

SEINE PERSÖNLICHKEIT

Zunächst ein paar äußere Daten: Otto Wagner wurde am 13. Juli 1841 zu Wien in Penzing geboren, das damals noch eine vom Wiener Wald umrauschte Sommerfrische war und fern von der durch Basteien, Glacis und einem Kranz ländlicher Vororte dreifach gegürteten Stadt lag. In diesem alten, inneren Kern befand sich die Stadtwohnung in einem Patrizierhaus, das heute noch in der Göttweihgasse zu sehen ist. Der von Schinkels Geist inspirierte Theophil Hansen ist der Erbauer. Es war Eigentum seiner Eltern, des Rudolf Wagner (1802—1847), Königlich ungarischen Hofnotars und der Frau Susanne Wagner (1806—1880), geborene von Helffenstorffer. In diesem schmucklosen, fast nüchternen Stadthaus, das aber schon in seiner Stilanlage jenen gewissen großen Zug verrät, der noch am Ausgang des klassizistischen Zeitalters selbst an den einfachsten Bauten zu spüren ist, verbrachte Wagner seine erste Jugend. Die großzügige Note des Elternhauses schlägt in diesen Kindheitseindrücken den ersten Ton an, der das Schaffen des Baukünstlers durchzieht und in seiner reifsten Epoche so voll und rein ausklingt.

Bis zum neunten Jahre wurde der Junge von seinem Hofmeister im Hause unterrichtet — er besaß das, was man eine gute Kinderstube nennt. Dann folgen ein paar Jahre am akademischen Gymnasium und am geistlichen Stift Kremsmünster. Mit sechzehn Jahren bezieht der Jüngling die technische Hochschule zu Wien, dann kommt er auf andert-halb Jahre in die Zucht der Königlichen Bauschule des klassizistischen Berlins, wo noch stark der Geist Schinkels nachwirkt. Hier ist etwas Wahlverwandtschaftliches, das zu dem Wagner der Reifezeit führt. Der straffe, fast militärische und imperialistische Zug seiner modernen Schöpfungen, ist wie bei Schinkel klassischer Geist und Ausdruck einer unerhörten Selbstzucht, die diesen realistischen Phantasiemenschen diszipliniert.

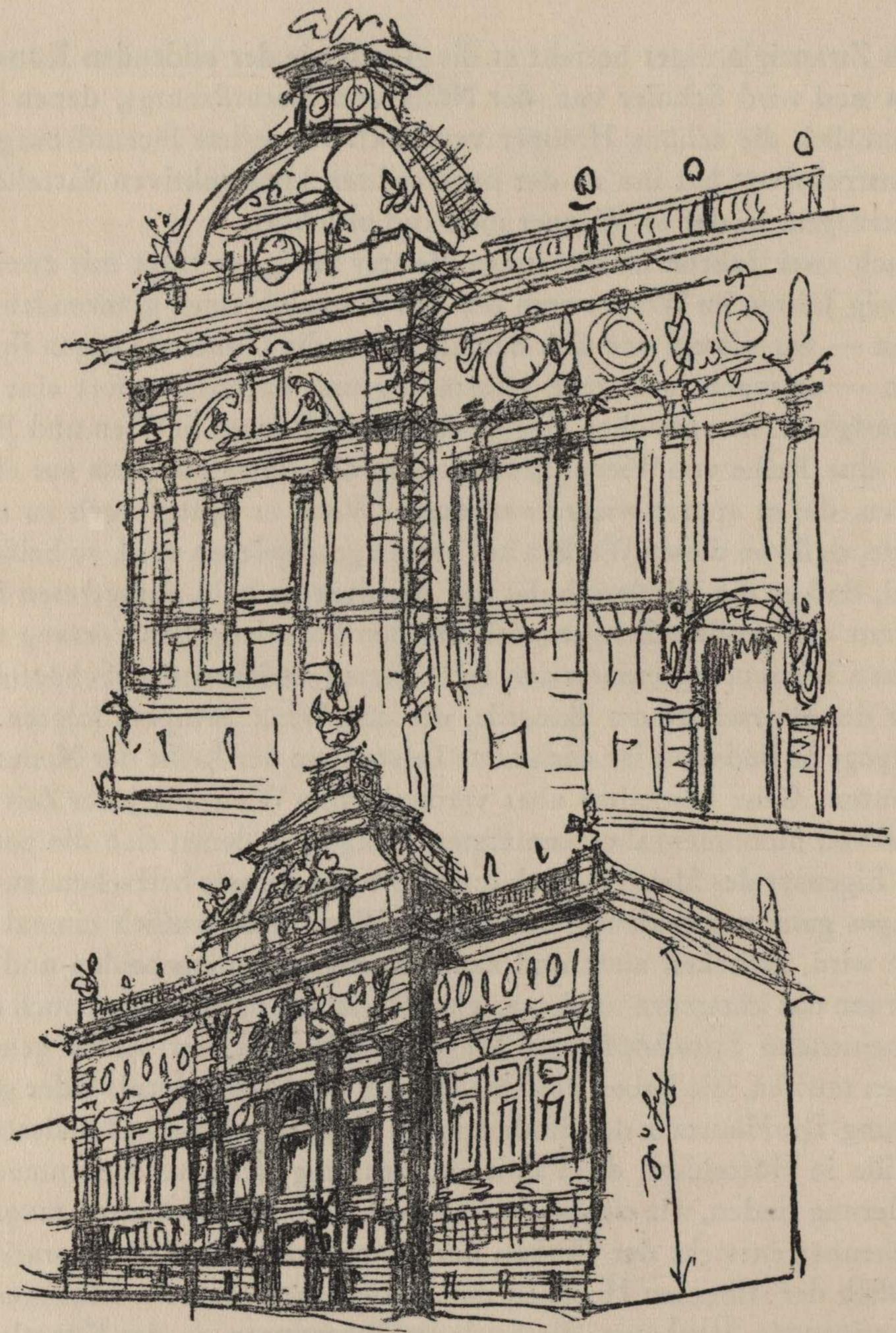


FESTDEKORATIONEN ANLÄSSLICH DES EINZUGES DER FRAU PRINZESSIN STEFANIE. 1889

Als Zwanzigjähriger bezieht er die Akademie der bildenden Künste in Wien und wird Schüler van der Nülls und Siccardsburgs, denen Wien bekanntlich die schöne Hofoper verdankt. Besonders Siccardsburg, der „Konstruktive“ hat ihn zu der unerreichten konstruktiven Sattelfestigkeit erzogen, in der es Wagner niemand gleichtat.

Nach zwei Jahren ist der junge Meister fertig, er trägt mit zweiundzwanzig Jahren im Wettbewerb um den Kursalon einen glänzenden Sieg davon — wir wissen, wie sich damals schon die Gemeinde gegen ihn benahm — er macht sich früh selbständig und entfaltet sofort eine rege Bautätigkeit. Es entstehen eine große Anzahl Bauten in Wien und Budapest, eine Reihe von Wiener Zinshäusern, allerdings meistens auf eigene Kosten, die er später wieder verkaufte. Wenn er später auch zu sagen pflegte, daß von diesen Werken am besten geschwiegen wird, so heißt das soviel, daß er die Kinderschuhe der Architektur bald ausgetreten hatte und mit den größten Zeitgenossen um den künstlerischen Vorrang wettzueifern begann. So entstanden seine ersten bedeutenden Schöpfungen unter der Herrschaft der Baustile, die dem Wink Sempers folgten. Die Synagoge in Budapest ist seine erste Leistung in der Reihe der Monumentalbauten. Ganz besonders aber verdankt ihm Wien aus jener Zeit eine Reihe von Monumentalwerken ersten Ranges, in denen sich die persönliche Eigenart des Meisters auch innerhalb des damals herrschenden Stilzwanges ganz unzweideutig ausspricht. Wenn man endlich einmal aufhören wird, zwischen alter und neuer Kunst zu unterscheiden und sich lieber um das kümmern wird, was gute Kunst ist, dann werden auch diese anscheinenden Stilschöpfungen Wagners mit in erster Reihe genannt werden müssen. Sie haben die Qualität als Grunderfordernis jeder guten Leistung. Die Häuser in der Stadiongasse, die Österreichische Länderbank, die Villa in Hütteldorf, das Palais am Rennweg Nr. 3 werden immer Bewunderung finden, wie sich auch Geschmack und Mode ändern mag.

Nebenher entsteht der Umbau des Dianabades, die Festdekorationen anlässlich der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares und des Einzuges der Kronprinzessin Stephanie, die Säule am Praterstern — der Künstler erfreut sich allgemeiner Gunst; man erblickt in ihm den Fortsetzer der



ERSTE NIEDERSCHRIFT DER IDEE ZU EINEM MONUMENTALGEBÄUDE IN INNSBRUCK
IDEENSKIZZE AUS DER HAND OTTO WAGNERS
(ENDE DER FRÜHZEIT, ANFANG DER AKADEMIE-PROFESSUR UM 1894)

historischen Bautradition, die seit der Stadterweiterung von 1866 und besonders seit Anfang der siebziger Jahre Wien mit monumentalen Bauwerken geschmückt hat. Man war damals noch blind genug, in ihm nicht den Revolutionär zu erkennen. Das wurde erst anders, als er im Jahre 1894 mit den Plänen für die Wiener Stadtbahn begann, die er 1897 vollendete. Wagners größte Zeit beginnt.

Hier aber setzt gleichzeitig das Drama ein, darin Wagner zu einem Heroen der Kunst emporwächst. Noch ahnt man es damals nicht, man befindet sich erst in der Exposition.

In demselben Jahre 1894 erhält er die Professur an der Wiener Akademie der bildenden Künste als Nachfolger Hasenauers, des letzten in der Reihe der großen älteren Meister. Außerdem empfängt er den Titel eines k. k. Oberbaurates.

