

Wiener Stadt-Bibliothek.

d65504 D

LEOPOLD BAUER

DER KÜNSTLER UND SEIN WERK

HERAUSGEGEBEN VON FERDINAND VON FELDEGG

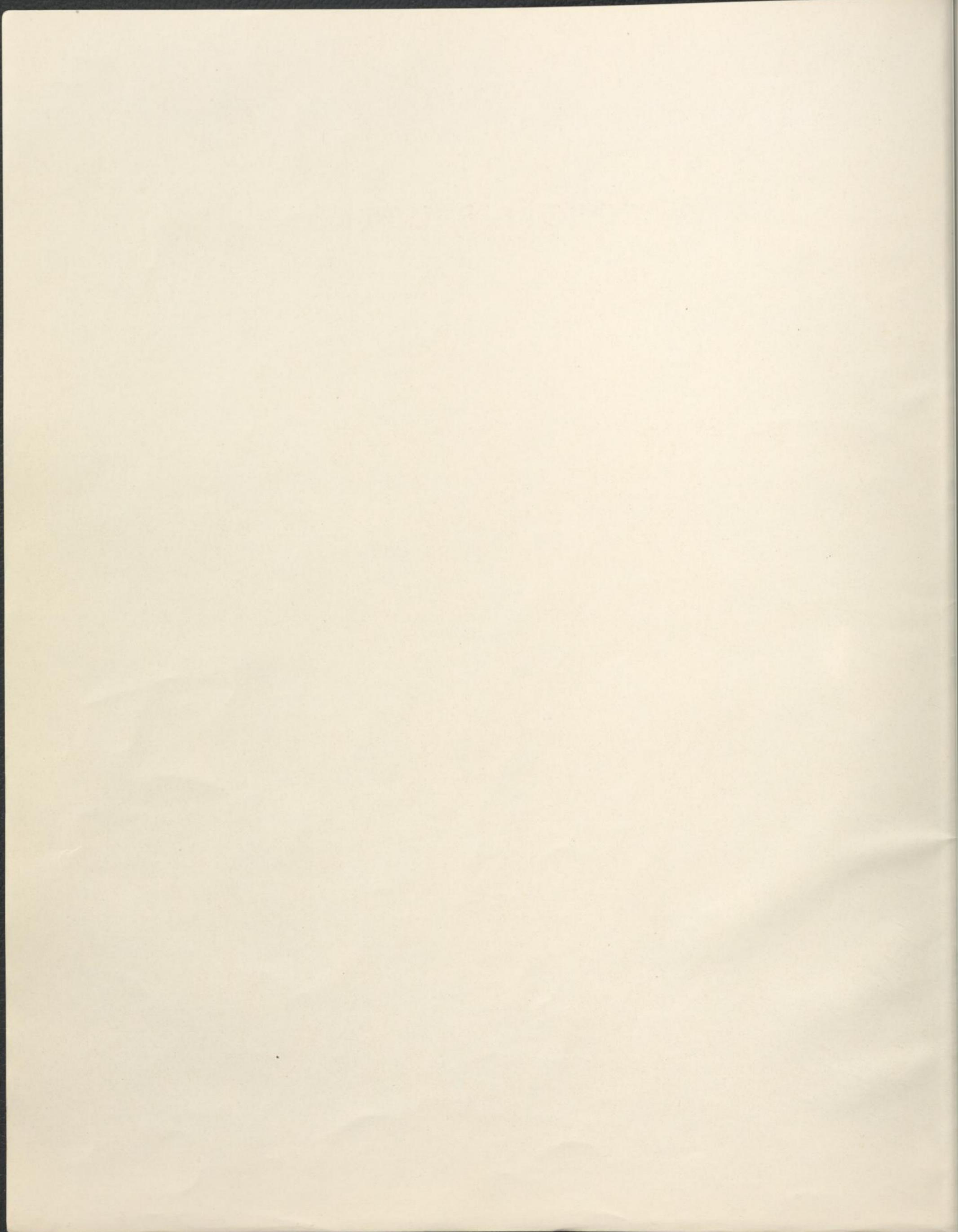
MIT 93 ABBILDUNGEN

UND 63 TAFELN



KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & C^o. G. M.
B. H. IN WIEN

LEOPOLD BAUER



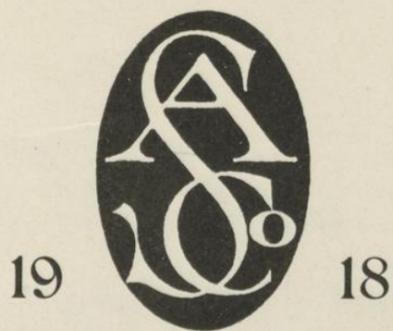
LEOPOLD BAUER

DER KÜNSTLER UND SEIN WERK

HERAUSGEGEBEN VON FERDINAND VON FELDEGG

MIT 93 ABBILDUNGEN

UND 63 TAFELN



KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & C^o. G. M.
B. H. IN WIEN

LEOPOLD BAUER

DER KÜNSTLER UND SEIN WERK

LEHRBUCH FÜR LEHRER UND SCHÜLER

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

COPYRIGHT 1918 BY KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO., G. M. B. H., IN WIEN.



DRUCK VON ADOLF HOLZHAUSEN IN WIEN.

Verzeichnis der Textabbildungen.

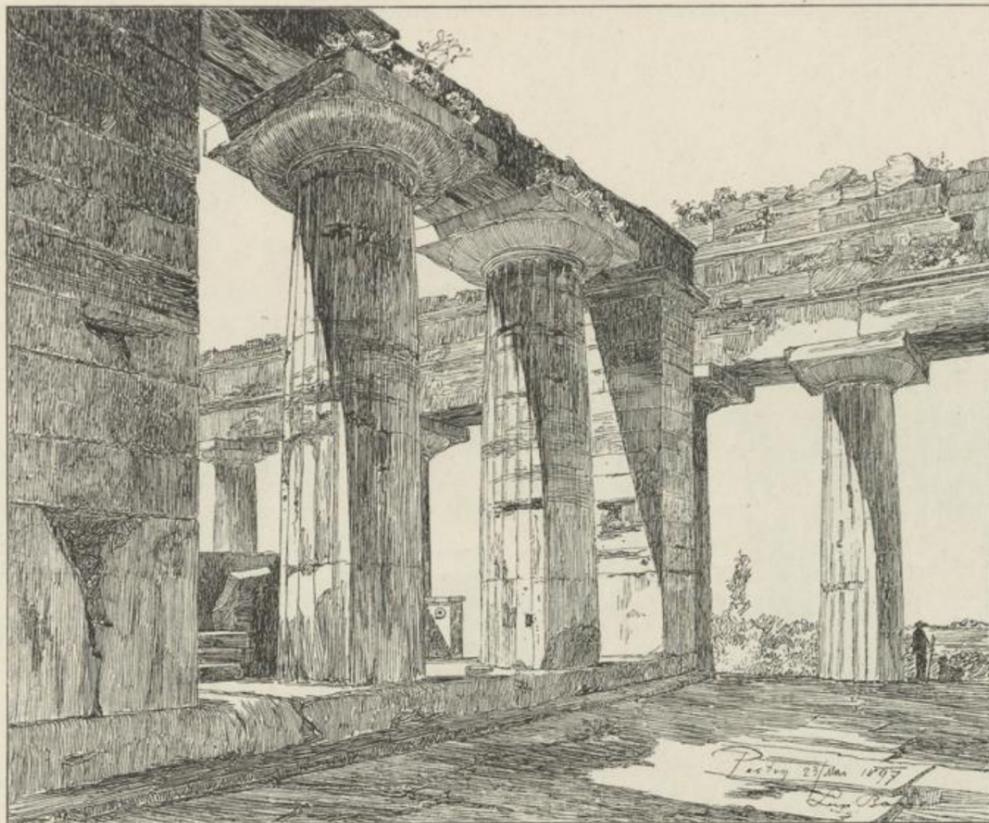
	Seite
Architekturstudie	1
Eine kleine Grabkapelle	2
Entwurf für ein Denkmal auf dem Schlachtfelde zu Aspern	3
Architekturstudie	4
Architekturstudie	5
Konkurrenzprojekt für die Kaiser-Jubiläumskirche in Wien	6
Entwurf für ein Museum tirolischer Volkskunst und Gewerbe in Innsbruck	7
Grundriß: Hochparterre	
Ansicht vom Rennweg	
Grundriß: I. Stock	
Entwurf für ein Museum tirolischer Volkskunst und Gewerbe in Innsbruck	8
Entwurf für ein Museum tirolischer Volkskunst und Gewerbe in Innsbruck	9
Konkurrenzprojekt für das Technische Museum in Wien	10
Entwurf für den Haager Friedenspalast: der mittlere Teil der Hauptfassade	11
Schützenhaus in Jägerndorf: Grundriß: I. Stock, Grundriß: Parterre	12
Architekturskizze	12
Konkurrenzprojekt für das k. u. k. Kriegsministerium in Wien: Vogelschau, Grundriß: Hochparterre	13
Konkurrenzprojekt für das k. u. k. Kriegsministerium in Wien: Seitenfassade	14
Architekturstudie	15
Projekt für die katholische Pfarrkirche in Bielitz	16
Gittertor	17
Detail der Hauptfront	18
Hauptansicht der Orgel	19
Ausführungspläne	20
Grundriß: Parterre	21
Katholische Filialkirche in Taschendorf: Hauptaltar	22
Katholische Filialkirche in Taschendorf	23
Die Kanzel	24
Die Orgel	25
Grundriß, Schnitt	26
Haus Kralik in Winterberg: Grundriß: I. Stock, Grundriß: Parterre	27
Skizze für eine Villa in Niederösterreich	28
Villa in Grinzing: Grundriß: Parterre	29
Villa Hecht in Brünn: Vorderfassade	30
Grundriß des Parterregeschosses	31
Schloß Zlin: Grundriß: I. Stock	32
Schloß Knezitz: Grundriß: I. Stock	32
Schloß Rozteř: Grundriß: Parterre	33
Grundriß und Schnitt: I. Stock	
Grundriß: I. Stock	
Hauptfassade	34
Schloß Steinitz: Grundriß: I. Stock	35
Grundriß: Parterre	36
Prießnitz-Sanatorium Gräfenberg: Grundriß: I. Stock	37
Grundriß: Souterrain — Grundriß: Parterre	38
Handels- und Gewerbekammer in Troppau: Grundriß: I. Stock	39
Hauptansicht	40
Konkurrenzprojekt für die Österreichisch-ungarische Bank in Wien	41
Perspektivischer Schnitt durch die große Halle im Hochparterre und 2. Stock	42
Perspektivischer Schnitt durch die Feststiege	43
Fassade an der Alserstraße	44 u. 45
Zweiter Stock und Hochparterre	46
Erster Stock und Tiefparterre	47
Architekturstudie für die Österreichisch-ungarische Bank in Wien	48

	Seite
Konkurrenzprojekt für die Österreichisch-ungarische Bank in Wien: Fassade Alserstraße	49
Österreichisch-ungarische Bank: perspektivische Ansicht des Druckereigebäudes	50
Studie für die Uhranlage der Bank	51
Grundrißstudie	52
Fassadestudie (Ansicht von der Alserstraße)	53
Studie für die Hauptfassade und Studie für die Seitenfassade	54
Detailzeichnung der Uhranlage	55
Perspektivischer Schnitt	56
Grundriß: Hochparterre	57
Grundriß: I. Stock	58
Perspektivischer Schnitt durch das Stiegenhaus	59
Perspektivischer Schnitt durch die Halle	60
Detailzeichnung vom Haupteingang	61
Grundriß des Druckereigebäudes — Dachboden und Grundriß des Druckereigebäudes — III. Stock	62
Grundriß des Druckereigebäudes — II. Stock und I. Stock, Unterteilung	63
I. Stock und Mezzanin	64
Hochparterre und Tiefparterre	65
I. Keller und II. Keller	66
III. Keller und Aschenkeller	67

Verzeichnis der Tafeln.

Der Fürstensitz zu Monaco: eine Architekturphantasie	I.
Das Heldengrab: eine Architekturstudie (1896)	II.
Konkurrenzprojekt für die Kaiser-Jubiläumskirche in Wien	III.
Architekturstudie	IV.
Architekturstudie: Trauer um den Tod Böcklins	V.
Konkurrenzprojekt für das Kriegsministerium in Wien: Hauptansicht	VI.
Projekt für das Gebäude des Wiener Bankvereins	VII.
Schützenhaus in Jägerndorf. — Schießstand des Schützenhauses in Jägerndorf	VIII.
Katholische Pfarrkirche in Bielitz	IX.
Katholische Pfarrkirche in Bielitz: Hauptportal	X.
Villa Reißig: rückwärtige Fassade. — Gartenansicht	XI.
Hauseingang. — Stiegenhaus	XII.
Haus Kralik: Ostfassade. — Eingang	XIII.
Südfassade. — Terrasse	XIV.
Halle	XV.
Hauseingang. — Blumengläser	XV.
Villa Kurz: Stiegenhaus	XVI.
Hallenecke. — Aus dem Porzellanzimmer	XVII.
Aus dem Lily-Zimmer. — Der Lily-Erker	XVIII.
Villen in Purkersdorf	XIX.
Villa in Purkersdorf: Haustüren	XX.
Gartentor	XX.
Villa in Hütteldorf: Gartentüre	XXI.
Blumengläser	XXI.
Villa in Grinzing: Gartenansicht. — Hofansicht	XXII.
Villa Hecht in Brünn: Hofansicht. — Gartenansicht	XXIII.
Südseite. — Gartenansicht	XXIV.
Gartentor	XXV.
Halle	XXVI.
Schloß Zlin: Gartenansicht. — Hofansicht	XXVII.
Hallen	XXVIII.
Schloß Knezitz: Gartenansicht. — Hofansicht	XXIX.
Schloß Steinitz: Gartenansicht. — Kamin	XXX.
Gartenansicht. — Erker	XXXI.
Halle. — Gitter	XXXII.
Schloß Rozter: Ansicht von Osten. — Ansicht von Norden	XXXIII.
Halle im Parterre. — Stuckdecke	XXXIV.
Halle im I. Stock. — Speisezimmer	XXXV.
Der gelbe Salon. — Luster aus dem Speisezimmer	XXXVI.
Halle	XXXVII.
Gang zur Kapelle	XXXVIII.
Kapelle. — Stuckdecke	XXXIX.
Detail der Kapelle	XL.
Prießnitz-Sanatorium Gräfenberg	XLI.
Prießnitz-Sanatorium Gräfenberg: Südansicht. — Halle	XLII.
Detail der Fassade. — Halle	XLIII.
Halle. — Kamin	XLIV.
Handels- und Gewerbekammer in Troppau: Hauptfassade	XLV.
Detail der Hauptfassade	XLVI.
Detail der Hauptfassade	XLVII.
Gitter. — Eingangstor	XLVIII.
Stiegenhaus	XLIX.
Vestibül	L.
Türgitter. — Fenstergitter	L.

Handels- und Gewerbekammer in Troppau: Stiegenhaus. — Stuckdetail	LI.
Sitzungssaal. — Details aus dem Sitzungssaal	LII.
Stuckdecke und Luster	LIII.
Bureau. — Decke eines Sitzungszimmers	LIV.
Bronzeluster	XXV.
Eingangstor	LV.
Handels- und Gewerbekammer in Troppau: Bronzereliefs	LV.
Bibliothekszimmer. — Stuckdecke	LVI.
Sitzungszimmer. — Zimmer des Präsidenten. — Beratungszimmer	LVII.
Österr.-ungar. Bank in Wien: Studien	LVIII.
Photographie nach dem Modell	LIX.
Photographie nach dem Modell	LX.
Architekturstudie. — Perspektivischer Schnitt	LXI.
Studie für das Vestibül. — Eingangstor des Druckereigebäudes	LXII.
Studie für die Brücke	LXIII.



I.

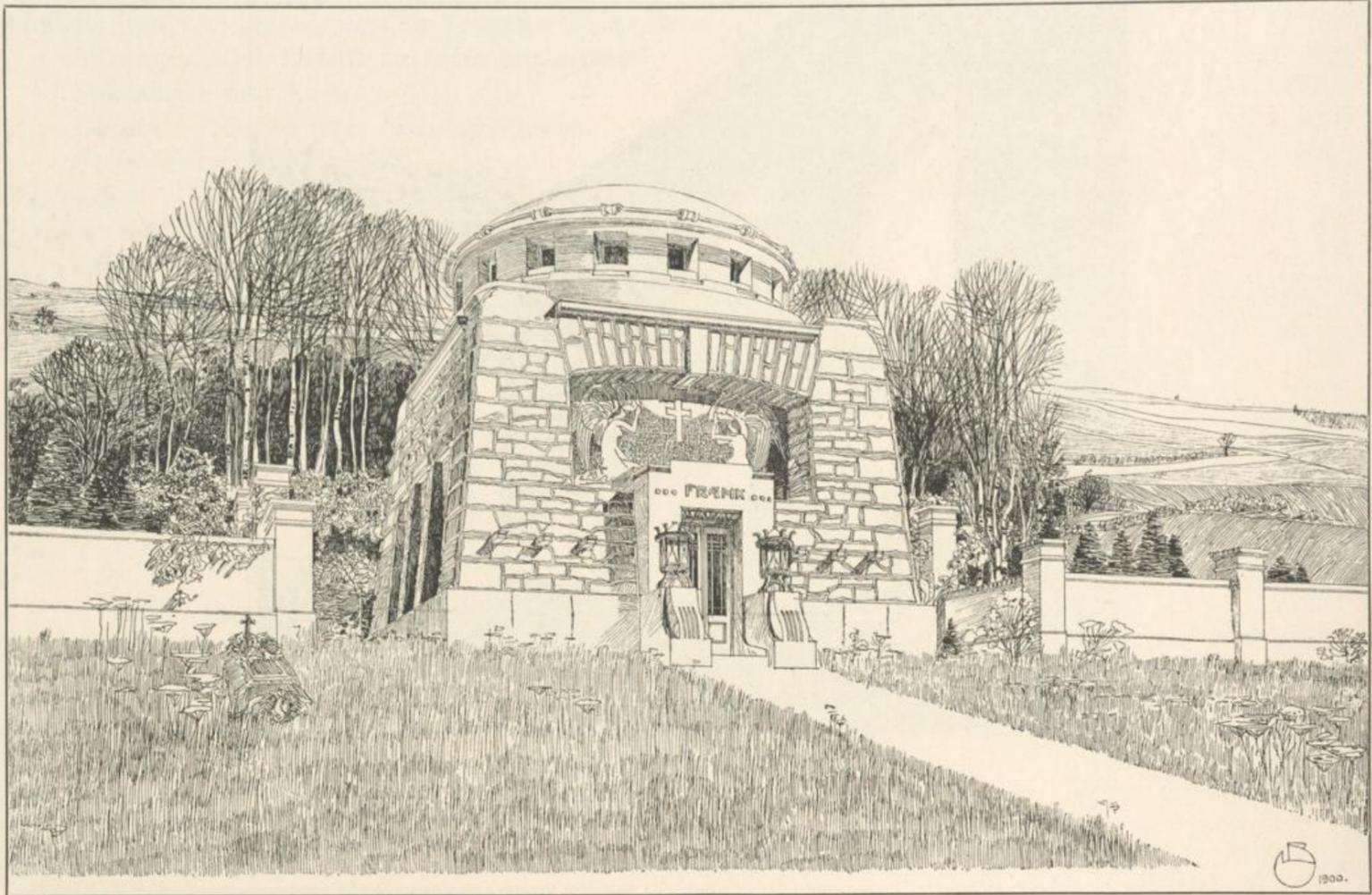
STUDIENJAHRE.

Das hundertmal Gesagte zum hundertundersten Male zu sagen, muß den Mut haben, wer eines Künstlers wie Leopold Bauers Eigenart lebensgeschichtlich darstellen will. Und so müssen auch wir an den Eklektizismus anknüpfen, der die Baukunst des 19. Jahrhunderts bis zu Anfang der neunziger Jahre uneingeschränkt beherrscht hat: denn in eben diese Zeit fällt unseres Künstlers Aufkeimen.

Hervorgegangen aus einer mittleren Baufachschule — der Staatsgewerbeschule zu Brünn —, wo ein Schüler Hansens, Professor Prastorfer, im Geiste seines Meisters die Grundsätze antiker Baukunst lehrte, kam Bauer im Jahre 1892 an die Wiener Akademie. Hier lehrte damals noch Hasenauer, allein zwei Jahre später schon Otto Wagner, der nachherige Bekämpfer alles Eklektizismus. Aber zu stark noch war die alte Tradition eines Hansen, eines Hasenauer, als daß sie nicht auch auf die ersten Schüler des neuen Meisters eingewirkt hätte. Und wirklich standen die Arbeiten jener ältesten Schüler Wagners noch deutlich im Zeichen der «historischen»

Baukunst. J. M. Olbrich, Josef Hoffmann, Josef Plečnik und eben auch Bauer,¹⁾ um die Bedeutendsten zu nennen, entwickelten sich auf diesem Boden: zu ihrem Heile! Dann trat der Umschwung ein: Halb führend, halb geführt, wie es in einer Broschüre jener Tage: «Die moderne Architektur, Otto Wagner und die Wahrheit über beide» treffend gesagt worden ist, ergab sich Wagner einem neuen Glaubensbekenntnis: der «Moderne», wie er es damals nannte. Stürmisch setzte die Bewegung ein, alles, was an Grundsätzen und Überzeugungen bis dahin festgestanden, in wildem Fluge niederreißend. Ein hohes Ziel, eine neue Renaissance — nein, eine völlige «Naissance» verkündete der Meister, aufgebaut nicht einmal auf den Trümmern des Alten, sondern auf gänzlich leergefegter Plattform: «Ich hab' mein' Sach' auf Nichts gestellt!» das ungefähr hat man damals geträumt.

¹⁾ Siehe dessen: «Verschiedene Skizzen, Entwürfe und Studien, ein Beitrag zum Verständnis unserer modernen Bestrebungen in der Baukunst». Anton Schroll & Co., Wien 1899.



Eine kleine Grabkapelle.

Begeisterung und eine nicht kleine Anzahl von Talenten waren am Werke. So mußte denn etwas entstehen und es entstand wirklich etwas: die «Wagnersche Schule» in der Baukunst.

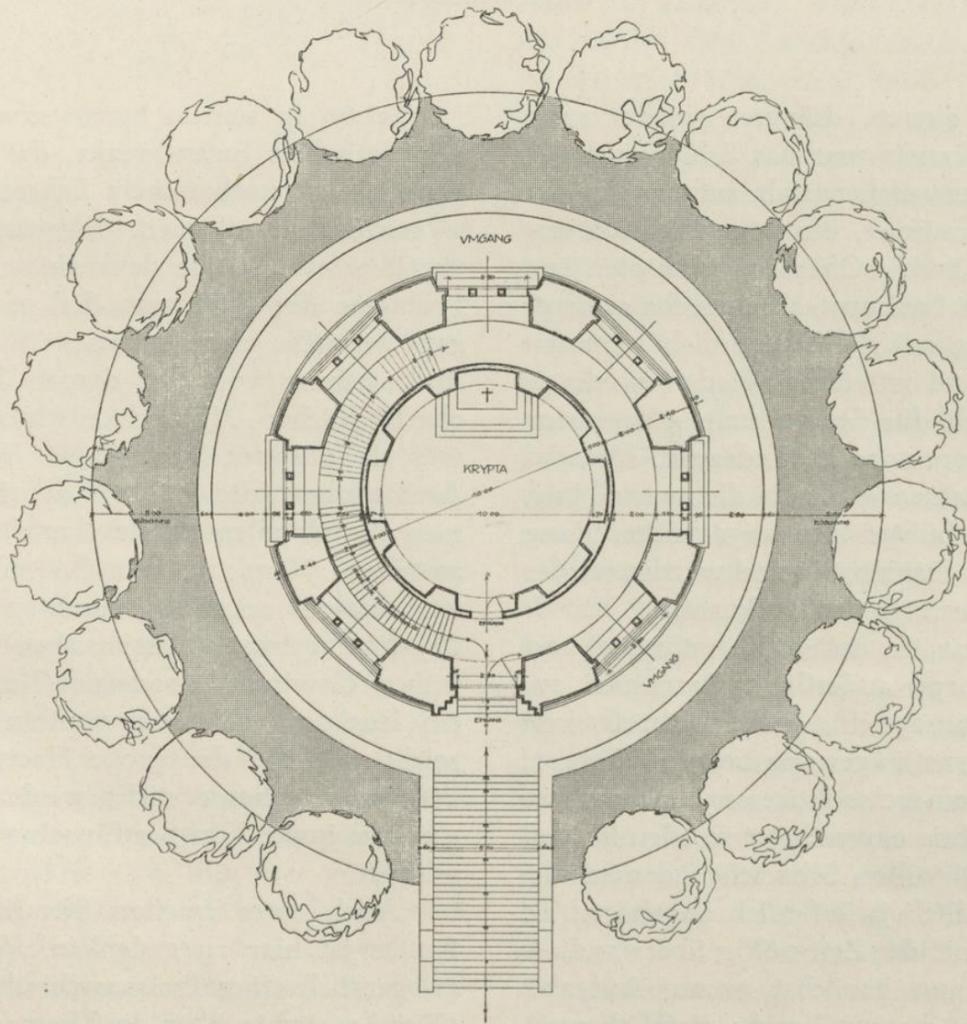
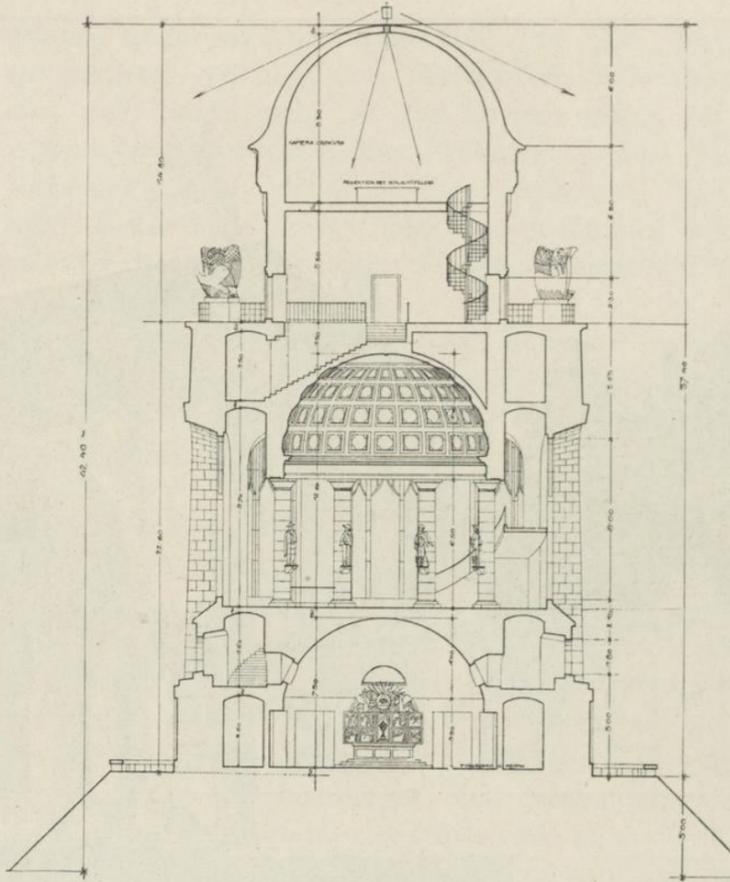
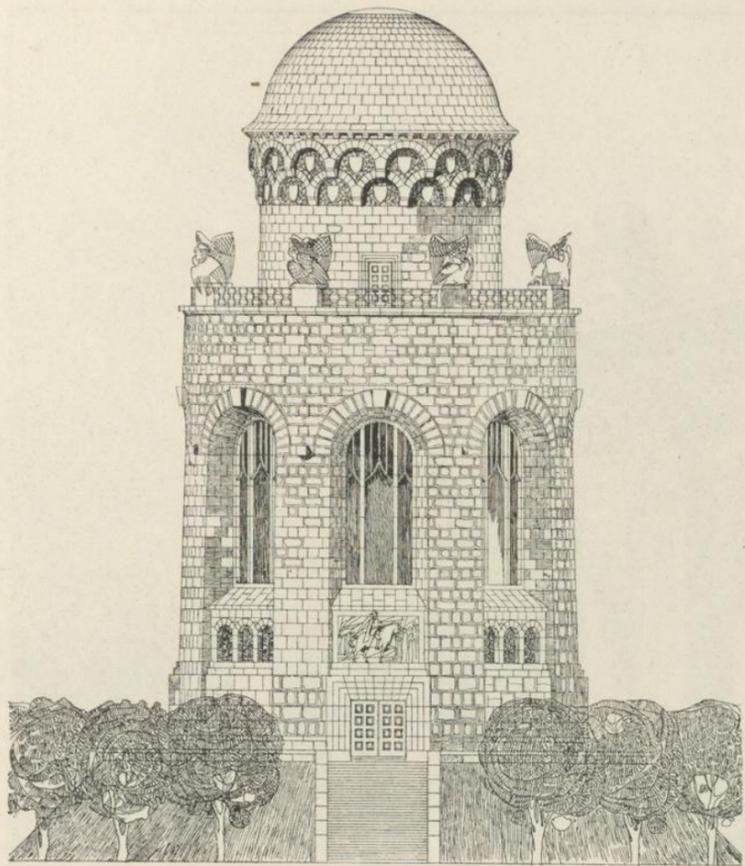
Theoretisch ganz unter dem Einfluß tönender Schlagworte über Stoff, Konstruktion und Zweckmäßigkeit als einzigen Stilvoraussetzungen in der Baukunst stehend, fehlte ihr leider die Gelegenheit, sich praktisch stärker zu betätigen und zu entwickeln. Über den Mangel eines tektonischen Apparats — denn eben dieser Apparat war als «historische» Überlieferung in Acht und Bann getan worden — half sie sich durch einen willkürlich ersonnenen ornamentalen Dekor hinweg. Es kam die Zeit der sogenannten Empfindungslinie, die Zeit der mit buntem Allerlei übersäten, gesimslosen Fassaden, der abenteuerlichen Tür- und Fensteröffnungen (mit Vorliebe hufeisenförmig gestaltet), der ins Groteske verzerrten Verhältnisse, des Mangels jedweden einheitlichen Maßstabes (Fratzen und Masken von ungeheurer Größe) und was dergleichen Erfindungen einer ins Reich der Voraussetzungslosigkeit eingetretenen Phantasie mehr sind.

Den klaffenden Widerspruch freilich zwischen der rein materialistischen Theorie und der völlig

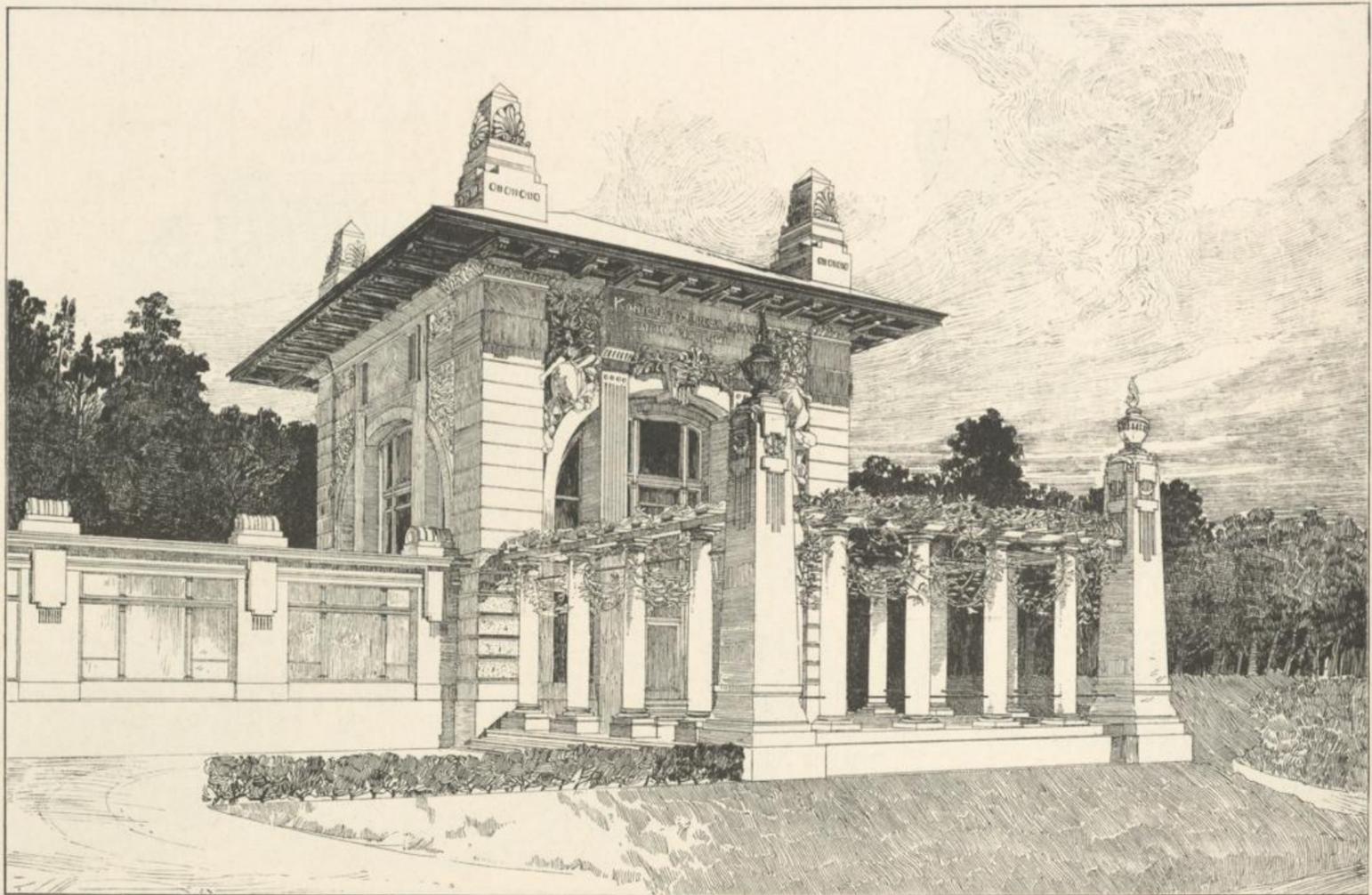
phantastischen Zeichenweise konnte man nicht überbrücken — denn das hierzu einzig taugliche Bindeglied, der tektonische Apparat, stand eben auf dem Index, und so liefen Theorie und Zeichnung in der Wagnerschule zeit ihrer Dauer, d. i. durch fast anderthalb Jahrzehnte, eigentlich als unversöhnliche Gegensätze nebeneinander einher.

Die Reaktion gegen diese ganze künstlerische Ungereimtheit war unausbleiblich. Aber nicht so sehr konnte sie sich richten gegen die wahren, wenn auch einseitigen und tendenziös überspannten Grundsätze materialistischer und konstruktiver Natur, als vielmehr gegen deren widerspruchsvolle Anwendung in der künstlerischen Praxis. Deshalb fiel als erstes die auf die Basis ornamentaler Willkür gestellte äußere Gestaltung — wenn der Ausdruck hier noch Anwendung finden kann: die neue Version der architektonischen Formensprache.

Allein mit den dürftigen Resten, die solcherart von dem ganzen kühnen Versuch einer völligen Umstülpung aller baukünstlerischen Überzeugungen übrig blieben, konnte sich die allmählich wieder besonnener werdende junge Generation dauernd nicht zufrieden geben. Die ethisch-romantischen Kräfte, die jedweder Kunst und nicht zum wenigsten



Entwurf für ein Denkmal auf dem Schlachtfelde zu Aspern.



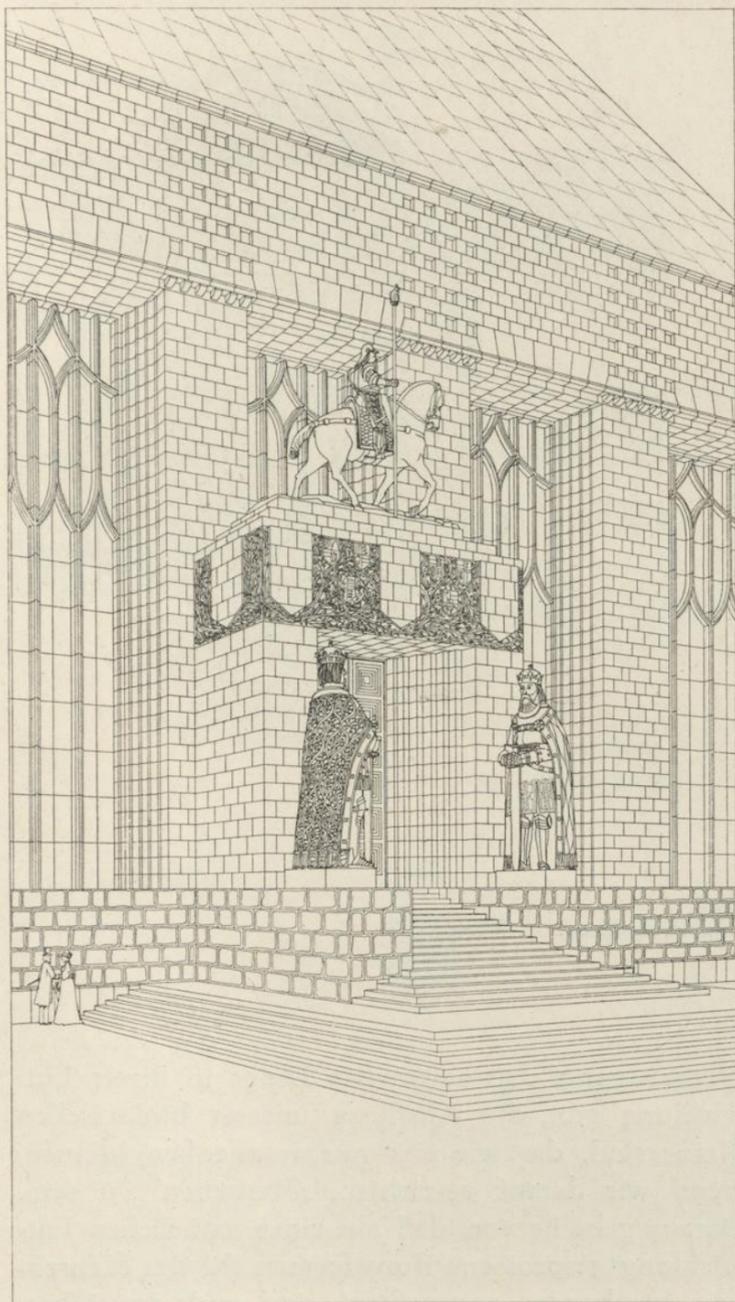
Architekturstudie.

auch der Baukunst eignen, drängten wieder nach Geltung. «Heimatskunst» war das Schlagwort der folgenden Tage, unter welchem sich, anfangs schüchtern, bald aber ungestümer, die totgeglaubte historische Schule wieder an die Oberfläche drängte: jene Schule, der auch die Baukunst als einer ihr wesentlichen Voraussetzung auf die Dauer nicht entraten kann. Hand in Hand mit ihrer Wiedererweckung stellte sich das Gefühl für den verloren gegangenen alten tektonischen Formapparat wieder ein, Material und Konstruktion rückten wieder in die zweite Linie, wohin sie gehören, büßten den angemaßten Rang eines beherrschenden Prinzips ein und wurden wieder zum dienenden Moment in der Baukunst.

Daß dieser ganze, in seiner überstürzten und heftigen Art auf knapp anderthalb Dezennien zusammengepreßte kunstgeschichtliche Prozeß von einem denkenden Kunstjünger wie Leopold Bauer, trotz seiner (zu Beginn dieses Prozesses) noch frühen Jugend sehr bald richtig eingeschätzt worden ist, daß Bauer die verhängnisvollen Schwächen der Schule, der er selbstverständlich ja äußerlich angehörte, als einer der wenigen mit der Zeit völlig überwand, — das zu zeigen ist nun zunächst unsere Aufgabe. Wir müssen aber zu diesem Zwecke ziemlich weit, selbst bis zu Bauers Lehrjahren an der Akademie zurückgreifen.

Schon in seinem bereits erwähnten literarisch-künstlerischen Jugendwerke, das er in berechtigter Dankbarkeit noch seinem Lehrer Wagner widmete: «Verschiedene Skizzen, Entwürfe und Studien», verrät er eine solche denkerische Vertiefung in die Probleme der Baukunst, daß es keiner Prophetengabe bedurfte, schon in diesem Werke eine gewaltige Entfremdung von der damals herrschenden bloß oberflächlichen Nützlichkeitstheorie der Baukunst, wie sie uns so drastisch in Wagners «Moderne Architektur» (dieser Bibel der jungen Schule, wie man damals allen Ernstes sagte) entgegentrat, festzustellen. Und so ragt Bauers Jugendwerk, wie wir damals schreiben konnten und heute nach 17 Jahren getrost unterschreiben können, «aus dem trüben Gewimmel modernen Kunstphrasentums als ein leuchtend Fähnlein, weithin die Richtung bezeichnend, die der große Heerzug» — nein, das können wir heute nicht wiederholen, wohl aber «die der junge Künstler für seine Person einschlagen wird».

