

schönerung vorzunehmen, der Kaiser aber darauf bestand, daß es unverhöbert gelassen werde. Die persönlichen Mühen, denen er sich als Kunstförderer von jeher, mitten im Gedränge wichtiger Geschäfte, wahrhaft unermüdet unterzieht, bilden allein schon eine Summe von Verdienst um die Kunst. Er faßt sie als Herrscherpflichten auf, wie irgend welche politische Aktion. Von Eröffnungsfesten und dergleichen abgesehen, ist es ihm nicht lästig, wiederholt in hochgelegenen Ateliers zu erscheinen und stundenlange Sitzungen zu gewähren, um einen verdienten Künstler durch Zuwendung der Urheberschaft eines Kaiserbildes auszuzeichnen. Seit jenem entzückenden, goldgelockten Kinderköpfchen Daffingers bis zu dem neuesten intimen Bildnis von Horowitz (für den Erzherzog Rainer) hat er ungezählte Male gegessen, auch ausländischen Künstlern. Es wäre keine undankbare Sache gewesen, in seinem Jubeljahre eine Ausstellung aller dieser Kaiserbildnisse zu veranstalten.

2. Die Baukunst.

In den vierziger Jahren hatte die bildende Kunst in Oesterreich einen Tiefstand erreicht, der heute kaum glaublich erscheint. Auf die napoleonischen Kriege und auf den finanziellen Umsturz von 1811 war eine allgemeine Armut gefolgt, welche die Sparsamkeit zur ersten Bürgerpflicht machte. Die bürgerlich schlichte Lebensführung des Kaisers Franz wurde vorbildlich für seine Unterthanen und in der That erholte man sich langsam bei diesem nüchternen Regime. Aber mit Ausnahme von Musik und Theater, die nun einmal zum täglichen Brot dieser Bevölkerung gehören, war alle Kunst verdorrt. Ein hageres Nützlichkeitsprinzip saß am grünen Tische und kommandierte von dort aus, was allenfalls gebaut werden mußte, Kasernen und Verwaltungsgebäude. Damals entstanden das Zollamt, die Münze, das Regierungsgebäude in der Herrengasse, und diesem Beispiele folgten die Zinskaserne. Der Charakter der Architektur war rein bureaufratisch und mit ebensoviel Schreiberei als Zeichnerei verknüpft. Zahllose Kommissionen hielten endlose Sitzungen und beurteilten massenhafte Projekte, die niemals honoriert wurden und meistens in die Archive oder Papierkörbe wanderten. Auch was gebaut wurde, trug den Stempel des Philistertums, höchstens daß man sich zu einer Art Statthaltereistil mit einer Palladioschen Ordnung von Dreiviertelssäulen und dem Giebeldreieck darüber aufschwang. Man muß sich den damaligen Baugeschmack von Eitelberger schildern lassen. „Die Architektur,“ schreibt er, „war ein Geschäft, wie viele andere, dem sich vorerst die bürgerlichen Baumeister widmeten, welche reich werden wollten; sie war ein Amtsberuf für jene, welche als kaiserlich königlich beedete, unbefordete Baupraktikanten in den Staatsdienst treten wollten und die Ambition hatten, nach langjähriger unentgeltlicher Dienstzeit und nach ebenso langem, sehr gering entlohntem Staatsdienst am Ende ihres Lebens Landesbaudirektor oder gar Hofbaudirektor zu werden. . . . Einige wenige konnten noch hoffen, als Assistenten oder Professoren in das Polytechnikum oder in die Akademie der bildenden Künste in Wien zu treten.“ Nichts bezeichnender, als daß die Votivkirche seit hundert Jahren wieder der erste echte Steinbau war. Man hatte sich

seither mit Mörtelputz beholfen und mußte erst wieder eine Bauhütte gründen und alte Steinbrüche, deren Lage man sogar vergessen hatte, neu entdecken. Die damalige Baubureaukratie schuf unter anderem jene verpfuschte Pyramide des Stefansturmes, an deren Stelle jetzt Schmidts authentischere Neubildung steht; auf ihrem Kernholz steht auch der gußeiserne Helm des Augustinerturmes. Jeder kirchliche Neubau in Wien wurde damals überhaupt als unnütz verpönt. Vollends hatte man gegen Statuen besondere kunstpolizeiliche Bedenken. Das Metternichsche System wollte überhaupt neben dem Staatsoberhaupt niemanden auf einem Postamente sehen. Ja, ein übereifriger Sekretär der Kunstakademie widerriet, nach Eitelberger, die Aufstellung eines ehernen Standbildes, „weil im Falle einer Revolution das Volk die Bronze zum Kanonengießen verwenden könnte“.

Daß es um die Malerei nicht anders stand, geht schon aus dem Ueberwuchern des bürgerlichen Sittenbildes hervor, in das Peter Krafft selbst den Landwehrmann im historischen Format einbezog. Der feine Dichter Adalbert Stifter, der doch zeitlebens mit Passion als Maler dilettierte, stellt die bildende Kunst zwar unter allen am höchsten, aber nur, „weil sie am wenigsten Anflug stiften und am besten überwacht werden kann“.

Das Jahr 1848 brachte auch diesem Winter einen Frühling. Die Baukünstler regten sich zuerst. Ludwig Förster (geb. Bayreuth 1797, gest. 1863), seit 1836 Herausgeber der ehrwürdigen „Baueitung“, hatte den jungen Dänen Theophil Hansen aus Athen nach Wien berufen, wo



Abb. 84. Altlerchenfelder Kirche in Wien.

das Kriegsministerium eben einen Versuch machte, freilich auch bald wieder aufgab, Bauten, wie das Arsenal, Zivilkräften zu übertragen. Eduard van der Nüll (1812—1868) und August Sicard von Sicardsburg (1813—1868) hatten ihre ersten Werke, Karltheater und Sophiensaal, geschaffen. Ein junger Schweizer Feuerkopf, Johann Georg Müller, brachte die Bewegung zum Durchbruch. Diese jungen Leute verlangten, man solle Kunstfachen den Künstlern überlassen; sie liefen vor allem Sturm gegen den landesbefugten Bauschlendrian, dessen fachmännische Spitze der Hofbaurat Paul Sprenger war. Diesem war 1847 auch der Bau der neuen Altlerchenfelder Kirche „zu den sieben Zufluchten“ übertragen worden, für die er einen Plan im Jesuitenstil entwarf, ja, er hatte ihn bereits bis in Sockelhöhe aufgeführt. Nun gelang es ihnen, diesen ersten großen Kirchenbau den Klauen der Baubeamten zu entreißen. Minister F. von Pillersdorff gewährte vierzehn Tage für eine neue Bewerbung, zu der acht Entwürfe einlangten. Sprengers Entwurf wurde beseitigt und

J. G. Müller bekam den Bau. Leider war er brustkrank und starb schon 1849, erst siebenundzwanzig Jahre alt.

Aber sein Bau stieg in die Höhe und wurde der Markstein einer neuen Wiener Baugeschichte. Müller kam direkt aus dem christlichen Mittelalter her, zunächst gotischer Observanz. Hier aber schwebte ihm etwas besonderes vor: ein Gesamtkunstwerk dreier christlicher Musen, wie sie etwa im Florenz des 14. Jahrhunderts vorkamen. Ein zweitürmiger, rundbogiger Bau florentinisch-deutschen Charakters, mit systematisch durchgehendem Farbenschmuck der Innenräume, das



Abb. 85. Eduard van der Nüll (nach einem Stich von Doby).

war sein Traum. Unter der Leitung Franz Sittes wuchs der Bau, Van der Nüll tummelte darin seine ornamentale Phantasie und Führich wurde berufen, den religiösen Bilderschatz zu malen. Das war Führichs erste und letzte umfassende Arbeit im höchsten kirchlichen Stil, der seinem damaligen Herzensbedürfnis besonders entsprach. Er wollte da, wie er selbst schrieb, „symbolisch ausdrücken, wie die Kirche als weltgeschichtliche Heilsanstalt den ganzen Prozeß der weltlichen Dinge von der Schöpfung bis zur Verklärung umfaßt“. Zu diesem Zwecke unternahm er einen kleinen Kreuzzug nach Altlerchenfeld, an der Spitze seiner Jünger und Freunde Schulz, Blaas, Kupelwieser, K. Mayer, Binder, Schönmann, Engerth.

Wandelt man die Schiffe des Gotteshauses hinan, so rollt sich vor dem Auge das ganze „geschichtliche Epos der Kirche“ ab, in herkömmlichem Parallelgange die Geschichten des neuen Bundes im Mittelschiff, die des alten in den Seitenschiffen, im Querschiff die ergreifenden Szenen vor dem Kreuzestod. Auf dem Altare ist dann Christus selbst als Opfer dargebracht; alles in der Vorderkirche Gemalte führt auf diesen Erlösertod hin, alles hinter dem Hochaltar Befindliche ist ein Ausfluß davon, das Fortwirken der Erlösungsthat „durch die Kirche, ihre Priester und Gnadenmittel“. Von 1854 bis 1861 dauerte die Ausführung des gewaltigen Malwerkes. Mit mehr Staunen als Bewunderung sahen die Wiener den fertigen Bau; in einer Welt der Unkunst aufgewachsen, waren sie auf solche rein künstlerische Gesamteindrücke noch ganz und gar nicht gefaßt.

Die Kritik vermifste an dem Bau Einheit des Stiles und Ruhe der Färbung, namentlich aber war ihr die Freiheit, mit der der Architekt die in der Schule gelehrten Elemente behandelte, etwas Anstößiges. Man sah darin lediglich umherhastende und naschende Willkür; noch viel später schalt man über Autodidaktentum und „das chaotische Durcheinander eines noch nicht dagewesenen neuen Baustils von halben Talenten und ganzen Dilettanten“, wo doch nur, allerdings tastend, um mit Van der Nülls Worten zu sprechen, „die Ueberzeugung durchbrach, daß auf dem Wege der Nachahmung nichts zu erreichen sei“. Die Kathederkunst und die

von ihr abhängige Kritik suchten noch unlängst die Achsel über das so subjektive, von Schablonen unabhängige Aufstreben jener jungen Baukräfte. Die Zukunft wird anders urteilen. Schon die Gegenwart beginnt es zu thun, denn sie befindet sich in derselben Lage, wie die jungen nach achtundvierziger Baukünstler. Auch ihr ist es zum Teil schon gelungen, ein unerträglich gewordenes, auf aller persönlichen Eigenart lastendes Schuljoch abzuschütteln und die überlieferten Formen, womöglich aber nicht überlieferte, in freiester Verwendung und Anpassung zum Ausdruck und Werkzeug unseres modernen Lebens zu machen. Diese von England ausgegangene Strömung hat nunmehr auch den Kontinent überflutet. Der Unterschied ist,



Abb. 86. August Siccard von Sicardsburg.
Nach einem Stich von A. Pfründner.

daß jetzt der stete unmittelbare Bezug auf die Bedürfnisse des Lebens im Vordergrund steht und die Formen bestimmt. Damals aber hatte das Leben noch keine so großen Bedürfnisse, auch keine so nagelneuen Bethätigungsformen (in unelektrischer, verkehrsarmer, philosophisch-historisch denkender Zeit), frei werden wollten also zunächst die künstlerischen Eigenarten, an denen es glücklicherweise nicht fehlte. Der Grieche wollte griechisch, der Gote gotisch schaffen, der Eklektiker sich auf freier Flur der Blumenlese nach eigenem Geschmack hingeben dürfen. Die Bureaukratie wollte von Gotik nichts wissen, aber die neue Zeit gestattete ferstel eine gotische Notivkirche, sie nahm von Van der Nüll und Sicardsburg eine Hofoper in einer Art französischer Frührenaissance an, ja das Waffennuseum Hansens und Försters

im Arsenal, dem großartigsten Kriegsbauwerk einer vorwiegend militärischen Zeit, durfte sich aus romanischen, byzantinischen, normannischen Elementen gewaltige Neuformen gießen, wie Bronze aus verschiedenen Metallen. Gegen dieses Mischen der Stile, das gleichsam auf experimentellem Wege moderne Bauformen, einen Stil von und für heute zu erfinden suchte, erhoben sich natürlich alle Antipathien



Abb. 87. Josef v. Führich: Karton zur Erweckung des Lazarus in der Altlerchensfelder Kirche in Wien.

der erbgeessenen Bauleute. Graf Leo Thun hat das große Verdienst, daß er dem neuen Geist glaubte; unter ihm wurden Van der Nüll, Sicardsburg, Hansen, Schmidt Professoren der — wie man wohl sagen muß — Wiener Architektur. Sie haben in drei streng persönlich geschiedenen Schattierungen, zu denen später noch eine Hasenauererische als vierte kam, den Groß-Wiener Baustil geschaffen, der dann auch auf Deutschland befruchtend übergriff. Was der Kabinettsbefehl König Ludwigs I. von Bayern nicht vermocht hat, einen neuen Baustil aus dem Boden

zu stampfen, das erwuchs durch sie auf der Ringstraße von selbst, aus den natürlichen Bedingungen der Franz Josef-Zeit, und konnte sich dann in jahrzehntelangem Schaffen voll ausleben.