Das Lehramt, der Bau der Stadtbahn, der ihn zu einer entscheidenden Auseinandersetzung mit dem Ingenieurgeist unserer Zeit zwingt, dienen seiner inneren Klärung und Wandlung. Der revolutionäre Geist in ihm wird selbstherrlich und diktiert Gesetze. Er erkennt das große Ziel, das vor ihm liegt. Aus dem Stilarchitekten wird der erste moderne Baukünstler, der eine ganze Umwälzung der Anschauungen hervorruft und ein neues Bauzeitalter einleitet.

Nun erfolgt Schlag auf Schlag; es entstehen in ziemlich rascher Folge das Nadelwehr in Nußdorf, die Häuser in der Wienzeile 38—40, die Postsparkassa, die Kirche am Steinhof, die Häuser in der Döblergasse 2 und 4, und 1912/1913 seine neue Villa in Hütteldorf.

Vor allem aber gehen eine Unzahl Projekte aus seiner Werkstatt hervor, die die Bewunderung der Kenner und den Entrüstungssturm der Reaktionen erregen. In vier stattlichen Bänden sind eine Anzahl Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke gesammelt, die von der genialen Schaffenskraft und der Kühnheit seiner Ideen dauerndes Zeugnis geben. 28 große Konkurrenzarbeiten liegen vor, darunter 24 preisgekrönte. Es sind Weltkonkurrenzen dabei, wie der Friedenspalast im Haag. Das Meiste und Beste war aber für Wien gedacht; ich hebe in dieser knappen Aufzählung vorläufig die Projekte für das Kriegsministerium, für das Tech-

nische Museum, vor allem aber für das Wiener Stadtmuseum mit der Regulierung des Karlsplatzes und der Wienzeile hervor, um das der Künstler einen dreizehnjährigen Riesenkampf geführt, der für die Stadt Wien so schmäählich geendet hat, Otto Wagner aber die Teilnahme und Bewunderung der Mit- und Nachwelt sichert.

Diese knappe Übersicht wäre nicht vollständig, wenn nicht seiner Schriften gedacht würde, vor allem seines grundlegenden Buches über „Moderne Baukunst“, das früher „Moderne Architektur“ betitelt war. Der Künstler hat zu seinen Projekten gelegentlich gerne das Wort ergriffen und die Erläuterungen und Programmsätze, die er solchen Blättern vorauszuschicken pflegte, sind wahre Kernschüsse. Er versteht das Wort zu münzen, es funkelt von Temperament, kaustischem Witz und Erfahrungstiefe und gibt in wenigen epigrammatischen Sätzen mehr, als eine Bibliothek gelehrter Bücher.

Dieselben Eigenschaften kommen seinen übrigen selbständigen Schriften zu, zunächst seinem schon genannten wichtigsten Buch, das seine Lehrsätze über die moderne Architektur, vor allem jene der Großstadt enthält. Gewissermaßen Ergänzungsschriften dazu sind die kleinen Publikationen in Heftform über „Kunstförderung“, dann „Die Qualität des Baukünstlers“, besonders aber die als Vortrag für Amerika gedruckten Ausführungen über „Die Großstadt“, darin der Großstadtgedanke gewissermaßen als die reine Vernunft großstädtischen Bauens gefaßt und bis zu den äußersten Konsequenzen mit künstlerischer Logik durchgeführt ist.

* * *

Wie sich aus solchen Dingen ohne weiteres schließen läßt, hat Otto Wagner seine große Gemeinde in der Welt, alles was in der großen Architektur an wahrhaften Neuerungen ohne Anlehnung an ein Vergangenes entsteht, hat seine Wurzeln in ihm.

In der Heimat wird er verkannt von dem Augenblick an, wo er den Bruch mit der alten Welt vollzieht. Das war nach der Vollendung der Stadtbahn. Er deutet es durch einen symbolischen Akt an, der einer Ver-



ANSICHT DER VILLA OTTO WAGNERS IN HÜTTELDORF
1888



FLÜGEL DER VILLA OTTO WAGNERS IN HÜTTELDORF
MIT GLASMOSAIK-FENSTERN VON PROF. ADOLF BOEHM AUSGEBAUT 1900



OTTO WAGNERS SPEISEZIMMER DER VILLA IN HÜTTELDORF
1888



BILLARDZIMMER IN DER VILLA O. W. IN HÜTTELDORF. 1888

brennung auf dem Scheiterhaufen gleicht, das heißt, er verkauft seine große, wertvolle Bibliothek, die Schätze von klassischen Architekturwerken aller Zeiten enthält. Er will damit ausdrücken, daß er sich vom Alten in jeder Form lossagt.

Sein erster und wichtigster Lehrsatz drückt es aus, daß der einzige Ausgangspunkt unseres künstlerischen Schaffens nur das moderne Leben sein kann.

Er lebt sofort in Übereinstimmung mit dieser Erkenntnis, auch darin, daß er die alten Meister hinauswirft; er tut es mit der ihm eigenen schönen Entschiedenheit, die zu jedem Opfer für die von ihm zuerst erkannte und mit allen Konsequenzen verkündete Wahrheit bereit ist; sie manifestiert sich hier in einer geradezu kindlichen Weise.

Er freut sich dessen, wie eines gelungenen Streiches, ganz gassenübisch; es charakterisiert ihn. Zu seinem Glück hat er es verstanden, den Gassenjungen in ihm am Stabe der Erfahrung lebendig zu erhalten, was ihm dazu verhilft, über die Siebzig hinaus ein froher, kindlicher, zum Scherzen und Lachen aufgelegter Mensch zu sein. Seine geistige Gesundheit, seine jugendliche Frische auch im Alter, sein Überwindermut kommen aus dieser unverwüstlichen Naturkraft.

Er liebt drastische Ausdrücke, denn er kennt das Arkanum, das in jedem kräftigen Wort liegt. Wenn er zum Beispiel sagte: „Man solle die Stephanskirche mit dem Hackl z'sammschlagen“, so wird kein vernünftiger Mensch glauben, daß es ihm damit wirklich ernst ist. Er war der Erste, der die vandalische Absicht der „k. k. Zentralkommission zur Erhaltung alter Bau- und Kunstdenkmale“ durchkreuzte, als sie das Haupttor des Stephansdomes umrestaurieren wollte. Er hat dieses Attentat vereitelt, aber kein Mensch wußte ihm in Wien dafür Dank. Dagegen hatte man ihm den früher oft scherzhaft angewandten Ausdruck, „daß man die Stephanskirche mit dem Hackl z'sammschlagen solle“, in der albernsten und humorlosesten Weise verübelt.

Nicht minder drastisch, in diesem Fall aber sehr richtig ist die Formel, die er über die Reifezeit des Architekten anzuwenden pflegte. In seiner humorvollen Weise drückte er es so aus, daß ein Architekt unter 40 Jahren

noch die Hose hinten zum knöpfeln hätte. Oder, daß ihm noch das Schneuztüchel (das Hemd) hinten heraushänge.

Er will damit sehr richtig sagen, daß der Künstler erst auf der Höhe des Lebens über die volle geistige Reife und über den notwendigen ungeheuren Erfahrungsschatz verfüge, ohne die seine Werke wenig Aussicht haben, den Tagesruhm zu überdauern. Wagner selbst war an die Vierzig alt geworden, ehe er anfang Werke von dauernder Kraft zu schaffen, wenngleich sie zum Teil geistig einer anderen Epoche angehörten als die war, die er selbst einleitete und der seine berühmtesten Schöpfungen entspringen. Die drastische Regel Wagners bedarf einer Erweiterung. Sie gilt nicht nur für den Architekten, sondern überhaupt für den schöpferischen Menschen. Im allgemeinen erreicht der schöpferische Mensch erst mit vierzig Jahren seine Reife. Von seltenen Ausnahmen abgesehen, die meistens früh ausgeschöpft und vergessen sind, entstehen die dauernden Werke aller Künste, einschließlich der Musik und der Literatur erst nach dem vierzigsten Lebensjahr ihrer Urheber. Wagners volkstümliche Formel ist gemeingültig.

Der Freimut, die schönste persönliche Eigenart des Künstlers, hat ihm in seiner Heimat die meisten und gefährlichsten Feinde verschafft. Aber zugleich auch die ehrlichsten Freunde und wahrheitwollende Anhänger. So war immer ein Kreis kunstfroher Menschen um ihn, die jene schützende Atmosphäre schufen, die der Kämpfer braucht, das geistige Fluidum, darin das Wort ausklingen und Macht gewinnen konnte. Kunstbörse nannte er die tägliche Vereinigung um die schwarze Kaffeestunde nach Tisch.

In diesem Zusammenhang und zum vorläufigen Abschluß dieser Lebensdaten ist nicht unwesentlich zu erwähnen, daß er seit dem Jahre 1883 in zweiter Ehe mit Frau Louise geborene Stiffel verbunden ist. Er hat die Gattin gefunden, die ihm in jeder Beziehung eine treue, verständnisreiche und umsichtige Gefährtin ist. Bei Otto Wagner kann man sagen, daß die bewundernswerte Organisation seiner Schaffenskräfte, die Harmonie seines inneren und äußeren Lebens in dieser denkbar glücklichen Ehe beruht, als dem Fundament seines menschlichen Glückes.

