

BAUTEN UND ENTWÜRFE

VON

CARL KÖNIG

HERAUSGEGEBEN

VON SEINEN SCHÜLERN

WIEN

GERLACH & WIEDLING

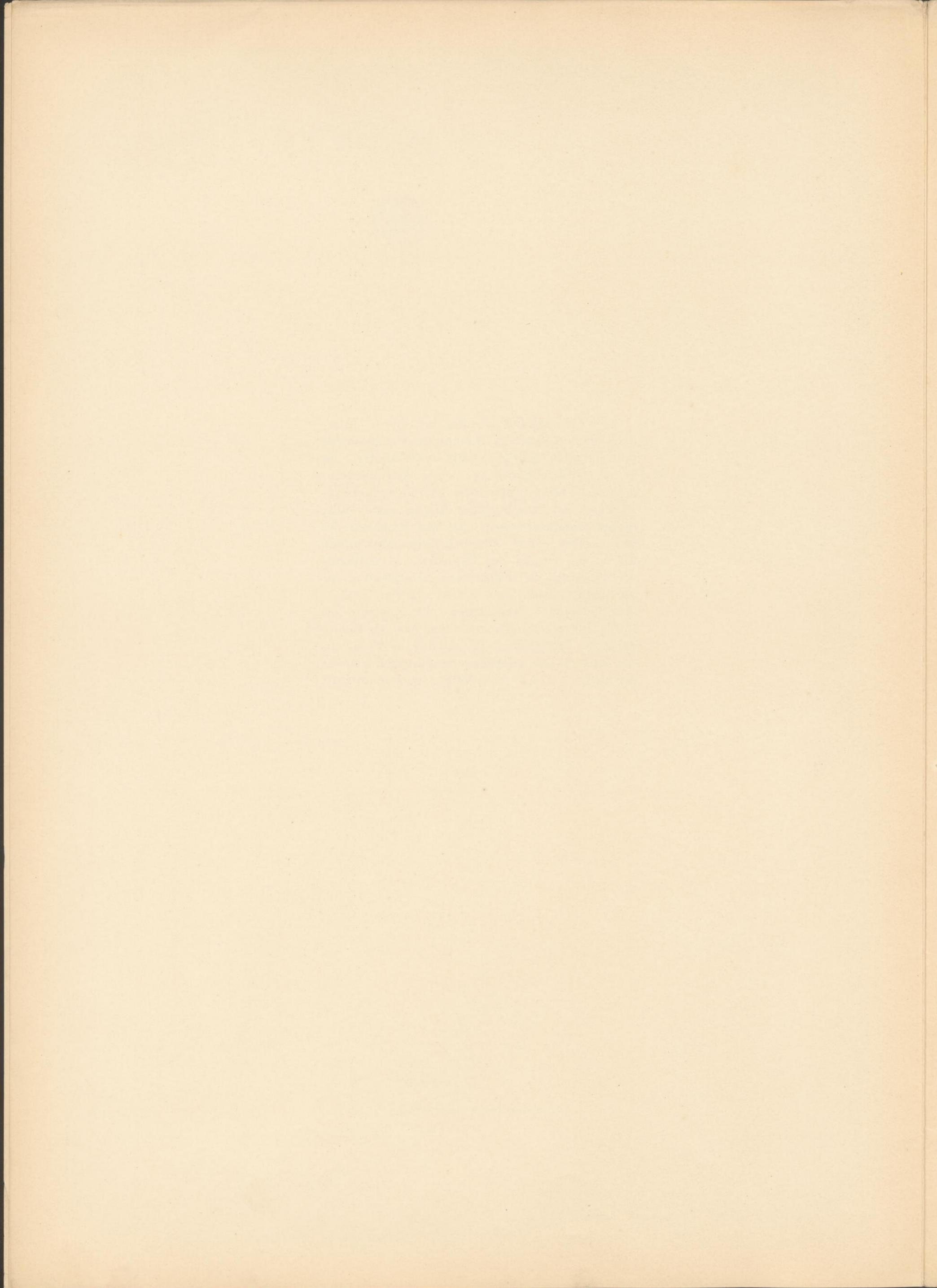
D 223.282



10 340.841

Die Herausgeber wurden bei ihrem Unternehmen von Seite der Bauherren, Fachkollegen und Freunde Königs sowie insbesondere von der Verlagsbuchhandlung in der entgegenkommendsten Weise unterstützt. Damit auch Fernstehende der Persönlichkeit Königs nicht völlig fremd gegenüberstehen, hat auf Ersuchen der Herausgeber Herr Oberinspektor Maximilian König, ein Bruder des Künstlers, in dankenswerter Weise die beigegebene Lebensskizze zur Verfügung gestellt und wurde vor den Begleittext die Rede aufgenommen, mit welcher Carl König am 26. Oktober 1901 sein Amt als Rektor der k. k. Technischen Hochschule in Wien antrat und die sein künstlerisches Programm kennzeichnet.

Wien, im Januar 1910.



Carl König wurde am 3. Dezember 1841 in Wien geboren. Dem Ankömmling, als Zweitältesten, entbot ein nach außen einfaches, bürgerliches Haus seinen Schutz; umso reger entfaltete sich das innere Leben der Familie. Königs Vater hatte eine Erziehung genossen, die über das Maß des Gewöhnlichen weit hinausging. Er beherrschte die klassischen Sprachen, das Französische und Englische, war ein tüchtiger Klavierspieler und geschmackvoller Zeichner; auf seinen Reisen hatte er sich durch das Studium der bedeutendsten Galerien und Kunstsammlungen eine Kennerschaft erworben, die in den Kunstkreisen des damaligen Wiens anerkannt war. Seine ansehnliche Sammlung alter, zumeist der italienischen Schule angehöriger Stiche, Handzeichnungen und Gemälde bildete schon in den ersten Jugendjahren C. Königs den Hauptgegenstand der geistigen Unterhaltung in dem elterlichen Hause. Wiewohl die Sammlung sich niemals zu bedeutendem Wert erhob, so war doch alles, was da zusammenkam, gute, echte Kunst, und so mag es gekommen sein, daß in den vielen Stunden, in denen die abendliche Lampe die ausgebreiteten Kupferstiche und Zeichnungen beschien, bei dem stets aufmerksamen Knaben der Sinn für das Schöne geweckt und der Grund zu wahrhaftem Kunsterfassen gelegt wurde. Bald auch zeigte sich bei ihm eine ausgesprochene zeichnerische Begabung, die den Vater veranlaßte, frühzeitig für einen geeigneten Zeichenunterricht Sorge zu tragen.

In Wien gab es zu jener Zeit eine einzige Zeichenschule für Anfänger; sie war von dem bekannten Radierer Lorenz Schön gegründet worden und stand unter seiner persönlichen Führung. Schön war kein Künstler ersten Ranges, aber ein äußerst gewandter Zeichner, geistvoller Radierer und verständiger, wohlwollender Lehrer. Er übernahm den Unterricht Königs und erzielte so gute Fortschritte, daß sein Schüler nach kaum zwei Jahren von dem Historienmaler Heinrich Schwemmingen, einem ersten, nach der Seite der Romantik hinneigenden Künstler, zur weiteren Ausbildung aufgenommen wurde. Allein die Methode Schwemmingers behagte unserem Lehrling keineswegs. Durch mehrere Monate mußte er nach dem Skelett zeichnen, er konnte es nicht über sich gewinnen, solche Studien fortzusetzen, und betrieb von nun an das Zeichnen mit sehr vermindertem Eifer. Mittlerweile war die sogenannte Normalschule zurückgelegt, man stand vor der Wahl zwischen dem Gymnasium und der Realschule und somit auch vor einer Entscheidung über den künftigen Beruf. Die humanistische Lebensanschauung des Vaters hinderte ihn an der Einsicht nicht, daß sich der Zeitgeist nach einer Richtung entwickle, deren Ziele unter dem vorherrschenden Einflusse realen Wissens abgesteckt waren. Er entschied sich für den technischen Beruf und schickte seinen Sohn an die Oberrealschule der Wiener Vorstadt Landstraße. Diese Schule stand unter der Leitung Dr. Josef Weisers, eines muster-gültigen Pädagogen, die Hauptfächer waren mit vorzüglichen Lehrkräften besetzt, unter ihnen Dr. Adolf Machatschek, ein vielseitig veranlagter Mann, der die verschiedensten Wissens-

fächer in eigenartiger Weise beherrschte, insbesondere aber als genialer Zeichner hervorragte. Neben einigen naturwissenschaftlichen Gegenständen lehrte er die Baukunde und das dazugehörige Zeichnen, er wußte den Unterricht anziehend zu gestalten und verstand es, die Befähigten unter seinen Schülern zur Resonanz zu bringen. Königs künstlerische Veranlagung konnte Machatschek nicht entgehen, er zog den Schüler in vertrauteren Umgang und gab ihm Ratschläge und Lehren, die auf die spätere Entwicklung Königs von unverkennbarem Einflusse waren und trotz des Altersunterschiedes zwischen Lehrer und Schüler eine dauernde Freundschaft begründeten.

Nach Absolvierung der Oberrealschule kam König an das Polytechnische Institut, wo Josef Stummer, der erprobte Praktiker und geborne Lehrer, die Vorlesungen über Hochbaukonstruktionen hielt, während Julius Schrittwieser und später Eduard Stix als Stummers Assistenten die Konstruktions- und Zeichenübungen leiteten. Während seiner Studien an der Technik war bei König die Lust zur Malerei wieder erwacht; was ihm die Vorlesungen und Übungen an Zeit freiließen und oft auch mehr als das, brachte er in verschiedenen Malerateliers zu, zuletzt bei dem damals angesehenen Porträtmaler J. M. Aigner. Aus dieser geteilten Tätigkeit, diesem Schwanken zwischen Malerei und technischem Berufe ergab sich beim Verlassen des Polytechnischen Institutes abermals die Frage, welche Richtung nunmehr festzuhalten sei. Die Laufbahn des Ingenieurs war ausgeschlossen, sie hätte den künstlerischen Anlagen des jungen Mannes kein Feld der Betätigung dargeboten. Die Frage konnte nur lauten: Architekt oder Maler. Und hier machte sich ein Hauptmangel der damaligen Studieneinteilung fühlbar: wer Architekt werden wollte, der war genötigt, erst nach Absolvierung des Polytechnikums die Akademie der bildenden Künste zu besuchen, um dort mit dem Studium der Architektur in einem Alter zu beginnen, wo nur unter besonders glücklichen Umständen die Phantasie des Schülers ihre volle Empfänglichkeit bewahrt hatte. Umso dringender erschien es, über den Wendepunkt, bei dem man angelangt war, hinwegzukommen. Dies vollzog sich rascher, als man erwartet hatte. Durch einen in den Angelegenheiten der österreichischen Kunst einflußreichen Mann, den Ministerialrat Dr. Gustav Heider, bei Friedrich Schmidt eingeführt, wurde König in die Abteilung des Genannten an der Architekturschule der Kunstakademie eingetragen. Hier fand er sich einer Ideenwelt gegenübergestellt, die ihm bisher fremd geblieben war; aber durch die imponierende Meisterschaft Schmidts und den Zauber seiner Persönlichkeit mächtig angeeifert, fand sich König rasch in den Grundsätzen und Formen der Gotik zurecht und schon nach dem ersten Jahre seiner akademischen Studien wurde ihm für seine Arbeiten ein Preis zuerkannt. Von nachhaltigerem Einfluß auf seine künstlerische Entwicklung waren aber die zwei folgenden, an der Akademie verbrachten Jahre: von Schmidt zeitweilig zur Mitarbeit in seinem Atelier herangezogen, bekam er Einblick in das Schaffen eines Meisters, der seine Kunst mit tiefstem

Ernst erfaßte und vor dem Abschlusse des dritten Jahres bot sich ihm die längst herbeigewünschte Gelegenheit zu einer Studienreise nach Italien, indem er, gemeinsam mit seinem Studiengenossen Rudolf Schwengberger, auf den Vorschlag Schmidts von der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale mit der Aufnahme der Basilika S. Zeno in Verona und der Krypta der Markuskirche in Venedig betraut wurde. Obgleich die Werke, auf die sich, dem ihm erteilten Auftrage gemäß, sein Augenmerk zunächst richten mußte, der romanischen Architektur angehörten, so war es doch die Kunst der Renaissance, die ihn, als er ihren Schöpfungen gegenüberstand, unwiderstehlich anzog und einen tiefen Eindruck bei ihm hervorbrachte; er empfand es lebhaft, daß sie seiner Natur, so wie sie sich von den ersten Eindrücken der Jugend an entwickelt hatte, verwandt und durchaus angemessen sei und damit hatte sich in seinen Anschauungen eine Umkehr vollzogen, die, von späteren Erlebnissen begünstigt, für seine künstlerische Richtung den Ausschlag gab: er war entschlossen, sich dem Studium der Renaissance mit allem Ernste zu widmen. Aber noch trennten ihn manche Zwischenstufen von der Ausführung dieses Entschlusses. Von Italien zurückgekehrt, fand König zuerst beim Bau der Wiener Zentral-Markthalle Beschäftigung und dann im Atelier des Architekten Josef Hlávka, wo ihm die Ausführung großer Perspektivzeichnungen übertragen wurde.

Um diese Zeit bereitete sich die Reorganisation des Polytechnikums vor, derzufolge die Lehranstalt nach Fachschulen gegliedert werden sollte. Heinrich Ferstel war zum Professor der Baukunst ausersehen, sein Assistent sollte die Vorträge über Perspektive übernehmen. Auf einer Ausstellung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in dem heute verschwundenen Ballhause am Ballplatz durch Dr. Rudolf von Eitelberger auf einige von König ausgeführte Perspektiven und Studienblätter aufmerksam gemacht, entschloß sich Ferstel, König zur Bewerbung um die Assistentenstelle aufzufordern und dessen Ernennung zu erwirken. In dem Verzeichnisse der Lehrkräfte aus dem Kollegienjahre 1866/67 ist König bereits als Assistent bei Ferstels Lehrkanzel angeführt; seine Lehrverpflichtungen bestanden in der Anleitung der Studierenden bei ihren Stil- und Kompositionsübungen und in der Abhaltung der Vorträge und Exerzitien aus der malerischen Perspektive. Auch die Leitung der in den Ferien unternommenen Exkursionen und der dabei durchgeführten architektonischen Aufnahmen fiel ihm zu.

In seinem neuen Wirkungskreise wurde es ihm nun erst vollkommen klar, daß ein rechter Architekt auch mindestens ein

halber Gelehrter sein müsse. Von Dr. Karl von Lützwow, mit dem ihn bald ein wahrhaft freundschaftliches Verhältnis verband, vielfach unterstützt und gefördert, machte er sich an das Studium der wichtigsten Quellenwerke der Architekturgeschichte, exzerpierte, was ihm bedeutungsvoll erschien, und entsagte, indem er sich diesen Arbeiten vollends widmete, für längere Zeit jeder künstlerischen Tätigkeit. Erst durch die im Jahre 1868 ausgeschriebene Konkurrenz für das Wiener Rathaus wurde König zur Beteiligung an diesem internationalen Wettbewerbe angeregt und damit zu einer Ausübung seiner Kunst zurückgeführt. Nach kurzem Zwischenraume nahm er auch an den Konkurrenzen teil, die zur Gewinnung von Bauplänen für die Häuser des Österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins und des Niederösterreichischen Gewerbevereins und für das Palais des Galizischen Landtags veranstaltet wurden. Glückte es ihm auch nicht, einen ersten Preis davonzutragen, so war es doch eine ermutigende Anerkennung für den noch jungen Architekten, daß seine Entwürfe bei allen genannten Wettbewerben durch Preise ausgezeichnet wurden. Unterdessen war König zum außerordentlichen Professor befördert worden. Seine Lehrverpflichtungen hatten teils durch das auf seine Anregung und nach seinem Plane eingeführte Kolleg über Propädeutik der Baukunst, teils durch die ihm mittlerweile übertragenen Vorlesungen und Übungen aus der Baukunst des Altertums eine Erweiterung erfahren, die wohl den Weg zu seiner späteren Ernennung zum ordentlichen Professor der Baukunst ebnete, ihn aber neuerdings von der Durchführung größerer architektonischer Aufgaben abhielt. Außer einigen kleineren Entwürfen hatte er in dieser Zeit nur ein umfangreiches Projekt für ein Palais in bedeutendem Stil ausgearbeitet, dessen Ausführung aber der allgemeinen wirtschaftlichen Lage wegen unterblieb. Erst, als nach mancherlei Verschiebungen im Lehrplane der Bauschule sich allmählich Erleichterungen seiner amtlichen Pflichten ergaben, konnte König als praktischer Architekt beim Bau des Philipphofs eine Probe seines Könnens ablegen. Mit diesem Gebäude beginnt auch die Reihe der architektonischen Arbeiten, die, abgesehen von seiner Wirksamkeit als Lehrer, das Lebenswerk Königs darstellen und den Gegenstand dieser Publikation bilden; ihre, die folgenden Tafeln begleitende Besprechung bleibt einer sachkundigeren Feder vorbehalten und schließt sich fortsetzend diesem Versuche an, den mehrfach verschlungenen, mühevollen Aufstieg eines Künstlers bis zu dem Punkte in knappen Zügen zu schildern, wo sich die in ihm schlummernden Kräfte entfalten konnten.

## DIE WISSENSCHAFT VON DER ARCHITEKTUR UND IHRE PRAKTISCHE BEDEUTUNG.

REKTORSREDE, GEHALTEN AM 26. OKTOBER 1901.

Schon die Tatsache, daß die meisten Künstler sich zu theoretischem Nachsinnen über ihre Kunst angetrieben fühlen, und die lebhafteste Anziehung, welche die Zeugen vergangener Kunstepochen auf sie ausüben, sprechen dafür, daß wissenschaftliche Forschungen, welche die Geschichte und das Wesen der Kunst zum Gegenstande haben, nicht nur an und für sich ein theoretisches Interesse darbieten, sondern daß denselben auch eine praktische Bedeutung beizumessen sei. In Ansehung der Architektur haben die bezeichneten Wissenszweige in den ersten Dezennien der zweiten Hälfte des abgelaufenen Jahrhunderts eine bedeutsame Förderung und Vertiefung erfahren; dieser Zeit war es vorbehalten, die Formensprache der Architektur bis zu ihren Wurzeln zu verfolgen, die Gründe aufzudecken, die auf ihre Entstehung und Weiterbildung von Einfluß waren, das Allgemeingültige von dem Besonderen zu unterscheiden, und alles das mit dem klar bewußten Ziele, einen sicheren Halt für das künstlerische Schaffen zu gewinnen, also in Absicht auf das Praktische. Die Ergebnisse dieser Forschungen gelangten in umfangreichen literarischen Werken zum Ausdruck und konnten in den Kreisen der Architekten, in welche sie Eingang gefunden, eine mächtige Wirkung nicht verfehlen.

Die Architektur ist eine Kunst, die mit der Wissenschaft des Ingenieurs innig verbunden ist. Deshalb waren es zu allen Zeiten, seitdem Theodoros von Samos und Metagenes ihre Kommentare abfaßten, nicht Kunstgelehrte, sondern Architekten, die in ihren Schriften den Gegenstand nach seinem vollen Umfange zu beherrschen vermochten. So waren es auch in der früher genannten Zeit zwei hochbegabte Künstler, deren literarische Arbeiten als die markantesten Erscheinungen in diesem besonderen Fache der Kunstliteratur hervortraten: der französische Architekt Eugène Viollet-le-Duc und Gottfried Semper.

Der Erstgenannte wurzelte mit seiner künstlerischen Überzeugung in dem Boden der mittelalterlichen Baukunst. So sonderlich es klingen mag, er war Gotiker von Kindheit an. Er selbst gesteht es und erzählt uns in einer seiner Untersuchungen über die Architektur aus seiner frühesten Jugend, wie er in der Notre-Dame-Kirche zu Paris von der Farbenpracht des großen Rundfensters so sehr ergriffen wurde, daß er sich selbst vergaß. In diesem Anblicke versunken, schienen ihm plötzlich die Formen und Farben sich zu beleben und mächtige Klänge aus ihnen hervorzudringen: es war die Orgel, die ertönte. Der Fall ist nicht vereinzelt, daß der Charakter des Mannes an Zügen seiner Kindheit zu erkennen ist. Während seines ganzen, der ununterbrochenen Arbeit gewidmeten Lebens blieb Viollet-le-Duc ein begeisterter Anhänger der Gotik; gleichwohl aber erstreckten sich seine Studien auf das gesamte Gebiet der Architektur, und wiederholt versichert er uns, daß sein oberster Grundsatz gegen jede Exklusivität gerichtet sei. Und in der Tat, seine prächtigen architektonischen Aufnahmen scheinen dies zu bestätigen, sie

zeigen die gleiche Sorgfalt, ob es sich nun um einen griechischen Tempel oder um eine gotische Kathedrale handelte. So wie er mit unvergleichlichem Spürsinn aus den Formen und Konstruktionen mittelalterlicher Bauwerke die verborgenen Gedanken ihrer Urheber herauszubringen weiß, als ob er ihren Beratschlagungen gelauscht hätte, so sucht er auch den Ursprung aller Einzelheiten der griechischen Architektur zu ergründen. Aus den halb fertiggestellten Werkstücken, die er in den verlassenen Steinbrüchen von Selinunt vorfindet, schließt er auf die Handgriffe der Steinmetzen und Maurer; die vor nahezu zweieinhalb Jahrtausenden ihren Werkplatz verließen, um nicht wiederzukommen. Die ganze Formenwelt der alten Baukunst erscheint ihm gleichsam als das in sichtbarer Gestalt zum Ausdruck gebrachte Raisonement der großen Baumeister jener Tage. Die Bewunderung, die er ihren Leistungen zollte, mußte ihn notwendig dahin führen, das, was er als ihre Methode erkannte, zur Maxime seines eigenen Schaffens zu machen und als den einzigen unfehlbaren Weg zu proklamieren, auf welchem, wie er behauptete, die seinem Zeitalter angemessene Reform der Baukunst erfolgen könne. Von den Ergebnissen der Forschungen, die als seine Spezialität bezeichnet werden können, geleitet, erbringt er auf einem neuen Wege, zum Teil gegen seinen Willen, den Beweis einer alten Wahrheit, nämlich der, daß die Baukunst durch ihre Lapidarsprache von dem Kulturzustande der Nationen die verlässlichste Kunde gibt.

Und das neunzehnte Jahrhundert, ruft er aus, sollte es vorübergehen, ohne den Bauwerken, die es hervorgebracht, seinen Stempel aufgedrückt zu haben? Dieses Zeitalter, so reich an Erfindungen und überströmender Lebenskraft, es sollte der Nachwelt nichts anderes zu hinterlassen haben als schlechte Kopien und charakterloses Flickwerk? Worin liegt der Grund dieses Übels? Vielleicht in dem Einflusse, den eine altersschwache Koterie auf den Unterricht in der Architektur nimmt? Wie mochte es einer solchen Koterie, sei sie nun alt oder jung, gelingen, diese Macht auszuüben inmitten so vieler lebenskräftiger Elemente?

Diese Fragen, die er sich selbst gestellt, bringen seinen Geist in die lebhafteste Bewegung; das Studium, dem er sein Leben gewidmet, drängt sich in dem einen Gedanken zusammen, daß die Architektur des neunzehnten Jahrhunderts die Prinzipien verleugne, von denen die alten Baumeister geleitet waren und die in ihren Werken einen unverkennbaren Ausdruck fanden. Die Architektur habe sich von der »Wahrheit« entfernt und damit sei ihr Verfall besiegelt worden; das Festhalten an den klassischen Architekturformen stehe im Widerspruche mit dem modernen Geiste, habe Sinn und Berechtigung verloren. Eine Gesundung sei nur möglich, wenn man sich entschlöße, zur »Wahrheit« zurückzukehren, indem man den architektonischen Gedanken in die strengste Übereinstimmung mit den Anforder-

rungen des Programms zu bringen bestrebt ist und die Konstruktionen und Formen den Bedingungen des Stoffes unterwirft. Statt dessen aber mache man Säulen und Gesimse aus Gips, Gewölbe aus Holz, Decken, die das Ansehen eines Zimmerwerks haben, aus Pappe, alles gehe auf Fälschung und Lüge hinaus.

So dachte der inkarnierte Gotiker Viollet-le-Duc. Er beurteilte die architektonischen Leistungen seiner Zeitgenossen in einseitiger Weise aus dem Gesichtspunkte der mittelalterlichen Baukunst. Darin fand sein Gedankengang wohl eine Erklärung, aber die Argumente gewannen nicht an Glaubwürdigkeit und ihre Schwäche konnte trotz der bestechenden Beredsamkeit, mit der sie vorgetragen wurden, nicht unerkannt bleiben. Sein Urteil über das architektonische Schaffen seiner Zeit erwies sich als irrig: das zweite Kaiserreich hatte seine Architektur, und dazu eine sehr gute und charakteristische, die in allen Teilen der Welt zur Anerkennung gelangte und bis in die neueste Zeit noch kräftig nachwirkt.