Dem schönen Versuch in Altlerchenfeld folgte der durchschlagende Erfolg auf dem Maximiliansplatz. Ferstels Votivkirche (Heilandskirche) ist das größte und schönste Werk der modernen deutschen Gotik. Daß sie gotisch wurde, dankt man dem Erzherzog Ferdinand Max, der als Protektor schon in seinem Aufrufe 1853 diesen Stil forderte. Ferstel war erst siebenundzwanzig Jahre alt, als er 1855 den Sieg über fünfundsiebzig Preisbewerber davontrug; Friedrich Schmidt erhielt nur den dritten Preis. Unter den Preisrichtern befand sich auch der greise Kunstmonarch Ludwig I. von Bayern, der in den dreißiger Jahren die gotische Auerkirche zu München hatte erbauen lassen. Was Ferstel mit der Votivkirche wollte, hat er selbst niedergeschrieben. „Ich hielt dafür, aus der Reihe vorhandener Vorbilder jene ins Auge zu fassen, in welchen der Stil das Konstruktionsystem vollständig durchdrungen hat, ohne noch zu einem dekorativen Schema und zu über großem Reichtum entwickelt zu sein. In jener guten Zeit hat jedes Bauelement noch seine Bedeutung, es ist ein bestimmtes Maß und Gesetz für alle Bauteile abzuleiten, Profilierung und Ornamentation sind höchst einfach.“ Den Kölner Dom bezeichnet er schon als die äußerste Grenze, „der man sich ohne Gefahr nicht nähern dürfe“, von hier ab herrsche „das Schema, das trotz aller Strenge Manieriertheit und Entartung bringen müsse“. Ein Künstler von weniger gelenkem und erfinderischem Geist wäre dabei nüchtern geblieben, Ferstel erfand einen Organismus von reizender Mannigfaltigkeit, der auf mäßigem Raume (Länge 282, Querschiff 152, Höhe der Türme 300 Fuß) und mit mäßigen Mitteln erstaunliche Wirkungen erzielt. Man hat ihm vorgeworfen, er habe eine „französische Kathedrale im Kleinen“ gemacht, aber mit Unrecht. In der einfachen Anlage, mit drei Langschiffen, die nach dem fünften Joche von einem einschiffigen Querhaus durchsetzt werden und östlich mit einem französischen Kapellenkranz abschließen, folgt er vielmehr dem Kölner Dom. Auch die Seitenschiffe haben Kapellenreihen von acht Fuß Tiefe bis hinauf; in die vier Ecken an der Vierung hat er noch hinterher vier polygon abschließende Kapellen eingeschaltet, die nebst einer einspringenden Sakristei und Treppenhalle zu einer hochinteressanten Raumbildung führen. In diesen Raum öffnen sich auch noch die Triforien des Oratoriums im oberen Teile des Chorumgangs. Die lebendig gegliederten Innenräume sind durchaus farbig gehalten und zwar nach der Höhe hin immer farbig, was ungemein organisch wirkt. Die Zweigeschossigkeit des Chores giebt sich auch außen zwischen dem prächtig entwickelten Strebepeerkranz des Chorabschlusses kund und bereichert diesen in origineller Weise. Reiche Schaustücke sind auch die Seitengiebel mit ihren zierlich durchbrochenen Treppentürmchen. Die Hauptfassade ist verhältnismäßig einfach, überall wirken die Hauptlinien ungestört, so daß die Gliederung des Baues auf einen Blick zu erfassen ist. Die beiden Türme sind das Musterstück der schlanken, ganz durchbrochen gearbeiteten Pyramide. Auf der Vierung zeigt der preisgekrönte Entwurf einen achteckigen Kuppelturm, der sich dann zu einem Dachreiter verbilligt, aber auch verbessert hat. Für den Eindruck des ganzen, 1879 vollendeten Baues

ist die Episode mit Sir Tatton Sykes aus Sledmere (Yorkshire) bezeichnend. Dieser steinreiche Kunstfreund bereiste ganz Europa, um eine neue Kirche zu finden, die er auf seinem Landgute nachbauen lassen könnte. Seine Wahl fiel auf die Votivkirche, doch bewogen ihn die Katholiken Englands, Kardinal Manning an ihrer Spitze, den Prachtbau doch lieber als katholische Kathedrale in London ausführen zu lassen. So entstand die New Westminster Cathedral.

Die Votivkirche ist von Anbeginn her ein Liebling des Wiener Publikums. Im Zusammenhange der Entwicklung bedeutet sie den endgültigen Sieg der Jungen.

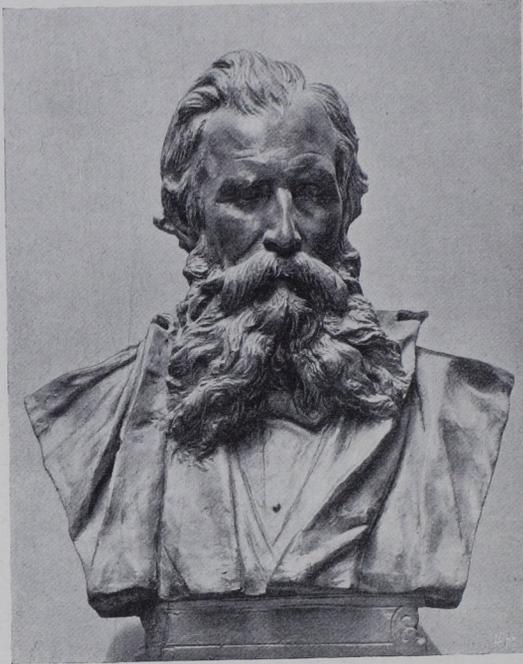


Abb. 88. Heinrich von Ferstel. Büste von Tilgner.

Andere Frühbauten hatten einen schwereren Stand. Namentlich die Van der Nülls und Sicardsburgs. Die akademischen Künstler und ihre Wortführer, selbst die wohlmeinenden, eiferten und geiferten gegen diese und andere „romantische Phantastik“. Ferstels freiromanischer Bankpalast in der Herrengasse fand noch eine gewisse Geltung, aber der Nordbahnhof Hoffmanns und Herrmanns, obgleich er gar nicht so maurisch-romanisch ist, wie man damals schrie, sondern schon recht neuwienerisch-eklektisch aussieht, wurde als etwas hingestellt, was nur dem großen Publikum gefallen könne. Allenfalls ließ man sich zur Anerkennung der Vorhalle mit ihrem Hain von Granitsäulen und der stattlichen Treppenanlage herbei. Das Hof-Operntheater aber entfesselte einen wahren Vermöbelungskrieg. Dieser Bau, der heute internationale Anerkennung genießt, ist die Tragödie

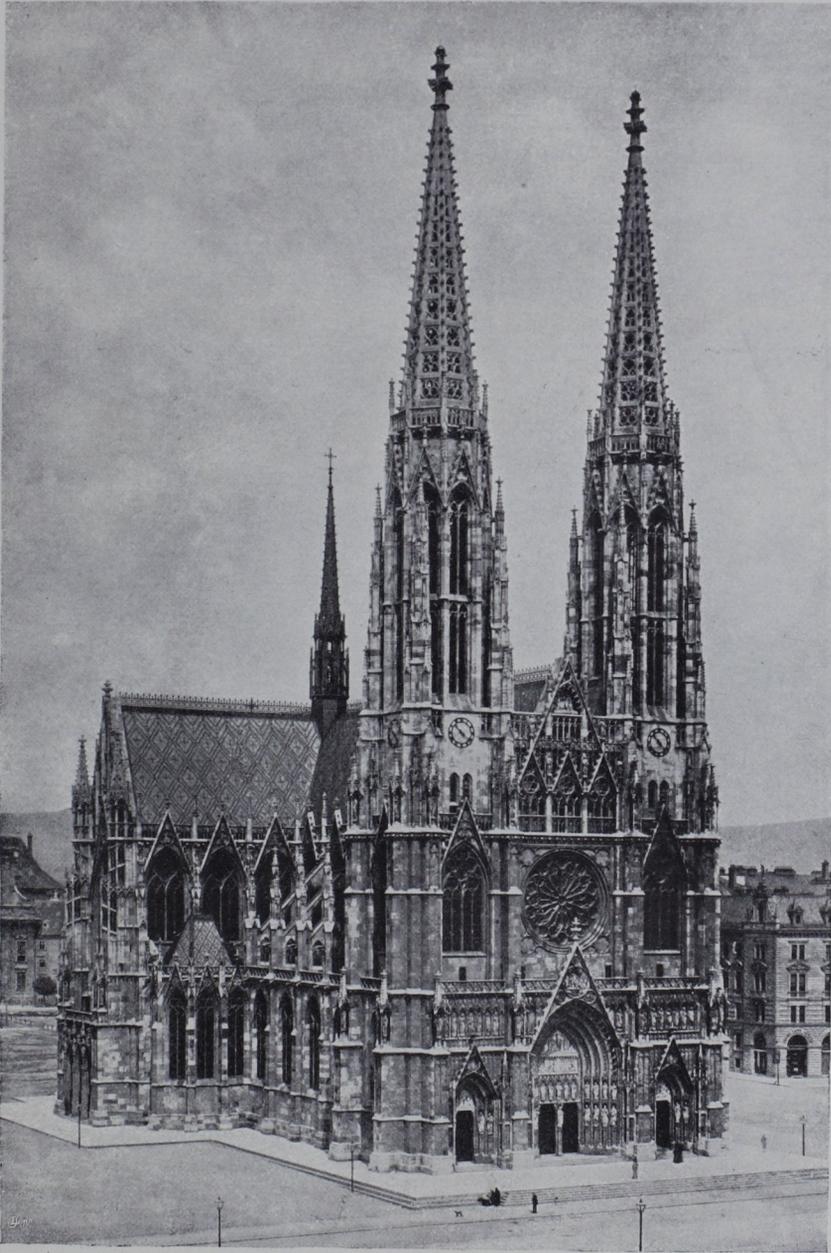


Abb. 89. H. v. Ferstel: Die Votivkirche in Wien.

zweier großer Künstler. 1861 siegten die beiden im großen Wettbewerb, 1868 starben sie beide, als wahre „Inséparables“, die sie ja in Leben und Kunst waren; Van der Nüll erhängte sich am 3. April, nachdem er schon früher einen Selbstmordversuch gemacht hatte, Sicardsburg wurde am 11. Juni am Arbeitstisch vom Herzschlag gefällt. Die Einweihung ihres Schmerzenskindes (25. Mai 1869) erlebten sie nicht. Das Doppelleben, das diese Zwillinge führten, ist in der That ein seltsames Schauspiel. Von dem ersten Preis an der Akademie und dem Reisestipendium angefangen bis zur Ernennung zu Professoren (1844) und weiter durch die Lebensarbeit bis an den tragischen Doppeltod war ihnen ein Parallelschicksal zugesponnen. Ihre Seelen ergänzten sich merkwürdig. Van der Nüll, der sprudelnde Ornamentiker, schuf im Stillen; Sicardsburg, der Konstrukteur und welt-



Abb. 90. Van der Nüll und Sicardsburg: Das Hofopernhaus in Wien.

läufige Mann, war die Brücke zum Leben. Schon im Arsenal hatten sie, auf Grund der Preisausschreibung von 1848, die Kommandantur und das ganze weitläufige Außenviereck geschaffen. Das Opernhaus schufen sie unter den ungünstigsten Verhältnissen, bei fortwährendem Dreinreden der verschiedensten Stellen und Zuständigkeiten. (Obgleich van der Nüll ein natürlicher Sohn des berühmten f. M. E. Freiherrn von Welden war, für dessen Grazer Denkmal er denn auch den Sockel entworfen hat.) Ihr Baugrund war zum Teil der Stadtgraben, dessen Tiefen sie jedoch für die unterirdischen Räume des Hauses zu verwenden wußten. Wenn das Gebäude „tief im Boden steckt“, sind sie nicht ganz schuld daran; der Bau war bereits im Gange, als das Niveau eines Teiles der Nachbarschaft um etwa drei Fuß erhöht wurde. Auch die vielen Aus- und Einsprünge der Fassaden, die übrigens heute mehr gewürdigt werden, waren ihnen auferlegt, da das vorgeschriebene Programm den Theaterbau mit einer Anzahl von Amts- und Wohnräumen

in Verbindung brachte, die sich nur so am Umfange lagern ließen. Der frühfranzösische Stil begegnete auch keinem rechten Verständnis; der Häufung zierlicher Glieder hätte man massive Einfachheit in den allgeläufigen Palladio-Formen vorgezogen. Allenfalls gab man zu, daß viel geistreiches Einzelwerk vorhanden sei, die Loggia ihre Wirkung nicht verfehle und der Theateraal (mit 2272 Plätzen) kaum seinesgleichen habe, namentlich auch hinsichtlich alles Technischen, wie Beleuchtung, Lüftung, Bühnenkonstruktion. Die Akustik nahm man immerhin an, jede Akustik wird ja anfangs für elend erklärt; jetzt hält man sie für vorzüglich. Charles Garnier, der Erbauer der Großen Oper in Paris, erklärt, über Akustik lasse sich vorher gar nichts sagen; man müsse bauen und hinterher den Uebelständen abzuhelpfen suchen. In unserem Burgtheater ist es richtig so gekommen.

Wäre es jenen Beiden vergönnt gewesen, die großartige Bauepoche der Stadterweiterung mitzumachen, so hätten sie gewiß ihren Wiener Eigenstil gefunden, wie die anderen großen Baukünstler dieser Zeit. Einen Plan für die Anlage der Ringstraße haben sie noch ausgearbeitet; er gehörte zu den preisgekrönten. Sie legten den Ring, wie noch viele andere Bewerber, ungefähr dahin, wo der Stadtgraben zog; der gleichfalls prämierte Ludwig Förster, und andere mit ihm, zogen ihn weiter hinaus, durch die Glacisgründe. Aber alle zusammen ahnten sie nicht, welchen Riesenumfang die Stadterweiterung annehmen werde. Auf der Gewerbeausstellung des Jahres 1888 sah man die ersten Pläne aus dem Jahre 1858 nebeneinander ausgestellt; sie glichen einem Panorama der Kurzsichtigkeit. Man dachte sich damals einen Ring und nichts weiter, mit einer Anzahl gewaltiger, öffentlicher Gebäude besetzt, deren sechs aus den Mitteln des Stadterweiterungsfonds durch die Hofbaukommission zu errichten waren, und dazwischen einige Baublöcke für Private. Der ganze Paradeplatz bleibt bei ihnen frei, und die meisten Alleen der Glacis grünen fröhlich weiter. Dabei war im Programm, daß sie einhalten mußten, auf Radialstraßen gar keine Rücksicht genommen; ein Fehler, der später Entwürfe, wie den für die „Avenue Riehl“ und die vielen Durchbruchprojekte gegen den Donaukanal hin, ins Leben rief. Auch der offizielle Plan, der aus dem so gewonnenen ersten Material hervorging, nahm noch von Fall zu Fall ganz andere Formen an. Nur die Oper, das Burgtheater und die Rudolfskaserne kamen auf die ihnen vorbehaltenen Plätze zu stehen. Wo jetzt die Hofmuseen ragen, wollte man eine Gardekaserne und das Generalkommando erbauen, denn man hielt es noch für nötig, im Stadtimern allerlei Zwing-Uris aufzustellen. Hinter der Votivkirche gedachte man die Universität im gotischen Stil zu errichten, das Rathhaus aber dort, wo jetzt die Börse steht. In der Mitte des Rudolfsplatzes erhob sich eine Kirche und vor der Votivkirche eine Reiterstatue, die ja auch noch kommen dürfte. Daß es einst ein Parlamentshaus geben werde, fiel niemandem im Traume ein. Die natürliche Triebkraft des Wiener Bodens hat alle diese mageren Phantasien wundersam übertroffen. Wie das alles zustande kam, wird an der Hand von fünf großen Baukünstlern zu erweisen sein. Hansen, Schmidt, Ferstel, Hasenauer, Semper: dieses Fünfgestirn strahlt am Himmel Neu-Wiens.

