE EINER WOHNBARACKE.



WAGNA, QUERSCHNITT DURCH EINE WOHNBARACKE.

Binder von 4 zu 4 m.  
 Bindersäulen 15/15 cm.  
 Zwischensäulen 8/15 cm.  
 Querriegel 8/5 cm.





1870

1871

1872

1873

1874

1875

1876

1877

1878

1879

1880

1881

1882

1883

1884

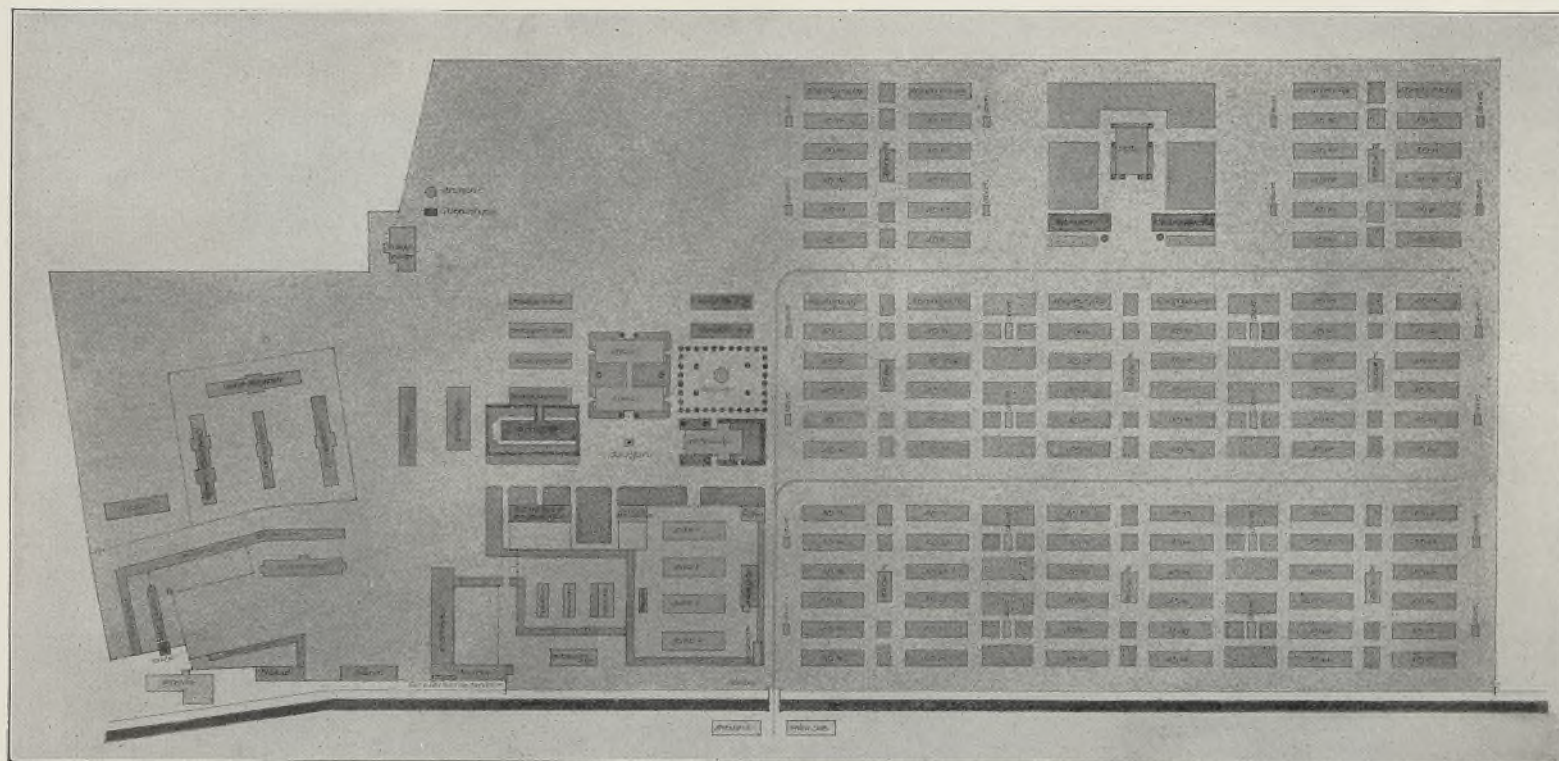
1885

1886

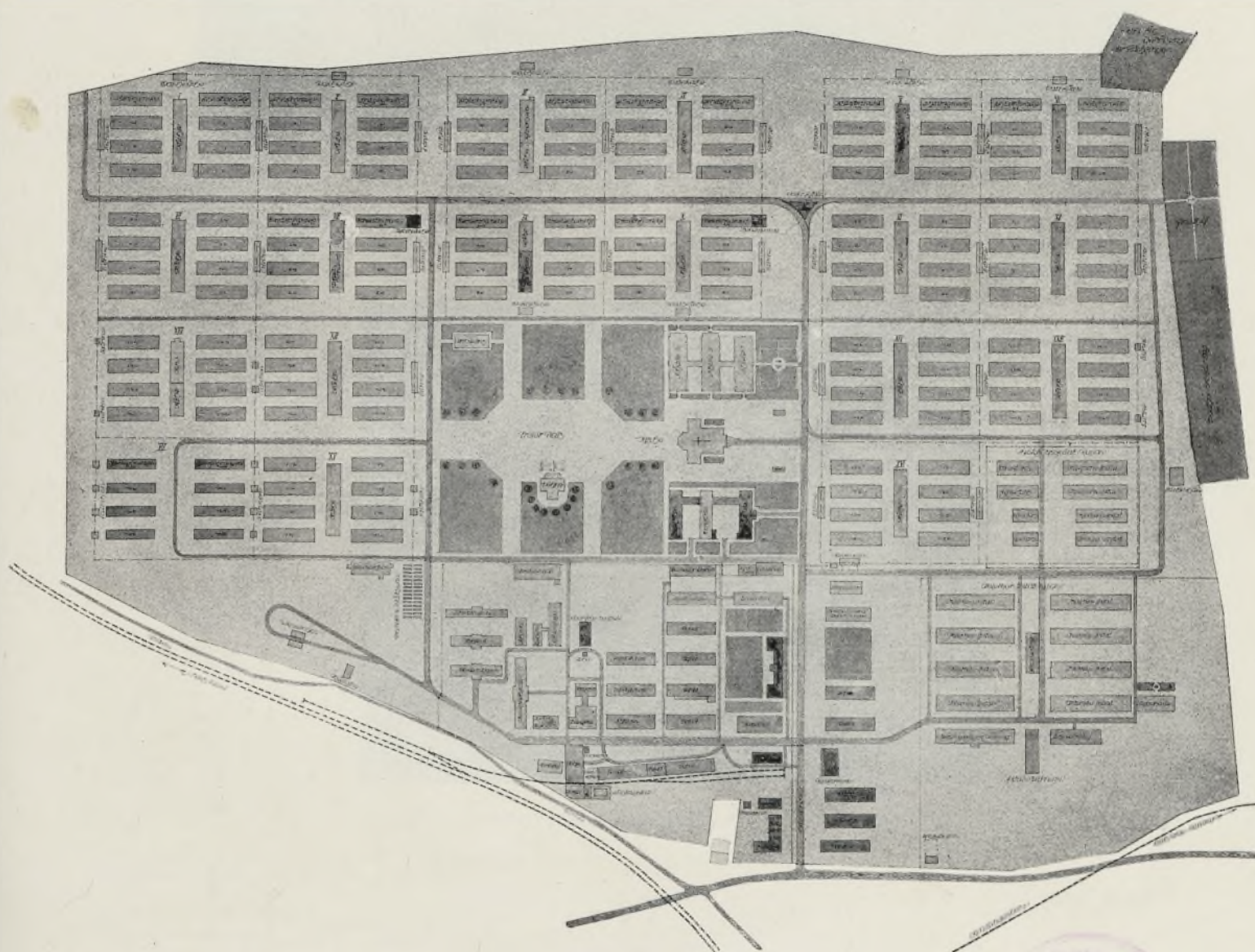
1887

1888

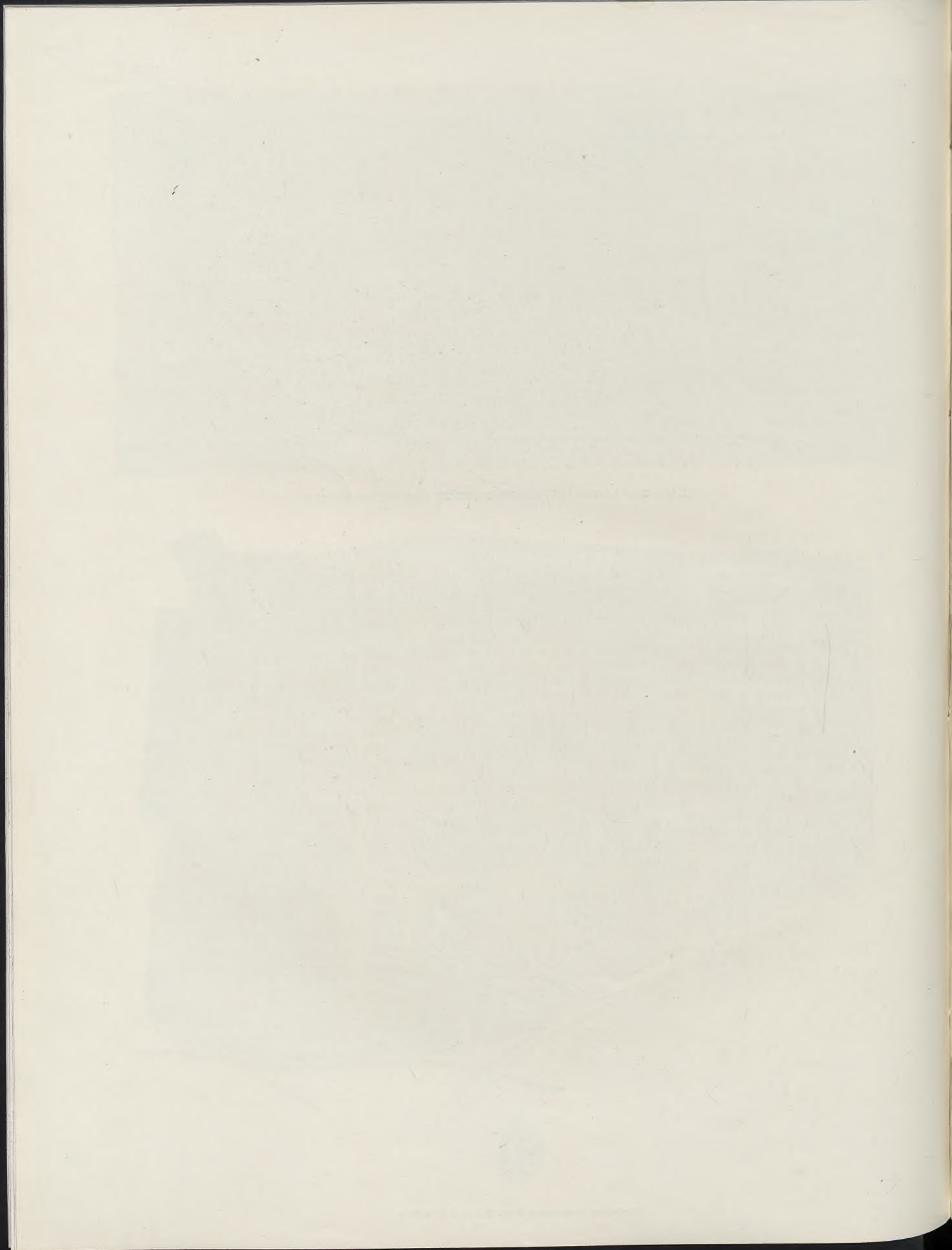




LAGEPLÄNE DER LAGER MITTERNDORF (OBEN) UND GMÜND (UNTEN).











a) (Kat.-Nr. 45) ALESSANDRO MAGNASCO, PROZESSION.



b) (Kat.-Nr. 57) JACOPO ZUCCHI, APOLLO MIT DEN TANZENDEN MUSEN.











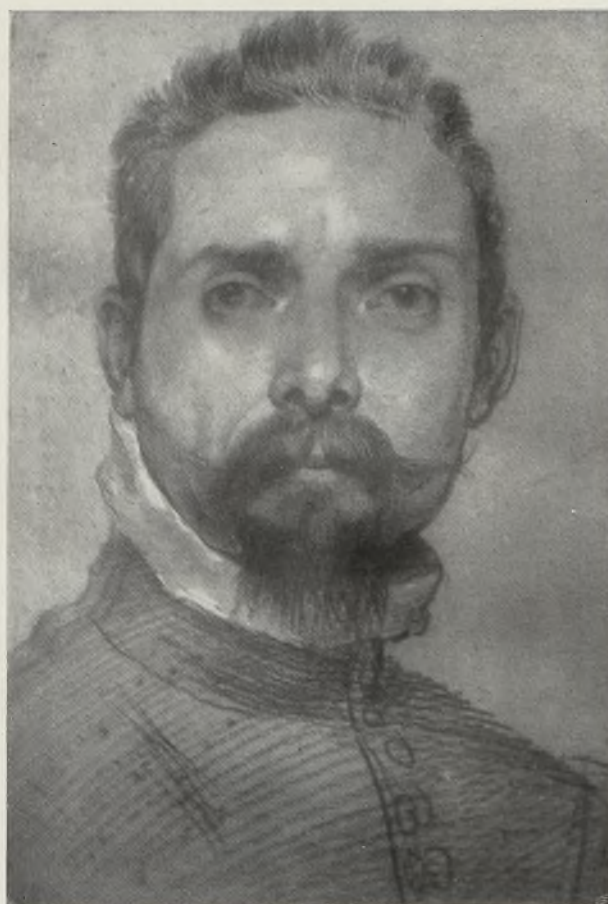
a) (Kat.-Nr. 538) ELFENBEINRAHMEN.



b) (Kat.-Nr. 529) HOCHZEITSKÄSTCHEN  
AUS DER EMBRIACHI-WERKSTATT.



c) (Kat.-Nr. 178) BERNINI, TONMODELLE.



d) (Kat.-Nr. 90) CARACCI, KOPF.