Erwägt man, daß Viollet-le-Duc seine Gedanken niederschrieb, während der geniale Charles Garnier den Bau des Opernhauses in Paris leitete, so kann man die Erkenntnis nicht von sich weisen, daß es mit radikalen Reformbestrebungen in dem Gebiete der Kunst seine guten Wege habe und daß derjenige, der ohne den Ehrgeiz eines Reformators mit Einsetzung seiner ganzen Kraft ein gelungenes Werk hervorbringt, größeren Anspruch darauf hat, ein Reformator genannt zu werden. Als ein solcher kann auch Gottfried Semper, der Zweitgenannte, gelten; er hat mit seinem literarischen Hauptwerke »Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten« die Theorie der Baukunst aus einem neuen Gesichtspunkte entwickelt. Er bezeichnet sein Werk als eine »empirische Kunstlehre, die von der reinen Ästhetik dadurch sich unterscheidet, daß sie das Kunstwerk als ein Ergebnis aller bei seiner Entstehung wirkenden Momente betrachtet, während diese mit der Form als solcher sich beschäftigt und das Schöne als ein Zusammenwirken einzelner Formen zu einer Totalwirkung erfaßt, die unseren künstlerischen Sinn befriedigt und erfreut«. Der größte Teil des leider unvollständig gebliebenen Werkes ist den Untersuchungen über den Ursprung derjenigen Typen gewidmet, die den Charakter der griechischen und römischen Architektur bestimmten. An den Erzeugnissen des Kunsthandwerks weist Semper die erste Entstehung jener Formen nach, verfolgt ihre Entwicklung in den der klassischen Kunst vorhergegangenen Epochen und schafft damit die Grundlage zu einem tieferen Verständnis der Architektur des Altertums. Führen schon diese Untersuchungen zu Grundsätzen und Normen des praktischen Schaffens, so kann es auch nicht überraschen, daß das literarische Hauptwerk eines Architekten von der schöpferischen Kraft Sempers die Tendenz hervortreten lasse, der Aufgabe der modernen Baukunst eine bestimmte Fassung zu geben. Sempers Gedanken hierüber gelangen in unzweifelhafter Weise zum Ausdruck. Er erkennt der Hochrenaissance eine entschiedene Überlegenheit im Vergleich mit allem Vorherdagewesenen zu, selbst die griechische Baukunst nicht ausgenommen; und dennoch habe die Renaissance, wie er sagt, kaum die Hälfte ihres Entwicklungsganges zurückgelegt, in welchem sie durch die Ungunst des modernen Zeitgeistes unterbrochen worden. Die Zeit zwischen Bramante und den Architekten des Barockstiles gilt ihm neben der des Phidias als diejenige, die sich allein von allem Barbarentum lossagte. Wiederholt hebt er das Prinzip der Stoffverneinung hervor, durch welches die Formenbildung der klassischen Kunst beherrscht sei. Den Gotikern — er nennt sie die Materiellen —, die den Stoff und die technischen Bedingungen als formbestimmende Faktoren in den Vordergrund stellen, tritt er mit Entschiedenheit entgegen und verweist auf das Beispiel der Natur, die den Knochenbau der höher organisierten Tiere verhülle, ohne ihm durch die sichtbare Erscheinung zu widersprechen.

Man kann sich schärfere Gegensätze kaum denken, als die künstlerischen Anschauungen Sempers und Viollet-le-Ducs.

Dennoch konnte es an Berührungspunkten zwischen ihren Lehren nicht fehlen, die auf so gründlichen Untersuchungen eines und desselben Gegenstandes beruhten. Sie mußten notwendig darin übereinkommen, daß in der Baukunst zwei Momente verschiedener Art eine untrennbare Verbindung eingehen: ein materielles und ein geistiges, das technisch-praktische und das künstlerische. Eine formale Übereinstimmung kommt auch in der von beiden geteilten Überzeugung zum Ausdruck, daß eine gesunde Weiterentwicklung der Baukunst nur nach Prinzipien erfolgen könne, die in vergangenen Kunstepochen wurzeln. Sachlich allerdings gingen auch in diesem Punkte ihre Meinungen weit auseinander: der eine erblickte in dem Zurückgreifen auf die Grundsätze der mittelalterlichen Kunst den zum Ziele führenden Weg, der andere erkannte in der Fortsetzung des von der Renaissance eingeleiteten Prozesses die Bürgschaft des Erfolges. Es war ein geistiger Kampf, durch den die Erscheinungen der Baukunst in eine volle Beleuchtung gestellt wurden; im Hinblick auf den tatsächlichen Fortgang der Architektur hatte er nur die Bedeutung eines mit großer sittlicher Kraft ausgeführten Angriffes der Rationalisten gegen die feste Stellung der traditionellen Kunst, die er nicht zu erschüttern vermochte und die aus dem Widerstreit der Meinungen nur ihren Nutzen zog. Der größte Gewinn aber war auf der Seite jenes Wissensgebietes, das als die eigentliche Theorie der Baukunst zu bezeichnen ist: der Versuch, den Begriff der Wahrheit in Fragen der Kunst auf die nüchterne Vorstellung der Übereinstimmung des Gedankens mit den Dingen herabzudrücken, anstatt in ihr das Wirken der Idee des Schönen zu erkennen, war, wie es schien, für immer zurückgewiesen.

Der ausübende Künstler in unseren Tagen bedarf einer ernsten theoretischen Schulung, um den ästhetischen Skrupeln gegenüber, die ihn in seinem Schaffen beirren, standhaft zu bleiben. Allem Anscheine nach waren die Architekten vergangener Epochen durch derlei Bedenklichkeiten in ihrer geistigen Arbeit nicht oder doch in weit geringerem Maße gestört. Über das Idiom, in dem sie ihre Gedanken zum Ausdruck bringen sollten, konnte in den meisten Fällen kein Zweifel bestehen; die Sprache, die von allen verstanden wurde und allen zum Herzen drang, die mußte auch die ihre sein. Deshalb konnte auch ihr künstlerischer Ehrgeiz nur dahin gerichtet sein, sich graduell, nicht substantiell von anderen zu unterscheiden. Dem modernen Architekten hingegen drängen sich Fragen auf, die ihre Lösung erheischen, noch ehe er den Griffel zur Hand nimmt, und die einen Teil seiner Kraft verzehren, wenn es ihm nicht gelingt, sie ein für allemal zu erledigen. Vorbilder aller Art bieten sich ihm dar, die Fortschritte der Industrie führen ihm neue Baustoffe zu, deren technische Ausnützung und künstlerische Verwertung von ihm erwartet wird; die Forderungen des Bauprogrammes, die Ansprüche an die Bequemlichkeit und ökonomische Gebarung sind in unausgesetzter Steigerung begriffen; und während sich unter dem Einflusse dieser Lebensäußerungen unserer Zeit die Aufgabe des Architekten immer schwieriger gestaltet, fehlt es zu allem Überflusse nicht an abermaligen, freilich aus ganz anderen Beweggründen und mit anderen Mitteln unternommenen Versuchen, die kaum gewonnene theoretische Grundlage seiner Kunst zu erschüttern und gewissermaßen für alle Schwierigkeiten verantwortlich zu machen.

Zwar dürfen wir nicht übersehen, daß die Umgestaltungsversuche sich heute nicht auf die Architektur allein beschränken, sondern mit einem gewissen Parallelismus in allen Zweigen der Kunst bemerkbar werden. Die neuen Theorien der Musik, dieser Zwillingschwester der Architektur, erklären den strengen Rhythmus, den symmetrischen Aufbau der Melodie und überhaupt alle Architektonik für entbehrlich. Man stelle sich aber solche Grundsätze auf die Baukunst angewendet vor: eine Architektur ohne Architektonik, was bliebe da übrig? Nester für Menschen, kahl und nackt oder mit allerlei fragwürdigem Zierat ausgestattet, vielleicht sehr praktisch und solid, allen Anforderungen der Hygiene entsprechend, die Architektur aber

wäre uns unter den Händen entchwunden. Es mag sein, daß der Verlust von einzelnen nicht schwer empfunden würde; allein die Architektur, wie die Kunst überhaupt, ist nicht für einzelne da, sondern für alle. Die Baukunst ist ihrer Natur nach die Kunst der größten Öffentlichkeit; in dem Maße, in welchem sie sich derselben entzieht, verkümmert sie. Man schätzt heute den Hausrat höher als die Häuser und glaubt der Architektur einen Dienst zu erweisen, wenn man alles mögliche zum Kunstwerk stempelt. Die Kunst strebt einem höheren Ziele zu, als der Befriedigung rasch wechselnder Neigungen.

Von diesem Gedanken waren auch die großen Baumeister der Vergangenheit erfüllt, ihre Werke scheinen ihn auszusprechen, der bloße Anblick derselben überzeugt uns von der Kraft der Ideen, die sie enthalten. Wir sollten uns glücklich schätzen, in dem Wohlgefallen, das wir an ihnen finden, ein tätiges Band zwischen ihren Urhebern und uns selbst zu besitzen. Betrachten Sie den Portikus der Karlskirche, wenn seine Treppen und Hallen von Menschen erfüllt sind, treten Sie ein in den Kuppelraum, in dem sich die Andächtigen versammelt haben, und Sie werden die mächtige Wirkung der architektonischen Formen empfinden, neben der es völlig gleichgültig ist, ob die Menschen in der Tracht des achtzehnten Jahrhunderts oder des zwanzigsten sich eingefunden haben. Haben wir nicht erst in jüngster Zeit den Prachtraum der kaiserlichen Bibliothek bewundert? Ist die Architektur der Paläste, die unsere alten Straßen schmücken, den Anforderungen des modernen Lebens wirklich so sehr widersprechend, daß wir ihnen nur mit platonischen Gefühlen gegenüber treten sollten?

Das Studium der Vorbilder, die uns die Vergangenheit liefert, ist eine Hauptquelle der architektonischen Erfindung, es befruchtet die Phantasie und gibt ihr die Richtung, ohne welche sie ins Unendliche sich verirren muß. Ohne das Vorbild von S. Maria del Fiore hätte auch Michelangelo die Kuppel von S. Peter und die sie krönende Laterne nicht so wundervoll erdacht. Die Geschichte der Baukunst lehrt uns auch, daß gerade die größten Schöpfergeister niemals darüber hinausstrebten, dem Allgemeingültigen und Allgemeinverständlichen, denjenigen Formen, welche zum Gemeingute geworden waren, den Stempel ihrer Individualität aufzudrücken. Der Spielraum, der sich innerhalb der überlieferten Formen dem individuellen Geiste darbietet, ist weit genug für das gewaltigste Genie. Wie könnte auch die Baukunst sich dem allgemeinen Verständnis erschließen, wenn sie nach der Laune des einzelnen unaufhörlich ihre Gestalt wechselte? Das Fremdartige mag uns überraschen, aber es kann uns nicht Vertrauen einflößen, und ohne dieses ist jeder Kunstgenuß unmöglich. Ein Kunstwerk, das unser Wohlgefallen finden soll, darf uns vor allem kein Rätsel aufgeben, alles muß sich von selbst erklären, wir sollen den Eindruck empfangen, daß es notwendig so sein müsse, wie es ist. Sobald sich uns bei dem Anblicke eines Gebäudes oder eines bloßen Ornamentes die Frage aufdrängt, warum es gerade die Gestalt und keine andere zeige, ist unser Vertrauen erschüttert und unsere Freude zerstört. Als Giotto bei der Erbauung des Glockenturmes von S. Maria del Fiore den stolzen Auftrag erhielt, ein Gebäude zu errichten, das durch Hoheit und Pracht alles übertreffe, was in solcher Art geschaffen worden, da fiel es diesem urkräftigen Geiste nicht bei, einen neuen Baustil erfinden zu wollen, sondern er entwarf den Campanile in den Formen der Gotik, die seit dem dreizehnten Jahrhundert in Italien Eingang gefunden hatte. Die künstlerische Form ist von so zarter Beschaffenheit, daß sie sich zu erneuern scheint, wenn es dem Künstler gelingt, ihr einen neuen Geist einzuhauchen.

Fundamentale Wandlungen des Stils sind geschichtliche Vorgänge in dem Geistesleben der Völker, die von dem individuellen Willen nicht hervorgerufen werden können. Soweit unser Urteil reicht, ist es auch in ihrem Verlaufe nur ein Prozeß der Assimilation, der als bestimmender Faktor hinzutritt. Als eine Folge von unwiderstehlichen Einwirkungen und inneren Bestimmungsgründen werden den traditionellen Typen fremden Formen-

kreisen entlehnte Elemente angepaßt und dem alten Schema organisch eingefügt. Dieser Prozeß geht Hand in Hand mit einer Umgestaltung des heimischen Formenmaterials und zumeist auch mit einer Ausscheidung solcher Elemente, die der Anpassung widerstreben oder unbrauchbar geworden sind. Die griechische Architektur war allem Anscheine nach das Ergebnis eines solchen Prozesses, der im Goetheschen Sinne als ein eklektischer zu bezeichnen ist\*. Alle Grundformen derselben waren in ihren eigenen Überlieferungen und in der Kunst der vorklassischen Völker enthalten und harrten gleichsam ihrer Vereinigung und Neubelebung durch das Genie des hellenischen Stammes. Der Prozeß findet seinen Abschluß in der strengen Sonderung und Charakteristik der drei griechischen Ordnungen und in dem Meisterstücke der attischen Kunst, sie zu einer Einheit höheren Grades wieder zu verbinden\*\*. Aus der Verschmelzung altitalischer Bautraditionen mit dem Formenreichtum der alexandrinischen Epoche ging die römische Architektur hervor, und die gesamte Baukunst der Renaissance von Brunelleschi und Alberti an bis zu den großen Baumeistern unserer Tage läßt die Wirksamkeit eines analogen Prinzips erkennen, die sich naturgemäß auch auf das Schaffen des einzelnen erstreckt. In der Baukunst treten ihre eigenen Hervorbringungen an die Stelle jener Prototypen, welche die Natur den Schwesterkünsten, der Malerei und der Plastik, darbietet. Man kann es deutlich daran sehen, daß wir gewissen Grundgestalten der Architektur, zum Beispiel der Säule, eine Realität beilegen, als ob sie Gebilde der Natur selbst wären. Und geht man den letzten Gründen nach, so sind sie es auch; denn die Architektur, in ihrer Gesamtheit betrachtet, gehört als kulturgeschichtliches Ergebnis jenem Teile des unendlichen Schöpfungswerkes an, der sich unter der Mitwirkung des Menschengestes vollzieht. Die Behauptung, die Formen der Architektur seien reine Erzeugnisse der Phantasie, ist eine irrig; sie beruht auf der falschen Meinung, daß sie jeglichen empirischen Inhaltes entbehren. Ihren Inhalt liefert ihnen ihre eigene Entstehungsgeschichte, und durch ihn allein können sie uns verständlich werden. Deshalb sind willkürliche Produkte der Phantasie nicht nur unverständlich, sondern zumeist auch abstoßend; sie gehören in das Gebiet des Grotesken, und alle Versuche der einzelnen, einen neuen Baustil zu erfinden, sind im besten Falle leeres Hirngespinnst. Darin liegt die Bedeutung der Tradition für den Fortschritt der Baukunst; sie aufheben, hieße die Architektur vernichten.

Der Bruch mit der Tradition soll die Devise sein, welche eine der jüngsten Bestrebungen im Fache der Architektur auf ihre Fahne geschrieben. Man bezeichnet England als die Heimat derselben\*\*\*.

Ob es nun englische Architekten seien, die den Anspruch auf die Erfindung der »neuen Kunst« erheben können, oder andere — in den maßgebenden Kreisen der englischen Fachgenossen scheint dieselbe wenig Anklang gefunden zu haben; einzelne

\* »Ein Eklektiker ist ein jeder, der aus dem, was ihn umgibt, aus dem, was sich um ihn ereignet, sich dasjenige aneignet, was seiner Natur gemäß ist.«

\*\* Nicht immer aber führt dieser Vorgang zu Resultaten von solcher Vollkommenheit. Ein Beispiel trockenem, unfruchtbarem Eklektizismus liefert uns die Kunst des alten Persiens, in welcher Formen der verschiedenartigsten Provenienz ohne inneren Zusammenhang aneinandergereiht erscheinen und nur durch das Festhalten an einigen wahrscheinlich heimischen Grundtypen und durch die physische Größe ein majestätisches Ansehen erzielt wurde.

\*\*\* Als eines der frühen Spezimina des neueren englischen Geschmacks könnte allenfalls die Ausstattung des Inneren in dem Hause gelten, welches der englische Architekt William Burges in den Siebzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts für seinen eigenen Gebrauch zu London erbaute. Burges war Gotiker und hatte in seinem künstlerischen Charakter manche Ähnlichkeit mit Viollet-le-Duc. Der Stil der Innenarchitektur seines Hauses entspricht in den Grundzügen der französischen Gotik des dreizehnten Jahrhunderts. Man war darüber uneinig, ob Burges als Purist oder Eklektiker zu betrachten sei. War er das letztere, so war er es im guten Sinne, denn sein Werk ist einheitlich und charakteristisch, und es lag ihm fern, aus bloßer Neuerungssucht die gotischen Formen mit durchaus Fremdartigem zu vermengen.

sehr bezeichnende Symptome gestatten diesen Schluß. So hat das königliche Institut britischer Architekten sich wiederholt mit der Frage der »neuen Kunst« beschäftigt und in der feierlichen Eröffnungssession des Jahres 1899 bildete dieselbe den Gegenstand einer lebhaften Erörterung. Der würdige Präsident der Versammlung nahm keinen Anstand, die neuartigen Türen und großen Dachfenster mit Abflußkanälen zu vergleichen, und einer der Redner legte in seiner gegnerischen Kritik der »neuen Kunst« eine Leidenschaftlichkeit an den Tag, die eines Südländers würdig gewesen wäre. Aber nicht eine Stimme erhob sich zu ihren Gunsten. Die französischen Architekten unter der Führung der berühmten École des beaux arts verhalten sich ablehnend, während in Belgien es an Versuchen nicht fehlt, sich der Beeinflussung durch die französische Schule zu entziehen. Im Deutschen Reich fiel der ausgestreute Same, wie es scheint, auf empfänglichen Boden; die Zeit wird lehren, ob es der stolze Baum einer nationalen Architektur ist, der daraus hervorwächst.

Was uns aber zunächst am Herzen liegt, das ist der Zustand der Architektur in Österreich. Auf ihre geschichtliche Entwicklung seit dem sechzehnten Jahrhundert war die unmittelbare Nachbarschaft Italiens naturgemäß von bestimmendem Einfluß. Wien und die Städte der Provinzen verdanken dieser Einwirkung so manche herrliche Züge in ihrem architektonischen Gesamtbilde. Gleich den Werken des Mittelalters, jenen Zeugen einer großen baugeschichtlichen Vergangenheit, lassen auch die der italienischen Schule entstammenden Baudenkmäler ein mehr oder weniger scharf hervortretendes lokales Gepräge erkennen. Neben diesen ist es unstreitig das Wien der jüngsten Vergangenheit, durch welches die österreichische Architektur die Aufmerksamkeit der Welt auf sich lenkte und zu allgemeiner Anerkennung gelangte. Angesichts so hervorragender Werke, wie derjenigen, welche in der zweiten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts entstanden oder in Angriff genommen wurden, darf man kühn behaupten, daß auch die Epoche, welche den erlauchten Namen unseres Kaisers trägt, ihre Architektur habe, und dazu eine sehr gute und charakteristische. Es mögen sich Irrtümer eingeschlichen haben, dann ist es klug, sie künftig zu vermeiden. Aber es ist auch Vortreffliches geleistet worden, und es wäre unklug, es nicht anzuerkennen und daraus nicht Nutzen zu ziehen. Für die jüngste aufstrebende Generation stehen die Werke dieser Epoche an jener Grenzlinie zwischen Vergangenheit und Gegenwart, über welche der Blick leicht hinwegschweift und der das Interesse in geringerem Maße sich zuwendet, als den Erscheinungen des Tages. Das ist natürlich und an sich nicht zu tadeln; es ist ein wichtiges Agens in dem Leben der Kunst. In den Zeiten ihrer Blüte beschleunigt es den Fortschritt und bringt die Frucht zur Reife; aber ebensowohl ist es die Quelle immer neuer Verirrungen, wenn die Kunst in eine Bahn gelenkt wurde, auf der sie sich von ihrem Ziele entfernt. Die Gefahr ist dann umso größer, wenn mannigfache Verlockungen den jungen Architekten bei seiner künstlerischen Wahl beeinflussen.

Über welches Mittel verfügen wir, ihn zu einer richtigen Wahl zu befähigen? Von Beweisgründen der Überredung ist in Fragen der Kunst eine große Wirkung nicht zu erwarten; eine laute Kundgebung des allgemeinen Geschmacksurteiles würde des Eindruckes wohl nicht entbehren, allein auch diese wäre nicht imstande, überzeugend auf das Gemüt des jungen Künstlers einzuwirken. Der Weg, der zum Ziele führt, muß demnach anders geartet sein. Ein großer Künstler und klarer Denker zeigt ihn uns: in einem seiner kernigen Aussprüche vergleicht Leonardo da Vinci den Künstler, der seine Kunst ausüben wolle, ohne sich vorher mit der Theorie derselben ausgerüstet zu haben, mit einem Seefahrer, der ohne Kompaß und Ruder sich dem Meere anvertraue und daher niemals wisse, wohin er getragen wird. Leuchtet es nicht von selbst ein, daß zur Ausübung eines so hohen Berufes die bloße Abrichtung nicht genüge, daß sie vielmehr eine sorgfältige Erziehung des Geistes und des Charakters

erfordere? Das größte Talent, wenn es nicht von einer höheren Einsicht gelenkt und geleitet wird, kann auf Abwege geraten.

Es ist kein Zweifel, »daß in der Kunst nicht alles mit dem Bewußtsein ausgerichtet wird und daß mit der bewußten Tätigkeit eine bewußtlose Kraft sich verbinden muß«. Allein auch diese letztere, die in der eigentlich schöpferischen Tätigkeit des Künstlers zur Wirksamkeit gelangt, setzt einen wohlgebildeten, geordneten Geist voraus, wenn sie Ideen hervorbringen soll, die das Gemüt der Menschen emporzuheben vermögen. Und mit der Erfindung ist die Aufgabe des Künstlers noch lange nicht zum Abschlusse gekommen; auf sie muß eine strenge Kritik seiner eigenen Schöpfung folgen. Es ist eine zweite Forderung, welche Leonardo an den schaffenden Künstler stellt, daß »sein Judizium über seinem Werke stehe«. Sein Urteil muß ihm die Mängel seines Werkes entdecken und ihn anleiten, sie zu verbessern; erst durch stete Selbstkritik kann er die Meisterschaft erringen. Darauf muß unser Augenmerk gerichtet sein, wenn wir dem Fortschritte der Kunst den Pfad ebnen, einer Künstlerlaufbahn den sicheren Grund bereiten wollen.

Für den Architekten ist die Vertrautheit mit der geschichtlichen Entwicklung seiner Kunst ein unentbehrlicher Teil dieses Fundamentes. Wir sind darüber hinaus, irgend welche Werke der Vorzeit als untrügliche Muster gläubig hinzunehmen und nachzuahmen. Wir sind zu ihrer kritischen Betrachtung und Vergleichung reif geworden, durch die wir das Bleibende und Gesetzmäßige in dem unendlichen Wechsel der Erscheinung erkennen. Die Alten nannten die Natur eine Künstlerin, weil sie ihre Werke nach Gesetzen hervorzubringen scheine, so unzertrennlich waren Kunst und Gesetzmäßigkeit in ihrer Vorstellung miteinander verbunden. Auf diesen klassischen Standpunkt gelangen wir durch das historische Studium, wenn wir mit Ernst und Hingebung demselben obliegen; es beseitigt auch jeden Zweifel an der Notwendigkeit einer stetigen Entwicklung der Architektur. Wohl hat es Zeiten gegeben, in denen die Macht der Ereignisse eine Unterbrechung herbeiführte und dazu zwang, die mühevollen Arbeit von vorne zu beginnen. Doch auch nach solchen Zeiten werden die letzten Fäden der vorhergegangenen und jäh abgerissenen Kunst gierig aufgegriffen, seien es nun Reste alter Bauwerke oder bloße Fertigkeiten des Handwerks, um daran anzuknüpfen und emsig weiterzuspinnen. Das sind die Zeiten, in denen sich die Kunst erneut; sie haben glücklicherweise keine Ähnlichkeit mit der unseren. Und wenn die Zukunft tiefgreifende Umwälzungen des Zeitgeistes in ihrem Schoße bergen sollte — worüber ich mir kein Urteil anmaße —, so ist es umsomehr verfrüht, die Architektur schon jetzt den kommenden Zuständen anpassen zu wollen, weil auch sie der allgemeinen Umgestaltung, deren Art und Beschaffenheit wir nicht vorherzusehen vermögen, unrettbar zum Opfer fiele. Es wäre wahrhaft betrübend, in manchen der neuesten Kunst-richtungen angehörenden Werken das Spiegelbild unserer Zeit oder das der Zukunft erkennen zu müssen, denn sie zeigen uns die edle Gestalt der Kunst in einer düsteren Entstellung.