Theophil Freiherr von Hansen (1813—1891), der Däne aus Kopenhagen („mein Däne“, nannte ihn Rahl), war, wie sein Landsmann Thorwaldsen, zum

Hellenen geboren. Als Jüngling nach Athen gelangt, wo sein Bruder bereits baute, fand er die keusche Antike vor, aber auch die bunten Kirchen der Byzantiner. Sein Leben wurde die Vereinigung jener Form mit dieser Farbe. Unter mancherlei Versuchen und Absprüngen führte er sie durch, nicht ohne sich in Verhältnisse und Persönlichkeiten Wiens, seiner zweiten Heimat, schicken zu müssen. Dadurch wurde die Antike doch modern. In dem schönen Briefe, den ihm Ferstel

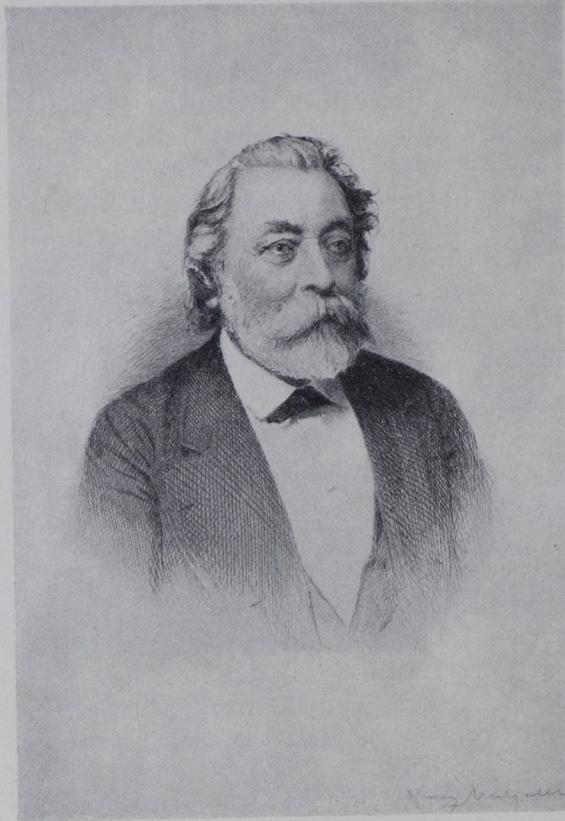


Abb. 91. Theophil v. Hansen. Nach einer Radierung von E. Michalek.

vom Sterbebette aus (1883) zu seinem siebenzigsten Geburtstage schrieb, heißt es: „Allen voran blieb Dein Beispiel maßgebend. In einer Reihe gerade zu rechter Zeit geschaffener Werke, unter denen nur die protestantische Schule, die Fassade des Palais Sina, der Heinrichshof und das Palais Erzherzog Wilhelm genannt werden möchten, hast Du in so überzeugender Weise die alleinige Berechtigung der klassischen Architektur auf dem Gebiete unseres Profanbaues nachgewiesen, daß diese Richtung fortan die maßgebende blieb.“ Das war in den sechziger Jahren, als der „Wiener Stil“ sich endlich fand. Die früheren Wiener Bauten Hansens zeigen



Abb. 92. Th. v. Hansen: Der Heinrichshof in Wien.

auch ihn auf romantischen Pfaden: die orientalisches-farbiges Werke seiner Frühzeit, das vom antiken Programm abweichend durchgesetzte Waffensmuseum („Dein berühmtes Waffensmuseum“, schreibt Ferstel), die phantasiereiche griechische Kirche auf dem Fleischmarkt, die zierliche protestantische Friedhofskapelle; sogar das spätgotische Schloß Hörnstein des Erzherzogs Leopold ist eines seiner Frühwerke. Die Ringstraße vertrug diese schönen Maskenspiele nicht. Wie großartig er die hier zu lösenden Aufgaben erfaßte, zeigte sich schon in dem Entwurf, mit dem er sich



Abb. 93. Th. v. Hansen: Das Parlamentsgebäude in Wien.

um den Bau der Hofmuseen bewarb. Er verband beide hinten durch einen Mitteltrakt, der die öde Fronte der Hofstallungen verdecken sollte, und erhöhte den ganzen Platz um zwei Klafter und mehr, so daß er, über das Straßenleben erhaben, eine Citadelle der Kunst bilden sollte. In dem Bürgerkrieg von Protesten, der dann in dieser Angelegenheit ausbrach, schrieb er: „Ich habe die ganze Anlage zu einer Einheit verbunden, um der Stadt ein imposantes Forum für Kunst und Wissenschaft zu schaffen“. Auch Ferstels gleichzeitiger Entwurf zeigt



Abb. 94. Th. v. Hansen: Palais Erzherzog Wilhelm (jetzt Eugen) in Wien.

ein so zusammengefaßtes Viereck, ja dieses ist selbst gegen die Hofburg hin durch Propyläen abgeschlossen und hat keine Kaufläden in Säulengängen, wie Hansen im Gedanken an die verkehrreichen Stoen und Basiliken sich's vorstellte. Für sein Wiener Hauptwerk, den Parlamentsbau, hat sich Hansen in Athen gewaltig vorgeübt. Die Universität, die er noch für König Otto baute und namentlich die von Baron Simon Sina bestrittene Akademie, der später die von Georg Sina errichtete Sternwarte folgte, waren gleichsam seine Turnapparate. An der Fassade der griechischen Akademie stellte er drei Tempelfronten mit Säulen und Giebel rechteckig um einen Vorhof auf, in welchem zwei große ionische Freisäulen stehen. Am Wiener Parlamentshause stehen die drei Tempelfronten in der Mitte und an

den Enden und sind durch bedeutende Fensterfluchten zu einer über 500 Fuß langen Fassade verbunden. In der Bucht der großen Rampenauffahrt vor dem Mitteltempel stehen statt jener Säulen zwei mächtige Flaggenmasten und zwischen ihnen ein ragender Minervabrunnen. In das gewaltige Rechteck des Baukörpers, dessen Stirne jener Mitteltempel mit seinen 40 Fuß hohen korinthischen Säulen bildet, sind seitlich von rechts und links zwei viereckige Saalbauten eingeschoben, die durch eine Ordnung durchgehender Pilaster zusammengehalten und mit Karyatidenbalkonen geschmückt, mit ihren langen und breiten, statuarisch reich bevölkerten Attiken hoch über das ganze Ensemble emporragen. Weithin erkennbar ist dadurch das Zweikammersystem symbolisiert; dieser Typus ging dann in so manches andere Parlamentshaus über, auch in das gotische zu Budapest. Diese Gesamtgruppe von Einzelgebilden aber stellt Hansen auf einen schmucklos ruhigen Stereobat, einen gleichmäßig leicht rustizierten Unterbau, wie er ihn auch anderen Monumentalbauten gerne giebt. Im Innern ist das Prachtstück die mittlere Tempelhalle (128 Fuß lang, 72 Fuß breit, 42 Fuß hoch) mit ihren 24 Säulenkolossen, deren roter Marmor sich von dem schwarz-weiß geslammten der Wandbekleidung abhebt. Dieser griechische Tempel, dessen hypäthraler Charakter bei der hierzulande nötigen Glasbedachung nur angedeutet ist, dient als Verbindungshalle zwischen den beiderseits anschließenden halbkreisförmigen Sitzungssälen, mit einem Fassungsraum für 300, beziehungsweise 500 Sitze. Auch die Zimmerfluchten sind zum Teil sehr schön polychromiert, die Wände mit farbigem Stucco lustro; an den Decken ergeht sich die schückende Phantasie in reizvollen ornamentalen Gliederungen von farbig behandeltem Relief.

Wien verdankt Hansen noch mehrere Innenräume, deren Großartigkeit auf Säulenreihen beruht. Wir nennen die Säulenhalle der Akademie der bildenden Künste, den Börsensaal (Mitarbeiter: Tietz), auch den großen Musikvereinsaal, dessen vergoldete Hermentreihen einst so viel Philisterrückstöße hervorriefen. Von dem Farbenschmuck des Aeußeren hatte Hansen oft wegen der Ungewohntheit der Sache Abstand zu nehmen. Er versuchte es zum Beispiel, eine Ecke des Parlamentsgebäudes mit Rot und Gold zu beleben, aber er gab es auf. An der Akademie

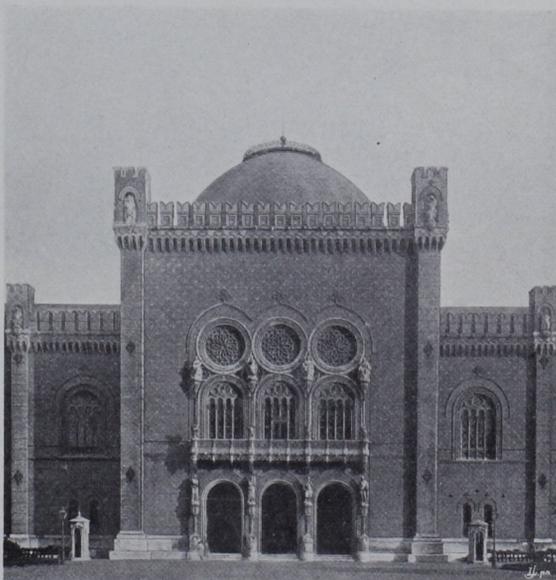


Abb. 95. Th. v. Hansen: Das Waffenmuseum im Wiener Arsenal.

verwendete er reichen Terrakottenschmuck und Vergoldung, wie schon früher an der evangelischen Schule, dem Musikvereinsgebäude und Heinrichshof. Auch die Wandflächen hielt er gern farbig, in einem kräftigen und doch tonigen Rot, während er die konstruktiven Teile in hellerem Material gab. Dazu nahm er noch Statuen, oft gleich dutzendweise, vor den Goldgrund der Giebelfelder stellte er ganze Statuenparaden, wie die harmonische von Hellmer am Parlament, deren Mittelfigur der Kaiser bildet; die Attiken belebte er mit kräftigen Reliefs, und auf seinen Gesimsen tummelte sich (Börse) ein Völkchen von zierlichstem Hellenismus; die ehernen

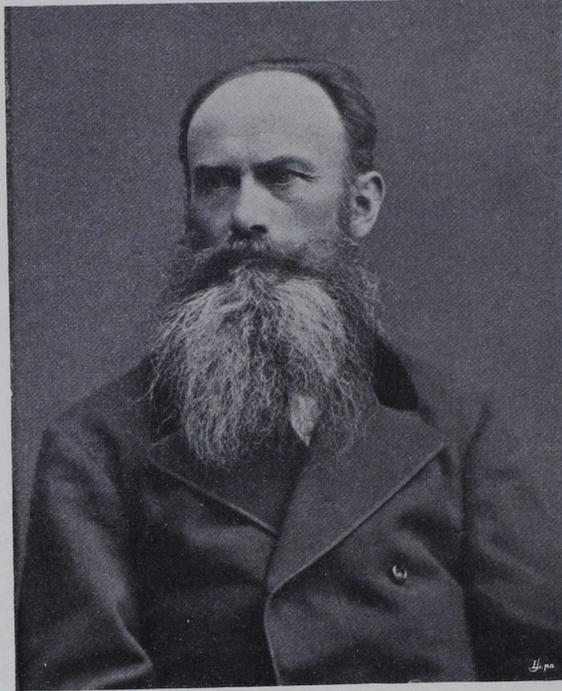


Abb. 96. Dombaumeister Friedrich Schmidt.

Quadrigen (Pils) auf dem Parlamentshause und die Freskomusen auf Gold (Rahl) am Heinrichshof und die an der Akademie nicht zu vergessen. Dabei mußte er an der Börse, der er einen Belag von Marmorplatten zugebracht hatte, zu einem Surrogat greifen, immerhin zu einem vornehmeren, und die farbigen Absichten, mit denen er an das Palais des Erzherzogs Wilhelm herantrat, galt es zum Teil ins Farblose zu übersetzen. Aber auch ohne schwarzen und roten Marmor mit vergoldeten Schilden und Sinnbildern ist dieser Palast einer der edelsten der Neuzeit geworden. Der griechische Geist, der durch diese Renaissance geht, ist frei von allem akademischen Beigeschmack. Dieses Fürstenheim strömt wie von selbst ein athenisches Klima aus. Für die Schauffeite, ihre sechs ionischen Säulen mit inbegriffen, wählte

Hansen den feinkörnigen, hellgrauen Karststein, dessen appetitliche Bearbeitung allein das Auge vergnügt. Selbst die geschliffenen Fugen der alten Griechen sind hier wieder eingeführt. Als Karyatiden dienen statt der von Hansen beabsichtigten Kanephoren Ritter des deutschen Ordens; die Wappenschilder und Trophäen des Oberstockes gehen gleichfalls in der Richtung dieses ritterhaften Wesens. Auch das Innere ist eitel Schönheit; die Treppe schimmert vom Abglanz der roten Marmorwände, die Gemächer bieten das Auserlesenste an Verschönerungskunst; der zierliche Arkadenhof und die Stallsäle mit ihren dorischen Säulen, alles ist hochfürstlich. Noch andere Paläste sind Denkmäler Hansenscher Privatarchitektur. Der

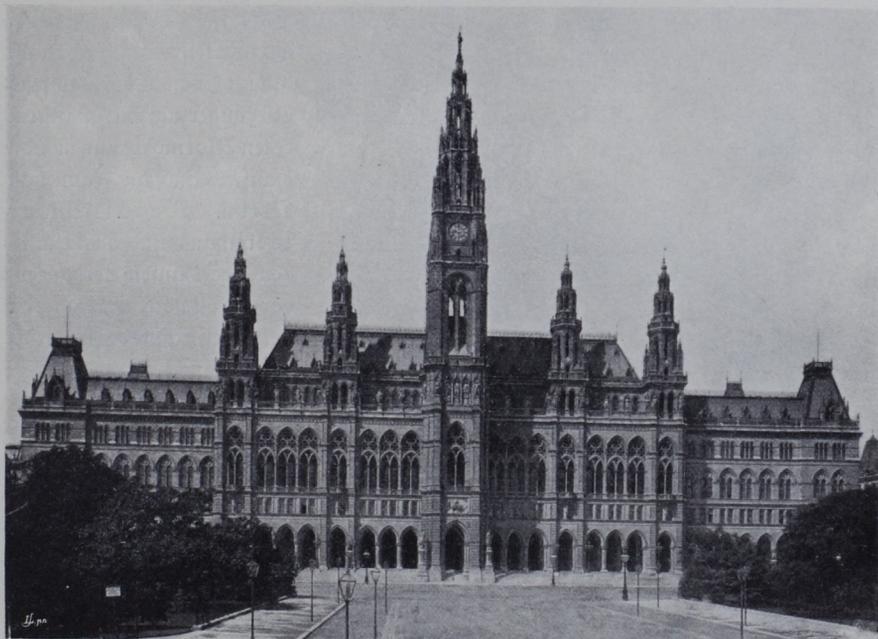


Abb. 97. f. Schmidt: Das Rathaus in Wien.