Auch einer zweiten literarischen Jugendarbeit Bauers ist hier zu gedenken. Wir meinen seinen gelegentlich einer Preisausschreibung der Zeitschrift «Der Architekt» über das Thema: «Die alte und die neue Richtung in der Baukunst» mit einem Preise gekrönten Artikel (1898). Wie frei und überlegen



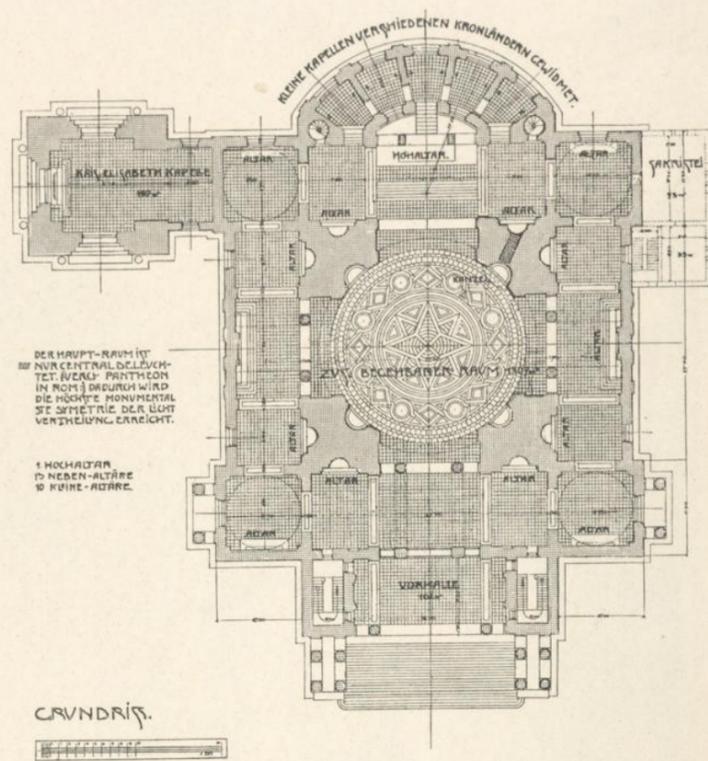
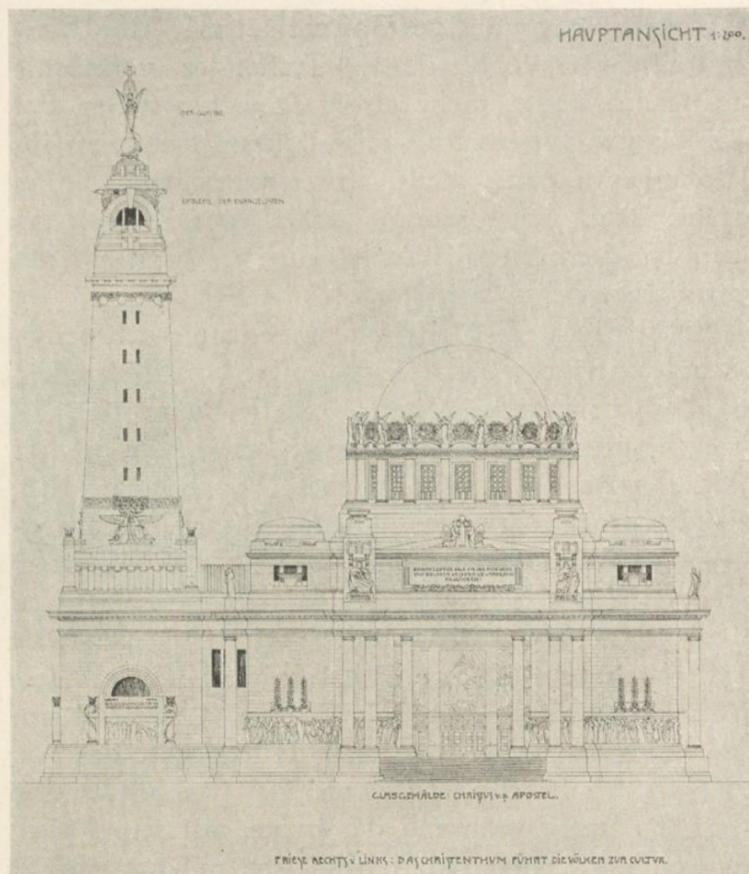
Architekturstudie.

urteilt damals schon Bauer, wenn er schreibt: «Das baukünstlerische Werk kommt nur zustande, indem der Schöpfer desselben beim Konstruieren stets an das Schöne und beim Schönen stets an die mögliche Ausführung — das Konstruktive — denkt. Das wechselseitige Verhältnis zwischen einer Phantasiegeburt und dem real Möglichen ist ein sehr inniges dadurch geworden, daß die Kunstform immer das scheinbar Konstruktive einer früheren Bauweise ist, die verloren gegangen oder durch bessere Konstruktionen ersetzt worden ist. Die alte Konstruktionsform entwickelt sich nun frei von allen mathematischen und wissenschaftlichen Funktionen nach bloßem Empfinden des Architekten zur Kunstform. Das künstlerische Bauwerk ist daher zu allen Zeiten eine Art Chronik, aus der der Wissende lesen kann, wie man früher baute. Daraus ergibt sich auch das untrennbare Band, welches

unsere gegenwärtige Bauweise mit der Vergangenheit verbindet.» Treffender vermöchte man auch heute, mehr als drei Lustren später, das Abhängigkeitsverhältnis aller Baukunst zu dem ihr Vorangegangenen nicht zu kennzeichnen. Man sieht: Bauer hatte schon damals seine Freiheit gegenüber der materialistischen Theorie Wagners vollständig erreicht.

Daß in dem Maße, als Bauer äußerlich seiner Schule entwuchs, auch seine innere Unabhängigkeit und Selbständigkeit immer mehr hervortrat, ist nur natürlich: Deshalb konnten wir schon wenige Jahre später — freilich zunächst noch unter dem Widerspruch derjenigen, die auch in Kunstingen nur das Äußerliche sehen — schreiben: «Hervorgegangen aus der Wagnerschule, steht Bauer heute bewußt auf dem Standpunkte, seinen eigenen Weg zu gehen. ‚Es ist natürlich (so formuliert er diese Erkenntnis selbst), daß der bloßen Gegenwart nur der Oberflächliche lebt, alles Historische, das sein Schaffen mit der früheren Zeit verbindet, zu brechen meint, während der ernste, mit seiner Welt ringende Künstler sich bewußt ist, nur ein Rad in dem großen Getriebe zu sein, seine Gedanken und Erfindungen an dem Maßstabe der Historie mißt, sorgsam wählt und das, was sein Genius in günstigen Stunden ihm eingibt, prüft, ob es wert ist, Daseinsform zu erhalten.‘ Diese kritische Besonnenheit, die wieder den Anschluß sucht an frühere Zeiten, ist Bauers Stärke, nicht bloß theoretisch, sondern auch praktisch. . . Es ist das ewig Giltige der Baukunst im Medium unserer Zeit gesehen und dargestellt mit den Mitteln dieser Zeit, was er uns gibt.»

Hier ist die Stelle, auch der treffenden Worte zu gedenken, mit denen der allzufrüh verstorbene Kunstgelehrte Karl M. Kuzmany in seiner Studie «Leopold Bauer» («Dekorative Kunst» VIII, 1904) unseres Künstlers denkerische Eigenart kennzeichnet «Ihn schlechthin einen Grübler zu nennen, verwehrt der Umstand, daß er durch den gesunden Instinkt davor gewarnt wird, sich von dem sicheren Boden der beherrschten Kunstübungen zu entfernen. Wenn er sich einmal darüber erhebt, verliert er trotzdem die Tatsachen nicht aus dem Auge; es geschieht der Blick aus höheren, schier metaphysischen Bereichen lediglich deshalb, um die großen Zusammenhänge zu überschauen. Er vermag dies dank der bei Semper und Darwin gelernten Methode. Die von den genannten Denkern angebahnte Erkenntnis in bezug auf ein abhängiges Werden der Kunst ist bald Gemeingut des Wissens aller gewesen, die sehen wollen. Bauer führt zugleich einen Kampf gegen Bestrebungen der letztverflossenen Epoche, die wider den natürlichen Verlauf der Dinge gerichtet waren, indem er nachweist, wie jeweilige Stileigentümlichkeiten abfallen mußten, sobald über ihre Entstehungs-



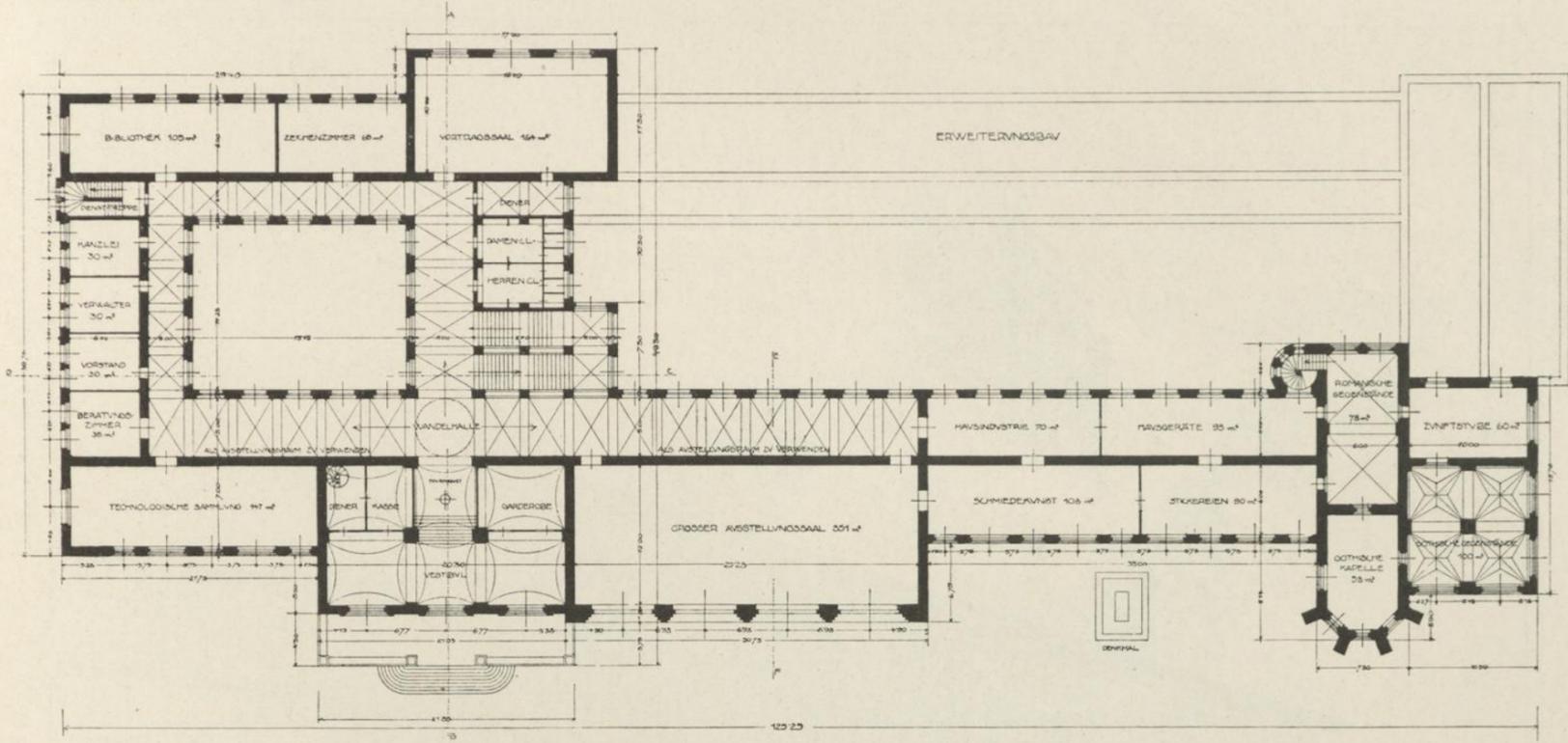
Konkurrenzprojekt für die Kaiser-Jubiläumskirche in Wien.

bedingungen fortgeschrittene Lebensumstände — diese im weitesten Sinn genommen — herrschend geworden. Der paradoxe Satz, daß ‚die Kunst ihrem innersten Wesen nach konservativ ist‘, und die Einsicht, daß ‚ein neuer Stil sich weder am Reißbrett erfinden, noch durch Handwerker herbeiführen läßt‘, mußten den schaffenden Künstler vor dem blinden Radikalismus bewahren, der eine Zeitlang drohte.»

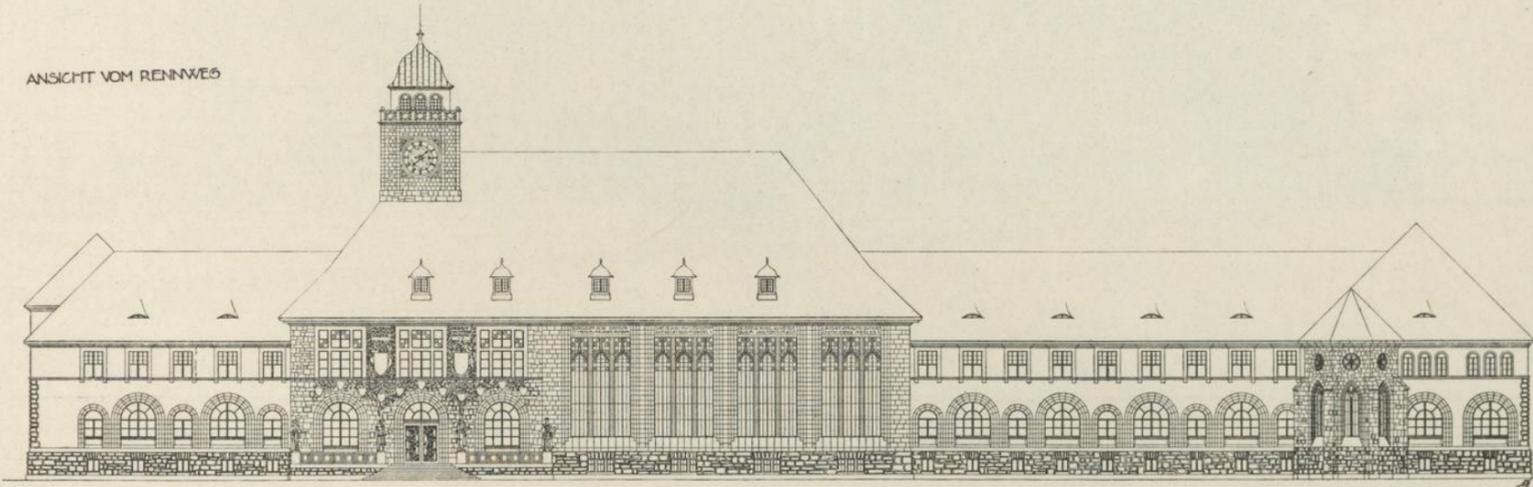
Dieser seiner entwicklungsgeschichtlichen Auffassung der Kunst ist Bauer bis auf den heutigen Tag unbeirrt treu geblieben. Und so konnte er auch jüngster Zeit erst seinen daraufbezüglichen Gedankengang folgendermaßen formulieren: «Für wichtig hielt ich immer meine Theorie von der Anwendung der Darwinschen Grundsätze auf die Baukunst. Die Entwicklung der Welt hat bestimmte Formen geschaffen und dadurch gewisse Grundsätze als unumstößlich festgelegt... Ich habe die feste

Überzeugung, daß es gewisse Dinge in dieser Entwicklung gibt, die Ausflüsse unserer biologischen Natur sind, die wir uns nur wegdenken können, wenn wir darauf verzichten, ‚Menschen‘ zu sein. Daraus geht hervor, daß aus einer natürlichen Entwicklung gesprossene Kunstformen die der Menschheit am besten ‚angepaßt‘ sind und das ‚Überleben des Bestangepaßten‘, das uns in der Darwinschen Theorie mit so bestrickender Logik bewiesen wird, ist in der Architektur zweifellos die Antike... Wäre sie es nicht, sie könnte die Welt nicht so oft in ihren Bann gezogen haben... Säulen und Säulenordnungen werden zwar durch die Bedürfnisse und Ansprüche des jeweiligen Jahrhunderts variiert und verändert werden, aber sie werden nie aussterben, so wenig wie der Dreiklang in der Musik.» Das ist der springende Punkt in Leopold Bauers künstlerischem Glaubensbekenntnis. Hac itur ad astra!

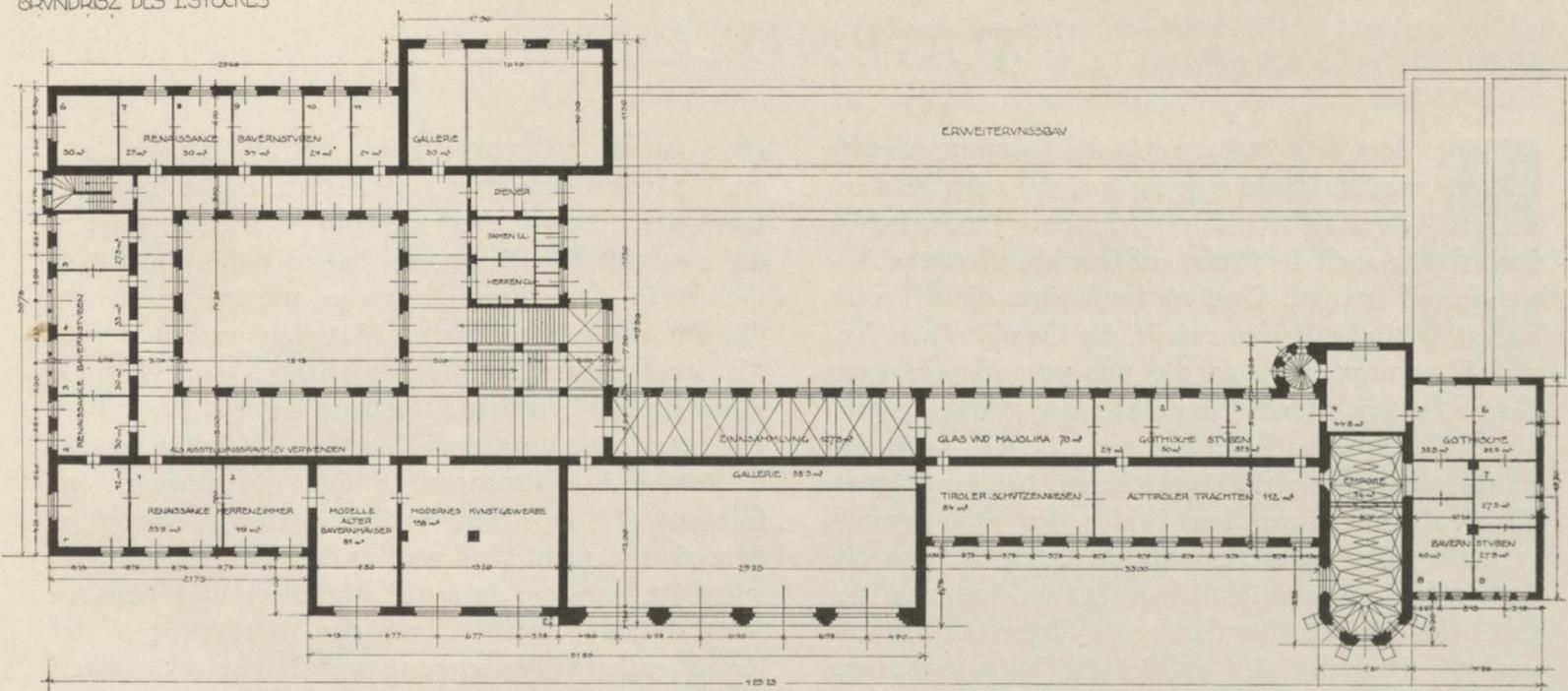
GRUNDRISS DES HOCHPARTERRE



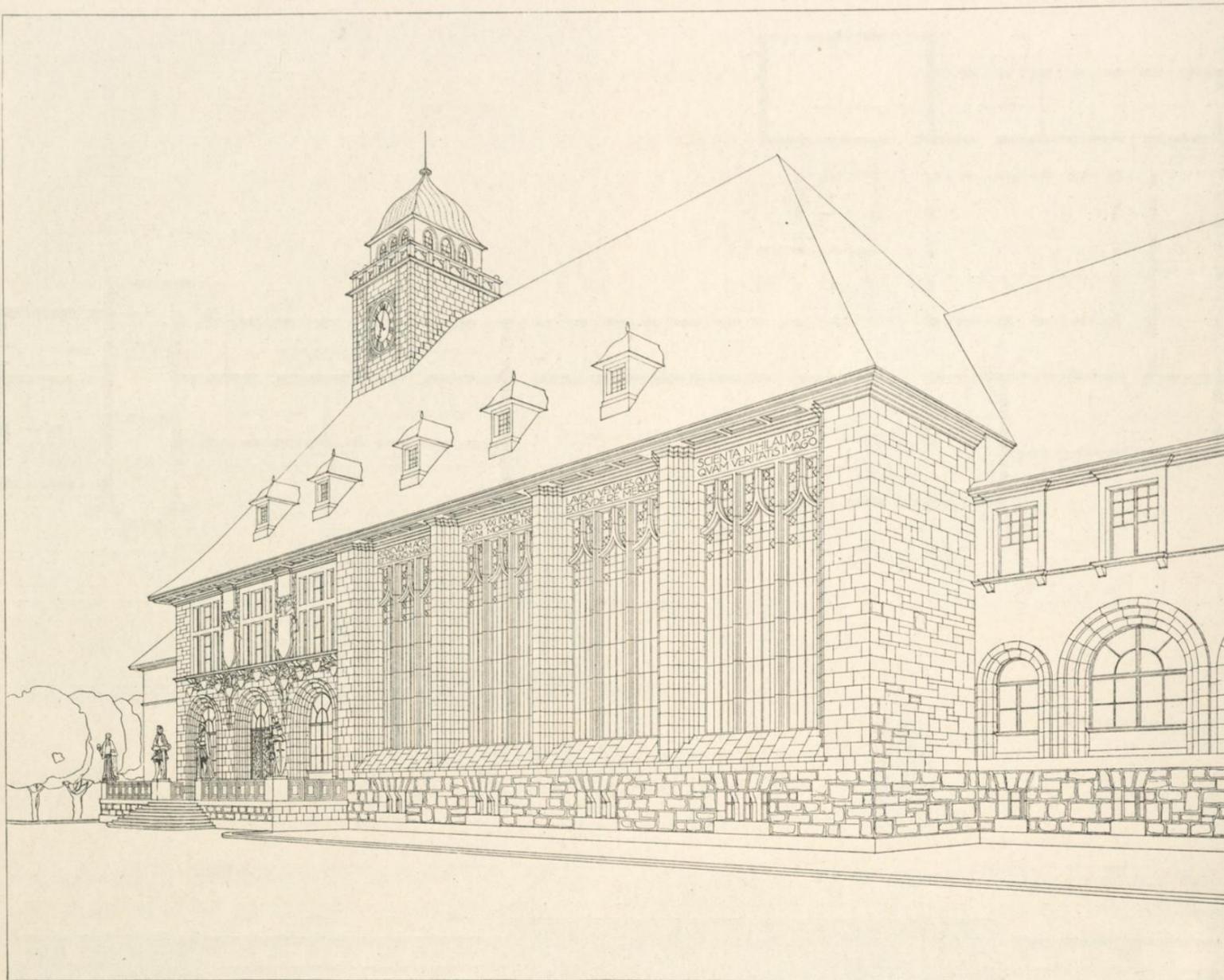
ANSICHT VOM RENNVEG



GRUNDRISS DES I. STOCKES



Entwurf für ein Museum tirolischer Volkskunst und Gewerbe in Innsbruck.



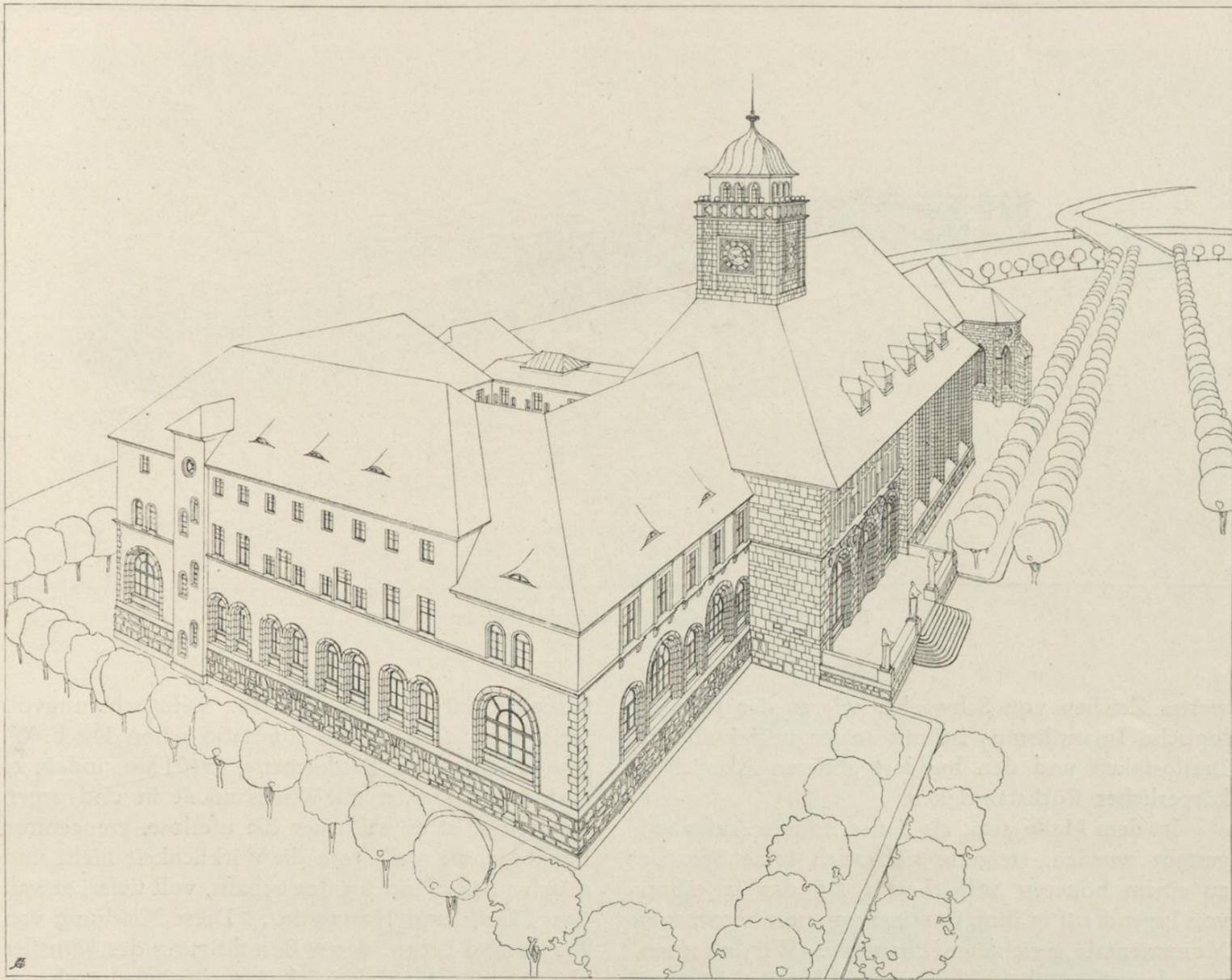
Entwurf für ein Museum tirolischer Volkskunst und Gewerbe in Innsbruck.

II.

JUGENDZEIT.

Mit dem Eintritt Bauers in die Baupraxis mußte es sich alsbald zeigen, ob seine in den Studienjahren selbständig gewonnenen theoretischen Grundsätze auch die Probe auf ihre künstlerische Anwendung bestehen. Und sie bestanden diese Probe. Bauers kritische Besonnenheit, die theoretischen Anschluß gesucht hatte an die uns voraufgegangenen Zeiten, fand sich auch dem praktischen Wirken gegenüber bald zurecht: Ein Blick auf das, was er in den ersten Jahren seiner Praxis geschaffen hat, bestätigt es. Nicht als ob er in den Fehler des Stilkopierens verfallen wäre, wohl aber knüpft er da an, wo der Faden der baugeschichtlichen Entwicklung zu Beginn des 19. Jahrhunderts jäh abgerissen wurde und die Sturzflut der reflektiven Stilnachahmung begann. Fast alle die ersten Bauerschen Konzeptionen klingen deutlich an diese Zeit der Präreflexion, also

etwa an die zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts an. So vor allem seine schlesischen und mährischen Landsitze. Dabei aber verstand es Bauer zugleich, die neuzeitlichen Errungenschaften auf technischem Gebiet in seine Formensprache aufzunehmen, wie die Verwendung modernen Materials und moderner Konstruktionsmittel, die Rücksichten auf Hygiene und Komfort beweisen. Treffend kennzeichnet diese Eigentümlichkeit unseres Künstlers Dr. Franz Servaes in seinen Ausführungen in den «Modernen Bauformen» (1907), indem er sagt: «Gewiß, Bauer ist Sezessionist, nicht bloß weil er der Wiener Sezession angehört, sondern in weit stärkerem und tieferem Sinn deshalb, weil er aus den Niederungen der herrschenden Stilverwirrung und Geschmacklosigkeit auf den Berg neuschöpferischer Kunsttätigkeit entwichen ist. Aber gerade hier zeigt sich der Segen



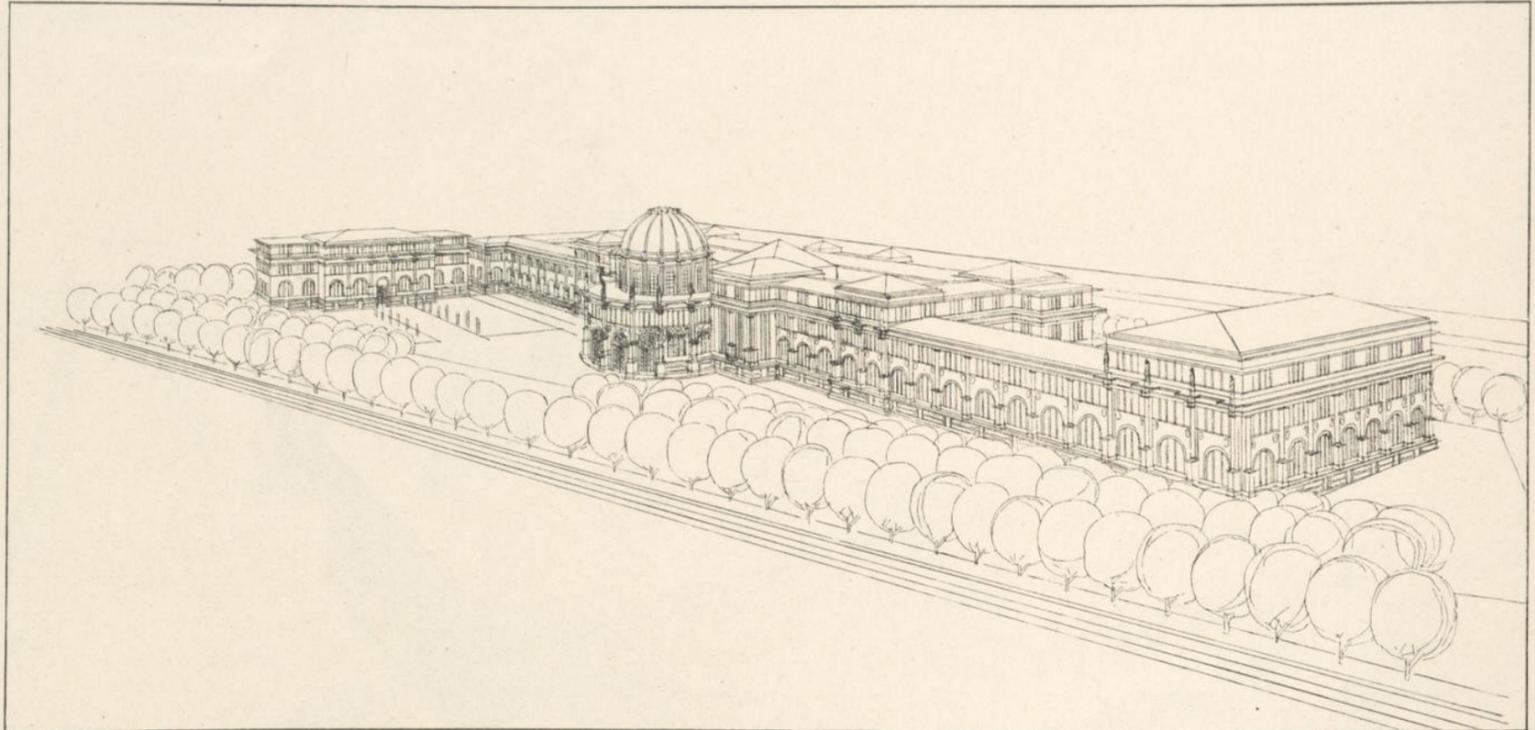
Entwurf für ein Museum tirolischer Volkskunst und Gewerbe in Innsbruck.

seiner historischen Schulung. Er war viel zu gut geschult, um in eklektischer Formennachahmung oder in willkürlicher Formenverzierung sich gefallen zu können. Vielmehr suchte er, gleich so manchen anderen, die heutzutage das Richtige wittern, eine besonnene und organische Anknüpfung dort, wo vor dem Einbruch des Eklektizismus der Faden der natürlichen geschichtlichen Entwicklung abgerissen worden war, beim Biedermeierstil. Man mag über diesen Stil urteilen wie man will, man mag ihn philiströs, beschränkt, schwunglos schelten — doch ist er naiv, gemütvoll und behaglich, der echte Ausdruck bürgerlicher Kultur.»

Nun, daß es Bauer nicht bei dieser einen «Anknüpfung» bewenden ließ, daß er dem biedermeierschen Geschmack gerade nur insoweit den Tribut zollt, als ihm die gestellte Aufgabe hiezu ein Recht gab — also da, wo es sich eben um «gemütvollen, behaglichen Ausdruck» handelte, wollen wir sogleich feststellen. Wir werden später sehen, daß in dem Maße, als Bauers Aufgaben über den beschränkten

Horizont bürgerlicher Wohnbauten und kleiner adeliger Landsitze hinauswuchsen, auch sein Stil sich erweiterte und veredelte, bis er zuletzt in den monumentalsten Versionen sich frei und großartig entfaltete.

Nichts wäre überhaupt gefehlter, als Bauer zu jener Art von Künstlern zu zählen, die, nachdem sie eine leidlich «persönliche Note» gefunden haben, sich selbst ewig «treu bleiben», d. h. über ihr relatives Entwicklungsstadium nicht mehr hinauskommen, gleichsam in ihren späteren Schöpfungen nur noch Varianten ihrer früheren Schöpfungen liefern. Weniger wohlwollende Beurteiler haben es ja Bauer wiederholt zum Vorwurf gemacht, daß er ein «Abtrünniger» sei, einer, der die Überzeugung seiner Jugend in reiferem Alter vielfach verleugnet hat. Allein dieser Vorwurf ist ebenso töricht, wie es etwa töricht ist, dem reifen Manne vorzuwerfen, daß er sich nicht mehr in seiner Jünglingsgestalt präsentiert. Nein: Der Infantilismus in der Kunst ist ein ebenso beklagens-

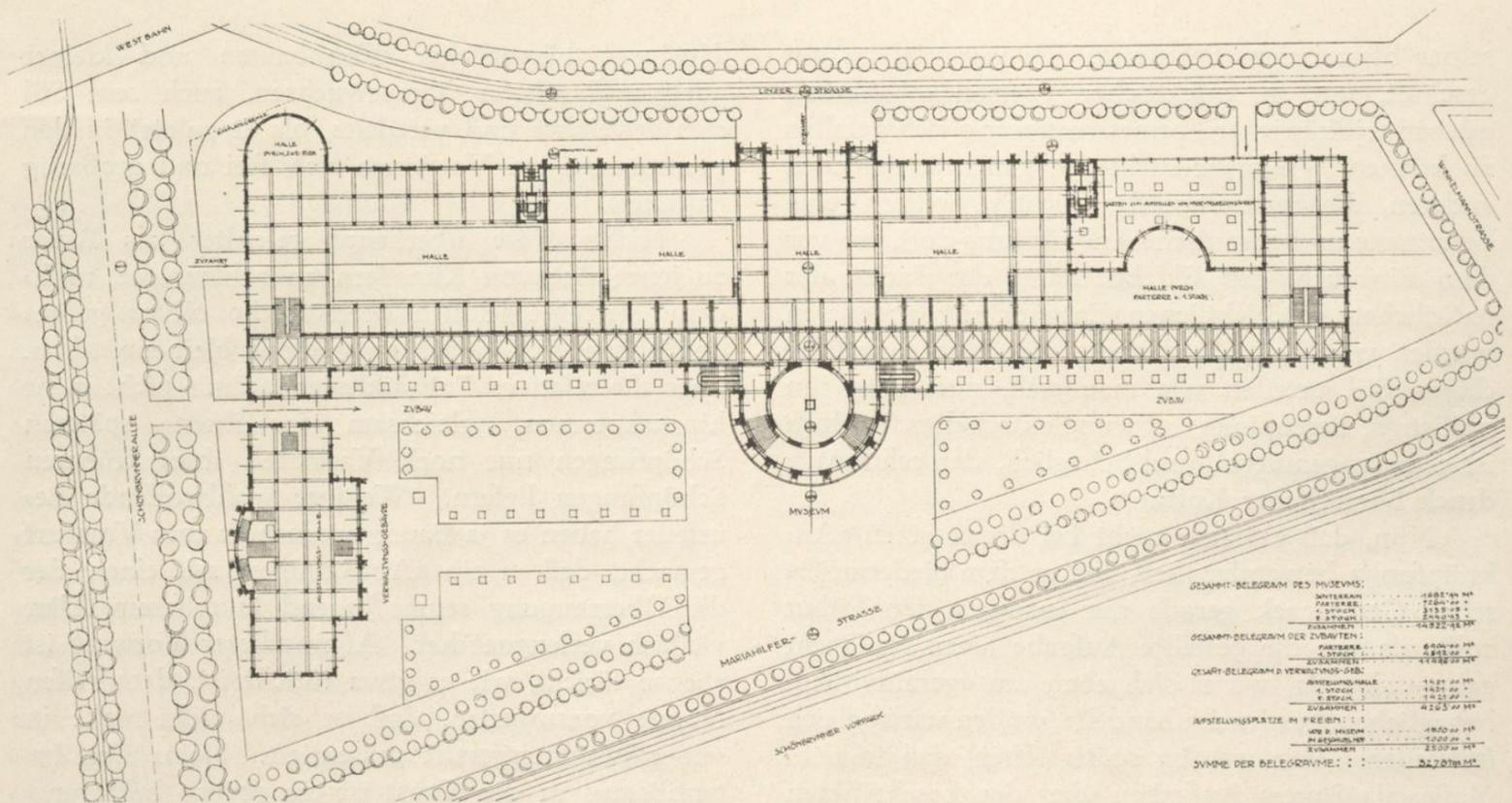


Konkurrenzprojekt für das technische Museum in Wien.

wertes Zeichen von Schwäche, wie es der physiologische Infantilismus ist mit seiner unfreiwilligen Bartlosigkeit und den hundert anderen Abzeichen körperlicher Rückständigkeit.