* * *

Und nun nach diesem Aufriß seines Werdeganges zur künstlerischen Persönlichkeit Otto Wagners, und deren inneren Geschichte, von der ich gesagt habe, daß sie eine Tragödie ist. Eines der in Wien leider nicht seltenen Beispiele, wie ein ganz Großer an dem bornierten Widerstand der Kleinen scheitern muß. Die Menschheitsgeschichte strotzt von solchen Fällen. Man kann es nicht übersehen, daß es fast immer die Zeitgenossen waren, die sich dem Bedeutenden hindernd in den Weg gestellt haben und daß es gewöhnlich ganz unzeitgenössischer Elemente bedurfte, wie der Nachwelt oder der begeisterungsfähigen Jugend, damit das Große zur Geltung kam und die Kleingeisterei besiegt wurde, die Pygmäen, die Anerkennung nur den Toten zollen, die nicht mehr im Wege stehen, weshalb Grabreden so erbaulich klingen — —.

Diese heroische und zuweilen bösertige Dummheit der Zeitgenossen hat Otto Wagner mit allen Schikanen erfahren müssen.

* * *

Wenngleich Wagner, wie alle Großen seiner Frühzeit in den Spuren Sempers ging, so verband ihn doch viel elementarer eine formale Verwandtschaft mit dem großen Schinkel. Der Versuch, Wagner und Schinkel miteinander zu vergleichen, drängt sich fast gebieterisch auf. Der eine stand am Anfang, der andere am Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Beide die größten Bauheroen der neueren Zeit. Der künstlerische Schinkel und zugleich größte Bautechniker ahnte den Ingenieur in der Architektur voraus, und was er intuitiv vorwegnahm, vollzog ein Jahrhundert später Otto Wagner vollbewußt, indem er den Ingenieur erst mit dem Geist der Baukunst vereinigte, wozu ja die neuen Baustoffe und neuen technischen Konstruktionsweisen einen unmittelbaren Anstoß gaben.

Otto Wagner war jedenfalls der erste, der sich als Künstler bewußt auf das Gebiet des Ingenieurs stellte und in den neuen technischen Mitteln die Elemente seines neuen, zeitgemäßen Stils erblickte. Er hat es erfolgreich versucht, der Technik den passenden künstlerischen Ausdruck zu geben, indem er das Material und die Konstruktion unmittelbar sprechen ließ und mit diesen neu gewonnenen Stilelementen die höheren Einheiten

zu gewinnen suchte, nämlich die vollkommen praktische Zweckbestimmung seiner Bauwerke und die proportionale Harmonie, die dem Zweck, dem Material und der Konstruktion erst den künstlerischen Adel zu geben vermag.

Auch diese Idealität, die für den Künstler bei allem Realismus unerläßlich ist, besitzt Otto Wagner und zwar im höchsten Maße, weshalb der Streit, ob die Konstruktion der Ausgangspunkt des architektonischen Kunstwerkes sei, oder die vorgefaßte Formidee, oder das moderne Leben nur ein müßiges Spiel mit Worten ist, denn in der Tat ist der Ausgangspunkt des Kunstwerkes der Künstler selber, der diese drei Forderungen in sich auf die glücklichste Weise vereinigt haben muß.

Eine solche dreieinige Künstler-Persönlichkeit ereignet sich selten öfter als alle hundert Jahre einmal.

Es kommt, wie überall, in der Kunst nicht auf das Rezept und nicht auf das Programm an; nicht wie es gemacht ist, entscheidet — sondern einzig und allein entscheidet, wer es gemacht hat!

Nicht die vielen schlechten Nachtreter Wagners sind die Meister, sondern der Meister ist einzig und allein Otto Wagner und wer neben ihm und nach ihm selbst wieder ein Meister werden will, muß es auf seine eigene Weise werden können, wie es einige seiner hoffnungsvollsten Jünger wurden, Olbrich zum Beispiel.

Aber es gibt zu viele geschickte Macher, Plagiatores, Nachahmer, die in der Kunst ausgezeichnet fälschen, in der Musik, in der Literatur, im Kunstgewerbe, in der Malerei, in der Plastik, in der Architektur, so daß die Menge sich täuschen läßt und meistens den leeren Routinier und Nachahmer mit Preisen und Anerkennungen überhäuft, dieselbe Menge, die das Genie als den wahren Urheber am liebsten steinigt. Aber jede noch so geschickte Fälschung erfährt schließlich ihre Entlarvung, in der Kunst oft immer viel zu spät, weil ja hier leider Gottes der seichte und gefällige Anwender im Publikum immer den stärkeren Anwalt hat.

Das kann aber nicht hindern, daß immer wieder die Erkenntnis siegt, um die es sich hier handelt: die Echtheit und Ursprünglichkeit eines Kunstwerkes ist immer nur durch die Persönlichkeit ge-



FAMILIENGRUFT DES HERRN O. W.
FRÜHZEIT VOR 1894

währleistet. Nur der echte Rembrandt gilt, nicht der gefälschte. Und so ist es auf allen Kunstgebieten. Die erste und letzte Frage ist immer die, wer es gemacht hat.

* * *

Eine solche dreieinige Künstler-Persönlichkeit war Schinkel, und nach ihm war es in der Architektur hundert Jahre später Otto Wagner. Bei Schinkel muß man in Rechnung ziehen, daß die unentwickelte Technik damals noch nicht bieten konnte, was sie einem Wagner bot. Aber er hatte entschiedener als alle seine Vorgänger und mehr oder weniger unmittelbaren Nachfolger, die überlieferte Konstruktionsweise und darauf gegründete Formgebung durchbrochen und bereits damals den Flachbogenstil antizipiert. Seine Größe ragte über das ganze Jahrhundert hinaus und uns Heutigen erscheint er wieder besonders nahe. Otto Wagner wird auf eine ähnliche Weise das kommende Jahrhundert überdauern, und die neuen Keime, die er heute gesät, werden dann erst zur vollen Saat aufgehen.

Aber in einem wesentlichen Punkt weicht ihr Schicksal sehr erheblich voneinander ab. Schinkel fand in dem Kronprinzen und nachmaligen König von Preußen einen mächtigen Gönner und Bauherrn, der es verstand, den Genius seiner Zeit und seiner Residenz dienstbar zu machen.

Eine solche machtvolle, verständnisvolle Würdigung hat Otto Wagner gefehlt. Sein großgedachtes Werk kam nur in Bruchteilen und einzelnen Monumentalbauten zur Verwirklichung und blieb in seinem wesentlichen Teil als weltstädtische Baureform bloßer Entwurf. Von der genialen Schaffenskraft dieses Künstlers hat man erst einen Begriff, wenn man die Stöße von Mappenwerken durchblättert, die seine Ideen gesammelt enthalten.

In Wagners Entwicklung sind drei Epochen deutlich zu unterscheiden. Ich sehe dabei von den Jugend- und Lehrjahren ab, die ich schon in dem Werdegang eingangs dieses Kapitels über seine Persönlichkeit geschildert habe. Festzuhalten ist, daß die künstlerisch entscheidenden Jugendeindrücke mit dem Klassizismus zusammenhängen. Das Elternhaus war von Hansen erbaut, der ein Nachfahre Schinkels ist, und der noch 1870 das Parlamentsgebäude in Wien in demselben Geiste schuf, obgleich er sich

damals zugleich auch dem Genius Sempers beugte. Auch bei Wagner wird man finden, daß bei ihm, obschon er sich zur Zeit des Stilzwanges unabhängig gibt, die klassizistische Note als etwas Eigentümliches mehr oder weniger deutlich durchklingt. In der Zeit, da er sich vom Eklektizismus vollständig befreit und nur Größe und Sachlichkeit in Verbindung mit proportionaler Harmonie anstrebt, kommt er auf neuen, unbegangenen Wegen zu verwandten Resultaten, was um so erfreulicher ist, als er fern von allen Stilreminiszenzen die Bestätigung eines der edelsten Meister vor ihm für sein schöpferisches Wollen ungesucht empfängt.

Der Segen der Alten liegt auf dem Neuen.

* * *

Wenn auch alle Einteilungen in Lebensabschnitte etwas schier willkürliches haben, weil es in dem Fließenden eines Lebens oder einer Entwicklung keine Abschnitte gibt, ebensowenig wie in dem Lauf eines Stromes, und alle kommenden Ereignisse und Überraschungen im Keim irgendwie schon von Anfang da waren und sich still entwickelt haben, bis sie plötzlich und unversehens in die Erscheinung treten: so kann man doch in dem summarischen Überblick eines solchen Künstlerlebens von vier sehr unterschiedlichen Phasen oder Epochen reden, in die Otto Wagners Schaffenszeit zerfällt.

Die erste Schaffensepoche ist als seine Frühzeit unter der Herrschaft der Stile zu bezeichnen; sie reicht bis zum Antritt seines Lehramtes und Beginn des Stadtbahnbaues.

Die zweite Epoche möchte ich als die Kampfzeit bezeichnen, als den Bruch mit der Tradition, darin er die Moderne vorbereitet, die Sezessionsjahre, die, was Architektur betrifft, ihre Wurzeln in ihm haben, und darin er für seine Person den entscheidenden Schritt von der Architektur zur Baukunst vollzieht. Dieser Lebensabschnitt ist äußerlich bezeichnet durch den Stadtbahnbau, das Nadelwehr in Nußdorf und die Häuser an der Wienzeile.

Mit dem Bau der Postsparkassa beginnt seine dritte Epoche, die Reifezeit, in der seine Sendung zur klaren Aussprache kommt als Begründer

einer neuzeitlichen weltstädtischen Baukunst. Sie umfaßt außer dem Postsparkassenbau die Kirche am Steinhof und den dreizehnjährigen Kampf um den Karlsplatz, nebst anderen Bauten und großzügigen Projekten.

Seine vierte Epoche, die nicht weniger schaffensfrohe Spätzeit, beginnt nach dem 70. Lebensjahr, jener Altersgrenze, die dem Lehramt an der Akademie gezogen ist, die aber um weitere vier Ehrenjahre hinausgeschoben worden ist, ein bisher noch nicht dagewesener Fall.