Todescosche in der verlängerten Kärtnerstraße hat von Rahl ausgemalte Säle, und um die sonstige Einrichtung mühte sich unter anderen Karl Gangolf Kayser, der Wiederhersteller des mexikanischen Lustschlosses Tehuantepec für Kaiser Maximilian, sowie nachmals der mittelalterlichen Wunderburg Kreuzenstein für den selbstschaffenden Grafen Hans Wilczek. Ein bürgerlicher Palaßt ersten Ranges war ferner der des Bankiers Epstein (jetzt Gasgesellschaft) am Burgring. Mit den vier kolossalen Karyatiden, die das Portal hüten, den ruhigen Pilasterreihen der Hauptgeschosse und dem als Konsolenfries behandelten Obergeschoß wirkt es stattlich ohne Aufdringlichkeit. Das Hauptverdienst lag im Inneren, das damals alles Vorhandene übertraf. Die Säle glänzten von Stuckmarmor, Rahl und seine Schüler hatten den Tanzsaal mit Gemälden („Geburt der Venus“ u. a.) illuminiert, die

Salons und Gemächer waren in verschiedenen Stilen (Rokoko, pompejanisch) gehalten und mit besonderen ornamentalen Erfindungen bedacht. Von den Eckkabinetten war eines ein Rauchzimmer mit acht Landschaften vom Rahljünger Josef Hoffmann, der schon im obenerwähnten Schloß Hörnstein solches geleistet; das andere ein blaues Boudoir, mit einem phantastisch aus Putten, Vögeln

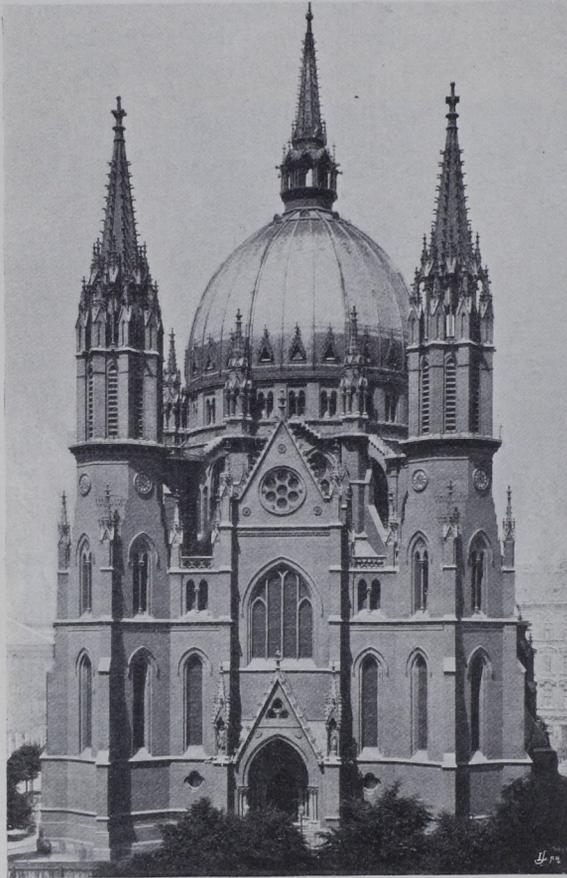


Abb. 98. f. Schmidt: Die Kirche in Fünfhaus.

und Kränzen geflochtenen Fries. Um den üppigen Wintergarten, der vom Tanzsaal bloß durch eine ungeheure verschiebbare Glastafel getrennt war, lief als Relieffries eine Nachbildung von Thorwaldsens Alexanderzug, und auf einem roten Marmorbrunnen von Hansen stand ein Faun von Lebrun. Was das Wiener Wohnhaus und das Kunstgewerbe Hansen verdanken, davon soll noch die Rede sein.

Der Schwabe Friedrich Freiherr von Schmidt (geb. zu Friedenhausen, Württemberg 1825, gest. 1891) stand auf dem anderen Pole der Wiener Baukunst. Er ist der Gotiker von Neu-Wien. Eine kraftvolle Persönlichkeit, mit allem ausgerüstet, was Bauherren, Bau-schülern und auch dem Publikum imponiert, war er der Mann, amtlich und nicht-amtlich alles durchzusetzen. Ein demokratischer Zug („Hier ruht ein deutscher Steinmetz“, ließ er auf seine Grabtafel meißeln) brach

nach Bedarf noch durch seine spätere Freiherrlichkeit; akademisch forsch, wo es taugte, aber repräsentativ und herrenhausmäßig, wo dieses frommte, protestantisch geboren und katholisch groß geworden, ein Meister der Rede, der festlich getragenen, wie der fachlich debattierenden und nicht zuletzt des zündenden Trinkspruches, dabei durch und durch Künstler und zwar ein aus dem Handwerk emporgestiegener: mit diesen Eigenschaften war Schmidt der geborene Städtebauer und hat auch die kraft-

vollste Schule hinterlassen. Kein Wunder, daß er der erste Wiener Architekt war, der sein Denkmal erhalten hat. Unter Zwirner, am wiedererstehenden Kölner Dom, verfloßen seine Lehrjahre. Die österreichische Regierung machte ihn zum Professor in Mailand; die Säulchenfenster des Ospedale Maggiore haben die des Wiener Rathhauses erzeugt, wie überhaupt die norditalische Gotik, diese spitzbogige Renaissance, wie man sagen möchte, die der Ringstraße mit ihrem breiten Geschoßbau beeinflusst. 1859 berief ihn die Regierung als Professor an die Wiener Akademie, 1862 wurde er nach Ernsts Tode Dombaumeister bei St. Stefan. Die Größe Schmidts liegt in der Konstruktion und in der unübertroffenen handwerklichen Gediegenheit; sein dekorativer Sinn steht weit zurück und sein Farbensinn, soweit er nicht der herkömmlichen Polychromie gotischer Innenräume folgte, war Null. Zweifellos ist er auch im kirchlichen Bau stärker als im weltlichen. Als er nach Wien kam, brauchte er längere Zeit, um sich diesem milderen genius loci anzupassen. Sein akademisches Gymnasium hat noch eine harte Grätigkeit, die bei den Wienern wenig Beifall fand; trotzdem hat es später als strenger, logischer Organismus Anerkennung gefunden. Er baute dann vier Wiener Pfarrkirchen, deren jede, trotz der beschränkten Mittel, ein interessanter Charakter ist. Die Betrachtung ihrer unmittelbar aus dem Zweck geborenen Grundrisse ist anregend, die Gestaltung des Innenraumes nie ohne ein originelles Motiv und der Aufbau, dessen untere Teile sich schon aus Geldmangel rein konstruktiv verhalten, ergeht sich nach oben hin, Turm oder Kuppel mit inbegriffen, in sinnreichen Kombinationen. Es sind dies zunächst die Lazaristenkirche, die unter den Weißgärbern und die in der Brigittenau; bei der letzteren hatte er besonders sparsam zu sein und überraschte durch eine unglaubliche Einfachheit, der er durch buntes Material einen neuen Reiz verlieh. Die bedeutendste ist die gotische Kuppelkirche in Fünfhaus; überhaupt, trotz ihrer Herkunft von der Prager Karlskirche, eine der urwüchsigsten Neu-Wiener Kirchenbauten. Schon ihr Grundriß, der zwei Achtecke zwei Ringen gleich ineinanderhängt, sie mit Kapellen umkränzt und an der Stelle des Herzens einen großen Kuppelraum auspart, macht auf ungewöhnliche Raumwirkung des Inneren gefaßt. Der Aufbau gestaltet sich ungemein mannigfaltig. Ueber der Dachbrüstung mit ihren acht Ecktürmchen und Streben erhebt sich groß und leicht die rings von Fenstern durchbrochene Kuppel mit ihrer schöngefügten Laterne, nicht ohne neuartige Verbindungsbrücken zu den beiden Stirntürmen zu schlagen.

Schon die Fünfhauser Kirche zeigt Schmidt zum Wiener geworden. Er ist vom strengen Kanon der rheinischen Gotik abgewichen und nimmt eine lokale Gesittung an. Im Rathause wird er seinen Pakt mit der Renaissance machen. Eine romanische Strömung stellt sich in seiner Seele ohnehin ein, als er, in der Erneuerung des Stefansdomes begriffen, das jetzige „Riesenthor“ seiner gotischen Schale entkleiden und als romanisches Rundbogenportal, wie es ursprünglich gewesen, voll ausbilden will. Der großartige romanische Dom in Fünfkirchen und die goldstrotzende byzantinische Kathedrale in Bukarest zeigen ihn auf solchen dankbaren Abwegen sehr weit gelangt. Als Dombaumeister hat er sich hochverdient gemacht. Er ließ allerdings St. Stefan eine förmliche Kur durchmachen und hinterließ ihn so regeneriert, daß er eigentlich schon zu gesund aussieht. Er glaubte nicht zu

viel zu thun, denn in seiner Rede bei Begründung des Wiener Dombauvereines (1880) erklärte er, es sei die Vollendung des Domes anzustreben, und zwar „in extrem konservativen Grenzen“. Aber er hatte jedenfalls einen Hintergedanken dabei, denn er sagte weiter: „Ich halte dafür, daß, solange nicht großartige Gedanken der Restaurierung zu Tage treten und stipuliert werden, alles am Stefansdome erhalten werden müsse, ja nicht nur zu erhalten, sondern zum alten Glanze zurückzuführen sei.“ Darauf hat auch wohl sein romanisches Riesenthor abgezielt, das glücklicherweise abgewendet wurde. (Neuestens wird leider wieder dafür gewählt.) St. Stefan muß so bleiben, wie er baugeschichtlich geworden ist, und kämen im Laufe der Zeiten noch so geniale Dombaumeister über ihn. Seine Baugeschichte ins Unendliche fortzusetzen, käme seiner langsamen Vernichtung gleich. Schmidt sagte auch, die vielen kleinen Neubauten des Aeußeren müßten „restauriert, beseitigt oder umgestaltet werden, wenn die Harmonie des Ganzen wiederhergestellt werden soll“. In der That, es giebt auch solche, die beseitigt werden müssen, aber das sind einfache kleine Nutzbauten. Das Wichtigste jedoch ist seine Aeußerung über den Ausbau des zweiten Turmes, der ja kürzlich wieder von einem berühmten fremden Maler aufs Tapet gebracht worden. Unter ausführlicher Begründung erklärte Schmidt in dieser Rede: „Es kann nur einen Stefansturm geben; ich bin gegen den Ausbau des zweiten . . . Dies sagt Ihnen aus voller Ueberzeugung Ihr gegenwärtiger Dombaumeister.“ Dieser Meinung war Schmidt nicht immer, hat er doch einst sogar einen Entwurf für den zweiten Turm ausgestellt. Seine Befehrung zum Richtigen ist für alle Nachwelt wertvoll, denn in der That, der Aufbau des zweiten Turmes wäre gleichsam die Abtragung des ersten, nämlich seine Vernichtung als uraltehrwürdiges Wahrzeichen der Kaiserstadt. Wie würden die Pariser losbrechen, wenn man die so gekappt dastehenden Türme ihrer Notre-Dame mit hohen Helmen krönen wollte! Das erschiene ihnen als moderne Gotteslästerung. Jedenfalls ist der Stefansdom aus der Hand Schmidts neugekräftigt hervorgegangen. Der neue Turmhelm wurde Ende 1872 vollendet; es dürfte wenigen bekannt sein, daß die über mannshohe Kreuzblume des alten in der Villa Friedrich Uhls zu Mondsee steht. Es war hohe Zeit gewesen. Wie Schmidt einst in einem Gutachten über den eingestürzten Turm von Seckau schrieb: „Derartige franke Türme haben nicht mehr Zeit, auf altentmässige Stellung einer Diagnose ihrer Krankheit zu warten.“ Ringsum und durch und durch waltete seine heilende Hand. Die Seitengiebel wurden ausgestaltet, aber auch des plumphen Krabbenschmucks entledigt, mit dem sie das vorhergegangene Ballhorngeschlecht verbrämt hatte. An der Westfassade wurde ein altes Fenster neu hergestellt, das Innere jener abscheulichen schwarzen Tünche entledigt, durch welche die Biedermaierzeit sie feierlicher machen wollte; die Kanzel, die Kapellen der Außenseite, die vielen Grabmäler der Renaissancezeit, das meiste ist nun wieder in stand gesetzt. Hoffentlich wird man von dieser vernünftigen Ueberlieferung nicht mehr abweichen und zum Beispiel auch an den stattlichen Altären der Barockzeit, welche Schmidt gar nicht mochte, keinen weiteren Anstoß nehmen. Man müßte ja dann auch in einer alten Stadt die Barockhäuser, die neben den älteren gotischen stehen, aus „Stilrückfichten“ abtragen, und wo hätte das ein Ende?

Die Hauptleistung Schmidts ist das Wiener Rathaus, ein Bau, der trotz seiner mancherlei Fehler mit Recht hochgestellt wird. Er gehört zu den eindrucksvollsten municipalen Bauten unseres Jahrhunderts. Die internationale Preisbewerbung (1868) hatte dreißig Einläufe zur Folge; Schmidt gewann, die Stilfrage wurde aber erst nachher entschieden. Es entspann sich ein Kampf um die Gotik, der sogar die Form von „Resolutionen“ in den großen Tagesblättern annahm. Eine solche erklärte sich förmlich heftig gegen ein gotisches Rathaus: „Nachdem wir an jenem glorreichen 15. März mit so vieler Anstrengung das Mittelalter hinausgeworfen, dürfen wir es nicht wieder am Parkring durch eine Hinterthür hereinschlüpfen lassen.“ Diese Stimme, die eine ganze Partei vertrat, forderte ein Rathaus in spätitalienischer Renaissance, wie zur Zeit Karls VI. gebaut worden; das sei der historische Wiener Stil, während eine Wiener Gotik nicht existiere. Selbst die leitende Kunst-Zeitschrift „verwehrte sich gegen modernisierte Gotik“, „gotische Plastik und Malerei“ mit eingerechnet. Als im Jahre 1883 die Stadt Wien im neu eröffneten Rathause das zweihundertjährige Jubelfest ihres rettenden Türken Sieges beging, brachte Schmidt einen Trinkspruch aus, in dem er diese Stilfrage festtafelmäßig beleuchtete. Er sagte damals: „für die stilistische Richtung des Baues mag die heutige Situation bezeichnend sein, daß ich als Erbauer des neuen Rathauses zwischen dem Bürgermeister von Wien und dem von Rom an einem und demselben Tische sitze. Wenn wir diesseits der Berge, mit unserer Kraft, stets zusammenhalten mit denen jenseits der Berge, mit ihrer Liebenswürdigkeit und Freiheit, dann muß etwas Großes entstehen. Das ist moderne Architektur! Das ist mein architektonisches Glaubensbekenntnis . . . Das Ineinanderfügen scheinbar heterogener Elemente, die Einigkeit, darin liegt das Prinzip jedes Baues, das ist das Geheimnis aller Architektur, aller menschlichen Gesellschaft.“ Der Stil des Rathauses ist eine richtige bodenständige Ringstraßengotik. Man sieht ihr deutlich die Renaissance-Umgebung an und die großstädtischen Baublöcke mit breit hingelagerten Stockwerken, in denen Tausende modernen Raum finden wollen zum Existieren. Der Rathausstil ist ein Gewebe aus Kette und Einschlag, die wagrechte Kette ist Renaissance, der senkrechte Einschlag Gotik. Dabei beeinflusst freilich ein Faden den andern; man sieht dies am deutlichsten den Türmen an, die so absatzweise in die Höhe steigen und recht das Gepräge einer wohlüberlegten Kompromißgotik tragen. Die Umstände in Betracht gezogen, und die Ursprünglichkeit außer Spiel gelassen, hat Schmidt damit kaum minder das Richtige getroffen, als die alten Gotiker Italiens.