In dem Maße also, als Bauer höhere Aufgaben gestellt wurden, steigerte sich auch seine Sprache zu einem höheren Stil. Latent lag das ja schon von Jugend auf in ihm, in seiner von vornherein aufs Monumentale gerichteten Phantasie. Wir brauchen uns daraufbezüglich bloß seines bereits zitierten Jugendwerkes und einer Anzahl in die erste Zeit

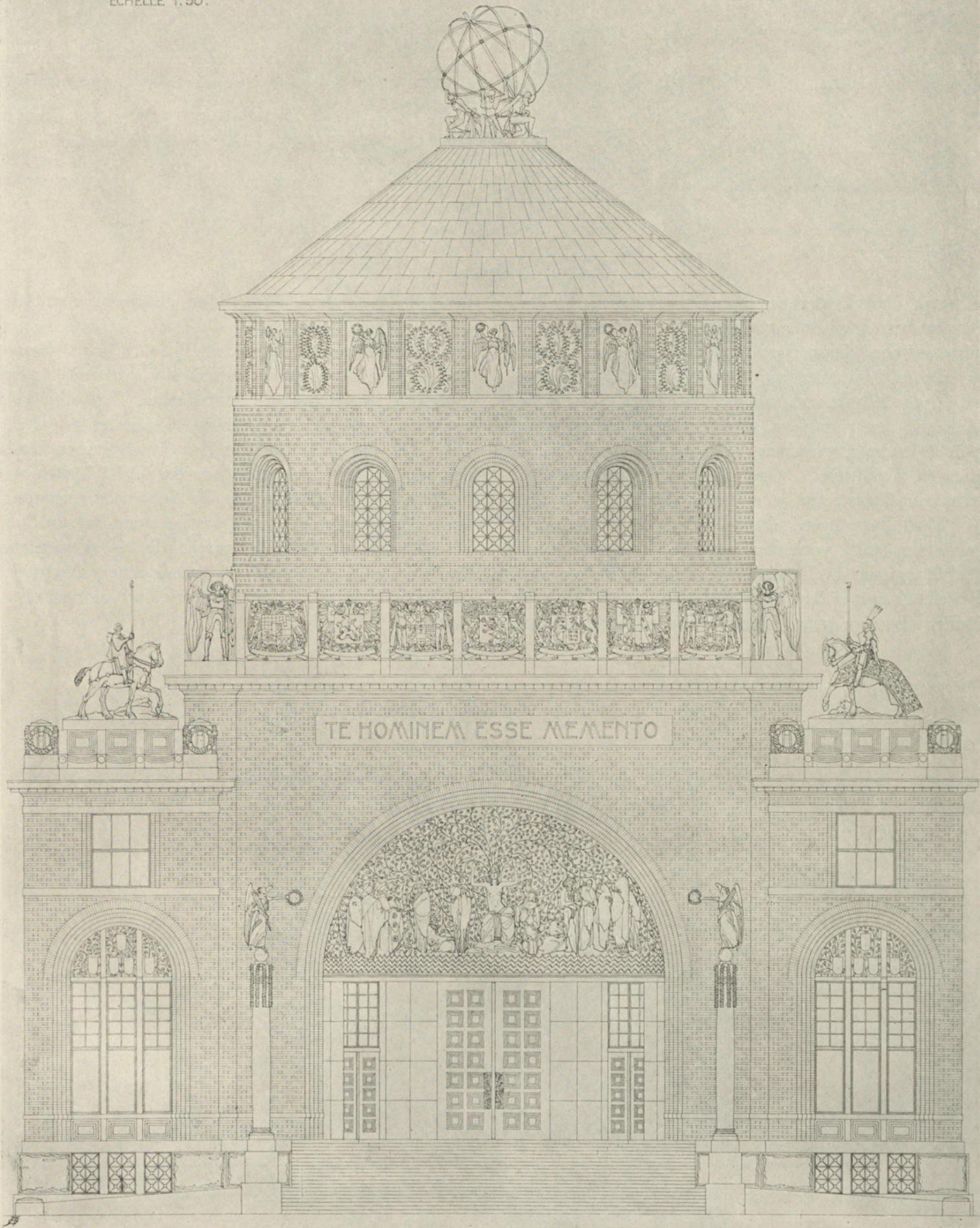
fallender Entwürfe zu erinnern. Sehr schwungvoll weist gerade auf diesen Umstand schon Dr. E. W. Braun («Moderne Bauformen», 1910) hin, indem er ausführt: «Gepaart mit Wachsamkeit in und gegen sich selbst ist es bei Bauer die uferlose, grenzenlose Phantasie, die voll Trotz die Wirklichkeit flieht und märchenhafte Prachtbauten schafft, voll tiefer, gewaltiger Musik und Harmonie. . . Diese Mischung von Traum und Leben, deren Berechtigung der Künstler gleicherweise für sich in Anspruch nimmt und umschlungen hält, gibt, meine ich, die Essenz seines



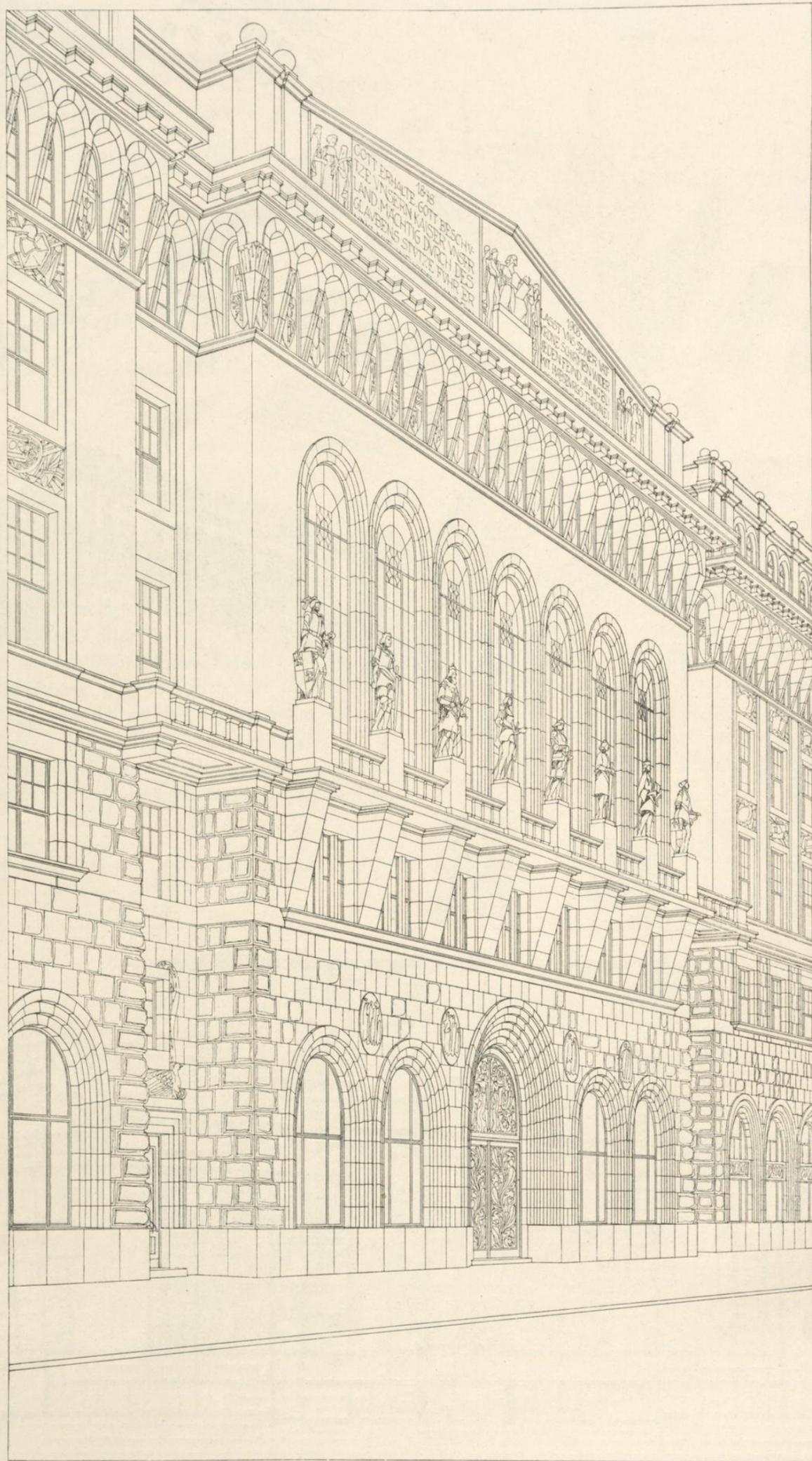
LA TRAVÉE DU MILIEU DE
LA FAÇADE PRINCIPALE.

ÉCHELLE 1:50.

MOTTO „CEDO MAIORI“.



Entwurf für den Haager Friedenspalast: der mittlere Teil der Hauptfassade.



Konkurrenzprojekt für das k. u. k. Kriegsministerium in Wien: Seitenfassade.



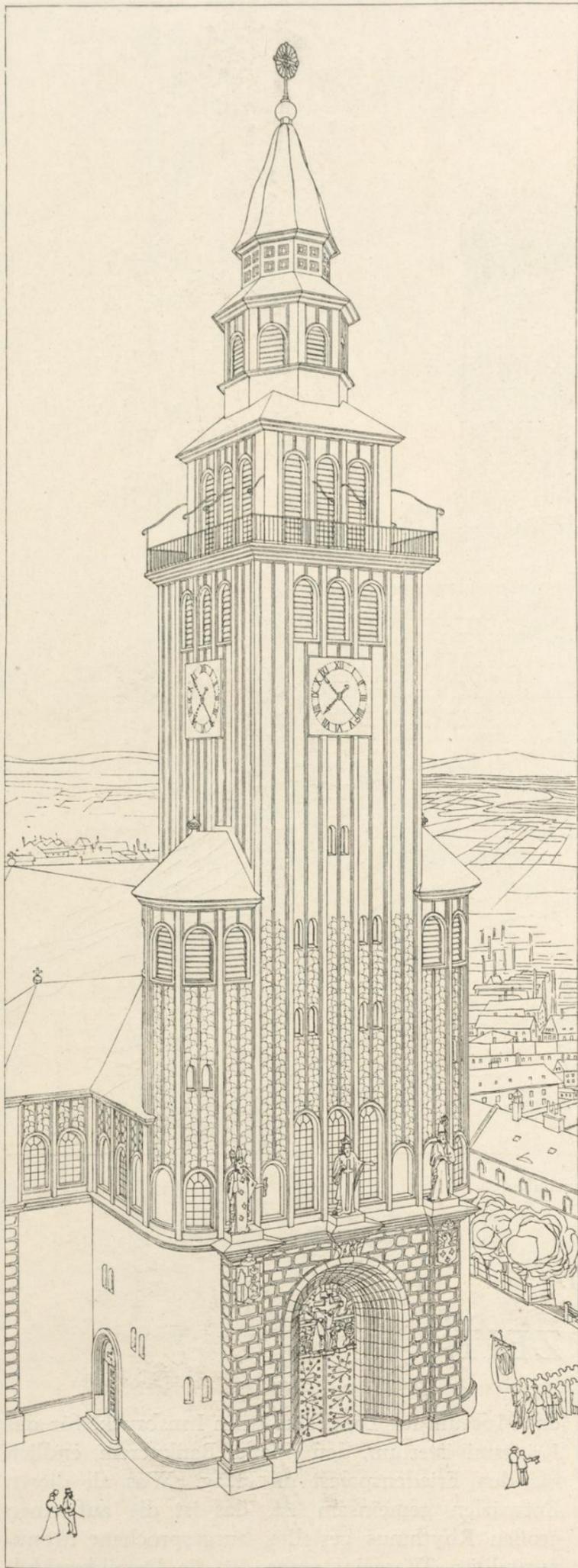
Architekturstudie.

III.

REIFE ZEIT.

Bedeutungsvolle Vorarbeiten, denen gleichsam die Rolle eines geistigen Trainings zukommt, gingen diesem Auftrage seit Jahren voraus: durchaus Wettbewerbe, teilweise mit Preisen gekrönt, niemals aber mit dem Erfolgenachträglicher praktischer Ausführung belohnt. Dazu gehören Bauers Entwürfe für die Kaiser Franz Josefs Jubiläumskirche und das Städtische Museum in Wien, seine Entwürfe für

das Museum für Landeskultur in Innsbruck, für das Kriegsministerium, den Wiener Bankverein, endlich für den Friedenspalast im Haag. Was all diesen Entwürfen gemeinsam ist, das ist die auf einen großen Rhythmus gestellte, ausgesprochene Monumentalität. Was sie trennt, ist die Detaildurchbildung, man könnte sagen der «Stil», soferne man nur diesen Begriff nicht im Sinne einer eng umgrenz-



Projekt
für die katholische Pfarrkirche in Bielitz.

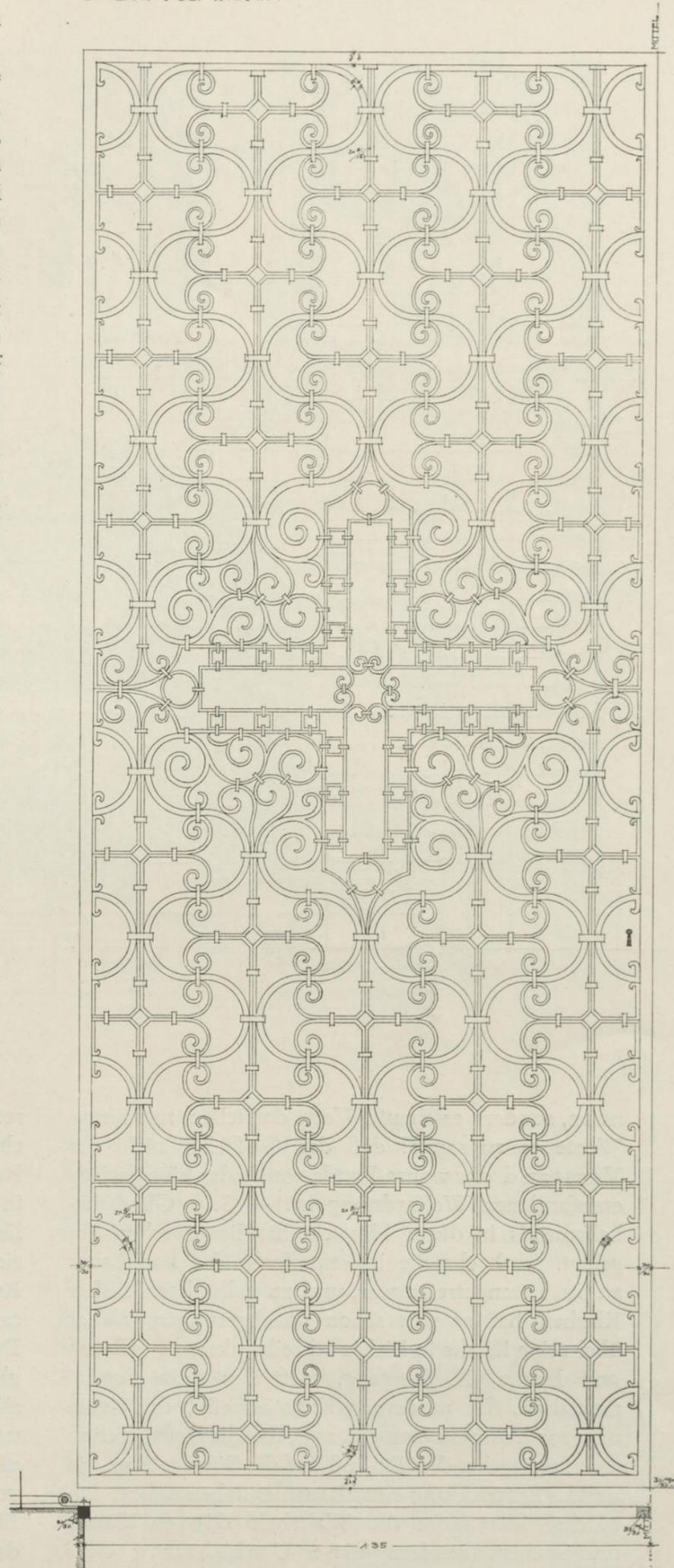
ten und bestimmt ausgesprochenen Historik versteht. So viel aber von Stil — in freier Auffassung des Wortes — steckt doch wohl in all den genannten Entwürfen, daß sie nicht jenseits jeder nur immer möglichen traditionellen Formgebung liegen. So kann man im Entwürfe für die Jubiläumskirche gestrost antike Anklänge suchen und wird sie finden; im Entwürfe für das Innsbrucker Landesmuseum sich gotischer Einschläge erinnern, beim Entwurf für das Kriegsministerium an Florentiner Bauten denken dürfen. Bauer hat eben richtig erkannt, daß als ein logisches Gegengewicht des sicherlich auch von ihm anerkannten Satzes: «Der Zeit ihre Kunst» der Satz gilt: «Jede Zeit hat ihre Probleme.» Das will besagen, daß jedes Jahrhundert die gerade ihm angemessenste bauliche Aufgabe auch am vollkommensten gelöst hat und daß es auch heute noch solche Probleme der Baukunst gibt, die sich ohne Tradition nur ganz unvollkommen und kunstfremd lösen lassen. Das eben ist zwischen einem Künstler wie Bauer und einem Künstler wie etwa Otto Wagner der Wesensunterschied, daß der letztere restlos jedes der Baukunst gestellte Problem unter dem Gesichtswinkel original-«moderner» Bauweise auffaßt, während der erstere keineswegs zu diesem Gewaltdogma schwört, sondern Aufgaben, deren ganze Herkunft in die Vergangenheit zurückgreift und in ihr wurzelt, auch im Geiste eben dieser Vergangenheit erstehen lassen will.

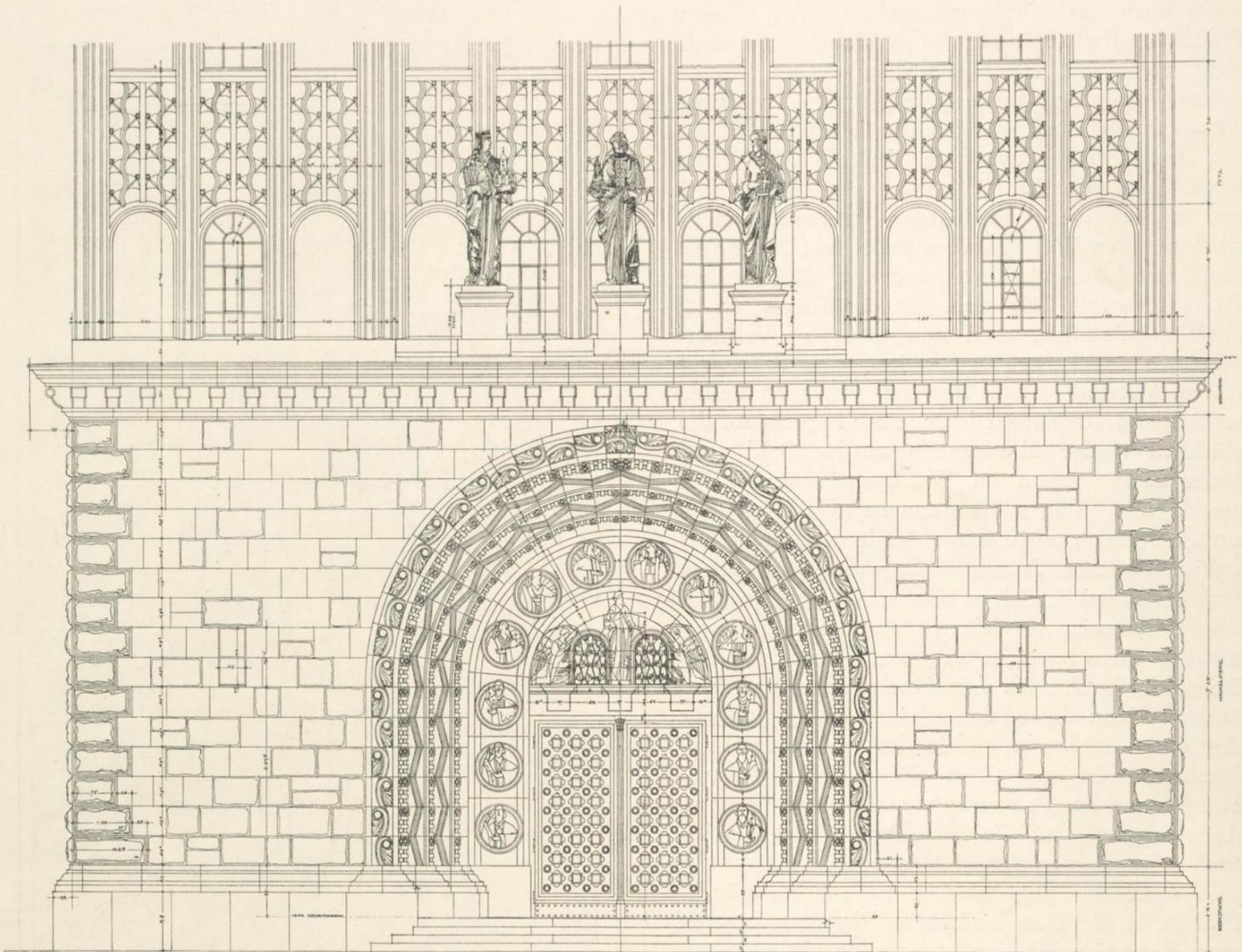
Also: der Zeit ihre Kunst — aber nur in eben jenen Werken, deren Probleme auch in der Zeit geboren sind, und solcher Werke gibt es ja nicht wenige, — man denke nur an die modernen Bauten für Handel und Verkehr, für Industrien und Utilitäten aller Art und ähnliches mehr. Aber man quäle sich doch nicht damit ab, uralte, durch die gefestigten Überlieferungen der Kultur längst gelöste, ich möchte sagen: geheiligte Bauaufgaben um jeden Preis in das Kleid von gestern und vorgestern zu kleiden und so gleichsam eine umgekehrte Maskerade der Baukunst zu proklamieren. In diesem Sinne sagte denn auch Bauer (Katalog der Session 1912) von sich selbst: «Soll ich nun von meinen eigenen Werken sprechen, so muß ich vor allem erklären, daß ich mir wenig Mühe gegeben habe, sie absichtlich besonders modern auszugestalten. Ich fühlte mich nie versucht, der Originalität wegen einer Kirche die Form einer Windmühle oder eines Gasometers, einem Schlosse die einer Zigarrenkiste zu geben und war ganz zufrieden, wenn Kirche und Schloß wirklich wie Kirche und Schloß aussahen; und möge es auch tausend Kirchen und Schlösser geben, welche ebenfalls Kirchen und Schlössern gleichen.»

Auch der Bauer zuteil gewordene Auftrag des Baues der Österreichisch-ungarischen Bank ist das Ergebnis eines gewonnenen Wettbewerbes. Nicht

ohne Schwierigkeiten errang Bauer gegen einflußreiche Mitbewerber diesen Auftrag; aber schließlich siegte doch das überlegene Projekt. Von diesem Projekt ist freilich heute, im Ausführungsentwurf, nicht mehr viel übrig geblieben. Denn gründlichere Wandlungen noch, als das sonst bei Projekten, die zur Ausführung gelangen, der Fall zu sein pflegt, hat Bauers Bankentwurf im Verlaufe der letzten Jahre durchgemacht. Eigentlich muß man drei von einander recht verschiedene Entwürfe unterscheiden: den Wettbewerbsentwurf, ein Zwischenprojekt und den Ausführungsentwurf. Der mittlere dieser Entwürfe fällt ganz aus der Reihe. Er ist das Ergebnis einer, man möchte sagen: vorübergehenden stilistischen Impression, die Bauer auf seinen, Vorstudien zum Bankbau geltenden Reisen ins Ausland empfangen hatte, einer Impression, die glücklich wieder überwunden wurde. Bald fand Bauer zu der schon im Wettbewerbsentwurf angeschlagenen klassisch-monumentalen Formgebung zurück, freilich nicht ohne totale Änderung des architektonischen Akzents. Lag dieser im ersten Entwurf ausschließlich in einer schlichten horizontalen Rhythmik, so steigert sich im Ausführungsentwurf diese einfache Rhythmik zu einer Art Doppelrhythmik nach dem Horizontalen und Vertikalen. Denn das ist der originale und ganz große Zug dieses Entwurfes, daß in der gewaltigen Turmdominante von rund 90 m Höhe auch eine vertikale Energie des Bauwerks zum Ausdruck kommt. Äußerlich und auf die reine Formgebung hin betrachtet, wird man den Bankbau am besten wohl als in antikem Geiste gehalten bezeichnen müssen. Und es ist nicht zu befürchten, daß der Künstler gegen diese Klassifikation auch nur das geringste einzuwenden hat, so wenig, als er etwa den unzutreffenden Vorwurf, ein «Unmoderner» zu sein, zu scheuen braucht. Weiß er doch nur zu gut, daß der ganze konstruktive Organismus seines Bauentwurfes ein durch und durch moderner, ja in seinem, praktischen Zwecken gewidmeten Turmbau an «amerikanische Wolkenkratzer» gemahnender ist, daß er in bezug auf Konstruktion, Material, Zweckmäßigkeit und all jene tausenderlei Forderungen, die unsere Zeit und eben nur unsere Zeit zu stellen pflegt, allen, selbst den raffiniertesten Ansprüchen voll entsprechen wird. Aber Bauer weiß eben zugleich, daß es nicht Zweck der monumentalen Baukunst ist, noch jemals war, ihre äußere Erscheinung zum bloßen Verkünder innerer Kräftebeziehungen herabzudrücken, daß eben das der wesentliche Unterschied zwischen den nur wissenschaftlich konzipierten Werken des Ingenieurbaues und den künstlerisch empfundenen der Architektur ist, daß diese zuletzt dem «künstlerischen Scheine» ihre höchste Weihe verdanken, daß sie der Phantasie und nicht dem Verstande entspringen, daß sie keine bloß errech-

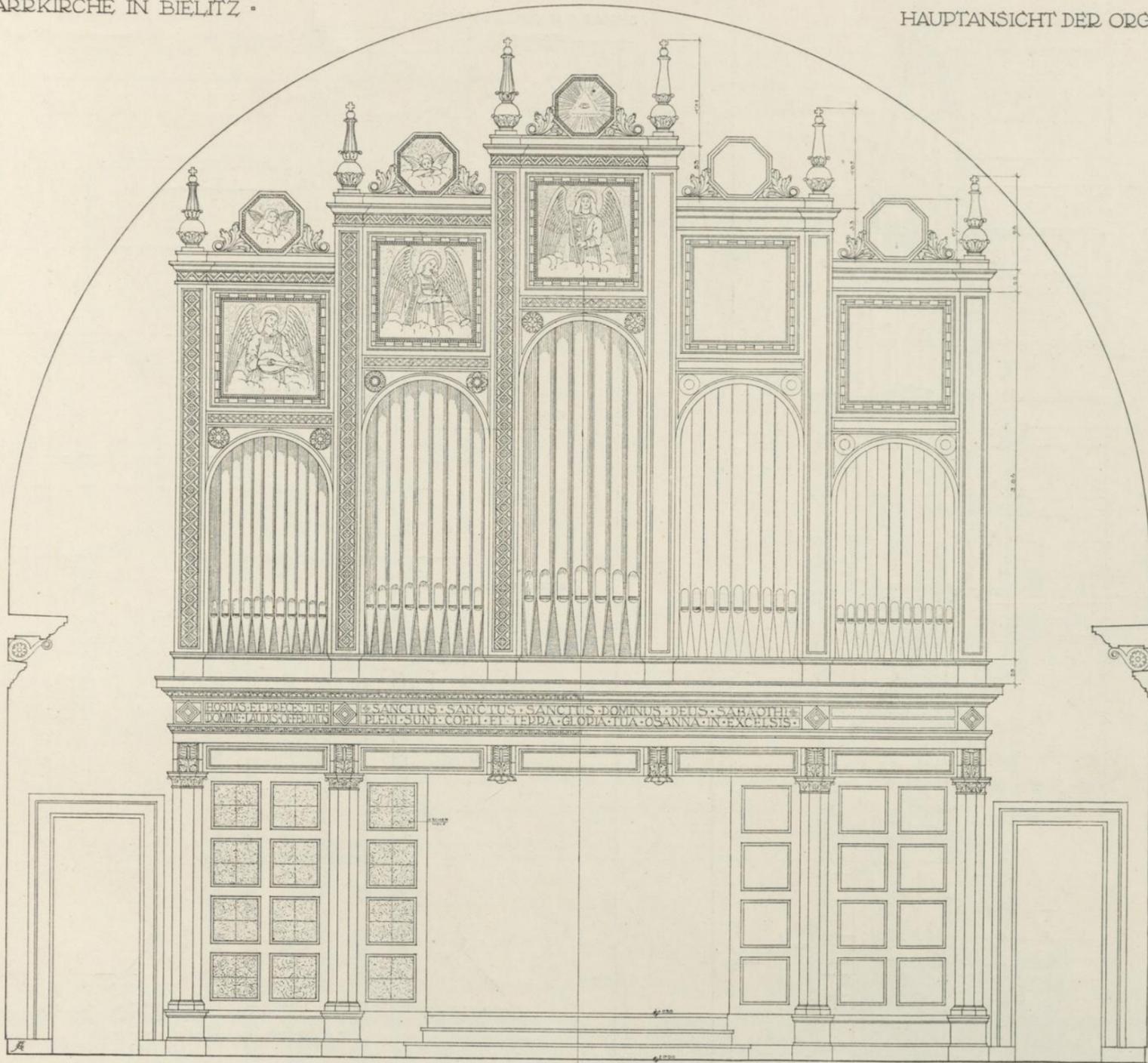
KATHOLISCHE PFARRKIRCHE IN BIELITZ.
GITTERTÜR BEI VORRAVM





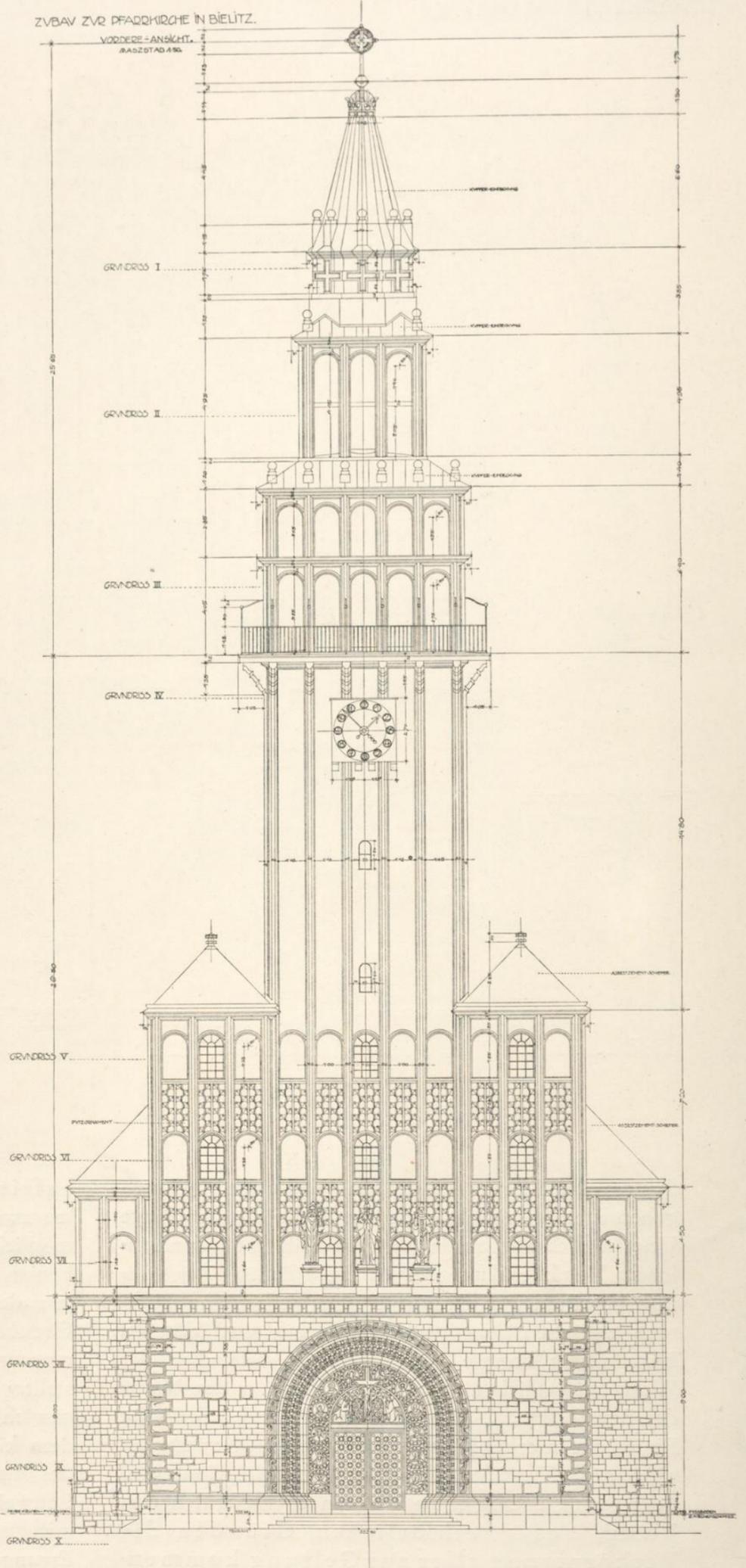
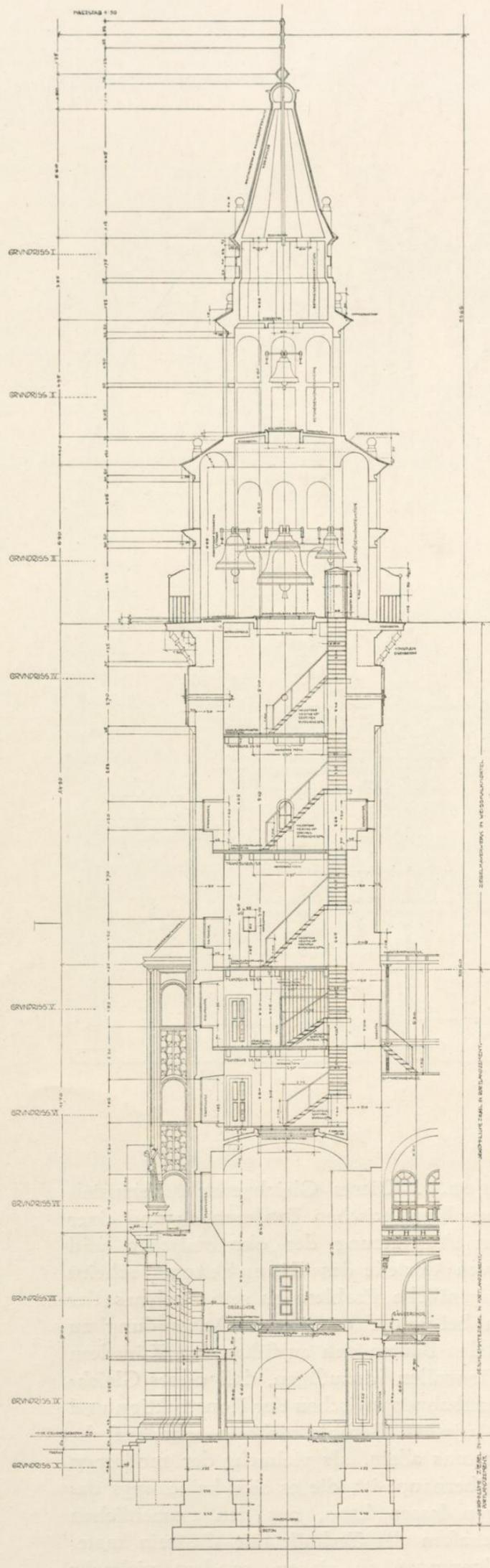
neten, sondern erschaute Werte darstellen, mit einem Worte es zu sagen: daß das Gefühl, nicht der Verstand das wahre Fundament jeder künstlerisch empfundenen Weltordnung ist. — Sein Glaubensbekenntnis in dieser Hinsicht hat Bauer schon abgelegt, noch ehe die Riesenaufgabe des Bankbaues an ihn herangetreten war, und zu voller begrifflicher Klarheit hat er sich schon durchgerungen, als er über seine Kirche in Bielitz schreiben konnte («Beton und Eisen», X. Jahrgang, Heft 11): «Ein Fundamentalsatz der modernen Kunstästhetik, der heute nahezu als unbestritten gilt, sagt, daß die Konstruktion einen weitgehenden Einfluß auf die Formgebung, ja auf die Entwicklung eines Baustiles haben müsse. Ich möchte hier nicht die Wahrheit dieses Satzes untersuchen, sondern eine Umkehrung desselben aufstellen, welche zweifellos auch Be-

rechtigung hat. Das Unfaßliche der Kunst spottet eben, Gott sei Dank, immer wieder allen Versuchen, Regeln und Lehrsätze zu prägen, die für immer in Geltung bleiben könnten. Hat eine Meinung längere Zeit hindurch die Wahrscheinlichkeit für sich gehabt und haben förmlich die Tatsachen ihr Recht gegeben, so kommt doch gewiß wieder langsam, aber unaufhaltsam eine andere Meinung zum Durchbruch, welche, von der früheren gezeugt, gleichsam im Verhältnis des Sohnes zum Vater, sich aber trotzdem sehr wesentlich von ihr unterscheidet. . . . Die Baukunst hat durch nichts mehr an Stil, Einheitlichkeit und Charakter verloren als durch ausgedehnte Verwendung von Eisenträgern. Diese haben durch die Leichtigkeit der Anwendung alle organischen Konstruktionsarten, wie Gewölbebau usw., verdrängt und ein korruptes



System des Bauens geschaffen, das ohne die weitgehendsten Verfälschungen des Materials dem Auge Unerträgliches geboten hätte, so daß fast ausnahmslos zu Verkleidungen der eigentlichen Konstruktion gegriffen werden mußte. Die ästhetische Differenz zwischen massivem Mauerwerk und dünnen Eisenträgern konnte eben niemals in befriedigender Weise ausgeglichen werden, das liegt in der Natur des Baustoffes. . . . Ich weiß wohl, daß ästhetische Eindrücke in erheblichem Maße von dem Gewohnten abhängen. Trotzdem aber haben manche Konstruktionen im Gegensatz zu anderen ebenso guten den Vorteil, aus unerklärlichen Gründen die Verkörperung aller zur Geltung kommenden Kräfte so deutlich zu veranschaulichen, daß sie das künstlerische Gefühl

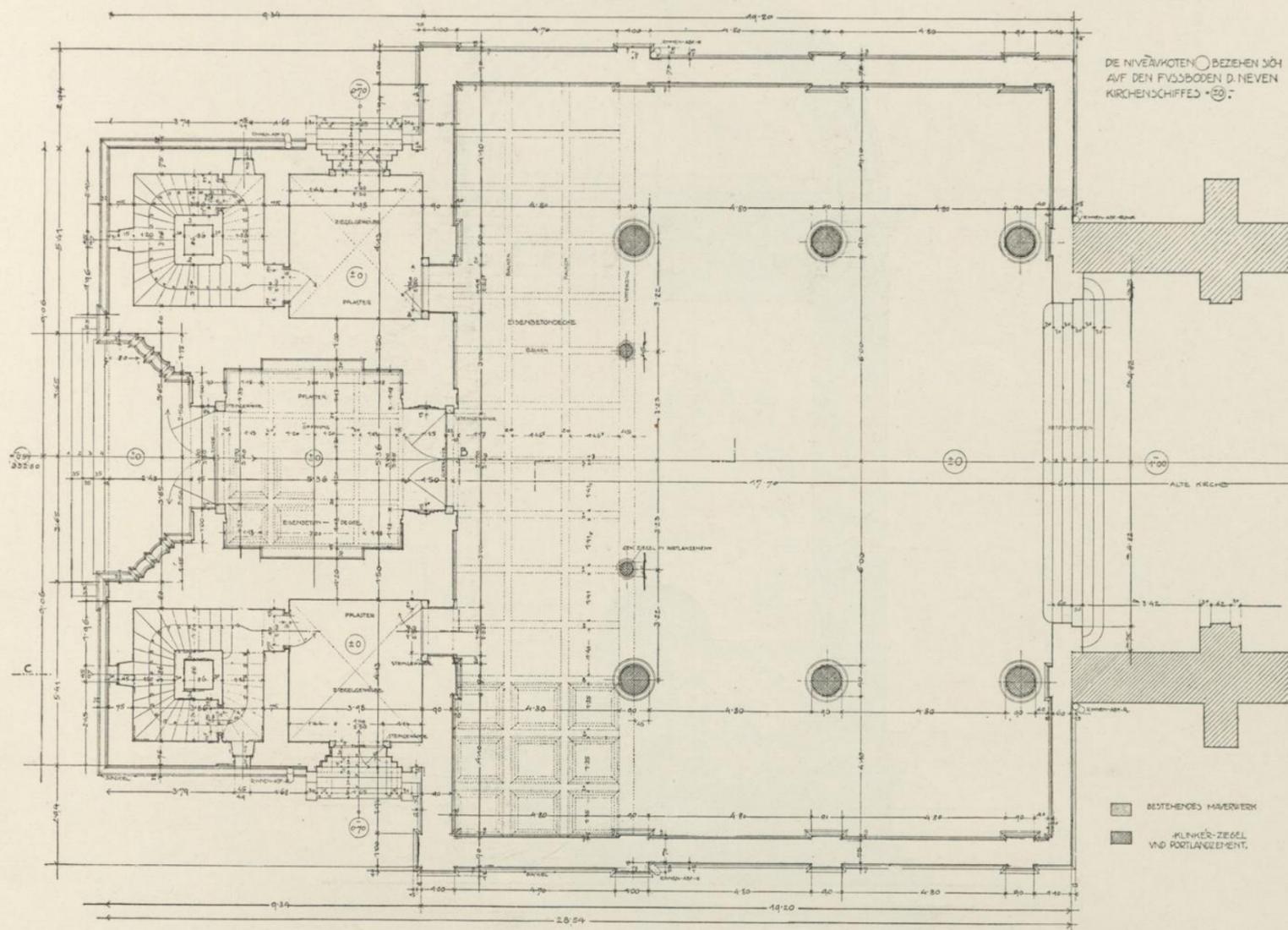
befriedigen. . . . Dieses Gleichgewicht herzustellen zwischen künstlerischen Forderungen und einer möglichst Ausnützung der ökonomischen und konstruktiven Vorteile des Eisenbetons scheint mir das eigentliche Problem zu sein, welches der Eisenbeton bei seiner erweiterten Anwendung zu monumentalen Bauten den ausführenden Künstlern stellt.» Wir wollen hinzufügen, daß dieses Gleichgewicht anzubahnen zwischen der Konstruktion und dem künstlerischen Gefühle nicht so sehr Aufgabe des Eisenbetons allein, als vielmehr der modernen Bauweise überhaupt ist, die es sich keineswegs damit genügen lassen kann, aus den neuzeitlichen Errungenschaften der Technik nur die rein materiellen Folgerungen zu ziehen, sondern vielmehr darauf bedacht sein muß, diese Errungenschaften



Katholische Pfarrkirche in Bielitz: Ausführungspläne.