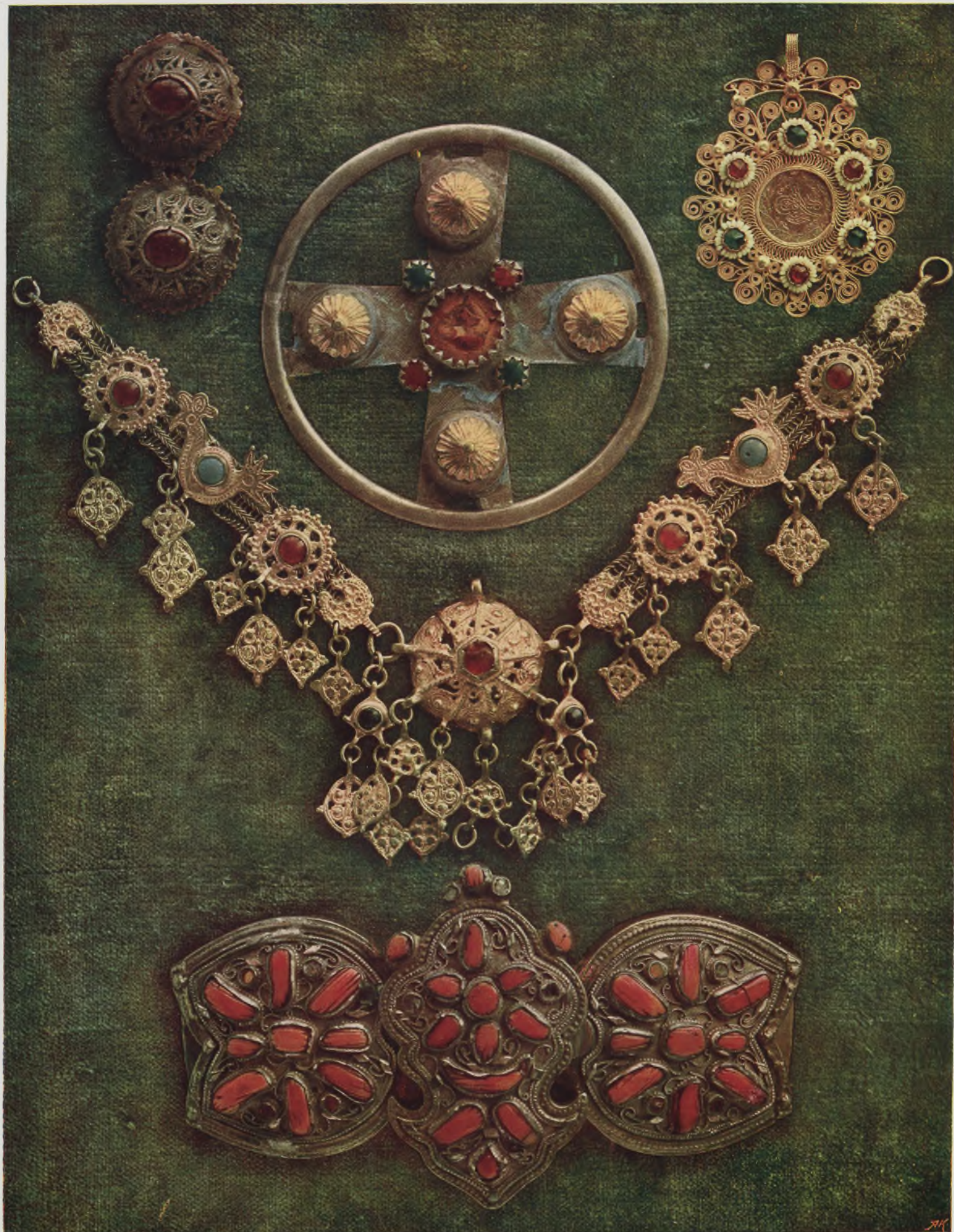
HAUS IN ČUKÁRD









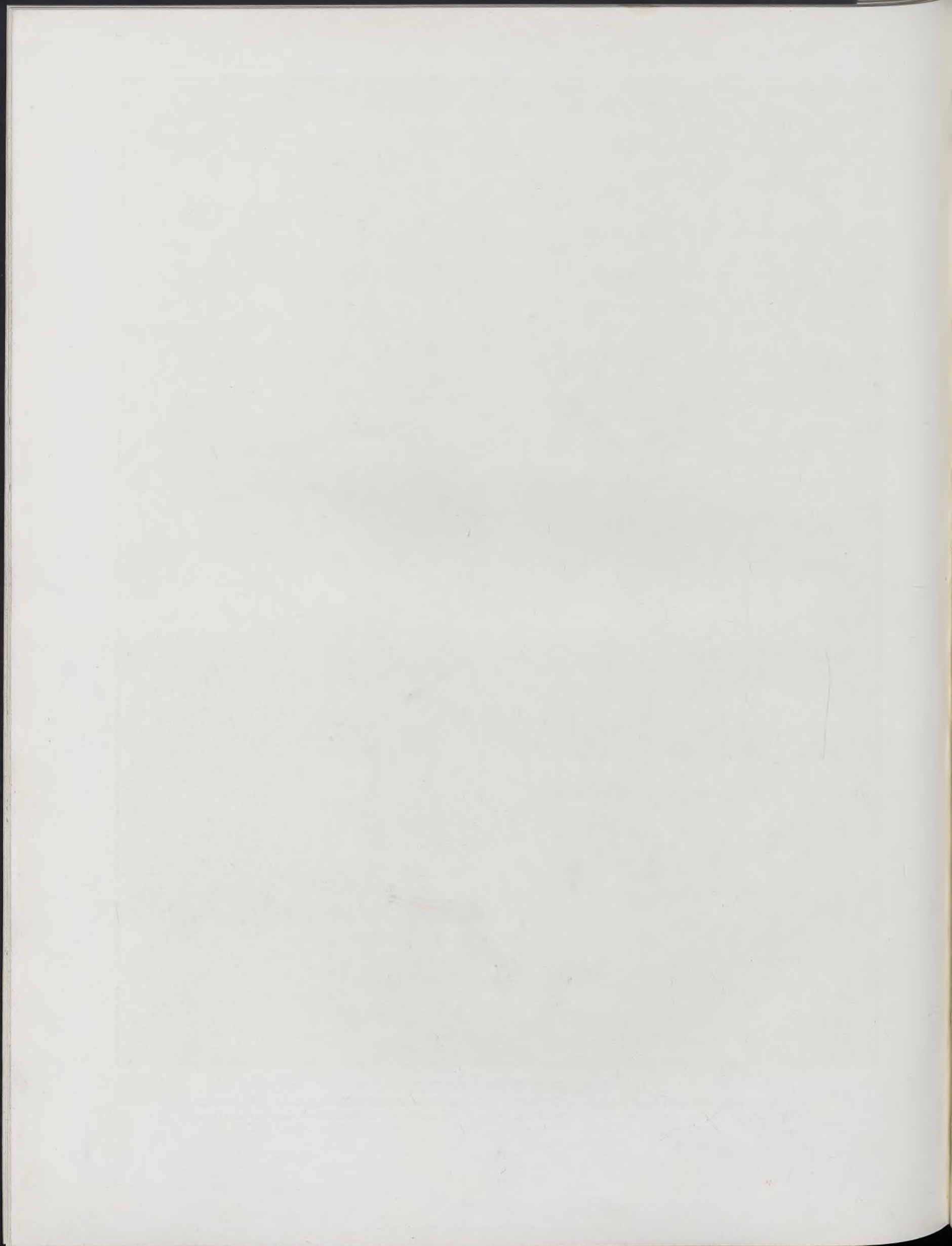


## DALMATINISCHER SCHMUCK

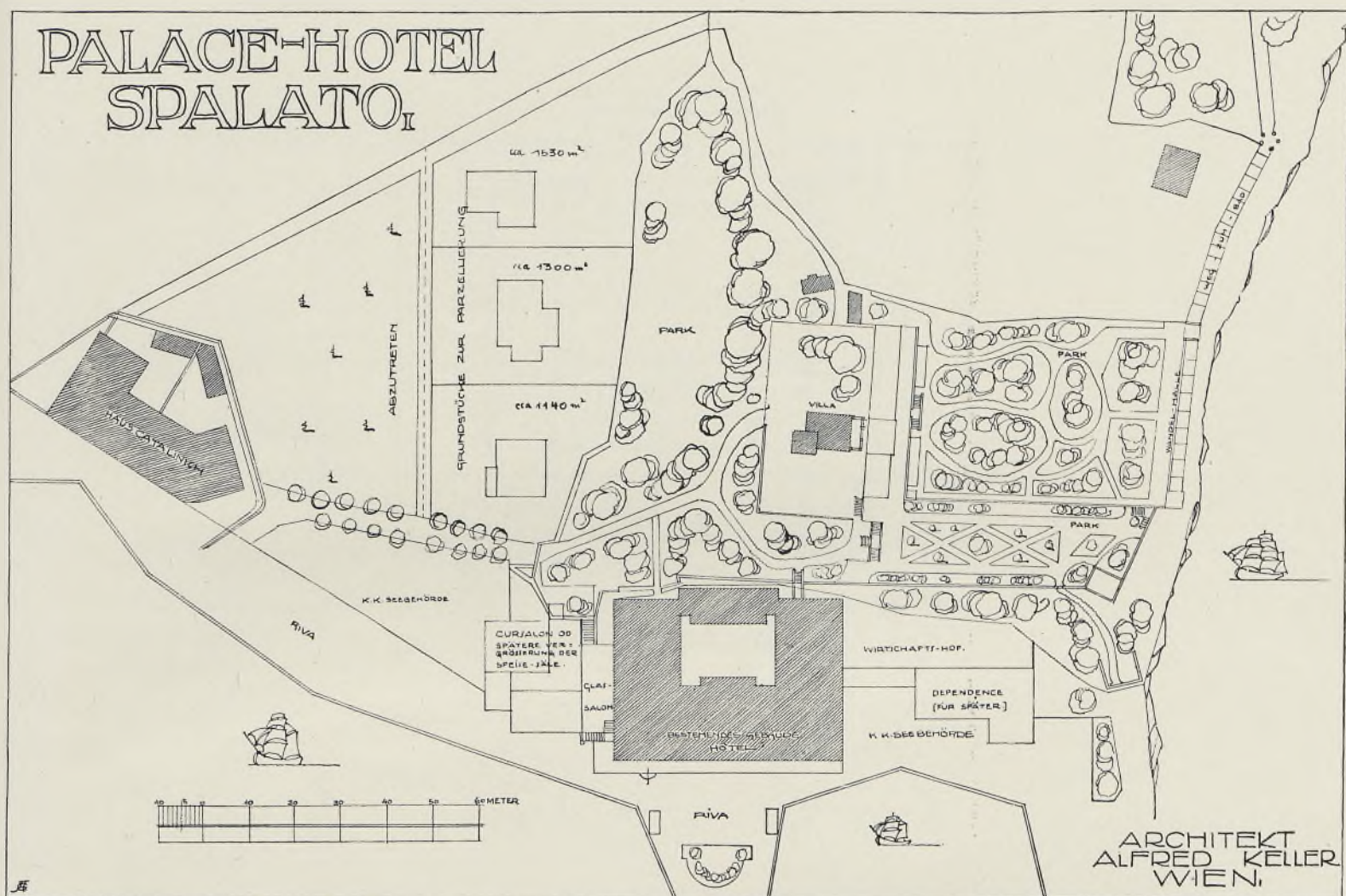
(KOLLEKTION BARONIN HEDWIG HAAS-TEICHEN) / HALSKNÖPFE FÜR EIN MÄNNERHEMD / GÜRTEL-  
SCHNALLE MIT RELIQUIE IN GLASKAPSEL / MEDAILLON MIT ALTER GOLDMÜNZE / SILBERNES HALS-  
BAND, VERGOLDET, MIT BUNTEN STEINEN / GÜRTEL MIT KANNELIERTEN KORALLEN



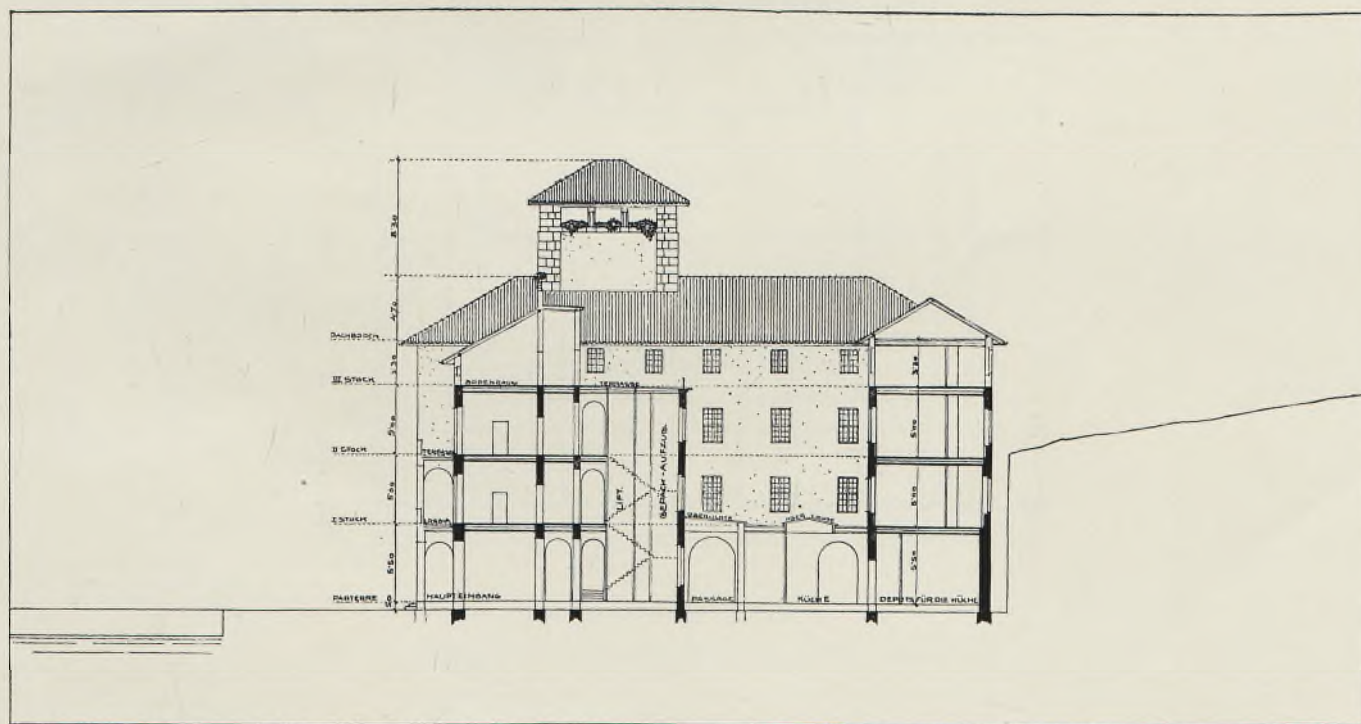








LAGEPLAN.



SCHNITT.

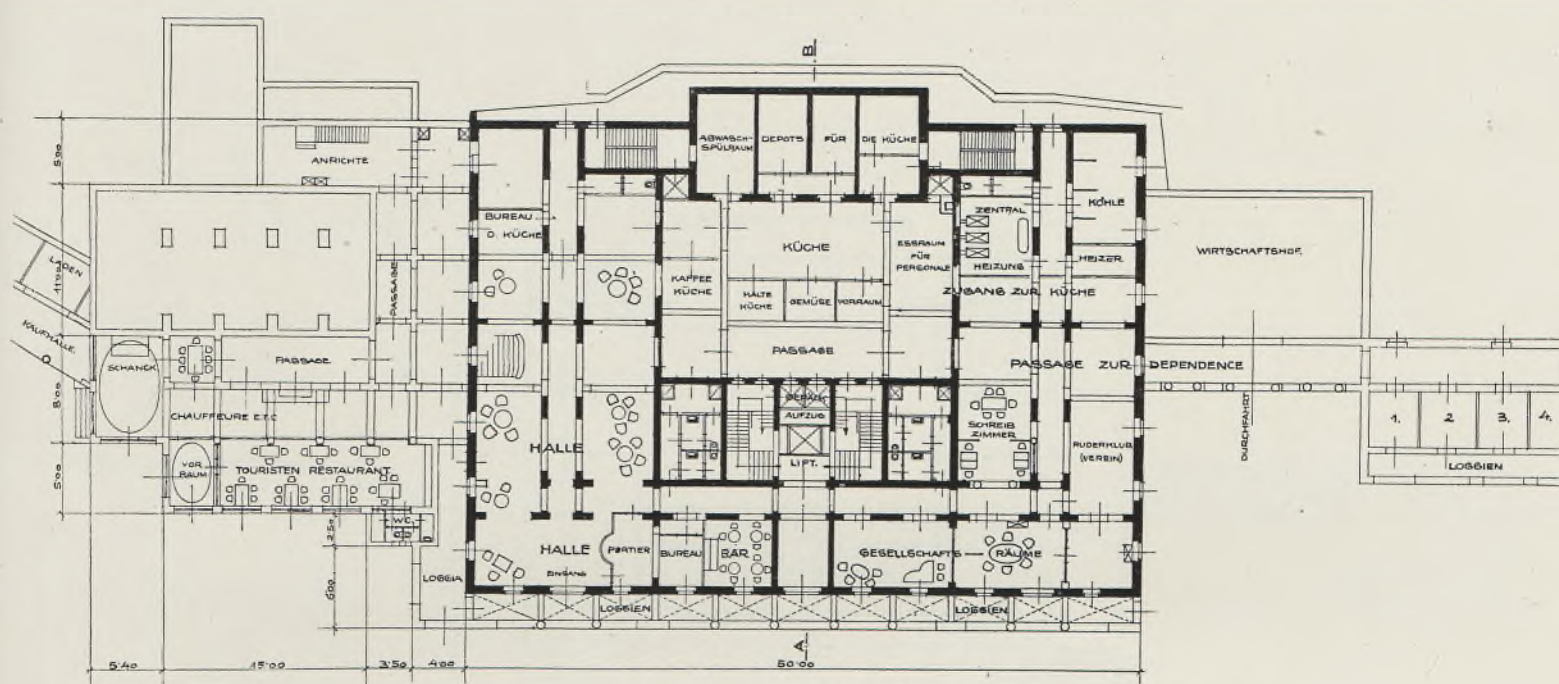
ALFRED KELLER, HOTELPROJEKT FÜR SPALATO.



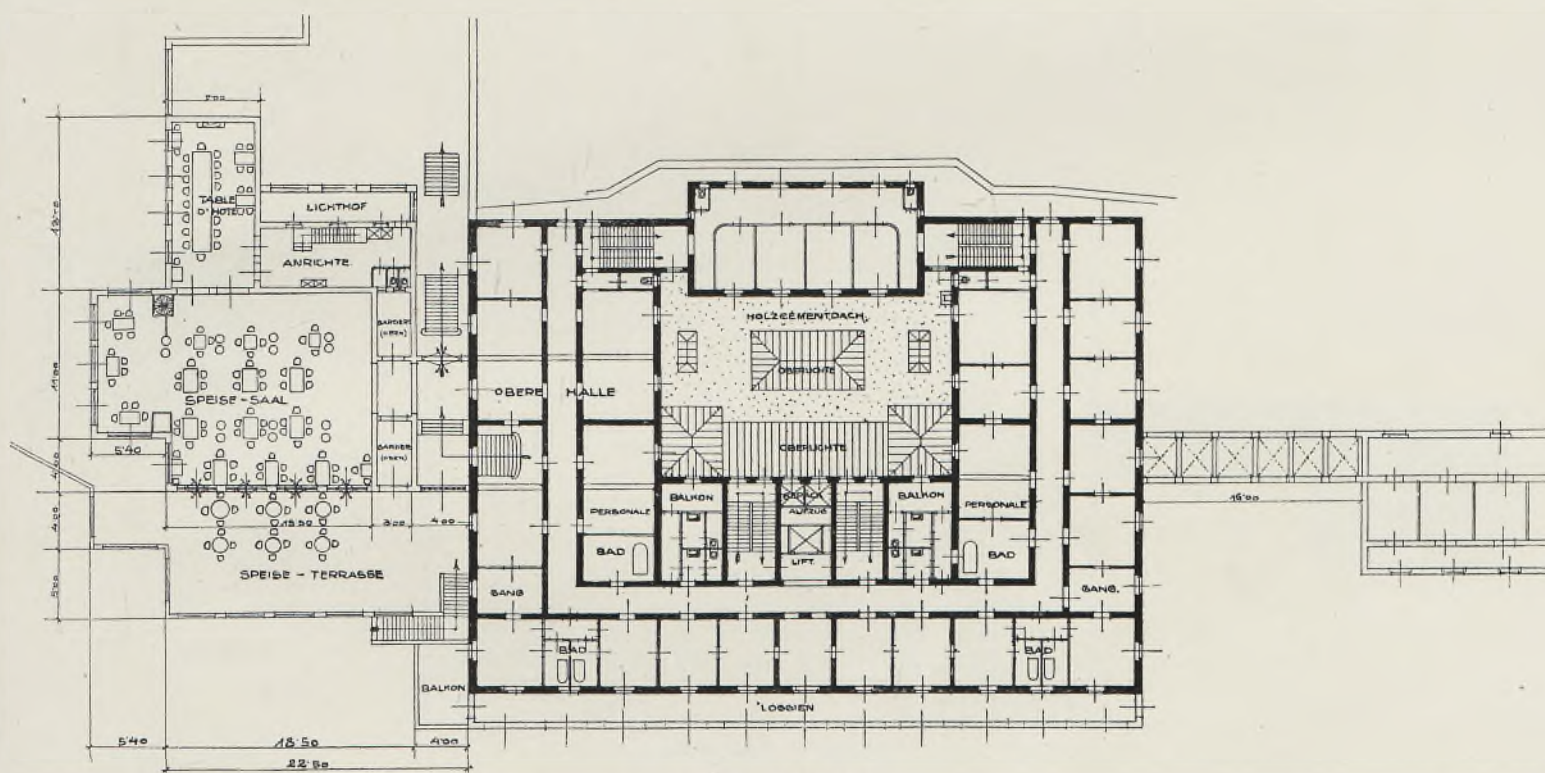


11.11.12





GRUNDRISS: PARTERRE.

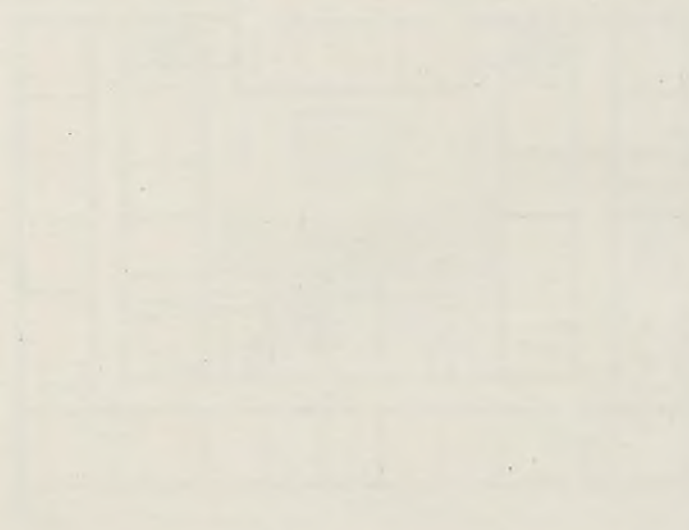
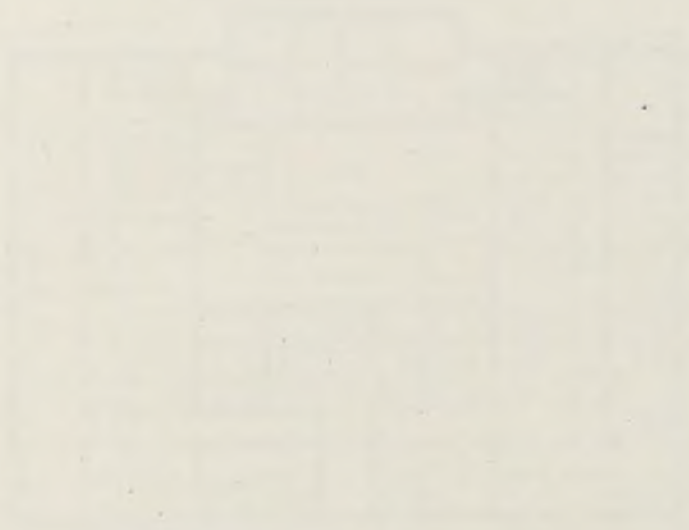


GRUNDRISS: I. STOCK.