Das Rathaus, das schließlich doch nicht am Parkring, sondern nach Schmidts Willen auf dem Paradeplatz erbaut wurde und heute der Mittelpunkt des Glanzpunktes von Neu-Wien ist, bildet ein Rechteck von etwa 480 Fuß Breite und 390 Fuß Tiefe; bis zur Dachhöhe sind es 114 Fuß, der große Turm ist über 300 Fuß hoch. Die vier Ecken sind durch pylonenartige Pavillons mit hohen Walmdächern betont, die beiden Hauptfassaden haben gewaltige, etwa 270 Fuß lange Risalite, deren vorderer im Erdgeschoß der querliegenden „Volkshalle“, im Hauptgeschoß dem Festsaal entspricht, während der rückseitige den gleichfalls durch zwei Stockwerke reichenden Sitzungssaal des Gemeinderats enthält. Das Mittel-

risalit der Stirnseite ist durch vier kleinere Türme und den Mittelthurm gegliedert. Diese ungeheuren steinernen Mastbäume, nebst der reichen Durchbrechung der Stirnwand, im Erdgeschoß durch offene Arkaden, im oberen Doppelgeschoß durch die Reihe kolossaler, in ihren Spitzbogen mit gotischem Maßwerk belebter Fenster des Festsaales, geben der Fassade etwas Festliches, weithin Herrschendes. Ihre Einteilung erinnert übrigens an die des Brüsseler Rathauses. Der Stadtturm, der „Beffroi“ der vlämischen Rathäuser, Schmidts Lieblingskind, tritt fast frei vor die Front. Er enthält den über eine Freitreppe erreichbaren Haupteingang, der aber eben deshalb nur ein Scheindasein führt, während die wirkliche Durchfahrt in den Nebengassen quer durch das Haus geht. Ueber dem Turnthore sieht man im Hochrelief das Reiterstandbild des Kaisers; ähnliches hatte das frühere Hotel de Ville in Paris aufzuweisen. Unter den sieben Höfen ragt der mächtige Arkadenhof hervor. Er ist 252 Fuß lang, 111 Fuß breit und mit sechzig massigen Säulen umstellt, welche 25 Fuß hohe Spitzbogen tragen. Die Säulengänge halten wir nicht für tief genug, sie werden an Großartigkeit durch die Ferstelschen in der Universität weit übertroffen. Zwei Festtreppen führen von zwei Seiten her zum Hauptgeschoß hinan. Ihre Arme sind gewiß geistreich verschränkt, was aber wieder die Unmöglichkeit bedingt, die Anlage auf einmal zu überblicken. Ihr oberer Raum bildet eine Säulenhalle von anmutiger Pracht, die zu den schönsten Theilen des Hauses gehört. Die unwidersprechliche Lösung wäre natürlich eine einzige Haupttreppe gewesen, zu der man durch das Hauptthor an der Hauptfassade gelangt wäre. Der Festsaal, eigentlich Galerie, ist in seinem Hauptteile 108 Fuß lang und 48 Fuß breit. Die Fensterwand mit ihren ungeheuren Oeffnungen macht einen überwältigenden Eindruck. Die Decke wurde, nach mancherlei Versuchen, rundbogig konstruirt, was über so äußerst gotischen Wänden doch willkürlich aussieht. Leider ist für farbige Ausschmückung, wie in dem ganzen Gebäude, wenig Gelegenheit. Es herrscht darin der reine Baugeist, der höchstens noch plastisch erblühen mag; selbst die schmückenden Teile sind häufig mehr konstruktiver Natur, in dieser Hinsicht allerdings vortrefflich. Allein, so wie es ist, ist das Rathaus ein höchst charaktervoller Bau, selbständig, ort- und zeitgemäß, dabei technisch musterhaft, auch in dem großartigen Eisengefüge des riesigen Dachgebildes, den Vorkehrungen für Feuersicherheit, der Heizanlage u. s. f. Die Lichtführung läßt in einigen Theilen des Hauses zu wünschen. Bemerkenswert ist noch der schöne, warme Farbenton des Materials, zumeist Wöllersdorfer Kalkstein und der feine Sandstein von St. Margarethen. Der „Steinmetz“ Schmidt war überhaupt ein Vorkämpfer für gesunden Hausstein. Als Mitglied der k. k. Centralkommission hatte er dreißig Jahre hindurch häufig Gelegenheit, seine Stimme in diesem Sinne zu erheben. Die betreffenden „Urtheile und Gutachten“ sind nach seinem Tode, 1893, gesammelt im Druck erschienen. Da liest man so manchen kernhaften Ausspruch, wie den über die Restaurierung der Kaiserburg zu Eger: „Die Begriffe Kaiserburg und Dachpappe schließen sich absolut aus.“ Als Ableger gleichsam des Rathauses — etwa wie in Heidelberg das Pfalzgrafenschloß das Haus „zum Ritter“ beeinflusst hat — erscheint das ihm formenverwandte Sühnhaus (1885 vollendet), an der Unglücksstätte des abgebrannten Ringtheaters. Es ist ein

Niethaus, mit einer Kapelle als Kern, und gewiß eines der eigentümlichsten Bauwerke Wiens. Friedrich Schmidt ist ohne Frage die selbstherrlichste Gestalt unter den Neu-Wiener Architekten. Auch wurden ihm alle Auszeichnungen zuteil; Professor, Dombaumeister, Oberbaurat, Ehrenmitglied der Künstlergenossenschaft, Ehrenbürger von Wien, Herrenhausmitglied und Baron, das ist ein vollständiges Spektrum von Ehren.

Mit Hansen und Schmidt auf gleicher Höhe steht ihr treuer Freund Heinrich Freiherr von Ferstel (1828—1883). Schon Semper schätzte ihn sehr hoch. Er, der Sohn der Wiener Scholle, ist es, der in allen seinen Stilarten am wienerischsten gebaut hat. Ammut im größten und kleinsten, eine heitere Natur, die gleichwohl ein harmonisches Maß nie verlor, die sprudelnde Phantasie der Optimisten und eine angeborene technische Anstelligkeit, die sich zur vielseitigen Virtuosität steigerte: das waren seine Naturgaben. Es ist bezeichnend, daß er bei Kupelwieser fleißig zeichnete und malte, namentlich Figuren, daß er mit Herbeck viel musizierte, daß er ein leidenschaftlicher Kunstsammler war und über sein Fach überaus einleuchtend zu schreiben wußte. Er suchte zeitlebens die Harmonie aller Künste, in allen seinen Bauten ist danach gestrebt, und noch zuletzt verlangte er für das deutsche Reichstagsgebäude, daß „der Bildner in Erz und Stein, der Maler und Mosaikist, sowie die Kunstindustrie dazu ihr Bestes beitragen“ sollen. Nach seinem Tode habe ich ihn mit Franz Schubert verglichen; dieses Wort haben dann Denkfeden und Festschriften weitergegeben. Seinen prächtigen romantischen Anfängen haben wir oben beigewohnt; er hatte mit seinem Oheim Stache viele deutsche Burgen restauriert und blieb eine Zeit lang in ihrem Banne. Die Stadterweiterung sah ihn zunächst bloß als Mitglied der Jury. In Italien bekehrte er sich zur reinsten Hochrenaissance, der er dann in genialer Weise diente. Nicht ihrer Uebermenschlichkeit ging er nach, sondern dem, was menschlich an ihr war, ihren reinen Harmonien und ihrem verhältnißvollen Organismus. Bezeichnend genug hatte sein Entwurf für das Berliner Reichstagsgebäude das Motto: „Bramante“. Dieser große Künstler war die Feuersäule auf seiner Bahn. Warum? das drückte er in jener Reichstags-Denkschrift folgendermaßen aus: „Bramante befand sich am Schlusse des 15. Jahrhunderts in einer ähnlichen Lage wie die, in der wir uns heute befinden. Aus dem bunten und ziemlich zerfahrenen Wesen der damals herrschenden Richtungen wußte er den richtigen Weg zu wählen, indem er bei Anwendung einfacher Mittel vor allem anderen auf den charakteristischen Ausdruck den architektonischen Accent zu legen bemüht war. Das reiche schmückende Detail suchte er durch richtige Verhältnisse zu ersetzen, und indem er das Schwergewicht auf große Raumgestaltung und auf Gliederung in diesem höheren Sinne architektonischer Bildung legte, hat er jene Richtung inauguriert, welche mit Recht als die goldene Zeit der Architektur bezeichnet wird.“ Daß er als Wiener mit dieser bramantesken Einfachheit allein nicht auskam, beweist schon seine stetige Polychromie, die er durch neue Mittel (Sgraffito, Robbiakunst) noch über das Hansensche Maß hinausführte. Schon seine leitende Stellung bei der Wienerberger Ziegelfabrik mußte ihm ein reichfarbiges Baumaterial nahelegen; als köstliche Probe der Verwendung desselben sei der kleine Triumphbogen im Park der Weltaus-

stellung erwähnt. Das Sgraffito insbesondere bürgerte sich in Wien durch seine reizvolle Verwendung am chemischen Institut und dem Oesterreichischen Museum ein.

Das Oesterreichische Museum (vollendet 1871) ist vor allem ein Meisterwerk der Raumschöpfung, „sogar“ in praktischer Hinsicht. Auch der künstlerische Hauptreiz geht erst im Inneren auf. Der vielgelobte Arkadenhof, mit der Treppe im Hintergrunde, würde selbst in Genua, der Stadt der Hof- und Stiegenanlagen, Anerkennung finden. Ferstel hat ihn mit einem kühnen Glasdach gedeckt; die schlanken Säulenschäfte aus grauem Granit von Mauthausen tragen jeder 1100 Centner, jeder Quadrat Zoll 625 Pfund. Ueber die Zweckmäßigkeit der Schau- und Arbeitsäle herrscht eitel Lob, dagegen werden Lüftung und Heizung bemängelt. Das weltliche Hauptwerk Ferstels ist das Universitätsgebäude. Zwischen lauter Bauriesen von bedeutendem Kunstwert hingestellt und bestimmt, den



Abb. 99. H. v. Ferstel: Die Universität in Wien.

weiten Maximiliansplatz neben der Votivkirche mitzubeherrschen, bedeutet es eine gewaltige Anstrengung der Künstlerkraft. Die Unterlage dazu bildeten umfassende Vorstudien. Ferstel ging 1871 eigens nach Italien, um Größe einzusammeln, in Paris und London studierte er die Systeme der größten Bibliotheken, in Oxford sogar sah er sich unter den berühmten Collegebauten um. In einem Vortrage, den er über den Bau hielt, bezeichnete er ihn als ein Ganzes aus vier Baugruppen, die sich um einen Mittelhof zusammenschließen. Die vordere enthält die Staatsräume und den Haupteingang, die hintere die Bibliothek, rechts und links schließen sich die Studienräume zweier Fakultäten an. Der ganze Baublock ist 161 Meter breit und 133 Meter tief, sein Flächenraum beträgt 21412 Quadratmeter. Die Fassade ist ungemein reich gegliedert; der mittlere Loggienvorbau mit seiner Rampenanlage ist an sich ein reizendes Kunstwerk (die Giebelgruppe hatte Ferstel den überzeugten Mut, dem Medailleur Tautenhayn anzuvertrauen!), dahinter perspektiviert sich der Saalbau der Aula, und die Eckpavillons, wiederum

Kunstwerke des Verhältnisgefühls und der Flächeneinteilung, sind mit anmutigen Kuppelchen gekrönt. Nur die großen Fluchten der Lehrsäle an den Seitenfassaden haben etwas Einförmiges. Leider gestatteten die Mittel nicht, dem Aeußeren den von Ferstel geplanten Farbenschmuck zuzuwenden; die ruhige Schönheit des Grisignanosteines muß für alles aufkommen. Im Inneren überraschen vor allem zwei ganz großartige Treppenanlagen, wahre Raumgedichte, die seinem besonderen Treppengenie hohe Ehre machen. Dann betritt man erstaunt den gewaltigen Mittelhof (70 Meter lang, 45 Meter breit), dessen 8 Meter breite Arkaden sich an den Langseiten dreizehnmal, an den Schmalseiten neunmal mit 5 Meter Achsenweite öffnen. Sie gemahnen an den von Antonio da Sangallo und Michelangelo erbauten Hof des Palazzo Farnese in Rom mit seinen Säulenstellungen aus dem Marcellustheater. Die herrlichen Bogengänge füllen sich nach und nach mit Denkmälern der großen Männer, die an der Universität gewirkt haben; die Zeit macht daraus einen weltlichen Camposanto. Musterhaft ist auch die Anlage der Universitätsbibliothek, mit Aufstellungsraum für 500000 Bände und einem Lesesaal in der Pariser Größe, für 400 Studenten, der den Mittelpunkt bildet. Das System ist das centralisierende von Labrouste, das sich jetzt fast überall festgesetzt hat. Es soll übrigens nicht verschwiegen bleiben, daß das Beamtentum mit seinem in Wien so fatalen Kleben am Alten diese neue Organisation Jahre lang verschleppt und beinahe vereitelt hat. Die innere Ausschmückung ist der Zukunft überlassen; Ferstel hat sich in seinem unablässigen Dringen darauf fast verblutet, dieser Verdruß nagte mit an seinem Leben. Die Ausmalung der Aula ist neuestens Klimt und Matsch übertragen worden.