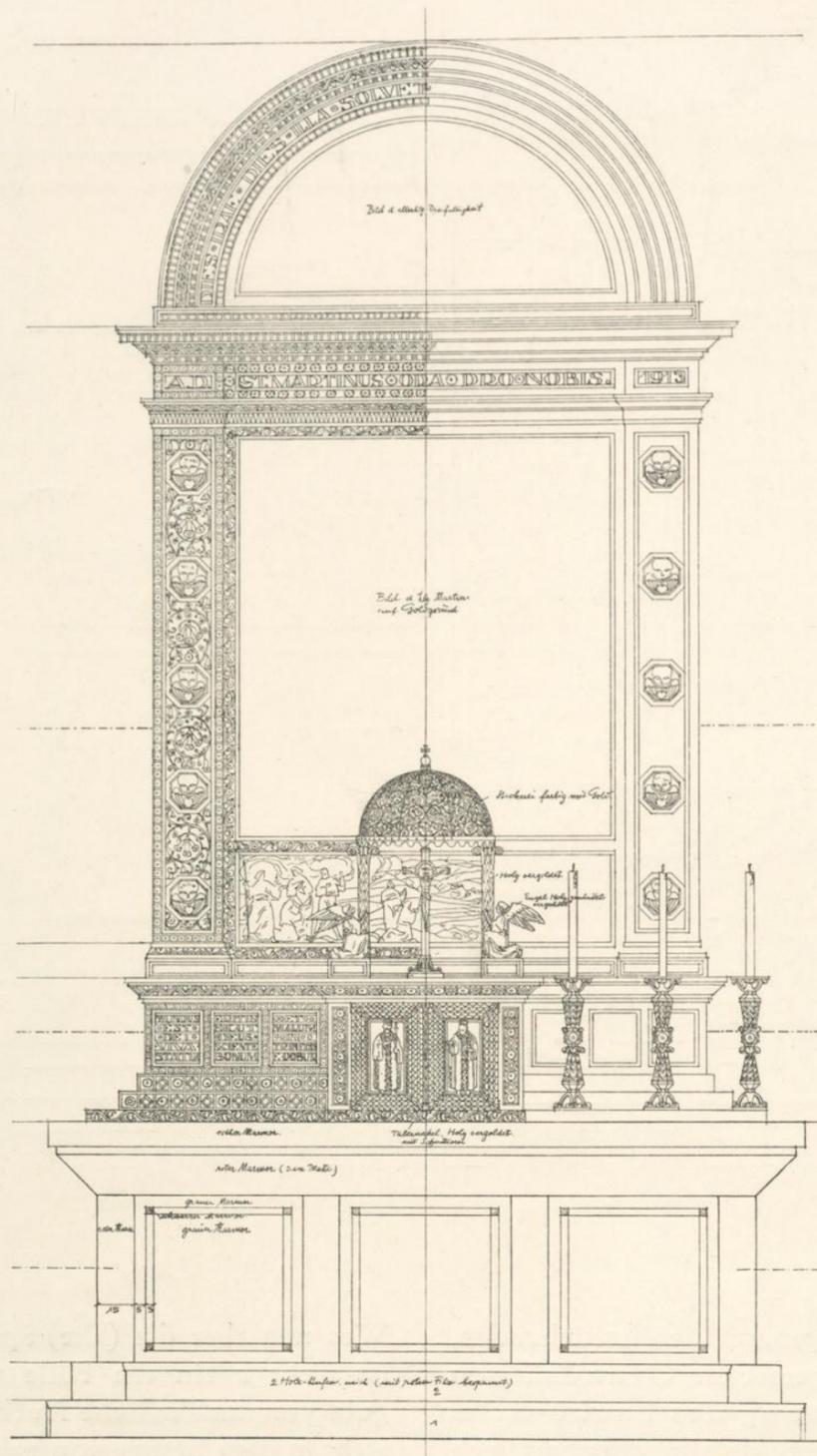
ZUBAU ZUR PFARRKIRCHE IN BIELITZ.

GRUNDRISS IX. PARTERRE.



auch in Einklang zu bringen mit den feststehenden, weil durch Jahrtausende ererbten Grundsätzen gefühlsmäßiger Wertung des baukünstlerischen Scheines. Eben darin offenbart sich die eminente geistige Überlegenheit Bauers über die materialistischen Einseitigkeiten jener Schule, aus der er hervorgegangen ist, daß er diesen Sachverhalt frühzeitig und klar erkannt hat. Deshalb freilich ist er auch der «Abtrünnige», der «Renegat», derjenige, der seines einstigen Meisters Lehren «untreu» geworden ist und werden mußte. Aber im Grunde genommen ist Bauer der Gegner Wagners doch nur im Sinne des bekannten Hegelschen Satzes von der der Thesis und Antithesis naturgemäß folgenden Synthesis. Bildet Wagners Lehre den absoluten und unveröhnlichen Gegensatz zu der älteren Lehre, so stützt sich Bauers Meinung auf den relativen Wahrheitsgehalt beider Lehren zusammengenommen. Mit schöner Klarheit und dabei Tiefe beleuchtete dieses Verhältnis Leopold Bauer selbst in einem Feuilleton des «Morgen» (7. Febr. 1910): «Der neuerhoffte Stil! Da man schon neue Sprachen konstruiert hat, warum nicht auch einen neuen Stil!

Was uns aber die (alte) Sprache so wertvoll macht, ist nicht allein die Fülle von Begriffen oder der gute grammatikalische Aufbau; der große Wert besteht in dem Besitze von zahllosen Kunstwerken, die im Laufe der Jahrhunderte von Meistern geschaffen wurden. Durch deren Nachwirkung ist die Ausdrucksmöglichkeit der Sprache so feinfühlig vervollkommen worden, daß auch auf die Sprache der Armseligen ein Abglanz vom Reichtum der Meister fällt. Wie eine Literatursprache wird auch der neue Baustil weder bewußt, noch von Wenigen erfunden werden. Generationen und Nationen werden mitwirken müssen, um eine allgemein verständliche Kunstsprache der Formen zu schaffen. Irrtümlich hat man bisher die Einbeziehung verschiedener moderner Konstruktionsmittel mit der Bildung neuer Kunstformen verwechselt. . . . Es ist auch wohl zu unterscheiden zwischen Tradition und Nachahmung. Die letztere soll bekämpft werden. . . . Tradition jedoch ist der sichere Boden, auf dem jede Kunstepoche und jeder Künstler stehen muß. Der Mensch ist ja selbst eine Verkörperung fortlaufender Tradition. Sollten es nicht auch seine



Katholische Filialkirche für Taschendorf: Hauptaltar.

Werke sein? Ein Gesetz, das Robert Mayer aufstellt, ist die Erhaltung der Energie. Es kann keine Kraft verloren gehen! Und wenn schon die materiellen Kräfte unverlierbar sind, sollen es nicht auch die geistigen sein? Ist es nicht ganz zweifellos, daß jedes große Werk eines Meisters, daß jede Kunst-epoche, daß die Kunsttätigkeit jedes Volkes auf alle Zeiten und stetig fortwirken müssen? Es ist unmöglich, irgendeine historische Epoche zu negieren, sobald wir sie kennen. Stets werden wir in unserem Kunstschaffen von den bestehenden Werken beeinflusst werden, und da unsere moderne Zeit eine früher nie gekannte große Mannigfaltigkeit an Bedürfnissen kennt, wird man in fast jeder der historis-

chen Zeiten für uns Wichtiges finden. Um diese Schätze aber heben zu können, bedarf es des ‚Mediums der Zeit‘, also des Künstlers. Dieser kann vermöge seiner persönlichen Kraft und vermöge seines Könnens die früheren Kunstformen wieder zurückerobern, indem er sie seiner Zeit entsprechend neu schafft.»

Mit der Anführung dieser besonnenen und überlegenen Worte, die uns zugleich eine vielversprechende Perspektive in Leopold Bauers Lehr-tätigkeit eröffnen, wollen wir die allgemeinen Erläuterungen über den Künstler beschließen und uns nunmehr der Betrachtung seiner einzelnen Werke zuwenden.



Katholische Filialkirche in Taschendorf.

Kirche in Taschendorf.

In Taschendorf stand eine alte gotische Kirche, welche im Jahre 1909 wegen Baufälligkeit demoliert werden mußte. Diese Kirche war im Innern besonders dadurch überaus reizvoll, daß die einzelnen Bretter der Holzverschalung mit reichen gotischen Ornamenten vielfarbig übermalt waren. Indem auf jedem Brett ein anderes Ornament ausgeführt war,

konnte das Innere der Kirche geradezu als eine Fundgrube für gotische Ornamente betrachtet werden. Diese Kirche, die schon als «Brennholz» verkauft war, wurde durch die Energie des Museumsdirektors Dr. Ed. Braun gerettet, der vom Unterrichtsministerium eine Subvention erwirkte, die es gestattete, den größten Teil des Hauptraumes dieser

Kirche im Troppauer Museum aufzustellen, so daß dieses um eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges bereichert worden ist.

An Stelle dieser Kirche sollte nun mit beschränkten Geldmitteln ein Neubau aufgeführt werden und drei schlesische Künstler taten sich zusammen, um, trotz der geringen Geldmittel, eine moderne Musterkirche zu schaffen.

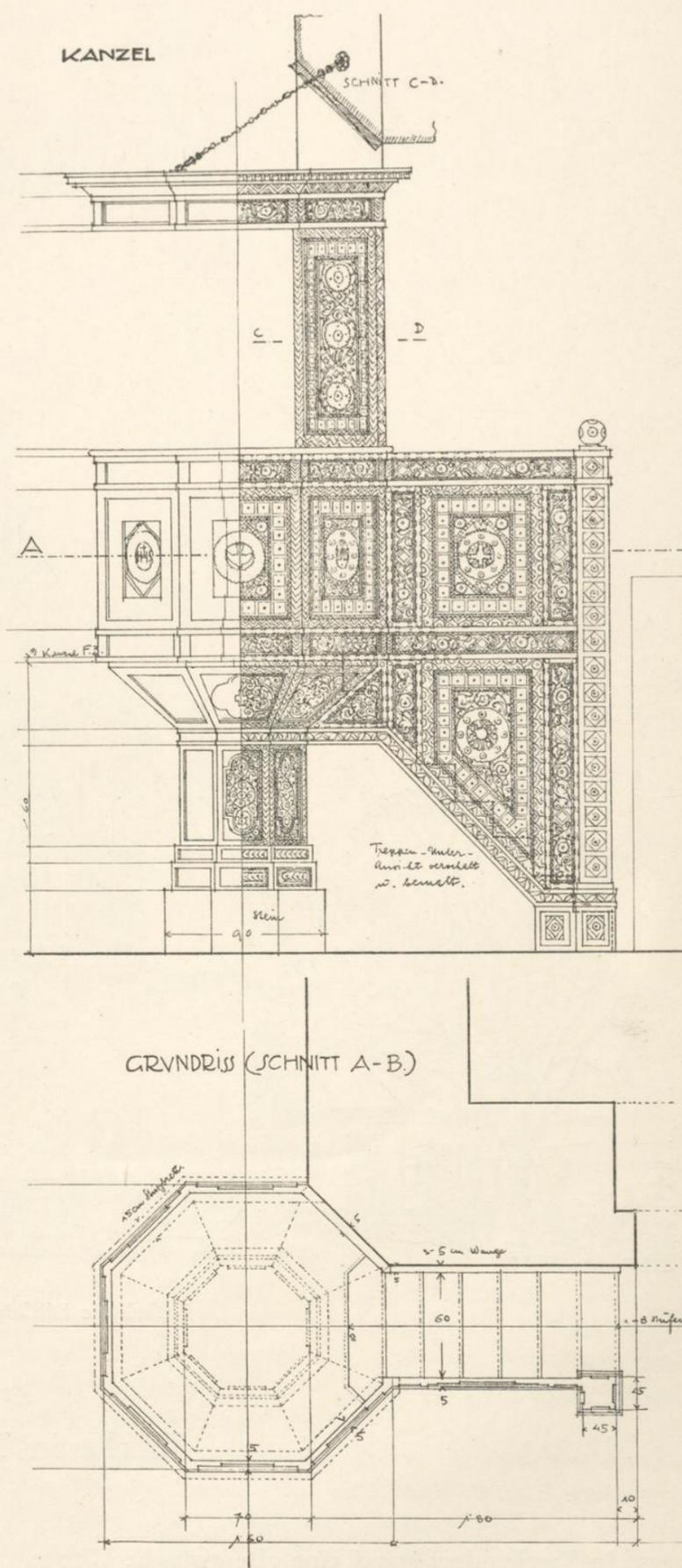
Die Glasmalerei hat der Maler Zdravila entworfen, ebenso die ganze innere Ausschmückung. Altar, Kirchenbänke und Orgel sind in naturfarbigem Lärchenholz ausgeführt, das mit reichen Ornamenten bemalt wurde. Die Überwachung dieser Bemalung wurde von Zdravila besorgt, alle figuralen Beigaben sind von ihm selbst geschaffen worden und damit hat er im Innenraum der Taschendorfer Kirche ein kleines Meisterwerk zustande gebracht. Die Zeichnungen der Orgel, der Kanzel und des Hauptaltars geben Beispiele der reichen inneren Bemalung, wie sie vom Architekten angegeben wurde.

Vom Bildhauer Schwabe rührt die plastische Gruppe am Eingang her.

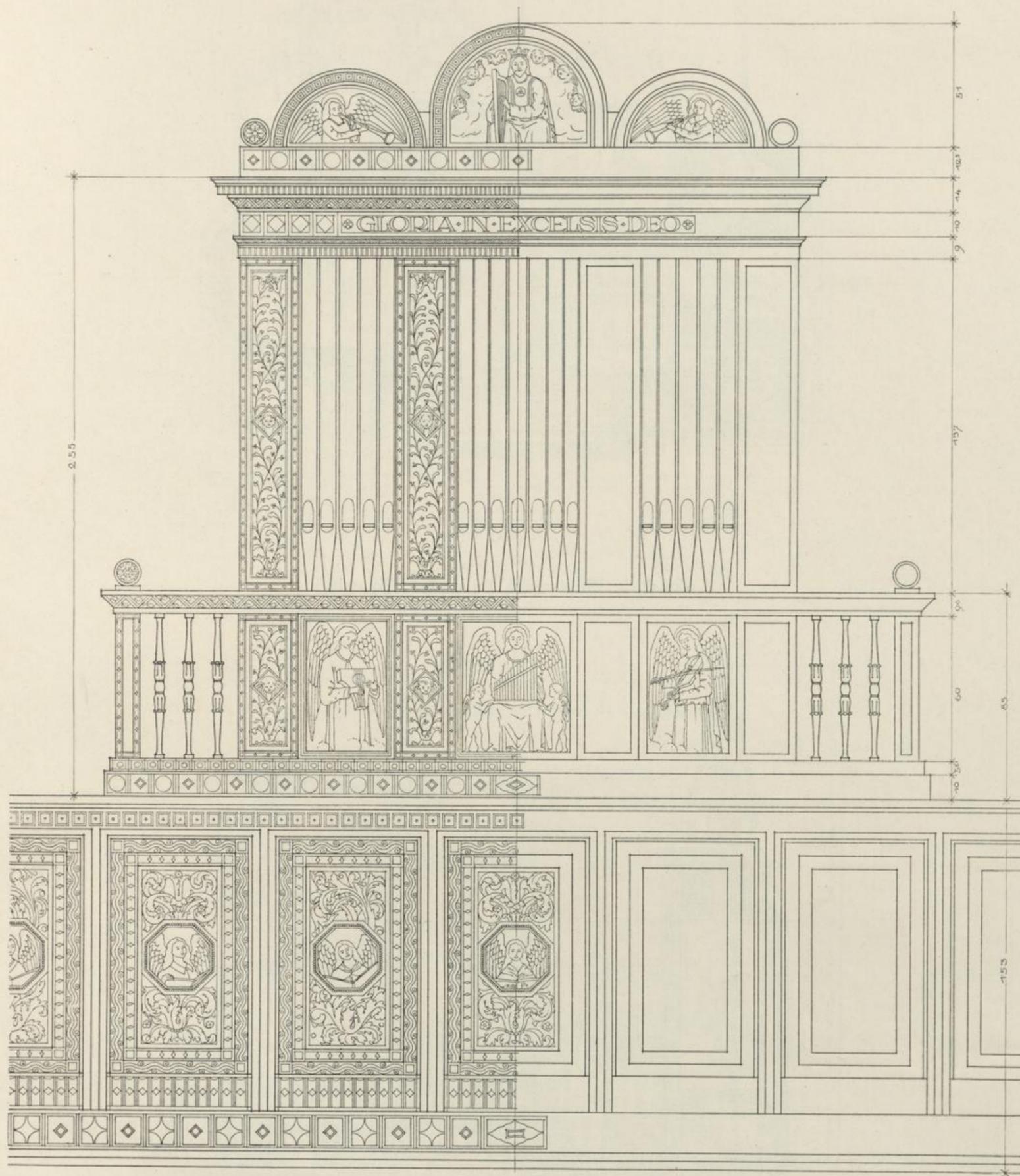
Kirche in Bielitz.

Der Auftrag für die Kirche in Bielitz ist aus einer Konkurrenzausschreibung hervorgegangen. Es war das schwierige Problem gestellt worden, eine alte Kirche zur Hälfte einzureißen und eine neue halbe Kirche anzubauen, unter der Voraussetzung, daß dadurch viel mehr Fassungsraum gewonnen werde. Auch sollte die Möglichkeit im Auge behalten werden, in einem späteren Zeitpunkte den restlichen Teil der alten Kirche abzutragen und durch einen Neubau zu ersetzen. Nach längerem Studium entschloß sich Bauer, von der Kirche nur den ziemlich wertlosen Turmtrakt zu demolieren und — den alten Bau so viel als möglich schonend — den Zubau in eine gewisse Harmonie mit dem alten Teil zu bringen. Denn nach Bauers Meinung ist es richtiger, «das Alte, soweit es künstlerisch gut ist, zu erhalten und nur durch unbedingt nötige Zubauten zu ergänzen, als das umgekehrte Verfahren einzuschlagen». Er stellte sich daher auf den Standpunkt, daß der Bau einer neuen Kirche in diesem Falle nicht notwendig sei, und wenn dieser Standpunkt anfangs auch vielfach angegriffen wurde, so empfindet wohl jetzt niemand mehr das Bedürfnis, den alten Teil der Kirche einreißen zu lassen.

Die Niveauverhältnisse boten dem Bauwerk sehr große Schwierigkeiten; der neue Bauplatz stieg nämlich von der Kirche an ziemlich steil aufwärts, so daß der Fußboden des neuen Teiles bedeutend höher liegen mußte als der des alten. Dieses Motiv



Katholische Filialkirche in Taschendorf:
die Kanzel.

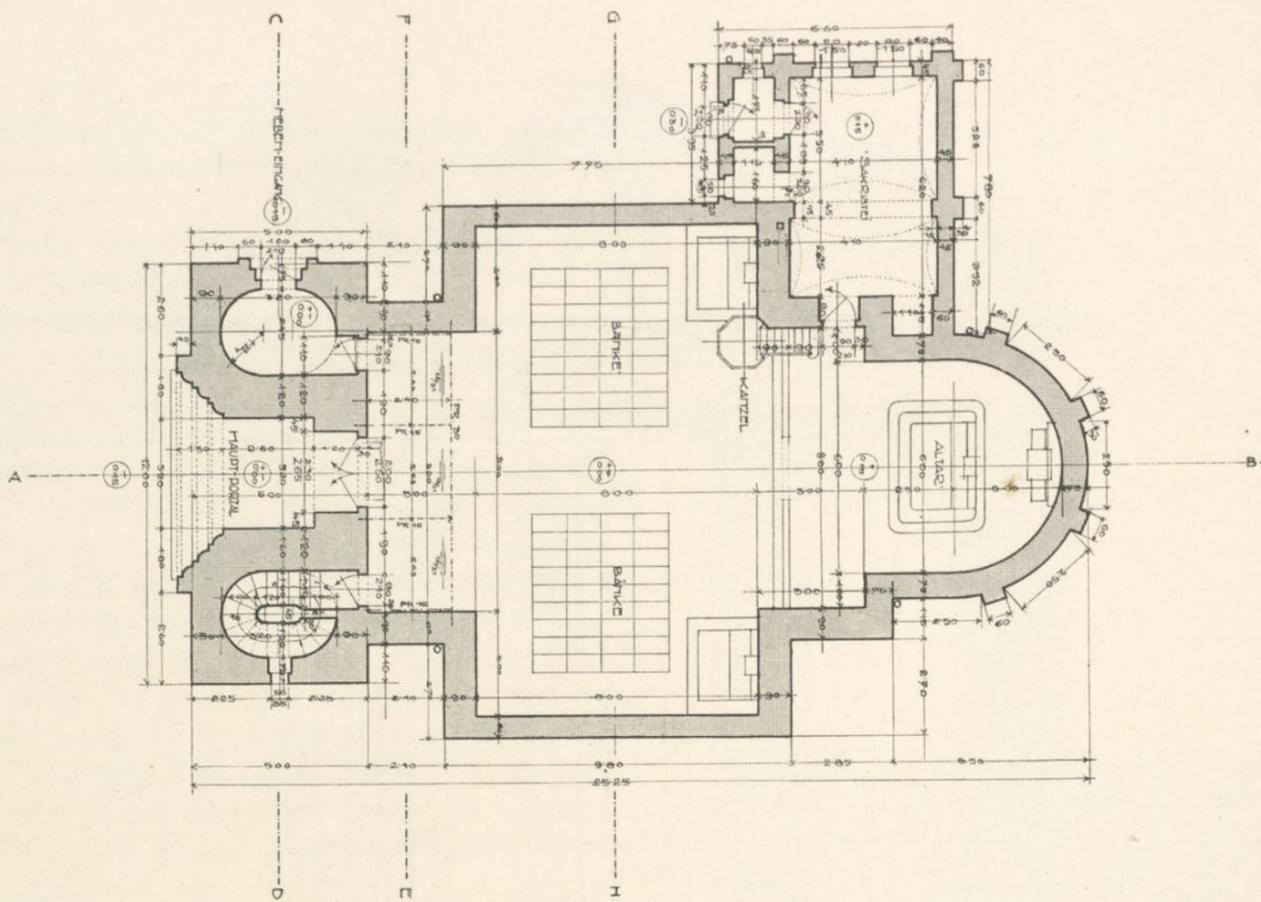


Katholische Filialkirche in Taschendorf: die Orgel.

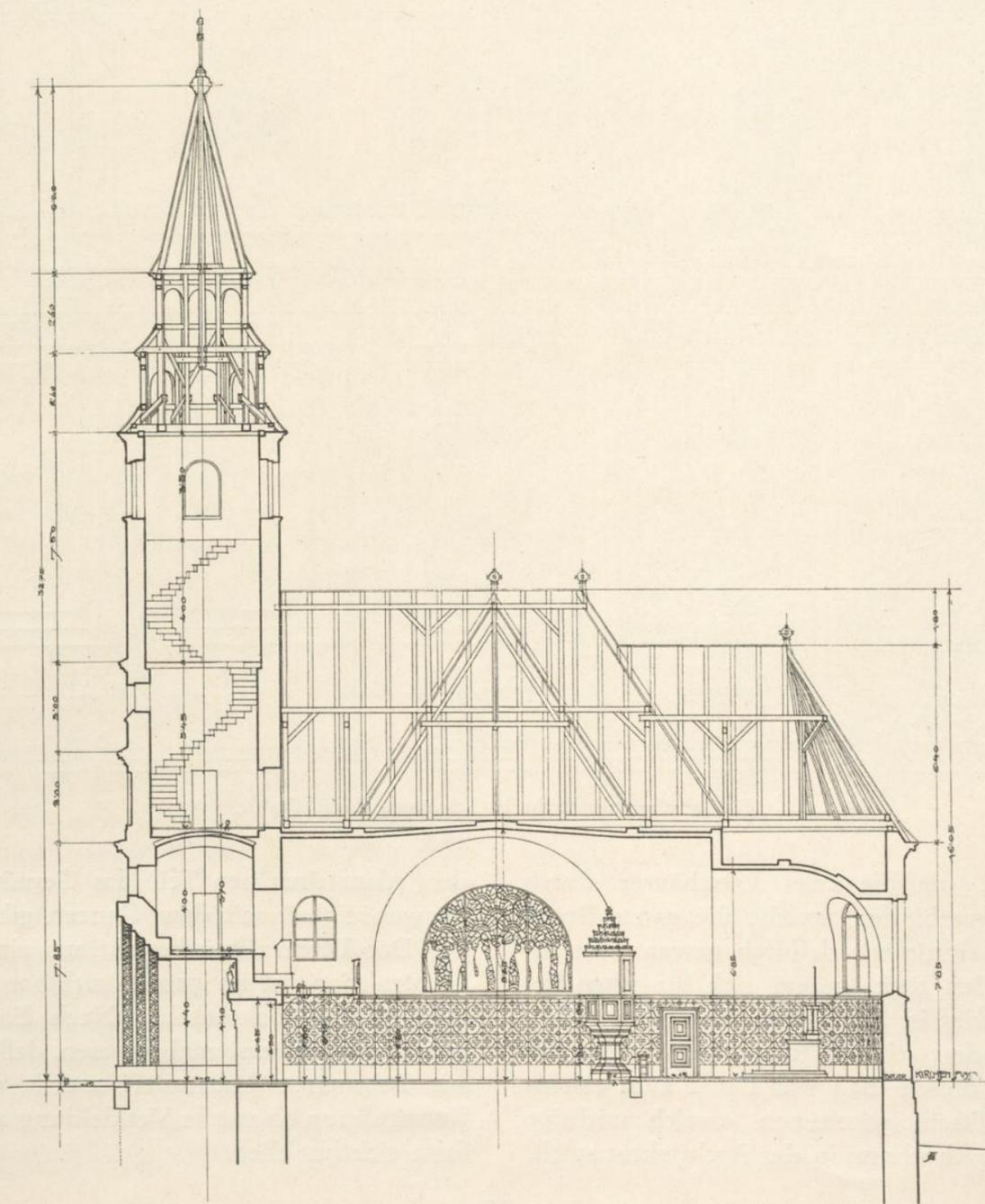
benützte Bauer, um die zwei Langhäuser durch eine Treppe zu verbinden, welche die ganze Breite des Langhauses einnimmt; dadurch gewann das Innere einen großen Reiz, indem sich für einen bedeutenden Teil des in der Kirche stehenden Publikums ein besonders schöner freier Anblick des Altars ergibt. Bei diesem Bau war Bauer zum erstenmal zum Bewußtsein gekommen, «welch wichtige Rolle der strenge Rhythmus in der Architektur spielt,

der jedem einzelnen Teil das Gepräge der Zusammengehörigkeit mit dem Ganzen gibt».

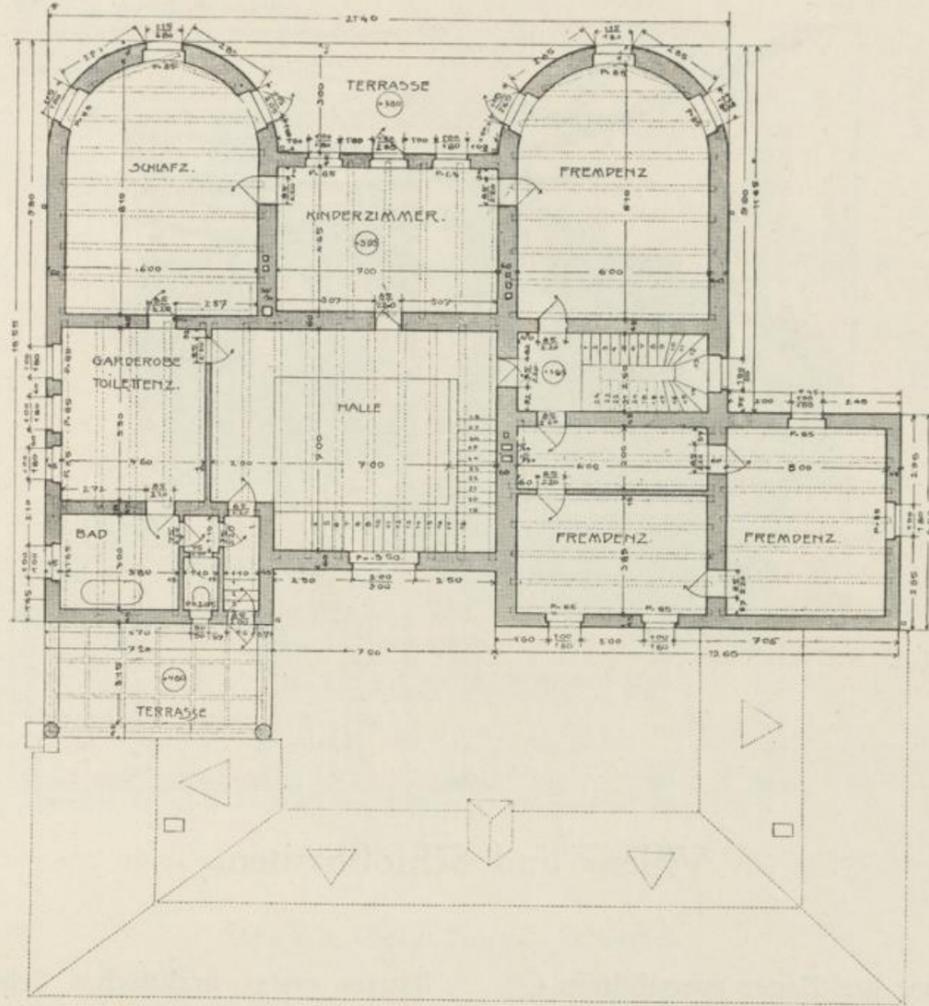
Der Turmaufbau besteht aus einer Betoneisenkonstruktion, ist im ganzen sichtbar und bildet zugleich den Glockenstuhl. Nach Bauers Überzeugung ist es das erstmalig gewesen, daß ein Kirchturm aus Betoneisen konstruiert wurde und daß diese Konstruktion ohne alle Verkleidung als Architekturform sichtbar blieb.



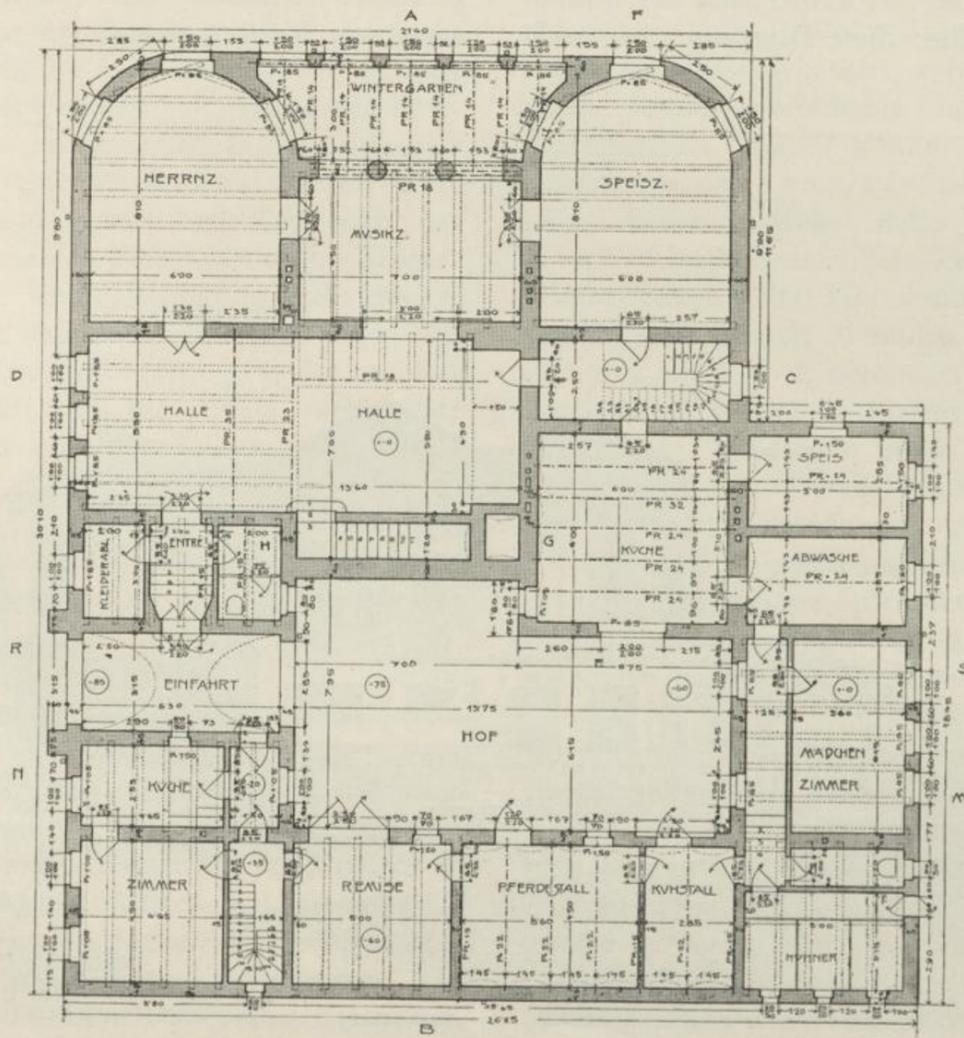
Katholische Filialkirche in Taschendorf: Grundriß.



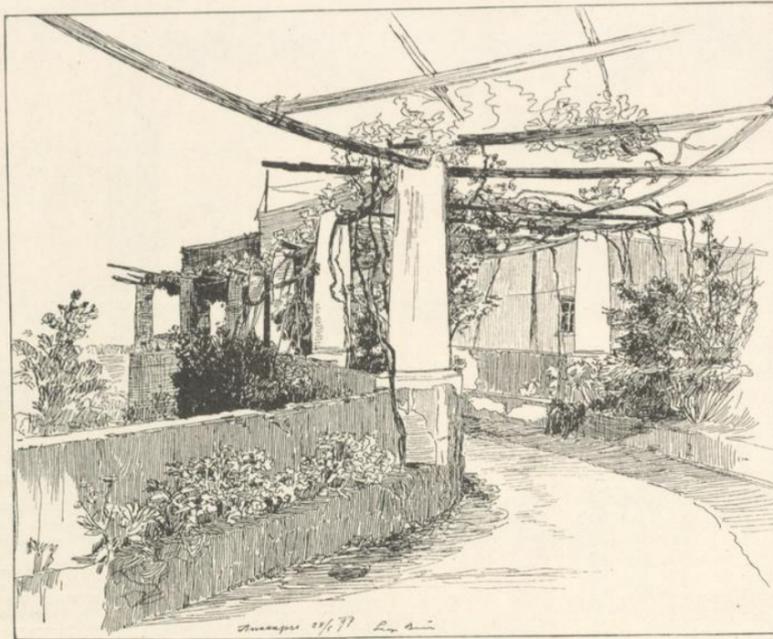
Katholische Filialkirche in Taschendorf: Schnitt.



Haus Kralik in Winterberg: 1. Stock — Grundriß.



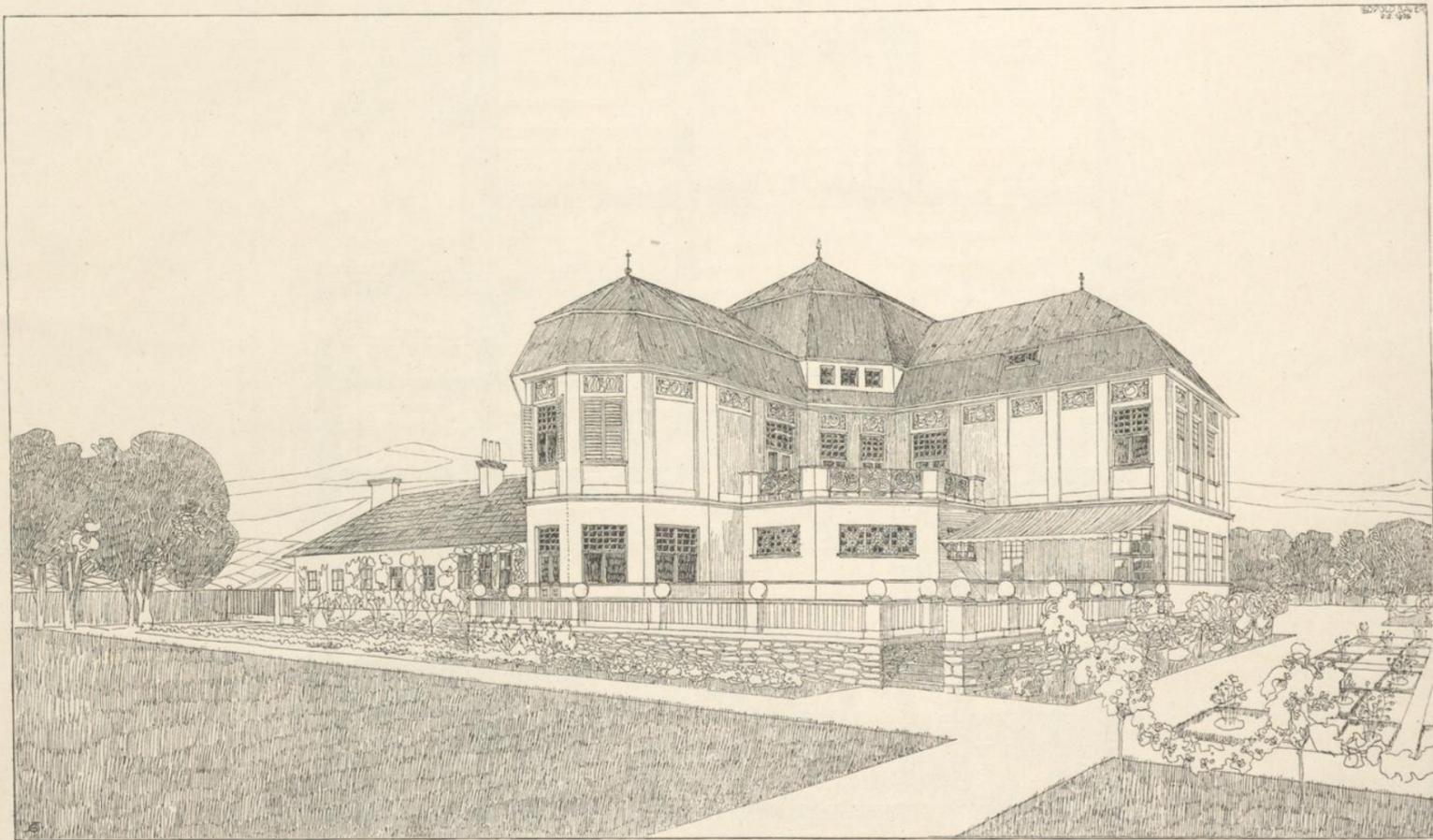
Haus Kralik in Winterberg: Parterre — Grundriß.



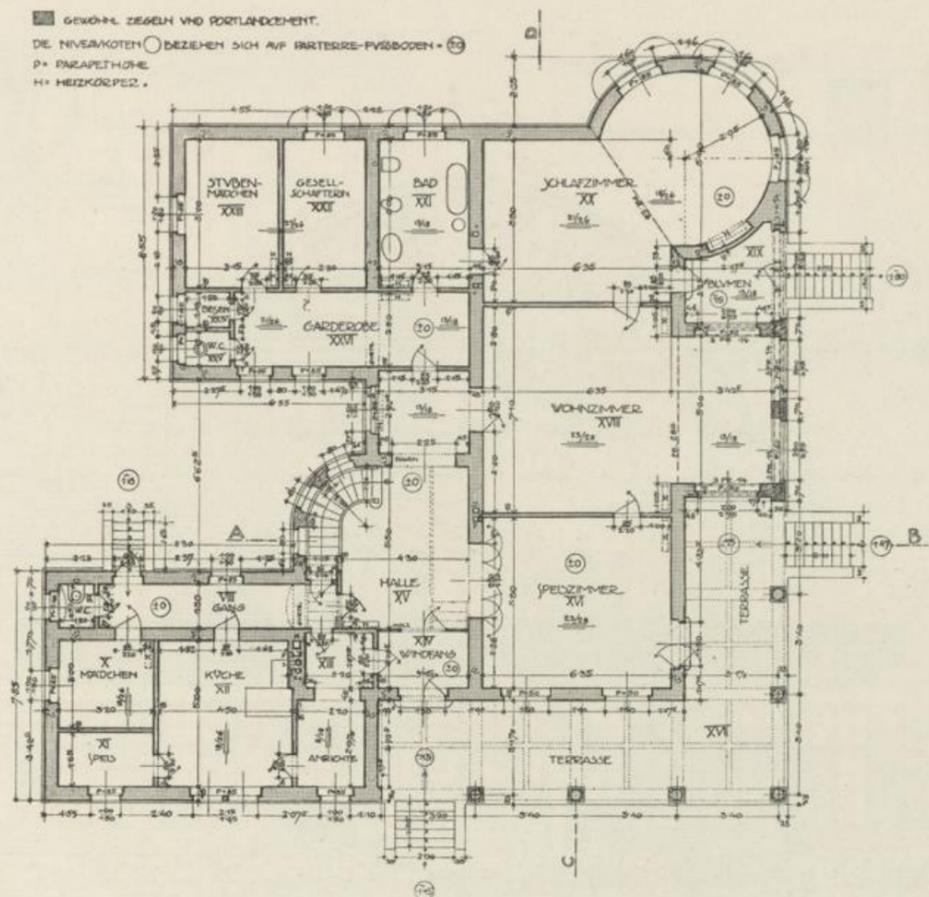
Villen- und Schloßbauten.

Die ersten Bauten, die Bauer auszuführen Gelegenheit hatte, waren bekanntlich Einzelwohnhäuser. Anfangs des 20. Jahrhunderts begann ja die große Bewegung, die zu einer Art Renaissance des Wohnhausbaues führen sollte; diese Bewegung hat auch

Bauers erstes praktisches Schaffen ausgelöst und beeinflußt, und man kann ihm wohl das Verdienst zubilligen, durch seine Werke die ganze Bewegung gefördert zu haben. Das Problem des Wohnhausbaues war für ihn niemals ein rein technisches oder



Skizze für eine Villa in Niederösterreich.