* * *

Seine Frühzeit unter der Herrschaft der Stile hat aber eine ganz persönliche, eigenartige Färbung. Er huldigt einer freien Renaissance, und einem ebenso freien Barock, womit er schon besagt, daß er sich dem Stilzwang nicht fügt, wie es die Großen von damals neben ihm getan haben, Hansen vor allem, sondern daß er seine eigenen Wege zu gehen entschlossen ist.

In seinen Häusern in der Stadiongasse steckt trotz der italienischen Palazzoallüren der Klassizist darin, vor allem aber der moderne Mensch, der seiner Zeit voran ist, soweit er bei dem Zeitgeist von damals denkbar war.

Auch das kleine Palais am Rennweg, das er für sich gebaut hatte, und das nach seiner Berufung an die Akademie in den Besitz der Gräfin Hoyos, der Witwe des Malers Amerling, überging, ist keine Stilarchitektur, sondern viel eher eine moderne Variation auf ein barockes Thema.

Und dieses Neuartige steckt auch in der prachtvollen Villa im Wiener Wald, die er sich damals im Haltertal bei Hütteldorf gebaut hatte und Sommer und Winter bewohnte, eine Art italienischer Architektur mit Säulen, offenen Loggien in zwei langgestreckten Flügeln, die er aber bald verglasen mußte, weil er sich leider nicht das zur Architektur gehörige italienische Klima nach Hütteldorf verschreiben lassen konnte. Zum Trost aber hatte er in den Glasmalereien des Malers Adolf Böhm eine Kunst gefunden, die ihm die Natur seinem Gefühl nach mehr als reichlich ersetzte.

Keinesfalls aber darf übersehen werden, daß in dem Bau der Länderbank, der in diese Epoche fällt, schon die künftige Idee der Postsparkassa steckt. Es ist der erste moderne Kassensaal, der gebaut wurde. Die neue Zeit steckte schon in der alten.

Dafür ist Wagners Entwicklung ein ganz eigenartiges und hochinteressantes Beispiel.

* * *

In seiner zweiten Epoche, der Kampfzeit, vollzieht sich diese Lösung. Die Sezessionsmoderne mit ihrem Sturm und Drang und ihre heute wieder belächelten Extremen, war damals naturnotwendig und heilsam wie der Frühlingssturm, der morsche Stämme bricht. Wir sind heute sehr intolerant gegen die Auswüchse der Sezessionsmode und wir sind es mit Recht. Entwicklungsgeschichtlich ist sie aber darum so interessant, weil sie den Bruch mit der Tradition verdeutlichte, den Wagner in der Architektur herbeiführte. Aber auch die Versacrum-Zeit war nur ein Übergang, etwas Dauerhafteres ist an ihre Stelle getreten: die Entwicklung der Architektur zur Baukunst.

Das hat damals schon Wagner angebahnt, als er die Länderbank und ihren Kassensaal baute. In der Zeit der Wiener Stadtbahn konnte er den Wandel auch äußerlich bereits so deutlich vollziehen, daß niemand mehr im Zweifel sein konnte, wohin sein Wollen ging.

Der herkömmliche „Stilarchitekt“ ist bereits völlig überwunden. Ein ganz Neues und Unerwartetes tritt an seine Stelle.

Die Stadtbahn ist das erste Beispiel einer modernen Baukunst in Wien zu einer Zeit, als dort noch niemand an dergleichen dachte. Zwar erinnern gewisse formale Motive, wie Kränze und Tryklivenschlitze an die klassizistische Bauweise des Empire, die in seiner Formensprache irgendwie immer wieder anklingt und auch sonst in der harmonikalen Lösung durchscheint als die spezifisch heimatliche Überlieferung des kaiserlichen Wiens.

Dürfte man ihn, den großen Erneuerer der Architektur, den radikalsten aller modernen Baukünstler, deshalb als Stilarchitekten bezeichnen, weil er aus der historischen Epoche hervorwuchs und in proportionalen Dingen zu seinem Glück die klassische Zucht der alten Meister verrät?

Wenn man das Wort Stilarchitekt von dem fatalen Schmäh sinn befreit weiß, den ihm Muthesius in seiner nicht mehr ganz aktuellen Streitschrift beigelegt hat, dann sehe ich den Grund nicht ein, warum man Wagner als den ersten großen Baukünstler der neuen Zeit nicht zugleich auch den

letzten großen Stilarchitekten der vergangenen Zeit nennen soll. Denn er verkörpert beides in einem, wenn auch im Nacheinander, das heißt, im Fortschreiten vom Alten zum Neuen, wobei ihm von diesem Alten die überlegene Könnerschaft blieb, ohne die es nichts dauerhaft Neues gibt. In dieser Doppeleigenschaft liegt ja seine Stärke, genau so, wie sie annähernd bei Messel lag, obgleich Messel nicht entfernt an Wagners programmatische Bedeutung heranreicht, was ich noch beweisen werde.

Über alle willkürlichen und parteilichen Unterscheidungen hinweg, die aus der längst nicht mehr haltbaren Sezessionszeit stammen, müssen wir zu dem tieferen und wesentlicheren Unterschied kommen, der zwischen Könnern und Nichtskönnern besteht.

Sehr viele, die sich nach der Muthesiusschen Formel als „Baukünstler“ fühlten, weil sie zur Partei gehörten, haben sich schließlich nur als Nichtskönnern herausgestellt. Nur wenige dieser Architekturdilettanten, die meistens von der Malerei kamen, haben sich zu wirklichen Könnern emporgearbeitet, indem sie als Autodidakten durch eisernen Fleiß im späten Mannesalter die versäumten architektonischen Lehrjahre nachgeholt haben und bescheiden und heimlich bei jenen großen Meistern in die Schule gegangen sind, die nach der bekannten Formel als „Stilarchitekten“ verspottet wurden, so vor allem bei den Klassizisten, deren größter Schinkel war. Wie hat sich der moderne Behrens an ihm aufgeholfen!

Das ist ein typisches Beispiel; alle sind in einem gewissen Sinne — Stilarchitekten geworden, indem sie, um zu bestehen, notgedrungen Anschluß an die große Architekturentwicklung suchen mußten, weil man mit der Architektur am allerwenigsten abrechnen und aus der Luft herausbauen kann. Sie suchten den Erfahrungsschatz der Menschheit und wurden in den paar spärlichen Ausnahmefällen aus genialtuenden Nichtskönnern erst spät zu Könnern, einigermaßen wenigstens, also das, was Wagner und durch ihn seine besten Schüler schon von Haus aus sind.

Insofern also konnte man Wagner den letzten großen Stilarchitekten nennen, weil er aus der großen Architekturüberlieferung hervorging, in dem baukünstlerischen Erfahrungsschatz wurzelt, und das Bauen versteht

wie das Einmaleins. Weil er ein so selten großer Könnner ist, konnte er mit Erfolg das selten Kühne und das selten große Neue wagen.

Dieses Kühne und Neue besteht nun darin, daß er sich immer als moderner Mensch fühlte, als Mensch von heute, der jeweils die Forderung des Tages verstand und darum immer ein gutes Stück vorausschien. Er baute also modern, das heißt seiner Zeit gemäß und das scheint den Leuten so überraschend, so ungewohnt, so neuerungssüchtig, so zukünftlerisch, so verdächtig, weil kein Mensch den Mut hat zu erkennen und zuzugeben, daß der wahre und richtige Gegenwartsmensch schon die Zukunft in sich haben muß, ebensogut wie er die Erfahrung der Vergangenheit in sich haben muß.

Kraft dieses besonderen, umfassenden und so überaus seltenen Könnens, das das Können aller Zeiten enthält, sind die maßgebenden Werke Wagners der bloßen Tagesmode, die morgen schon der Lächerlichkeit verfällt, entrückt — worin dieses Maßgebende besteht, werde ich später zeigen.

Er bildet die große Kunstüberlieferung irgendwie evolutionistisch fort; seine Werke, die in ihrem Maßgebenden auf die Zukunft weisen, wurzeln nicht in dieser oder jener Zeit, sondern in allen Zeiten.

Dagegen gehören die fragwürdigen Schöpfungen jener nichtskönnenden „Baukünstler“, die auf eine Tagesparole hin einen Baustil erfinden wollten, heute weder unserer Zeit noch irgendeiner Zeit an; sie sind als Absurdität verworfen, und ihren Urhebern blieb nicht viel anderes übrig, als sich auf das Dorf zu retten und von dort für ihre geringfügigen Aufgaben in der Stadt das ländliche Baukostüm auszuborgen. Es ist die Scheu vor den Konsequenzen des Großstadtbaus. Man geht dem Problem aus dem Wege, weil man es nicht lösen kann. So entstehen diese Rückbildungen, die den Heimatstil in die Großstadt tragen und über die eine spätere Zeit das Vernichtungsurteil fällen wird. Sie wird Wagner recht geben, dem Einzigen, der heutzutage das Problem in der ganzen Tragweite erkannt hat und den ich darum als den größten Baukünstler unserer Zeit bezeichne.

* * *

Vor 1894 war es eine Kühnheit, einer freien Renaissance das Wort zu reden. Das klang damals sehr revolutionär.



ECKLÖSUNG DER HÄUSER WIENZEILE
SESESSIONSZEIT, 1898—1900

Nach 1894 sprach er nicht mehr von einer Re-naissance, sondern von einer vollständigen Naissance der Kunst. Mit diesen Grundsätzen begann er sein Lehramt und seinen Stadtbahnbau. Er faßte seine gewonnenen Erkenntnisse als Leitsätze für seine Schüler zusammen und sein Buch über die moderne Architektur entstand, das anfänglich wohl nur als Streitschrift gedacht war.