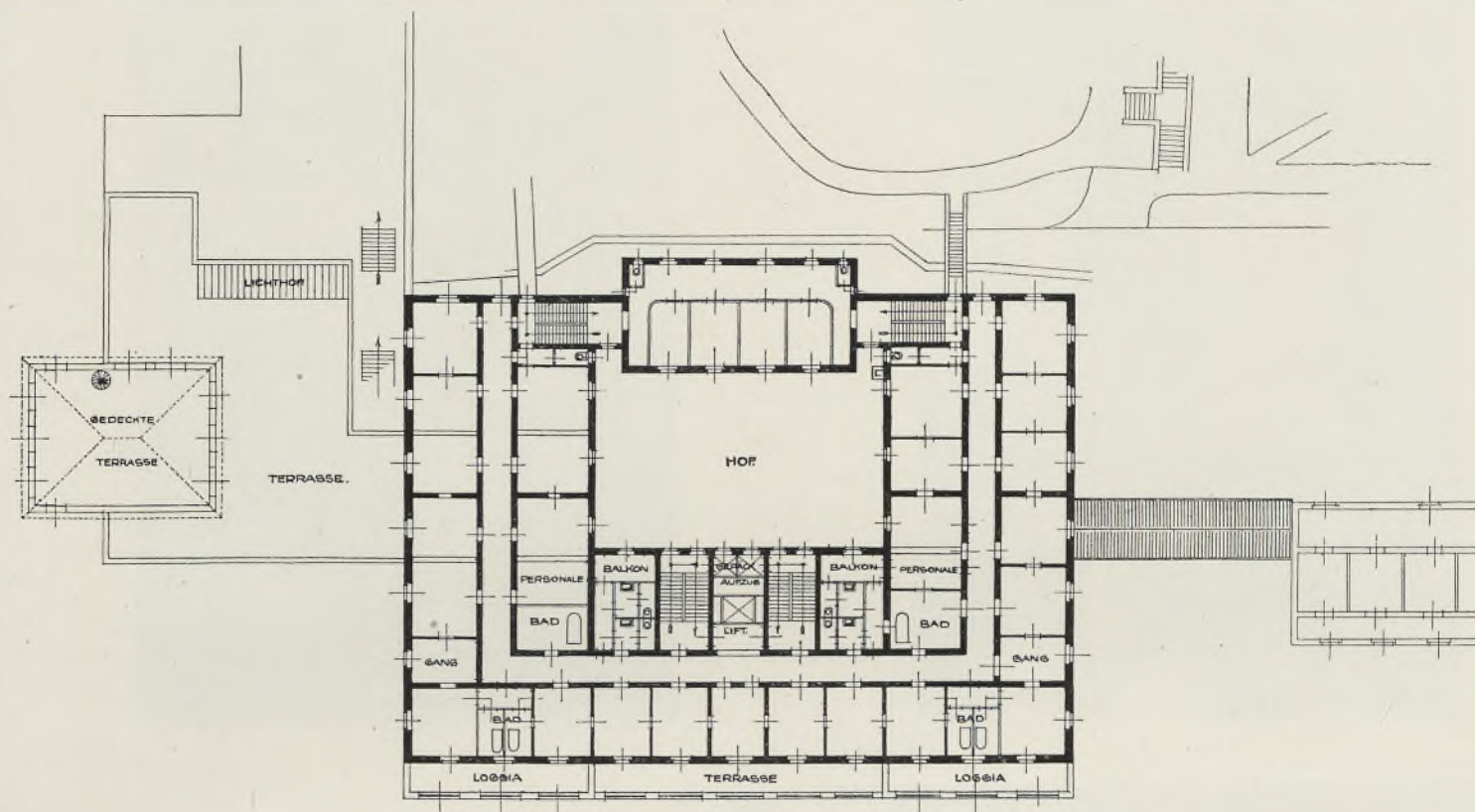
ALFRED KELLER, HOTELPROJEKT FÜR SPALATO.



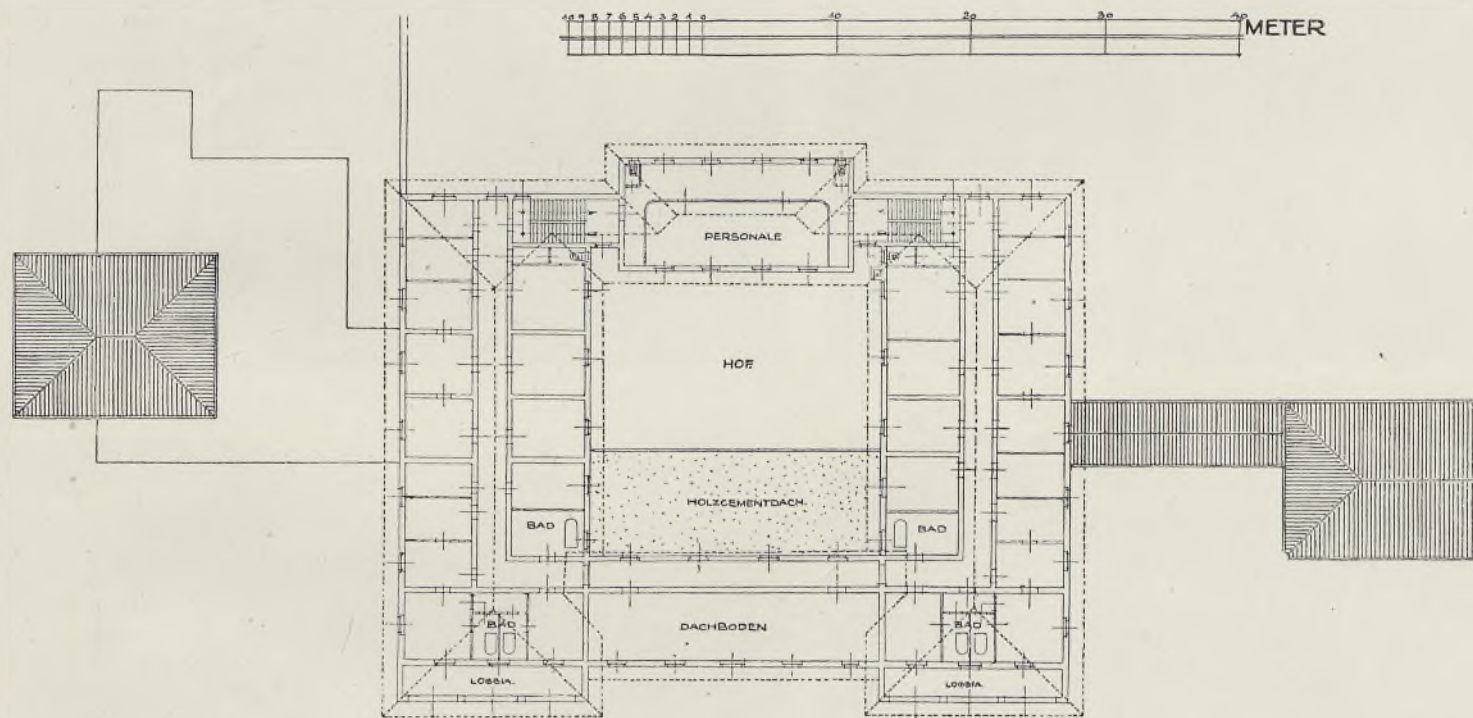








GRUNDRISS: II. STOCK.

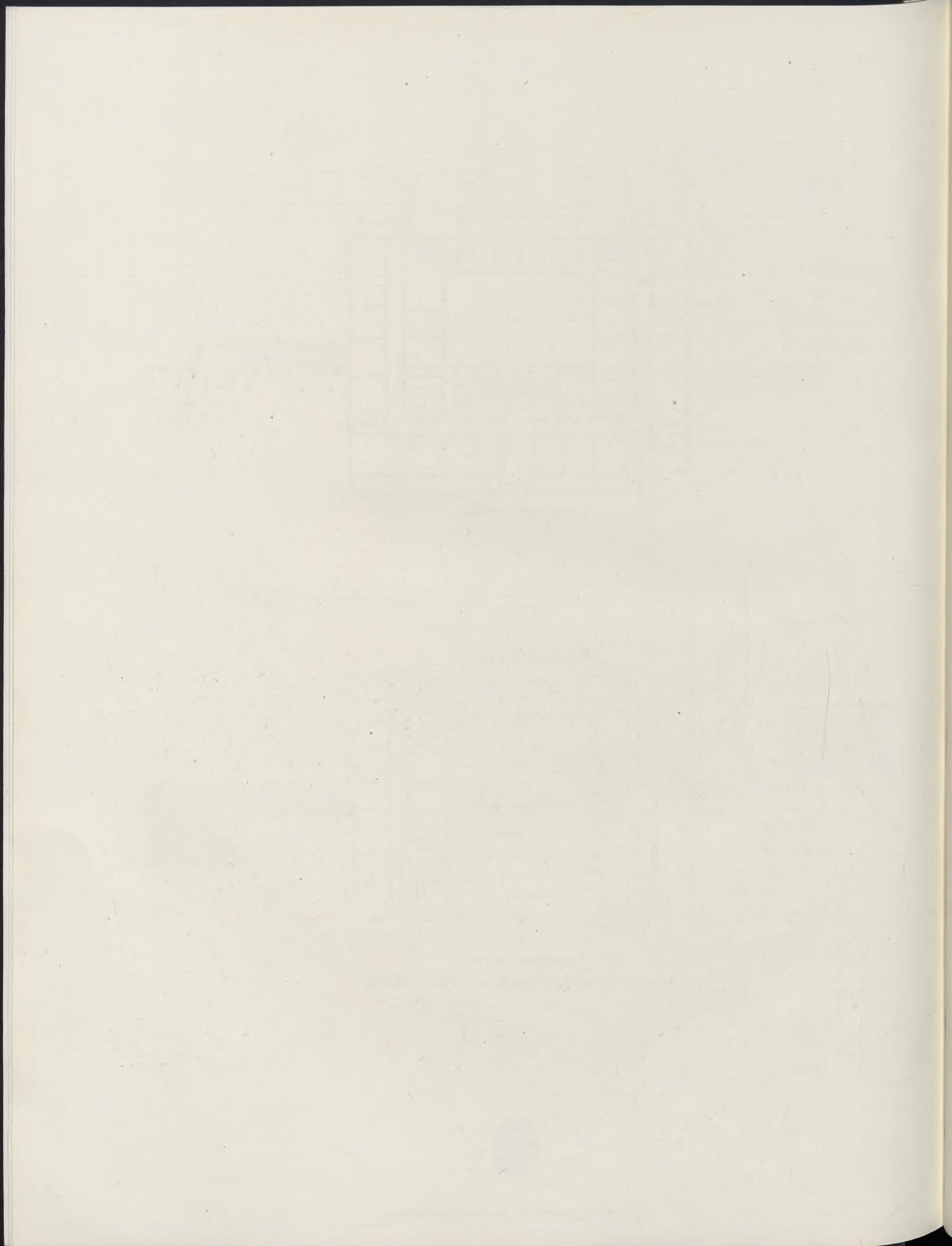


GRUNDRISS: III. STOCK.

ALFRED KELLER, HOTELPROJEKT FÜR SPALATO.











VORZIMMER.



TOILETTE.



WOHNZIMMER.



WOHNZIMMER.



WOHNZIMMER.

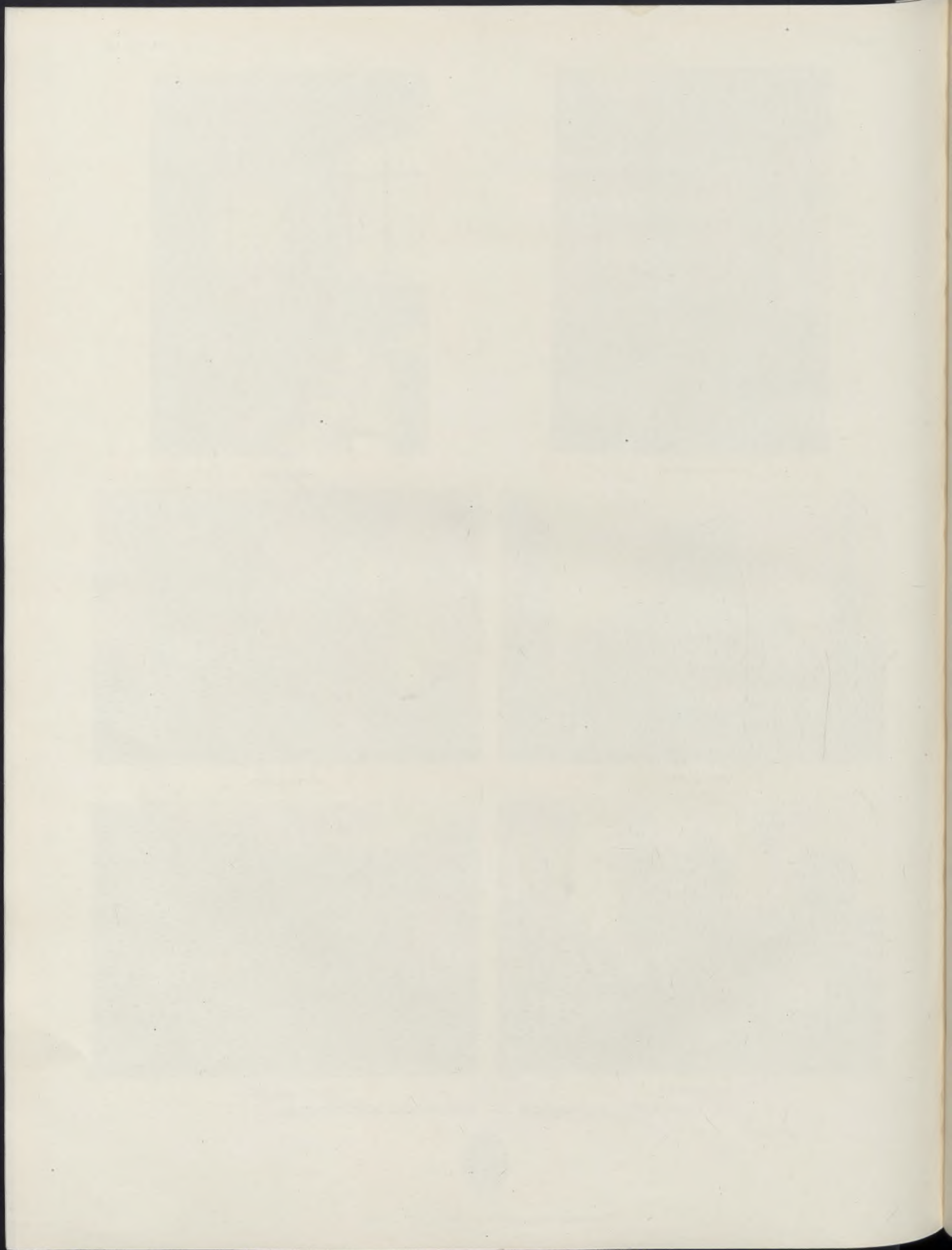


ZIMMER DER DAME.

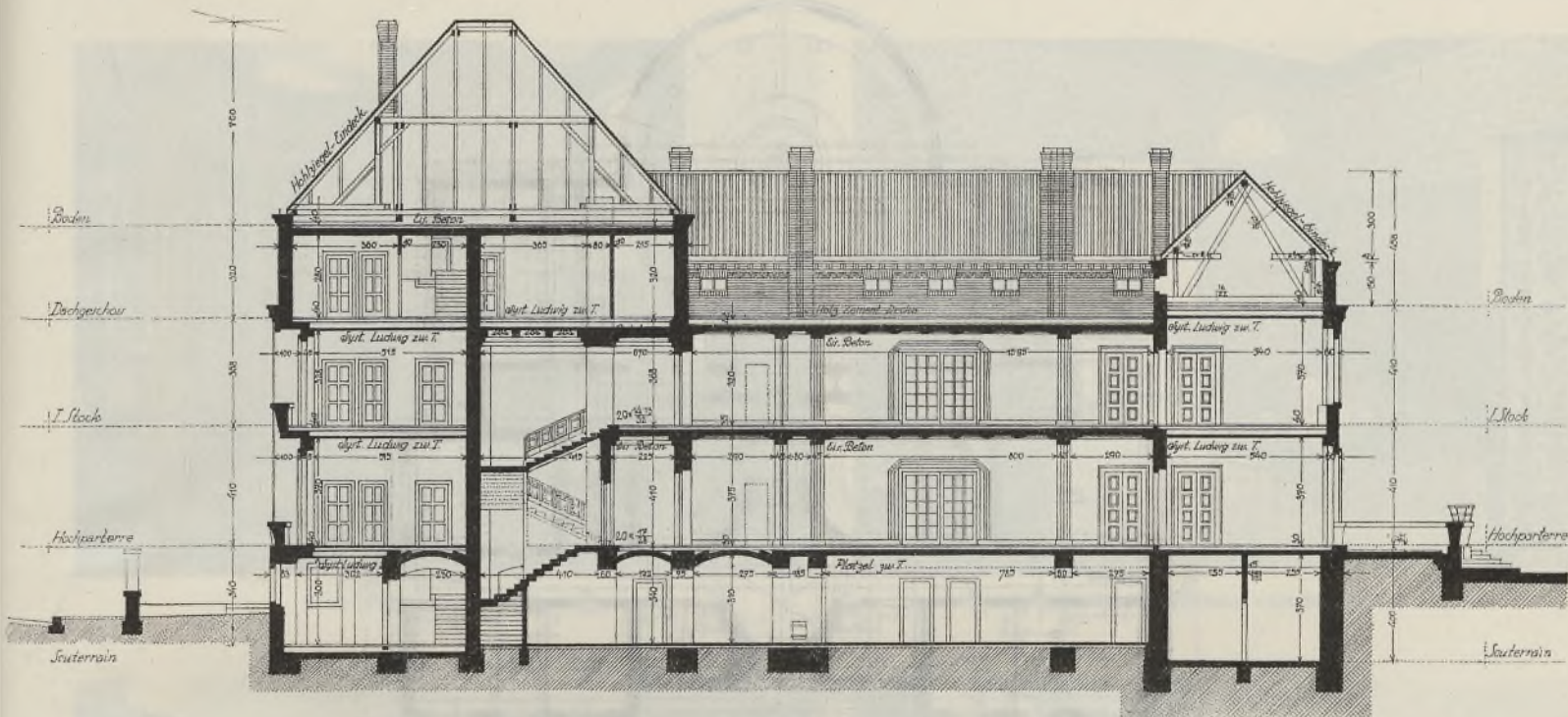
JOSEF HOFFMANN, WOHNUNG K. — WIEN, GUMPENDORFERSTRASSE.