Wichtig für Wien wurden auch die Privatbauten Ferstels. Durch sein hochherrschaftliches Palais des Erzherzogs Ludwig Viktor, mit kolossaler Säulenstellung, und das gegenüberliegende des Barons Wertheim hat er die Note für den ganzen Schwarzenbergplatz angeschlagen, der ursprünglich mit Arkaden versehen werden sollte. Auch die Villa des Erzherzogs Karl Ludwig bei Reichenau ist sein Werk. Auf seine Ideen über den Privatbau wird noch zurückzukommen sein. In seinen letzten Jahren entstand noch manches bedeutende Werk. So das bei ihm bestellte Rathaus zu Tiflis, in italienischer Gotik, die der geographischen Länge entsprechend reich mit byzantinischem Detail durchsetzt ist. Dann das jetzige Lloydgebäude zu Triest mit 40 Meter hohem Turm. Nach seinem Tode erst wurde der prachtvolle Renaissance-Hochaltar in der restaurierten Schottenkirche geweiht, ein Werk, an dem das österreichische Kunstgewerbe seine sämtlichen Künste zeigen konnte. Auch das mächtige Rüstkaportal des Arlbergtunnels entstand zu dieser Zeit. Als Feder-skizze hinterließ er den Entwurf zu seiner eigenen gotischen Grufkapelle in Grinzing. Sein meisterhafter Entwurf für den deutschen Reichstagsbau ist (leider) nicht zur Ausführung gelangt.

Der vierte unter diesen Erfolgreichen ist Karl Freiherr von Hasenauer (1833—1895). Aus der Schule Van der Nülls hervorgegangen, die man namentlich seiner Dekorationskunst ansieht, trug er bei der Preisbewerbung um die Hofoper den dritten Preis davon. Sein Entwurf für die Florentiner Domfassade gewann den zweiten Preis; auf die Beschäftigung mit diesem Bau, der Brunellescos

achteckige Kuppel trägt, gehen ohne Zweifel seine beiden Museumskuppeln zurück. Die nachträgliche Zulassung Hasenauers zu dem Wettbewerb um den Museumsbau, der anfangs auf Hansen, Ferstel und Löhr beschränkt war, erregte einen Sturm, den sein späterer Sieg noch steigerte. Man wollte ihn nicht als ebenbürtig anerkennen. Ein namhafter Kunstschriftsteller schrieb damals über seinen Entwurf: „Diese Architektur trägt das Merkmal einer so korrupten Kunstrichtung an sich, daß kein Künstler daran festhalten darf, welcher die Baukunst vor dem Verfall sichern helfen will.“ Man klagte, daß die Jury „keinen Unterschied mache zwischen

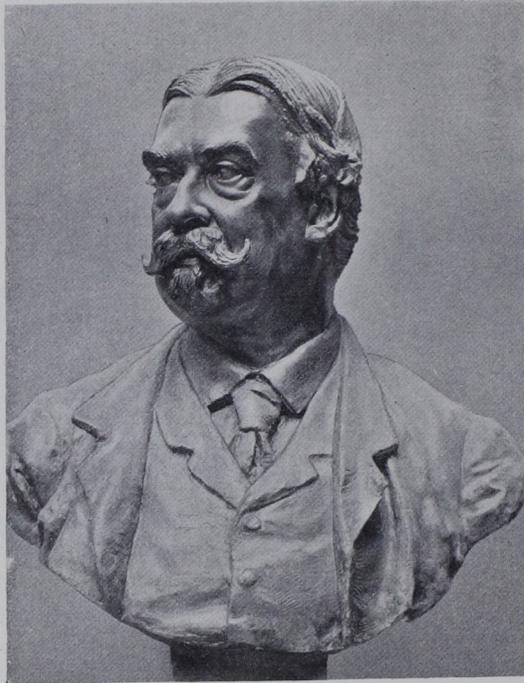


Abb. 100. Karl v. Hasenauer. Büste von V. Tilgner.

Hansen, Ferstel und Hasenauer“; man sprach selbst die Besorgnis aus, Hansen werde Wien den Rücken kehren. In der That mußte sich Hasenauer gefallen lassen, daß 1871 Gottfried Semper nach Wien berufen wurde, um die Museen, die Hofburg und das Burgtheater mit ihm gemeinsam zu gestalten. Semper starb 1879 in Rom, seines Geistes Spur aber ist in Wien nicht zu verkennen, wie sich namentlich am Burgtheater zeigen wird. Der Vorwurf der Kollegen war bei Hasenauer nicht ungerechtfertigt, denn an Strenge der künstlerischen Gesinnung blieb er weit hinter ihnen zurück. Er ging Effekten um jeden Preis nach, auch wenn sie über den Organismus hinauswuchsen, wie die (in ihrer Weise allerdings großartigen) Treppenhäuser der Museen. Und sein glänzender Dekorationsstil, der mit

bunten Kostbarkeiten und Goldbronzeappliken stark auf populäre Blendungen ausging, entsprach mehr dem Geschmack der üppigen Lebeschichten Wiens, als der Erhabenheit der Sache. Wenn man das „lorettenhaft“ und dergleichen nannte, ging man freilich zu weit, denn immerhin hat Hafenauer damit eine Seite des damaligen Wiener Lebens, die skrupellose Genußfreude der Mafartzeit gekennzeichnet. In späteren Jahren, unter Sempers Einfluß, ist ihm übrigens auch mehr künstlerischer Ernst erwachsen. Er war im ganzen ein bedeutender, in Tugenden und Fehlern echt neuwienerischer Baukünstler, der allen Residenzbedürfnissen zu genügen wußte, nie um Auskunftsmittel verlegen war, Hilfskräfte aus dem Boden stampfte (z. B. die jungen Maler Klimt und Matsch aus ihrem jugendlichen Dunkel hervorholte) und jedenfalls einen neuen dekorativen Ton anschlug. Seine Popularität in Wien, die auch durch seine urwienerische Erscheinung unterstützt wurde, datierte von der Weltausstellung her, deren Bauten er entwarf. Statt der nackten Zweckbauten früherer Ausstellungen wandte er einen freilich unechten Palaststil an, mit triumphbogenförmigen Portalen, Arkaden u. s. f. Die folgenden Weltausstellungen konnten dieses Beispiel nicht ignorieren.

Die Hofmuseen, an deren dritter Redaktion er mit Semper vier Jahre arbeitete, bildete er als zwei gesonderte, aber äußerlich identische Gebäude, weil, wie er in seiner Denkschrift sagte, „nur dadurch der schöne unverbaute Raum als freier Platz erhalten bleibe und jede Vereinigung der beiden Gebäude, die überdies aus vielen anderen Gründen praktisch sich als Unmöglichkeit herausstelle, den Platz als solchen vernichten würde.“ Da hatte er denn zwei ungeheure rechteckige Baukörper von 168 Meter Länge, 74 Meter Tiefe und 27 Meter Höhe, an deren Aeußerem über eine halbe Million Kubikfuß Kalkstein verquadert wurde. Um diese miteinander in einen gewissen Rapport zu setzen, rückte er die 64 Meter hohen, von je vier großen Tabernakeln flankierten Kuppeln der beiden Treppenhäuser

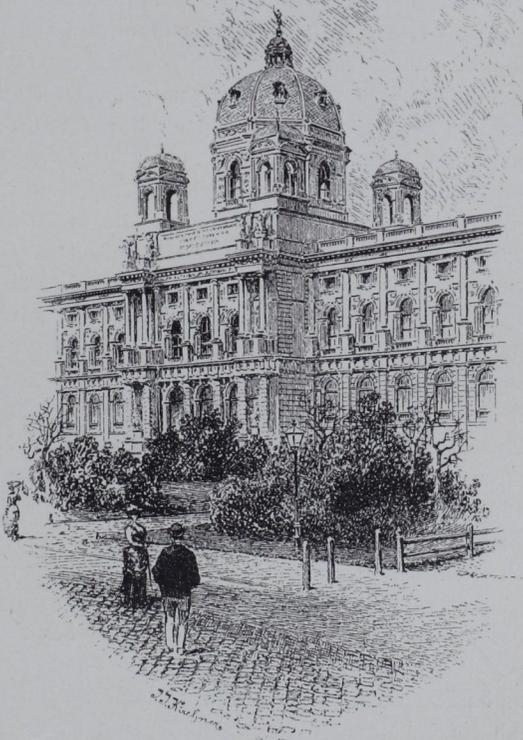


Abb. 101. Von der Hauptfront des Hofmuseums in Wien.

gegen den zwischenliegenden offenen Platz hin, wo sich die beiden Haupteingänge befinden. Der Stil ist italienische Hochrenaissance. Das Untergeschoß rustiziert; die Hauptgeschoße, mit 21 Fuß hohen Rundbogenfenstern, durch vorgesezte Säulenstellungen verflammt; über dem etwas unbedeutenden Gesimse eine Balustrade mit Porträtstatuen, die in ihrem verschiedenartigen Kostüm etwas unruhig wirken; das Zierwerk, wie bei Hasenauer häufig, etwas kleinlich. Das Prunkstück des Baues ist das Treppenhaus, gewiß eines der kolossalsten und prächtigsten der Welt. Seine Kuppel hat 52 Fuß Durchmesser, der mittlere Arm der Treppe ist 22 Fuß breit. Man betritt zuerst einen achteckigen Vorraum, dessen Kuppel einen überraschenden Durchblick in den oberen Kuppelraum gewährt. Dieser ist an sich schon eine gewaltige Halle, die hauptsächlich plastischen Schmuck aufweist, darunter — wir haben hier das reicher ausgestattete Kunstmuseum im Auge — acht kolossale Hochreliefs von Weyr, in denen die Kunstförderung der Habsburger durch die Jahrhunderte hin mittels zahlreicher Porträtgruppen erzählt wird. Die dem Eintritt gegenüberliegende Scene hat als Mittelfigur Kaiser Franz Josef I. Das eigentliche Treppenhaus, auf dessen Mittelpodest man nicht gerade glücklich Canovas Theseusgruppe aufgestellt hat, ist ein buntpfarbiger Schatzkasten von echt Hasenauerscher Eurusphantasie. Er wendet darin die buntesten Marmore an, die er zum Teil mit einem förmlichen Netz von Goldbronzeelementen überspinnt. Der schwarzweiß gemengte französische „Grand antique“ liefert die Säulenschäfte. Die Thürgewände sind aus massivem, durchscheinendem Onyxmarmor gearbeitet. Dazu nimmt er einen unvergleichlich reichen Gemaldeschmuck, in dem die Farbe Makarts den Ton angebt. Leider ist Makarts Deckengemälde: „Apotheose der Kunst“ mit dem über Wolken himmelan jagenden Helios, der die Nachtgespenster in die Tiefe zurückscheucht, Skizze geblieben. Das Deckengemälde Munkácsys fügt sich der Gesamtfärbung nicht recht ein. Dagegen leuchtet ringsum die volle Blüte der Makartschen Lünettenbilder, und Hasenauer hatte den glücklichen Gedanken, auch die vierzig Zwickel nicht mit Reliefs, sondern mit Bildern (von Matsch und den beiden Brüdern Klimt) auszufüllen. So ist dieser Raum ein voller Ausdruck des farbenfrohen Neu-Wien geworden. Im Treppenhause des naturhistorischen Museums hat Canon das Wort. Sein „Kreislauf des Lebens“, von zwölf Lünettenbildern begleitet, schmückt die Decke. Auch in anderen Sälen hat Hasenauer der Malerei in dankenswerter Weise Raum geschaffen. Im naturhistorischen Museum tummeln sich die Landschaftler, von Zimmermann bis zu Schindler, im kunsthistorischen die Historienmaler, von Eisenmenger bis zu Julius Berger, der im großen „Goldsale“ sein ungeheures Deckenbild: die „Mäcene aus dem Hause Habsburg“ angebracht hat. Die Innenräume sind sehr praktisch angeordnet und mit einer Menge schätzbare Behelfe (neuerfundener Fensterverschlüssen und dergleichen) ausgestattet. Auch in konstruktiver Hinsicht fällt mancher geistreiche Zug auf. So liegen im Hochparterre die großen Seitenlichträume nach außen, im ersten Stock aber, wo in vierzehn Sälen und vielen Kabinetten die ehemalige Belvedere-Sammlung untergebracht ist, fallen die großen Oberlichträume nach innen. Die Scheidewand des ersten Stockes ruht nun auf mächtigen Säulen, die sich durch alle Säle des Hochparterres reihen und in jedem Saale anders charakterisiert sind; die im ägyptischen zum



Abb. 102. Das Treppenhaus des Hofmuseums in Wien.

Beispiel sind echte altägyptische Bündelsäulen aus rotem Granit von Syene, andere sind aus anderen Graniten, aus Diorit u. s. w. Die Kunstwerke haben ein vortreffliches Licht, das zum Teil durch eigene Versuche ermittelt wurde. Die erste Aufstellung des Bilderschazes durch Direktor Engeth war allerdings verfehlt und

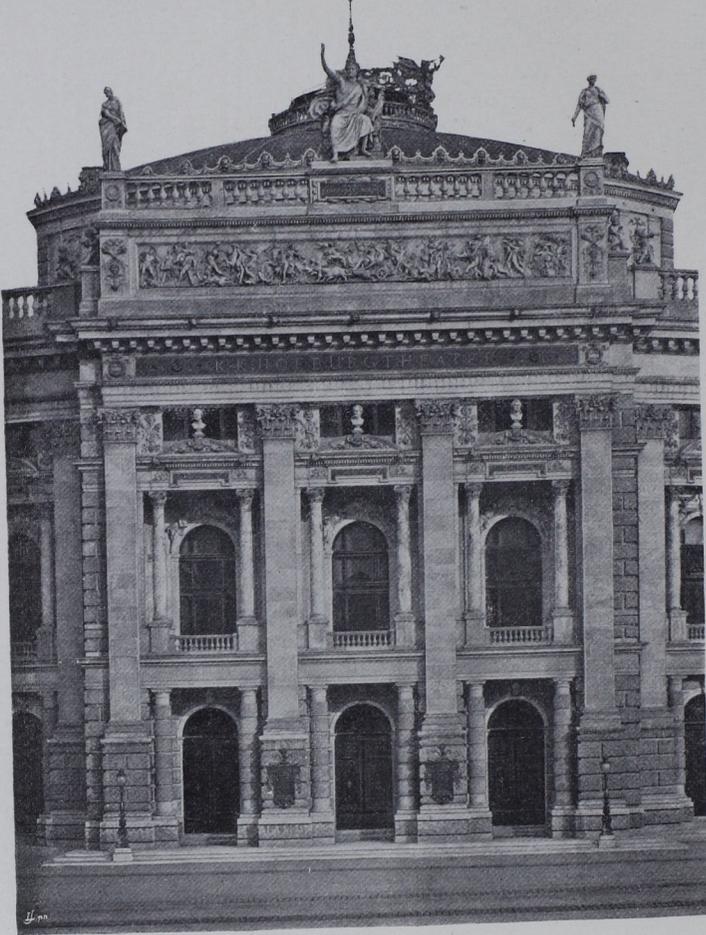


Abb. 105. Das Hofburgtheater in Wien. Mittelbau.

die ganze Galerie mußte neu geordnet werden, was auch einen neuen, modern redigierten Katalog zur Folge hatte.