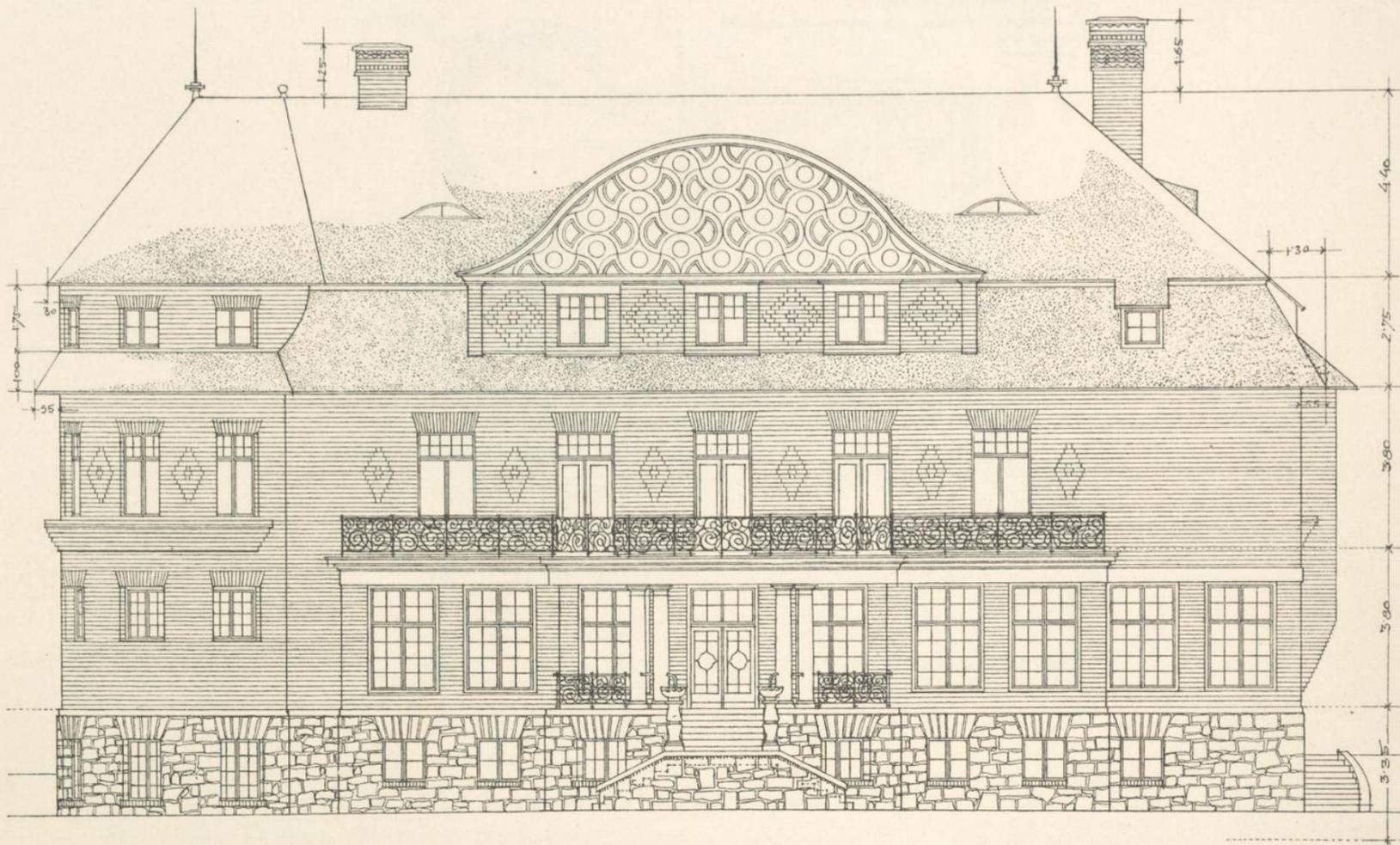


Villa in Grinzing: Parterre — Grundriß.

rein künstlerisches; die individuelle Lösung jedes derartigen Baues schien ihm vor allem darin zu liegen, genau im Auge zu behalten, welcher sozialen Stufe der zukünftige Bewohner desselben angehöre. Bauer sagt darüber selbst: «Ein Haus baut man wohl einerseits für einen bestimmten Auftraggeber, doch muß man andererseits bedenken, daß das Haus auch in den meisten Fällen den ersten Besitzer überlebt. Bei aller Berücksichtigung individueller Wünsche darf man daher nie außeracht lassen, im Wohnhaus einen Bau hervorzubringen, der im Notfall entweder direkt auch für andere verwendbar ist oder doch mit geringen Kosten umzuändern wäre.

Bei sämtlichen Wohnhäusern ist daher besondere Sorgfalt auf einen gut durchgearbeiteten Grundriß verwendet worden. Selbstverständlich habe ich alle modernen technischen Behelfe, wie Zentralheizungen, sanitäre Anlagen usw., hiebei herangezogen. Aber die Gemütlichkeit und Schönheit der Räume hat mit solchen rein technischen Bauelementen nichts zu tun. Gerade wie das Äußere eines Hauses in plastischem Sinne künstlerisch gelöst sein muß, so müssen auch die Innenräume in raumpastischem Sinne künstlerisch gegliedert sein. Vielfach verwendete ich hiebei Anregungen, die alte Wohngebäude in Hülle und Fülle geben: vor allem wurden in reichem Maße Gewölbe angeordnet, die bei geschickter und technisch richtiger Anwen-

dung stets den Zauber von Behaglichkeit ausströmen.» Bauers Wohnhäuser sind daher keine lediglich Fassadenbauten, sondern sie sind auch innen raumkünstlerisch bis in den kleinsten Winkel durchgebildet. Bauer konnte sich niemals damit zufriedengeben, Räume zu schaffen, bloß um in dieselben beliebige Möbel stellen zu lassen, sondern es war vielmehr immer sein Ziel, aus Raumverhältnissen, Wänden und Einrichtungsgegenständen eine künstlerische Einheit zu bilden. Dagegen erschienen ihm gute alte Möbel, besonders solche aus ererbtem Besitzstande, nie als Hindernis gegen derartige Bestrebungen. In diesem Sinne sagt er: «Das alte Möbel wird ja in den meisten Fällen seiner Wiederverwendung im modernen Hause entweder von Anfang an oder schon nach kurzer Zeit Allen als besonders vornehmes Stück erscheinen. Bei meinen Schloßbauten, besonders bei Roßtër, habe ich deshalb Dachböden und Speicher nach alten Möbeln durchsucht, und es ist mir auch gelungen, aus dem Bestand mit geringfügigen Ergänzungen ein wohl eingerichtetes Gebäude zu schaffen; in die modernen Räume passen diese Biedermeier- und Empiremöbel ganz vorzüglich. Ein völlig neues Haus hat ja im Anfang stets etwas Kaltes und Ungemütliches; wieder verwendete alte Einrichtungsgegenstände verbreiten dagegen sofort eine Atmosphäre von Behaglichkeit um sich — sie sind förmlich ein verbindendes Glied zwischen den früher bewohnten Räu-

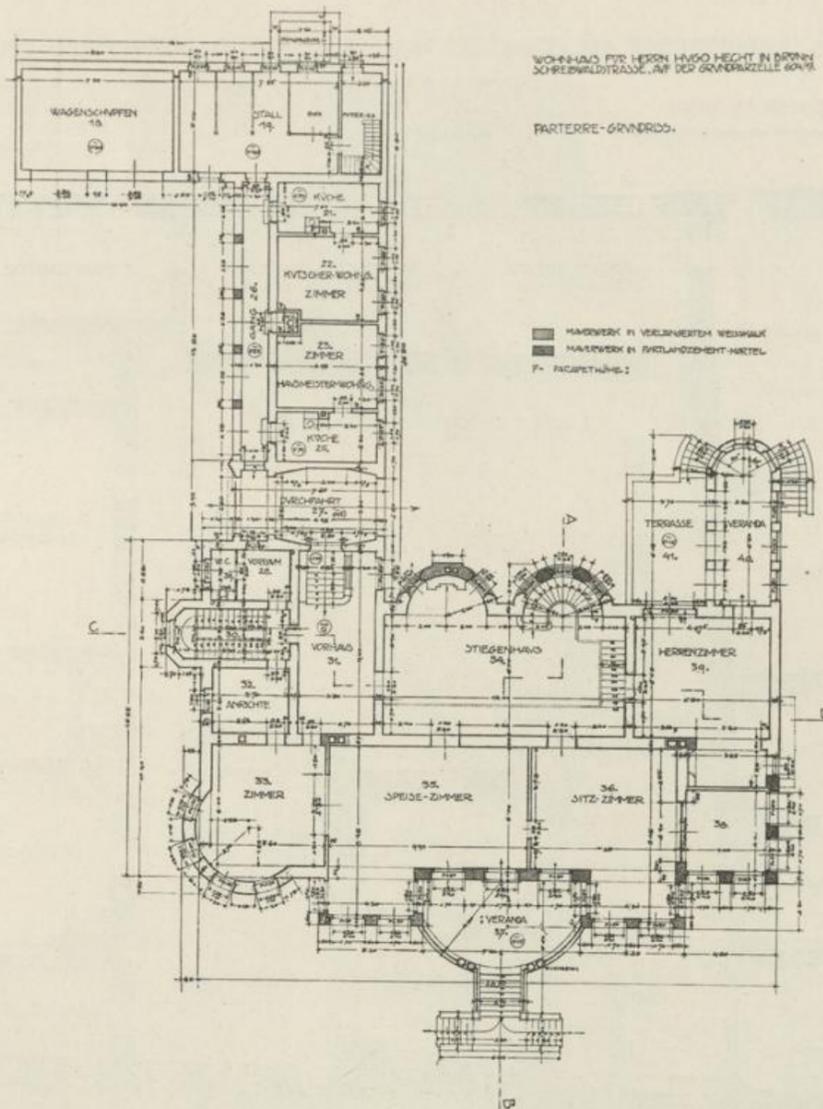


Villa Hecht in Brunn: Vorderfassade.

men und den neuen. Die zu Beginn dieses Jahrhunderts auftretende Manie, daß sich viele reiche Leute, ‚die es sich leisten konnten‘, plötzlich ihrer alten Möbel entledigten, als schämten sie sich ihrer, und in funkelneue, von einem ‚Raumkünstler‘ hergerichtete Räume zogen, war mir daher immer durchaus unsympathisch und erschien mir als total unorganisch: Macht denn das Leben wirklich einen solchen Sprung, daß eine absolute und plötzliche Veränderung der Umgebung eines Menschen berechtigt ist? Solche Leute hatten sich wahrscheinlich vor 30 Jahren auf Anraten eines Tapezierers in falschem nachgeahmten Renaissance- oder gar Rokokostil eingerichtet; heute scheinen sie dagegen die ‚moderne‘ Einrichtung wieder aufgegeben zu haben und versuchen es jetzt, ihre Wohnung à la Museum auszugestalten, d. h. sie kaufen jetzt Biedermeierstücke oder echte Barockmöbel und mengen dieselben kunterbunt auf geschmacklose Weise in ihren Zimmern durcheinander. Das eben ist der Fluch aller künstlerischen Bewegungen, die so ganz traditionslos sind: sie vermögen auf das Publikum nur oberflächlich, nicht in der Tiefe zu wirken. Und im Handumdrehen verwandeln sich solcherart Verehrer und Förderer der ‚Moderne‘ in das Gegenteil und umgekehrt. Augenblicklich befiehlt, wie gesagt, die Mode, mit dem echt Historischen

zu liebäugeln, während vor kurzem der ‚Einheitlichkeit‘ zuliebe sämtliche Einrichtungsstücke einer Wohnung über einen Leisten geschlagen wurden und man aus der Zeichnung des Künstlers kaum entnehmen konnte, ob er einen Stuhl für den Salon oder für die Küche entworfen habe. Jetzt ist diese Uniformität den Leuten zu langweilig geworden und daher sieht man bei den neuesten Einrichtungen oft sechs Sessel beisammen stehen, von denen jeder eine andere Form und Farbe hat. Unkünstlerisch ist zweifellos das eine wie das andere. Eine Formel darüber aufzustellen, was gut ist, ist eben sehr schwer; nur künstlerischer Takt wird das jeweilige Richtige treffen. Überblickt man also die letzte Entwicklungsphase der Einrichtungs- und Möbelkunst, so könnte man glauben, daß eher ein Rückschritt als ein Fortschritt zu verzeichnen ist, denn man ist nicht mehr so ‚modern‘ wie früher. Aber das gerade ist vielleicht das Gute und wirklich Neue an der Sache: Man ist mit allen Neuerungen vorsichtig geworden, da man Zeuge war, wie schnell oft das sogenannte absolut ‚Neue‘ veraltete, andererseits klebt man nicht mehr zaghaft und vollständig abhängig am Alten und wagt, was notwendig und berechtigt ist zu ändern.»

Auf ein spezielles Kapitel der Wohnungseinrichtung hat Bauer ebenfalls hingewiesen: das ist

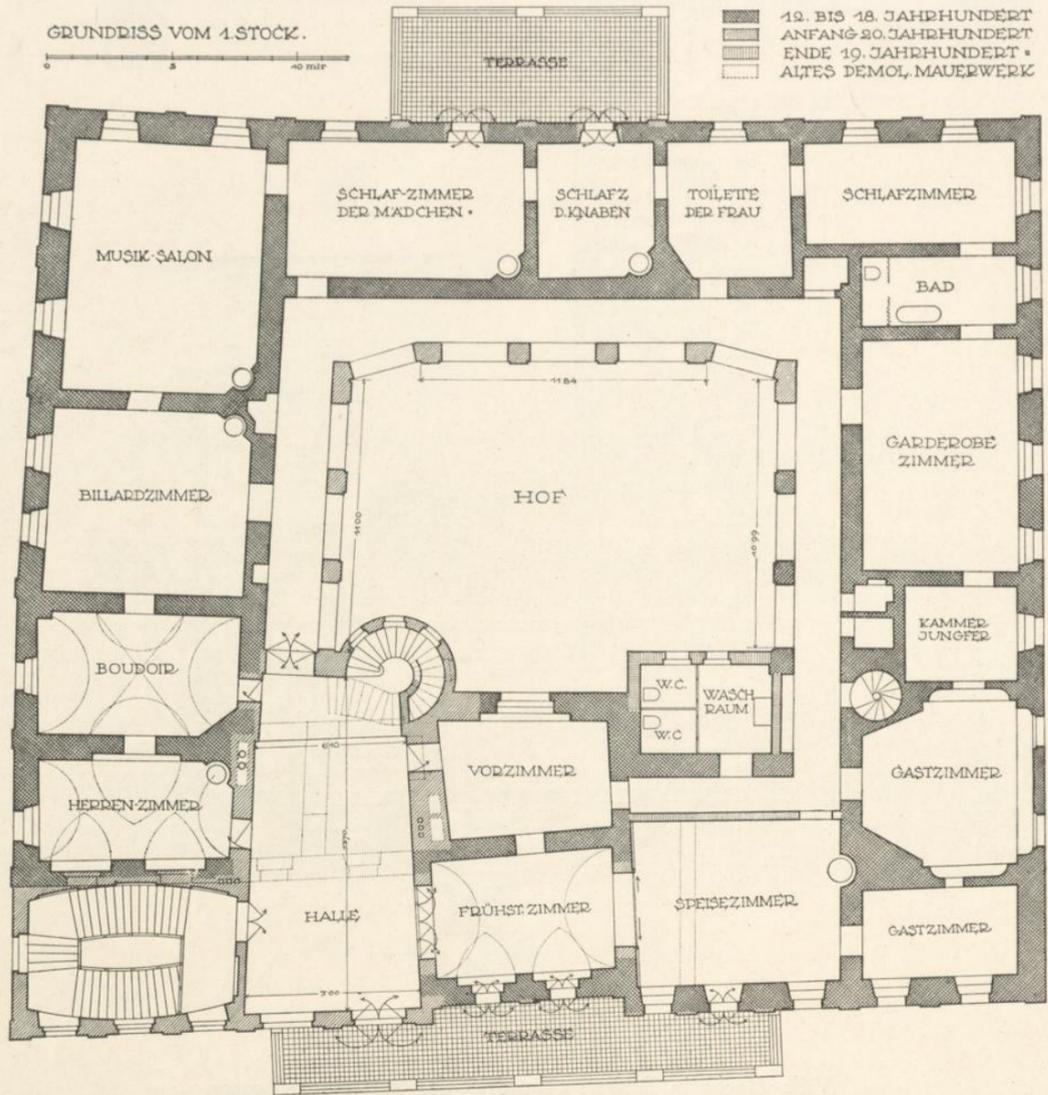


Villa Hecht in Brunn: Grundriß des Parterregeschosses.

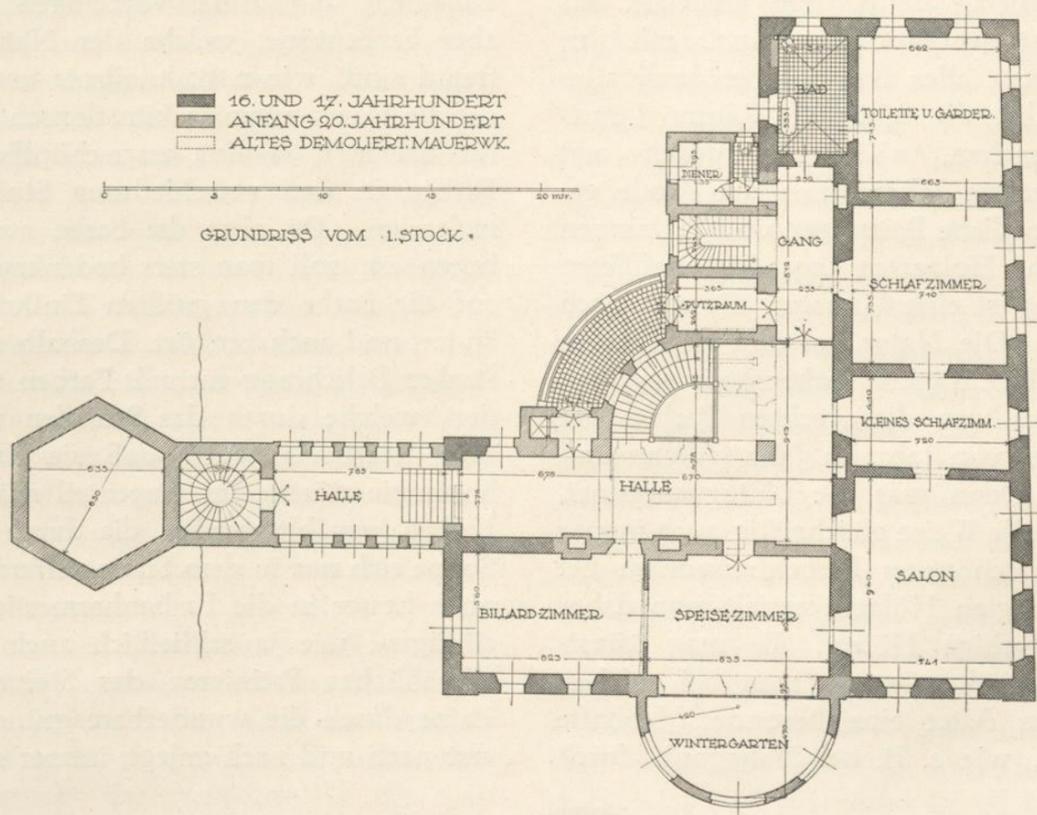
die Wahl der Farben. Sie ist ihm vielleicht das wichtigste Element der Wohnungskunst; mit ihr, meint er, kann man alles haben, aber auch alles zerstören und selbst die schönsten Räume künstlerisch wertlos machen. «Vielfach wurde,» sagt Bauer, «in den letzten Jahrzehnten der Mode gehuldigt, durch künstliche Beizungen und Färbungen die verschiedenen Holzarten zu Farbeffekten heranzuziehen; das ist eine Unnatur, die sich nach kurzer Zeit rächt. Die Natur hat nun einmal den Edelhölzern eine beschränkte Farbenskala gegeben; dafür aber entschädigen diese echten Farben der Hölzer, indem sie von Jahr zu Jahr schöner und feuriger werden. Denn was die Natur anordnet, ist auf geheimnisvolle Weise gleichzeitig auch immer künstlerisch. Die schönsten Farbenharmonien bei Möbeln mit eingelegten Hölzern erzielt man daher durch rein naturfarbige Hölzer. Es mag künstlerisch vielleicht angehen, wenn man bei solchen Holzarten, die im Alter eine besonders lebhaft Farbe bekommen, wie z. B. bei Mahagoni, durch

künstliche Nachhilfe vorzeitiges Altern bewirkt, aber Farbentöne, welche der Natur jedes Holzes fremd sind, wie z. B. knallrote und blaue, werden auf die Dauer niemals künstlerisch befriedigen. Dafür hat man ja eine unerschöpfliche Auswahl an Farben in den verschiedenen Stoffen und Wandmalereien. Da aber die Farbe aus dem Licht geboren ist, soll man stets bedenken, daß das Licht auf die Farbe den größten Einfluß hat, sie leicht ändert und auch zerstört. Deshalb sollten an Stellen starker Belichtung niemals Farben angewendet werden, welche durch das Schießen und Verbleichen sich derart verändern, daß sie dann die Farbenharmonie stören. Im Gegenteil müssen dort solche Farben gewählt werden, die durch den Einfluß der Sonne sich nur in dem Sinne verändern, daß sie sich noch besser in die Farbenharmonie der Umgebung einfügen; wie ja schließlich auch ein Haus durch allmähliches Patinieren des Steines, eine Bronze- statue durch die wunderbare grüne Patina, die sich erst nach und nach anlegt, immer schöner werden.»

BAULICHE UMANDERUNG AM SCHLOSSE ZLIN DES HERRN DR. STEFAN FREIHERR V. HAUPT

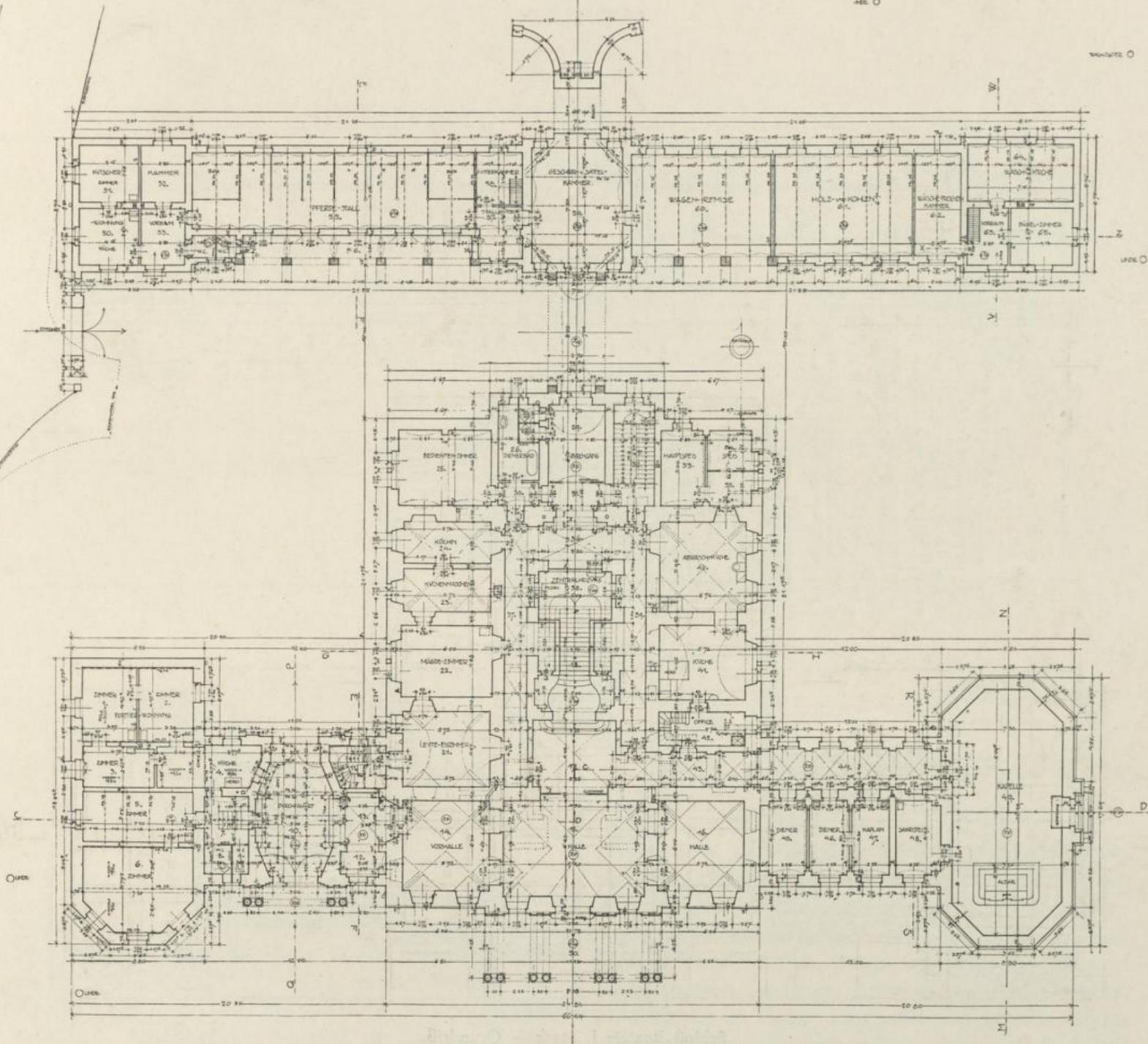


Schloß Zlin: I. Stock — Grundriß.

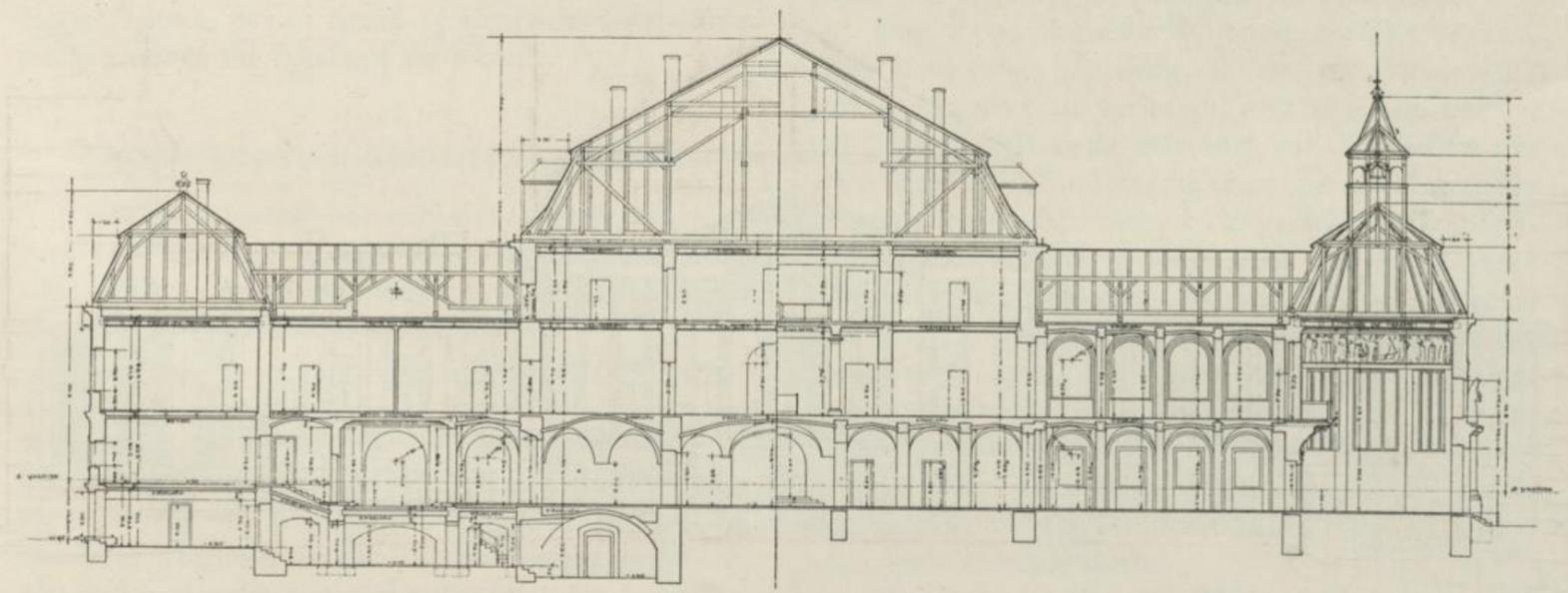


Schloß Kneztitz: I. Stock — Grundriß.

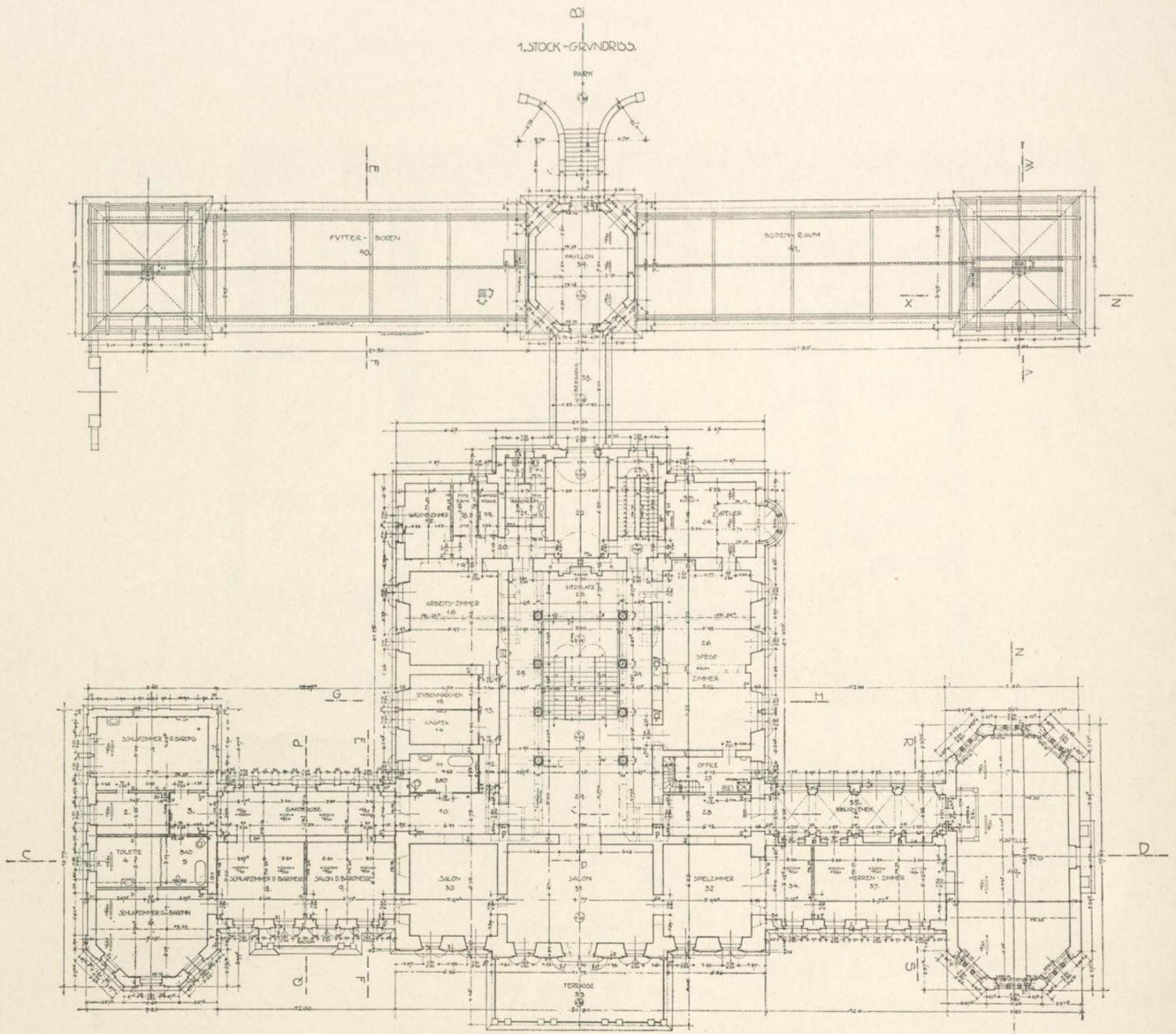
PARTERRE-GRUNDRISS:



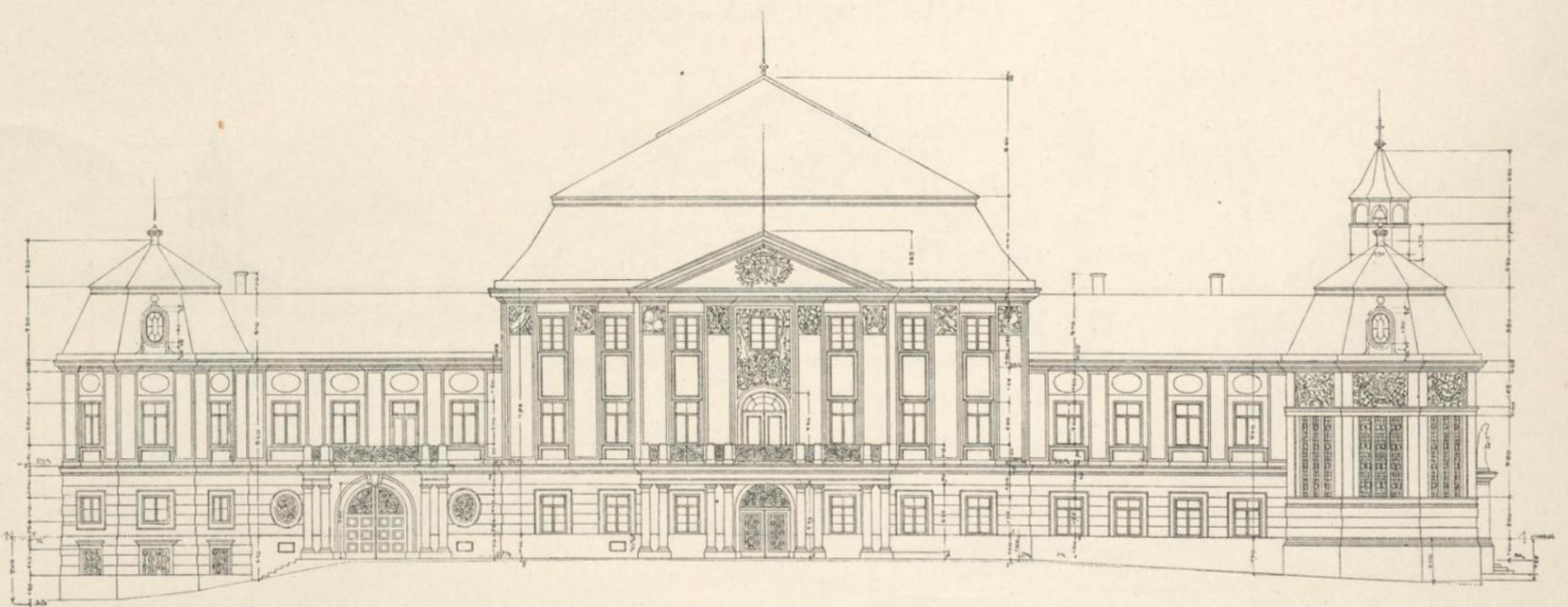
Schloß Rozter: I. Stock — Grundriß.



Schloß Rozter: Schnitt.

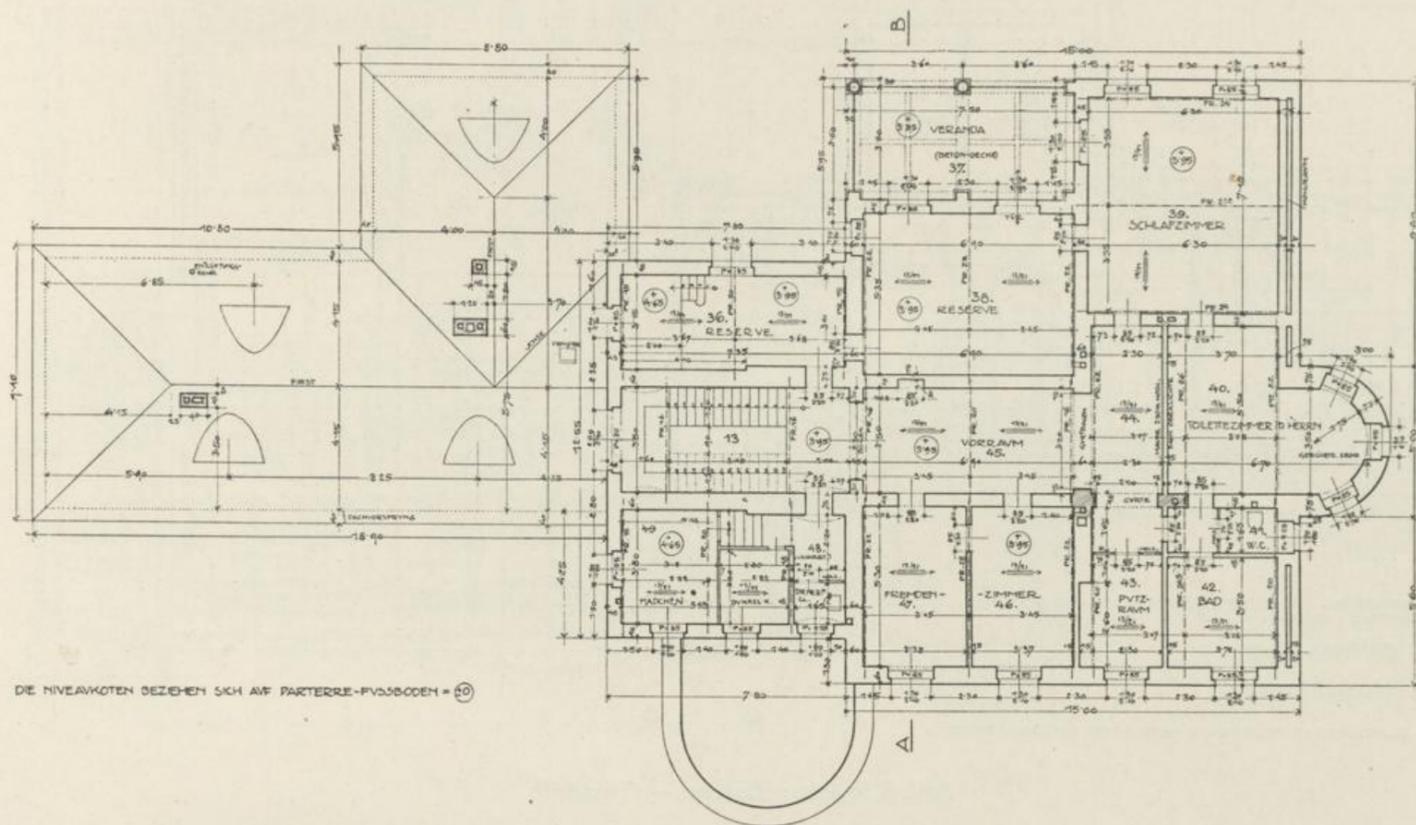


Schloß Rozteř: I. Stock — Grundriß.



Schloß Rozteř: Hauptfassade.

1. STOCK-GRUNDRISS.



Schloß Steinitz: I. Stock — Grundriß.

Entwürfe.

Um die Entwicklung Bauers zu kennzeichnen, wurden diesem Heft auch einige Entwürfe aus den Studienjahren beigelegt, so z. B. das Projekt für die Spielsäle in Monaco. Deutlich ist der Einfluß der Antike, mehr als der Einfluß Otto Wagners bemerkbar. Ausführliche Projekte aus derselben Zeit sind in dem Jugendwerk Bauers erschienen. Die Entwürfe für Monaco wurden mit dem Rompreis ausgezeichnet, der es Bauer ermöglichte, zwei Jahre studienhalber im Ausland zu leben.

Verschiedene Konkurrenzprojekte.

Schon frühzeitig hat sich Bauer an Wettbewerben beteiligt und einige dieser Konkurrenzprojekte sind auch unseren Reproduktionen beigelegt worden.

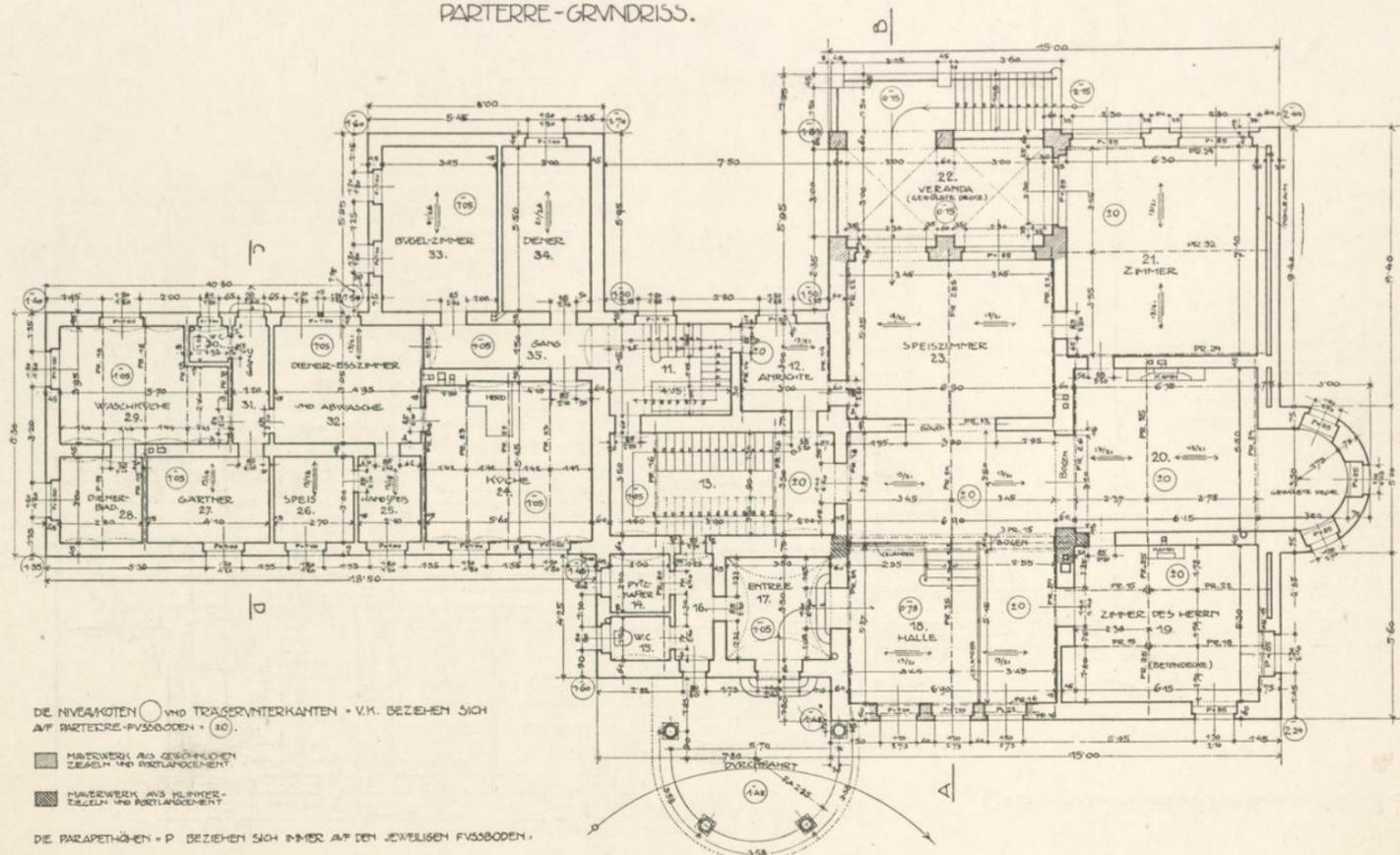
Das Konkurrenzprojekt für die Jubiläumskirche (Seite 6 und Tafel III) hat seinerzeit nicht die Beachtung gefunden, die es bei seinen späteren Reproduktionen errang. Die Architektenschaft war eben damals in zwei einander schroff gegenüberstehende Heerlager geteilt, in das der Hypermodernen und in das der Konservativen. Bei den Letzteren galt nur das genaue Kopieren eines alten Baustiles,

während es sich bei den Ersteren weniger darum handelte, ausführungsmögliche Projekte zu erhalten, als vielmehr darum, sich gegenseitig mit Schlagworten und Originalitäten zu übertrumpfen. Auf beiden Seiten konnte daher ein Projekt nicht auf Beifall hoffen, welches einerseits die Ausführungsmöglichkeit im Auge hatte und andererseits Architekturformen so frei behandelte, daß es als Bauwerk unserer Zeit angesehen werden kann; gleichwohl ist auch hier ein antiker Einschlag zu bemerken.