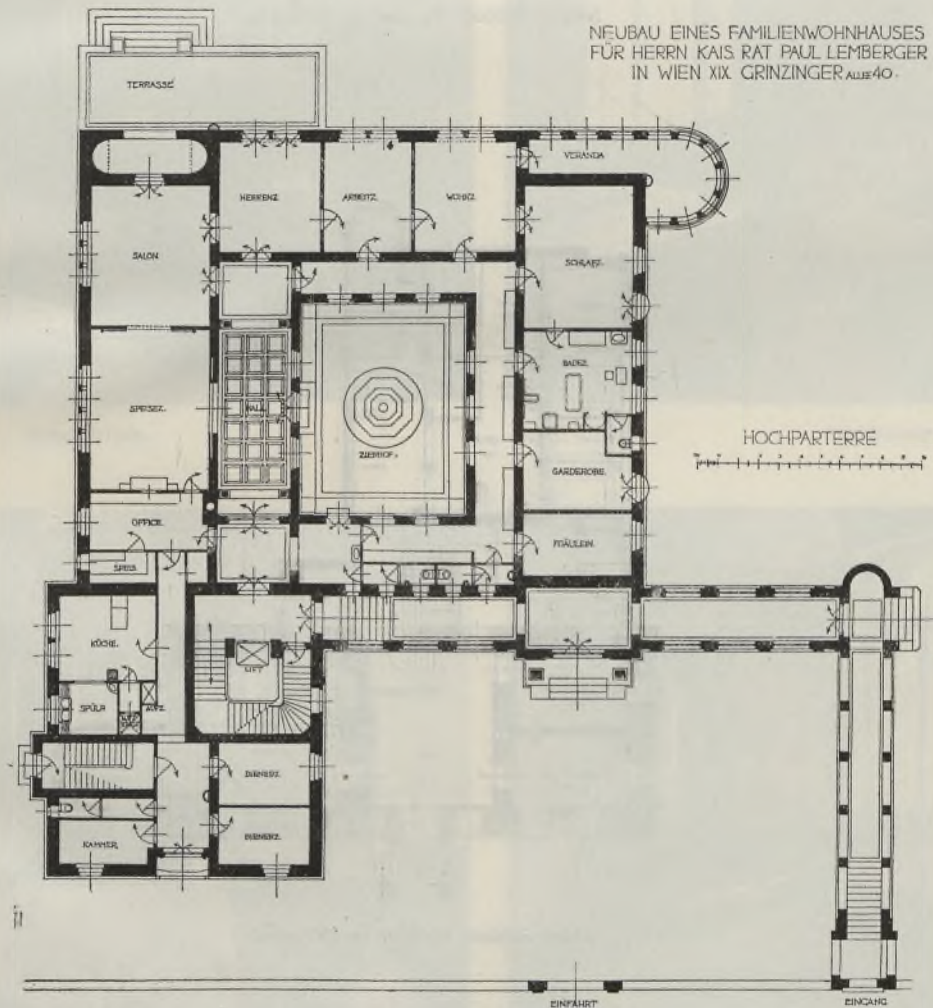








Wohnhaus Lemberger in Wien, Schnitt und Grundriß.

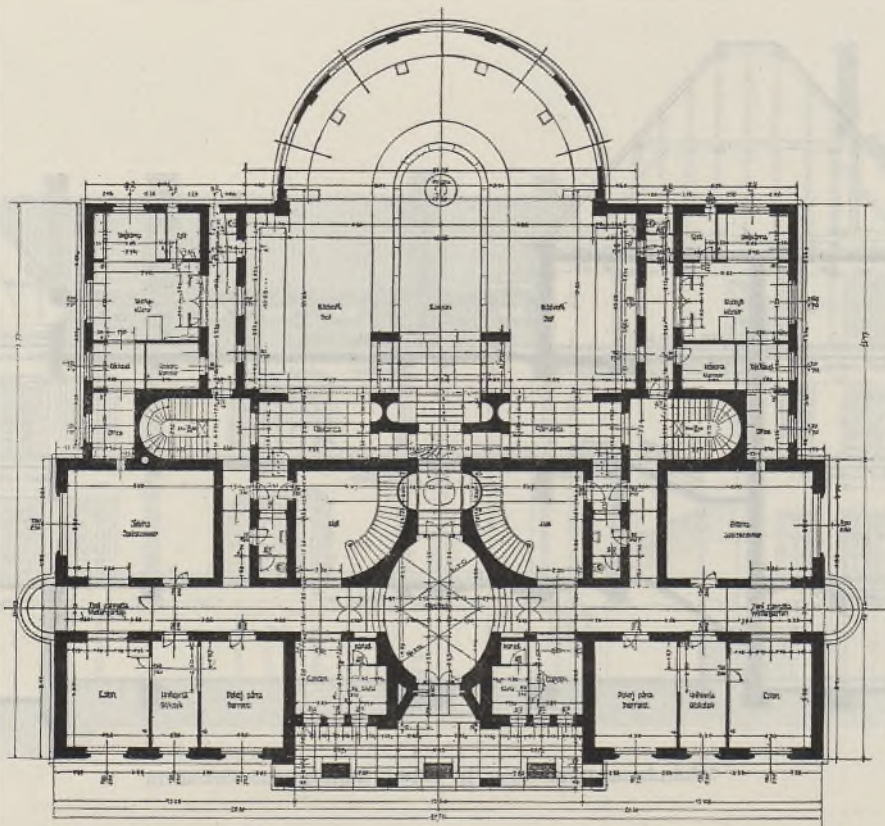


Architekt Jan Kotěra.

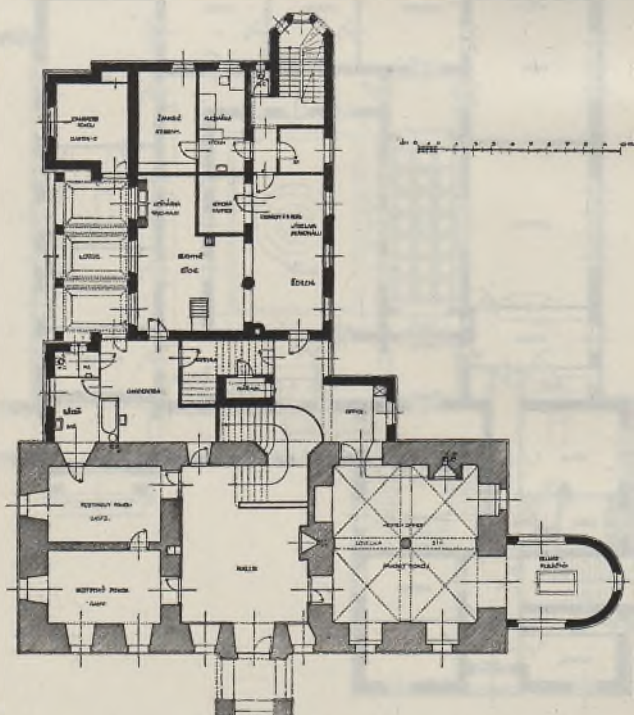


Kunstverlag Anton Schroll &amp; Co., Ges. m. b. H. in Wien





Neues Schloß Radboř in Böhmen.



Altes Schloß Radboř in Böhmen.

Architekt Jan Kotěra.





SCHLAFZIMMER DER SÖHNE.



SCHLAFZIMMER DER SÖHNE.



BIBLIOTHEK.



BIBLIOTHEK.



ZIMMER DER SÖHNE.

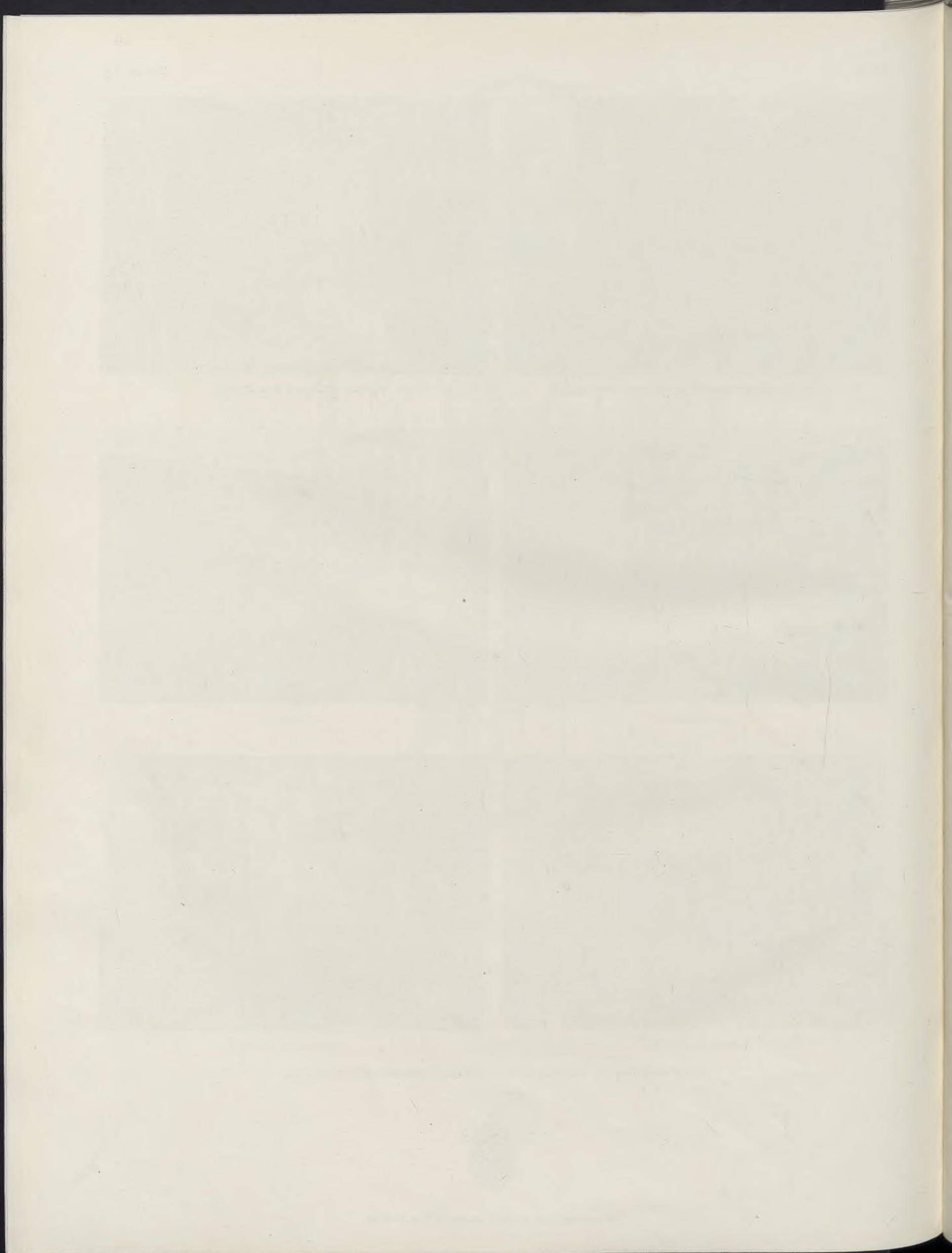


ZIMMER DER SÖHNE.

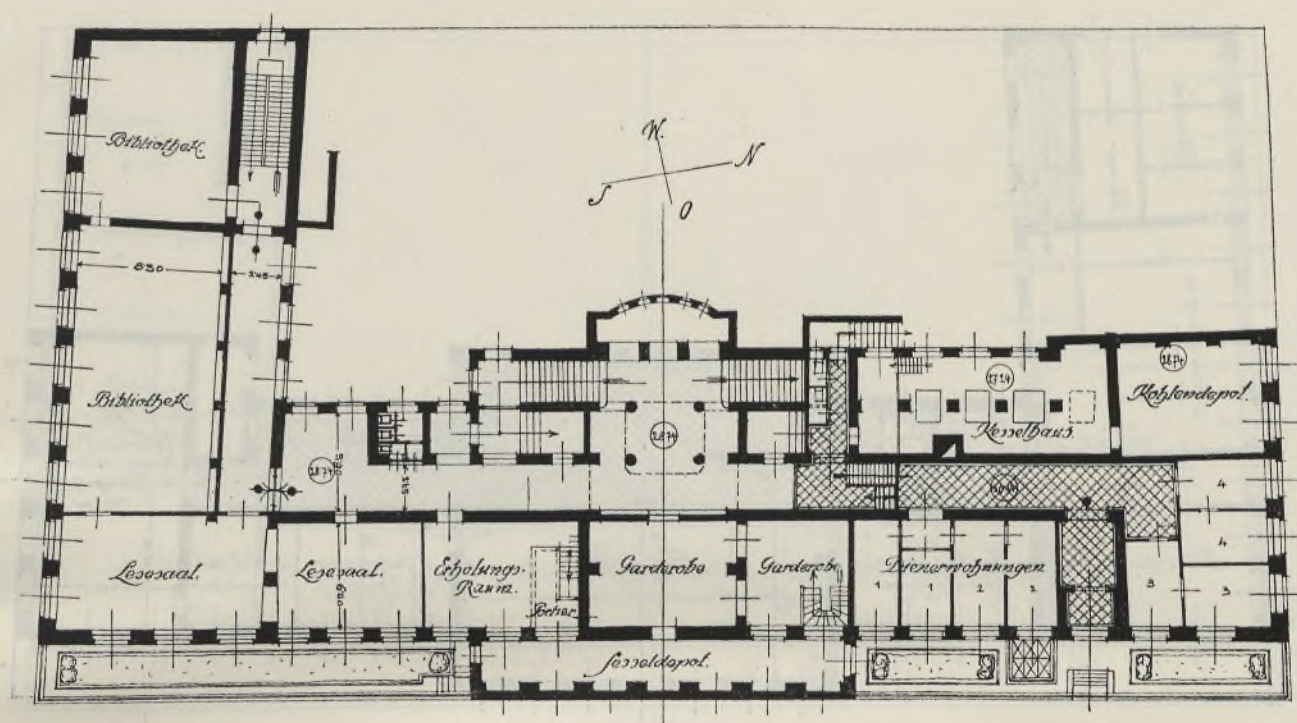
JOSEF HOFFMANN, WOHNUNG K. — WIEN, GUMPENDORFERSTRASSE.



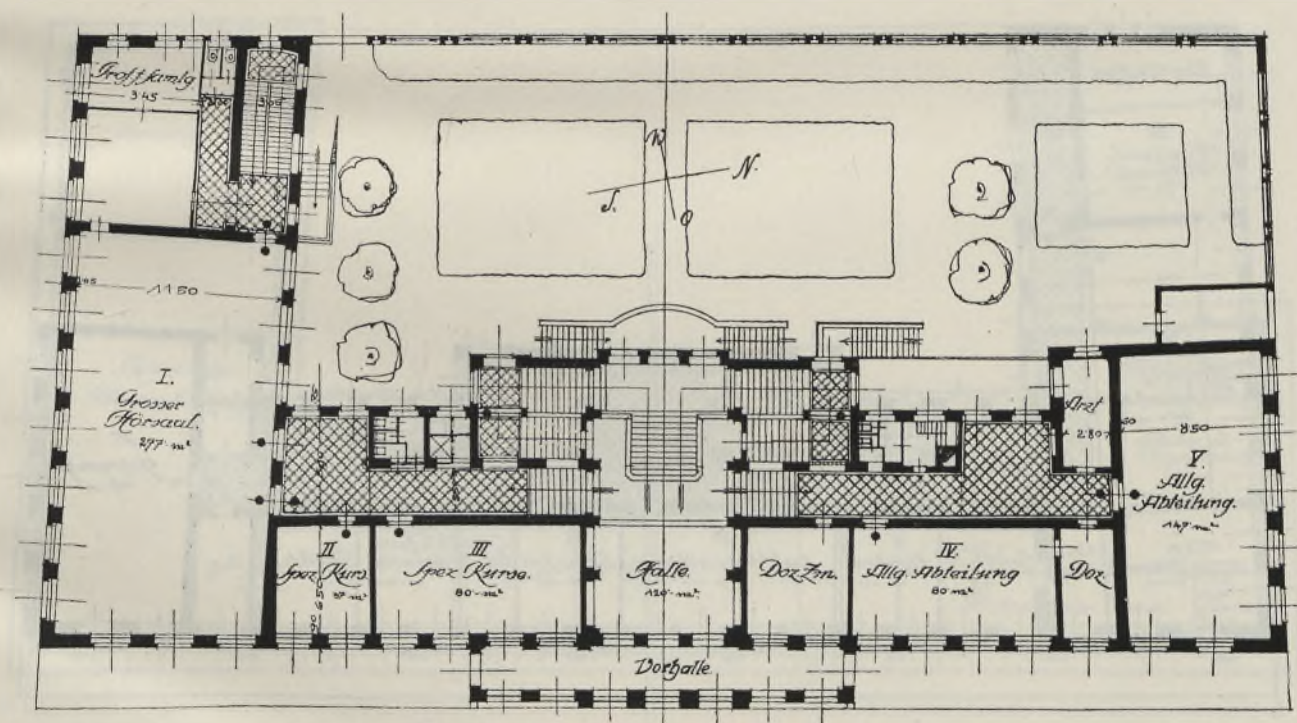








Unter-Erdgeschoß



Hoch-Erdgeschoß.