Das Hasenauer-Sempersche Hofburgtheater ist wiederum eines der baulichen Schmerzenskinder Neu-Wiens. Schon die Verteilung der Urheberchaft erregte einen mündlichen und schriftlichen Krieg, in dem sich Sempers Sohn der Verdienste seines Vaters tapfer annahm. Und doch zeigt der erste Blick auf den Grundriß, daß hier der alte Sempersche Theatertypus des halbrunden Vorbaues mit kürzeren

oder längeren Flügeln (Dresden), wie er noch früher von Moller zu Mainz im schönsten roten Sandstein verwirklicht worden, ganz so entwickelt vorliegt, wie Semper sich ihn für das (nicht ausgeführte) Münchener Richard Wagnertheater zurechtgelegt hat. Die Ausgestaltung im einzelnen, die Anpassung des Planes an die Wirklichkeit in zum Teil sehr durchgreifender Weise, die reiche Ausschmückung und der bühnentechnische Teil reichen übrigens hin, um Hasenauers Namen unlöslich mit diesem Prachtbau zu verknüpfen. Die heftigen Kämpfe, welche später wegen der Unvollkommenheiten des Zuschauerraumes entbrannten, sind noch in aller Erinnerung. Das kühne Wort Ludwig Speidels, daß davon kein Stein auf dem anderen bleiben dürfe, wurde Jahre später zur Wahrheit; mit einem Kostenaufwande von mehreren hunderttausend Gulden ist nun die berüchtigte „Eyraform“ des Saales beseitigt und auch für die mangelhafte Akustik einiges gethan. Unter solchem Zusammen- und Zuwiderwirken starker Kräfte steht das Burgtheater schließlich als ein Werk von prächtiger Besonderheit da, eine der höchsten Bauleistungen jener Zeit. Selbst an der Stelle, wo es steht — ursprünglich hätte es mit dem linken Flügel der neuen Hofburg zusammenhängen sollen —, behauptet es sich als bedeutendes Gegenüber des hochgetürmten Rathauses. Die Rücksicht auf diese lange Fassade hat auch seine Flügel so in die Länge gezogen, dadurch aber zugleich Veranlassung zu zwei Treppenhäusern von ungewöhnlichen Verhältnissen gegeben; der Treppenreichtum des Hauses mußte nach dem Brande des treppenarmen Ringtheaters besonders gewürdigt werden. Zwischen diesen beiden Treppenhäusern tritt sehr bedeutend der Segmentbau des Zuschauerraumes, beziehungsweise des diesem vorgelagerten Foyers hervor. Als Hintergrund dient ihm das hochgegiebelte Bühnenhaus und vollendet die bizarre, aber nachgerade eingebürgerte, jedenfalls an malerischen Ueberschneidungen sehr reiche Formengruppe eines modernen Theatergebäudes. Jener zweigeschossige Segmentbau aber ist ein Hauptwerk der Wiener Baukunst. Um die geometrische Trockenheit des Zirkelschwunges zu vermeiden, ist dem Segment ein geradliniger Risalit vorgelegt und auch der Anschluß an die Flügel durch zwei einspringende Ecken belebt. Dieser Mittelbau hat eine Basis von gewaltigen und tiefgefugten Rustikaquadern; nach oben hin wird die Rustika am ganzen Bau gleichsam perspektivisch immer schwächer. In eine durchgehende Ordnung kolossaler Pilaster, wie sie etwa Michelangelo am Konservatorenpalaste des Kapitolsplatzes angewendet, sind unten die Thüren, oben die Öffnungen der Loggia eingeteilt, die mit ihren michelangelesk eingestellten Brecciasäulen, Tilgnerschen Dichterbüsten und Weyrschen Zwickelfiguren (aus den entsprechenden dramatischen Meisterwerken) ungemein bedeutsam wirken. Die ungewöhnlich hohe Attika des Risalits enthält Weyrs prächtigen Relieffries, den Bacchantenzug, der sehr gut zu dem dionysischen Charakter eines Theaters paßt, und auf der Attika thront in der Mitte Kundmanns etwas zu großer Apollo zwischen Melpomene und Thalia als aufrechten Eckfiguren. Die Wirkung dieses Mitteltraktes ist großartig. Auch andere Teile des Aufbaues sind sehr gelungen, so die kleinen Fassaden der Eckpavillons mit ihren Unterfahrten. Und über das ganze Außere hin ist reicher plastischer Schmuck verteilt, von dem wir hier nur die kolossalen Tilgnerschen Nischenfiguren (Phädra, Don Juan, Falstaff, Hanswurst) hervorheben.

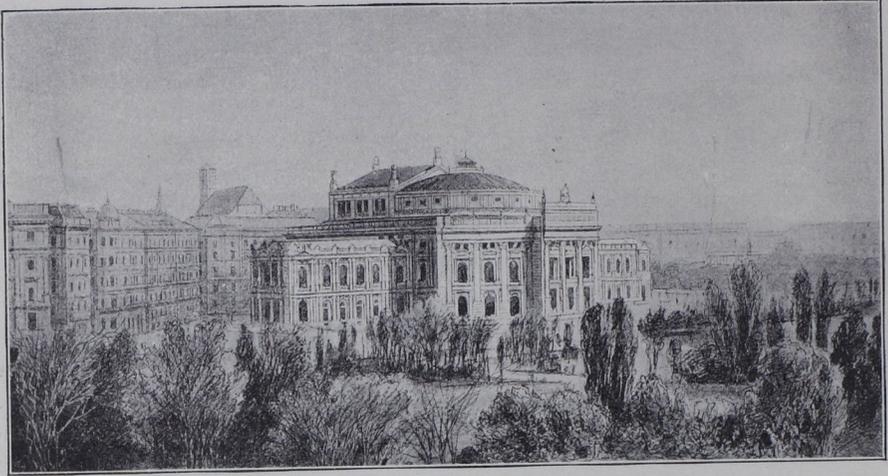


Abb. 104. Blick auf das Burgtheater in Wien.

Der Theatersaal ist italienisch angeordnet, mit vier geschlossenen Logenreihen, über denen sich die Galerie als Amphitheater entfaltet. Die Farben sind Elfenbeinweiß und Gold, mit etwas Rot, das im Umbau vermehrt worden ist. Der Saal wurde bald als zu hoch erkannt und wirkt übrigens mit seinen hellspiegelnden Flächen und dem Ueberwiegen der plastischen Dekoration etwas kühl. Die Logenbrüstungen haben als durchlaufenden Schmuck Tilgner'sche Marmorbüsten bedeutender Künstler des alten Burgtheaters und reizende Camaïeubildchen von Hynais. Die Decke hat Weyr mit einem gewaltigen Frieskreise von allegorischen Stuckreliefs umzogen, in einer Anordnung, die an Michelangelos Sibyllen und Puttenpaare im Fries der Sixtinischen Kapelle erinnert. Die mächtigen sitzenden Figuren stellen die dramatisch fruchtbaren Triebkräfte der Seele vor: tragische Verblendung, komische Schwäche, Heldenmut und Humor. Von ihm sind auch das große Relief: „die dichterische Phantasie“ über der Bühne und die beiden charakteristischen Tragfiguren in den Ecken des Bühnenausschnittes. Die helltönige Malerei an der Decke, von Hynais, besteht aus acht Dichtergruppen und vier Verkörperungen dramatischer Charaktere. Der Hauptvorhang von J. Fuy zeigt eine etwas unruhige Allegorie der theaterwirksamen Leidenschaften, wobei Frau Wolter als tragische, Frau Schratt als komische Muse passend verwendet sind. Dem Zwischenvorhang ist der ehrwürdige Fügersche Vorhang des alten Burgtheaters eingefügt. Die treffliche Malerei des eisernen Vorhanges ist von Burghart. Zu den Prachsstücken des Saales gehört auch der Kronleuchter. Die beiden Treppenhallen sind reich geschmückt. An ihren Decken haben Klimt und Matsch Theater-scenen aus verschiedenen Kulturepochen gemalt und sich damit ihren Namen gemacht. Desgleichen Karger an den Plafonds der beiden hübschen Logenvestibüle, in deren Nischen unter anderen die Statuen Laubes und Dingelstedts (von Natter) stehen. Der halbkreisförmige Foyergang hat drei große Deckenbilder von Eduard Charlemont (Iphigenia in Aulis, Apollo mit den Musen und Sommernachtstraum); sie sind mit einer etwas kühlen Pariser Eleganz ungemein sorgfältig gemalt, der Sommer-

nachtstraum gewinnt durch den landschaftlichen Einschlag. In den anschließenden Buffets fallen Robert Ruz' niedlich japanisierende Lünettenbilder mit Blumen-



Abb. 105. Linkes Stiegenhaus des Burgtheaters in Wien.

zweigen, Vögeln und Kindern auf. Im Kaisergang steht Benks populär, aber auch unsichtbar gewordene Klytia in Marmor, mit Goldbronze montiert, als sogenannter Beleuchtungskörper. Das Stiegenhaus der Hoffestloge ist ein wahres Schmuckkästchen. Unter der ovalen Kuppel verläuft ein Fries von Eisenmenger,

auf der in Marmor ausgeführten Treppe stehen zwei Kandelaber in der Form von humorvollen Faunhermen (Marmor und Bronze); sie gehören zu den reizendsten Werken Tilgner's. Die großartige Mechanik des Bühnenhauses wird von Fachleuten viel studiert; sie ist reich an neuen Zauberkünsten, deren Ausübung jedoch bald aufgegeben wurde. So das Versenken ganzer Szenen, an deren Stelle sich dann die nächste Scene fertig hervorschiebt. Auch die anfangs eingeführten Verwandlungen bei plötzlicher Verfinsterung der offenen Bühne haben dem weniger blendenden und stimmungstörenden Zwischenvorhang Platz gemacht.

Semper-Hasenauer: das ist auch die Signatur des neuen Burgbaues, dessen rechter Flügel nun im Aufbau fast vollendet ist. Dieser Kaiserpalast gehört zu den umfassendsten derartigen Unternehmungen der Neuzeit. Die Flügel enden gegen die Ringstraße hin mit zwei Viereckbauten, deren jeder für sich schon ein mächtiger Fürstenpalast ist. Stadtwärts buchten sie sich dann zu weitgespannten Halbrunden ein, in deren Achse die beiden Reiterdenkmäler stehen. Der verbindende Mittelbau sollte quer durch die jetzige sogenannte „Nase“ mit dem Rittersaal gelegt werden und den Thronsaal enthalten. Im linken Flügel wäre, wie neuerdings angeregt worden, auch ein Lustspielhaus in der Art des Münchener Residenztheaters unterzubringen. Einstweilen hat sich die Sache anders gestaltet. Der Rittersaal wurde mit dem neuen Flügel durch einen neuen Empiretrakt verbunden (Ritter von Förster), der einen leider gar zu nüchtern geratenen Festsaal enthält. Das Nobilesche äußere Burgthor wird wohl schließlich verschwinden oder einem weniger festungsmäßigen Gebilde Platz machen. Auf die beiden ursprünglich geplanten Triumphbogen, diese über die Ringstraße hinwegreichenden Riesenspannen zwischen den Burgflügeln und Museen, wird man kaum mehr zurückkommen. Sie würden jedenfalls das Gesamtbild dieses monumentalsten Theiles der Ringstraße unrettbar zerschneiden. Auch ohne sie wird das Diesseits und Jenseits der Ringstraße schon durch den gleichen Stil der angrenzenden Riesenbauten als ein Raum aus einem Gusse gekennzeichnet. Die Vollendung soll dann durch eine entsprechende Fassade der Hofstallungen kommen, an denen sich der gealterte Fischer von Erlach einmal im Rokoko versucht hat. Sie sind in ihrer einförmigen Hinlagerung nicht sehr beliebt, aber wer weiß, was nachkommt? Der so ausgebaute Maria Theresienplatz mit dem imposanten Epochendenkmal in der Mitte, zwischen vier figurenbelebten Wasserbecken und den friedlichen Rossbändigern, wäre jedenfalls einer der monumentalsten Großstadtplätze Europas. Mittlerweile hat die ehrwürdige Hofburg auch gegen den Michaelerplatz hin einen Ausbau erfahren, der, wie wenige, die ganze öffentliche Meinung für sich hat. Unter Leitung des Burghauptmannes, Architekten Ferdinand Kierschner (1821—1899) wurde da der ursprüngliche Fischer von Erlachsche Plan in gleichmäßigem Anschluß an die nachgerade klassisch gewordene Reitschule ausgebaut. Die Berliner haben das ihnen zur Verfügung gestellte Fischersche Modell in ihrer königlichen Bibliothek schon viel früher zum monumentalen Leben erweckt. In der Wiener Durchführung fehlt es allerdings nicht an zeitgemäßen Aenderungen. Da der jüngere Fischer der altererbten Ecke dieser Fassade eine Kuppel aufgesetzt hatte, die bereits unausrottbar in dem Wiener Stadtbild eingewurzelt ist, wollte man sie nicht mehr beseitigen, sondern bildete die neue Ecke ebenso. Daraufhin

stellte sich dann eine größere Centralkuppel mit weiter Durchfahrtshalle wie von selbst ein. Dem Hauptthore setzte man vier „Herkulesarbeiten“ vor, zu denen man an seiner Innenseite die Modelle fand, und die Ecknischen suchen die etwas zu kolossalen Brunnengruppen Weyrs und Hellmers zu fassen. Das Ganze der majestätisch geschwungenen Fassade wirkt, trotz mancherlei Kritik, sehr interessant und ist des alten, wie des neuen Kaiserpalastes würdig. Um auf Hasenauer zurückzukommen, sei noch erwähnt, daß er auch das kaiserliche Jagdschloß im Lainzer Tiergarten gebaut hat, das in Anordnung und Ausstattung viel Interessantes enthält.