Das Projekt des Wiener Bankvereins. Der Bankverein forderte Bauer im Jahre 1912 auf, ein Projekt zu verfassen, und der Künstler begab sich damals zum erstenmal auf das Gebiet des Bankbaues. Die Studien, die er zu diesem Projekte in Deutschland und Frankreich bei verschiedenen Bankbauten machte, mögen wohl auch bei der späteren Abfassung des Projektes für den Bau der Österreichisch-ungarischen Bank von einigem Einfluß gewesen sein. Der Grundriß des Bankvereins-Projektes zeigt einen typischen Betonpfeilerbau; die Fassaden waren für die Ausführung in Stein vorgesehen worden. Antiker Einschlag, Anpassung an die Erfordernisse (große Fenster, schmalere Pfeiler etc.) sind auch hier kennzeichnend.

Das Projekt für die Wiener Handels- und Gewerbekammer in Wien scheiterte wohl haupt-

PARTERRE-GRUNDRIS.



Schloß Steinitz: Parterre — Grundriß.

sächlich an der für die damalige Zeit etwas zu ostentativ modernen Fassadendurchbildung.

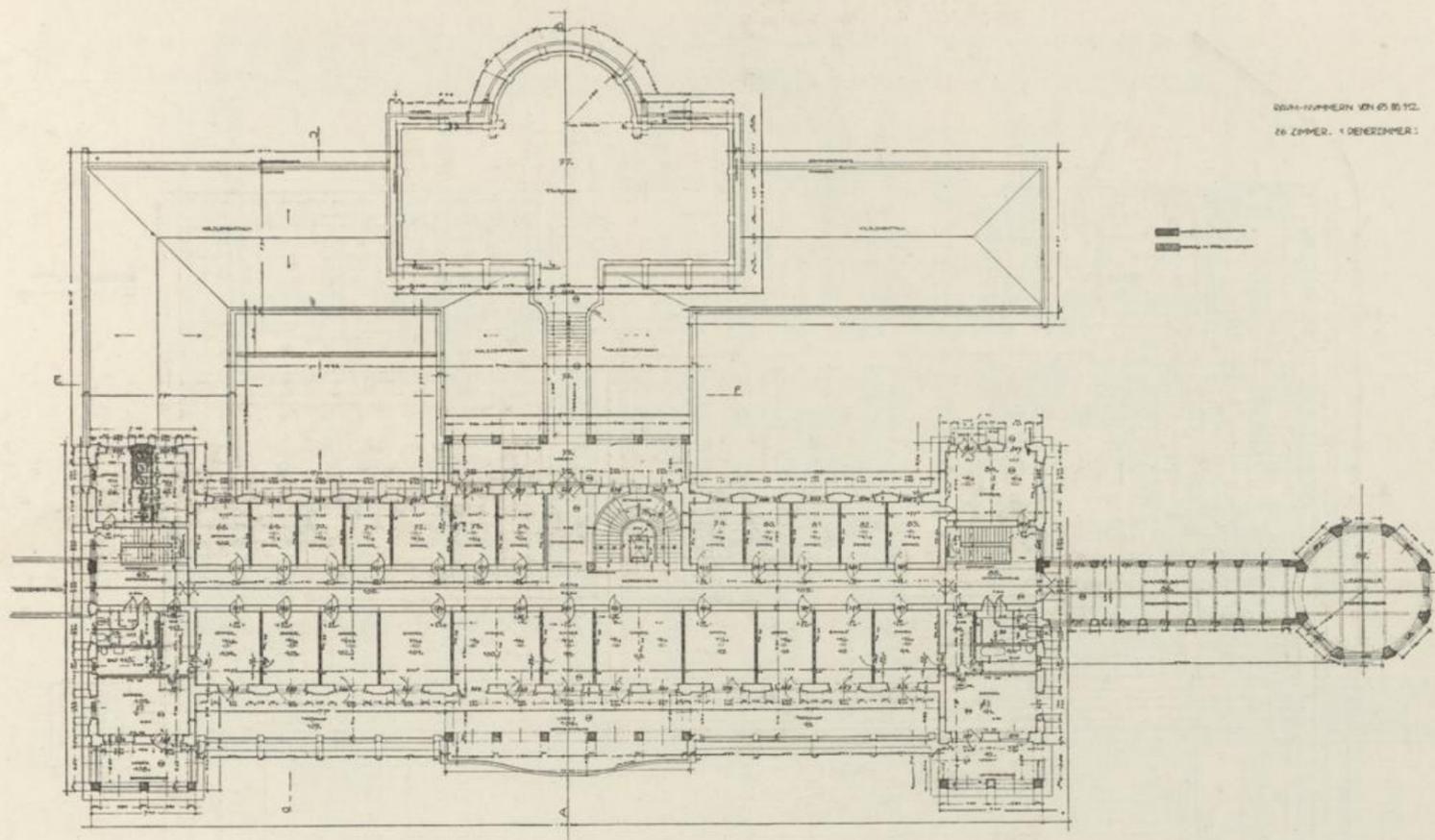
Das Konkurrenzprojekt für den Friedenspalast im Haag ist durch verschiedene Publikationen schon bekannt. Es ist hier auf Seite 11 nur die mittlere Partie der Hauptfassade wiedergegeben.

Das Konkurrenzprojekt für das Landesmuseum in Innsbruck brachte dem Verfasser einen 2. Preis. Es ist mit großer Liebe ausgearbeitet und zeigt einen ganz ostentativen Gegensatz zu der Auffassung eines Museumsbaues, wie sie Otto Wagner eigentümlich ist. Man kann einen Museumsbau nämlich nach zwei Richtungen auffassen: entweder betrachtet man den Bau bloß als ein Magazin, in dem die einzelnen Kunstwerke vor einem weiseren Zerfall geschützt werden, so daß der Besucher trotz gut belichteter Aufstellung, die bei einem solchen Bausystem gewiß möglich ist, doch nicht leicht einen geistigen Gewinn und Genuß davon trägt. Oder man ist mit Bauer davon überzeugt, daß ein Musealgegenstand für sich allein nicht gut wirken kann, wenn er nicht gleichzeitig in einer Umgebung steht, die eine Wirkung mit sich bringt, welche dem künstlerischen Eindruck des Werkes nicht entgegensteht. Man kann sich z. B. schwer vorstellen, daß ein Barockaltar, in einem Glashause aufgestellt, auch nur annähernd jene Wirkung hervorbringen wird, welche der Meister dieses Altares mit seinem Werk hervorzubringen beabsichtigte. Dagegen wird die Aufstellung eines solchen kirch-

lichen Kunstwerkes im entsprechend belichteten Raum von solchen Abmessungen, die dem Kunstwerke entsprechen, sehr viel zur richtigen Wirkung beitragen. Es ist dabei nach der Meinung Bauers gar nicht notwendig, daß z. B. ein gotischer Altar geradezu in einer gotischen Halle aufgestellt werden muß, denn wir sehen ja, daß in gotischen Kirchen z. B. oft Barockaltäre ganz vorzüglich wirken. Es kommt eben bei der wirkungsvollen Aufstellung von Kunstwerken vielmehr darauf an, daß ein richtiger Raum überhaupt gefunden wird, und es ist dann gleichgiltig, ob dieser Raum mehr den Stilcharakter eines oder des andern historischen Baustils hat oder ob er etwa aus modernem Geschmack herausgebildet ist.

Von diesen Grundsätzen ausgehend, die sich vielfach mit denjenigen des bekannten Münchener Architekten Gabriel Seidel berühren, hat Bauer nun sein Museum entworfen.

Das Konkurrenzprojekt für das Gebäude des Kriegsministeriums in Wien. Bei diesem Bau fußte die Grundrißlösung auf einem Vorprojekt, das von der Militär-Bauabteilung herausgegeben wurde. Bauer versuchte, diesen Grundriß etwas zu verbessern. In erster Linie aber war ihm daran gelegen, einen monumentalen Bau für die Wehrmacht des österreichischen Staates zu schaffen. Die Abbildungen zeigen den seinerzeit mehrfach besprochenen Entwurf. Das Projekt wurde vom Kriegsministerium erworben.



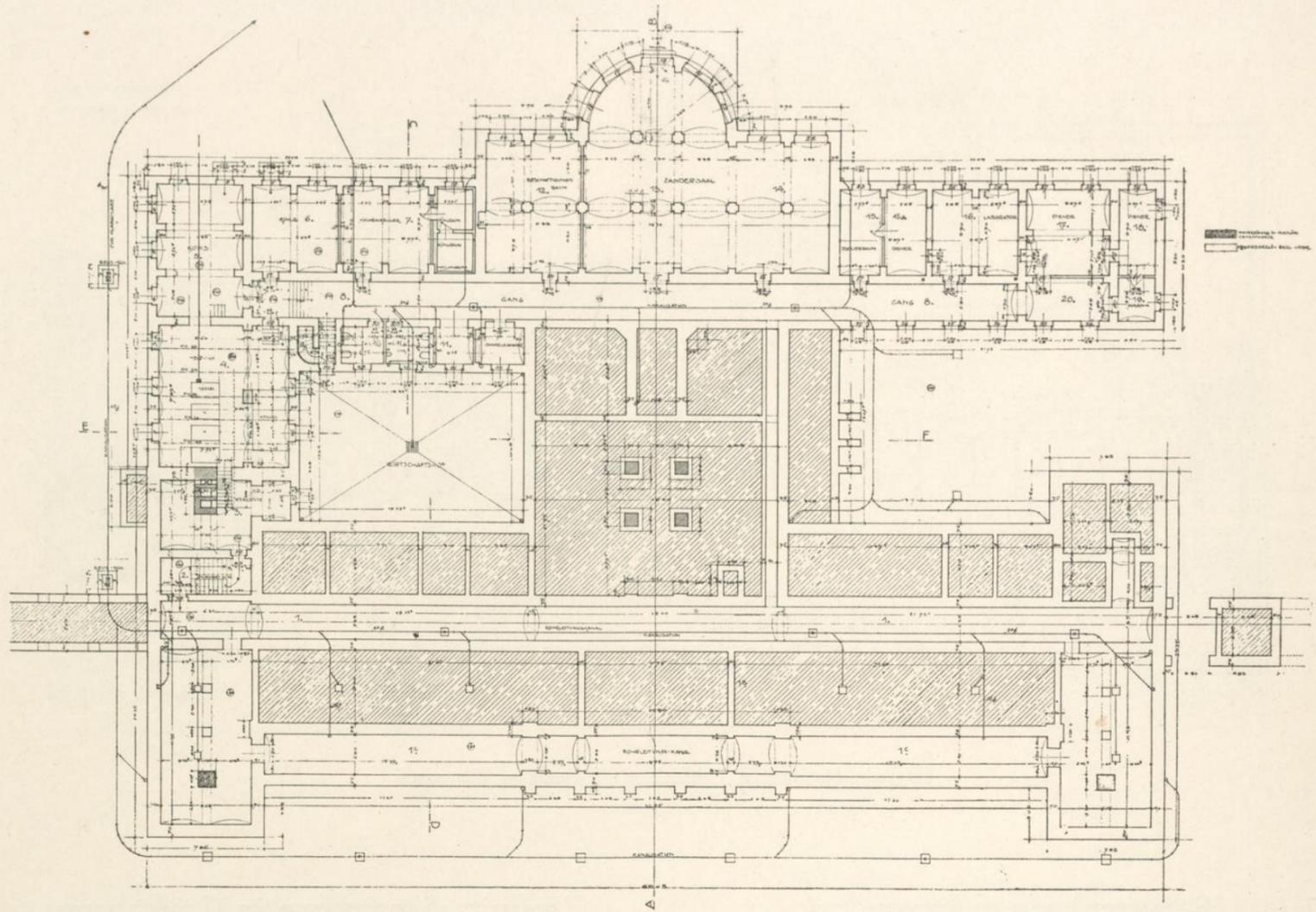
Priebnitz-Sanatorium Gräfenberg: I. Stock — Grundriß.

Schützenhaus in Jägerndorf.

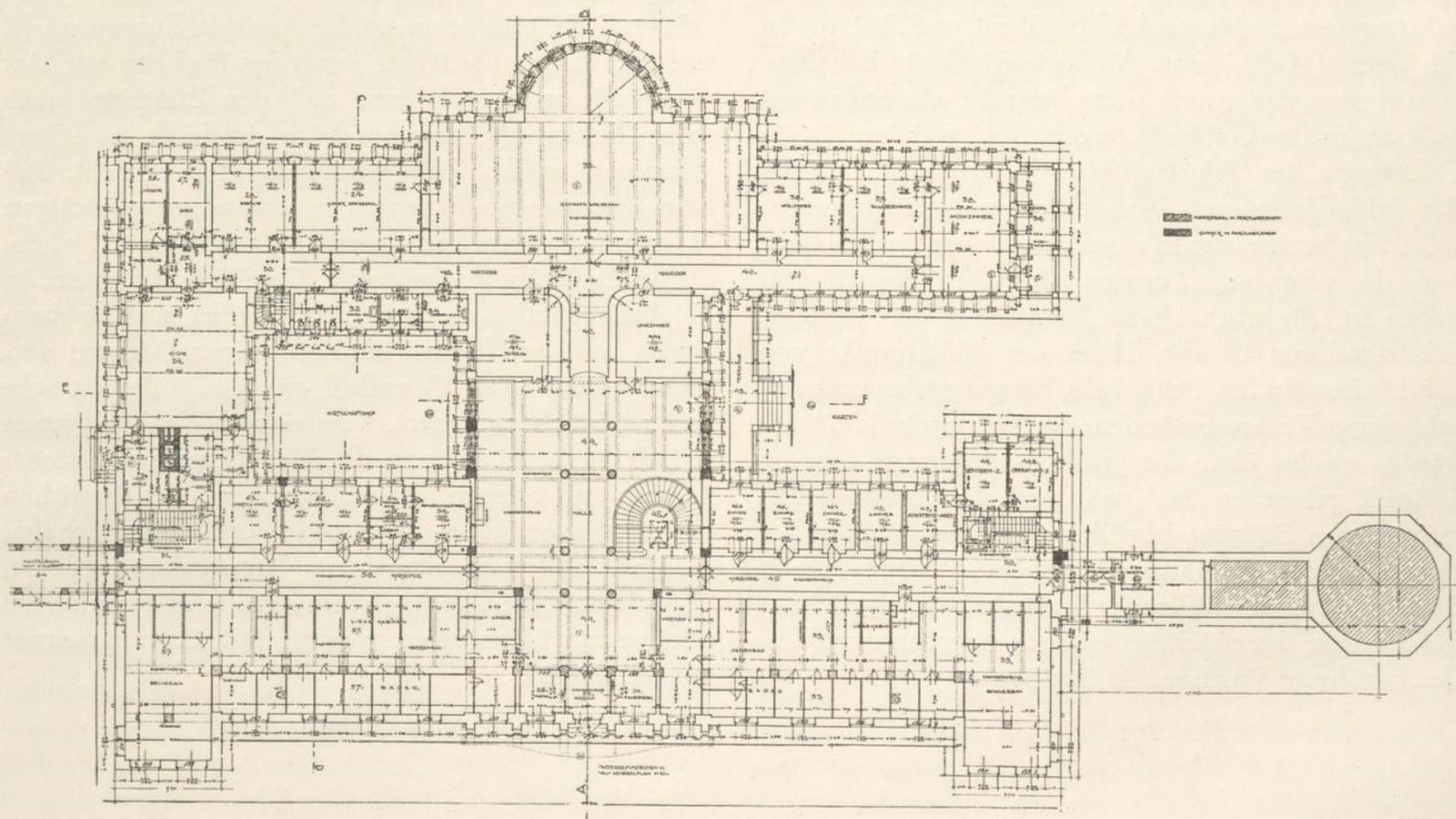
Beim Schützenhaus in Jägerndorf handelte es sich darum, der dortigen Schützengesellschaft eine Heimstätte zu bereiten. Seit Jahrhunderten ist das Schützenfest in Jägerndorf berühmt und hat bis in die letzte Zeit seine Volkstümlichkeit behalten. Bauer war daher vor allem bestrebt, ein unbedingt volkstümliches Gebäude zu schaffen, welches für die Gebräuche des Schützenfestes geeignet ist. Außer der Schießhalle samt Nebenräumen im Parterre besteht das Innere des Hauses aus einem großen Festsaal, der rings von Loggien ähnlichen Bauten umgeben ist, die oben offene Terrassen bilden. Bei den Schützenfesten ist das Haus der Mittelpunkt von zahlreichen Buden, Schaukeln, Ringelspielen und verschiedenen Verkaufsständen; der Aufzug des Schützenkönigs erfolgt über die große Freitreppe in den im I. Stock gelegenen Saal, während die Terrassen von zusehenden Bürgern bevölkert sind. — Auf die Art des Aufbaues ist Bauer durch das Studium der in Süddeutschland üblichen Volksbelustigungshäuser gekommen; das prächtigste dieser Art war zweifellos das berühmte Lusthaus in Stuttgart.

Priebnitz-Sanatorium in Gräfenberg.

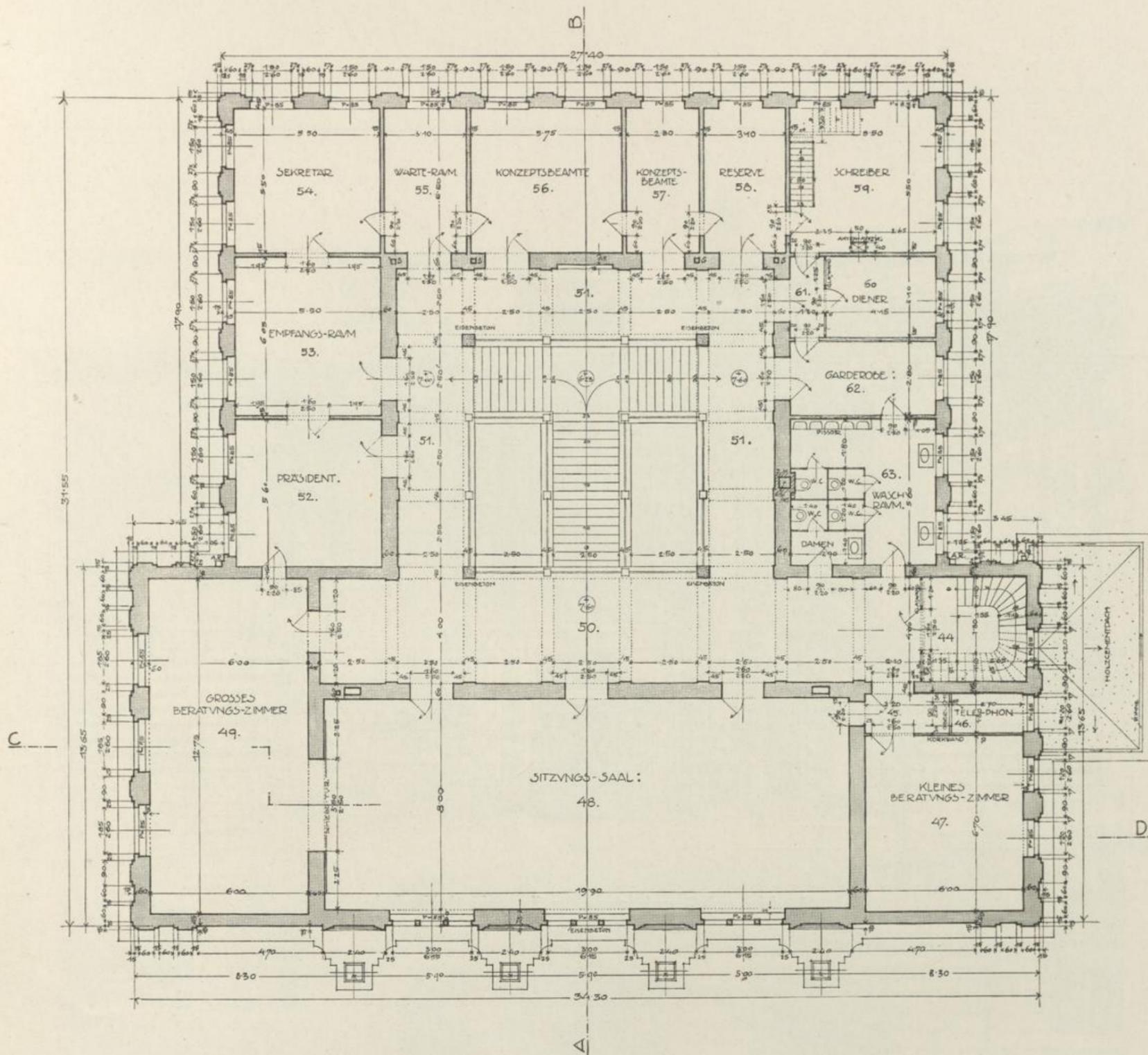
Das Sanatorium in Gräfenberg steht in einer der anmutigsten Gegenden Schlesiens auf der Höhe eines mittleren Gebirgskammes. Zu beiden Seiten dieses Gebirgskammes ist die Aussicht hervorragend schön. Es lag für Bauer somit das Problem vor, das Bauwerk so auszuführen, daß den Zimmern nach allen Seiten hin dieser schöne Ausblick nicht genommen werde. Dies wurde dadurch erreicht, daß die Zimmer der Patienten in einem mehrstöckigen Gebäude angeordnet wurden, während Küchen, Wirtschaftsräume, Speisesäle, Gesellschaftszimmer in Nebengebäuden untergebracht wurden, welche ebenerdig und mit flachen terrassenartigen Dächern versehen sind. Der Grundriß des Gebäudes ist sehr übersichtlich gegliedert. Von einer zentral gelegenen Halle aus erreicht man die Hauptkommunikationsgänge und Stiegen, die Badeanlagen, die ärztlichen Ordinationszimmer, Speisesäle und Gesellschaftsräume. Als bemerkenswerte Konstruktion gilt bei Fachleuten die frei im Raume stehende gewundene Stiege aus Eisenbeton, welcher mit Carraramarmor verkleidet ist.



Priebnitz-Sanatorium Gräfenberg: Souterrain — Grundriß.



Priebnitz-Sanatorium Gräfenberg: Parterre — Grundriß.



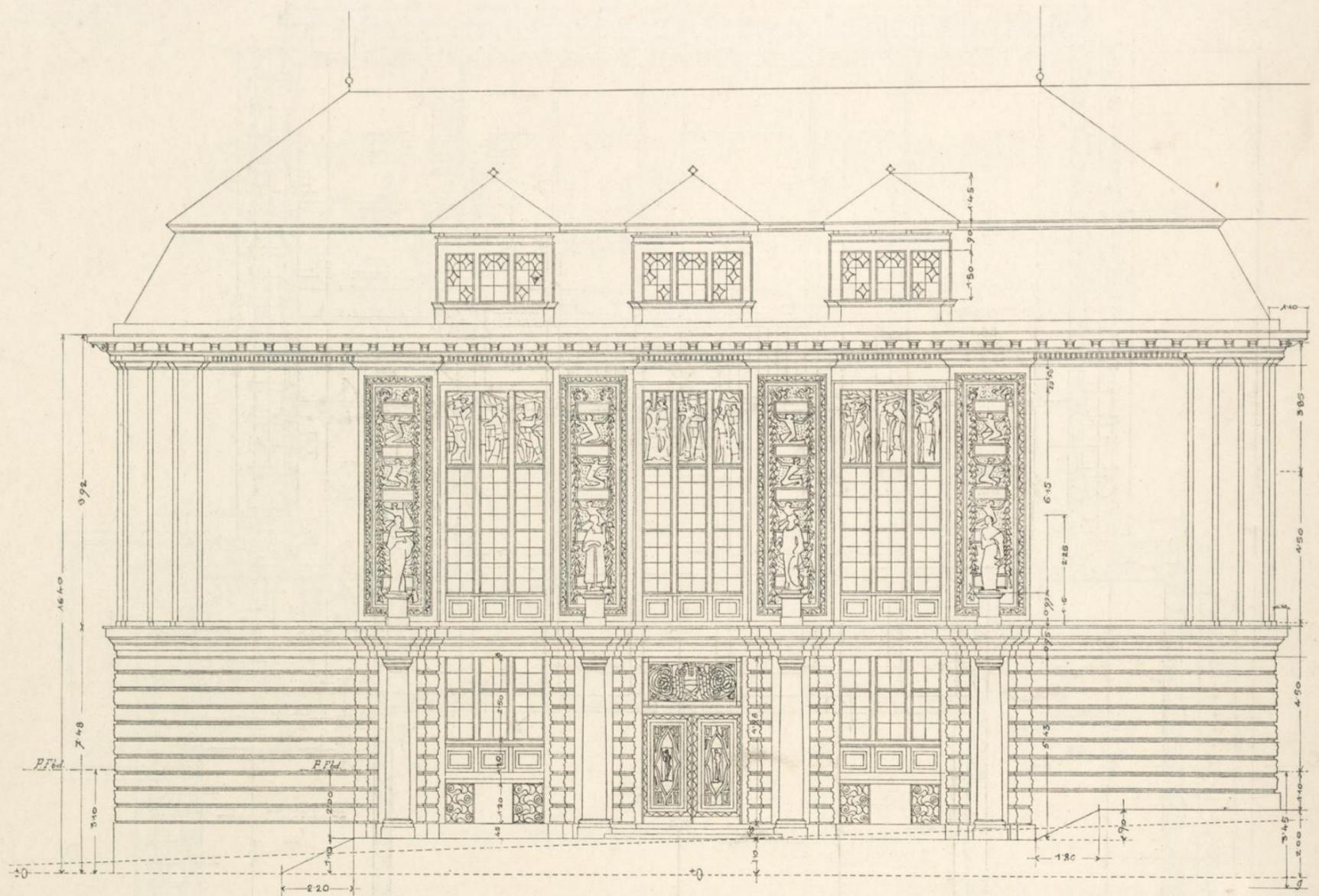
Handels- und Gewerbekammer in Troppau: I. Stock — Grundriß.

Architekturphantasien.

Außer den Entwürfen, die Bauer für reale Zwecke, seien es Konkurrenzprojekte oder Projekte, die er über direkten Auftrag entworfen hat, ausarbeitete, beschäftigte er sich auch stets mit Architekturphantasien, die für die Ausführung eigentlich nicht in Betracht kommen. Es sind das vielfach Versuche, irgendeiner Stimmung Ausdruck zu verleihen, und man begreift dieses Bestreben um so mehr, als der Architekt ja selten dazu kommt, seine Empfindungen in einem realen Werk zu verwirklichen.

Sofern er aber auf dem Papier «dichtet», ist ihm dies wohl möglich. Die unter dieser Voraussetzung entstandenen Entwürfe Bauers sind daher auch mehr als «Architekturgedichte» anzusehen.

Ein Beispiel hierfür gibt das Blatt, das Bauer mit «Trauer» bezeichnet hat, ebenso die Zeichnung auf Seite 11, die ein monumentales Bauwerk darstellt, oder auf Seite 5, ein Tormotiv, oder auf Seite 15, eine monumentale Hocharchitektur, endlich auf Tafel VII, ein «Heldengrab».

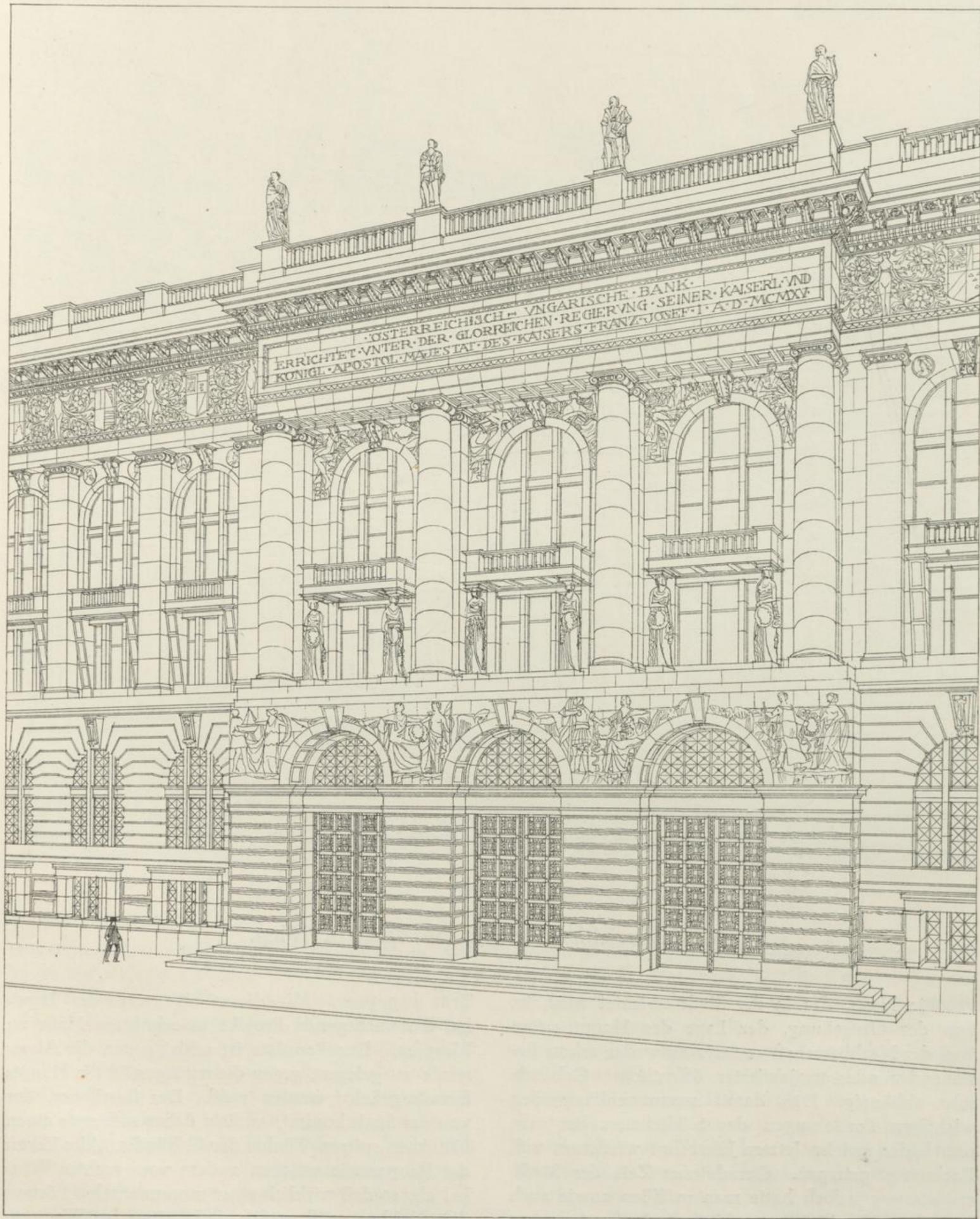


Handels- und Gewerbekammer in Troppau: Hauptansicht.

Handels- und Gewerbekammer in Troppau.

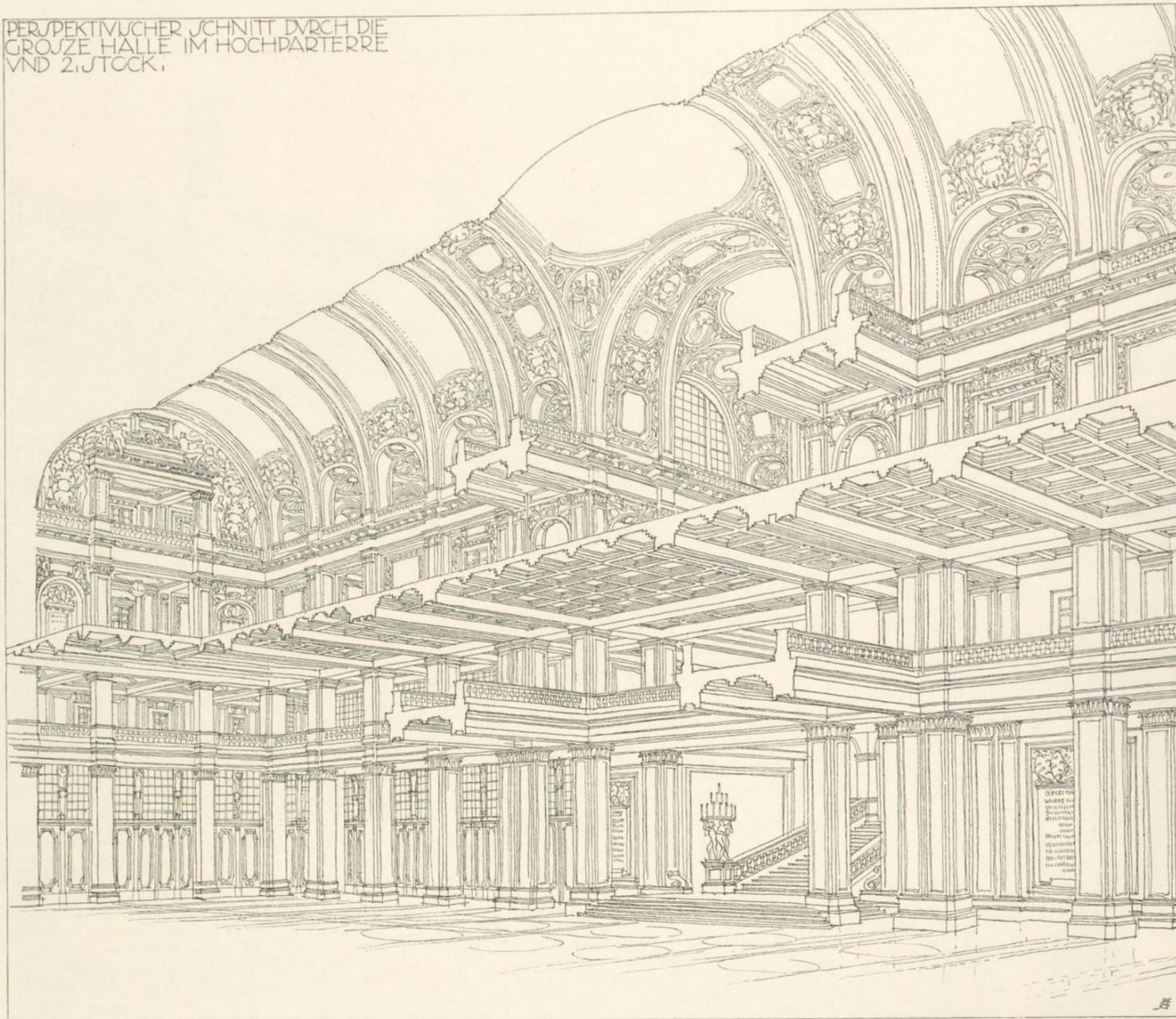
Das Haus hat den Zweck, einerseits verschiedene Sitzungssäle und Repräsentationsräume und andererseits eine größere Anzahl von Arbeits- und Kanzleiräumen aufzunehmen. Betrachtet man das Äußere des Gebäudes, so kann man deutlich zwei Baugruppen wahrnehmen, und zwar einen Teil, welcher den Sitzungssaal und die Beratungszimmer umfaßt und infolgedessen auch höher herausgebaut ist, und einen andern Teil, der hauptsächlich die Kanzleiräume enthält. Auch das Architektonische des Hauses ist in ähnlicher Weise gegliedert. Den Arbeitsräumen entspricht eine einfache und schmucklose Fassade, während die Steigerung der künstlerischen Mittel nur bei der Hauptfassade in Anwendung

kommt. Diese Konzentration der reicheren Ausstattung war auch vom Standpunkte der relativ beschränkten Mittel, welche für diesen Bau aufgewendet werden sollten, erwünscht. Alle Fassaden haben aber dabei einen durchgehenden Rhythmus gemeinsam. Er ist nicht zufällig, sondern ganz bewußt angestrebt worden und aus der Empfindung entsprungen, daß Architektur auch in ihrer einfachsten Art ähnlich wie Musik gegliedert sein muß. Dort, wo es die Notwendigkeit ergab, ist der Rhythmus etwas verändert, wie an den beiden Seitenrisaliten, während die Hauptfront nur eine Vergrößerung und Bereicherung des Motives darstellt.



Konkurrenzprojekt für die Österreichisch-ungarische Bank in Wien.

PERSEKTIVISCHER SCHNITT DURCH DIE
GROSZE HALLÉ IM HOCHPARTERRE
UND 2. STOCK.

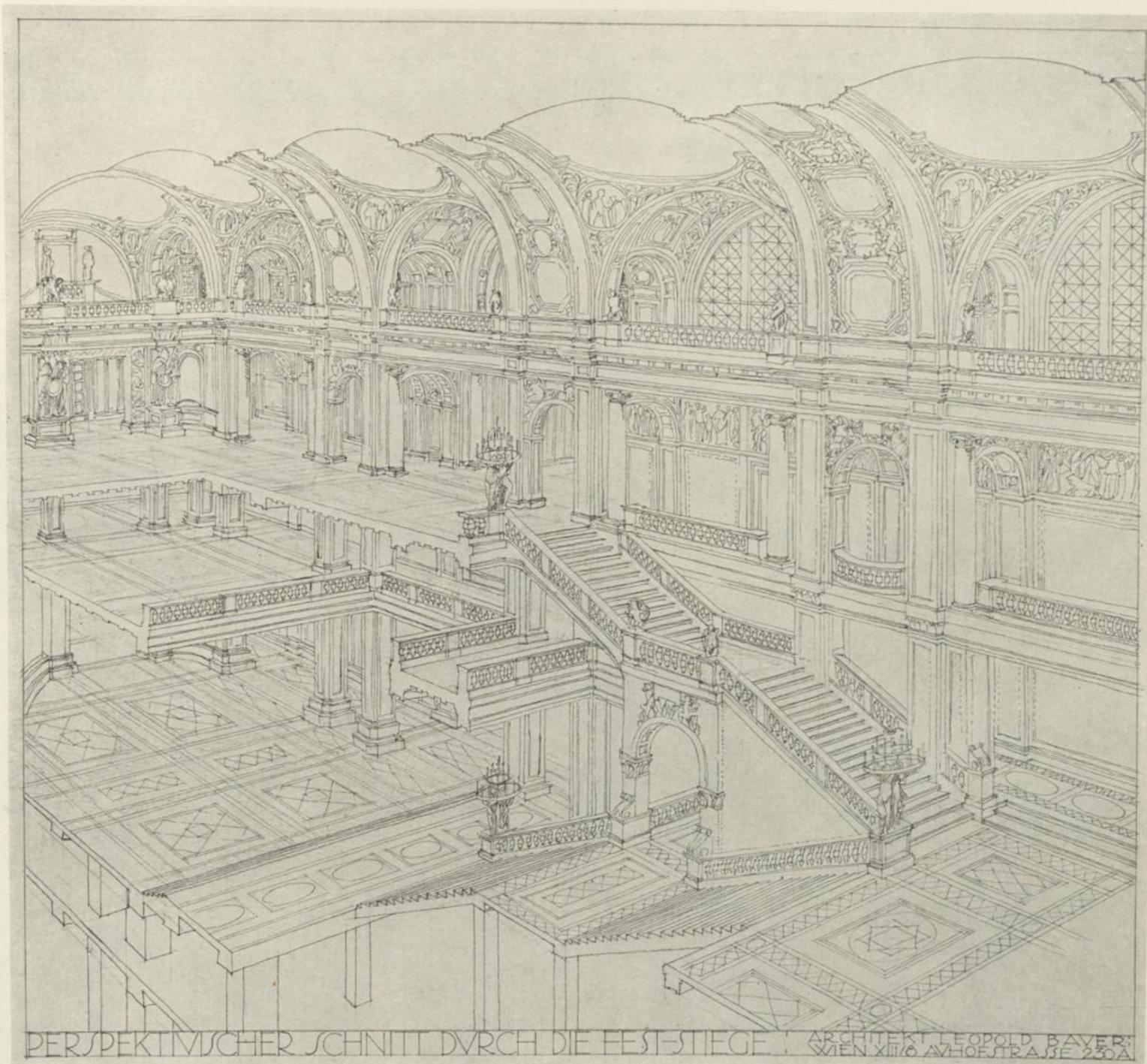


Konkurrenzprojekt für die Österreichisch-ungarische Bank in Wien.

Die österreichisch-ungarische Bank in Wien.