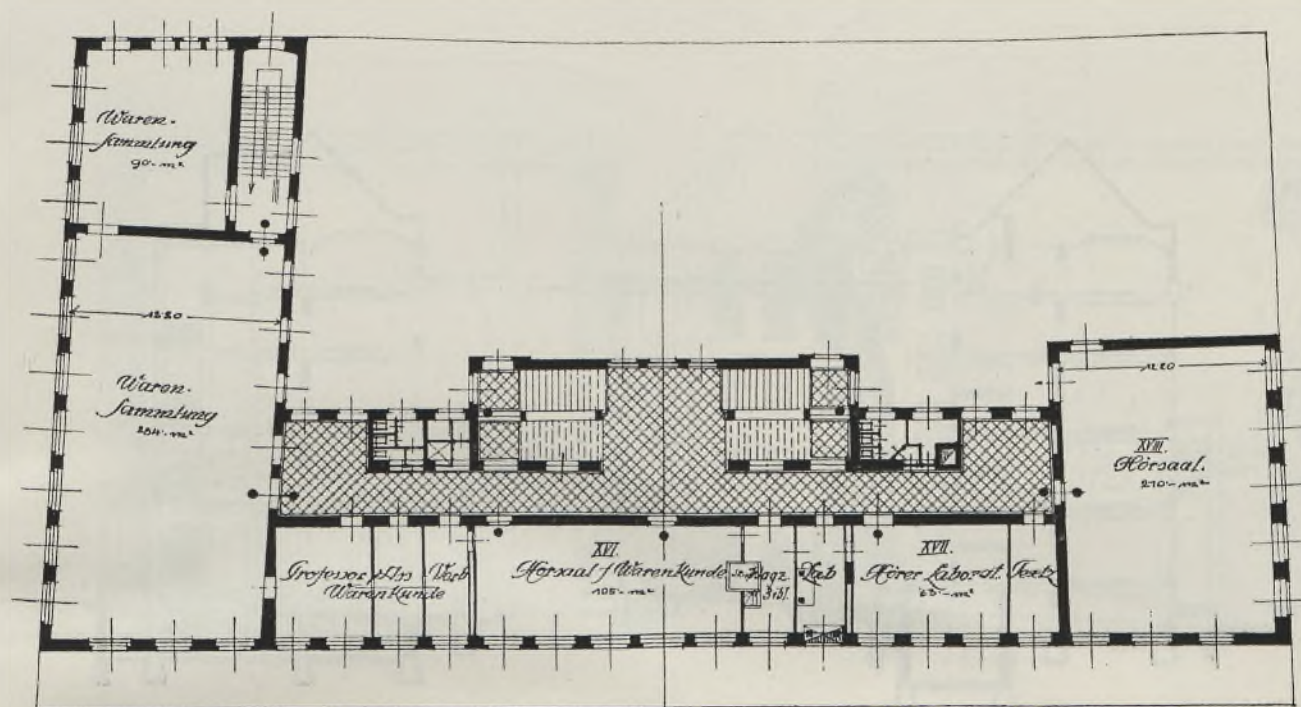
Architekt Alfred Keller, Die k. k. Exportakademie in Wien, Grundrisse.



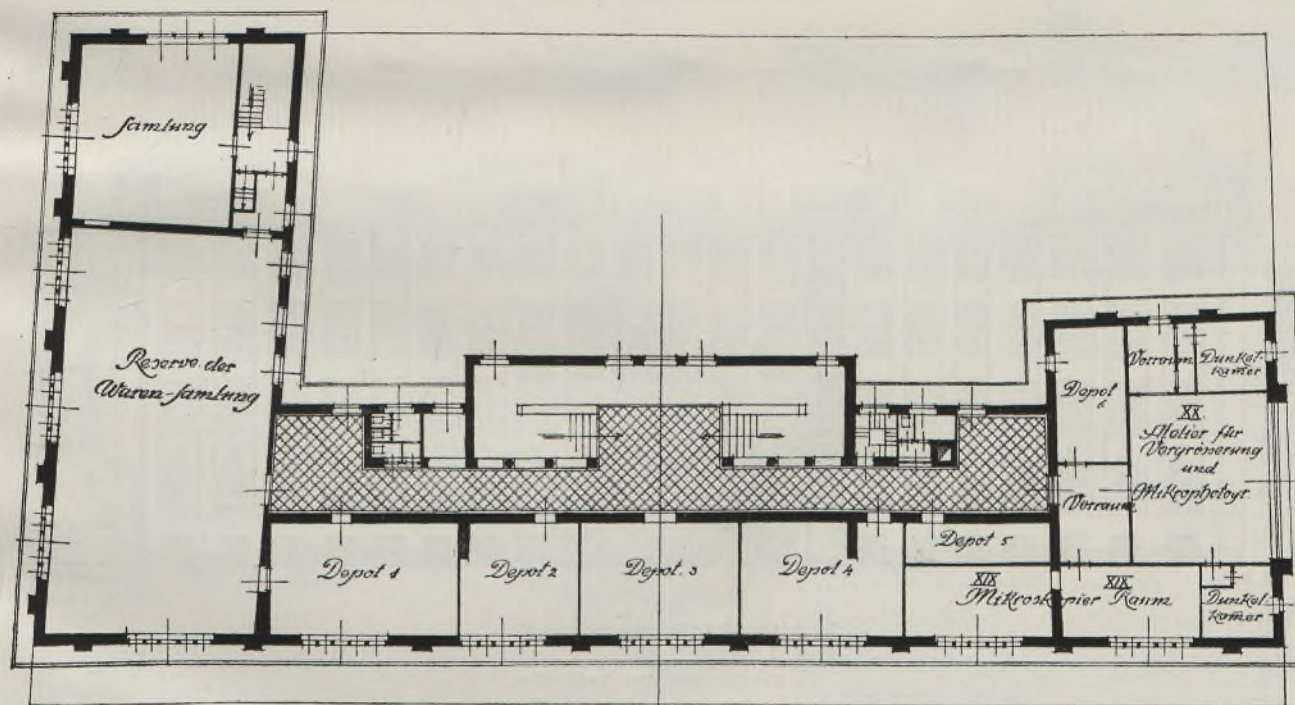








III. Stock.

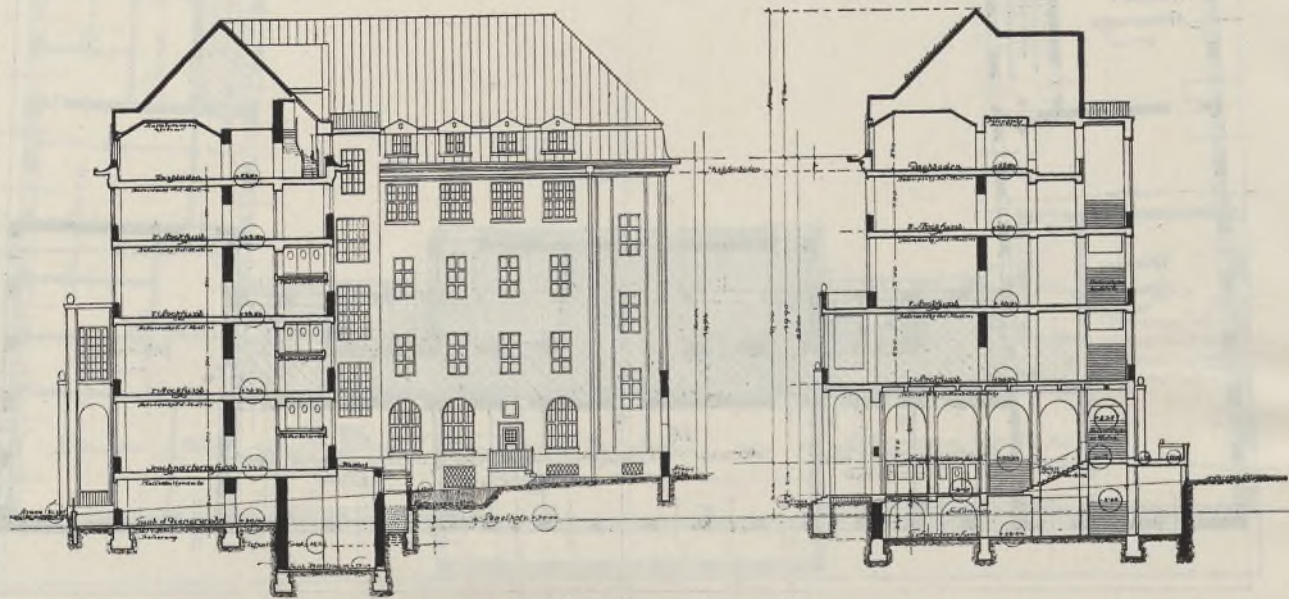


Dachgeschoß.

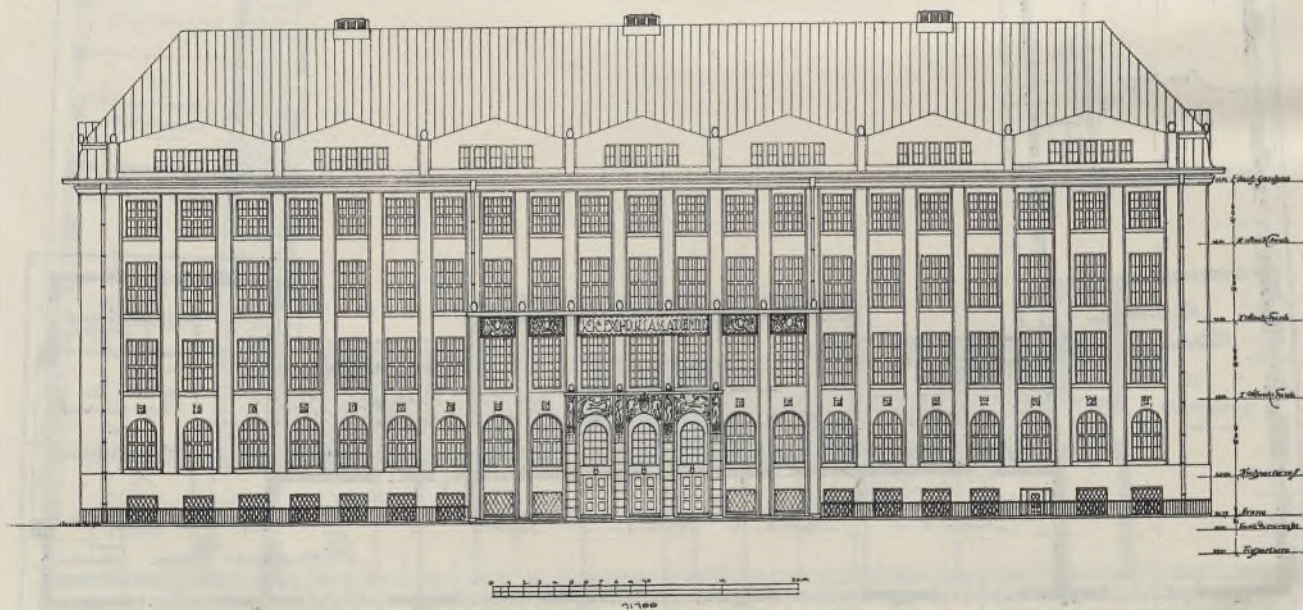
Architekt Alfred Keller, Die k. k. Exportakademie in Wien, Grundrisse.







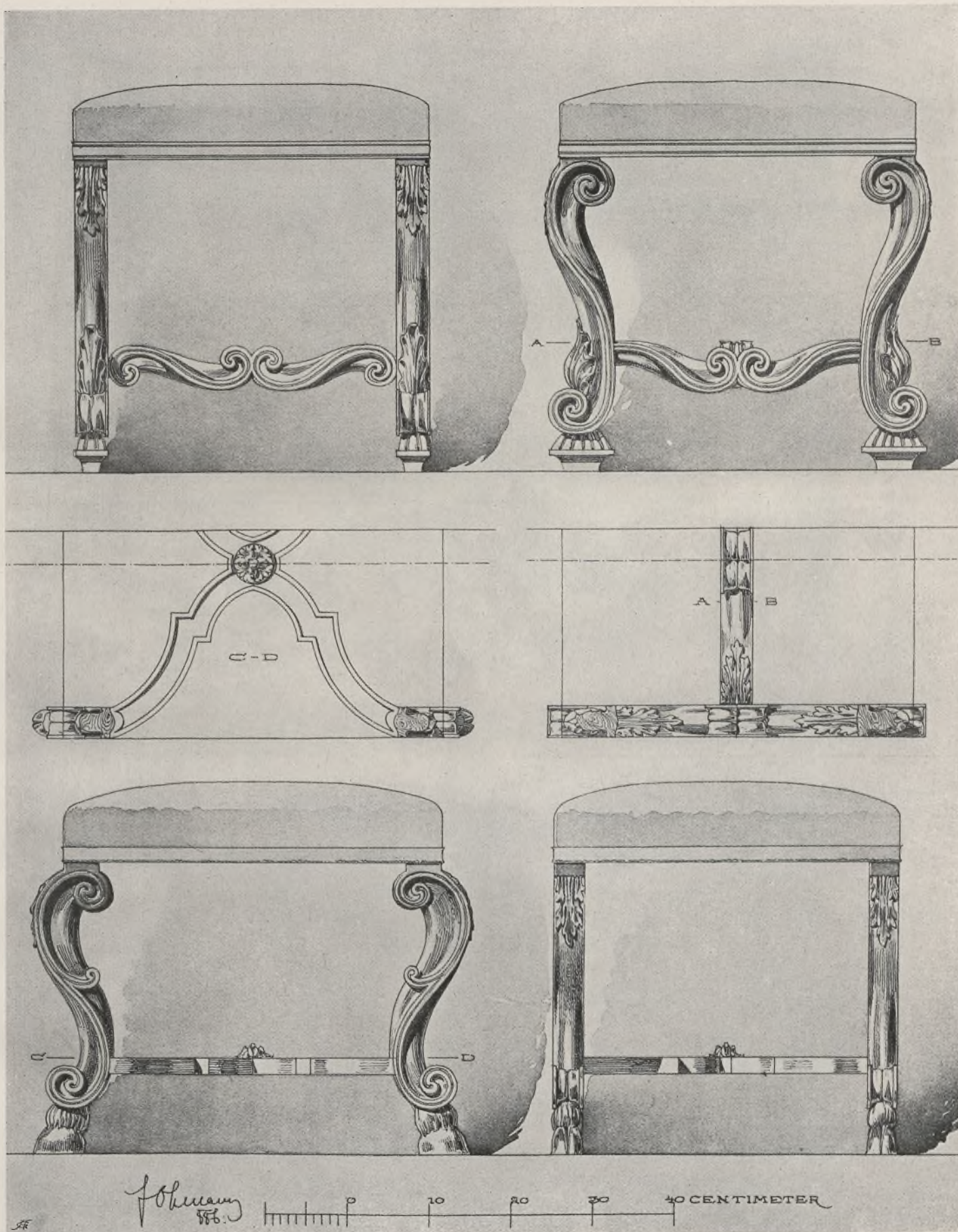
Schnitte.



Vorderseite des Gebäudes.

Architekt Alfred Keller. Die k. k. Exportakademie in Wien.

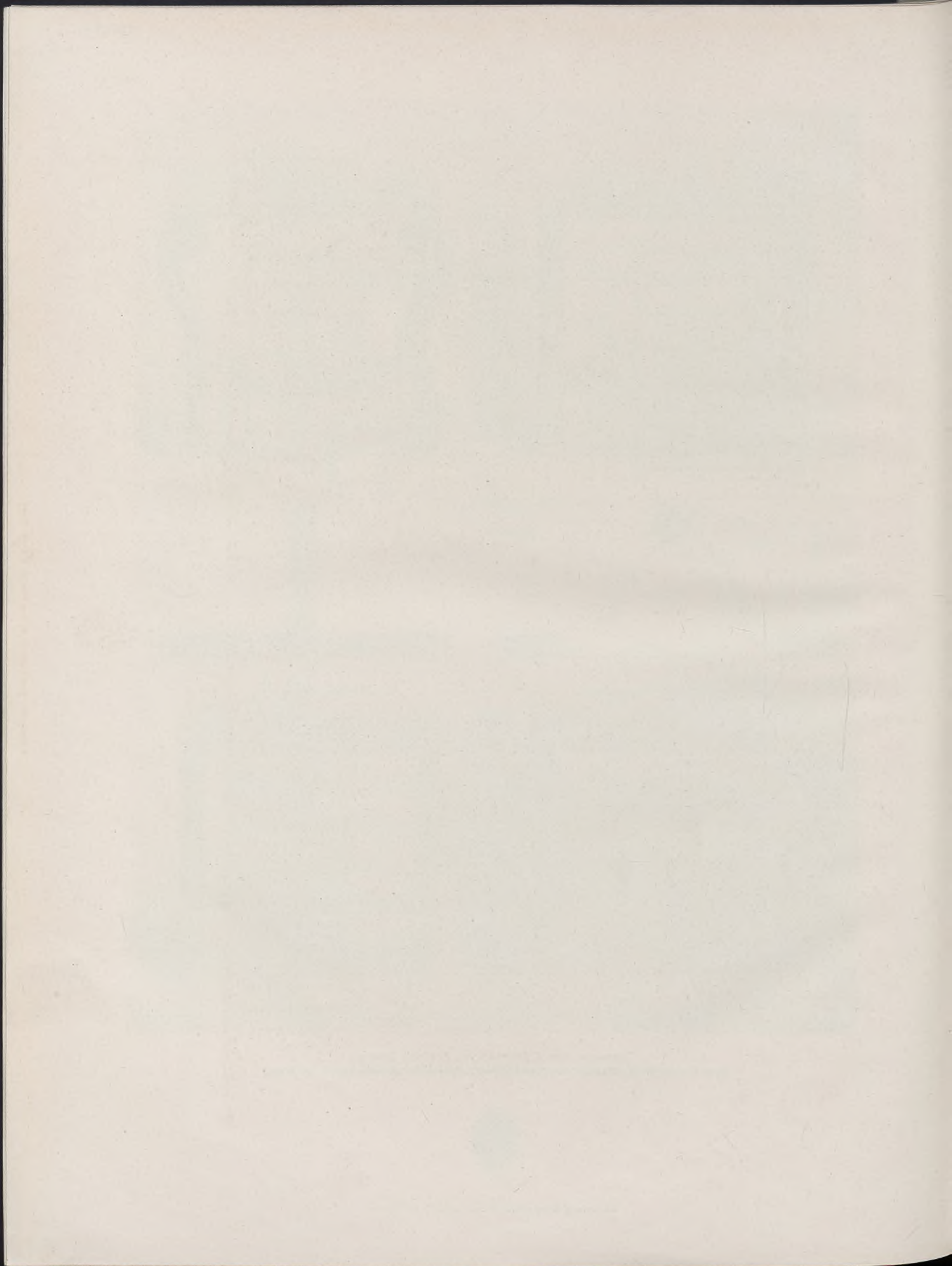




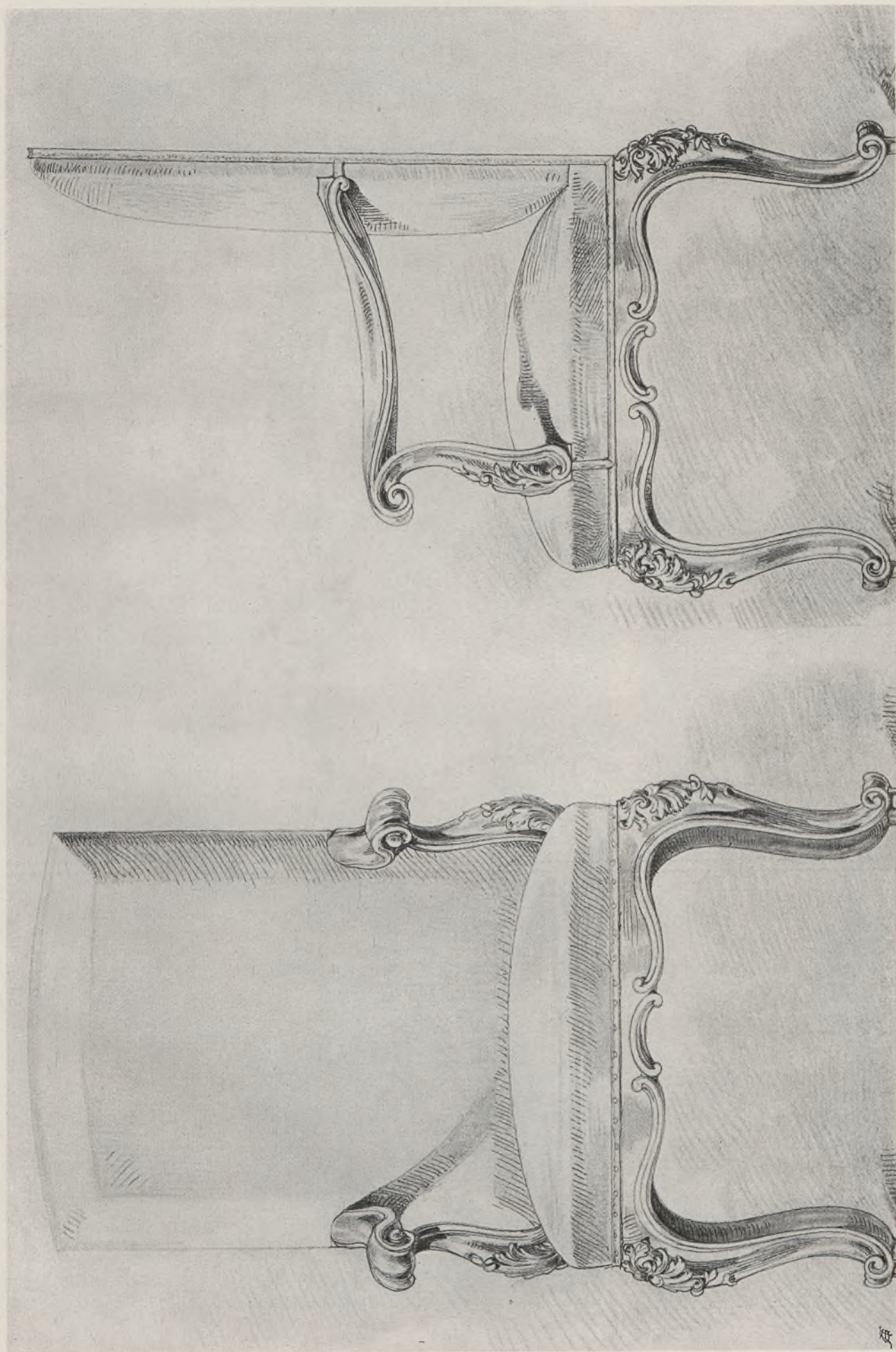
Tabourets. Nach Aufnahmen von Friedrich Ohmann  
 (aus dessen Werk »Barock«. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Ges. m. b. H. in Wien)