Der Weg des geschichtlichen Studiums ist uns klar vorgezeichnet. Er führt uns über die Trümmerstätten Ägyptens und Mesopotamiens zu den Tempeln der Griechen, jenes begnadeten Volkes, dessen Werke den Gipfelpunkt der Kunst bezeichnen; von dort zu den Ruinen des weltbeherrschenden Roms und den Wunderwerken des alten Byzanz. Dann betreten wir die nördlicheren Teile Europas und gewahren das Anbrechen einer neuen Kunst, die ihre höchste Kraft in dem Kirchenbau entfaltet und ihren Einfluß auch nach Italien erstreckt. Hier aber sehen wir im fünfzehnten Jahrhundert eine mächtige Bewegung der Geister entstehen und die Architektur nimmt die Gestalt an, die dem Kulturgedanken dieser Zeit den genauesten Ausdruck gibt. Es ist die moderne Kultur, die ins Leben tritt und die ihr entsprechende Architektur ist die Renaissance. Alle diese Erscheinungen in dem Gebiete der Baukunst unterziehen wir der aufmerksamsten Betrachtung, wir prüfen die Formen und Konstruktionen und forschen nach den Bedingungen und Gründen

derselben; und wenn auch manches unserem Gefühle fremd, ja widerstrebend erscheint, so vernehmen wir doch aus allem die Stimme der Vernunft und das Verlangen nach Schönheit. Nichts aber ist uns so nahe verwandt wie die Baukunst der Renaissance. Die zahllosen Abstufungen des architektonischen Ausdruckes, die ihre Werke aufweisen, ihre Anpassungsfähigkeit und Bildsamkeit können unserem Blicke nicht entgehen; wir bewundern die pathetische Steigerung, deren sie fähig ist, und nicht minder die Einschränkung, die sie gestattet, wenn es die Umstände so erfordern. Wir erkennen in ihr eine Formensprache, die noch heute lebenskräftig und entwicklungsfähig ist.

So hat uns der Weg bis an die Schwelle der Gegenwart ge-

führt; ein neues Studium beginnt, indem wir sie betreten: wir müssen das Auge offen halten für die Anforderungen, die das Leben an die Architektur stellt, und für die Mittel, die sich ihr zur Befriedigung jener Ansprüche darbieten. Damit sind wir an dem Punkte angelangt, wo der Beruf des Architekten sich erfüllt. Seine Aufgabe ist gelöst, wenn es ihm gelingt, den materiellen Forderungen — und fühlte er sich noch so sehr durch sie behindert — in seinem Werke vollauf zu genügen und diesen dennoch das Adelszeichen der Kunst an die Stirne zu heften. Dann werden auch seine Werke sich zu Denkmälern rühmlichen Schaffens erheben und die Architektur wird das sein, was alle Kunst sein soll: eine Verherrlichung unseres Daseins!

## Ikonostas in der griechisch-unierten Kathedrale zu Przemyśl.

Tafel 1.

Im Jahre 1879 beauftragte der damalige Reichsratsabgeordnete Domherr Dr. Anton Juziczynski König mit der Durchführung der Restaurierungsarbeiten und innern Ausstattung der griechisch-unierten Kathedrale in Przemyśl. Von den hierfür ausgeführten Entwürfen zeigt Tafel 1 die Skizze für das Ikonostas. Der Aufbau besteht aus Fichtenholz, die Ornamente sind aus Lindenholz geschnitzt und wie alle übrigen Architekturteile vergoldet. Die auf Holz ausgeführten Ölgemälde sind das Werk des trefflichen Andreas Groll.

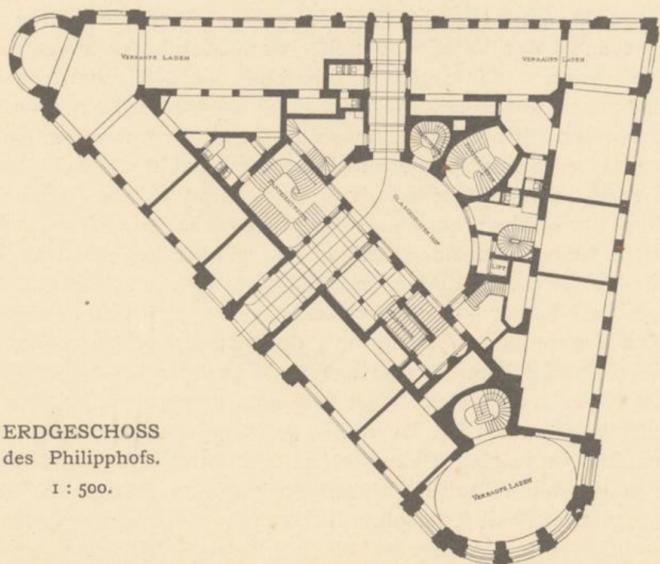
## Der Philipphof.

Tafel 2 und 3.

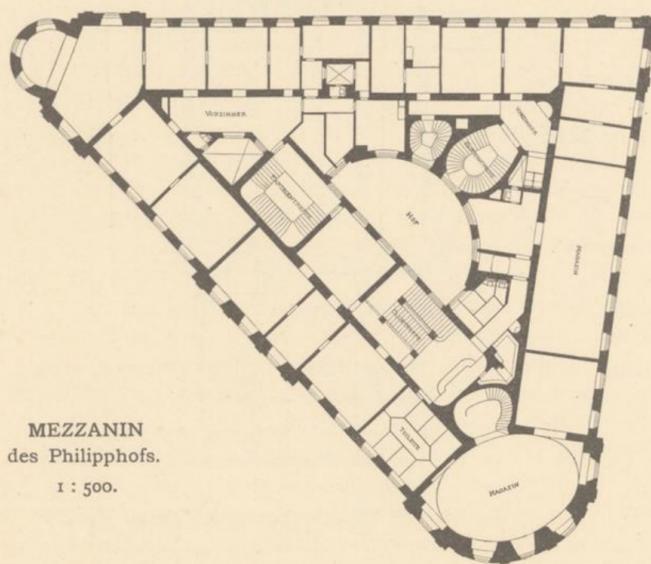
Der Philipphof, auch unter seinem ursprünglichen Namen als »Ziererhof« bekannt, stellt das Endergebnis eines engeren Wettbewerbes vor, zu welchem Herr Wilhelm Zierer die Architekten Emil Ritter von Förster, Carl König, Ludwig Tischler,

Jahre 1884 das größte Aufsehen hervorrief, wurde Königs Name mit einem Schlage in das Licht der breitesten Öffentlichkeit gerückt. Josef Bayer konstatiert in dem bekannten Aufsatz über »die Entwicklung der Architektur Wiens in den letzten fünfzig Jahren«, daß am Anfang der Achtzigerjahre das »Neubarock« in die Innere Stadt einzog und die bedeutenden Architekten beizeiten eingesehen hatten, »daß es dringend geraten sei, von dem Barock in neuer Auflage einen besonnenen Gebrauch zu machen und dasselbe ja nicht aus dem Zusammenhang mit der normalen Renaissance, selbst mit der Antike völlig loszulösen, weil ein Spätstil bei unbedingter Wiederaufnahme sich umso rascher ausleben müßte. Carl König hat die Aufgabe in diesem Sinne verstanden und echt künstlerisch gelöst. In seinem Philippof faßte er den barocken Palast nach seiner repräsentativen Vornehmheit auf, ohne neben dem entschiedenen Ausdruck der Formen dem Gelüste spielender Verschnörkelung nachzugeben«.

Das schwierige Bauprogramm des sich auf einer spitzwinkligen dreieckigen Baufläche von nur 1740 m<sup>2</sup> erhebenden Palastes paßte sich den Anforderungen an, welche der Jockeyklub für Österreich an die beiden Hauptgeschosse in bezug auf ihre Zweckmäßigkeit als Klublokalitäten stellte; es wurde den Absichten des damaligen



ERDGESCHOSS  
des Philippofs.  
1 : 500.



MEZZANIN  
des Philippofs.  
1 : 500.

Andreas Streit und Otto Wagner aufgefordert hatte; das Preisrichteramt war Karl Freiherrn von Hasenauer und Baudirektor Karl Schumann übertragen. Mit dem Bau des Ziererhofes, der in seiner architektonischen Auffassung ein Novum in der Geschichte des Wiener Zinshauses bedeutet und bei seiner Vollendung im

Präsidenten, des Grafen Kálmán Hunyadi, k. u. k. Feldmarschallleutnants und Oberzeremonienmeisters Sr. Majestät, gemäß, einer sorgfältigen Bearbeitung unterzogen. Die beigedruckten Grundrisse geben ungefähr eine Vorstellung von der Verteilung und dem Zusammenhange der Räumlichkeiten.

Einen vollständigen, dreiseitigen Straßenblock bildend, besteht das Charakteristische der plastischen Durchbildung des Hauses in der überaus feinfühlig abgewogenen Gliederung aller Mauer-massen, entsprechend ihrer Bedeutung als Veduten an den betreffenden Straßenzügen. Den Glanzpunkt der Komposition bildet die abgerundete Stirnseite des Baues gegen den Albrechtsplatz, welche nicht nur diesen Platz, sondern auch die Operngasse bis über die Ringstraße hinaus zum Karlsplatz regiert. Die figuralen Darstellungen an den beiden, größtenteils in Stein ausgeführten Hauptfassaden am Albrechtsplatz und an der Augustinerstraße sind sehr beachtenswerte Leistungen. Die Figuren über den vier freistehenden korinthischen Säulen des imposanten Kuppelbaues symbolisieren die Hauptgebiete menschlicher Schaffenskraft, wie Kunst, Industrie, Handel und Wissenschaft; sie gehören ebenso wie die berühmte Gruppe des darüber schwebenden Heliosgespannes zu dem Allerbesten, das Theodor Friedel, der geniale, leider allzufrüh verstorbene Plastiker, geschaffen hat.

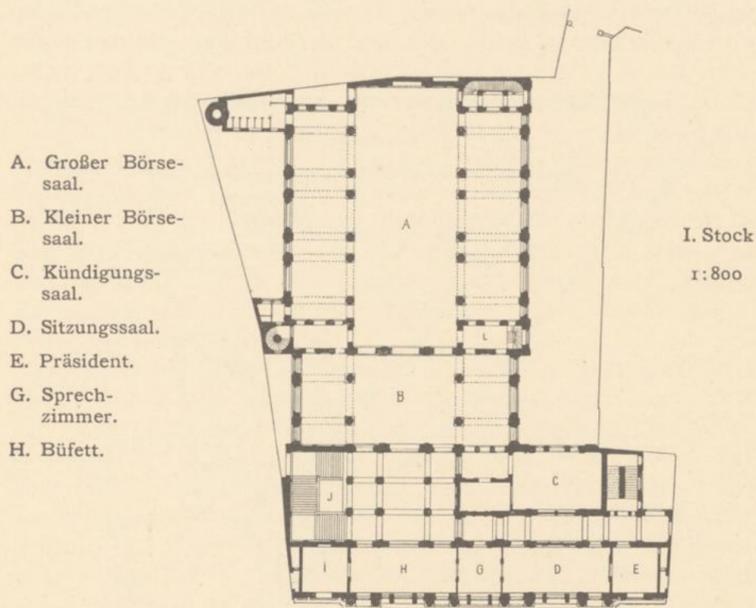
Die vier Gestalten über der Säulenordnung der großen Fassade an der Augustinerstraße stammen von Rudolf Weyr und versinnbildlichen Wein, Weib, Gesang und Tanz; die darüber projektierte Gruppe der Nacht, als Gegenstück zur Heliosgruppe, kam nicht zur Ausführung. Ein Baummodell, welches noch im Hause aufbewahrt wird, diene als Vorstudium zur gesamten architektonischen Anlage.

Das Haus wechselte mehrmals den Besitzer. Aus Zierers Eigentum ging es in den Besitz des Markgrafen Alfons Pallavicini über, der es später an Philipp Freiherrn von Haas verkaufte. Schließlich wurde es für den Allerhöchsten Privat- und Familienfonds erworben.

## Die Börse für landwirtschaftliche Produkte.

Tafel 4 bis 10.

Bei einem öffentlich ausgeschriebenen Wettbewerb zur Erlangung von Plänen zu einer »Frucht- und Mehlbörse« wurden drei Entwürfe mit gleichwertigen Preisen ausgezeichnet: die Projekte von Carl König, Wilhelm von Löw—Karl Mayreder und Alexander von Wielemans. Zur Ausführung wurde das Projekt



Königs bestimmt und der Bau desselben im Jahre 1887 begonnen, im Jahre 1890 vollendet. Die Bausumme des vollständig in Mannersdorfer, Stotzinger und Breitenbrunner Stein ausgeführten Palastes betrug nicht ganz zwei Millionen Kronen. Als mit dem Gesetz vom 1. August 1895 die neue Schiedsgerichtsordnung öffentliche, dem Publikum zugängliche Verhandlungen

einführte, ergab sich die Notwendigkeit einer Erweiterung des Gebäudes, zu welchem Zweck ein besonderer Anbau gegen die Große Mohrengasse zu errichtet wurde.

Wie Heinrich Köchlin in seiner ausführlicheren Publikation — »Allgemeine Bauzeitung«, Heft 1, Jahrgang 1900 — mit Recht hervorhebt, war das Areale für die architektonische Wirkung und für den praktischen Zweck des Gebäudes nichts weniger als günstig. Bei einer Front von nur 52 m in der damals noch ganz schmalen Taborstraße war der Bauplatz an drei Seiten von unansehnlichen Gebäuden eingeschlossen. Der große Börse-saal, für welchen ein Flächenmaß von 1200 m<sup>2</sup> vorgeschrieben war, mußte rückwärts verlegt werden, ebenso erschwerte der Umstand, daß an der rechten Seite des Bauplatzes eine Durch-fahrt zur Großen Mohrengasse offen zu halten war, die Raum-disposition.

Zur besseren Verständlichkeit der architektonischen Vorzüge des Palastes, einer konsequent weitergeführten Idee des römischen Triumphbogens, sei im folgenden ein Feuilleton Josef Bayers zitiert, welches der berühmte Ästhetiker in der »Neuen Freien Presse« vom 19. August 1890 veröffentlichte:

Die Entwicklung eines architektonischen Werkes von der Fundamentierung bis zum Abschluß des Ganzen ist ein durchaus offenkundiger Vorgang. Es läßt sich nichts im stillen bauen. Diese vielhändige Kunst — die Baukunst —, welche so viel Kalk-staub aufwirbelt, ein solches Gewimmel von Arbeitskräften um sich versammelt, zeigt sich in allen Stadien dem beobachtenden Blicke: vom ersten Brouillon bis zur fein ausgezogenen Reinschrift. Allerdings werden die früheren Entwicklungsstufen eines großen Baues in der Regel wenig beachtet: nicht einmal in jenem interessanten Stadium, in welchem sich zum Maurer und Steinmetzen bereits der Bildhauer gesellt und plastisch bedeutsame Bildungen zwischen den Baugliederungen und über denselben sich einstellen. Dann kommt aber mit einem Male der entscheidende Zeitpunkt, da der Bau deutlich, für das offene Auge unabweisbar-verständlich in die Straße hinausredet und als Ganzes zu wirken beginnt. Eine Eischale um die andere hat sich bereits von seinen Gliedern abgelöst, stückweise werden die Gerüste abgetragen, es fällt der Zaun der Planken. Frei und zugänglich, wenn auch einiger Arbeitsrest noch hie und da in den Weg ragt, leuchtet das keusche, weiße Steinwerk mit der jugendlichen Frische und Formenbestimmtheit jedes Details in das Straßenbild hinaus. Da scheint der Neubau ein persönliches Wesen zu werden; »hier bin ich!« so klingt es fast vernehmlich durch Quadern und Säulen.

Dieser Moment ist schon vor einiger Zeit für das monumentale Neugebäude der Wiener Frucht- und Mehlbörse eingetreten, und sichtlich wendete sich seither beim Vorübergehen die Aufmerksamkeit des Publikums demselben zu. Es wird ein populärer Bau werden, das merkt man schon jetzt. Entschiedenheit der Formen bei wohldisponiertem Reichtum macht die Architektur auch dem Laienauge verständlich; das symphonische Zusammenwirken der Säulenpracht und des plastischen Schmuckes fesselt im unmittelbar sinnlichen Eindruck, selbst ohne näheres Eingehen auf den künstlerischen Gedanken. Schon früher hat Professor Carl König — der Architekt der Frucht- und Mehlbörse — diese populäre Wirkung mit dem Zierhof (jetzt Philipp-hof) in glücklichster Weise erzielt. Trotz der ungewöhnlichen Schwierigkeiten, welche dort die sehr bedingte Baustelle der Grundrißlösung darbot, ist es ihm gelungen, einen äußerst stattlichen Bau in reichen Palastformen hinzustellen, der mit seinem von Säulen umstellten Kopf und der dekorativen Kuppel darüber nicht nur den Albrechtsplatz beherrscht, sondern auch durch die verlängerte Operngasse bis gegen das Wienufer hin perspektivisch wirkt. Solch eine malerisch dominierende Stellung des Bauwerkes ist für den Architekten von unschätzbarem Vorteil: er hat sich damit dauernd in das Stammbuch der charakteristischen Stadtveduten eingetragen.

So gut ist es unserem Baukünstler allerdings mit der Stelle seines jüngsten Prachtbaues nicht ergangen. Der »Kampf um

das Dasein« bedeutet in der Architektur den Kampf um den Raum. Der Neubau der Frucht- und Mehlbörse ist an der Stätte eines alten Gasthofes, »zum goldenen Pfau« genannt, erstanden; rechts befindet sich das wohlbekannte Hotel »zum weißen Roß«, links Schröders »Hotel Stephanie«; nach rückwärts streckt sich der Bau bis gegen die Große Mohrengasse hin. Nach allen drei Seiten mußte eine fast peinliche Abrechnung getroffen werden; nicht ohne eine gewisse künstlerische Schlaueit war z. B. der Raum für die doch so wohlgelungene, ja architektonisch-geistreiche Stiegenanlage abzurufen. Rückwärts erscheint der Bau wie mit einem Messer scharf abgeschnitten; ein kleines einstöckiges Haus in der Mohrengasse mit einem Gärtchen daran, von welchem der Hauseigentümer — ein alter Herr — sich nicht trennen wollte, war eben nicht käuflich zu erlangen. Und was schließlich die entscheidende ästhetische Wirkung der Vorderansicht betrifft, da opponierte die Taborstraße als solche, wie wir sie wohl kennen, mit ihrer nüchternen, nicht ganz säuberlichen Physiognomie, die ihr seit Menschengedenken eigen, gegen den vornehmen Baufremdling, welcher sich unerwartet in die vulgäre Reihe ihrer Hausnummern einschob. Diese Fassade würde fast eine Ringstraßenbreite erfordern, um mit ihren energischen Ausladungen, ihren mächtigen acht kannelementierten Säulen, die von der Brüstung des ersten Geschosses hinansteigen und deren Schäfte zu zwei Dritteln heraustreten, endlich nach aufwärts mit der Attika und der bekronenden Gruppe der Kybele darauf die richtige und volle repräsentative Wirkung zu üben. Schiller sagt im »Spaziergang«:

Mutter Kybele spannt an des Wagens Deichsel die Löwen,

In das gastliche Tor zieht sie als Bürgerin ein —  
aber nicht so »gastlich« erweist sich ihr die Taborstraße. Es gab seit jeher in schlimmen Zeitläuften Könige ohne Land, hier hätten wir eine plastische Herrscherin ohne die Straße, die sie beherrschen soll. Man sieht von unten herauf gar nichts von dem Wagensitz, auf welchem die Göttin thront, von dem Löwengespann nur die Köpfe und von ihrer eigenen, ganz überschrittenen Figur bloß ein Stück eingesunkenen Oberkörpers, das stolze, majestätische Matronenhaupt und den gebieterisch ausgestreckten Arm, mit welchem Kybele auf einen Zukunftsquare hinzuweisen scheint, der wohl noch lange auf sich warten lassen wird . . .\*

Doch wir wollen zuvörderst den Kern des Baues prüfen und dann erst sein schmuckes Gehäuse näher betrachten. Die Börse ist ein Bautypus, der seit der frühesten Erweiterung der Handels- und Verkehrsverhältnisse — noch lange vor Beginn der neueren Zeit — auf dem Programm der monumentalen Architektur steht; die italienischen Kommunen hatten schon im Mittelalter, die durch Industrie und Weltverkehr emporblühenden Städte der Niederlande: Antwerpen, Brügge, Amsterdam etc. seit der Frühzeit der Renaissance ihre Börsen. Die Loggia dei Mercanti in Bologna war bereits im vierzehnten Jahrhundert Börse und Handelsgericht zugleich; die untere Halle von Orsanmichele in Florenz öffnete sich beiläufig um dieselbe Zeit — wohl als die älteste Fruchtbörse — dem Verkehre und den Geschäftsabschlüssen der Getreidehändler, bis sie auf Beschluß der Republik zur Dankesfeier der Befreiung der Stadt von der Tyrannenherrschaft des Herzogs von Athen am St.-Anna-Tage der profanen Verwendung entzogen und von Orcagna 1355 in das Oratorium der heiligen Anna umgebaut wurde. Doch wir wollen uns nicht weiter in zurückgreifende Reminiszenzen ergehen. Es ist keine Frage, daß wesentlich dem modernen Zeitalter, dieser Epoche der systematisch ausgebildeten Spekulation, auch die konsequente Entwicklung des Bausystems der Börsen vorbehalten blieb. Von Fall zu Fall wurde stets wieder die Aufgabe neu gefaßt; in Wien selbst haben zwei unserer ersten Architekten: Heinrich von Ferstel in dem Bankgebäude in der Herrengasse und Th. von

\* In der Köchlin'schen Baubeschreibung vom Jahre 1900 ist schon der neugeschaffene, auf das Börsengebäude zuführende Straßenzug erwähnt, dessen Zustandekommen hauptsächlich dem seinerzeitigen Chef-Architekten des Stadtregulierungsamtes, Karl Mayreder, zu verdanken ist.

Hansen in der Börse am Schottenring, dieses spezifisch moderne Problem — jeder nach seiner Art — mit vollem künstlerischem Ernste durchdacht und zu lösen gesucht.

Ihnen gesellt sich nun als Dritter Carl König hinzu. Er erkannte sehr richtig das Wesentliche der Aufgabe: der ganze Börsenbau müsse aus dem Börsensaal heraus erfaßt, von da weiter durchgebildet, aus diesem Zentrum artistisch wie technisch mit Folgerichtigkeit herauskonstruiert werden. Und welche Form sollte da für die Saalanlage bestimmend sein? Der Architekt kam auf den sehr glücklichen Gedanken, den Normaltypus der römischen Basilika aus der vorchristlichen Zeit für diesen Zweck neu zu adaptieren. War jene doch gleichfalls die Börsehalle des Altertums, zwischen deren Säulenreihen sich das feilschende Geschäft, wohl noch ungerichtet und naturwüchsiger, aber nicht minder geräuschvoll als die moderne Spekulation, auf und nieder bewegte; freilich schloß sich an die Basilica forensis auch noch das Gerichtstribunal an mit dem Amtssitze des Prätors, den angewiesenen Plätzen für die Parteien, die Sachwalter und Zeugen, architektonisch zumeist als halbrunder Ausbau in die Perspektive der Halle gestellt und von ihr durch eine querlaufende Säulenreihe geschieden. Von dieser Tribüne wäre nun abzusehen; aber die in der Regel dreischiffige Halle als solche könnte immerhin als Vorbild auch für eine moderne Börsenbasilika dienen. Ist nicht die Bestimmung des Raumes dieselbe? Und waren nicht die Römer die Meister der Raumeskomposition für jeden gegebenen Zweck? Dies war wohl die Reflexion, die unseren Architekten leitete. Die erste Anregung kann ihm möglicherweise die Beschreibung der Basilika des Vitruv gegeben haben, welche dieser nach seiner Angabe für die julische Kolonie Fanum entworfen und gebaut hat. (Man vergleiche die zur Verdeutlichung beigegebene kleine Innenansicht in der Fr. Reberschen Übersetzung Vitruvs, Stuttgart 1865, Seite 133.) Der Funke der glücklichen Erfindung blitzt nicht selten an unscheinbarer Stelle auf.