Ein Haus, das in der Stadt errichtet wird, ist von der Umgebung, der Lage der Hauptstraßen und der Nachbarschaft anderer entweder schon bestehender oder projektierter öffentlicher Gebäude sehr abhängig. Den damit zusammenhängenden wichtigen Forderungen des Städtebaues hat man nun leider erst im letzten Jahrzehnt wiederum voll Rechnung getragen. Gerade zur Zeit der Stadterweiterung jedoch hatte man in Wien sowie auch in anderen Großstädten auf ästhetische Forderungen des Städtebaues wenig Rücksicht genommen. Daher die trotz der zweifellos großzügigen Anlage neuer moderner Straßen und Plätze künstlerisch nur wenig befriedigenden Lösungen zum Unterschied derjenigen, die uns in alten Stadtteilen auf Schritt und

Tritt begegnen. Mit dieser «Ungunst der Lage» hat das vorliegende Projekt in erhöhtem Maße zu kämpfen. Der Bauplatz ist schief gegen die Alserstraße zu gelegen, gegen die naturgemäß die Hauptfassade gekehrt werden muß. Der Beschauer, der von der Stadt kommt, erblickt daher aufs erste einen häßlichen spitzen Winkel des Gebäudes. Alle Ecken der Bauparzelle weichen zudem vom rechten Winkel ab, so daß wirklich einer monumentalen Lösung die denkbar größten Schwierigkeiten im Wege zu stehen schienen. Das Einzige, was in künstlerischem Sinne der Lage zugute gebucht werden muß, ist der vornehme Bau des gegenüberliegenden Landesgerichtes, der zwar in letzter Zeit durch Stockwerkaufsetzung geschädigt wurde, dessenungeachtet aber



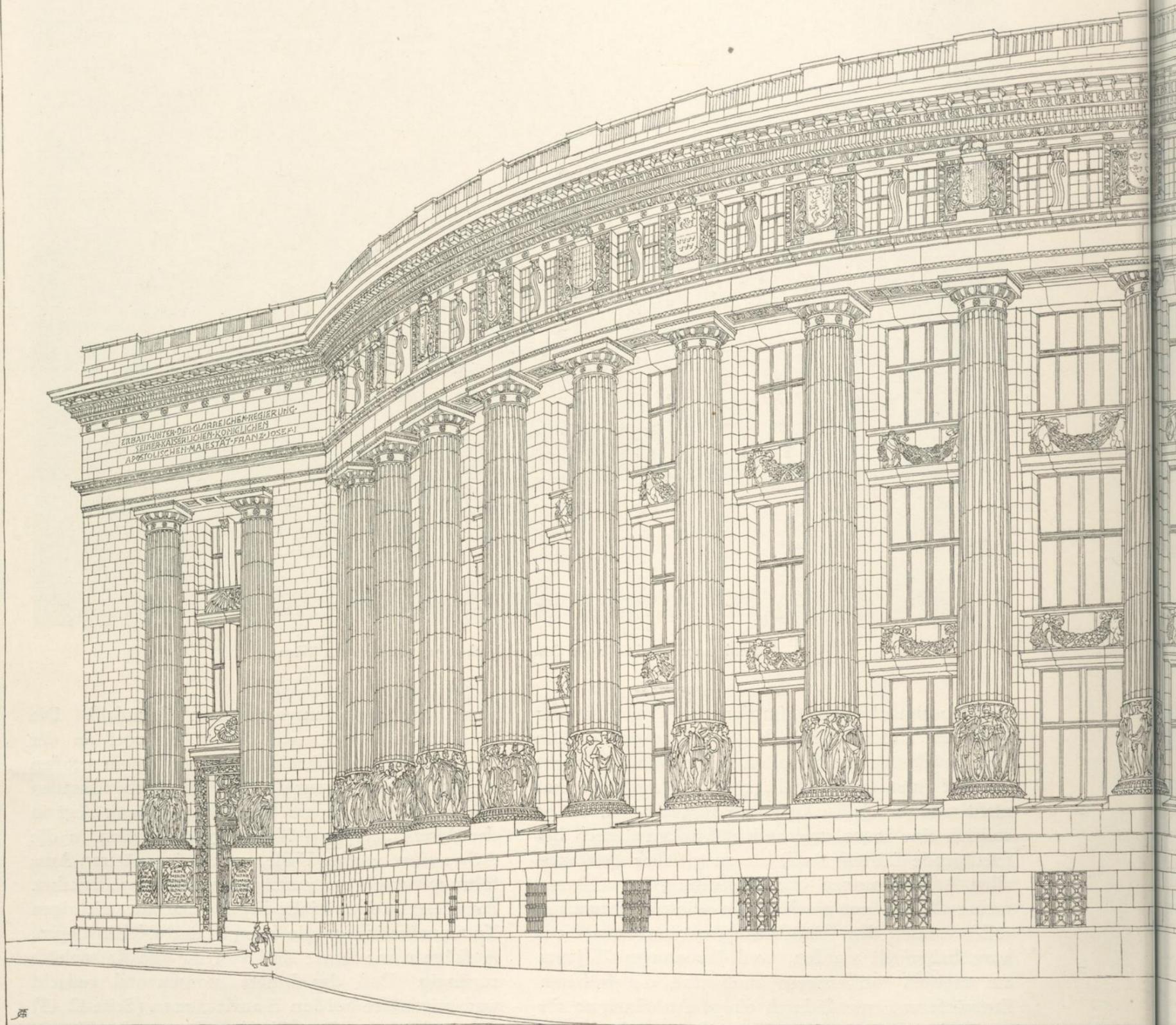
Konkurrenzprojekt für die Österreichisch-ungarische Bank in Wien.

eine monumentale und künstlerische Wucht hat wie kaum ein anderes Gebäude dieser Bauepoche. Die Schwierigkeiten der Situation ließen sich nun nicht alle auf einen Schlag beheben. Der Architekt hat nicht weniger als 16 Entwürfe ausgearbeitet, bis er endlich eine innen und außen ihn künstlerisch befriedigende Lösung fand, die zu gleicher Zeit auch allen Anforderungen der Bankleitung in vollkommener Weise entsprach. Von diesen Entwürfen sollen außer dem Ausführungsentwurf nur zwei kurz behandelt werden, weil ja naturgemäß jener am meisten interessieren muß und die früheren Entwürfe uns nur dadurch einige Anteilnahme abgewinnen, daß sie eben Vorstufen zu dem Ausführungsentwurf sind.

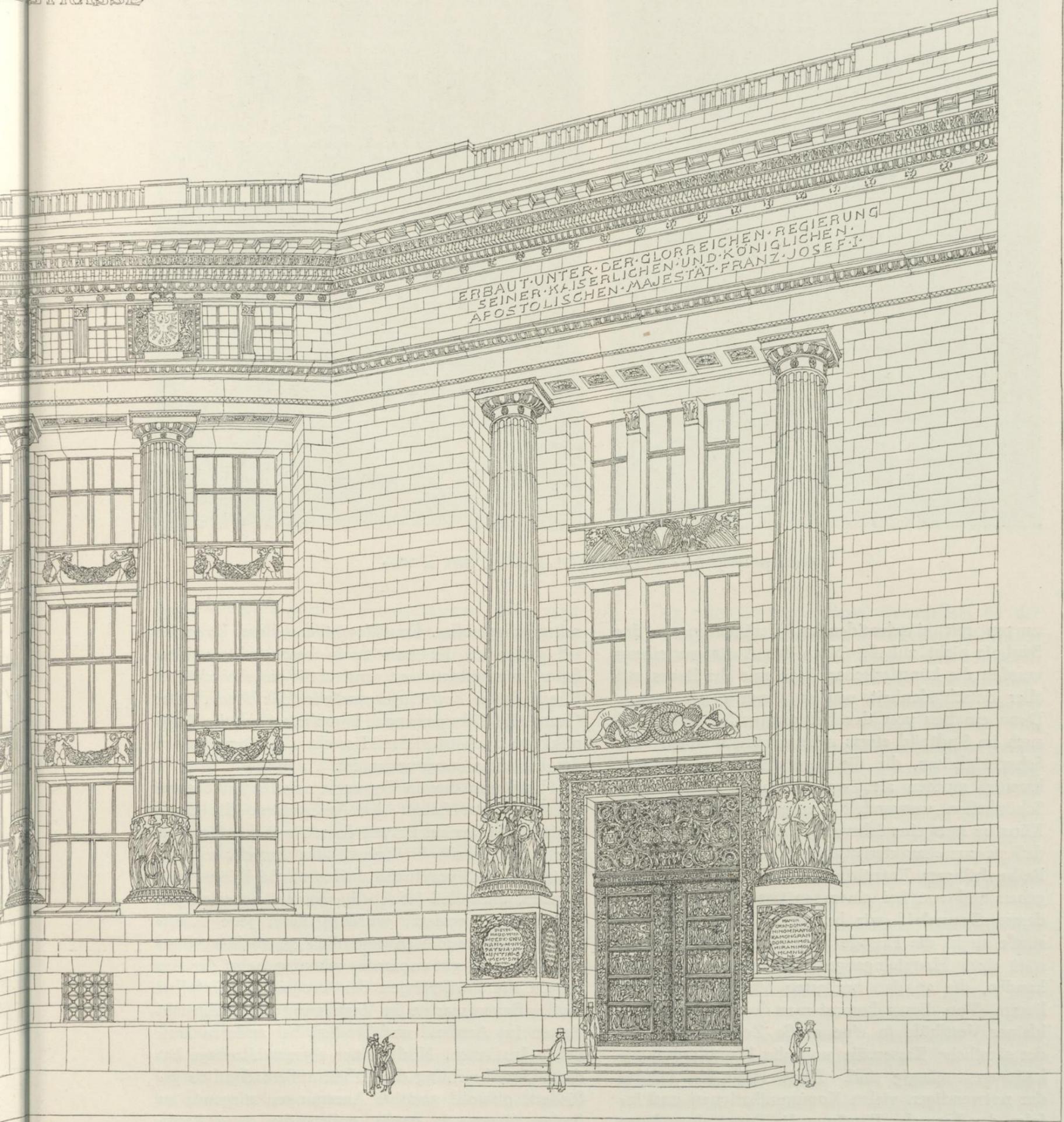
Das Konkurrenzprojekt verdankt seine Überlegenheit über alle anderen Entwürfe in erster Linie

einem großzügig ausgearbeiteten Grundriß. Die Hauptfassade liegt nach diesem Entwurf an der Alserstraße, die spitze Ecke ist in einem großen runden Bogen abgeschlossen, alle Nebenfassaden sind einfach behandelt. Der Haupteingang liegt in der Alserstraße, zwei Nebeneingänge fallen in die Achse einer großen Halle, welche im späteren Ausführungsentwurf im gesteigerten Maße wiederkehrt. An dieser großen Halle liegen auch alle wichtigen Kommunikationen, die Haupt- und Nebentritten, Aufzüge usw.; ferner sind von ihr alle Kassenhöfe zugänglich. Daß das Innere monumental gedacht war, zeigen die beiden Handskizzen (Seite 42, 43) des Architekten. Das Gleiche gilt von der Hauptfassade, doch ist diese noch schlecht zum Beschauer gelegen. Der Künstler hat sich eben genau an die Forderungen des Bauprogrammes gehalten, das Lös-

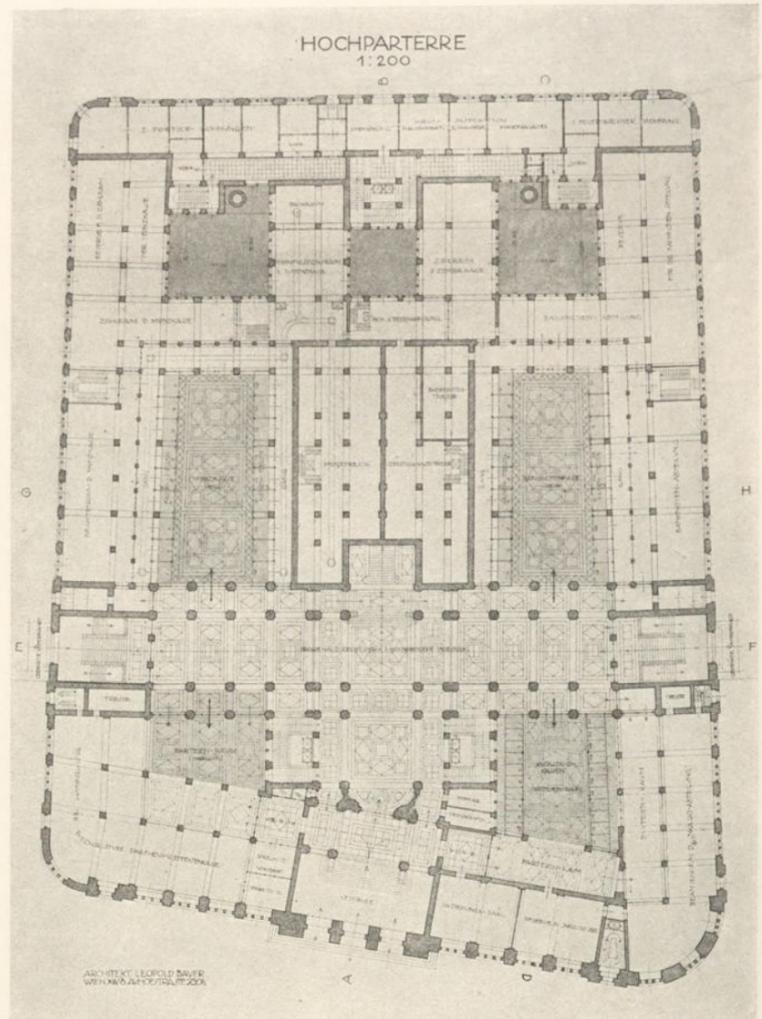
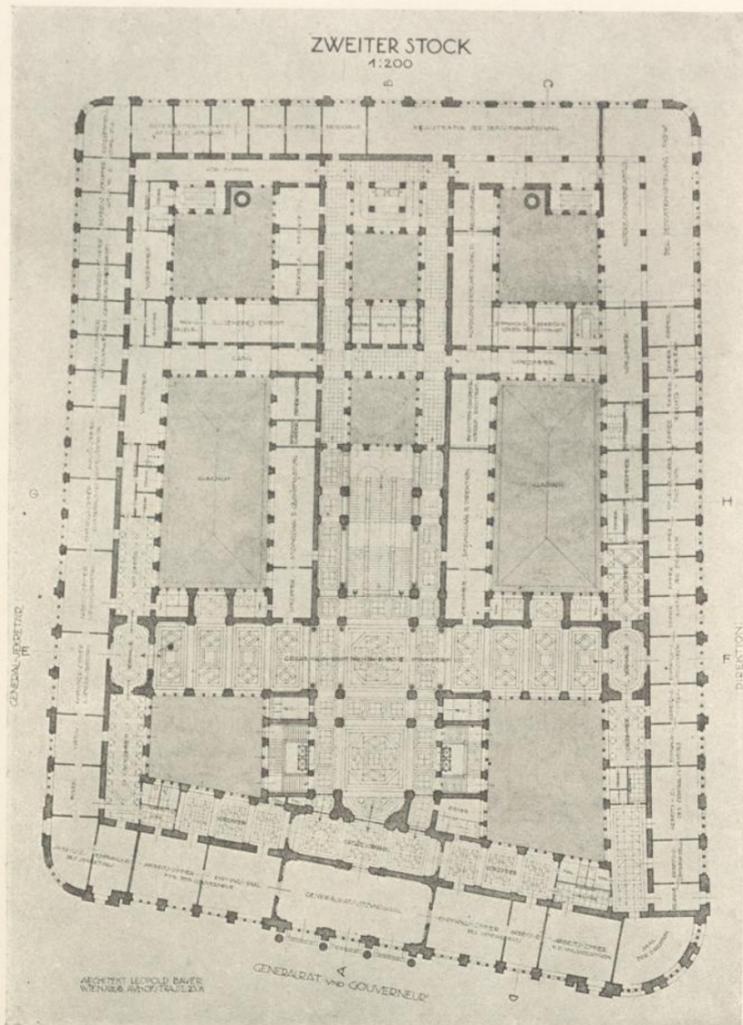
FAÇADE · DER · ÖSTERREICHISCH · UNGARISCHEN · BANK · AN · DER · ALSE



NESTRASSE



ERBAUT UNTER DER GLORREICHEN REGIERUNG
SEINER KAISERLICHEN UND KÖNIGLICHEN
APOSTOLISCHEN MAJESTÄT FRANZ JOSEF I.

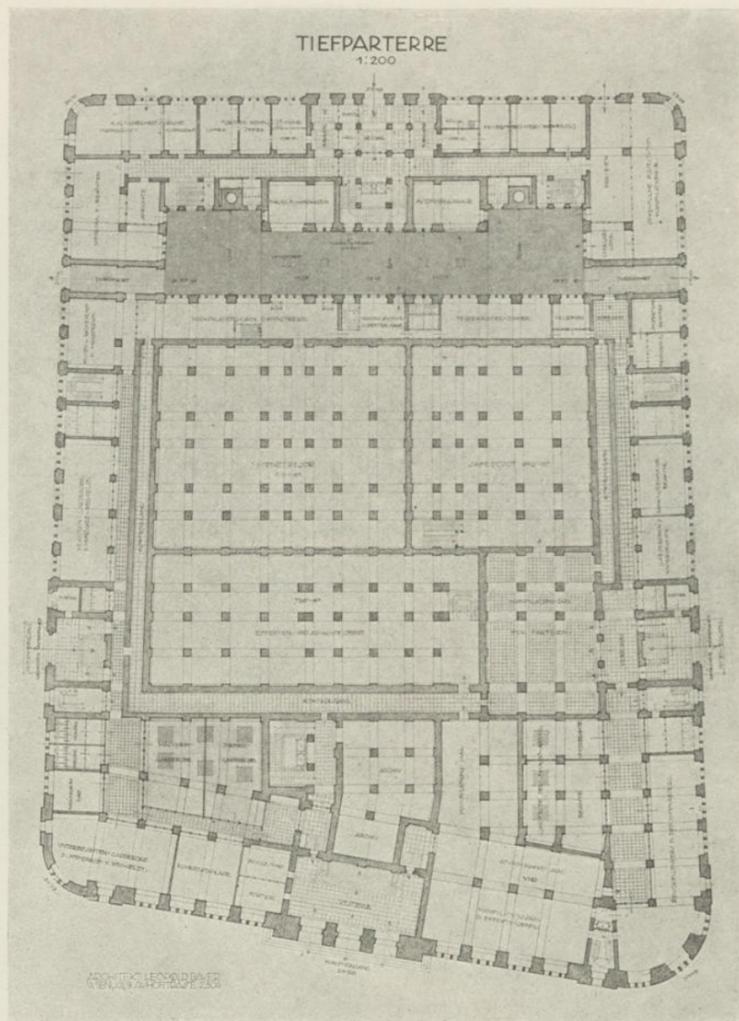
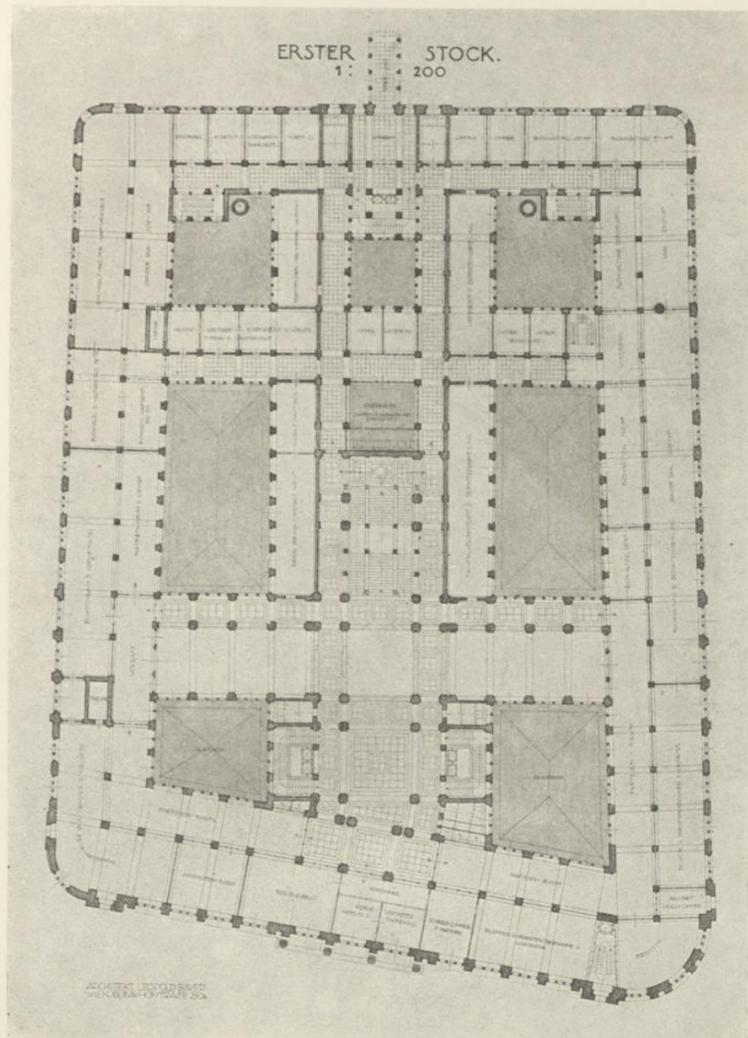


Konkurrenzprojekt für die Österreichisch-ungarische Bank in Wien.

sungen mit einschneidenden Veränderungen der Baulinie nicht zuließ. Nach der Auftragserteilung wurden die künstlerischen Probleme des Baues mit aller Entschiedenheit neu in Angriff genommen. Denn ein Bau von der Bedeutung der Bank muß auch im Stadtbild etwas mitzusprechen haben! Alle Schwierigkeiten, die die Lage des Baues mit sich brachte, mußten also womöglich in ebenso viele Schönheiten verwandelt werden, sucht doch ein Künstler stets eine Schwierigkeit so zu überwinden, daß sie zur charakteristischen Schönheit wird. Eine Reihe früherer Entwürfe möchten wir hier übergehen und erst bei einem späteren Halt machen, dessen Grundriß wir bringen: Gegen die Alserstraße zu ist die Fassade bogenförmig ausgestaltet, statt eines Haupteinganges sind deren zwei vorhanden, die an den breitesten Stellen der Straße liegen. Von diesen kommt man durch Vermittlung kleiner Vestibüle in eine große Zentralhalle, von der sämtliche Kassensäle und die Hauptkommunikationen zugänglich sind. Diese Halle hat infolge der notwendigen vielen Kommunikationen und infolge der Lage der Eingänge die Form eines länglichen Achteckes erhalten. Zur Krönung des ganzen Baues wurde über der Halle ein hoher vielstöckiger Aufbau projektiert, der charakteristisch im Stadtbild

mitsprechen sollte. Das Wesentliche dieses Projektes ist, daß noch Kassenhöfe in beschränktem Umfange angeordnet sind und daß diese wichtigen Räume keine Erweiterungsmöglichkeit haben. Der Grundriß ist übrigens noch kompliziert, welche Komplikation auch in vieler Hinsicht den Forderungen des Projektes entsprungen ist.

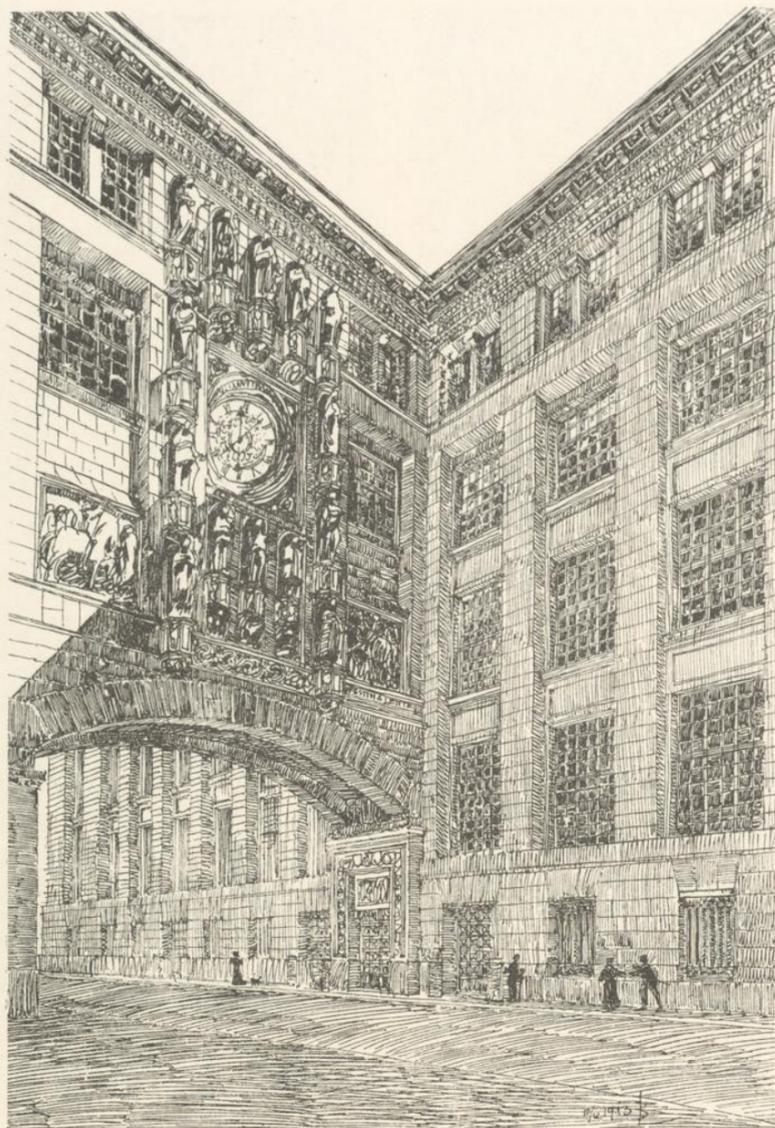
Und von diesem Entwurfe angefangen begann die eigentliche Arbeit des Architekten, die darin bestand, daß er im Einvernehmen mit den Organen der Bank Schritt für Schritt das Projekt so umgestaltete, daß praktische und einfache Räume entstanden, ohne daß jedoch die absolut notwendigen Forderungen verletzt wurden; denn jede Amtorganisation muß sich eigentlich neuen Baugedanken gerade so gut anpassen, wie umgekehrt der Architekt die Forderungen des Programmes erfüllen muß. Bauer machte in Verfolgung dieser Ansicht Reisen ins Ausland und Studien bei anderen ähnlichen Instituten. Nach seiner eigenen Aussage hat diese Unterbrechung die Arbeit außerordentlich gefördert, obwohl positive Anregungen nirgends zu finden waren, da große, vollständig neue Bankbauten in anderen Ländern in den letzten Jahrzehnten nicht aufgeführt worden sind. Wenn man an die Schwierigkeiten denkt, die der Übersiedlung



Konkurrenzprojekt für die Österreichisch-ungarische Bank in Wien.

eines solchen Institutes entgegenstehen, kann man begreifen, daß sich eine Bankleitung nur in zwingenden Fällen entschließen wird, in ein neues Heim zu übersiedeln. Wo es nur irgend möglich ist, wird man sich deshalb mit Erweiterungsbauten begnügen. Daher sind denn auch die Bauten der auswärtigen Noteninstitute (meistens aus verschiedenen Zeiträumen) oft durch den Zwang der Verhältnisse in recht unorganischer Weise aneinandergesetzt. Das Charakteristische aller dieser Bauten ist der Umstand, daß bei keinem die Entwicklungsmöglichkeiten richtig ins Auge gefaßt worden sind. Fast jeder von den neuen Zubauten wurde mit der Rede eröffnet, daß nun für ein halbes Jahrhundert und mehr für die Bedürfnisse des Institutes gesorgt sei. Die Möglichkeiten einer wirtschaftlichen Entwicklung genauer vorzusehen, scheint also nicht ins Bereich menschlicher Erkenntnis zu gehören. Mit Recht hat daher der Architekt erkannt, daß derjenige Grundriß der richtigste sei, der in leichtester Form den Veränderungen — seien es nun großzügige Erweiterungen oder möglicherweise sogar Einschränkungen — folgen kann. Es bedurfte freilich noch einer ganzen Reihe von vollständig durchgearbeiteten Entwürfen, bis endlich als Resultat der nunmehr der Ausführung zugrunde liegende Grundriß gefunden wurde.

Der erste Eindruck dieses Grundrisses ist der eines Pfeilerbaues mit einem streng durchgeführten Achsensystem. Die einzelnen Räume sind nur durch dünne Wände abgeteilt, in der Art, daß Verschiebungen, ohne die tragende Konstruktion zu berühren, leicht vorgenommen werden können. Von den beiden Haupteingängen kommt man in geräumige Vestibüle, an die sich einerseits Kassensäle, andererseits die große Verbindungshalle anschließen. Die Kassensäle sind aber nunmehr an Stelle der Kassenhöfe getreten. Hierbei wurde auf die moderne Forderung Rücksicht genommen, daß die Beamten stets das beste Licht haben, dahingegen dem Parteienpublikum die minder belichteten Räume zur Verfügung stehen. Die Kassensäle, respektive diejenigen Ämter, in welchen Publikum mit den Beamten in Berührung kommt, sind nun für eine Bank das Charakteristische. Handelt es sich also bei einem solchen Bau um Erweiterungen, so wird man alle dem Innendienst gewidmeten Arbeitsräume leicht verschieben oder sogar leicht in einem anderen Gebäude unterbringen können, nur nicht die Kassensäle, die eben stets in irgend welcher organischen Verbindung mit den Tresoren stehen müssen. Das vorliegende Projekt besteht daher im Parteiengeschoß und im I. Stock fast durchgängig aus Kassensälen, die bei notwendigen Erweiterungen der

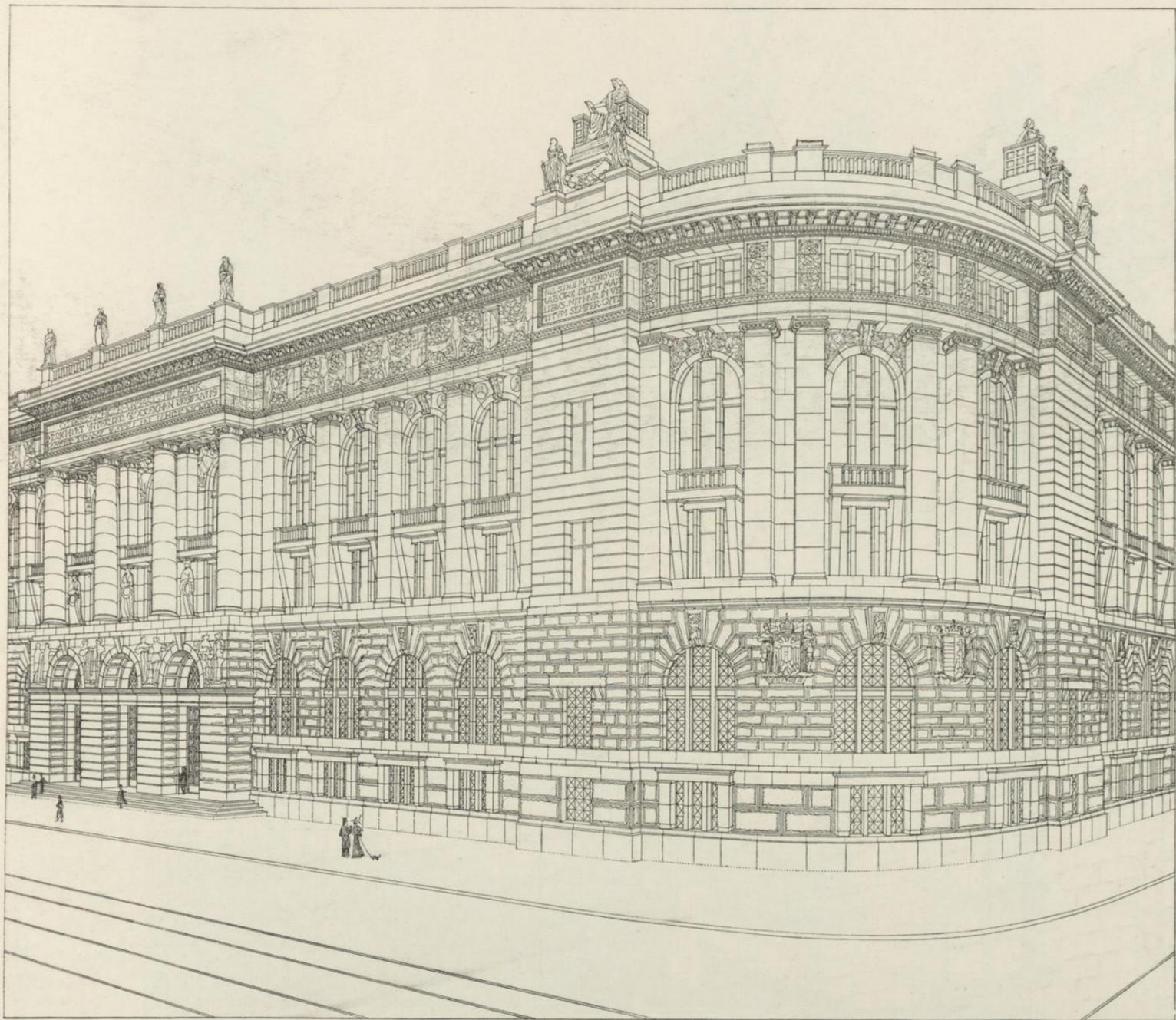


Architekturstudie für die Österreichisch-ungarische Bank in Wien.

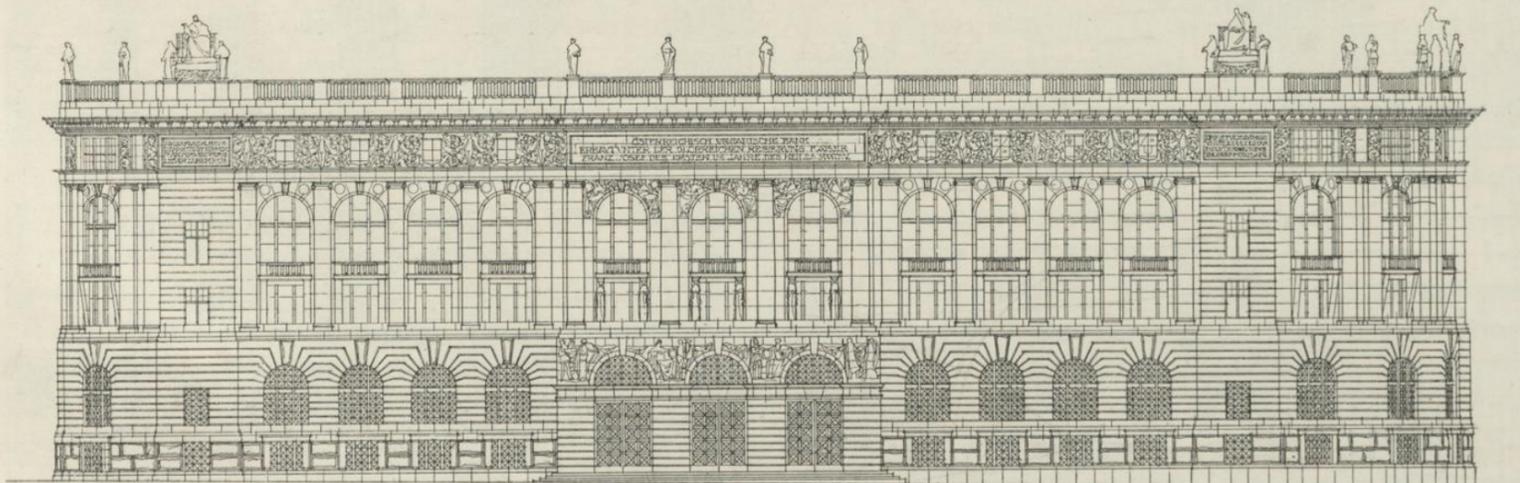
Reihe nach zur Verwendung gelangen können. Da diese Kassensäle jedoch vorzüglich belichtet sind, sind sie derzeit nur mit dem entsprechenden Bedarf von Kassen belegt, der übrige Teil ist für Beamtenräume verwendet. Aus einem gut belichteten Kassensaal kann man nämlich jederzeit leicht einen Saal für Buchhaltung oder andere Beamtenräume machen, während sich umgekehrt praktisch angelegte Räume für solche Zwecke nicht leicht in Kassensäle verwandeln lassen werden. Dieser Hauptgedanke des Grundrisses ist sonst wohl nur bei der Industrie befolgt worden, und aus dem Industriebau mag vielleicht der Architekt, der sich ja mit solchen Problemen mehrfach befaßt hat, seine Anregung erhalten haben. Diesem Fortschritt des Grundrisses entspricht ein ebensolcher in der künstlerischen Ausbildung des Inneren und Äußeren des Baues. Die Hauptfassade hat von den früheren Grundrissen einen Teil des Bogens beibehalten. Die beiden Haupteingänge sind monumental ausgestattet, dahingegen sind die Seitenfassaden, wie aus den Abbildungen ersichtlich, ganz einfach und schlicht gehalten. Die Wirkung ist hier auf ein weit ausladendes, monumentales Hauptgesims beschränkt,

dessen Unteransicht gerade in einer engen Straße besonders wirksam ist.

Zwischen dem Druckereigebäude und dem eigentlichen Bankgebäude liegt die Schwarzspanierstraße. Der verbindenden Brücke hat der Architekt eine besondere Vorliebe zugewendet, denn ein Objekt quer zur Gehrichtung fällt besonders stark ins Auge, und es ist hier überdies ein Motiv gegeben, das künstlerisch außerordentlich durchbildungsfähig ist. Von den vielen Studien zur Brücke wollen wir einige Fassungen zur Ansicht bringen. Eine mächtige Uhr, die zugleich die Zentraluhr für die beiden Bauten ist, beherrscht künstlerisch die Brückenfassade. Nach der Ansicht des Künstlers sollen monumentalen Kunstwerken, die an öffentlichen Plätzen aufgestellt sind, immer volkstümliche Ideen zugrunde liegen. Daher sollen auch hier die Figuren Ideen verkörpern, die dem Volke ganz geläufig sind, z. B. die 12 Monate: der Jänner: die heil. drei Könige, der Oktober: die Jagd usw. Die beiden Friese sollen die Freuden des Sommers und des Winters darstellen, der reiche ornamentale Kranz die Flucht der Stunden — kurzum, der gedankliche Zusammenhang mit der Uhr

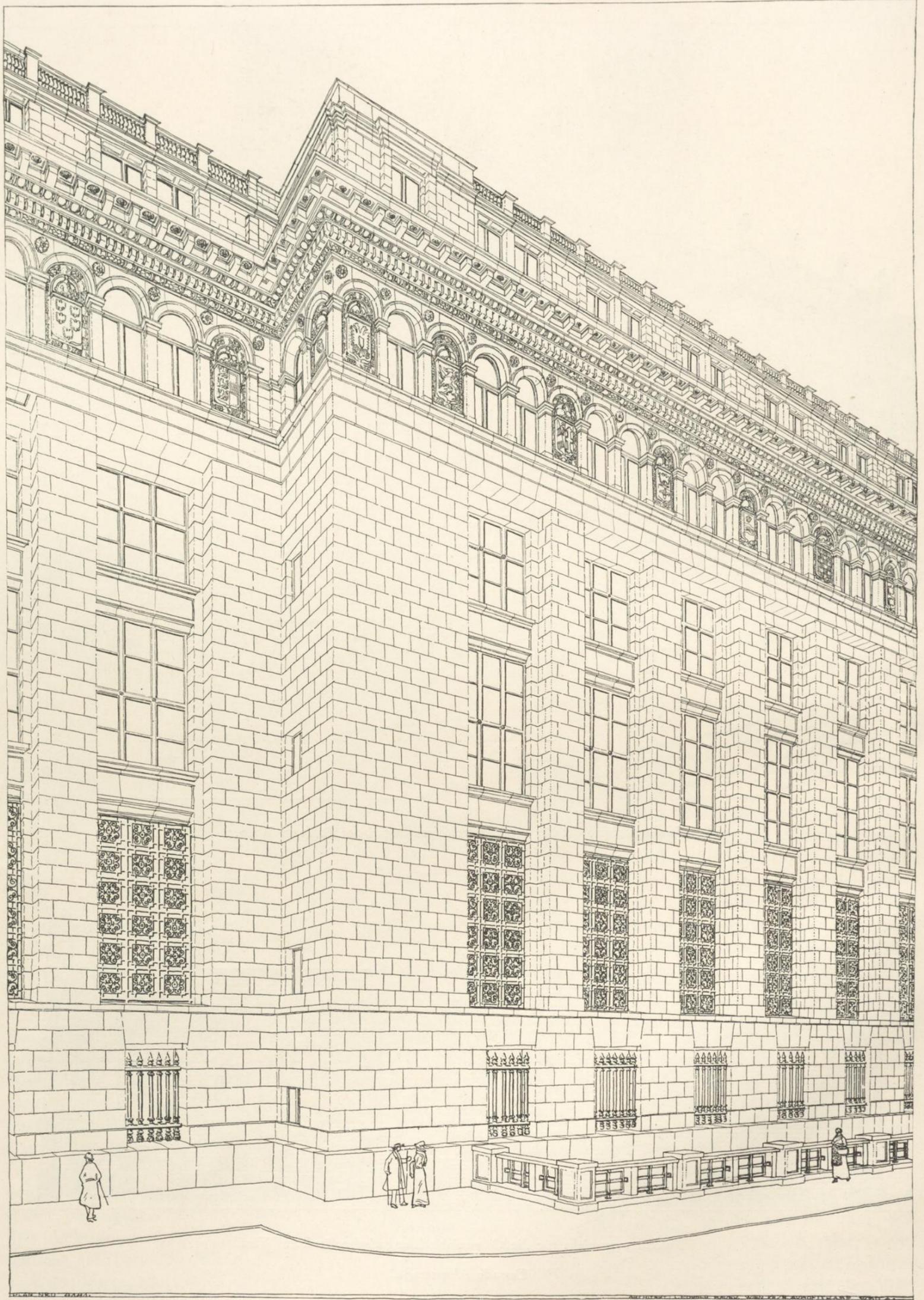


Konkurrenzprojekt für die Österreichisch-ungarische Bank in Wien.