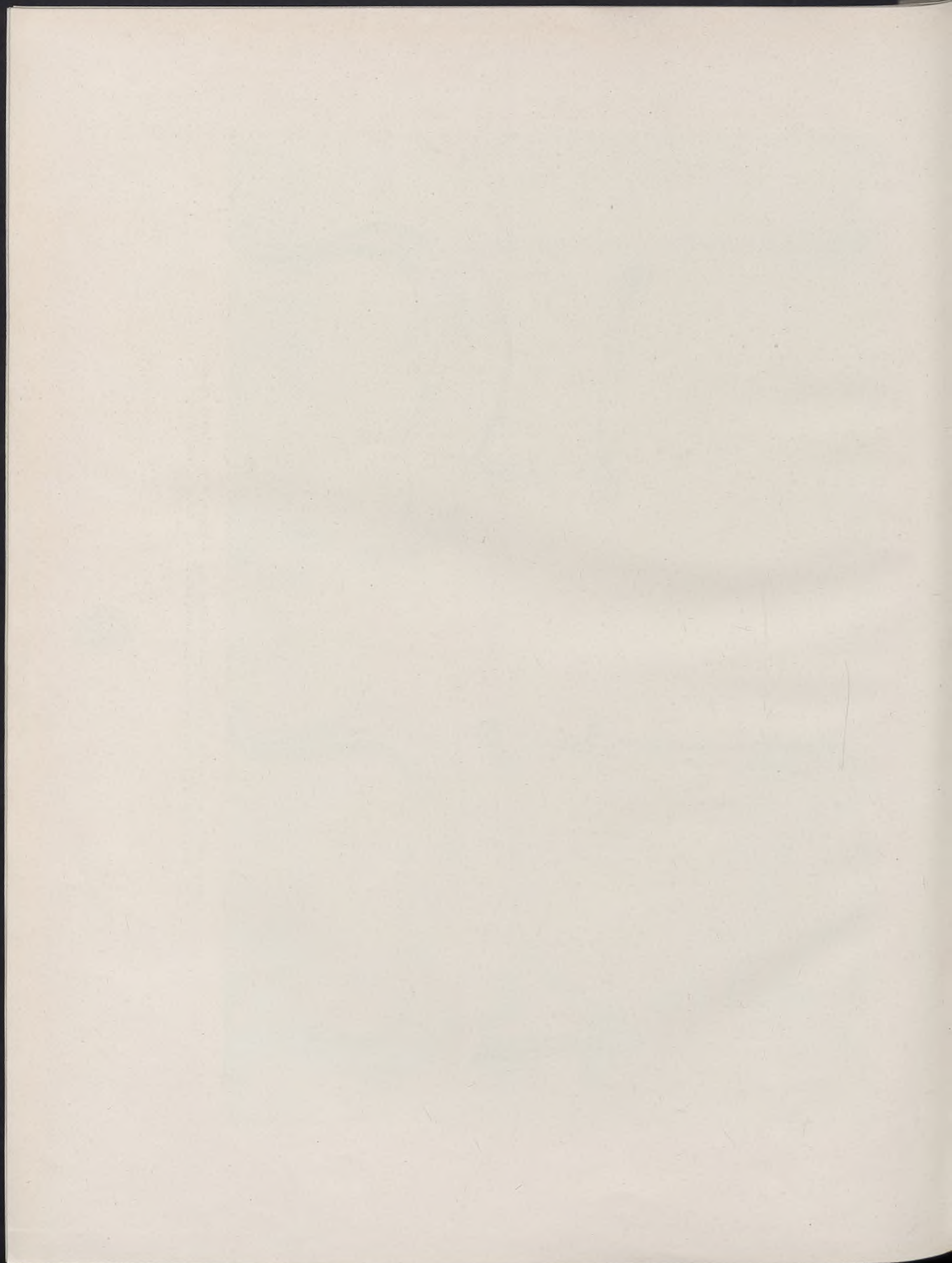




Fauteuil aus dem Kaiserzimmer des Stiftes Klosterneuburg. Nach Zeichnungen von Friedrich Ohmann  
(aus dessen Werk »Barock«, Kunstverlag Anton Schroll & Co., Ges. m. b. H. in Wien)









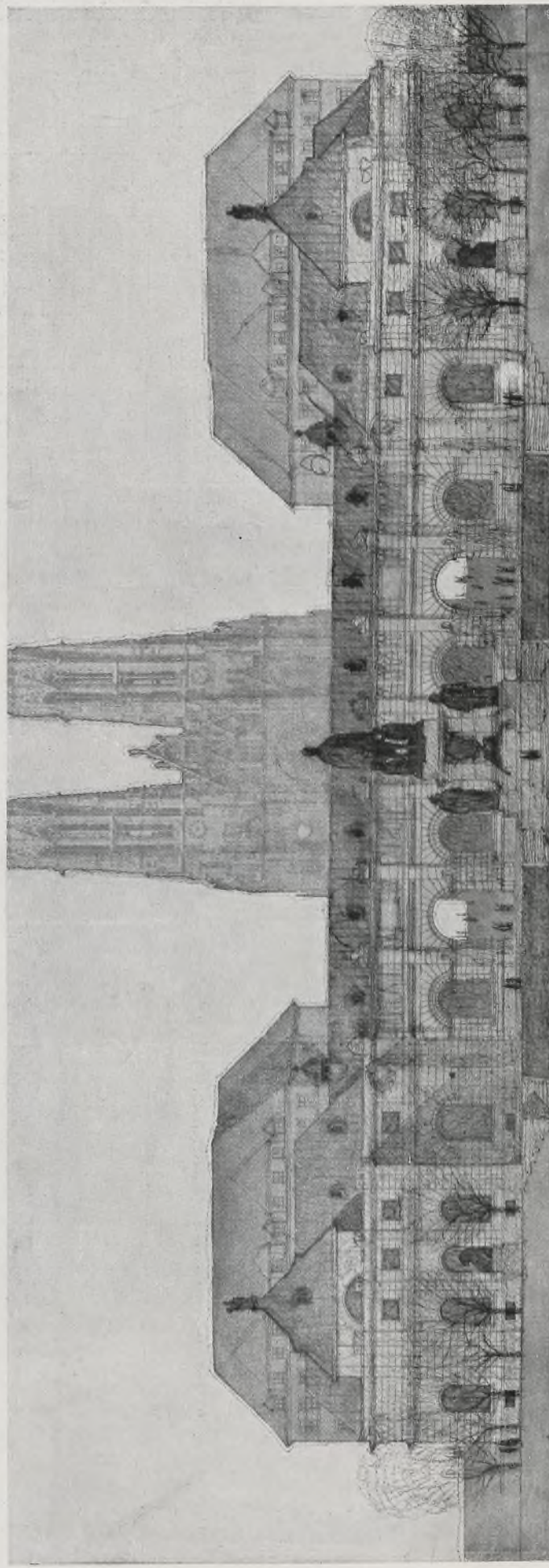
# EIN HABSBURGER DENKMAL IN WIEN VORSCHLAG FÜR DIE AUSGESTALTUNG DES

ZWEITE STUDIE DER PLATZWahl UNTER ANNAHME VON STAATSBÄUEN IN DEN DIE VOTIVKIRCHE VORNE STAATSGALERIE MIT GLYPTOTHEK PASSENDEN BÄUENBLOCKEN EINGANG RECHTS VON DENKMALE

JEDER SAMMT ALLEM UND JEDEM GEISTIGES EIGENTUM FR OHMANN



DIE KIRCHE FRONTAL IN DIE NISCHE GESTELLT GEFASST DURCH ZWELF LERIE ABER SCHLIESSEN DIE DENKMALEANLAGE CACHIEREN DIEREN BÄUENBLOCKE DIE ZWELF FLANKIERENDEN PAVILIONS DER FRANZESKO TABEL VERWERTBAREN DEN PLATZ BILDENDEN NIEDEREN OBJEKTE SEFINISCHEN PERIODE GEWIDMET MIT DER DAZWISCHEN LIEGENDEN GÄSSEN GESAMMTKOSTEN CA. 10.000.000 KR. ERTRAGSWERT CA. 15.000.000 KR.



Architekt Professor Friedrich Ohmann, Studien zum Entwurf für den Votivkirchenplatz.











ARCHITEKT DR. HADMAR SCHANDL, VILLA IN GRINZING, SCHREIBERWEG

## Österreichische Bauchronik

Unter diesem Titel werden wir von Zeit zu Zeit Neubauten aller Art veröffentlichen. Wir bringen zunächst als Tafel 17 A bis 20 A eine Reihe von Gebäuden, die während des Krieges oder unmittelbar vorher vollendet wurden. Die Zusendung weiteren Materials für diese Abteilung unserer Monatshefte ist willkommen





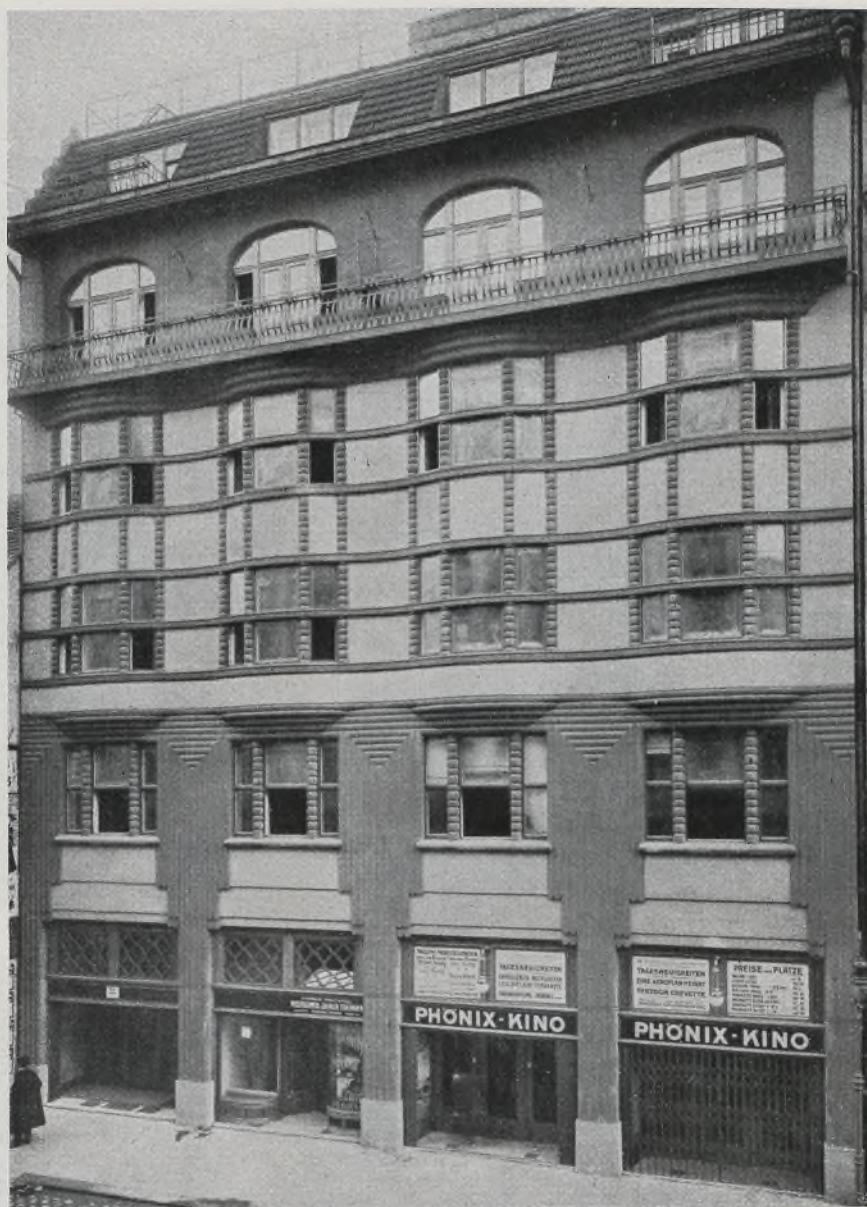


ARCHITEKT HANS PRUTSCHER: NOTKIRCHE IM X. BEZIRK, WINDTENSTRASSE

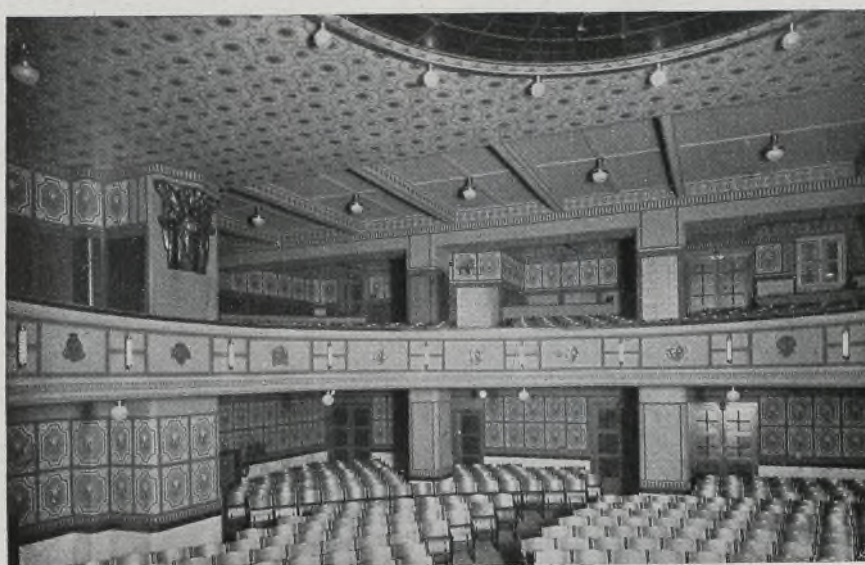
AUSSEN: SCHNITZEREIEN VON FRANZ ZELEZNY.

INNEN: ALTARBILD VON G. KEMPF VON HARTENKAMPF, ALTARRELIEF UND RAHMEN VON FRANZ ZELEZNY, ZWEI ENGEL VON WILH. BORMANN.





FASSADE



KINOSAAL

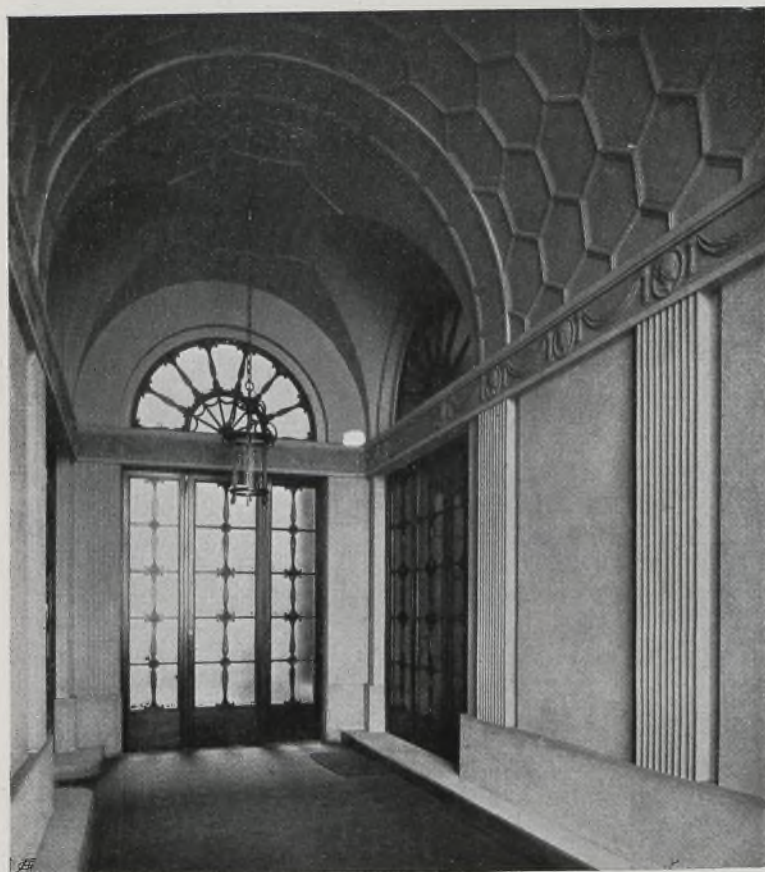
ARCHITEKT HANS PRUTSCHER: HAUS IN DER LERCHENFELDERSTRASSE 35.