Der Architekt mußte seinen basilikenartigen Hauptsaal und einen für den täglichen Betrieb bestimmten kleineren Saal davor trotz der mächtigen Wucht ihrer Säulenlast in das erste Geschöß legen; denn nur auf solche Art war — bei dem Einbaue zwischen hohen Häusern beiderseits — die ausreichende Beleuchtung für die hier sich abwickelnden Geschäfte, die durchaus des Tageslichtes bedürfen, zu erzielen. Wir betreten zuerst den kleineren Saal mit einem Flächenraume von 400 m<sup>2</sup>. Vier Säulen steigen da zur Decke empor; der Durchmesser der Schäfte mißt etwas mehr als 1 m, ihre Höhe beträgt acht Durchmesser. Die mittlere Zwischenweite ist noch einmal so groß wie die beiden äußeren, der ganz eigenartigen Fensteranordnung korrespondierend. Größere Fensteröffnungen gibt es wohl nirgends in dem modernen Wien, als die mittleren Bogenfenster; es sind im eigentlichen Sinne Lichtpforten. Zu beiden Seiten stehen Fenster mit horizontalem Sturz, der in derselben Linie mit den Kämpfergesimsen unter den Bogen weiterläuft. Dieser kräftige, lebendig bewegte Rhythmus von der Horizontalen in die Bogenschwingung und so fort geht durch den ganzen Bau. Die Säulen in dem kleineren Saale sind römisch-dorisch mit verziertem Halse, unten mit vollem, oben mit kanneliertem Schaft, beiläufig nach dem Modell der weit kleineren Säulen vom Hofe des »Hauses des Meleager« in Pompeji. Der ganze Zusammenklang der Formen im Oberbaue, obgleich auch späte Renaissance-motive mit hereinspielen, hält in der allgemeinen Stimmung die strengere dorische Tonart fest; die trefflich komponierte Decke imitiert die Terrakottafärbung.

Durch ein großes Tor — man muß es wohl so nennen — treten wir in den Hauptsaal, der sich nur zweimal in der Woche dem großen Geschäftsverkehr öffnet. Er hat den sehr ansehnlichen Flächenraum von 1200 m<sup>2</sup>. Vom dorischen Ernst des vorderen Raumes steigert sich hier der Eindruck zu voller, korinthisch festlicher Pracht. Zehn Säulen mit glatten Schäften aus Oberalmer Marmor (im Durchmesser etwas unter einem Meter stark 9/4 Durchmesser hoch), tragen das reich gegliederte, gerade

Gebälk des Mittelschiffes, über welchem sich noch ein Obergeschoß mit lauter Fenstern bis zu dem glänzend durchgebildeten Kassettensystem der Decke emporhebt. Daran schließen sich beiderseits die fast um die Hälfte niedrigeren Seitenschiffe (Höhe des Mittelschiffes nahe 20 m, der Seitenschiffe 10 $\frac{1}{2}$  m), ebenfalls mit reicher Deckenbildung, für welche jene des Grabmals von Mylasa — doch nur von fernher — das anregende Vorbild gab. Die Intervalle der Säulen alternieren je nach der abwechselnden Weite der Fensteröffnungen in den Seitenschiffen; niedrigere und schmalere Bogenfenster sind hier wechselnd zwischen die großen und weiten Rundbogen gestellt, doch gehen auch da die geraden Gesimse durch infolge richtiger Durchführung der rhythmischen Alternanz von Kurve und Horizontaler. Mit feinstem künstlerischem Gefühl sind die Säulenkapitelle komponiert; jene Spielart des korinthischen Kapitells, die man in Pästum fand — ein Blätterkranz mit hervortauchenden menschlichen Häuptern und starken Volutenstengeln an den Ecken — gab die Grundform ab, die aber frei und geschmackvoll weitergebildet erscheint. Die Blätter sind fein gerändert und gespitzt, in der Mitte und an den Seiten ragt ein beschwingter Hermeskopf hervor. Antike und Renaissance haben auch in diesem Hauptraume des Gebäudes ein eigentümliches Kompromiß geschlossen. Die letztere kündigt sich nur in dem Fenstersystem, in den Zierden des umlaufenden Frieses und in der reichen Kombination der Deckenfelder an, denen die Bronzefärbung bei scharf metallischem Umriss der ornamentalen Füllungen einen eigenen, feierlichen Schimmer verleiht.

In den beiden Sälen trat, wie wir bereits fanden, die praktische Forderung an den Architekten heran, für eine gleichmäßig volle Beleuchtung zu sorgen — andererseits war ihm aber auch eine gewisse Einschränkung und ruhige Haltung des koloristischen Schmuckes auferlegt. Das Geschäft, das hier betrieben wird, verlangt nicht nur ein ruhiges, klares Licht, um die Getreidesorten auf ihre Preiswürdigkeit hin scharf prüfen zu können; es verträgt sich auch nicht mit beirrenden farbigen Reflexen. So wurde denn durch dieses Bedürfnis ein einfacher Akkord sehr diskreter Farbentöne bedingt, dessen Grundton die Naturfarbe der Zerealien selbst bildet: er spielt von dem Weiß der Kapitelle ins matte Gelb und Hellbraun der Säulenschäfte hinüber mit grauen Zwischentönen im Fries: einige Vergoldung an passenden Stellen gibt eine wirksame Interpunktion ab, und nur an den Decken wird der Ton kräftiger, aber dabei immer moderiert. Es schadet nichts, wenn zuweilen der Kunst durch das Bedürfnis eine Schranke gezogen wird. Der echte Künstler, insbesondere der besonnene Architekt, gewinnt der Beschränkung wieder eine Anregung ab.

Die Einfahrt in das Gebäude der Frucht- und Mehlbörse ist nicht in die Mitte, sondern in den zweiten Portalbogen — von der Seite des Hotels »zum weißen Roß« her — gelegt; sie geht als Passage zu der Großen Mohrengasse durch. Von hier aus gewinnt man das Außenbild des Saaltraktes, und dieses wirkt ohne alle schmückende Zutat lediglich durch die einfache Linienschönheit der klar dargelegten, architektonischen Anordnung. Unter dem großen Saal liegt das Börsencafé, dessen massige, durch breite Gurtbogen verbundene Pfeiler eine gar gewichtige Last zu tragen haben; auch diese Lokalität hat ihren eigenen architektonischen Reiz der Durchblicke, der durch passende Dekoration noch erhöht werden dürfte. Die Zweckdienlichkeit der übrigen Räume, die in den Bienenkorb des intimen Geschäftsbetriebes hineingehören, wird der Fachmann der Branche besser zu würdigen wissen; unsereinen, den gänzlich Geschäftsunkundigen, erfreut immerhin die höchst übersichtliche Anordnung, die klare Baulogik in der Folge der Räume. Über der Einfahrt befindet sich der »Kündigssaal«: in kürzester Zeit wohl bereits ein Schauplatz lärmender geschäftlicher Vorgänge. Die Flucht der Beletage nehmen der Saal der Advokaten, der Sitzungssaal, der Salon des Präsidenten etc. ein. Das obere Stockwerk ist den Bureaus eingeräumt.

Und nun treten wir wieder auf die Straße hinaus, um den Totalindruck des schönen Bauwerkes nach außen zusammenzufassen.

Dreimal rückt die Fassade vor und tritt dreimal zurück, und die Wirkung der wiederum dreigeteilten Mitte kommt in entschiedener Ausladung zur Geltung. Jenes Gesetz der Gruppierung, welches durch die Saalräume geht, macht sich auch hier übereinstimmend geltend. Eine pompöse Stellung von acht korinthischen Säulen, jenen im großen Saale verwandt, dabei doch mit einer leichten Veränderung in der Kapitellbildung, teilt in wechselnden Abständen die Fassade ab, von dem originell gezeichneten steinernen Maßwerkgerüst der Brüstung des ersten Stockwerkes bis zum Kranzgesims sich erhebend. In diesem sehr bedeutsam behandelten Hauptgeschoß alternieren Bogenfenster mit gerade abschließenden, und die Horizontallinie geht dabei wieder bindend hindurch. Die ersteren präsentieren sich hier in einer wahren Prachtausgabe: sie sind dreiteilig, der Bogen in der Mitte, beiderseits zwei schmalere Seitenflügel, mit weiblichen Hermen an den Fensterpfosten. Im zweiten Stock stehen die kleineren Fenster abwechselnd einzeln und zu dreien gruppiert.

Wenn von einer Fassadenkomposition die Rede ist, erhebt sich immer die neugierige Frage: in was für einem Stil? Eine prompte, zuversichtliche Antwort beruhigt dann in der Regel die Fragenden und sie glauben an einem solchen Worte auch einen Begriff zu besitzen. Da nun die modernen Baubestrebungen in Bewegung begriffen sind, ist es häufig nicht so leicht, jene verlangte Antwort präzise und völlig zutreffend zu geben. Man reiht damit das Neue dem Vorhandenen, dem Überlieferten, dem längst Festgestellten an und wird durch eine derartige schematische Einreihung gerade dem Neuen als solchem nicht gerecht. Also was für ein Stil? Zunächst sind es antikisierende Elemente in origineller Kombination, mit welchen der brillante Effekt dieser Fassade bestritten wird; dann tönt aber auch ein rauschender Klang üppiger Spätrenaissance, der beiläufig als französisch gelten könnte, mit herein: namentlich in der vollen Umrahmung der Portale, die nach Höhe und Weite gleich den Fenstern darüber alternieren, dann ebenso in den Schildern über den Fensterbogen, in den Kartuschen an den Zwischenwänden und auch wohl in der Formenfülle des Ornaments. Aber mehr noch als durch einzelne, nachweisbare Formen findet man sich durch den Zug des Arrangements an den Geist und die Richtung der französischen Renaissance gemahnt; ein Schimmer von der schlanken Eleganz eines Pierre Lescot leuchtet herüber, bis hinan in die Attika, die sogar mit ihrer Lisenengliederung und den runden Abschlüssen an den Ecken einigermaßen an die Obergeschosse des Louvre erinnert.

Dieser Attika hat Professor König eine besondere Vorliebe gewidmet. Er erkannte wohl ihre feierliche architektonische Bedeutung. Sie ist die erhöhte Stirn des Baues, gleichsam das Gegenbild des sakralen Tempelgiebels in der Profanarchitektur. An den römischen Denkmälern des kriegerischen Ruhmes, den Triumphbogen, tritt sie als stolzes Abschlußmotiv, zugleich als Trägerin der Inschrift auf. Die Attika von König hat allerdings nicht diese lapidare Gravität: sie ist mehr im Sinne der Renaissance durchgebildet und geschmückt. Aber für die Inschrift und die am meisten charakteristischen Embleme sparte er sich dieselbe dennoch auf.

Wenn man von einem monumentalen Gebäude mit Fug und Recht verlangt, daß es ausdrücken soll, was für eine Bestimmung es hat und welchem Zwecke es dient, so ist dieser Forderung hier mit Bedeutung und Geschmack entsprochen worden. Der plastische Schmuck und das Ornament sind in gleicher Weise symbolisch beredt. Die ernsten und doch zierlichen Hermenmädchen, die an den Fensterpfosten Wacht halten, tragen den Modius, das antike Getreidemaß, auf dem anmutig geneigten Haupte, und selbst die Köpfe, welche aus dem Akanthuskranz der Säulenkapitelle heraustreten, gehören mit zur Symbolik — sie sollen derbe Landmädchen mit dem Erntekranz im Haargeflecht vorstellen. Im zweiten Stockwerk spricht

wieder deutlich das Ornament, der niederhängende Pflanzen- und Fruchtschmuck zu den Seiten der Fenster: oben Werkzeuge des Feldbaues, Pflugschar, Egge, Rechen, Sichel, Harke u. s. w., in der Mitte volle Garben, darunter Gartenfrüchte, das ganze Ornamentbündel von der Mauerkrone der Kybele bekrönt. Zu oberst in der Attika erscheinen zu beiden Seiten der Inschrift die Ursymbole des agrarischen Verkehrs: der primitive Pflug und die Handmühle, wie wir sie aus Pompeji her kennen, beide vergoldet und gewissermaßen heraldisch in Wappenschilder hineingestellt; darüber wieder die Mauerkrone. Die Inschrift auf schöner rötlicher Marmortafel und zu beiden Seiten Genien, welche Vorhänge wegzuziehen scheinen, deutet auf die internationale Neutralität des Geschäftsprogramms der Frucht- und Mehlbörse hin. »In usum negotiatorum cujuscunque nationis ac linguae.«

Die höchste Autorität der mythologischen Symbolik, die Kybele mit ihrem Löwengespann, die gleichsam das plastisch personifizierte Akroterium des edlen Baues bildet, ist bis jetzt mehr gehäut als gesehen. Zu beiden Seiten der Attika stehen zur Einfassung der Gruppe zwei gebogene Füllhörner in Rhytonform mit oben heraustretenden, vergoldeten Fruchtzapfen. Aber die Göttin bringt ihr Gespann nicht vom Fleck trotz der eifrigen Beihilfe zweier Genien, die sich mit Löwe und Löwin zu schaffen geben. Sie vermag nicht, in die Sichtbarkeit hineinzukutschieren! Ihr ansehnliches Größenmaß hilft ihr nichts: 7,50 m mit der Plinthe wollen doch etwas besagen! Der Bildhauer Friedel hat mit dieser Gruppe ein Meisterstück geboten, welches über die gewöhnliche Erledigung der Aufträge für dekorative Plastik sehr weit hinausgeht. Möge es ihm und dem Architekten dereinst vergönnt sein, daß der Bau und seine abschließende, edle Zierde nach obenhin sich ganz aussprechen kann!\*

### Das Haus Probst.

Tafel 11 und 12.

In der Fassade dieses Hauses schlägt König den liebenswürdig-heitern Plauderton des wienerischen Barockstils an, dessen bodenständige und populäre Tendenz vollkräftig in den Profanbauwerken des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts zur Geltung gebracht wurde; besonderen Reiz erhält die Architektur durch die lebensprühende Plastik Friedelscher Bildhauerkunst. Das Haus wurde in der Theresianumgasse für den Maler Karl Probst in den Jahren 1891 bis 1893 erbaut und enthält im Hauptgeschoß die mit außerordentlich feinsinnigem Geschmack ausgestattete Wohnung des Hausherrn. Im Dach befindet sich sein Maleratelier, äußerlich als schön gegliederter Lukarnenaufbau gekennzeichnet und dadurch bemerkenswert, daß es das erste Atelier Wiens war, bei welchem zwischen dem Seiten- und Oberlicht keinerlei den Lichteinfall behindernde Konstruktions- teile eingeschoben wurden. Dem Gartentrakt des Parterres wurde ein hallenartiger Saalbau eingefügt, der mit dem Hauptgeschoß durch eine interne Holzterrasse verbunden ist und bei Festlichkeiten im Kreise der Familie einen ausgezeichneten gesellschaftlichen Sammelpunkt darstellt. Die übrigen Teile des Hauses enthalten vermietbare Wohnungen.

### Die Villa am Königberg in Wien.

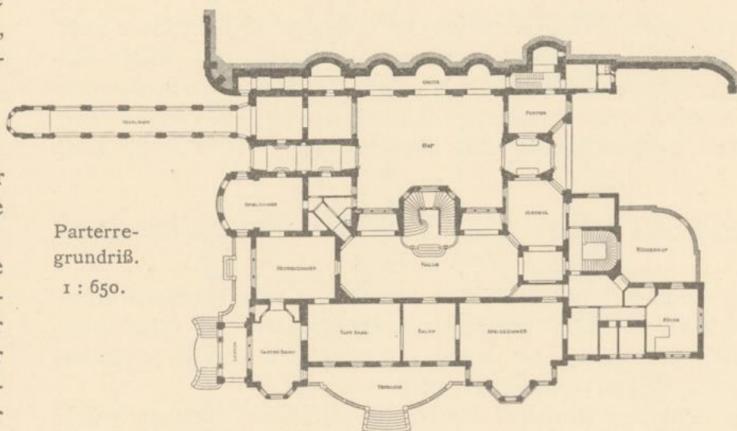
Tafel 13 bis 17.

Die Villa erhebt sich über dem sanft ansteigenden Gelände des Königbergs und drückt in ihrer weithin die Landschaft beherrschenden Position der ganzen Umgebung den Stempel ihrer schloßartigen, gartenfreundlichen Pracht auf. Für den im Jahre 1909 verstorbenen Gouverneur der Bodenkreditanstalt Theodor Ritter von Taussig in den Jahren 1893 bis 1895 erbaut, entspricht die Villa in ihrer Ausdehnung und Einteilung den Bedürfnissen einer zahlreichen Familie. Sie enthält außer dem Souterrain und dem Dachgeschoß nur zwei Stockwerke, doch sind einzelne

\* Man vergleiche die Anmerkung auf Seite 11.

Teile, wie der Eckbau an der Hauptfront und der mit einem Giebel abgeschlossene Risalit an der Ostseite, um ein Stockwerk höher aufgeführt.

Das Parterre enthält die der gemeinschaftlichen Benützung gewidmeten Räume. Vom Vestibül gelangt man zunächst in einen Vorsaal von 20,5 m Länge und 7 m Breite und von hier aus



sind das Speisezimmer, ein kleiner Salon, der Tanzsaal und das Zimmer des Hausherrn unmittelbar zugänglich. Daran schließt sich ein Gartensalon mit kleiner Loggia und ein Billardzimmer an, welches mit einem von dem Vorraum abgezweigten Korridor in Verbindung steht. Alle diese Räume sind durch vorgelegte Terrassen und Freitreppen mit dem Garten verbunden. Die nach dem Obergeschoß führende Familientreppe öffnet sich mit ihrer ganzen Breite gegen den Vorraum und findet in einer Nebentreppe die notwendige Ergänzung; im Obergeschoß befinden sich die Schlafzimmer der Familie mit den erforderlichen Nebenräumen, dann einige Zimmer für Gäste und Diener.

In einem besonderen Teile des Hauses, welcher sich vom Hauptbau durch geringere Geschoßhöhen und einfachere Ausstattung unterscheidet, mit diesem jedoch eng verbunden ist, sind um einen geräumigen Hof die Küchenräume und Vorratskammern sowie Diener-, Arbeits- und Schlafräume gruppiert.

An der Ostseite tritt eine Kegelbahn über die Front des Hauses vor und grenzt ein mit Sitzplätzen ausgestattetes Gartenparterre ab. An der Westfassade liegt die Einfahrt in den Hofraum des Hauptgebäudes, welcher ein Ausfahrtstor an der gegenüberliegenden Seite entspricht. Die Anordnung der beiden Tore stimmt mit den breiten Fahrwegen überein, welche sich an der Gloriettegasse als Zufahrt und Ausfahrt miteinander verbinden. Die Terrainverhältnisse erforderten an der Südseite die Aufführung einer Stützmauer, der eine Loggia vorgestellt ist. Darüber wird das Gewächshaus sichtbar.

In der Nähe des großen Parktores ist das Gärtnerhaus und ein Stallgebäude angeordnet. Im Souterrain des ersteren befindet sich die Maschinenanlage zum Betrieb der elektrischen Beleuchtung und eines Pumpwerks, welches zur Füllung eines am Gipfel des Königbergs angelegten Wasserreservoirs diente, solange Hochquellenwasser nicht zur Verfügung stand.

### Der Rotenturmhof.

Tafel 18.

Dieser Bau in dominierender Lage an der donauseitigen Mündung der Rotenturmstraße stellt den ausgeführten Teil eines Projektes vor, welches sich auf den ganzen Häuserblock, von der Ferdinandsbrücke angefangen bis zur gegenwärtigen Marienbrücke, erstreckte und mit dem im Zusammenhang erst die Dachform zu voller Geltung gekommen wäre. Die drei Mittelgeschosse sind in Rohziegelbau ausgeführt, der einzige Fall, bei dem König von dieser Technik Anwendung machte. Er wurde im Jahre 1889 für den Großindustriellen Herrn Eduard Friedmann erbaut. Über dem Hauseingang am Franz-Josefs-Kai befindet sich eine Gedenktafel mit folgender Inschrift:

»An der Stelle dieses Hauses stand der im XIII. Jahrhundert erbaute Rothe Thurm, einst die stärkste Schutzwehr der Stadt gegen Norden. Derselbe wurde im März 1776 abgebrochen.«

### Studie zu einem Klubhaus.

Tafel 19.

Die in verkleinertem Maßstab reproduzierte Kohlenskizze stellt eine Vorstudie zur Fassade eines Klubhauses dar, dessen Errichtung an der Stelle des ehemaligen Schwarzenbergpalais auf dem Neuen Markt anfangs der Achtzigerjahre des vorigen Jahrhunderts geplant wurde, das aber nicht zur Ausführung kam.

### Grabbauten auf dem Wiener Zentralfriedhof.

Tafel 20 bis 25.

Für Königs charakteristische Auffassung rein plastisch-architektonischer Aufgaben liefern seine Grabbauten eine Fülle interessanter Materials, aus denen im folgenden einige besonders markante Beispiele herausgegriffen wurden.

Das Grab des Bankiers Herrn David Eduard Thorsch wurde im Jahre 1884 ausgeführt; später erhielt König auch den Auftrag, für den 1905 verstorbenen Bruder des Erstgenannten, Herrn Philipp Thorsch, ein zweites Denkmal an der Seite des bereits bestehenden zu errichten.

Beiden Grabmälern liegt der gleiche Raumgedanke zugrunde: eine durch architektonische Umrahmung und Giebelüberdachung gekennzeichnete Nische, die den Gedenkstein aufzunehmen bestimmt ist; ihre Gliederung ist jedoch trotz der übereinstimmenden Hauptmaße und Gesimshöhen wesentlich voneinander verschieden, wodurch innerhalb engezogener Grenzen charakteristische Variationen des gleichen Motivs erreicht wurden (Tafel 20).

Von den vielen Grabstätten geringeren Umfangs nach Königs Entwürfen sind auf Tafel 21 zwei Denksteine aufgenommen als Beispiele stimmungsvoller Friedhofarchitektur, welche, auf die schlichtesten Mittel beschränkt, dennoch eine erhebende, monumentale Wirkung hervorbringt.

Das Grab des Hofoptikers Herrn Simon Waldstein stammt aus dem Jahre 1903 und charakterisiert sich im wesentlichen als einfache Stele.

Der Grabstein der Familie Zierer stellt ebenfalls eine Stele mit giebelartigem, von gotisierendem Laubwerk gekröntem Abschluß vor. Seine Entstehung fällt in das Jahr 1898.

Auf Tafel 22 ist das Denkmal des im Jahre 1897 verstorbenen Kunsthistorikers Professors Dr. Karl von Lützow reproduziert, welches auf dem vom Gemeinderate der Stadt Wien bewilligten Ehrengrab errichtet und dessen Entwurf und Ausführung König übertragen wurde. Durch die Idee des Monumentes wird die Geistesrichtung und das berufliche Wirken Lützows zum vollsten Ausdruck gebracht: drei Trommeln eines griechisch-dorischen Säulenschaftes auf einem Teil des Stylobats, an dem das von Lorbeergewinden umrahmte Porträtmedaillon angebracht erscheint. Dieses wohlgetroffene Relief in scharfem Profil ist von Rudolf Weyr in Laaser Marmor ausgeführt.

Der auf Tafel 23 wiedergegebene Grabtempel der Familie Philipp ist in reinen griechisch-dorischen Formen gehalten und unterscheidet sich von dem normalen Typus durch die Weglassung des Gesimses an den schrägen Seiten des Giebeldreiecks, einer wohlangebrachten Vereinfachung von eigenartiger Wirkung.

Tafel 24 enthält eine Skizze zu Theodor Friedls Grabdenkmal, dessen Ausführung noch bevorsteht.

Das auf Tafel 25 wiedergegebene Mausoleum der Familie Benedikt stammt aus dem Jahre 1905 und bildet eine streng gegliederte geschlossene Kapellenform. Der in Karstmarmor gearbeitete und auch mit Marmorplatten abgedeckte Bau erhält durch die überaus feinfühlig abgestufte Plastik der Gesimse und des Details seine besondere Charakteristik. Vier Stufen führen zu einer in Bronze ausgeführten Tür, welche von zwei Säulen

flankiert wird; darüber legt sich, von der halbkreisförmigen Archivolt umschlossen, ein Fruchtkranz in zartem Relief. Eine flache Kuppel überspannt den Innenraum, der mit farbigen und geäderten Marmorplatten verkleidet ist.

### Die Wohn- und Geschäftshäuser am Kohlmarkt Nr. 3 und Nr. 5.

Tafel 27 bis 30.

Mit Rücksicht auf die stilistischen Entwicklungsmomente Königs haben aus der Reihe seiner zahlreichen Zinshausarchitekturen zwei Beispiele moderner, wohl disponierter Barockfassaden Aufnahme gefunden. Wie ausgezeichnet hier die Bedürfnisse der Raumerfordernisse mit künstlerischer Eleganz gelöst wurden, zeigen die interessanten Details auf Tafel 29 und 30. Erstere enthält den dreiachsigen Erker des Hauses Nr. 3, einer künstlichen Vergrößerung des Grundplanes dreier Geschosse, letztere den graziösen Dachaufbau desselben Gebäudes. Das Plateau über der Mansarde mit dem kleinen Turm diente für die Kunden des Hausherrn, des Optikers Waldstein, um Fernrohre auszuprobieren und auf Wunsch anzulegen. Die beiden Häuser stammen aus den Jahren 1895 und 1896.

### Denkmalskizze.

Aus der von König entworfenen Gruppe des Van-Swieten-Monumentes im Arkadenhof der Wiener Universität ist auf Tafel 31 eine Skizze für das Ingen-Hous-Denkmal reproduziert.