Die vollständige Naissance hatte sich in ihm vollzogen, der zum erstenmal seine höheren Ziele erkannte, zum Widerspruch gereizt und alles von ihm früher Geschaffene nur als ein dunkles Tasten, Suchen und Irren bezeichnet.

So ist seit 1894 ein völlig neuer Wagner auferstanden, ein Kämpfer, Erneuerer und Bildner.

Aber es muß zu seinem Ruhme gesagt werden, daß ihm das Neue nicht von außen angefliegen ist, daß ihm nicht erst die Belgier oder die Engländer den Star gestochen haben, und daß er nicht wie die anderen in fremden Bahnen ging.

Darin unterschied er sich von dem Großteil der Modernen, daß er stets ein eigener blieb, und daß dieses Neue, das er zu verkünden hatte, aus seiner innersten Natur herauswuchs, aus seiner machtvollen Persönlichkeit, die in der großen Vergangenheit wurzelte und in die Zukunft hineinwuchs.

Nicht das fremde Schaffen war für ihn die Quelle der Erneuerung, sondern das moderne Leben selbst.

Deshalb klingt auch durch alle seine Leitsätze der Refrain durch, daß der Ausgangspunkt der Baukunst immer nur das moderne Leben sein kann.

Das ist für ihn keine bloße Formel. Für ihn, den aus der Stilarchitektur herausgewachsenen Künstler, mußte das moderne Leben der Ausgangspunkt seines Schaffens sein, weil er das moderne Leben so intensiv empfand, daß er, wie jeder Künstler, aus sich heraus schöpfend, gar nicht anders konnte, als dieses innerlich so intensiv erlebte moderne Leben zum Ausgangspunkt seiner Architektur zu machen.

Und welches sind diese höheren Ziele, die er, ein Paulus der Kunst, nun zum ersten Male sah? Die Großstadtaufgaben sind es, die heutige Großstadt selbst.

Er erkannte: Die Großstadt ist das Modernste des Modernen in der Baukunst.

Die Aufgabe, solchen ungeahnten Menschenanhäufungen mit solchen in unserer Zeitrechnung noch nicht dagewesenen Raum- und Massenbegriffen die passende architektonische Form zu geben, war früher noch an keinen Künstler herangetreten.

Wagner ist der erste, und in solcher Konsequenz vielleicht der einzige, der das neue Problem folgerichtig zu lösen verstand. Der erste und einzige Weltstadtarchitekt. Das ist die Marke, mit der er in der Ewigkeit gebucht werden wird.

Alle Baukünstler vor und neben ihm vermochten immer nur die Detailaufgabe zu sehen, das einzelne Haus, Kirche, Schloß, Rathaus usw. Oder vielleicht mit dem einzelnen Haus die unmittelbare Nachbarschaft, den davorliegenden Platz, die Nebenhäuser und das Gegenüber. — Er aber sah das Ganze, und dieses Ganze war eine vorher nicht dagewesene und von niemand noch im vollen Umfang ermessene Erscheinung.

Am allerwenigsten verstand die Wiener Stadtverwaltung die werdende Weltstadt zu ermessen; sie kam immer um eine Idee und um ein halbes Jahrhundert zu spät, wie übrigens die meisten Stadtverwaltungen in den letzten 40 Jahren während des Entstehens der modernen Großstädte.

Nur Otto Wagner verstand dieses schier unbemerkt hervorgewachsene Weltstadtproblem. Jeder Großstadtentwurf von ihm war nicht nur ein unübertreffliches Architekturprojekt, sondern auch zugleich ein finanzpolitischer Plan, bei dem die Stadt als Bauherrin sowohl künstlerisch, als auch finanziell immer nur gewinnen mußte.

Wenn nun die Wiener Stadtverwaltung nicht um eine Idee und ein halbes Jahrhundert zurück wäre, trotz des Bürgermeisters Lueger advokatorischer und demagogischer Pfiffigkeit und trotz seiner unleugbaren verwaltungspolitischen Fähigkeit — dann hätte sie in dem Weltstadtarchitekten Otto Wagner ihren Mann finden müssen, der an Stelle dieses pfründnerhaften Flick- und Stückwerkes vom grünen Tisch des Stadtbauamtes imstande gewesen wäre, dem kaiserlichen Wien unter voll-



ECKLÖSUNG DES MIETHAUSES WIENZEILE (SEZESSIONSZEIT. 1898—1900)



FASSADENSTÜCK DER HÄUSER AUF DER WIENZEILE (SEZESSIONSZEIT 1898—1900)
FASSADENVERKLEIDUNG IN MAJOLIKAPLATTEN

ständiger Wahrung seiner Eigenart die Größe, den Glanz und die Schönheit zu geben, die die Weltstadt braucht.

Wagners Stadtbahnbau war ein vielversprechender Anfang dazu. Sie mag heute schwerfällig und veraltet erscheinen, aber die Tatsache ihres Entstehens ist bedeutsam als Anfang einer modernen Weltstadt-Architektur, die das neue Problem, Ingenieurwesen und Architektur in eine gemeinsame künstlerische Form zu bringen, mustergültig löste.

Das Nadelwehr in Nußdorf ist das bedeutendste Beispiel dieser Art.

Dieses und etwa die Überbrückung der Stadtbahn in Gumpendorf, der Hofpavillon in der Station Hietzing bildeten Sensationen. Zum erstenmal begann sich die Menge für Architektur zu interessieren, die bis dahin etwas Archäologisches, Museales, Unvolkstümliches, Lebensfremdes hatte. Erst Otto Wagner hat den Bann gebrochen. Seine Architektur wurde Ausdruck des modernen Lebens und hatte dessen suggestive Gewalt.

Herrengunst und Volksgunst blühte damals dem Baukünstler. Er saß in allen Kommissionen, war Mitglied des staatlichen Kunstrates, war der geehrteste Genosse des Künstlerhauses, das ihm ja als den mächtigsten Architekten der Mitgliedschaft den Stadtbahnbau zugeschanzt hatte, kurzum, Wagners große Zeit schien gekommen zu sein, und niemand hätte damals voraussagen können, wie rasch sich das Blatt wenden würde.

Wie konnte es nur kommen, daß dieser geehrteste und populärste Baukünstler Wiens kaum nach der Vollendung des vom Volk und allen Machthabern anerkannten und künstlerisch voll gewürdigten Stadtbahnbaues, plötzlich zu den bestgehaßten Männern Österreichs wurde?

Man sollte denken, daß es schwerwiegende Ursachen gewesen sein müßten.

Leider aber waren es lächerlich geringfügige Ursachen, die Gunst in Haß verkehrten, und die uns so recht die ganze Erbärmlichkeit des Pöbels nicht so sehr der Straße, als des grünen Tisches vor Augen führen.

Was war geschehen?

Wagner hatte sich im Jahre 1899 der von seinem Jünger Olbrich und anderen ins Leben gerufenen Wiener Sezession angeschlossen, er war aus dem Künstlerhaus in das Lager der Jungen übergegangen; er hatte durch

diesen symbolischen Akt den Bruch mit den Alten ausgedrückt, den er in seiner Architektur eigentlich schon viele Jahre vorher vollzogen hatte.

Die Wut der Alten, die nun systematisch begannen, die ganze öffentliche Meinung gegen ihn aufzuhetzen, war unbeschreiblich.

Alle bösen Instinkte waren mit einem Male entfesselt. Neid, Eifersucht, Parteihaß, Konkurrenzangst und schließlich der bloße Pöbelinstinkt, der die Freude am Skandal hat, mobilisierte gegen ihn. Daß sich ein so Mächtiger, wie Otto Wagner, zu den jungen Modernen gesellte, deren Erscheinen mit Hohnlachen begrüßt wurde, gab vielen ernstlich zu denken.

Jetzt erst schlug der etwas unflätige, aber im Kern immer noch gutmütige Spott, mit dem man in Wien alles Neue und Ungewohnte begrüßt, ehe man es innig an sich reißt, in wirklich böartige Verfolgungswut um.

Es ist so ziemlich das schmerzlichste Schauspiel, das ich in meiner sonst so heiteren, gut gearteten, glücklichen und geliebten Vaterstadt erlebt habe.

Wäre Otto Wagner ein Geringerer gewesen, so hätte man aus diesem Übertritt kein Aufhebens gemacht. Aber er war ein ganz Großer, und nur bei ganz Großen verlohnt es sich, einen, wenn auch künstlich gezüchteten Skandal an seine Person zu heften.

Denn nichts lieber liest der Wiener in seinem Morgenblatt, als daß um einen ganz Großen wieder ein Skandal tobt. Er kommt ihm menschlich nicht anders näher, als durch den Skandal. Jetzt liebt er ihn erst, weil er über ihn schimpfen kann. Jetzt versteht er ihn erst, weil er ihn gedemütigt sieht, mit Dreck besudelt, ihm ähnlich. Und also auch nicht besser wie die anderen.

Es ist einer der stärksten Einwände, gegen den sonst so liebenswürdigen Volkscharakter, daß in Wien die wahre Größe nicht besser geschützt wird, und daß im Bewußtsein dieser Bevölkerung das Gefühl für die Unantastbarkeit, ich möchte sagen Heiligkeit, der wertvollen Persönlichkeit nicht erweckt und großgezogen wurde, auch dann, wenn man zu einer sachlichen Kritik Ursache zu haben glaubt.

Es ist bedauerlich, daß zu einer Zeit, wo die gesamte reichsdeutsche Intelligenz die Notwendigkeit der Kunsterneuerung längst erkannt und

unbeschadet ihrer kritischen Freiheit verfochten hat, in Wien diesem Skandalbedürfnis geschmeichelt und die Interessen der Kunst und des Künstlers dem Pöbel der Straße und dem Pöbel des grünen Tisches preisgegeben wurden.