Neben und zwischen diesen richtunggebenden Bauten sind dann noch andere öffentliche Gebäude entstanden. Nennen wir bloß die Anlage des Centralfriedhofes von Bluntschli und Nylius (Wettbewerb), den Justizpalast in deutscher Renaissance von Alexander von Wielemans (geb. 1843), das Künstlerhaus (Weber, 1868), die Frucht- und Mehlbörse von Karl König (geb. 1841), die verschiedenen neuen Theater. Als Theaterbauer sind die Zwillinge Hermann Helmer (geb. Harburg 1849) und Ferdinand Fellner (geb. 1847) weithin geschätzt. Sie treiben einen schwunghaften Export von Wiener Theatern, denn sie haben deren quer durch Europa, etwa von Mainz bis Odessa, eine ganze Reihe gebaut, und alle zeichnen sich durch geschmackvolle Lösung der praktischen Aufgabe aus. Mit Vorliebe wenden sie leichtere Stilformen, wie das Rokoko, an. Auch die eiserne Sprudelkolonnade in Karlsbad und einige hochgegiebelte Warenhäuser am Stefansplatz sind ihr Werk. In Prag ist Josef Žitka (geb. 1837) zu erwähnen, ein bedeutender Konstrukteur und formfeiner Künstler, wie schon seine reizende Mühlbrunnkolonnade in Karlsbad beweist. Von ihm sind unter anderem noch das Prager Künstlerhaus und das czechische Nationaltheater, beide in Hochrenaissance. Der Freundschaft Prellers dankt er den Bau des Weimarer Museums. In Galizien gilt der Lemberger Professor Julian Zacharjewicz als der bedeutendste Architekt.

Was den Privatbau betrifft, darf man wohl sagen, daß er für ganz Mitteleuropa in Neu-Wien erfunden wurde. Unter endlosem Experimentieren natürlich und vielem Fehlschlagen. Auf den Pariser Boulevards hat das vielstöckige Miethaus sich als sehr einförmiger Typus versteinert, der einen vernüchternen Louvestil darstellt. In London herrscht gleichfalls der unumwundene Zweckbau vor, selbst bei den Einfamilienhäusern in der Außenregion, die sich ewig gleich zu unabsehbaren Straßen reihen. Die Wiener Ringstraße, nach deren Vorbild dann so viele deutsche Städte (Köln, Würzburg und andere) sich „Ringe“ umgelegt haben, zwang die Bauenden, von der Zinskaserne, mit der sie begannen, den Weg zu künstlerischen Bildungen zu suchen. Infolgedessen bieten die Wiener Straßenschnitte weit mehr Abwechslung, als die der meisten Weltstädte. Man darf heute wohl von einem Ringstraßenstil sprechen, denn die Länge und Breite dieser Straßenzüge erforderte eine Einfassung durch wahre Hausungetüme, so gewichtig sich auch die Stimme eines Ferstel gegen die Zinskasernen und für den Bau kleiner Familienhäuser erhob. In seiner mit Eitelberger verfaßten Schrift über das „bürgerliche Wohnhaus“ versuchte er zu zeigen, „wie man in Wien wohlfeil, gut und den bürgerlichen Verhältnissen entsprechend bauen soll“. Er konnte nicht durchdringen und selbst das Währinger Cottageviertel, an dessen Spitze er stand, wuchs sich ganz

anders aus, als es ihm vorgeschwebt. Die private Bauhätigkeit in den neuen Stadtteilen brachte in ihrem ersten Stadium doch nur Zinskasernen hervor, deren Fassaden der Atelierjargon „Raster“ nennt, und bei denen die Muse der Verzinsung das große Wort führte. Die Architekten nahmen sich nicht einmal die Mühe, wie Semper gelegentlich spottete, mit Oelpapier durch alle Museen Europas zu wandern und mit all dem durchgepausten Zeug dann zu Hause den großen Baukünstler zu spielen. Sie linierten vielmehr die Sachen ganz schablonenhaft herunter und man machte dann große Augen, wenn man etwa bei dem Prozeß wegen des „Gerüst-einsturzes in der Maximilianstraße“ (Tietz) erfuhr, daß der schuldtragende Architekt gleichzeitig achtundzwanzig große Bauten zu führen hatte. Es war Häuserfabrikation im großen, nach einem handwerksmäßigen Baubureaustil, aus dem sich ein eher schlechterer als besserer Baugesellschaftstil entwickelte. Am Franz Josefskai und vor dem Kärntnerthore sieht man die unerquicklichen Früchte dieses Schaffens. Nur vereinzelt wagt sich ein Versuch hervor, es etwas anders zu machen; so baut Ferstel am Kai sogar ein gotisches Zinshaus. Der Palastbau war es, der dieses Elend in Bresche legte. Er wandte wieder echtes Material an und dieses suchte sich angemessene Formen. Der Salzburger und Kärntner Marmor, marmorähnlicher Karststein, Mauthausener Granit, Sankt Margarethener Sandstein, Plattenverkleidungen aller Art, die Terrakotten der großen Ziegeleien rückten ins Treffen mit allen ihren ästhetischen Folgerungen.

Es entstand eine Reihe bedeutender Paläste. Schon Van der Nüll baute das Palais Larisch mit seinem mächtig ansetzenden, aber dann fast minaretartig aufschießenden Eckturm und den wenigen, wie in Fels gehauenen Fenstern. Es erregte damals viel Achselzucken, weil es so gar keiner Schulvorlage entsprach. Sein altes Vorbild steht allerdings doch in Frankreich. Die Palastbauten Hansens und Ferstels haben wir bereits gewürdigt. Hasenauer baute das schöne Palais Lützow in römischer Renaissance, mit trefflicher Verwendung der Rustika; Tietz das hellenisch vornehme Palais Klein in der Wollzeile, mit seinem reizenden Vestibul, einen Bau, den man Hansen zuschreiben könnte; Romano mit Weber das adelige Kasino, das sich mehr französisch gab, und mit Schwendenwein die Palais Ofenheim und Schey; Jettl das Palais Leitenberger; Ferstel das Palais Leon (Schottenring); Rumpelmayer später das Hôtel der deutschen Botschaft. Für das eigentliche Zinshaus wurde Hansen bahnbrechend. Sein Heinrichshof machte thatsächlich Epoche. Durch Zusammenfassung mehrerer Baugründe und einheitliche Gruppierung des auf ihnen Gebauten brachte er eine großzügige Rhythmik in die Massen. Ähnlich zusammenfassend rhythmisierte er dann auch die Stockwerke; die Hauptgeschosse wurden alsbald (Ferstel und andere) durch riesige Säulen- und Pilasterordnungen untereinander verflammt, so daß sie zwischen dem sockelartig gehaltenen Erdgeschos und attikaartig behandelten Obergeschos als einheitlicher Hauptteil hervortraten; reichliche Polychromie mußte diesen Eindruck unterstützen. Am Schottenring ging Hansen ebenso vor. Auf dieser Spur bewegte sich das nächste Jahrzehnt nicht ohne Mannigfaltigkeit. Man betrachte etwa die Schachnerschen Miethäuser am Beethovenplatz und beim Künstlerhause, dann verschiedene Vereinshäuser, wie die des Niederösterreichischen Gewerbevereines und Westereichischen Ingenieur- und Architekten-

vereines. Zu häufig vermißt man freilich das echte Material, ohne welches die Palastmäßigkeit derartiger Bauten doch eine fatale Hohlheit behält. Die großen Wiener Kaufhäuser schlossen sich an: das Haas'sche Lagerhaus (Van der Müll) zunächst, mit imposantem Mittelbau für die Ecke des Stockimeisenplatzes, allerdings ohne entsprechend entwickelte Flügel. Der anstoßende Aziendahof (Hasenauer) strotzt etwas zu sehr von gehäuften Louvretum, bei gediegenem Material. Mit dem „eisernen Haus“ (Helmer und Fellner) bekam das Warenhaus seinen modernen Typus, der seitdem viel wiederholt wird. Zwei Porzellanhäuser (Korompay, Claus) schlossen sich nicht unlogisch an. Auch die Banken traten in künstlerischen Wettbewerb. Für den Giro- und Kassenverein stellte E. von Förster in eine arg verzwickte Ecke ein reizendes Haus; bequemer hatte er es, als er in der neuen Teinfallstraße den frühflorentinischen Renaissancepalast der Bodenkreditanstalt aufführte. Die Länderbank erhielt durch Otto Wagner einen römischen Palast von großer Einteilung. Bei alledem herrschen die verschiedenen nationalen Schattierungen der Renaissance vor. Man wird immer eklektischer, dabei technisch immer gewandter und vielseitiger. Die Umbauung des Rathausplatzes brachte die deutsche Renaissance der Schmidtschule in Aufschwung; die dortigen Arkadenhäuser (von Neumann junior, Boguslawski und anderen) sind nach Material und innerer Einrichtung sehr gewürdigte moderne Großstadthäuser. Dieser Stil drang dann auch in die innere Stadt ein und führt an verschiedenen Stellen derselben ein nur zu freies Leben, ungestört durch benachbartes Barock. Der Neue Markt, in dessen Mitte der berühmte Brunnen Raphael Donners steht, hat besonders gelitten. Die alte „Mehlgrube“ (Hotel Munsch) Fischer von Erlachs und das Palais Schwarzenberg sind abgetragen; das reizende Barockhaus des Juweliers Köchert ist glücklicher, denn es wurde von keinem Geringeren als Ferstel neu in stand gesetzt. Neue Ungefüme, honigwabengleich von Fenstern durchlöchert oder starrend von Erkerchen und Türmchen, erheben sich nachgerade ringsum. Franz von Neumann (geb. 1849) brachte sein altdeutsches Bauen auch in der Badener Villa des Erzherzogs Wilhelm nachdrücklich zur Geltung. Sie ist eigentlich eine modernisierte Ritterburg, wo der malerische Reiz des Mittelalters neu genießbar werden soll, und alle technischen Künste, vom Schmiedeisen bis zum Holzbau, dazu beitragen. Noch andere Schmidtschüler gotisierten rüstig weiter. Viktor Luntz (geb. Nöbbs 1840), der Schmidts Lehrkanzel erbt, soll die neue Jubiläumskirche in der Donaustadt bauen (gotisch-romanische Mischung). Max Fleischer (geb. Proßnitz 1841), Bauführer des Rathauses, ist eine Art Spezialist für Synagogen und gotische Grabkapellen. In den achtziger Jahren lebte auch der Geschmack für die Alt-Wiener Barocke wieder auf. (Albert Hgs Schrift: Die Zukunft des Barockstils, von Bernini dem jüngeren, Wien 1880.) Ihr bedeutendstes Werk im Privatbau war der Philippshof (Karl König), wo, durch die Ecke der Winterreitschule angeregt, ein effektvoller neuer Theresianismus auf das Pflaster gestellt wurde, nicht ohne daß des Guten zu viel geschah. In mehr gemäßigtem Barock baute König seither das Zierer'sche Haus, zwischen Neuem Markt und Kärntnerstraße, eines der besten historisierenden Privathäuser. Das kleine Zierer'sche Palais in der Allee-gasse (jetzt amerikanische Gesandtschaft), von Gustav Korompay (geb. 1838), ist mit einer gewissen Feinschmeckerei

verziert; die Glasdecke des Stiegenhauses hat reiche Blumenmalerei von Tina Blau. Ein bedeutender Spätling der Richtung ist das Palais des Grafen Karl Lanckoronski (um 1893 von Helmer und Fellner erbaut), im Mansardensstil der beginnenden Maria Theresia-Zeit. Es enthält zwei prachtvolle Säle, deren einer als Glyptothek dient; das Haus ist nämlich zugleich Museum und enthält die sehr bedeutenden Sammlungen dieses vielgereisten und vielerfahrenen Kunstfreundes. Den Weg von Barock und Renaissance zu modernen Bildungen sucht in seinen letzten, stufenweise sich klärenden Bauten Julius Deininger (geb. 1852). Aus seiner Frühzeit stammt der Säulenhof des Künstlerhauses. Seitdem hat er manches Stadium durchlaufen und ist zu Mischungen gelangt, die viel Widerspruch fanden. Im Quasi-Modernen ist eben kein Heil zu finden; er selbst hat dies in Wort und Schrift schon so ungefähr bekannt. In angeblichem Barock ist im Laufe dieses Zeitraumes auch „baugesellschaftlich“ viel gefördert worden. Es sind wahre Leviathane von Zinskasernen entstanden, in denen womöglich jede Wohnung ihre gekuppelten Fenster, turmgekrönte Erker u. s. w. haben will. Aber die Palastformen der schmuckfrohesten Bauepoche werden selbst über Reihen von sparsam gebauten Vororthäusern für kleine und kleinste Leute ausgegossen, natürlich in echtem . . . Gschmas. In den letzten Jahren machte sich der freiere Geist, der durch die englische und belgische Baukunst zu gehen beginnt, auch in Wien einigermaßen fühlbar. Die Bauten Otto Wagners, auf die noch zurückzukommen sein wird, die der Stadtbahn mit inbegriffen, waren die ersten, denen man das Jahrhundertende schon deutlich ansah. Der Architekt legt das Vorlagenbuch beiseite, er sieht mehr auf den Zweck und schaut in sich selbst hinein. Er hat den Mut jener jungen Achtundvierziger wiedergefunden und will gleichfalls individuell bauen, aber nicht mehr romantisch wie sie, sondern praktisch, wie das Leben es fordert.

3. Die Plastik.

Die Erbauung Neu-Wiens gebar also eine neue Architektur. Aber auch eine neue Plastik. Noch 1867 waren unter den 200 österreichischen Künstlern, die auf der Pariser Weltausstellung erschienen, nur ein paar Bildhauer zu finden; heute giebt es eine ungemein mannigfaltige und sogar ursprüngliche Wiener Bildhauerkunst. Als der akademische Lehrer der neuen Generation kam Franz Bauer gelten. Der befruchtende Geist des Nachwuchses war allerdings der Medailleur und Sammler Josef Daniel Böhm. Von diesem Christlich-Romantiker lernte schon Hans Gasser und noch Viktor Tilgner künstlerische Begeisterung. Böhm wohnte im Freihause, von seinen wertvollen Sammlungen umgeben, an denen er unentgeltlich Schönheit lehrte. Als sie nach seinem Tode versteigert wurden, fanden sich 2610 Nummern, meist Holzschnitzerei (darunter die einst Dürer zugeschriebenen Figuren „Adam und Eva“, die dann an Hans Gasser und schließlich an das Oesterreichische Museum übergingen), aber auch 255 Rembrandtsche Blätter. In diesem Kreise, der das Akademische und französische bekriegte, erwuchs auch der Kunstgelehrte Eitelberger; der Medailleur Karl Radnitzky war Schüler Böhms. Hier erschien in den vierziger Jahren Hans Gasser (1817—1868), der Schnitzers-