### Studie für die Aufstellung des Erzherzog-Albrecht-Monumentes.

Tafel 32 und 33.

Das Charakteristische in der Disposition dieses Denkmals liegt darin, daß es nicht als zur Stützmauer des Albrechtsbrunnens gehörig, sondern, von dessen Architektur abgerückt, als selbständiges Monument auf der Terrasse stehend errichtet ist. Durch die gekrümmte Planform des Sockels ist die mangelnde Übereinstimmung der Achsen des Monumentes und der Front des erzherzoglichen Palais für den Beschauer unmerklich gemacht. Details des Postamentes sind auf Tafel 33 abgebildet.

### Wohn- und Geschäftshaus am Neuen Markt.

Tafel 36 und 37.

Für Herrn Wilhelm Zierer erbaute in den Jahren 1895 bis 1897 König ein Miethaus mit je einer Front an der Kärntnerstraße, der Kupferschmiedgasse und am Neuen Markt. Die Grundidee des Fassadenaufbaues versucht einem überaus schwierigen Problem der Wiener Zinshausarchitektur — Geschäftslokale in den Untergeschossen und Wohnungen in den Obergeschossen — beizukommen. Nach Königs eigener Erklärung hat ihm das Prinzip der byzantinisch-venezianischen Paläste vorgeschwebt, welche, sich aus dem Wasser erhebend, durch zierliche Behandlungsweise der Architekturformen, durch farbige Inkrustation und leicht ausklingende Bekrönungsmotive in keiner Weise den festen Boden vermissen lassen. Ihnen ist das Wohn- und Geschäftshaus mit den das Parterre verkleidenden, großen Schaufenstern insofern ähnlich, als für den Beschauer den Obergeschossen der Grund und Boden entzogen ist. In unserem Fall sind die Schauläden durch eine dichte Reihe von Antefixen über dem Gesimsabschluß als selbständige, frei vor die Mauerpfiler gestellte Glaswände charakterisiert; den Mauerflächen der Obergeschosse ist durch ihre architektonische Gliederung der Eindruck des Lastenden benommen. Auch die reich bewegte Linienführung der Attika und die Palmettenkrönungen des Dachfirstes unterstützen diese Wirkung. Nach dem ursprüng-

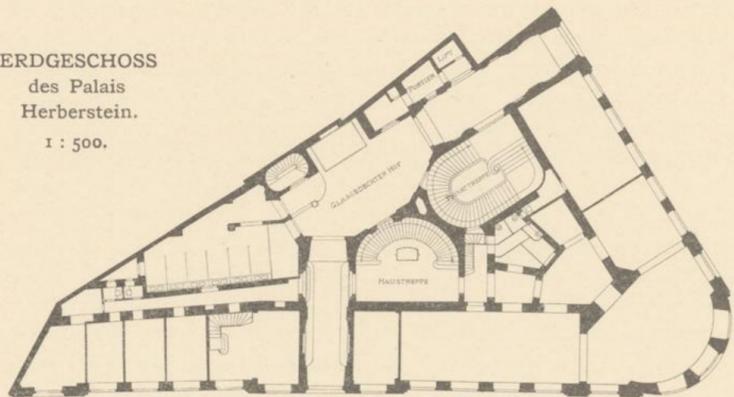
lichen Plane sollten die Fassaden mit farbigem Marmor inkrustiert werden, leider kam dieser Gedanke nicht zur Ausführung, womit das Haus um einen wesentlichen Teil seines beabsichtigten dekorativen Effektes gebracht ward.

## Der Herbersteinpalast.

Tafel 38 bis 43.

Im Jahre 1897 erteilte Reichsgraf Joseph von Herberstein König den Auftrag, Skizzen für einen Palast auf dem Michaelerplatz anzufertigen. Das schwierige Bauprogramm verlangte sowohl Rücksichtnahme auf die Wohnbedürfnisse der gräflichen Familie als auch auf die zur Vermietung gelangenden Räumlichkeiten. Dabei sollte dem fünfgeschossigen Bau durchaus der monumentale Charakter des vornehmen Platzes und seiner Umgebung gewahrt bleiben.

ERDGESCHOSS  
des Palais  
Herberstein.  
1 : 500.



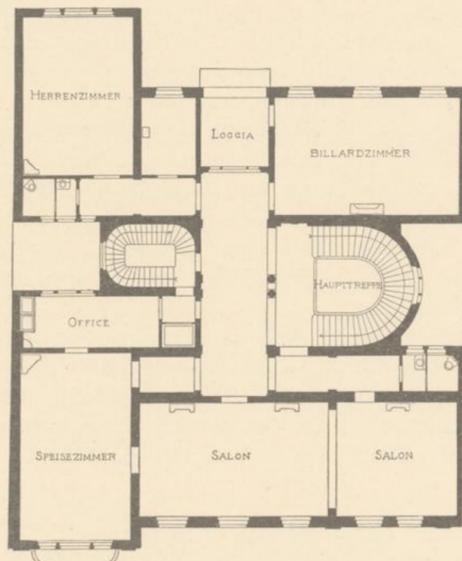
Das Schwergewicht der architektonischen Komposition ist auf die abgerundete, spitzwinkelige Ecke der Parzelle verlegt worden, welche, ähnlich wie beim Philipphof, zum Ausgangspunkt eines grandiosen kuppelartigen Aufbaues wird; dieser Dachaufbau über der Rundung mit seinem Mansardenprofil konnte übrigens erst nach einem langwierigen Prozeß mit der Wiener Gemeindevertretung, der beim Verwaltungsgerichtshof entschieden wurde, vollendet werden. Durch die Betonung des Kordongesimses über dem zweiten Stock und dessen Ausbildung zu einer auch im Plan gekrümmten, segmentförmigen Verdachung am Rundbau ist es unserm Künstler gelungen, den palastartigen Charakter des Gebäudes hervorzuheben und sich auch dem Nachbarbau, der kaiserlichen Burg, in entsprechender Unterordnung anzupassen. Im Mezzanin und im Hauptgeschoß ist die Einteilung mit Rücksicht auf die Wohnung des Besitzers getroffen worden, in allen anderen Geschossen mit Ausnahme des für Magazine bestimmten Parterres sind vornehme Mietwohnungen. Eine große Wagenremise mit Wagenaufzug liegt unter dem Hofe, im Souterrain sind Stallungen für 6 Pferde und die erforderlichen Nebenräume untergebracht. Drei Treppenanlagen sind im Haus vorhanden: die Zufahrt von der Herrengasse aus führt zur Herrschaftstreppe, die Partientreppe liegt an der Einfahrt der Schaulergasse, eine Nebentreppe im Hoftrakt. Die beiden ersteren sind mit Lifts versehen. Im Jahre 1909 wurde das Erdgeschoß durch die Anbringung einer Anzahl von Geschäftsportalen erheblich verunziert, selbst eine vom städtischen Magistrat eingeleitete Gegenaktion vermochte leider nicht Abhilfe zu schaffen.

## Haus Redlich.

Tafel 44 und 45.

Im Jahre 1899 erhielt König den Auftrag, für den Großindustriellen Herrn Theodor Redlich Pläne zu einem Familienwohnhaus zu verfassen, das sich auf einem Grundstück in der Richardgasse, gegenüber dem Komplex des russischen Botschaftsgebäudes erheben sollte.

Die Ausführung des Baues fällt in die Jahre 1900 und 1901. Das Charakteristische an der Fassade des dreigeschossigen Baues ist die asymmetrische Anordnung eines Risalites, der sich



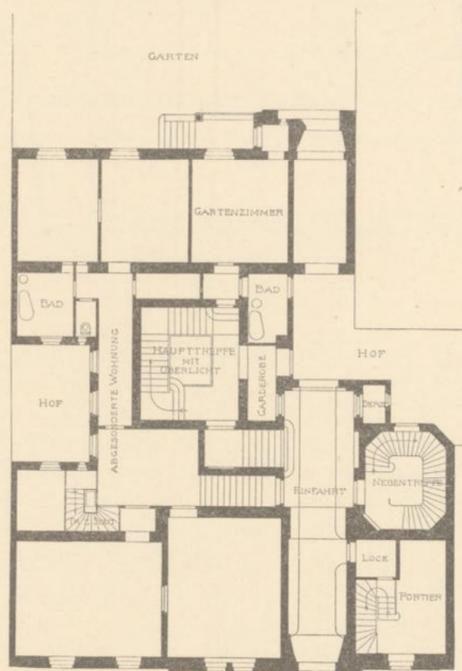
GRUNDRISS des Hauptgeschosses. 1 : 400.

außerdem durch eine besondere Dachausbildung kennzeichnet. Innerhalb des kleinen Vorgartens führt eine Freitreppe zu einem Fenster der Küchenräumlichkeiten, um die Abgabe der Vorräte zu ermöglichen, ohne das Vestibül zu betreten. Der erste Stock enthält die Gesellschaftsräume, im zweiten Stock befinden sich die Schlafzimmer und die Wohnräume der Söhne. Das Parterre enthält außer den Küchenräumlichkeiten mehrere Dienerwohnungen und eine Garage. Über die freundliche Wirkung der Gartenfassade in ihrer äußerst schlichten Architektur gibt Tafel 45 Aufschluß.

## Das Haus Böhler.

Tafel 46 bis 49.

In der Theresianumgasse befindet sich außer dem Haus Probst auch das von König für den Großindustriellen Herrn Konsul



ERDGESCHOSS. 1 : 400.

Friedrich Böhler erbaute Wohnhaus, dessen Ausführung in die Jahre 1903 und 1904 fällt. Bei einer näheren Betrachtung der in Stotzinger Stein ausgeführten Fassade des Hauses — zur

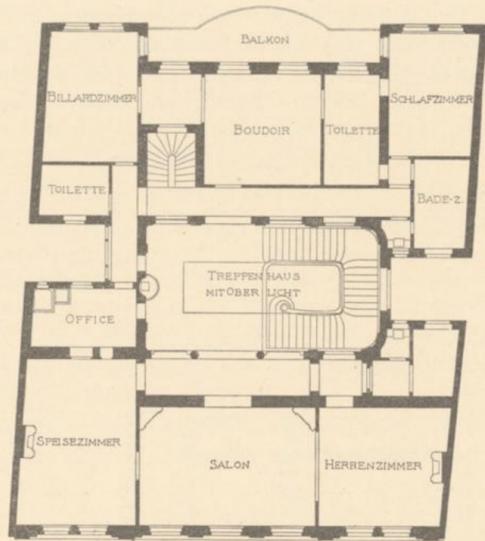
besseren Verständlichkeit wurde die orthogonale Ansicht derselben reproduziert — zeigt sich eine auffällige, scheinbar willkürliche, aber durch die Grundrißlösung bedingte Inkongruenz der Pfeiler- und Fensterachsen in den drei Geschossen. Dennoch gewinnt man infolge genau abgestimmter und wohlwogener Massenverteilung einen durchaus harmonischen Eindruck. Ein leicht betonter Mittelrisalit, dessen Breite sich im Parterre durch die Einbeziehung des Hausportales mit seiner Umrahmung erweitert, nimmt das wesentlichste Schmuckstück der Fassade auf, den dreiachsigen Erker ausbau mit zierlichster Ornamentik, die mit ihren Rankenmotiven auch beide Zwickelfüllungen über dem Torrahmen schmückt. Alle andern Architekturteile sind in den denkbar einfachsten Formen gehalten und beschränken sich auf die Betonung der horizontalen und vertikalen Gliederungen.

Das Parterre enthält, von der Einfahrt aus zugänglich, ein Vestibül mit der durch Oberlicht erhellten Haupttreppe, die Nebentreppe und eine abgesonderte Wohnung, von der man über einige Stufen direkt in den Garten hinabgelangt. Im ersten und zweiten Stock befinden sich die Wohnräume des Hausherrn.

### Das Haus Landau.

Tafel 50 bis 54.

Im Jahre 1899 erhielt König den Auftrag, für den Großindustriellen Herrn Dr. Max Landau die Pläne zu einem in der Heugasse gelegenen Wohnhaus zu entwerfen, welches nach zweijähriger Bauzeit vollendet wurde. Die aus Stotzinger und Mannersdorfer Stein hergestellte Fassade sowie die architektonische Gestaltung der Innenräume zeigen klassische Formen.



HAUPTGESCHOSS. 1 : 400.

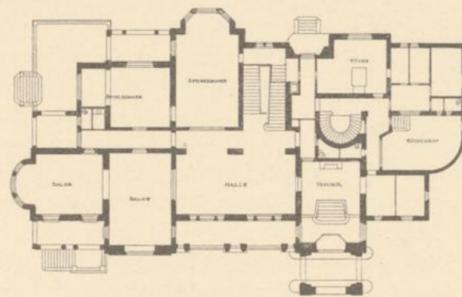
Die Fassade ist in ihrer Grundidee ungemein einfach gegliedert: über einem ruhigen Unterbau erhebt sich eine durch zwei Geschosse steigende, korinthische Pilasterordnung, welche die zu einer Gruppe gefaßten drei Fenster der Mittelpartie als den reicher dekorierten Teil der Fassade erscheinen läßt, während die beiden seitlichen Teile des ornamentalen Schmuckes entbehren und kleinere Interkolumnien aufweisen. Über den vier Pilastern ist das Gebälke verkröpft; breite Lisenen betonen in der Mittelpartie die Vertikalgliederung. Durch das seitlich angeordnete Portal gelangt man in den breiten Torweg, der nach der Tiefe des Hauses zum Garten, andererseits zu dem durch Deckenlicht erhellten Stiegenhaus führt. Zwei dorische Säulen, Monolithe aus Repentabor-Marmor, flankieren den Eingang in das Stiegenhaus, welches, wie ein Blick auf den Grundriß lehrt, das Foyer der ganzen Anlage bildet. Eine bequeme Marmortreppe führt zu dem geräumigen Flur, an den sich die Gesell-

schaftsräume der Beletage anschließen und dessen Stirnseite durch einen Wandbrunnen belebt wird. Die Statue in der Nische ist eine vortreffliche Arbeit des italienischen Bildhauers Gnaccherini und befand sich vormals in der fürstlich Eszterházy'schen Sammlung. Alle eigentlichen Wohnräume liegen gegen den stillen Hausgarten, zu dessen Rasenparterre von der mit Schlingpflanzen umwachsenen Terrasse des Erdgeschosses eine Freitreppe hinabführt.

### Die Villa Kuffner in Döbling.

Tafel 55 bis 60.

Der Bau der Villa Kuffner umfaßt die Jahre 1905 bis 1908. Die Veranlassung zu dem reizvollen Bau am Beginn der Wiener Cottageanlagen bot ein Entschluß des Großindustriellen Herrn Wilhelm Kuffner, der einen Grundbesitz an der Billrothstraße sein eigen nannte und sodann eine Anzahl angrenzender Häuser, Gärten und Bauplätze ankaufte, um auf diesem vollkommen abgerundeten Areal ein Wohnhaus aufzuführen, das den räumlichen Anforderungen seines Familienlebens angepaßt sein sollte. Das Haus wurde mit der Hauptfront nach Osten auf dem höher gelegenen Teil des mäßig ansteigenden und von vier Straßen\* umschlossenen Terrains errichtet. Der Hauptsache nach war die 17.500 m<sup>2</sup> große Fläche zu einem Garten auszugestalten, aber auch für Treibhäuser, Gärtner- und Portierwohnungen in besonderen Baulichkeiten sollte vorgesorgt werden, wogegen die Stallungen und Remisen bereits von früher her in einem benachbarten Besitz untergebracht waren. Wie aus dem beigegebenen Grundriß ersichtlich wird, verteilen sich ähnlich wie bei der Villa am Küniglberg die Gesellschaftsräume im Parterre, während die Schlafzimmer, das Familienwohnzimmer, das Arbeitszimmer des Hausherrn sowie einige Gastzimmer im ersten Stock untergebracht sind. Die Küchenräumlichkeiten und Dienerwohnungen befinden sich in einem besonderen Gebäudetrakt mit niedrigeren Geschoßhöhen, sind aber mit dem Hauptgebäude bequem verbunden.



GRUNDRISS des Hochparterres. 1 : 500.

Von der Vorfahrt betritt man ein Vestibül, dessen Dekoration sich auf die Marmorgewände der Türen, auf die Stuckdekorationen der Wände und auf einen mächtigen Kamin beschränkt. Zur rechten Hand befindet sich die Garderobe, zur linken die Eingangstür in die große Halle, deren Wände und Decke vollständig mit Eichentäfelung ausgestattet sind. Die gleiche Verkleidung weist das gegen die Halle sich öffnende Stiegenhaus auf, welches durch ein großes, mit Glasmalerei versehenes Fenster sein Licht empfängt. Von der Stirnseite der Halle betritt man den Salon. Ein besonderer Reiz der östlichen Zimmerflucht liegt darin, daß sich dem Eintretenden vom Eingang der Halle bis zu der schönen Brunnenschale vor dem runden Erker des Musiksalons ein achsialer Durchblick öffnet. Neben dem Treppenhaus, von der Halle aus zugänglich, liegt der durch einen großen Erker erweiterte Speisesaal mit seiner reich kassettierten Decke und hohen Täfelung aus Mahagoniholz, aus welchem Material auch die gesamte Einrichtung hergestellt wurde. Im ersten Stock gruppieren

\* Zur Zeit der Abfassung dieser Zeilen ist die von der Gemeinde Wien projektierte Regulierung und Weiterführung der Hardtgasse noch nicht vollständig durchgeführt.

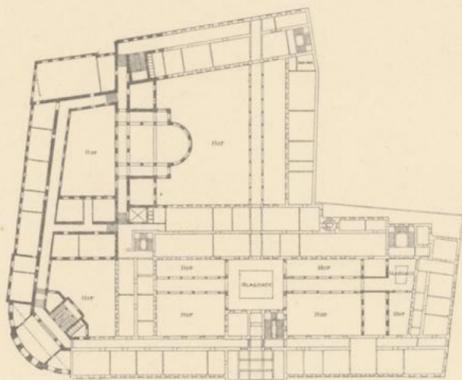
sich die Schlafräume um einen breiten, galerieartigen Korridor. An den Wänden aller Räume ist die reiche Gemäldesammlung des Hausherrn äußerst geschmackvoll verteilt.

Seiner Lage am Anfang des Cottageviertels gemäß, hält der Architekturcharakter des Hauses die Mitte zwischen einem städtischen Wohngebäude und einer Villa. Zu den interessantesten Teilen der Architektur, deren Gliederungen und ornamentaler Belegung die liebevollste Durchbildung zuteil ward, gehören die Loggien an der Ost- und Westfassade; die glückliche Verteilung der Baumgruppen gibt — namentlich bei Vormittagsbeleuchtung — in Verbindung mit diesen einzelnen Partien des Hauses eine Anzahl malerischer Durchblicke von wohlthuender Abwechslung und reizvoller Harmonie.

## Erweiterungsbau zur k. k. Technischen Hochschule in Wien.

Tafel 61 bis 65.

Der Bau wurde im Frühjahr 1907 begonnen und mit Beginn des Studienjahres 1909/10 vollständig in Benützung genommen. Seinem utilitären Charakter entsprechend sind die Säle, Korridore und Zimmer ohne jeden Schmuck geblieben; nur das Vestibül und das Haupttreppenhaus auf dem Karlsplatz erscheinen in etwas reicherer Weise durchgebildet. Für die Fassade auf dem Karlsplatz mit den vier, die technischen Gebiete symbolisierenden Gestalten von Professor R. Weyr wurde Stotzinger und Zeindler Stein verwendet, für die Sockelpartien Granit und Mannersdorfer Stein. In dem beigedruckten Grundriß, der den ursprünglichen, auch die baulichen Umgestaltungen im alten Hause umfassenden Entwurf wiedergibt, ist die kurze, aber bedeutungsvolle Fassade auf dem Karlsplatz in konvex gekrümmter Form enthalten, wodurch die spitzwinkelige Gestaltung einiger Räume umgangen und eine schmiegsamere Vermittlung zwischen den beiden langgestreckten Fronten auf dem Karlsplatz und in der Karlsgasse erzielt worden wäre.



GESAMTGRUNDRISS. 1 : 1700.

»Was nun die künstlerische Durchbildung der neuen Technik, namentlich der kurzen, aber wichtigen Eckfassade anbelangt, so ist sie als eine Architektur für Kenner und Feinschmecker zu bezeichnen. Die Kraft und Grazie der einfachen Gliederungen finden kaum ihresgleichen, und wir erinnern uns nicht, daß seit dem Tode Hansens dem in Wien schier abgestorbenen, alten Stamm der klassischen Kunst Hellas' eine schönere Blüte entsprossen wäre als diese simple, vierstellige Säulenordnung.« (»Neue Architektur auf dem Karlsplatz.« N. F. Presse vom 12. Dezember 1908.)

## Das Industriehaus.

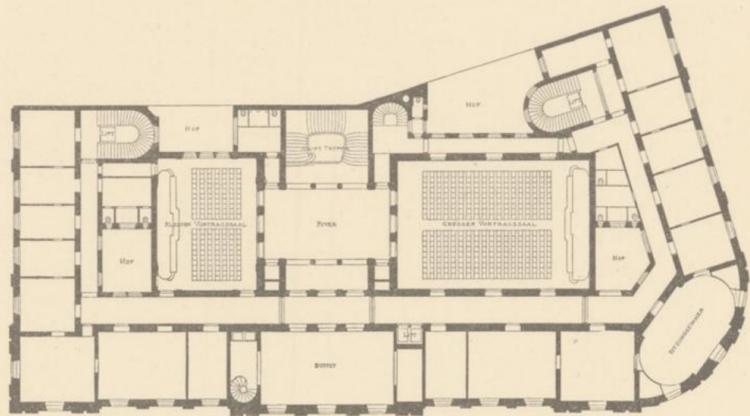
Tafel 66 bis 68.

Das Industriehaus auf dem Schwarzenbergplatz verdankt seine Entstehung einer Aktion, die der aus Großindustriellen gebildete »Industriehausverein« im Jahre 1906 ins Leben rief. Vier Architekten hatten Projekte verfaßt: Ludwig Baumann,

Max Freiherr von Ferstel, Emil Ritter von Förster und Carl König. Dem Programm gemäß sollten zwei große Versammlungssäle mit den entsprechenden Vorräumen und Garderoben entweder im Parterre oder Hochparterre angelegt werden; dem Bund österreichischer Industrieller, dem Industriellen-Klub, dem Zentralverband der Industriellen Österreichs und anderen Vereinigungen waren ausgedehnte, speziellen Bedürfnissen angepaßte Räumlichkeiten in den übrigen Geschossen zur Verfügung zu halten. Das Souterrain sollte große Küchenräumlichkeiten, Bäder, Dienerwohnungen, Garagen, Depots und die Heizanlage enthalten, zwei mit Lifts versehene Bureautreppen und ein Paternosteraufzug für die Bewältigung eines starken Parteienverkehrs angelegt werden.

König, dem die Ausführung des Repräsentationshauses der österreichischen Industrie übertragen wurde, hat mit dem im Jahre 1909 fertiggestellten Bau ein Werk geschaffen, dessen Schönheit nicht nur in einer imposanten Fernwirkung liegt, sondern sich ebenso überzeugend bewährt, wenn man in der Nähe sein architektonisches System in allen Einzelheiten überprüft. Die Fenster des Parterres schneiden sich in die kräftig vortretenden Rustikabänder ein. Darüber erhebt sich eine vollständige, auf überhöhte Postamente gestellte römische Pilasterordnung, zwischen welche die drei übereinanderliegenden Fensteröffnungen der Geschosse eingefügt sind; die des Obergeschosses teilt ein aufrechter Steinbalken und kennzeichnet somit die Absicht, eine vergrößerte, metopenartige Wirkung zu erreichen. Der strenge Vertikalismus der Pilasterstellung wird durch die Konsolen im Gebälke, die Palmetten an der kupfernen Rinnenverkleidung und die Postamente der Balustrade weiterhin betont, bis er seine Endigung in den bekrönenden Vasen findet. In der meisterlichen Durchbildung aller ornamentalen Details offenbart sich die ganze Gestaltungskraft Königs und mit ihr erhebt sich erst die Architektur des Hauses zur Vollkommenheit.