Es kann dafür keine Rechtfertigung sein, daß der Baukünstler in seinen neuen Zinshäusern auf der Wienzeile in den ersten Jahren der Sezessionsbewegung dekorative Fassadenmalereien versucht hat, die einer sachlichen Kritik auf die Dauer nicht standzuhalten vermochten.

In derselben Zeit sind in Deutschland gewagtere Probleme versucht worden, ohne daß die maßgebende Öffentlichkeit den guten Kern der neuen, eben erst noch tastenden Versuche verkannt, oder gar einen Skandal provoziert hätte.

Aber in Wien war die Kunst alsbald die Nebensache und der Skandal die Hauptsache. An allen Ecken und Enden tauchten persönliche Feinde, Gegner und Neider Otto Wagners auf. Daß hinter all den dekorativen und modischen Äußerlichkeiten derselbe Wagner steckte, der die Stadtbahn und so vieles andere Ausgezeichnete gebaut hatte, derselbe beispiellose Könnler und Künstler, war mit einem Male vergessen. Ein unentwirrbares Netz von Lüge, Bosheit und Entstellung wurde gegen ihn gewoben, um die öffentliche Meinung gegen ihn zu kaptivieren.

In diesem schönen Wirken tat sich insbesondere der Kreis seiner ehemaligen Freunde und Kollegen hervor, die bei der reichsdeutschen Architektenschaft mit Hilfe falscher Informationen abträgliche Gutachten gegen Otto Wagner einholten. Die k. k. Zentralkommission zur Erhaltung alter Baudenkmäler in Wien, die in allen notwendigen Erhaltungen in der Regel zu spät auf den Plan trat und in allen praktischen Kunstfragen, sei es der Erhaltung oder der Neugestaltung, gegen Wagner künstlerisch immer unrecht hatte, wie es die von ihr verlangte und von Wagner verhütete Umrestaurierung des Stephanstores u. v. a. beweist, hat in der intrigantesten Weise gegen den Künstler gearbeitet und hat es verstanden, die Meinung der Machthaber des Hofes und Staates ungünstig gegen ihn zu beeinflussen. Sie hat es nicht verschmäht, beim Straßenpöbel Unterschriften gegen ihn zu sammeln.

Der Haß erscheint nicht edler durch den Umstand, daß vielfach rein persönliche Motive, also keineswegs künstlerische, den Ausschlag gegeben haben.

Im Pathos seiner künstlerischen Überlegenheit und seiner menschlich schönen Offenheit hat sich Wagner in den Kunstkommissionen zu manchem drastischen und leider auch ziemlich unvorsichtigen Wort hinreißen lassen, das stark genug war, den Gegner zu vernichten. Das hat man ihm nie verziehen.

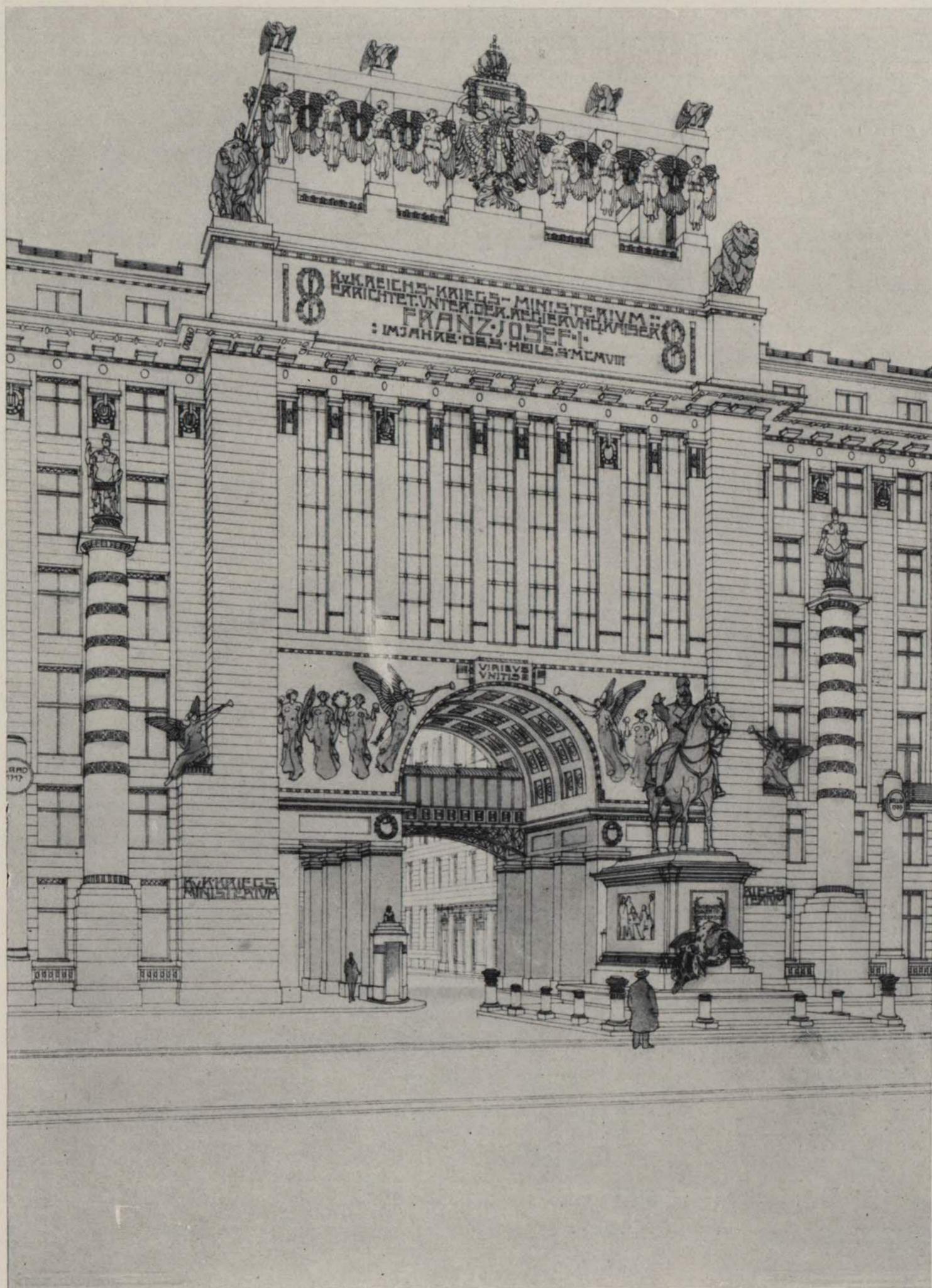
Der künstlerisch unbedeutendste Konkurrent Wagners wurde ihm vorgezogen: der Erbauer des Kriegsministeriums, dem auch ein so feinsinniger, auf alten Grundlagen weiter schaffender Baukünstler, wie Friedrich Ohmann, weichen mußte.

Alle großen Bauaufträge, die der Hof und der Staat zu vergeben hatte, kamen nun in die Hand dieses Günstlings. Er ging bei den öffentlichen Konkurrenzen als Sieger über den ihm in jeder Beziehung turmhoch überlegenen Otto Wagner hervor, was sich nur durch unerhörte parteiische Spitzfindigkeiten seitens der Jury erklären läßt.

Die Konkurrenz um das Kriegsministerium, bei der jener den Preis und die Ausführung erhielt und Otto Wagner hors de concours gesetzt wurde, sah einem abgekarteten Spiel verzweifelt ähnlich.

Heute weiß man, daß die Aera Kriegsministerium das schlimmste Kapitel Wiener Baugeschichte ist. Man weiß auch jetzt, daß das Kriegsministerium ein architektonisches Unglück für Wien ist. Wir wußten es längst.

Aber damals taten alle Pharisäer und Schriftgelehrten so, als ob sie Wien vor Otto Wagner schützen mußten. Besonders als ob sie den Karlsplatz und die Karlskirche gegen ihn schützen mußten, zuerst gegen sein Museum und dann gegen sein Hotel. Der Streit tobte bereits um den Bau des Stadtmuseums, das man nur deshalb nicht dort stehen haben wollte, weil es von Wagner war. Gegen die tote Stilarchitektur des anfangs mitkonkurrierenden Baurates Schachner hätte sich keine Stimme erhoben, und ebensowenig rührte sich ein Widerspruch, als die Gemeinde nachmals die Absicht verlauten ließ, die Gründe neben der Karlskirche zu parzellieren und mit Zinshäusern zu verbauen. Das wird das endgültige



WETTBEWERBSENTWURF FÜR DAS K. U. K. KRIEGSMINISTERIUM IN WIEN
MITTELBAU MIT EINFABRT IN DEN GROSSEN HOF
1908

Schicksal der Sache sein. Der Museumsbau wurde nach der Schmelz hinaus verwiesen, fern vom Zentrum, und nachdem dort die Einwände gegen Wagner nicht mehr standhielten, wurden neue Winkelzüge versucht, um sein Werk auch draußen auf dem Neuland zu Fall zu bringen. Über die einzelnen Phasen des Kampfes werde ich im dritten Teil des Buches Genaueres bringen.

Gebildete, lebenswürdige und nette Menschen, die in ihrem Fach Tüchtiges zu leisten imstande waren, aber der Baukunst gegenüber auf der Stufe von Analphabeten standen, spielten sich plötzlich als Architekturkenner auf und scheuten sich nicht, die unwahrscheinlichsten Dummheiten zu sagen. Wien will Wien bleiben! lautete das Schlagwort, das gegen den Künstler gemünzt wurde. Was heißt das?