EINFABRT

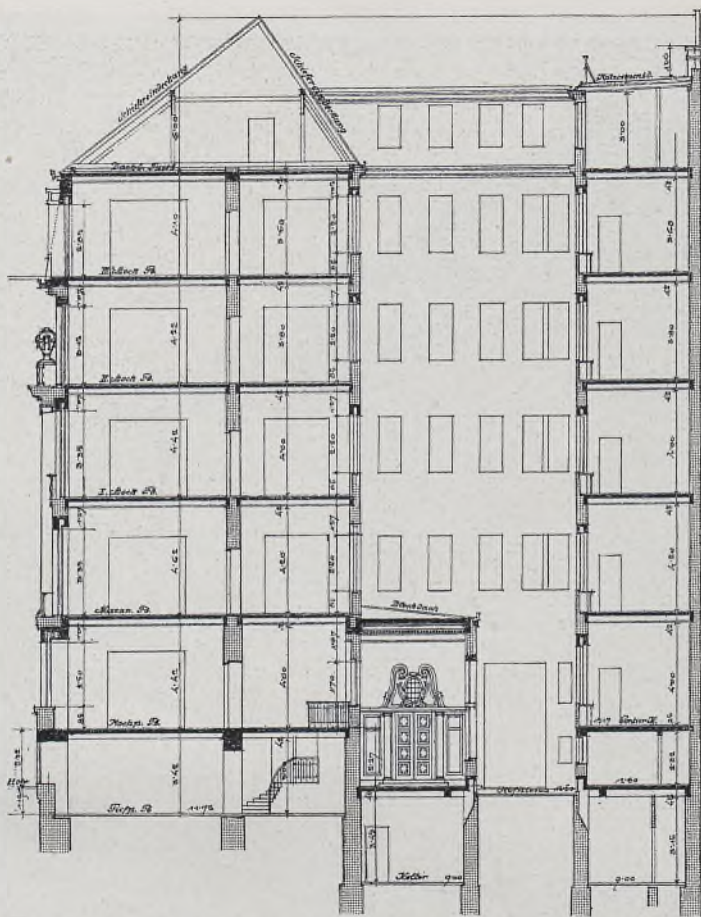


HALLE

ARCHITEKT K. K. BAURAT ERNST VON GOTTHILF: BAU DR. BRUNO POLLACK VON PARNAU, III, SCHWARZENBERGPLATZ 5





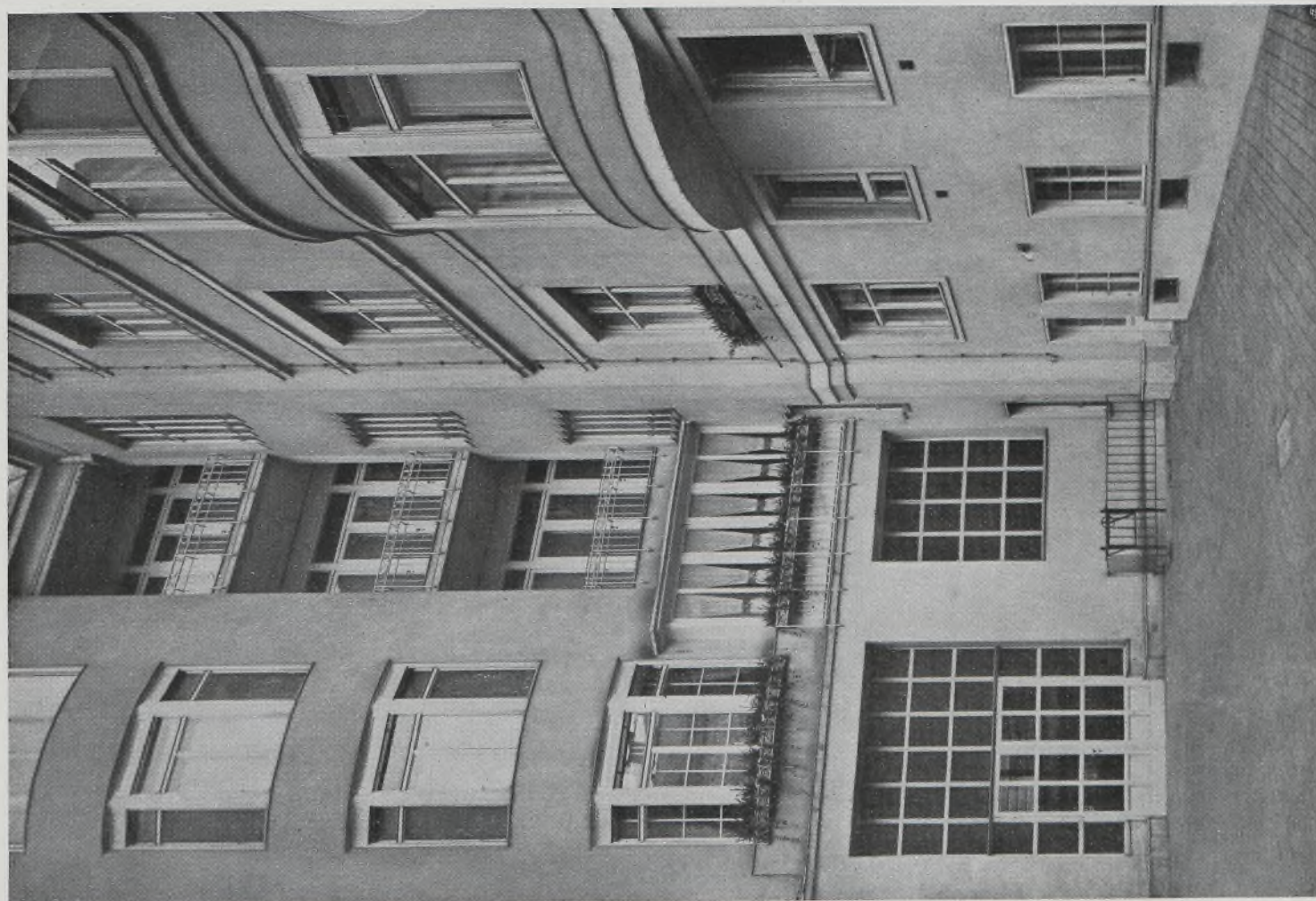


ARCHITEKT  
K. K. BAURAT  
ERNST VON  
GOTTHILF

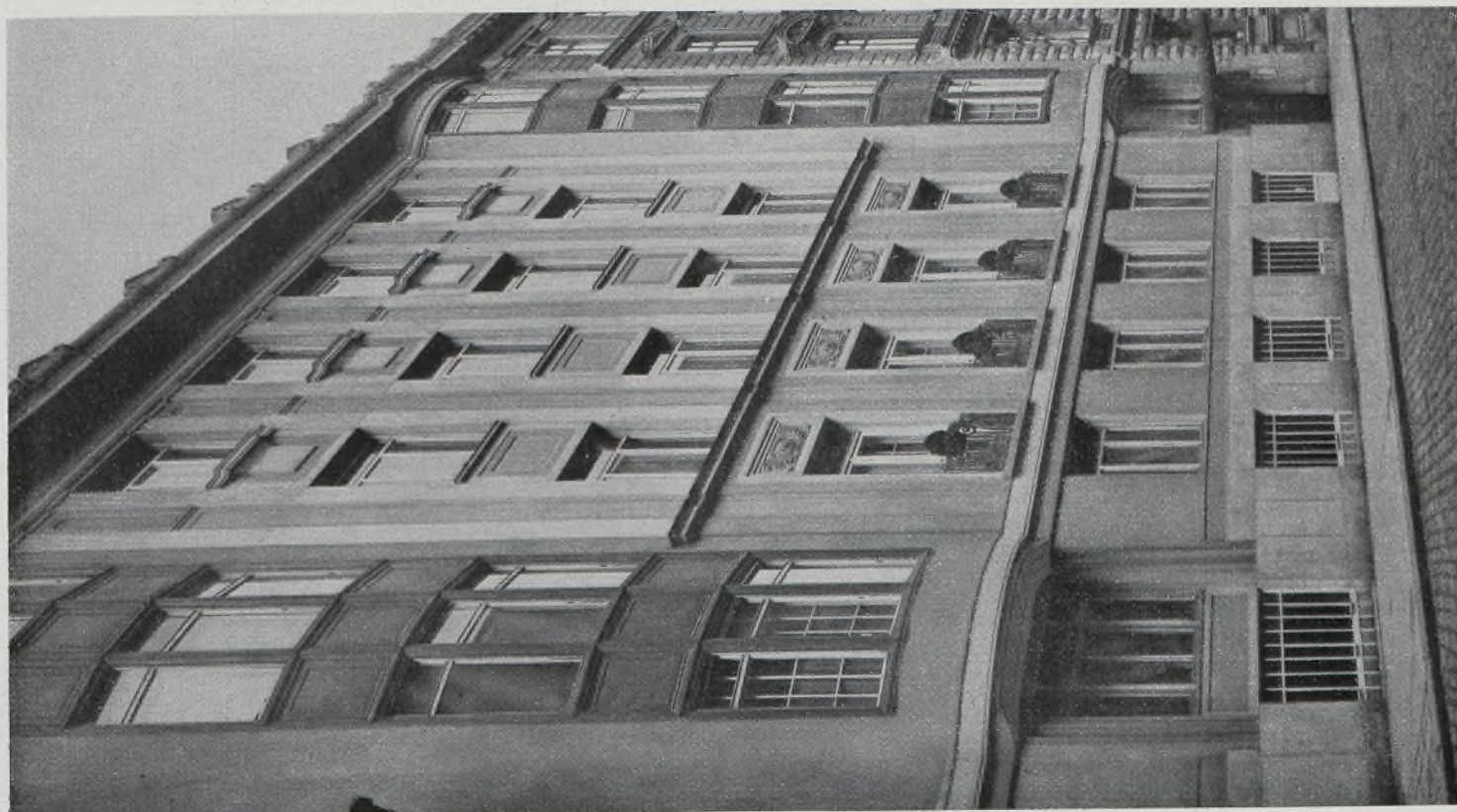
BAU DR. BRUNO  
POLLACK  
VON PARNAU,  
III, SCHWARZEN-  
BERGPLATZ 5

SNITT UND FASSADENDETAIL





HOF

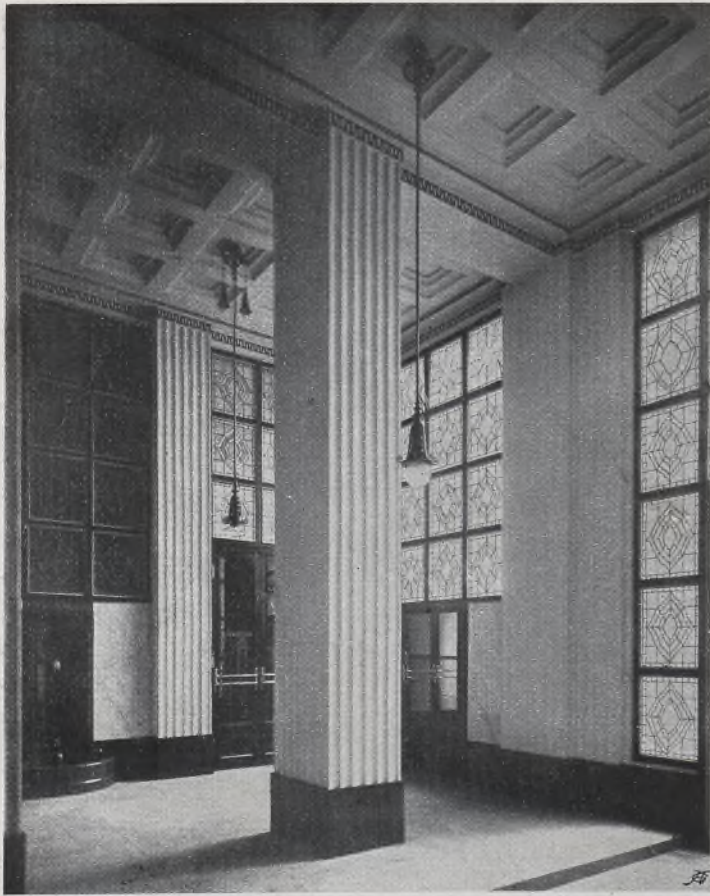


PASSADE

ARCHITEKT PROFESSOR FRANZ FREIHERR VON KRAUSS: WOHNHAUS IV, WOHLLEBENGASSE 4



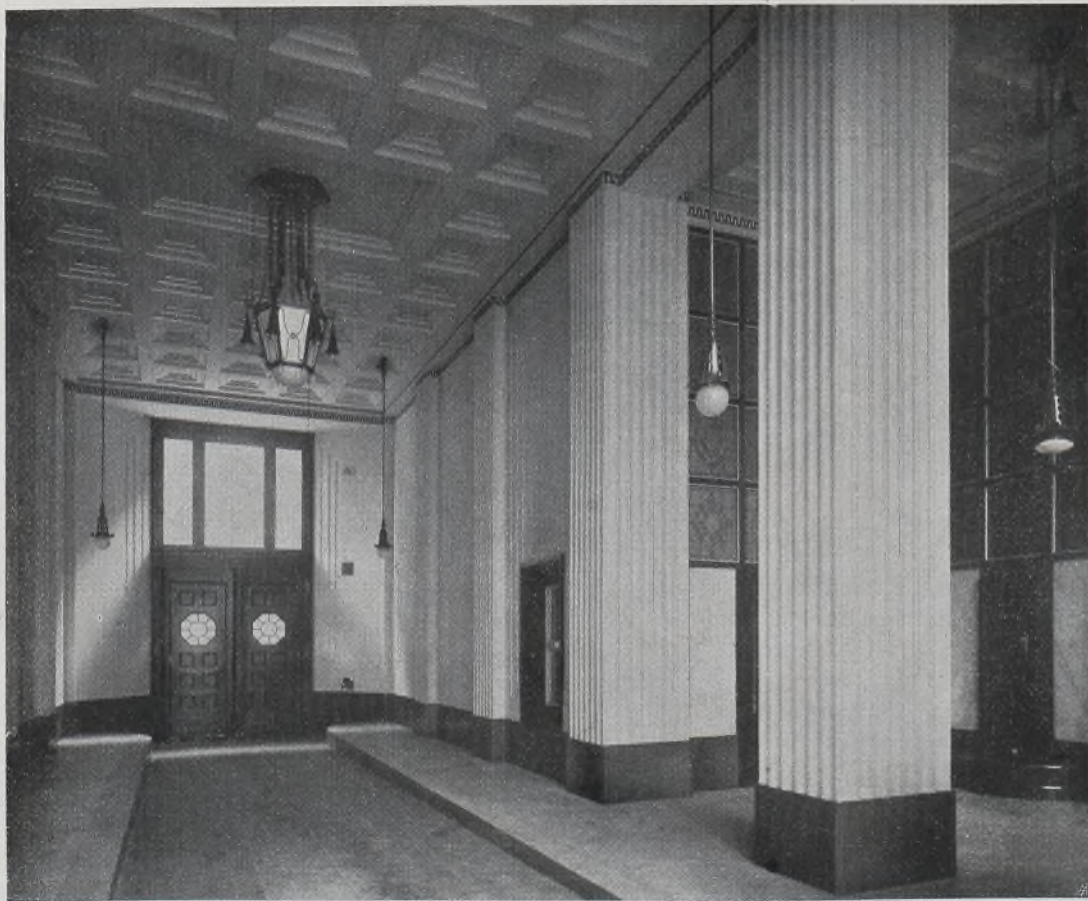




ZUGANG ZUR TREPPE



STIEGENAUFANG



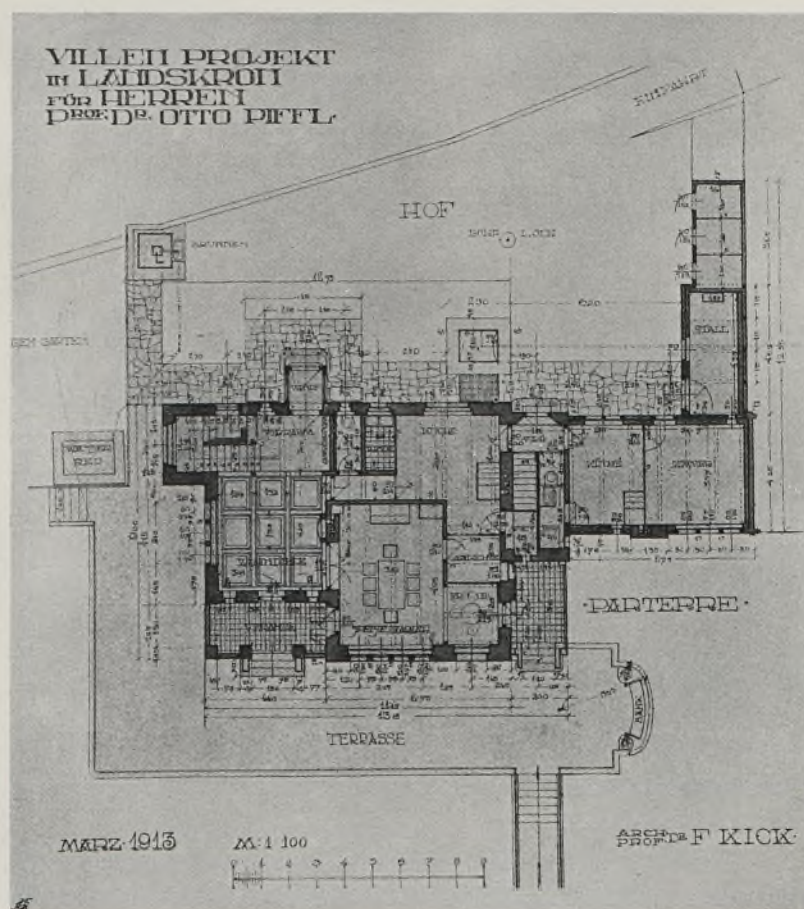
EINFAHRT

ARCHITEKT PROFESSOR FRANZ FREIHERR VON KRAUSS: WOHNHAUS IV, WOHLLEBENGASSE 4





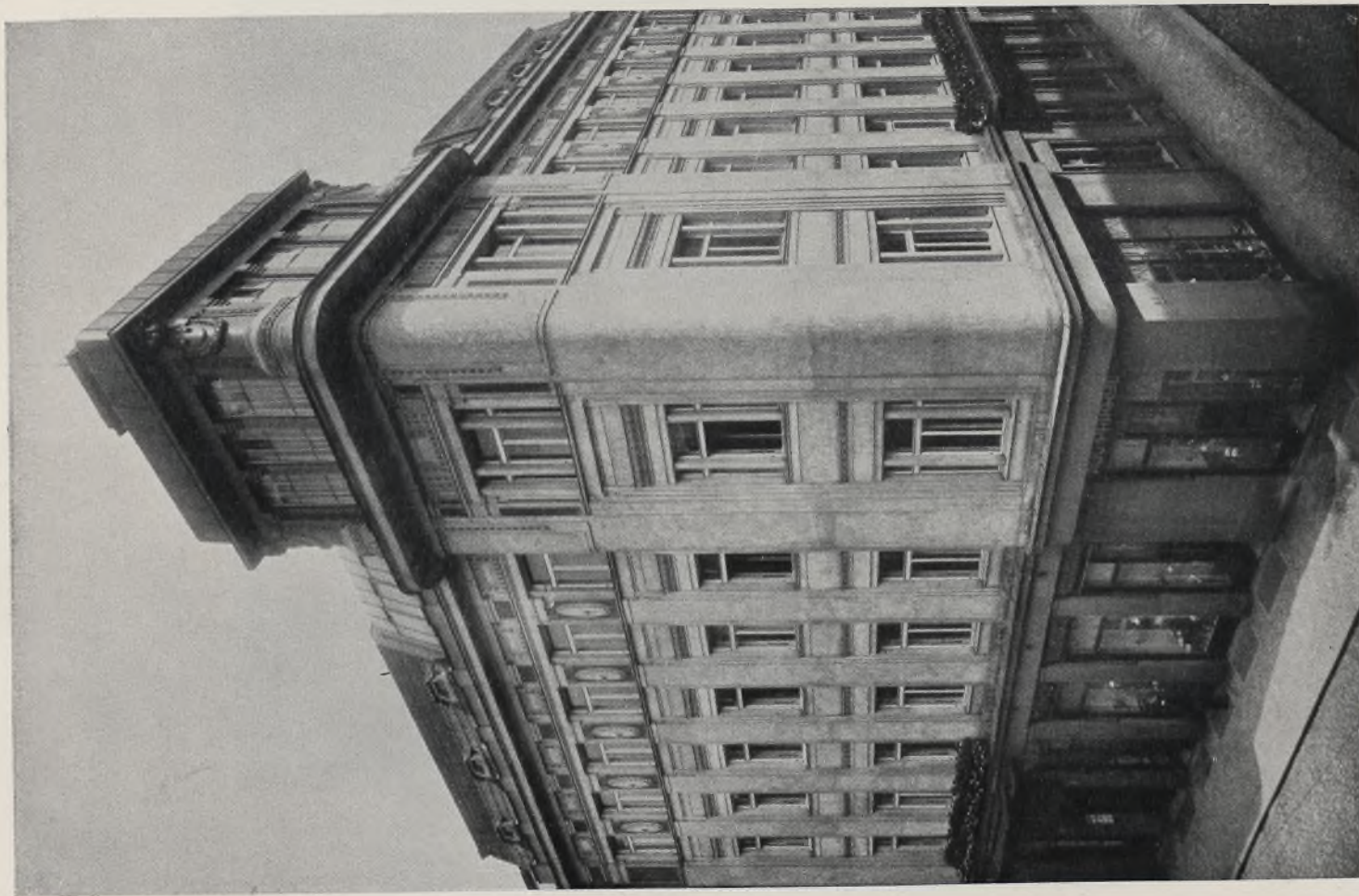
ARCHITEKT PROF. DR. F. KICK, PRAG, LANDHAUS IN LANDSKRON.