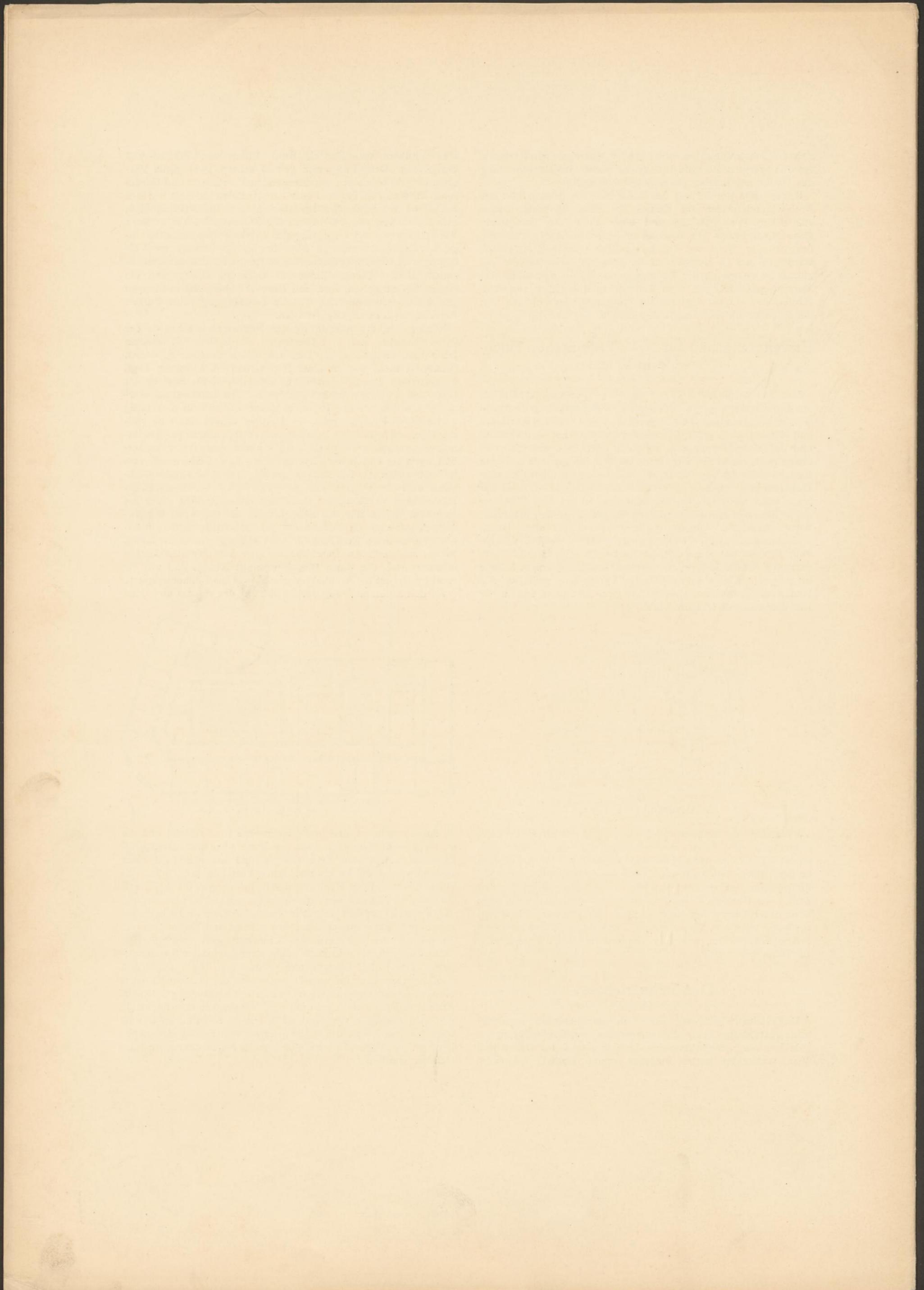
An den Zusammenhang der Entstehung des Hauses und seine



GRUNDRISS des Hochparterres. 1 : 600.

Widmung erinnert eine große marmorne Inschrifttafel und die sie umgebende Symbolik: zwei bekränzte, über gekreuzten Füllhörnern aufsteigende Arbeiterköpfe und im Mittelfeld einer Steinkartusche, die im unbearbeiteten Zustande 42 m<sup>3</sup> faßte, das Relief des sinnenden Hephaistos; mit ihr erlangen die drei durch Balustraden verbundenen Attiken des Hauses erst jene Bedeutung, durch welche der Bau weit über landläufige Begriffe der bewohnbaren Architektur hinauszuwachsen scheint und Wirkungen wie ein machtvolles, reinplastisches Kunstwerk hervorbringt.

Die Haupträume sind nach einem streng achsialen System angelegt. Durch drei Eingangstore gelangt man ins Vestibül und überblickt bereits die gesamte Tiefenentwicklung der beiden Foyers bis zur Prunkstiege mit dem schönen schmiedeeisernen Geländer. Aufwärtssteigend sieht man mit der Treppenwendung nochmals den zurückgelegten Weg und erhält bereits einen neuen Durchblick bis zum Büfett des Hochparterres, von dessen zentral gelegenen prächtigem Foyer die beiderseits angeordneten Festsäle sichtbar werden.

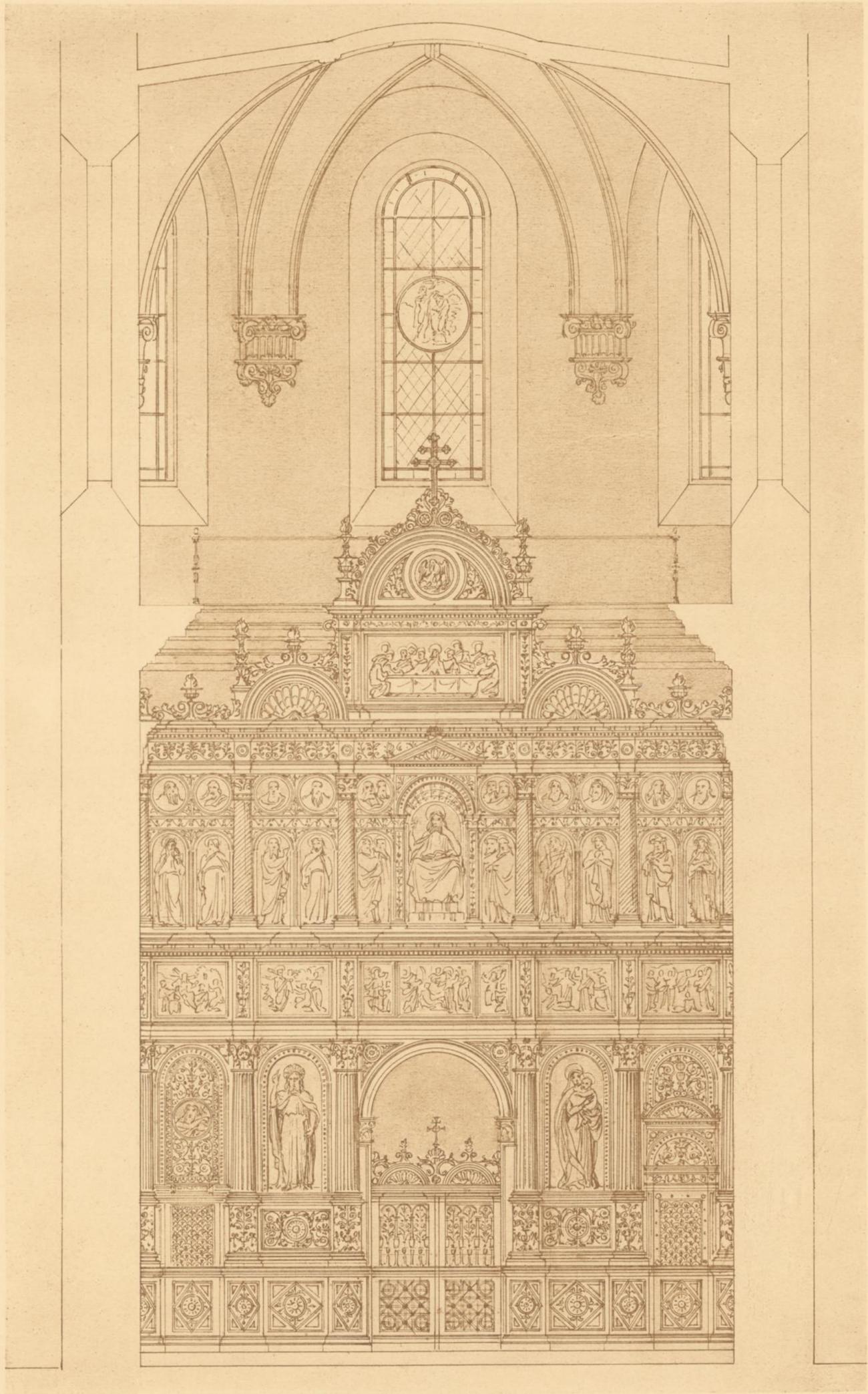


## TAFELVERZEICHNIS.

- |  |   |
|--|---|
| <p>Tafel 1 Ikonostas in der griechisch-unierten Kathedrale zu Przemysl.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>» 2 Philippof.</li> <li>» 3 Philippof.</li> <li>» 4 Frucht- und Mehlbörse.</li> <li>» 5 Frucht- und Mehlbörse.</li> <li>» 6 Börse-Passage mit dem Saalbau.</li> <li>» 7 Großer Saal in der Frucht- und Mehlbörse.</li> <li>» 8 Kleiner Saal in der Frucht- und Mehlbörse.</li> <li>» 9 Haupttreppe in der Frucht- und Mehlbörse.</li> <li>» 10 Handskizze von der Frucht- und Mehlbörse.</li> <li>» 11 Haus Probst, Theresianumgasse.</li> <li>» 12 Haus Probst, Fassadenzeichnung.</li> <li>» 13 Villa Taussig.</li> <li>» 14 Villa Taussig, Seitenansicht.</li> <li>» 15 Villa Taussig, Gartenansicht (oberes Bild). Handskizze (unteres Bild).</li> <li>» 16 Villa Taussig, Kegelbahn.</li> <li>» 17 Villa Taussig, Gartentor.</li> <li>» 18 Rotenturmhof.</li> <li>» 19 Skizze zu einem Vereinshaus (oberes Bild). Handskizze (unteres Bild).</li> <li>» 20 Familiengrab Thorsch.</li> <li>» 21 Zwei Grabmäler auf dem Wiener Zentralfriedhof.</li> <li>» 22 Grabmal C. von Lützw.</li> <li>» 23 Grabmal der Familie Philipp.</li> <li>» 24 Skizze zu Theodor Friedls Grabdenkmal (oberes Bild). Handskizze, Frucht- und Mehlbörse (unteres Bild).</li> <li>» 25 Familiengrab Benedikt.</li> <li>» 26 Handskizzen.</li> <li>» 27 Kohlmarkt Nr. 3 und 5.</li> <li>» 28 Detail vom Hause Kohlmarkt Nr. 3.</li> <li>» 29 Detail vom Hause Kohlmarkt Nr. 5.</li> <li>» 30 Detail von der Lukarne Kohlmarkt Nr. 3 (oberes Bild). Detail vom Hause Kohlmarkt Nr. 5 (unteres Bild).</li> <li>» 31 Denkmalskizze.</li> <li>» 32 Studie für die Ausstellung des Erzherzog-Albrecht-Monuments.</li> <li>» 33 Sockelzeichnung zum Erzherzog-Albrecht-Monument.</li> <li>» 34 Handzeichnung (Kuppelknauf vom Philippof).</li> </ul> | <p>Tafel 35 Handzeichnungen: Kamin im Palais Herberstein (oberes Bild); Stiegenanlauf in der Villa Taussig (unteres Bild).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>» 36 Wohnhaus Neuer Markt Nr. 1.</li> <li>» 37 Details vom Wohnhaus Neuer Markt Nr. 1.</li> <li>» 38 Palais Herberstein. Stiegenanfänge vom Hause Redlich.</li> <li>» 39 Handskizze zur Ecklösung des Palais Herberstein.</li> <li>» 40 Palais Herberstein.</li> <li>» 41 Detail vom Palais Herberstein.</li> <li>» 42 Portal vom Palais Herberstein.</li> <li>» 43 Detail vom Palais Herberstein.</li> <li>» 44 Haus Redlich, Richardsgasse.</li> <li>» 45 Haus Redlich, Gartenseite.</li> <li>» 46 Haus Böhler, Theresianumgasse.</li> <li>» 47 Von der Gartenseite des Hauses Böhler.</li> <li>» 48 Haus Böhler, Fassadenzeichnung.</li> <li>» 49 Details vom Hause Böhler.</li> <li>» 50 Haus Landau, Heugasse.</li> <li>» 51 Haus Landau, Gartenseite.</li> <li>» 52 Haus Landau, Vestibül.</li> <li>» 53 Haus Landau, Stiegenaufgang.</li> <li>» 54 Haus Landau, obere Halle.</li> <li>» 55 Villa Kuffner.</li> <li>» 56 Villa Kuffner.</li> <li>» 57 Villa Kuffner.</li> <li>» 58 Villa Kuffner.</li> <li>» 59 Villa Kuffner. Handskizze zur Reichenberger Synagoge.</li> <li>» 60 Villa Kuffner, Fassadenzeichnung.</li> <li>» 61 Erweiterungsbau der k. k. Technischen Hochschule in Wien.</li> <li>» 62 Erweiterungsbau der k. k. Technischen Hochschule in Wien. Fassadenzeichnung.</li> <li>» 63 Erweiterungsbau der k. k. Technischen Hochschule in Wien.</li> <li>» 64 Vestibül des Erweiterungsbaues der k. k. Technischen Hochschule in Wien.</li> <li>» 65 Aus dem Stiegenhaus des Erweiterungsbaues der k. k. Technischen Hochschule in Wien.</li> <li>» 66 Industriebau.</li> <li>» 67 Industriebau, Fassadenzeichnung.</li> <li>» 68 Industriebau, Detail des großen Saales.</li> </ul> |
|--|---|



König



Ikonostas in der griechisch-unierten Kathedrale zu Przemyśl.



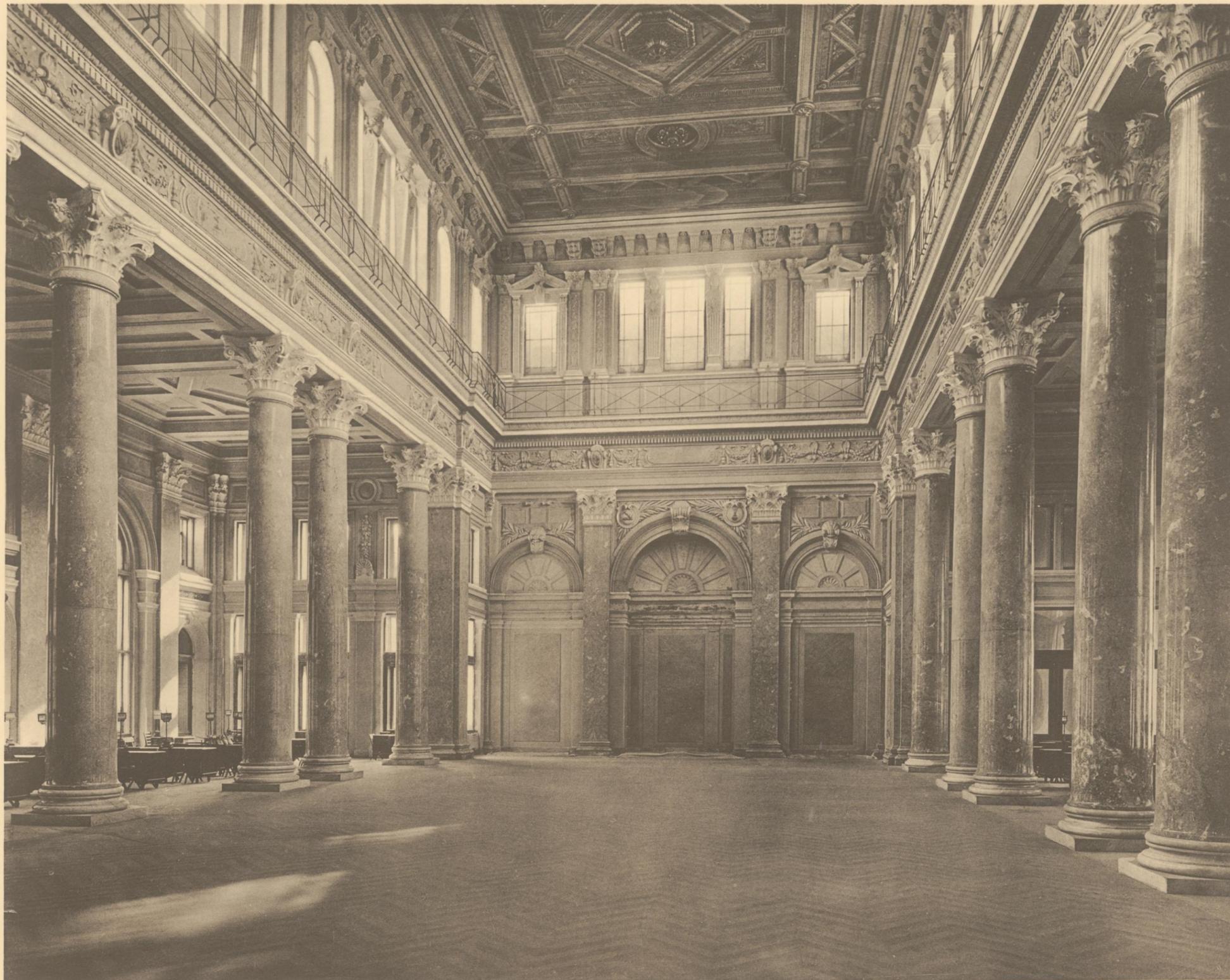
Philipp-Hof.



Frucht- und Mehlbörse.



Börse-Passage mit dem Saalbau.



Grosser Saal in der Frucht- und Mehlbörse.



Kleiner Saal in der Frucht- und Mehlbörse.



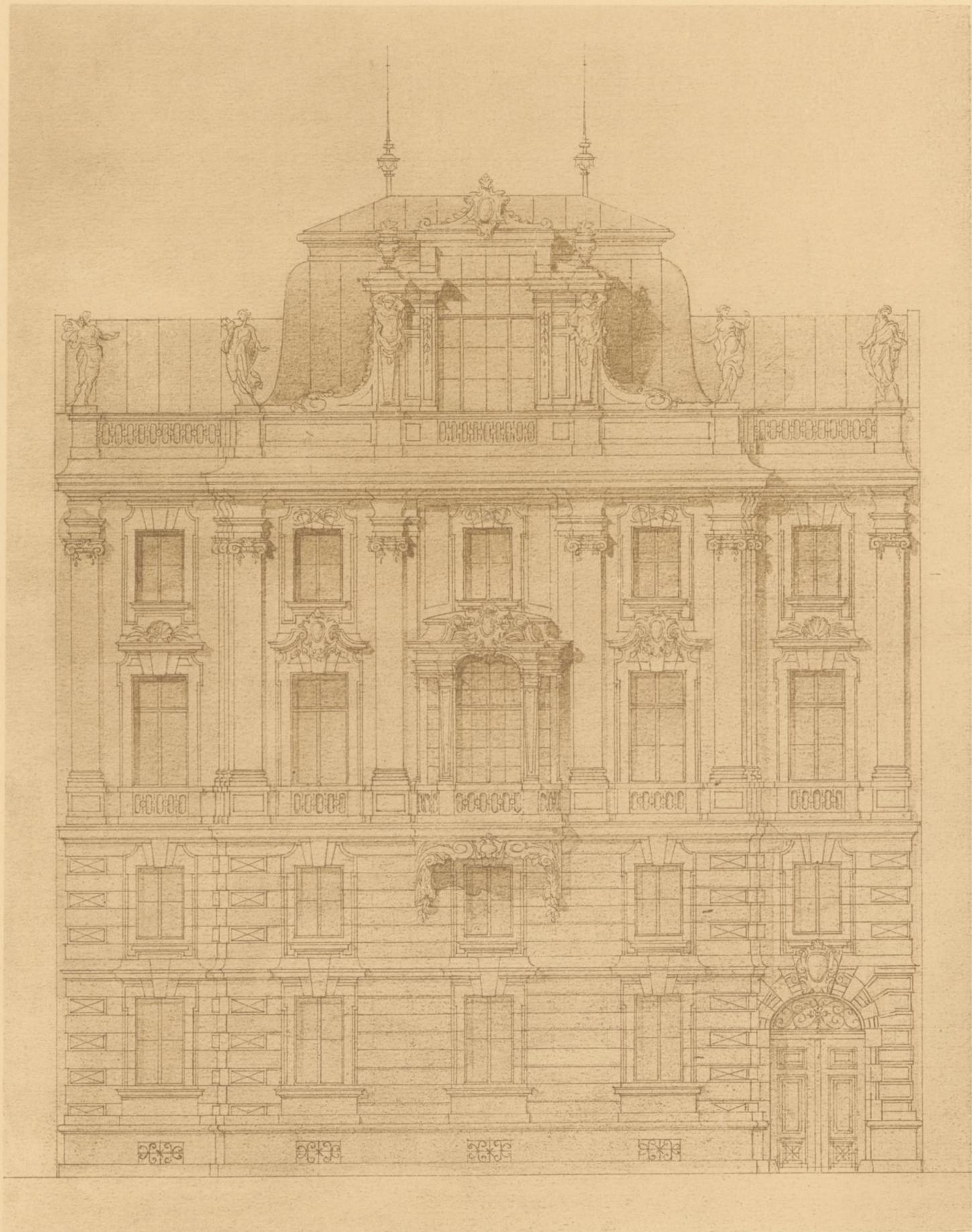
Haupttreppe in der Frucht- und Mehlbörse.



Handskizze (von der Frucht- und Mehlbörse).



Haus Probst, Theresianumgasse.



Haus Probst, Fassadenzeichnung.



Villa Taussig.



Villa Taussig. Seitenansicht.



Villa Taussig, Gartenansicht.



Handskizze.



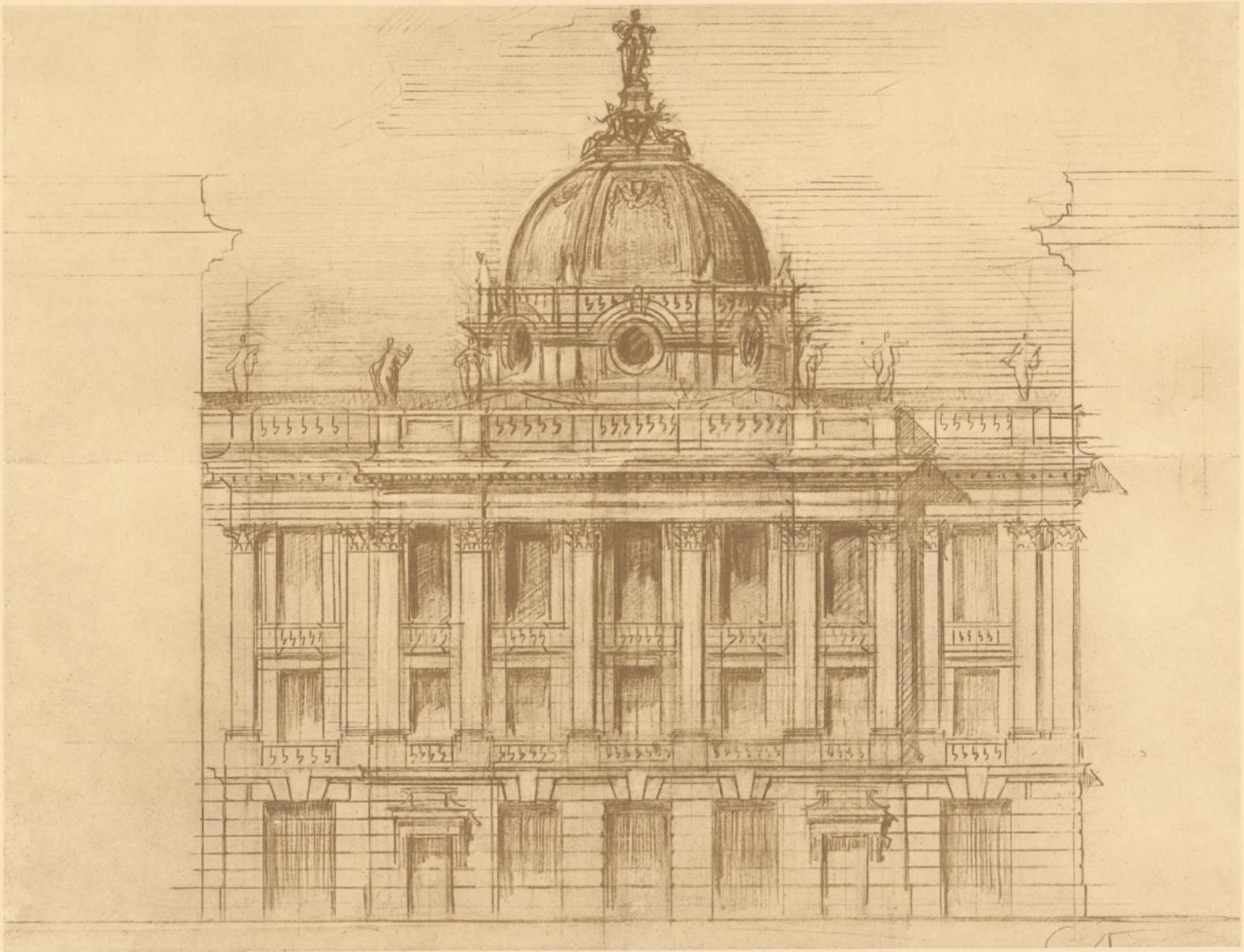
Villa Taussig, Kegelbahn.