Konnte denn Wien, das kleine, alte Wien, das übrigens nur mehr eine fixe Idee war und in Wirklichkeit nicht mehr existierte, immer unverändert dasselbe Wien bleiben?

Eine Stadt ist so gut ein Lebewesen wie jedes andere, und wohl ihm, wenn es wächst. Nun, Wien wächst, es sprengte die alten Fesseln, es konnte und wollte nicht mehr das alte Wien bleiben.

Man hat es gegen Wagner geschützt, den einzigen, der dem neuen Wien künstlerische Schönheit und Größe zu geben vermochte, ohne daß es seinen genius loci, jenes undefinierbare fluidistische Etwas einbüßte, die wienerische Note, die bei keinem so stark ist als gerade bei Otto Wagner.

Man hätte glauben müssen, daß dieser imperialistische Zug der Wagnerischen Architekturen gerade das sein müßte, was die Wiener entzückt, jene klassizistische Verwandtschaft, die seine modernen Schöpfungen in einer gewissen fernen Beziehung mit dem Lustschloß Schönbrunn und dem Gloriette verbinden, gleichsam als der österreichische und speziell wienerische Familienzug, der ja der damals noch unbeeinflussten Bevölkerung auch in der Wiener Stadtbahn, vielleicht unbewußt, imponiert hat.

Nur die unglaubliche Verblendung und Verhetzung ließ übersehen, daß er der geborene kaiserliche Architekt für das kaiserliche Wien war.

Aber gerade gegen ihn hat man Wien schützen wollen, damit „Wien Wien bleibe.“

Trotzdem ist Wien nicht Wien geblieben, weil das gar nicht möglich ist, es sei denn, man mumifiziere es und bringe das Leben zum Stillstand; es ist vielmehr, namentlich in seinen Bezirken, ein Haufen schlechter Architekturen geworden, wo sich das Leben mit Häßlichkeit und mit Unzweckmäßigkeit und weiterhin mit dem Verlust an Gesundheit und Glück elend abfinden muß.

Öffentliche Meinung, Machthaber des Staates und der Stadt, Gemeinde, Künstlerhaus, Kunstkritik und Pöbel in jeder Form haben gegen Wagner gearbeitet — für wen? es sei gesagt: für Baumann einerseits und für die gemeine Bauspekulation andererseits.

Zwar hat die Regierung und das Land Niederösterreich Otto Wagner Gelegenheit gegeben, an einigen neuen Werken seine Größe zu zeigen, so an dem Neubau der Postsparkassa und der Kirche am Steinhof, die das bisher einzige Beispiel einer modernen Kirche ist. Es sind Werke, die in seine dritte Epoche, die Reifezeit, gehören.

Otto Wagner hat den Beweis erbracht, daß ein Gotteshaus auf Grund der modernen Anforderungen, wie der allgemeinen Sichtbarkeit, Lüftbarkeit, Heizbarkeit, technisch und künstlerisch neuzeitliche Formgebung, ebensogut eine Stätte wahrer Andacht sein kann, wie etwa eine mittelalterliche Kathedrale, oder ein Dom aus der Renaissance und Barockzeit.

Aus der ingenieurmäßigen Lösung des Kuppelbaues ist ihm eine geradezu palladianische Schönheit erwachsen, etwas, das heutzutage nur ein Wagner kann. Damit ist der Stadt Wien ein neues künstlerisches Wahrzeichen an den grünen Hängen des Wiener Waldes erstanden.

Aber diese Stadt, die ihm soviel zu verdanken hat, ist ihm bisher alles schuldig geblieben: Ehrung, Anerkennung und Aufträge. Wie alle großen Söhne dieser Stadt, hat auch er ihren Undank erfahren müssen.

Zu guter Letzt, erst in diesen Tagen, hat sie ihm den Neubau des Stadtmuseums, um das er seit 13 Jahren mit allen Mitteln der künstlerischen Überzeugungskraft gekämpft hat, verweigert. Ein Projekt von jungen Leuten in dem Schloßchenstil des veralteten Gabriel von Seidl, mehr münchenerisch als wienerisch, mehr ländlich als städtisch, hat über den Weltstadtarchitekten den Sieg davongetragen.

Es war kein Kunstsieg, sondern ein Parteisieg!

Der verstorbene große Bürgermeister Lueger hatte soviel genialen Blick, um die Größe Wagners zu erkennen, aber leider trug bei ihm der Demagoge immer noch den Sieg über den Menschen davon. Der Pöbel war gegen Wagner, darum traute sich Lueger nicht, ihm den Museumsbau zu geben, so gern er auch gemocht hätte. Er wollte den Umschwung der Stimmung abwarten, aber er erlebte es nicht mehr.

Sein Nachfolger, der im Schatten dieses Titanen großgewordene jetzige Bürgermeister, der das Erbe Luegers zu verwalten und zu erfüllen hatte, brachte die Stadtmuseumsfrage nunmehr zur Entscheidung, anscheinend objektiv, aber dennoch mit unverkennbarer innerer Ablehnung Wagners, so daß der gegen Wagner gefällte Majoritätsbeschluß leicht vor auszusehen war.

Es war eine Sünde wider den Geist, wider die Kunst, wider die Stadt, wider das Erbe Luegers, begangen durch den Bürgermeister von Wien im Jahre des Heils 1913.

* * *

Eine solche elementare Kraft erweist sich schließlich stärker, als die ganze Armee von Widersachern, die mit viribus unitis, das heißt mit vereinten Schwächen, gegen ihn losgingen. Sie konnten ihm zwar die Aufträge verweigern, aber sie konnten die geistige Verwirklichung seines Werkes nicht verhindern. Eine Riesenarbeit liegt gesammelt vor und seine Entwürfe werden noch dem kommenden Jahrhundert dienen.

Die neue Großstadtarchitektur beginnt ihre Zeitrechnung mit Otto Wagner, nicht nur in Wien, sondern in allen Zentren der westlichen Kultur, wo Wagner die größten Ehren und die eifrigsten Anhänger gefunden hat, in Petersburg so gut wie in New York, in London so gut wie in Rom und in Paris, wo auf der Pariser Weltausstellung 1900 Wagner mit seinen zwei Proben moderner Ausstattungskunst im Palais d'horticulture den Vogel abgeschossen hat. Die Franzosen waren bezaubert von dem Geist und dem Charme, mit denen unser Künstler die zwei so verschiedenartigen Aufgaben, einmal in der Gruppe für Ingenieurwesen und zum anderenmal in der Ausstellung in der österreichischen Hofgartendirektion, anzupacken wußte.

Nur Wien tat so, als wüßte es von nichts, kein Ehrentitel für unsere Stadt!

Aber er hat diese Stadt dennoch überwunden. In dem ungleichen Kampf, in dem sich der einsame Große gegen die namenlose Horde der Kleinen befand, war er nur scheinbar unterlegen. Im letzten und entscheidenden Sinn hat er dennoch gesiegt, sowohl künstlerisch als moralisch.

Er hat diese Stadt, die sich durchaus im eigenen Licht stehen wollte, überwunden, ob sie wollte oder nicht, er hat ihr seinen Stempel aufgedrückt. Für die geschmacklosen äußerlichen Nachahmungen, die sich seine Stilneuerungen seitens der Bauspekulation in den Vorstadt-Zinshäusern gefallen lassen mußten, kann man den Künstler nicht verantwortlich machen, wie es seine Feinde mit Vorliebe getan haben.

Er hat die Stadt in edlerer Weise gezwungen, und zwar durch seine Schüler, als ein Beispiel, daß die geistige Kraft sich nicht unterdrücken läßt und sich Hunderte von Nebenauswegen sucht, wenn man ihren Hauptstrom unterbinden will.

20 Jahre Wagner-Schule, das ist ein Reservoir von Ideen und jugendlicher Schöpferkraft, wie es sonst ein ganzes Jahrhundert nicht hervorzubringen vermag. Spätere Zeiten werden staunend in den Werken des Meisters und der Schüler blättern und diese Stadt nicht begreifen, die, wie der schlechte Knecht, so beharrlich ihr Pfund vergraben wollte.

Daß es trotzdem hundertfach aufgegangen ist, beweist die Unüberwindlichkeit des Künstlers. Wien war diesmal wiederum der reine Hans im Glück, der ein großes Gut achtlos wegwirft, um mit dem kleinen sich reich und glücklich zu wähnen. So blieb alles Stück- und Pfuscherwerk, was unter Wagner ein großzügiges Ganzes hätte werden sollen.