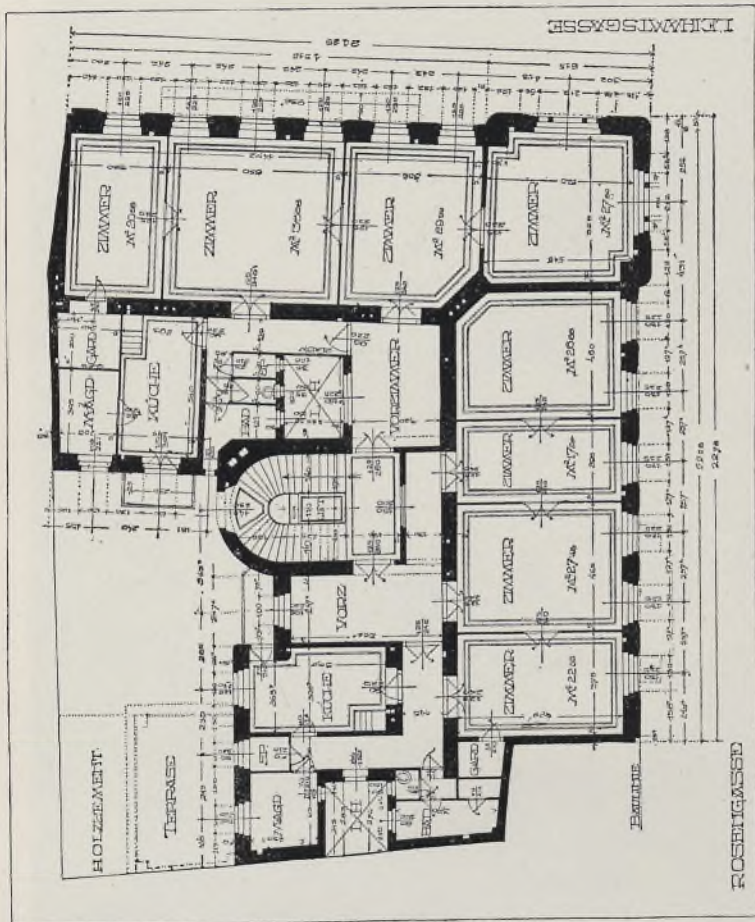
ÖSTERR. BAUCHRONIK.



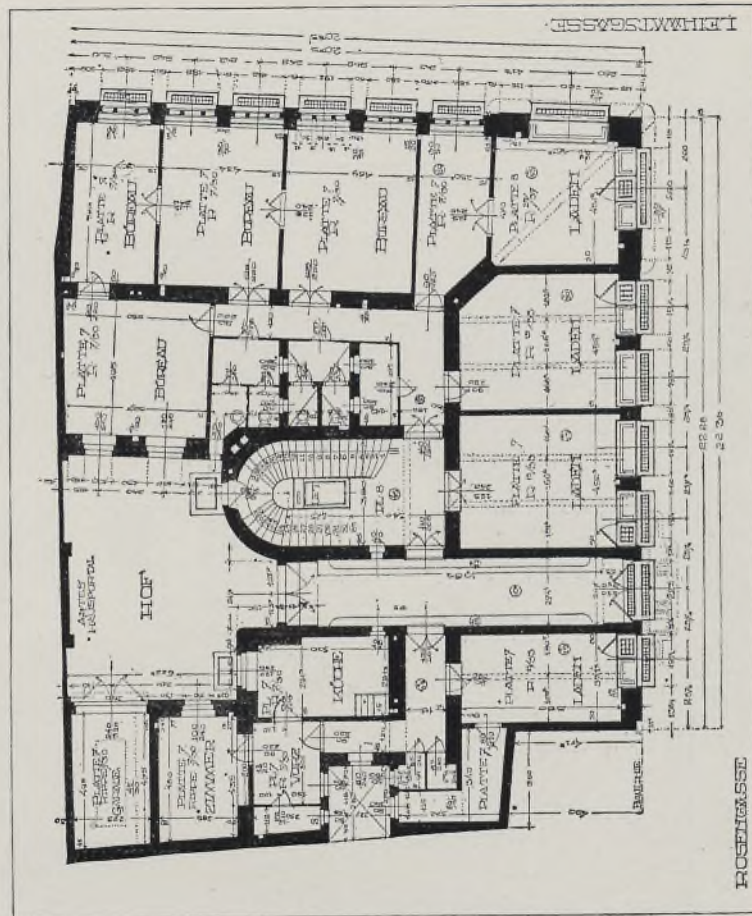




ARCHITEKT PROF. DR. F. KICK, GESCHÄFTSHAUS IN PRAG.



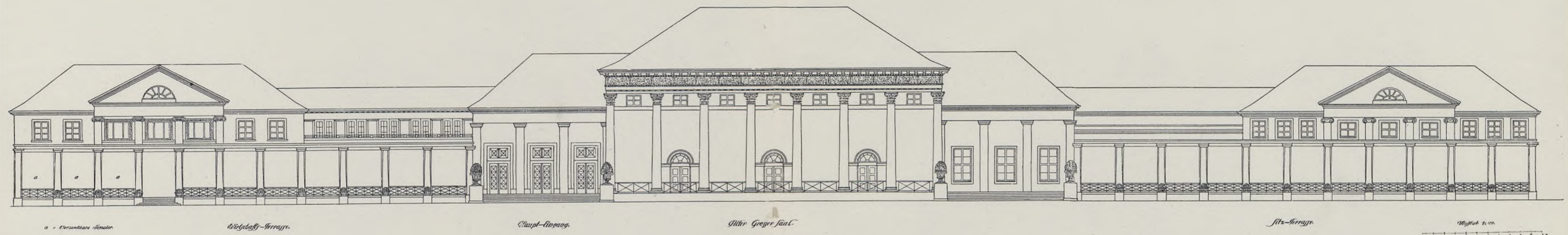
GRUNDRISS: (UNTEN) ERDGESCHOSS UND (OBEN) II. STOCK.



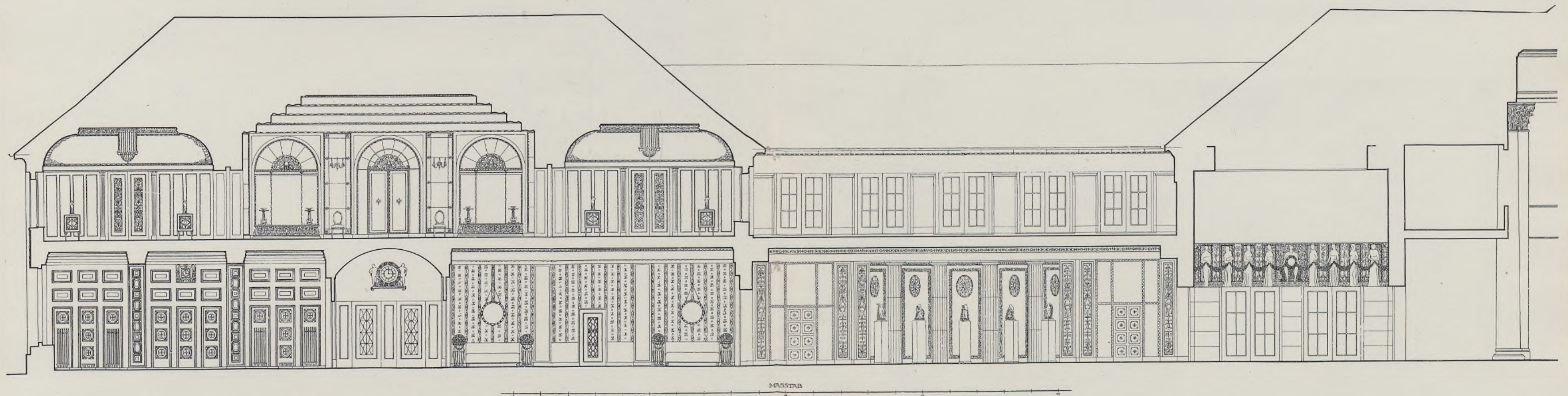








SEITE GEGEN DEN KURPARK



SNITT DURCH DIE WIRTSCHAFTSRÄUME

ARCHITEKT OBERBAURAT AUGUST STÜRZENACKER, KURHAUS IN BADEN-BADEN, NEUBAU.

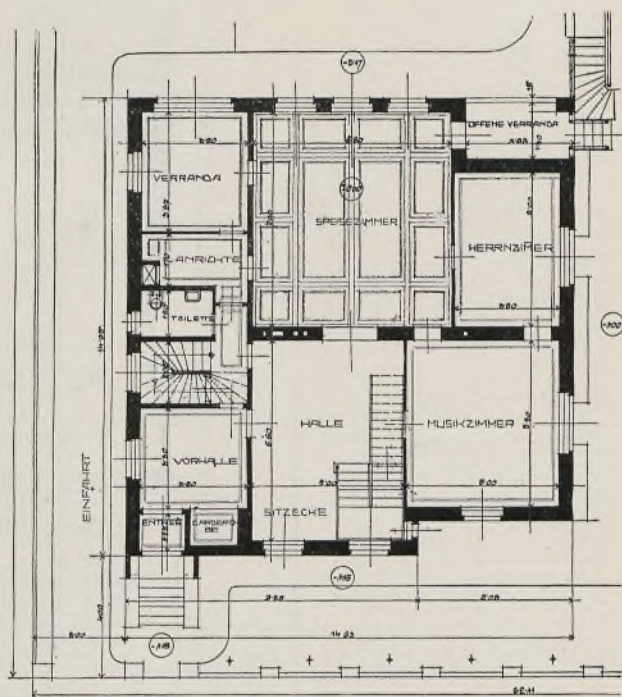
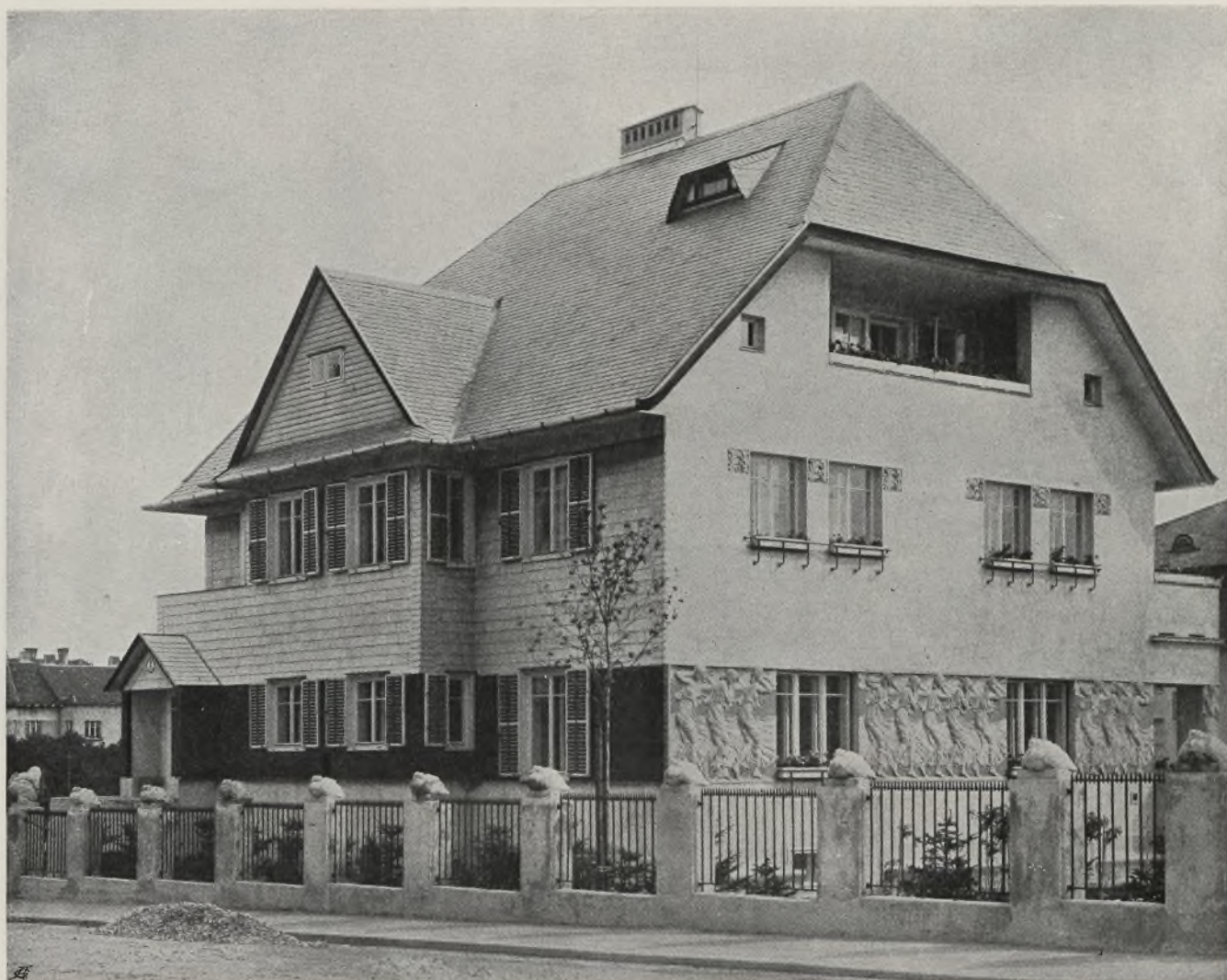




ARCHITEKT ING. VLADIMIR FISCHER, BRÜNN, NEUBAU DER »CYRILLO METODEJSKÁ ZÁLOŽNA« IN BRÜNN.

ÖSTERR. BAUCHRONIK.



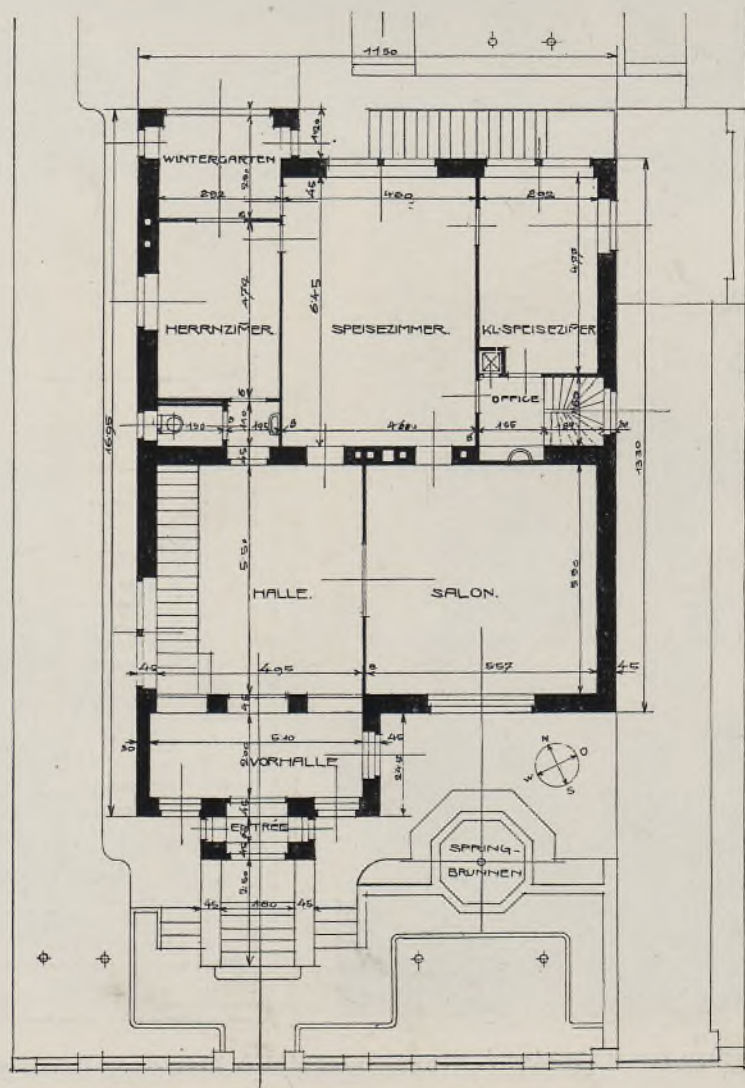


ARCHITEKT FRANZ KRÁSNÝ, EINFAMILIENHAUS, XIII, ST.-VEIT-GASSE 2.

ÖSTERR. BAUCHRONIK.







ARCHITEKT  
FRANZ KRÁSNÝ,

EINFAMILIENHAUS,  
XIII, SUPPÉGASSE 12.