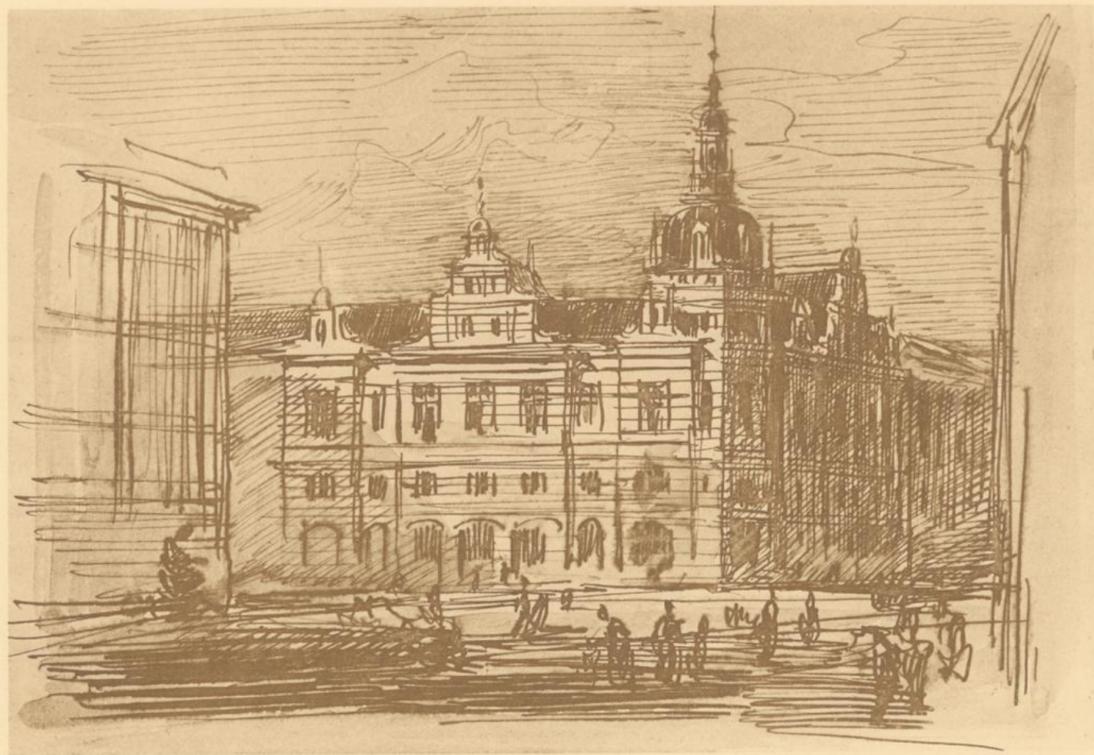
Villa Taussig, Gartentor.



Rothenturmhof.



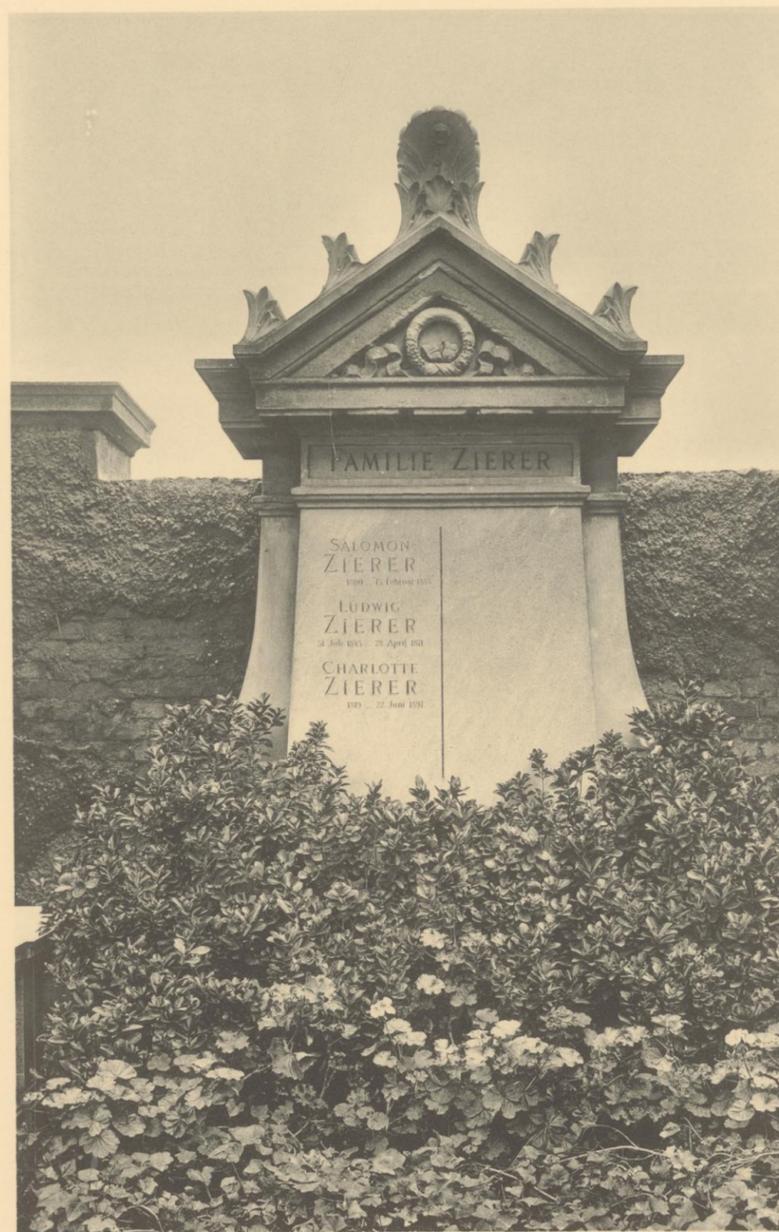
Skizze zu einem Vereinshaus.



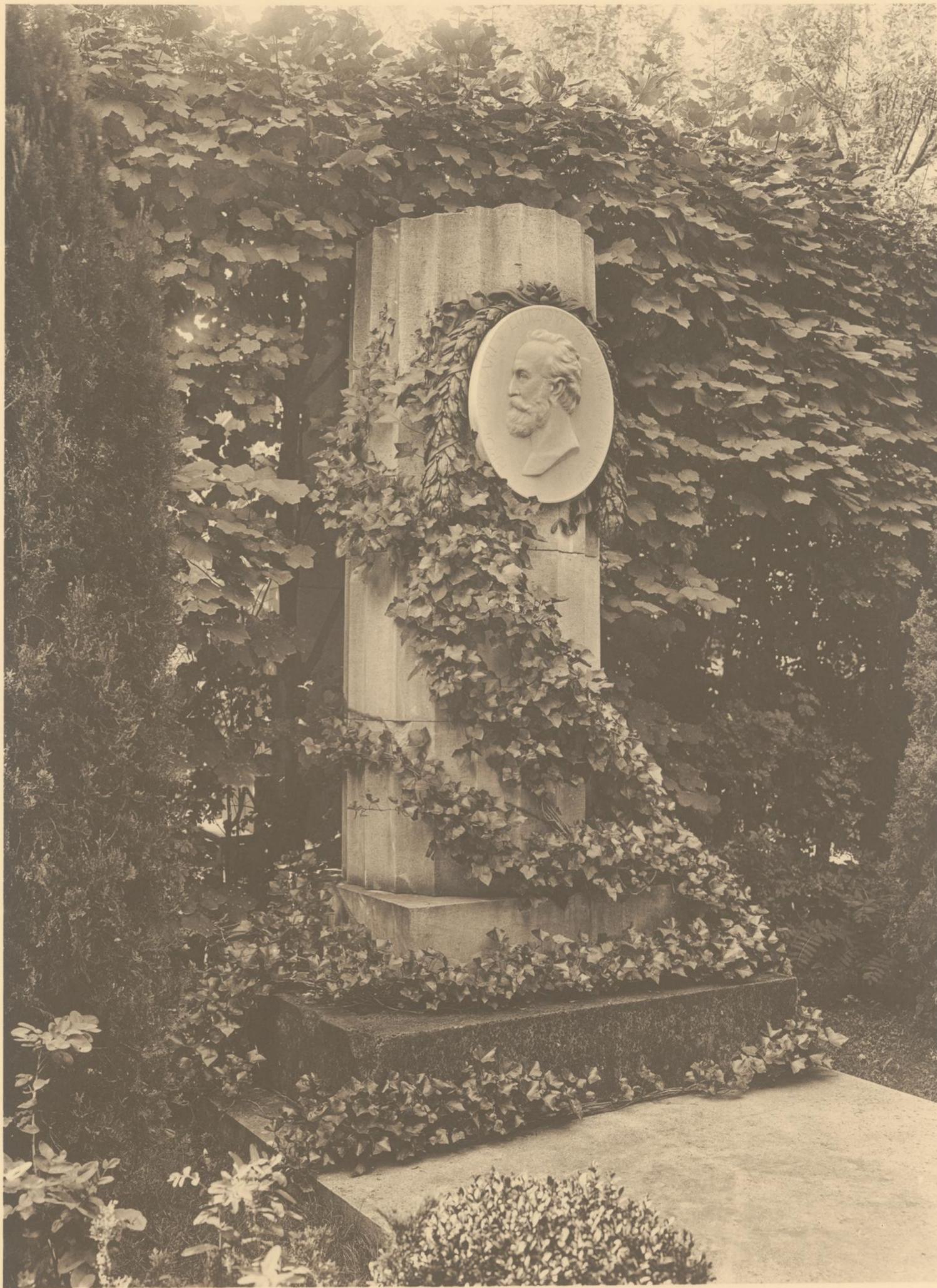
Handskizze.



Familiengrab Thorsch.



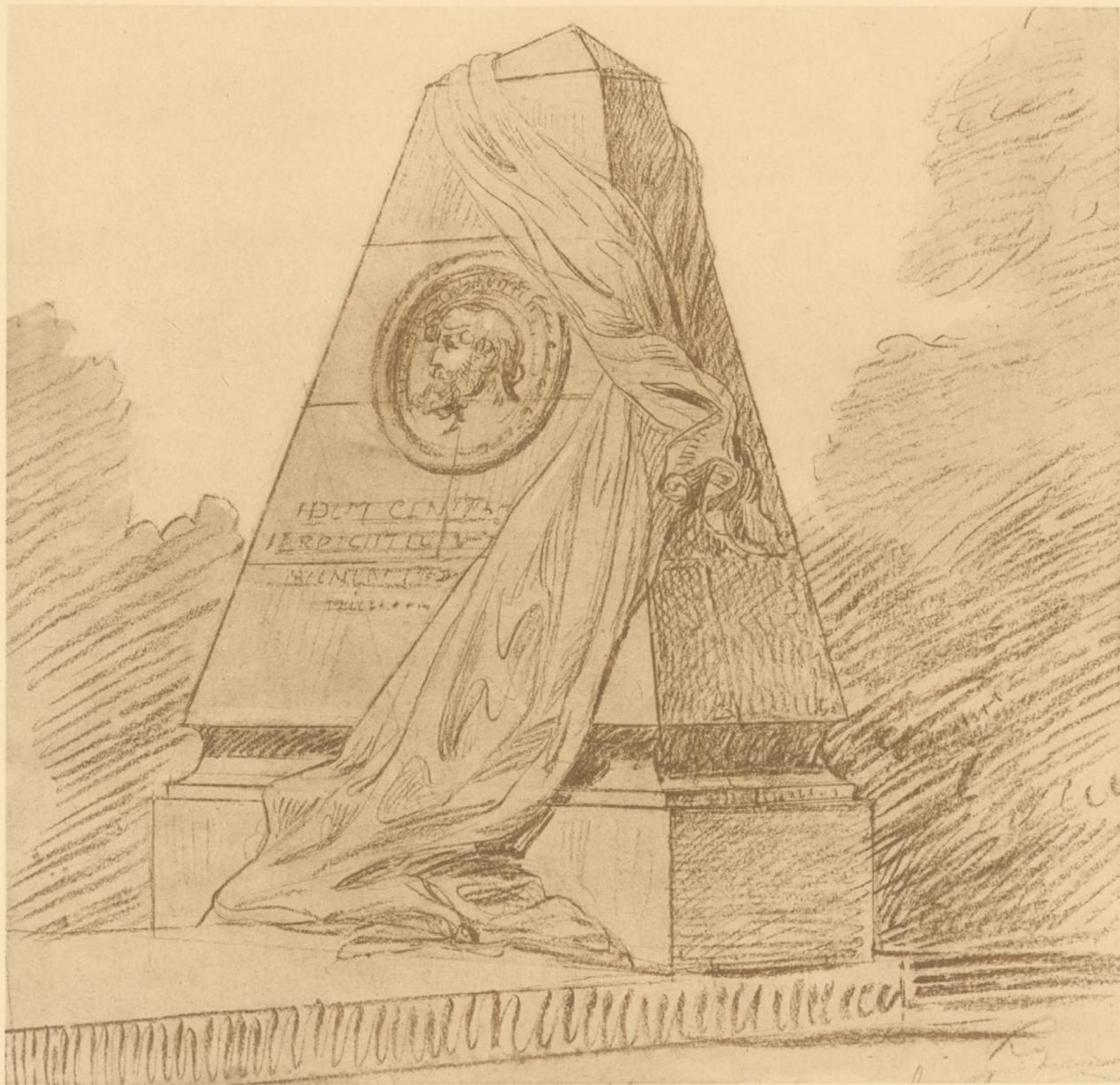
Zwei Grabmäler am Wiener Zentralfriedhof.



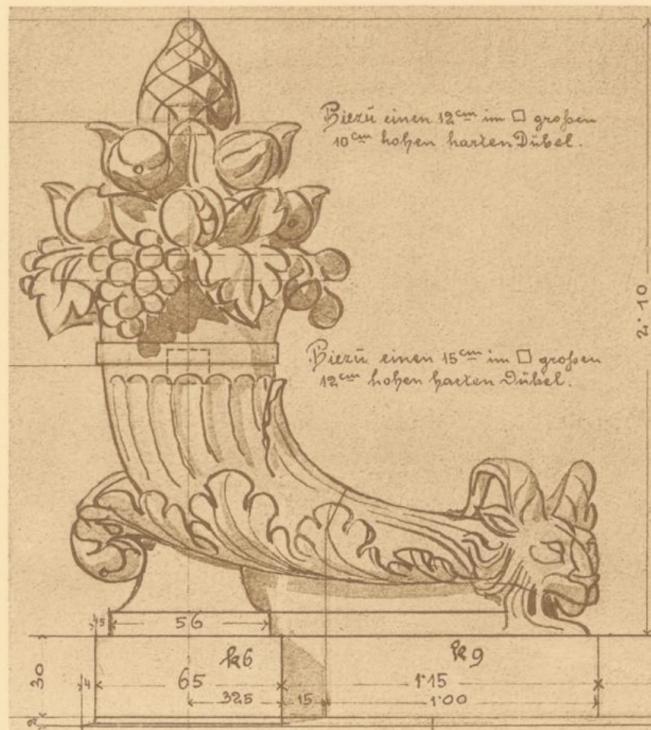
Grabmal C. von Lützow.



Grabmal der Familie Philipp.



Skizze zu Theodor Friedls Grabdenkmal.



Handskizze (Frucht- und Mehlbörse).



Familiengrab Benedikt.



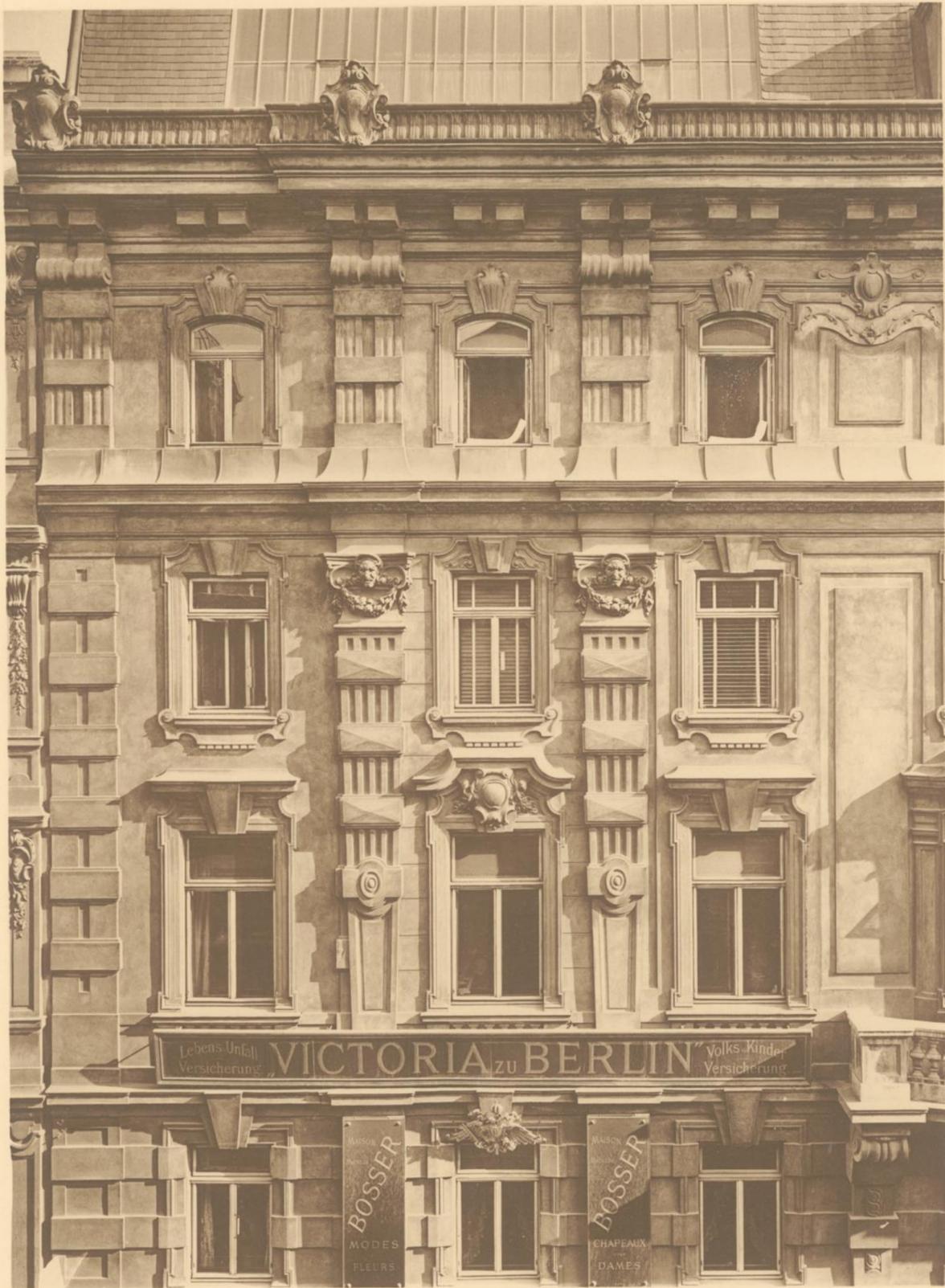
Handskizzen.



Häuser Kohlmarkt Nr. 3 und 5.



Detail vom Haus Kohlmarkt Nr. 3.



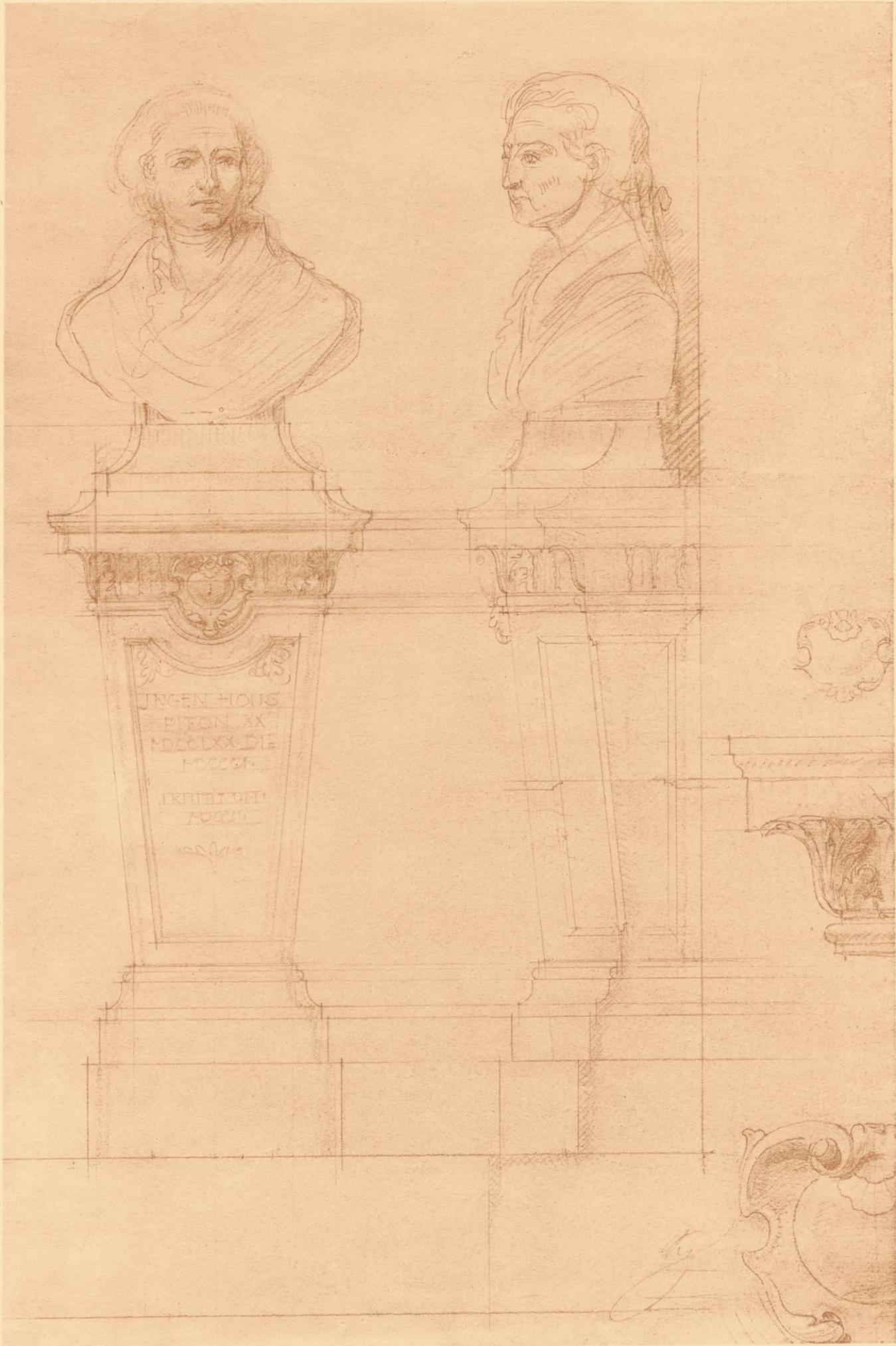
Detail vom Haus Kohlmarkt Nr. 5.



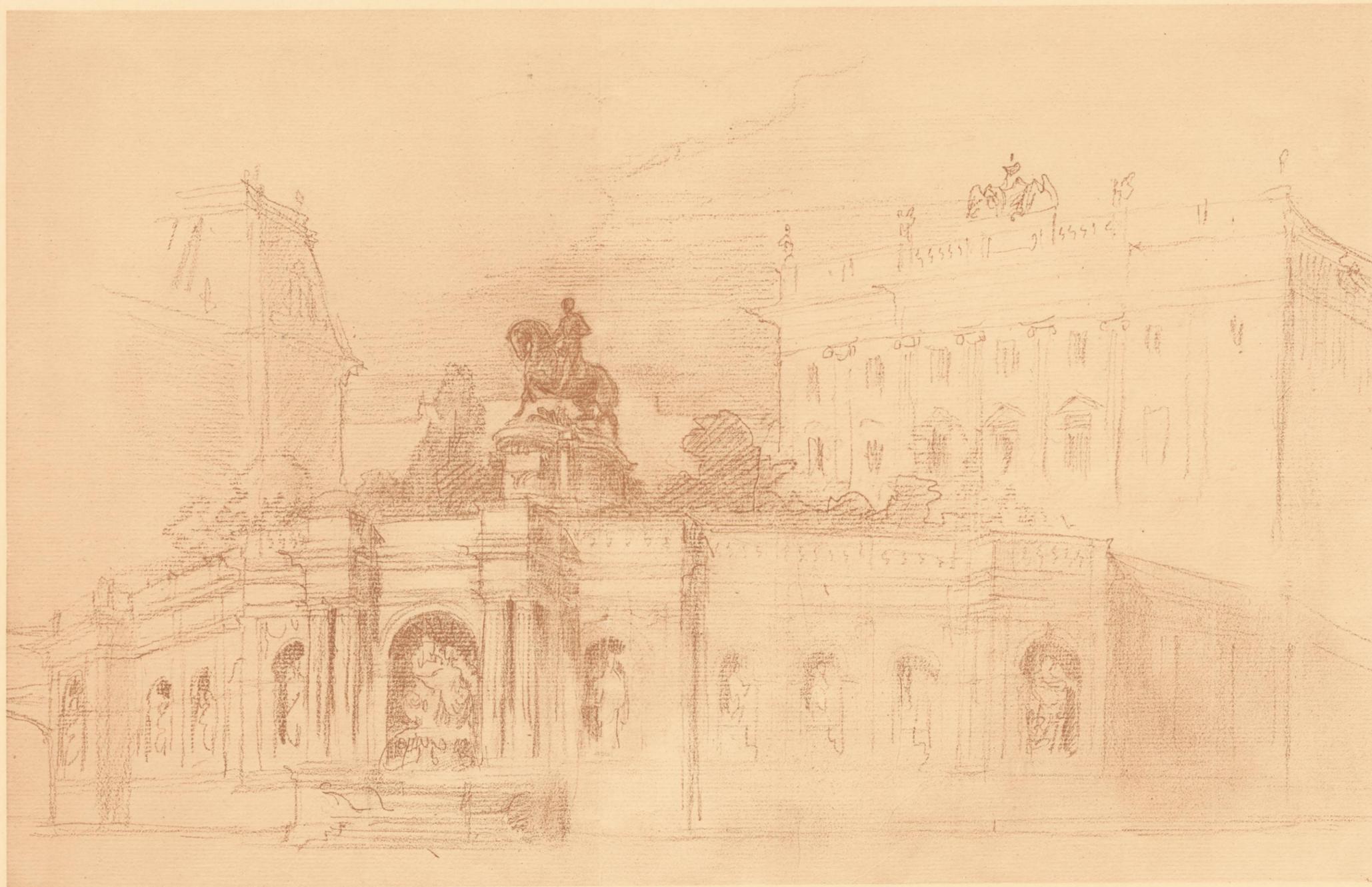
Detail von der Lukarne.  
Kohlmarkt Nr. 3.