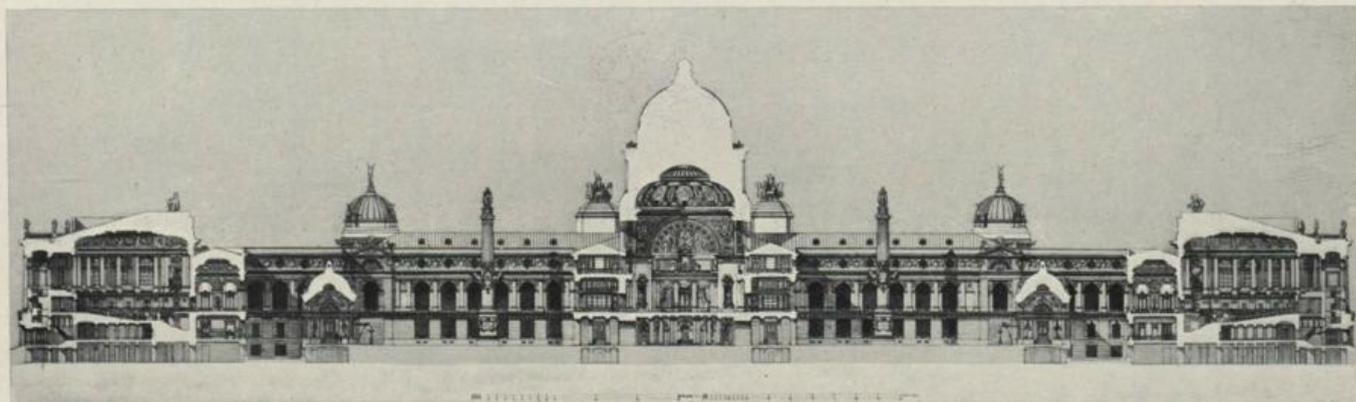
Aber wo man für die zahlreichen Einzelaufgaben wirklich großzügige Architekten braucht, findet man ehemalige Wagner-Schüler am Werk. So treten junge und erfolgreiche Künstler, die vor allem tüchtige Köpfe sind, in den Vordergrund des Wiener Bauschaffens. Es entstehen Zinshäuser, Banken, Kuranstalten, Tribünenbauten (wie am Trabrennplatz) usw. usw., die in verjüngter Form den Geist Wagners enthalten, vor allem was das künstlerische Raumkonzept, die ebenso praktische als



PARLAMENTS-GEBÄUDE IN BUDAPEST
KONKURRENZPROJEKT / PERSPEKTIVE. 1883



PARLAMENTSGEBÄUDE IN BUDAPEST. KONKURRENZPROJEKT / FASSADE GEGEN DEN QUAI. 1883



PARLAMENTSGEBÄUDE IN BUDAPEST. KONKURRENZPROJEKT / LÄNGENSCHNITT. 1883

großzügige Grundrißlösung und die technisch rationelle Durchführung betrifft, jenes geniale Etwas, das auch diese Jungen als Erbe von dem Alten übernommen haben.

Nebenbei könnte man auch sagen, daß diese Werke der Jüngeren ein gefälligeres Gesicht tragen, als die Zeit heute wieder mehr zur Versöhnung der Stilrichtungen und der Doktrinen neigt, die in den Kampffahren Otto Wagners einander noch schroff gegenüberstanden.

Im Resultat aber hat sich bereits gezeigt, daß überall dort, wo große Bauaufgaben folgerichtig gelöst werden, der Geist Wagners lebendig ist, sei es durch sein eigenes, noch immer rüstiges Schaffen, oder durch die praktische Betätigung seiner ehemaligen Schüler und Jünger. Hier liegt augenscheinlich ein künstlerisches Gesetz vor, um das der Meister durch Jahrzehnte gegen den Unverstand und die Bosheit der Zeitgenossen gekämpft hat und das seine Überlegenheit zur dauernden Beschämung jener „Zeitgenossen“ im Laufe der Zeiten immer mehr erhärtet.

Die geniale Kraft des Künstlers hat sich außerdem in einer sehr schönen menschlichen Eigenschaft erwiesen: in dem unverwüstlichen Optimismus, der den Künstler allen Kränkungen zum Trotz in seiner geradezu königlichen Gebärde aufrechterhielt. Das Volk der Pygmäen konnte ihn nicht brechen. Durch 5 Jahre hatte ich den Vorzug, seinen täglichen Umgang zu genießen, gerade in den heißesten Kampffahren, und ich beobachtete, daß der heute noch in unverminderter Frische schaffende 72 jährige jüngerlingshafter war als all die jungen Leute um ihn herum.

Seine Schlagfertigkeit, sein Witz, sein Temperament, der ungeheure geistige Vorsprung seines Könnens, mit einem Wort die ganze geistige Ausstrahlung seines Wesens, wirkte belebend wie eine radioaktive Atmosphäre. In seiner Nähe war das Leben leicht, schön und sieghaft; man fühlte sich von Kräften erhoben, die von ihm ausstrahlten, die auf die Dauer bei allen weiterwirkten, die als Schüler, Jünger oder Freunde mit ihm zu tun hatten.

Es war ein fast ergreifendes Schauspiel, ihn zu sehen, wenn seinen erbärmlichen Gegnern wieder eine Kränkung oder Zurücksetzung des Künstlers gelungen war. Wer ihn gedemütigt, oder nur verstimmt, oder verwundet zu finden fürchtete, konnte eine angenehme Enttäuschung erleben. Un-

verletzt, ganz naiv und in bester Laune erzählte er von neuen Ideen und Entwürfen.

„Wir sind im Begriffe, zu siegen!“ war immer sein letztes Wort. Und wenn man dann ganz verduzt andeutete, daß ja eben wieder in dieser miserablen Zeit die Kunst unterlegen sei, so schüttelte er diesen pessimistischen Einwand mit den Worten ab: „Ach woher! Wir haben eben schon wieder einen entscheidenden Schritt nach vorwärts getan.“

Ich will nicht sagen, daß dieser Optimismus einer tragischen Note ganz entbehrte. Denn der Künstler war keineswegs unempfindlich gegen Mißbill, Verständnislosigkeit, Bosheit und Kränkung, wie sie ihm widerfahren. Aber die tragische Größe besteht ja darin, daß sie sich im Schicksalssturm immer wieder aufrichtet.

Er richtete sich immer wieder auf und sammelte seine Kräfte. Ja, er war meistens naiv genug, zu glauben, daß seine Gegner sachliche Argumente gegen ihn ausspielten und daß er ihre Einwände nur prüfen und erfüllen zu müssen glaubte, um dann bei ihnen durchzudringen.

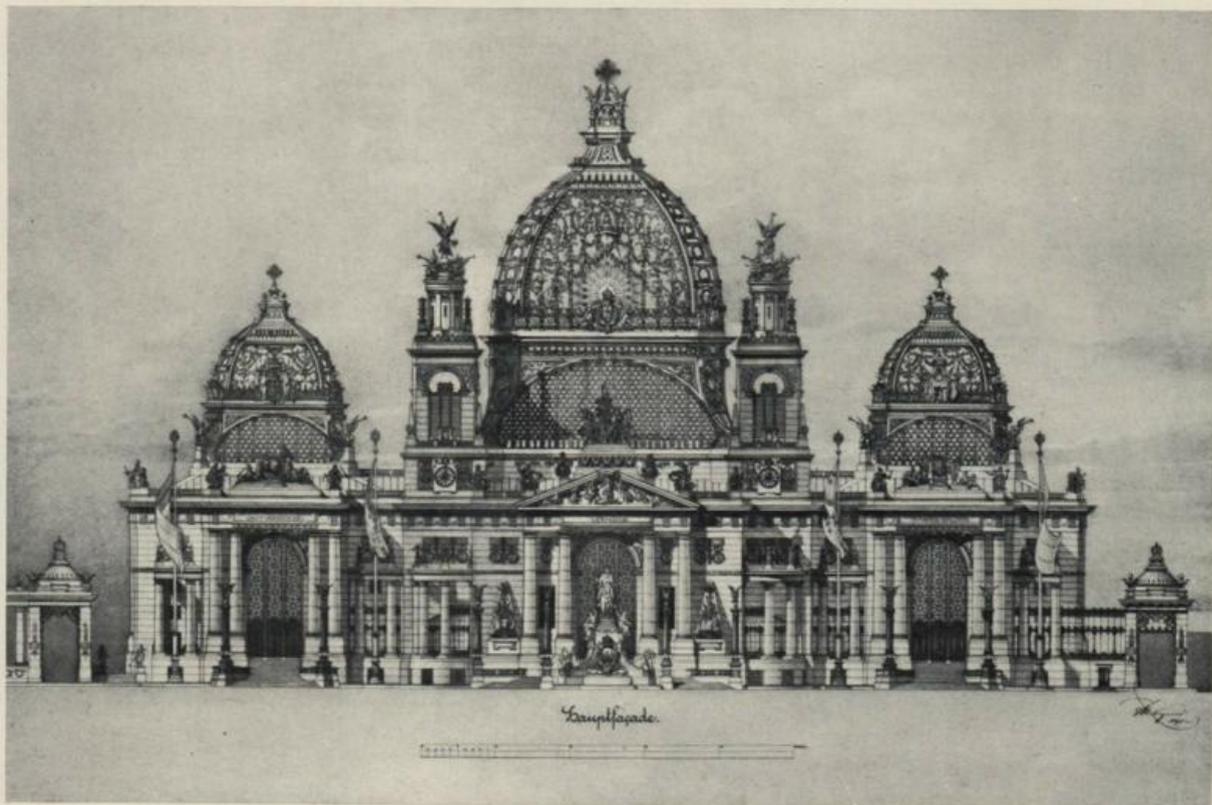
Es ehrt ihn, aber nicht seine Gegner. „Die Kunst ist für die Menschheit da, und nicht die Menschheit für die Kunst,“ pflegte er dann zu sagen und verbesserte unverdrossen an seinen Ideen und Projekten, begann die Arbeit von vorne und ruhte nicht, bis sie wieder ein ganz neues Gesicht hatte. Es ist ja zum Staunen, daß er immer noch eine Steigerung aus sich herausholte.

Wenn er im Augenblick der Niederlage behauptete: wir siegen!, so mochte dies nur den Unverständigen zu einem Lächeln reizen.

In Wahrheit offenbarte sich gerade dann am stärksten der tragische Sinn des Künstlers, der ihn ins Überlebensgroße hinaushebt und zu einem Heroen der Menschheitsgeschichte macht.

Er siegte in der unendlichen Bedeutung des Geistes und der Kunst gerade dann, wenn der Unverstand der Gegner triumphierend sich in bengalischer Beleuchtung zeigte. Es war ein unendlicher Sieg der Kunst, daran die zeitliche Niederlage im wesentlichen nichts ändern konnte.

* * *



HAUPTFASSADE DES BERLINER DOMS
KONKURRENZENTWURF
1891