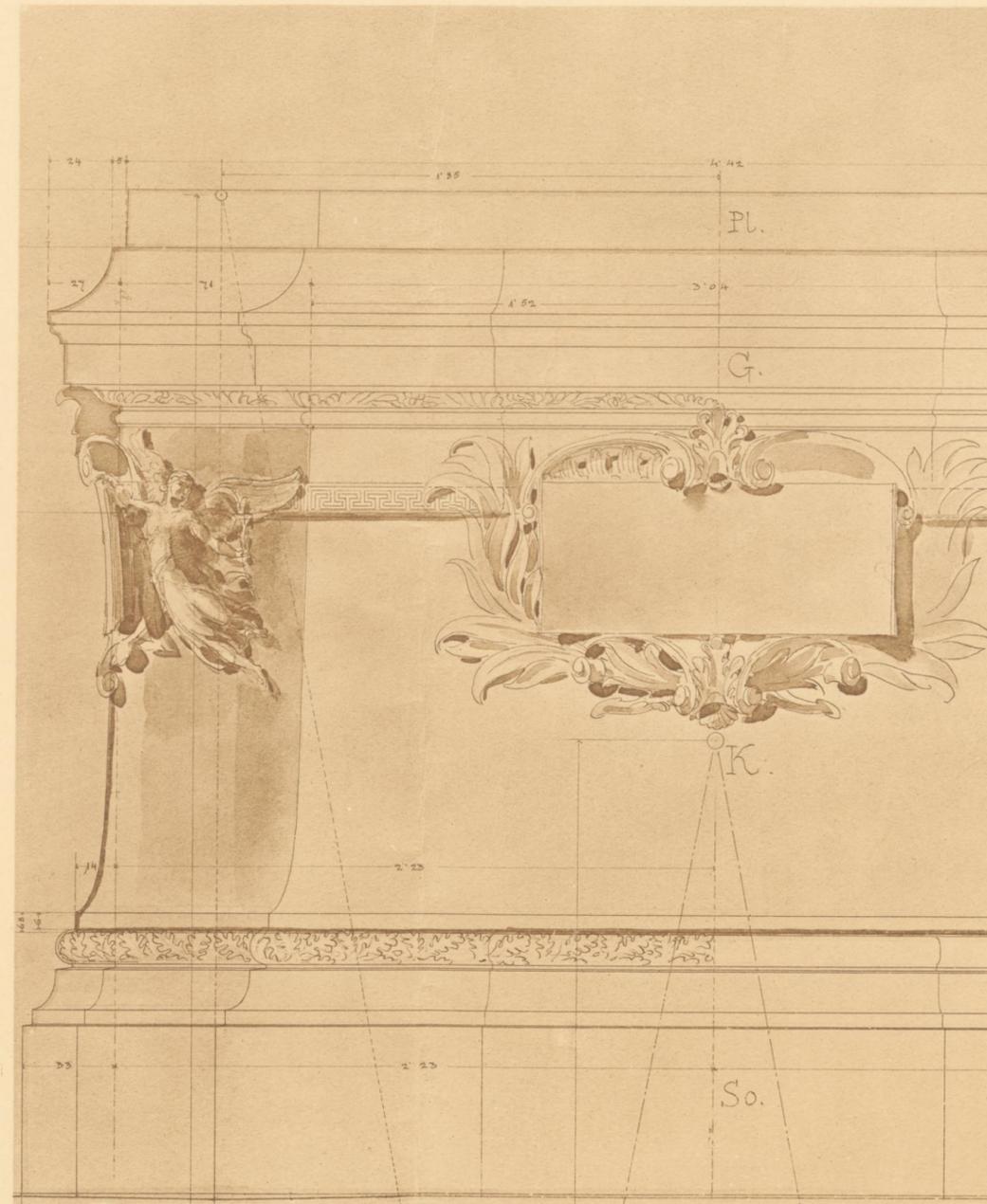
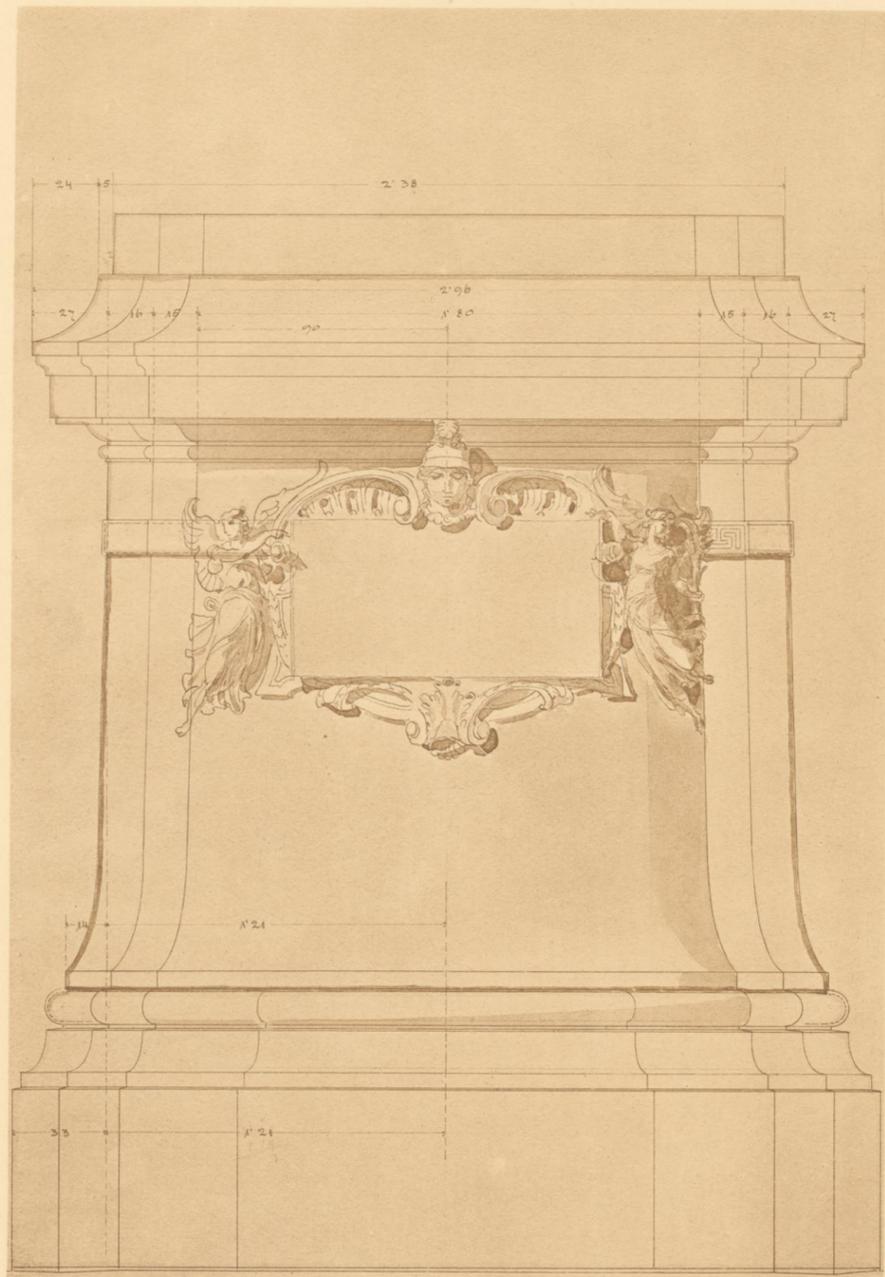
Detail vom Haus Kohlmarkt Nr. 5.



Denkmalskizze.



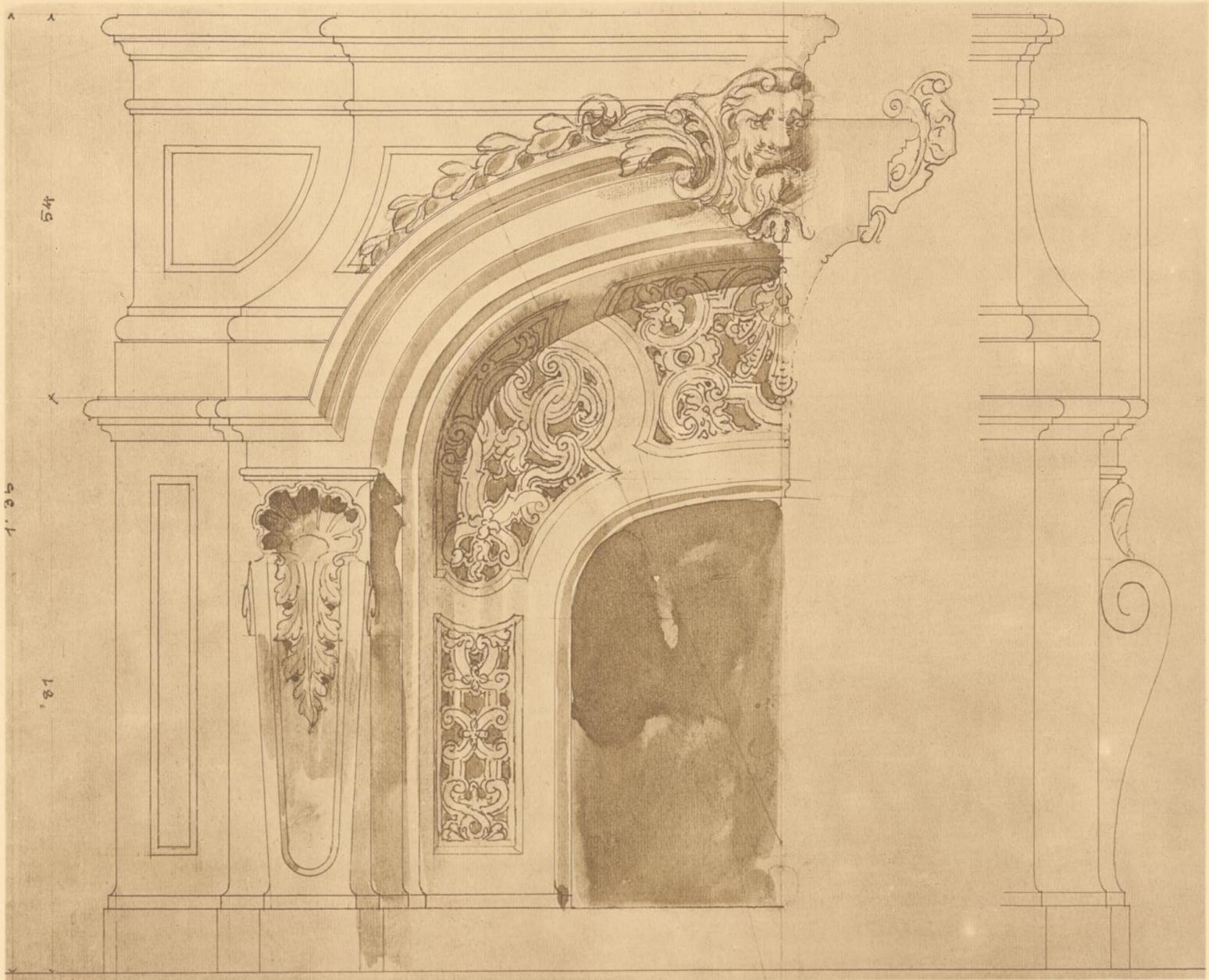
Studie für die Aufstellung des Erzherzog-Albrecht-Monumentes.



Sockelzeichnung zum Erzherzog-Albrecht-Monument.



Handzeichnung (Kuppelknauf vom Philippof).



Handzeichnungen: Kamin im Palais Herberstein und Stiegenanlauf in der Villa Taussig.

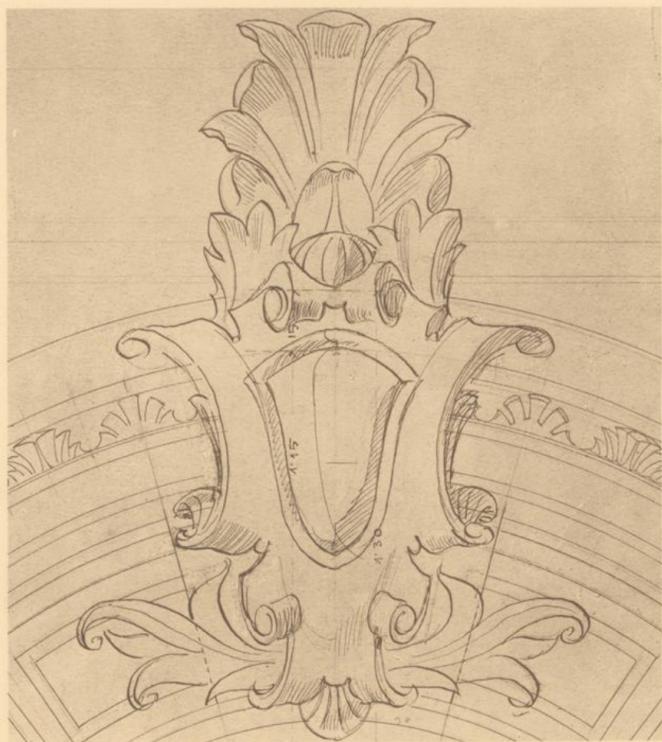




Wohnhaus Neuer Markt Nr. 1.



Details vom Wohnhaus Neuer Markt Nr. 1.





Palais Herberstein.



Stiegenanfänger vom Haus Redlich.



Palais Herberstein.



Detail vom Palais Herberstein.



Portal vom Palais Herberstein.



Detail vom Palais Herberstein.



Haus Redlich. Gartenseite.



Haus Böhler, Theresianumgasse.

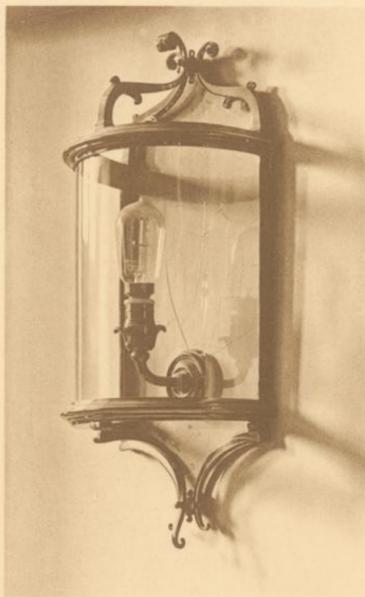


Von der Gartenseite des Hauses Böhler.



HAUS DES HERRN CONSULS  
FRIEDRICH BÖHLER

Haus Böhler. Fassadenzeichnung.



Details vom Hause Böhler.



Haus Landau, Heugasse.



Haus Landau. Gartenseite.



Haus Landau. Vestibule.



Haus Landau. Stiegenaufgang.



Haus Landau. Obere Halle.



Villa Kuffner.



Villa Kuffner.



Villa Kuffner.



Villa Kuffner.



Villa Kuffner.



Handskizze zur Reichenberger Synagoge.

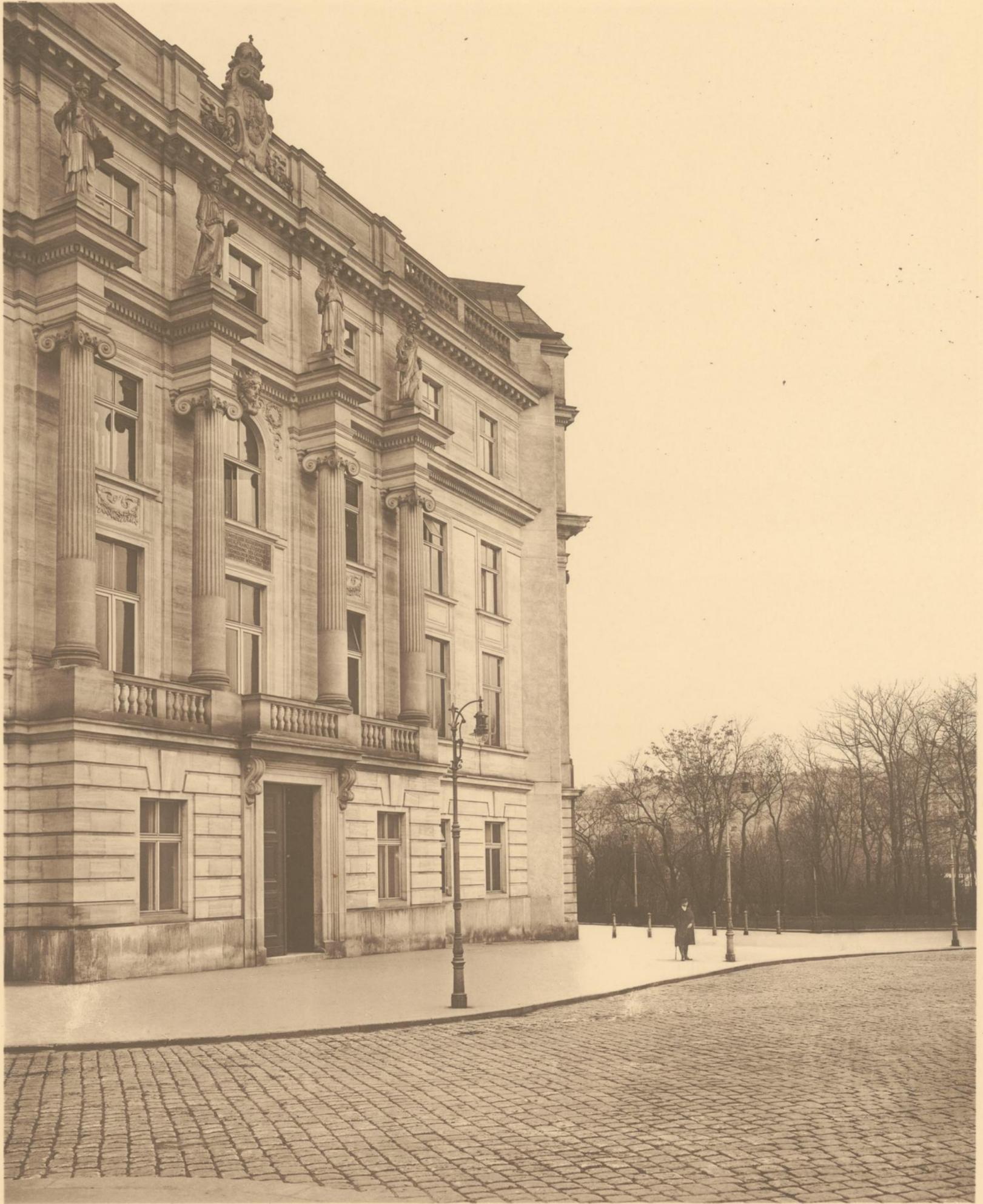


Erweiterungsbau der k. k. Technischen Hochschule in Wien.



K.K. TECHNISCHE HOCHSCHULE  
NEUER TEIL. FACADE AN DEM KARLSPLATZ

Erweiterungsbau der k. k. Technischen Hochschule in Wien. Fassadenzeichnung.



Erweiterungsbau der k. k. Technischen Hochschule in Wien.



Vestibule des Erweiterungsbaues der k. k. Technischen Hochschule.



Aus dem Stiegenhaus des Erweiterungsbaues der k. k. Technischen Hochschule.

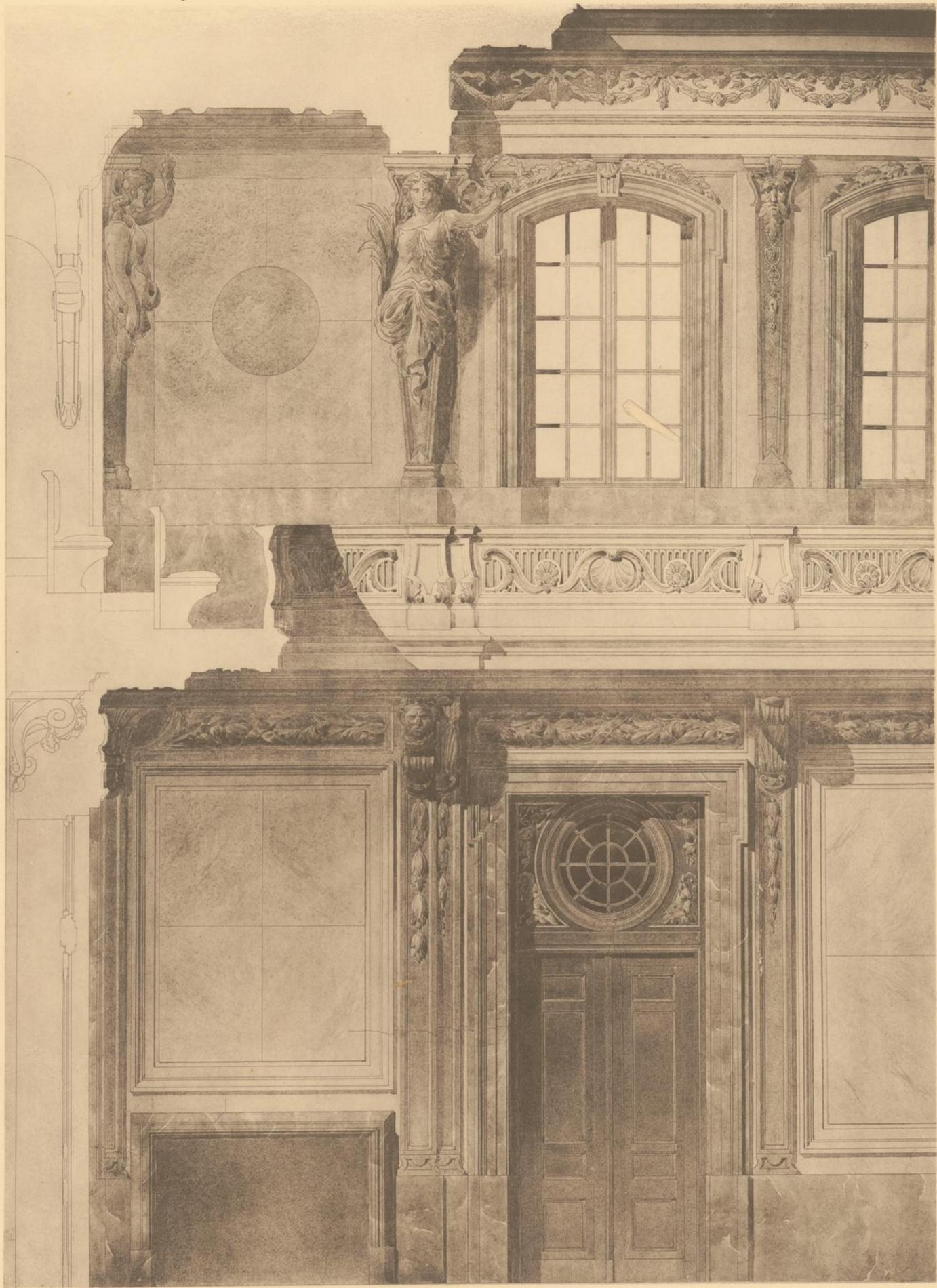


Industriehaus.



INDUSTRIEHAUS  
FAÇADE AN DEM SCHWARZENBERGPLATZ

Industriehaus. Fassadenzeichnung.



Industriehaus. Detail des grossen Saales.