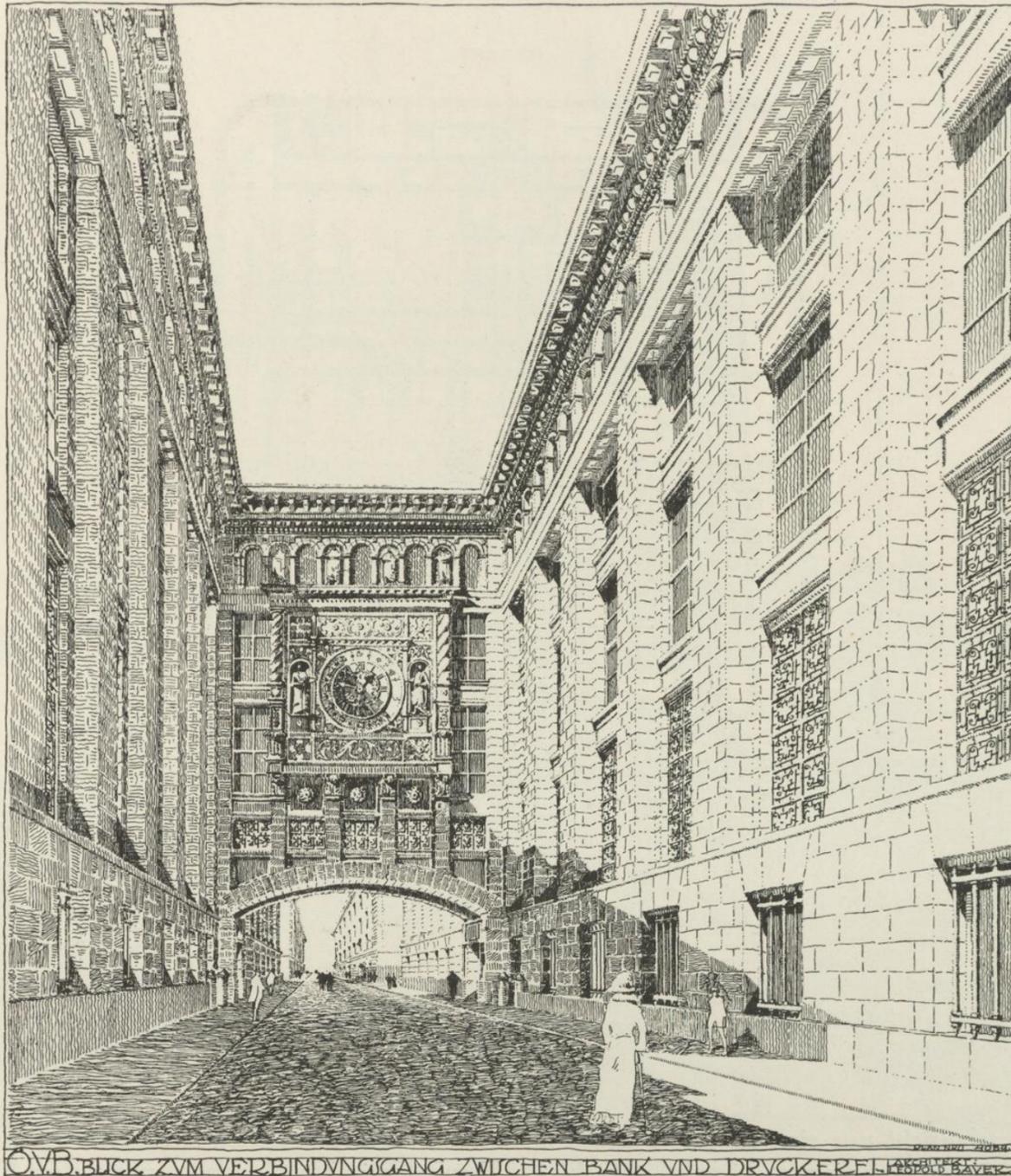


Konkurrenzprojekt für die Österreichisch-ungarische Bank in Wien.

Fassade Alserstraße.



Österreichisch-ungarische Bank: perspektivische Ansicht des Druckereigebäudes.



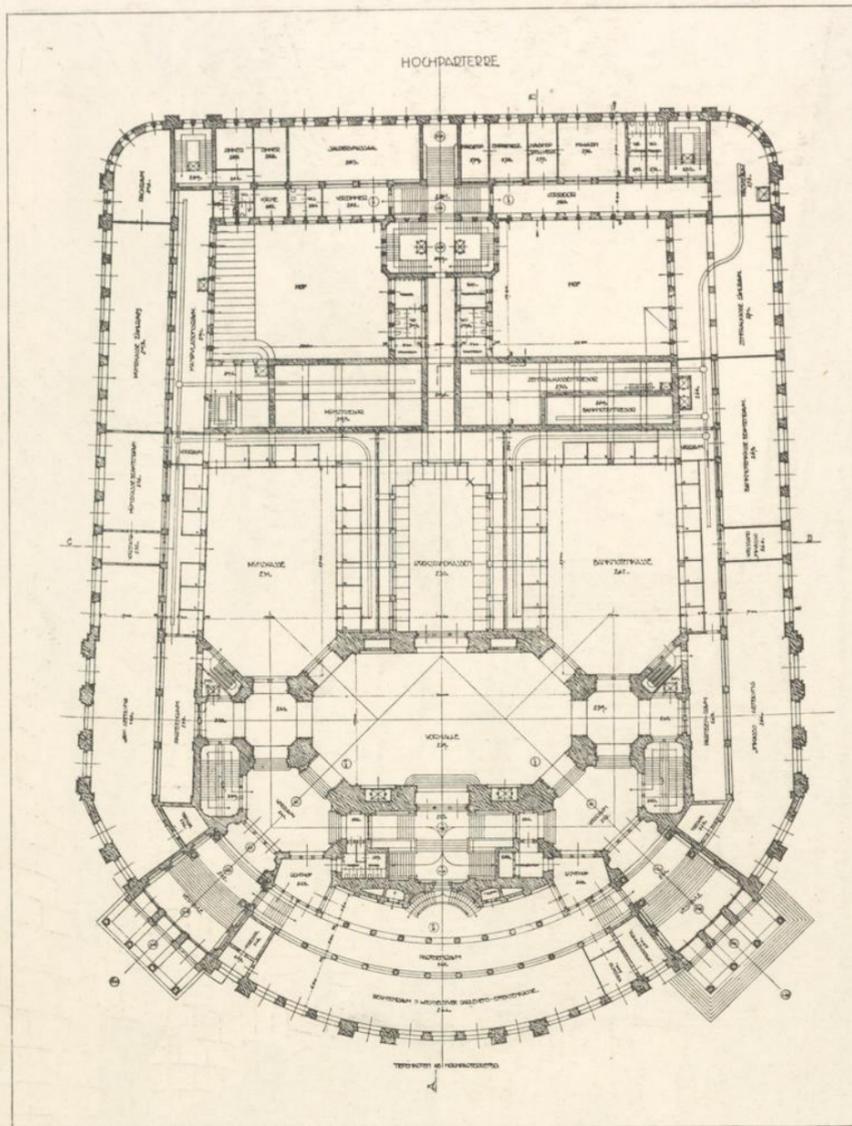
ÖVB. BÜCK ZUM VERBINDUNGSGANG ZWISCHEN BANK UND DRUCKEREI. 1895. BÄCKER

Österreichisch-ungarische Bank in Wien: Studie für die Uhrenanlage der Bank.

soll dadurch gekennzeichnet sein, daß überall der Begriff «Zeit» zum Ausdruck kommt. Hier sowohl wie auch bei der Hauptfassade sieht man, daß der Architekt einer sehr wichtigen Forderung der Bildhauer Rechnung getragen hat. Nicht nur, daß die Motive alle bildhauertechnisch lösbar sind, sondern die Art der Aufstellung ist auch charakteristisch für die Bildhauerwerke. Es ist nicht das gedankenlose Hinaufstellen von Figuren auf irgendeine Dachkante, sondern der architektonisch notwendige Schmuck ist nach Möglichkeit so angeordnet worden, daß er vom Beschauer als selbständiges Kunstwerk wirklich besichtigt werden kann, ja diesen direkt zur Besichtigung reizt.

Die Gesamtlage des Gebäudes ist bekanntlich eine solche, daß der größte Teil der Beschauer dasselbe zuerst von der Universitätsstraße aus sehen wird. Indem die Hauptfassade etwas aus der

Straßenflucht gedreht wurde, ist nun die Lage derselben zum Beschauer bedeutend günstiger geworden, welches günstige Moment noch durch die vortretende Rundung verstärkt wurde. Die Silhouette des Gebäudes wäre jedoch von diesem Standpunkt aus keinesfalls eine befriedigende; dazu bedurfte es des schon früher erwähnten emporstrebenden Aufbaues. Es ist klar, daß sich gerade an diesem Aufbau die Phantasie des Architekten am meisten betätigt hat. Es bedurfte zahlreicher Projekte, um auf die hier geltenden einfachen Grundgesetze zu kommen. Jeder in die Breite gezogene Aufbau mußte gerade von der Ecke aus äußerst ungünstige architektonische Linien ergeben, während in dem Falle, als das Haus so stünde, daß eine breite Straße auf die Achse des Gebäudes führt, auch ein achteckiger oder ein in die Länge gezogener Aufbau seine Berechtigung hätte. Die Studien haben gezeigt, daß



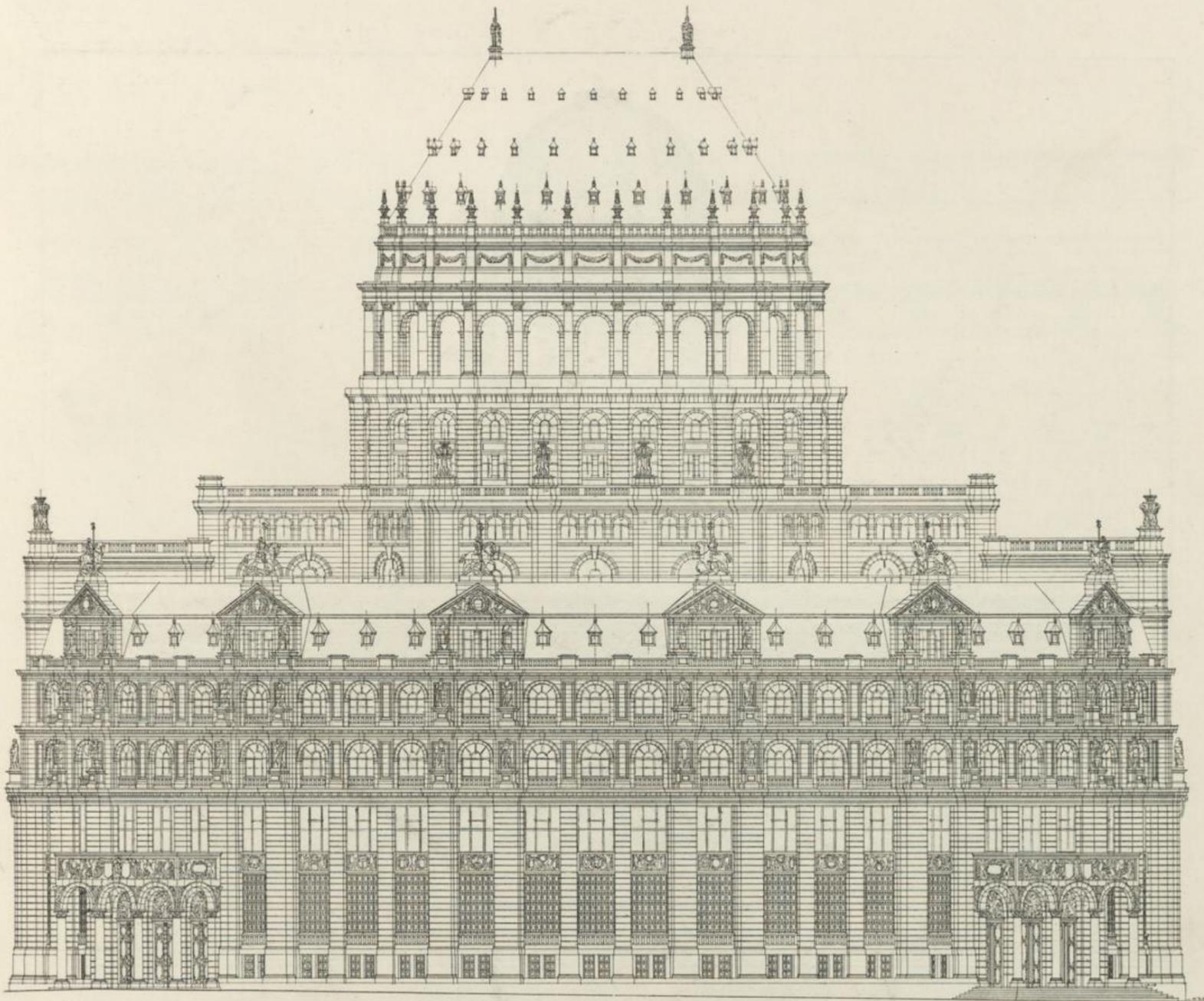
Österreichisch-ungarische Bank in Wien: Grundrißstudie.

für die Diagonalansicht nur eine allseitig symmetrische Figur in Betracht kommen könnte, also hier zunächst in logischer Konsequenz des Grundrisses ein Quadrat und im späteren Aufbau allenfalls ein Kreis am Platze ist, denn nur diese Grundformen ergeben solche Verschneidungen, daß der Beschauer, der von der Universitätsstraße gegen das Gebäude wandelt, stets den Eindruck von angenehmen Linien und Silhouetten erhält.

Im Gegensatz zu anderen Aufbauten, Kuppeln oder Türmen, ist hier zum erstenmal an eine, wenn auch beschränkte, Ausnützung des Aufbaues gedacht, und dieser Umstand mag vielleicht zur Verbreitung des Gerüchtes beigetragen haben, daß hier ein Wolkenkratzer entstände. Gleichwohl ist dieser Aufbau in erster Linie aus ästhetischen Gründen entstanden. Als aber die große Anlage der Lüftung in Frage kam, hat der Architekt die Höhe dieses Aufbaues benützt, um reine Luft zu gewinnen. Der noch immer verbleibende Raum kann für Archive, Magazine u. dgl. Verwendung finden. Bauten, die eine moderne Heizungs- und Lüftungsanlage besitzen, haben fast keinen überflüssigen Raum, der

zu so untergeordneten Zwecken verwendet werden kann; denn sowohl das ganze untere Kellergeschoß wie der ganze oberste Dachboden werden von der Heizungs- und Lüftungsanlage in Anspruch genommen. Bei Bankbauten kommt noch in Betracht, daß die unteren Etagen durch die großen Tresorräume belegt sind. Es wird sich daher in Zukunft bei großen Arbeits- und Bürohäusern nach der Meinung des Architekten stets empfehlen, einzelne Komplexe des Baues turmartig emporzuführen, um Platz für die notwendigen Nebenräume zu gewinnen.

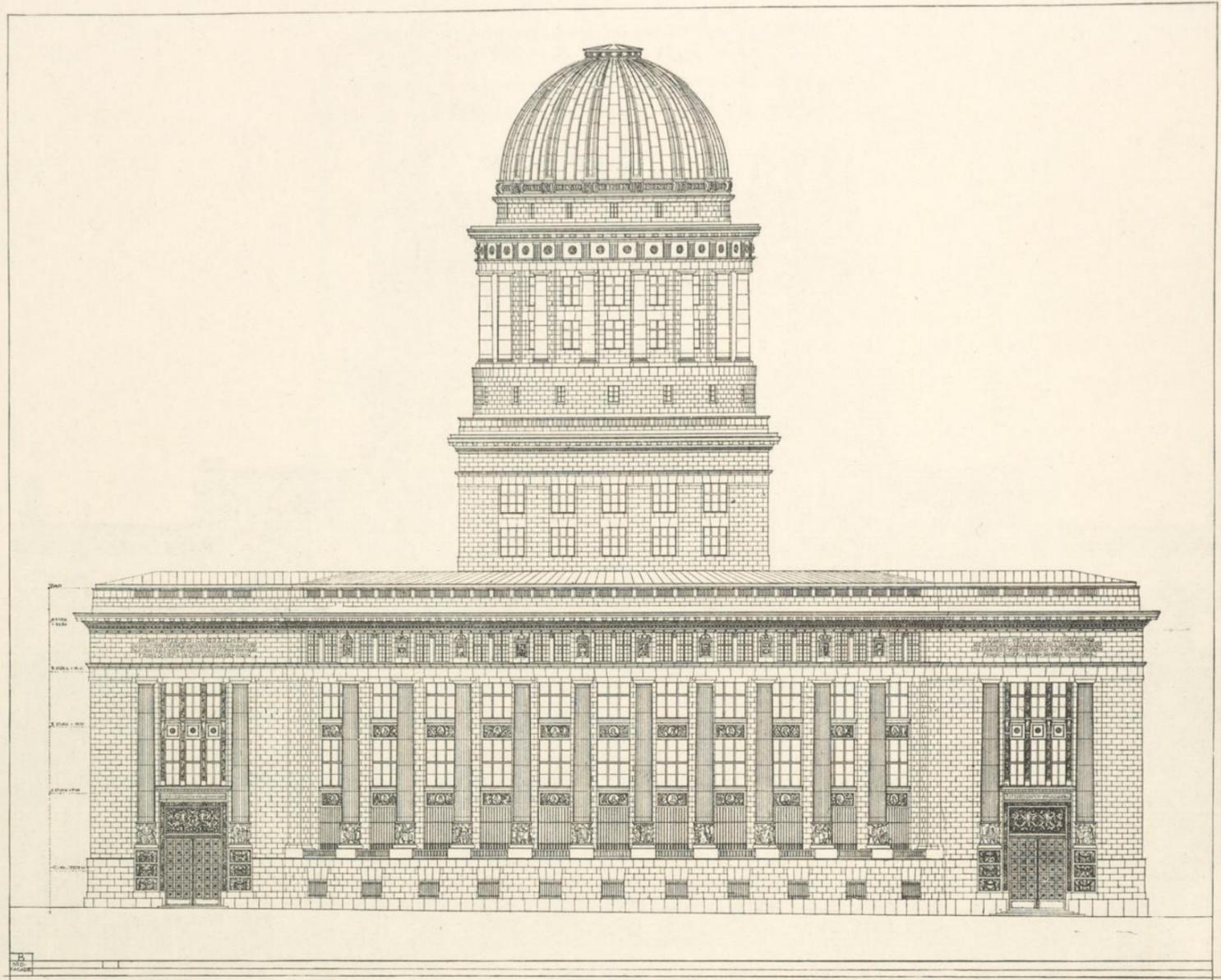
Die Anlage einer modernen Lüftung und Heizung (bei Bankbauten kommen noch die Rohrpost und die zahlreichen elektrischen Leitungen in Betracht) fordert ganz besondere Vorkehrungen von Seite des Architekten, und dies mag wohl die Ursache sein, daß fast jeder der Pfeiler mit zahlreichen Kanälen versehen ist. Der Pfeiler ist daher hier nicht bloß ein tragender Bestandteil, sondern enthält in seiner Umhüllung eine größere Anzahl von Rohren und Leitungen. Ohne solche Vorkehrungen wäre ja die Benützbarkeit eines so enormen Komplexes praktisch nicht gut möglich. Diese Aus-



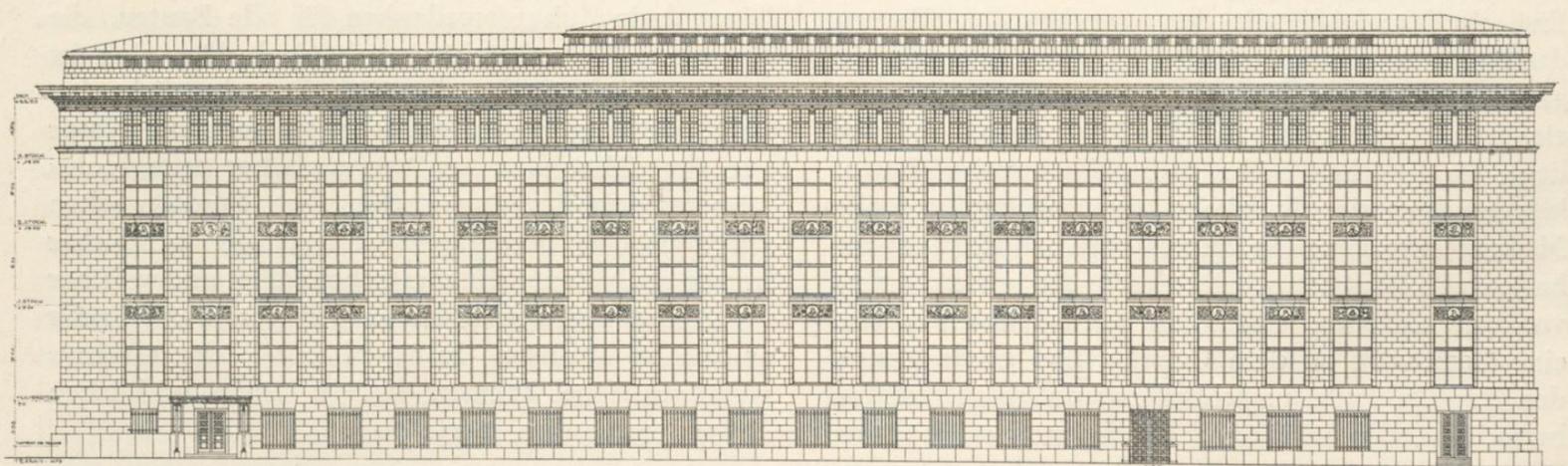
Österreichisch-ungarische Bank in Wien: Fassadestudie. (Ansicht von der Alserstraße.)

höhlungen aller Pfeiler und die zahlreichen Durchbrechungen aller Decken haben freilich den Architekten im ersten Augenblick sehr stutzig gemacht. Erst ein Vergleich mit den wundervollen Bauten der Natur hat ihn nicht bloß beruhigt, sondern sogar zu Bewußtsein gebracht, daß in dieser Bauweise ein neuer Fortschritt in Hinsicht der Grundrisse liegt: Es ist eben nicht mehr das massive Bauen, bei dem sich der Architekt begnügen mußte, volle Mauern mit Fenstern herzustellen, sondern es erhalten alle Baubestandteile durch die vielen «Nerven und Gefäße», welche in ihren Höhlen laufen, eine Beziehung zu dem Ganzen. Der große Raum, den das Gebäude umschließt, kann solcherart beherrscht werden, sei es durch die Heizung, sei es durch

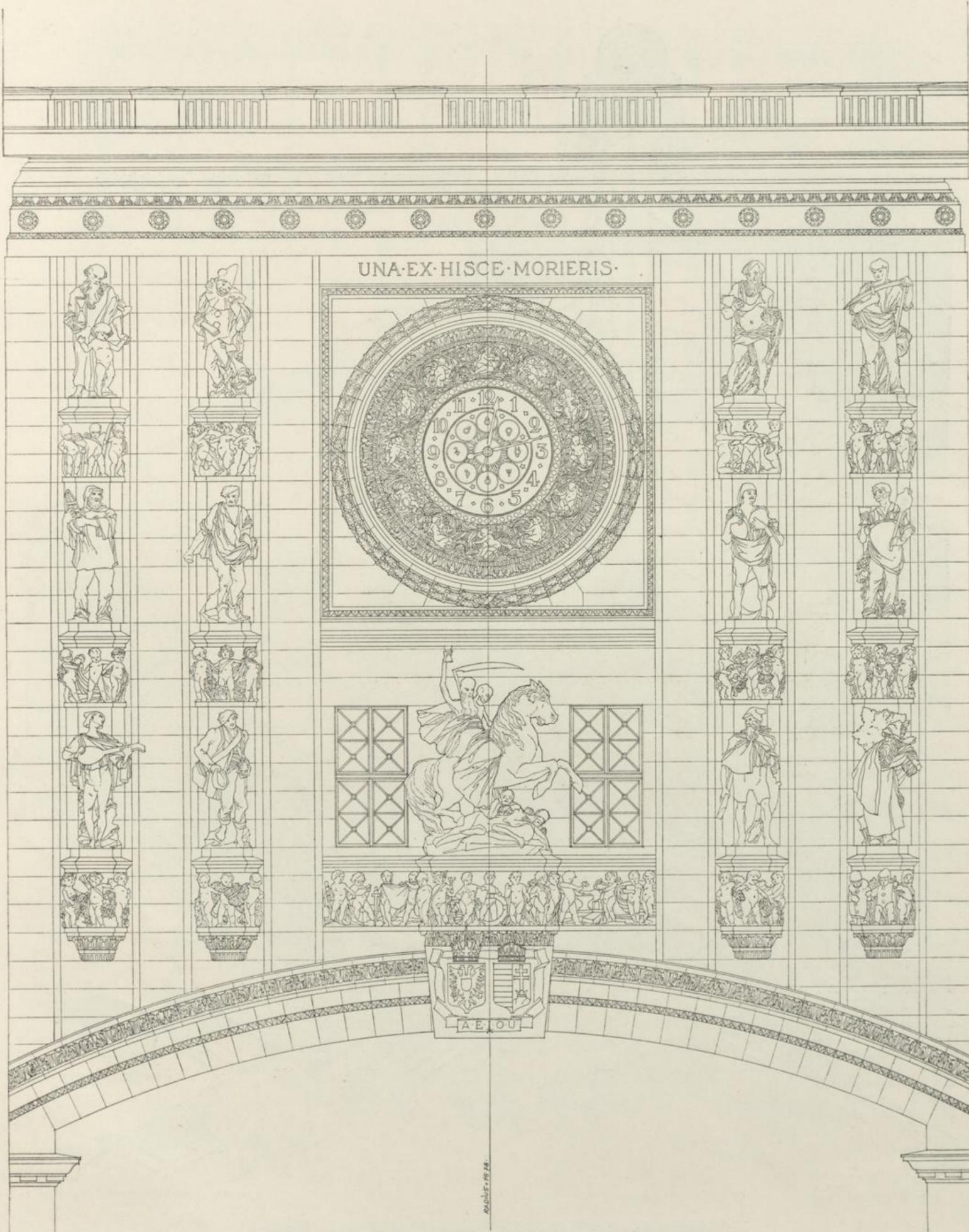
die Lüftung, die Rohrpost oder die Telephonanlage. Vielleicht ist dieser Grundgedanke überhaupt das einzig wirklich Moderne in unserer Baukunst und liegen darin Zukunftsgedanken für alle Bauten, die für unsere Zeit charakteristisch sind. Das eine ist sicher, daß darin das eigentlich Fortschrittliche besteht, denn ganz analog schreitet auch die Natur von dem Massiven des Anorganischen zum Hohlkörpersystem des Organischen fort. Und so sehen wir, daß eine Forderung der Zeit, die wir bisher immer als Nebensächliches behandelten und welcher der Architekt keine besondere Mühe zuwandte oder an die er höchstens in ärgerlicher Weise als notwendiges Übel erinnert wurde, einen wirklichen Zukunftsgedanken in sich trägt.



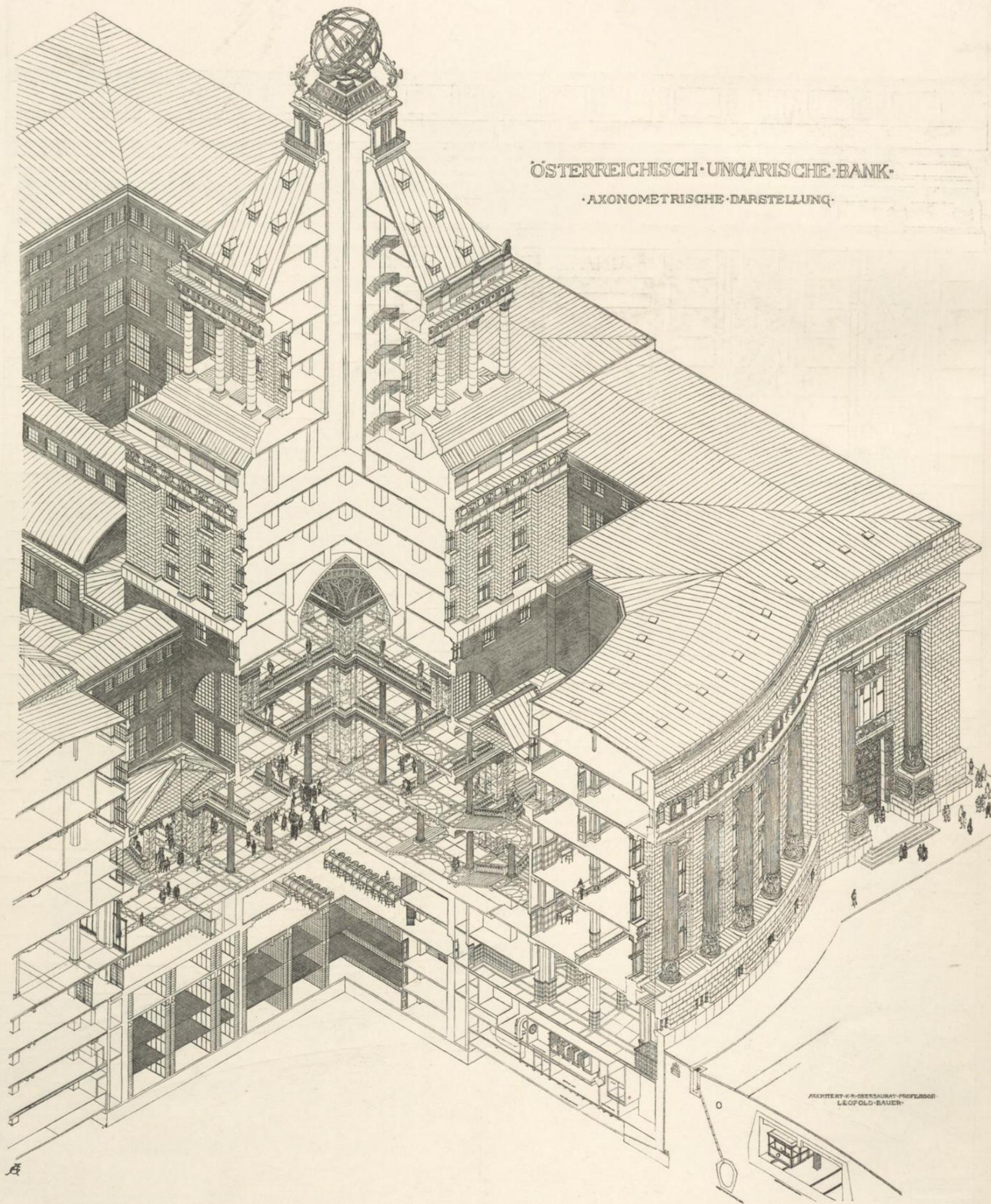
Österreichisch-ungarische Bank in Wien: Studie für die Hauptfassade.



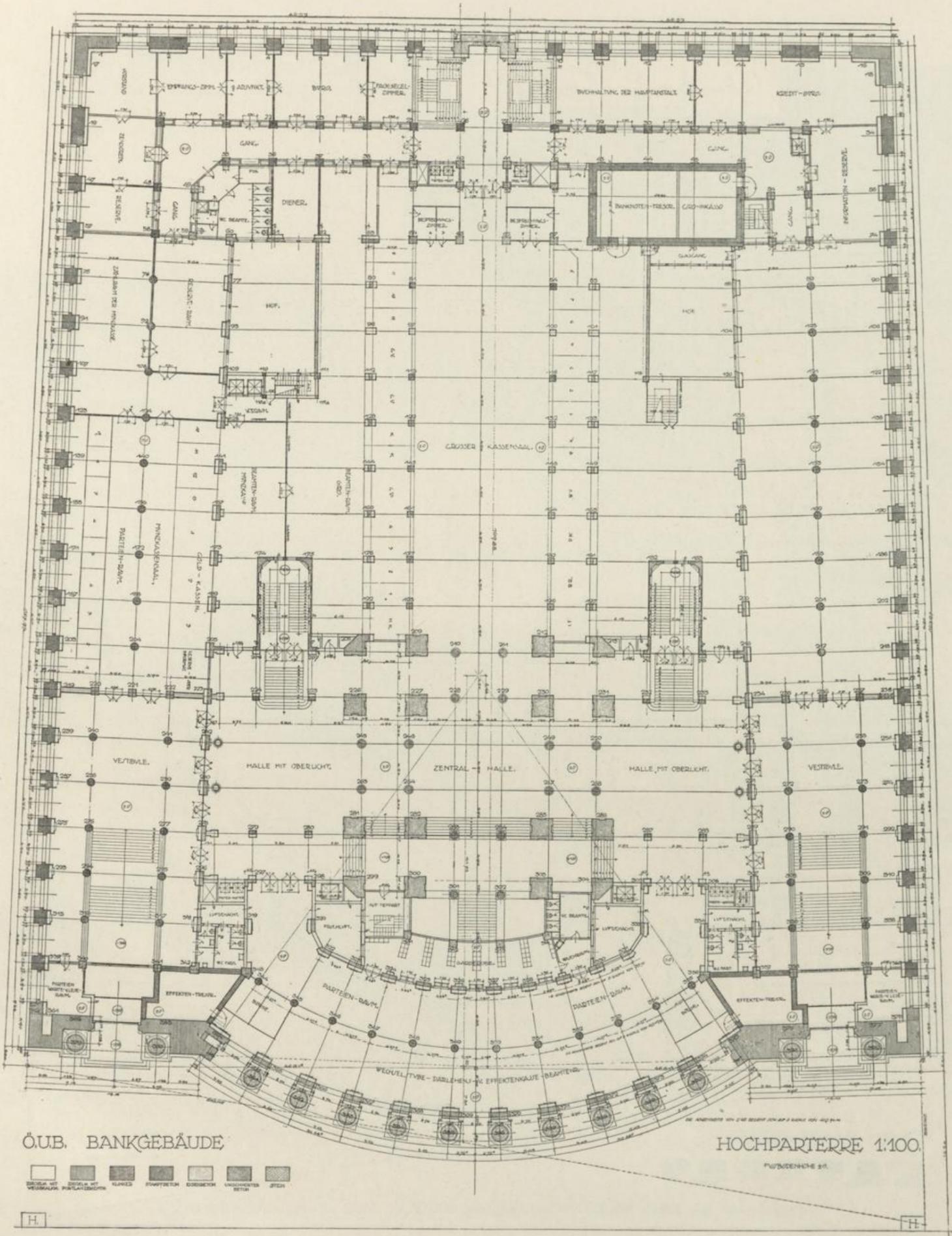
Österreichisch-ungarische Bank in Wien: Studie für die Seitenfassade.



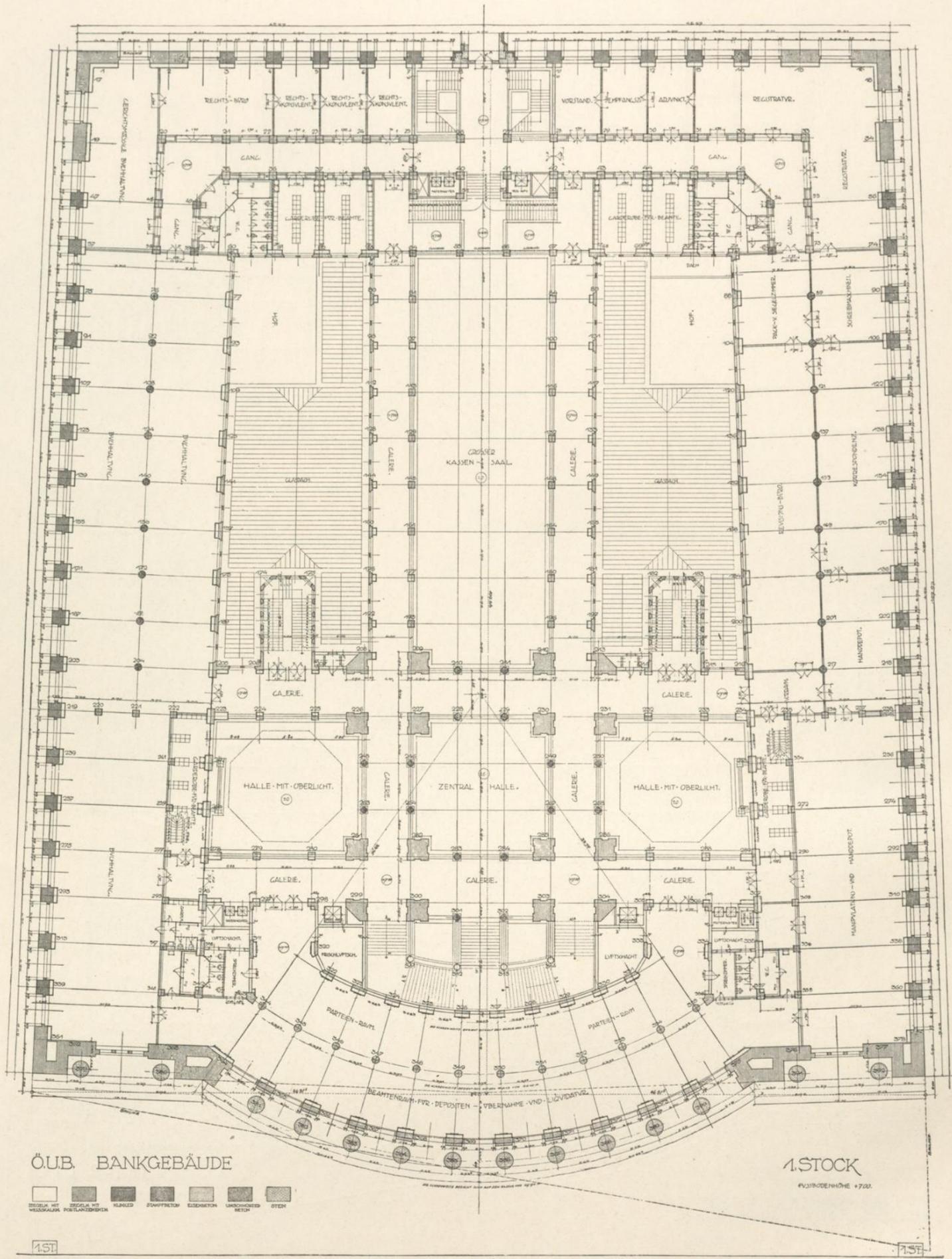
Österreichisch-ungarische Bank in Wien: Detailzeichnung der Uhranlage.



Österreichisch-ungarische Bank in Wien: perspektivischer Schnitt.

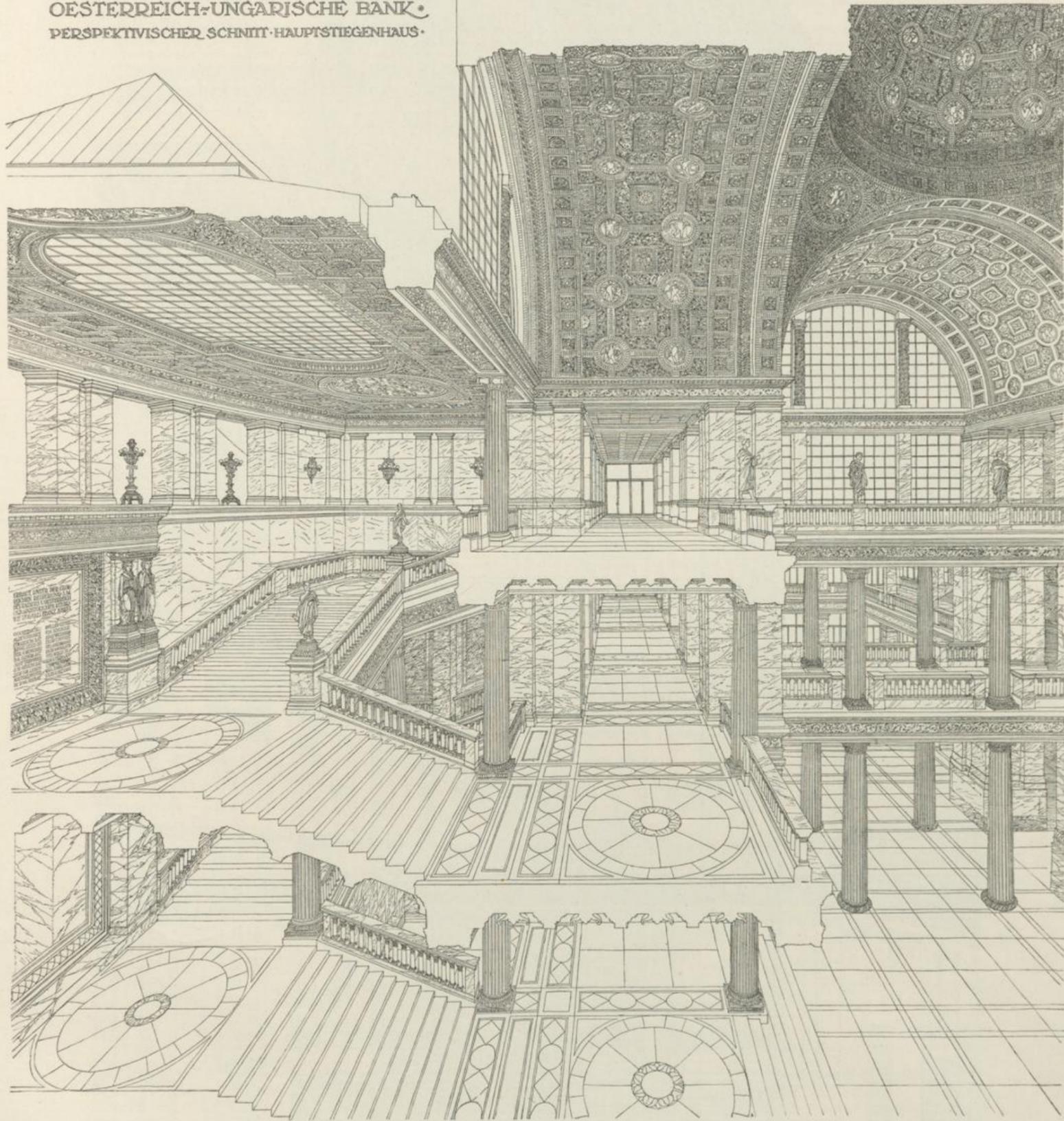


Österreichisch-ungarische Bank in Wien: Grundriß des Hochparterres.

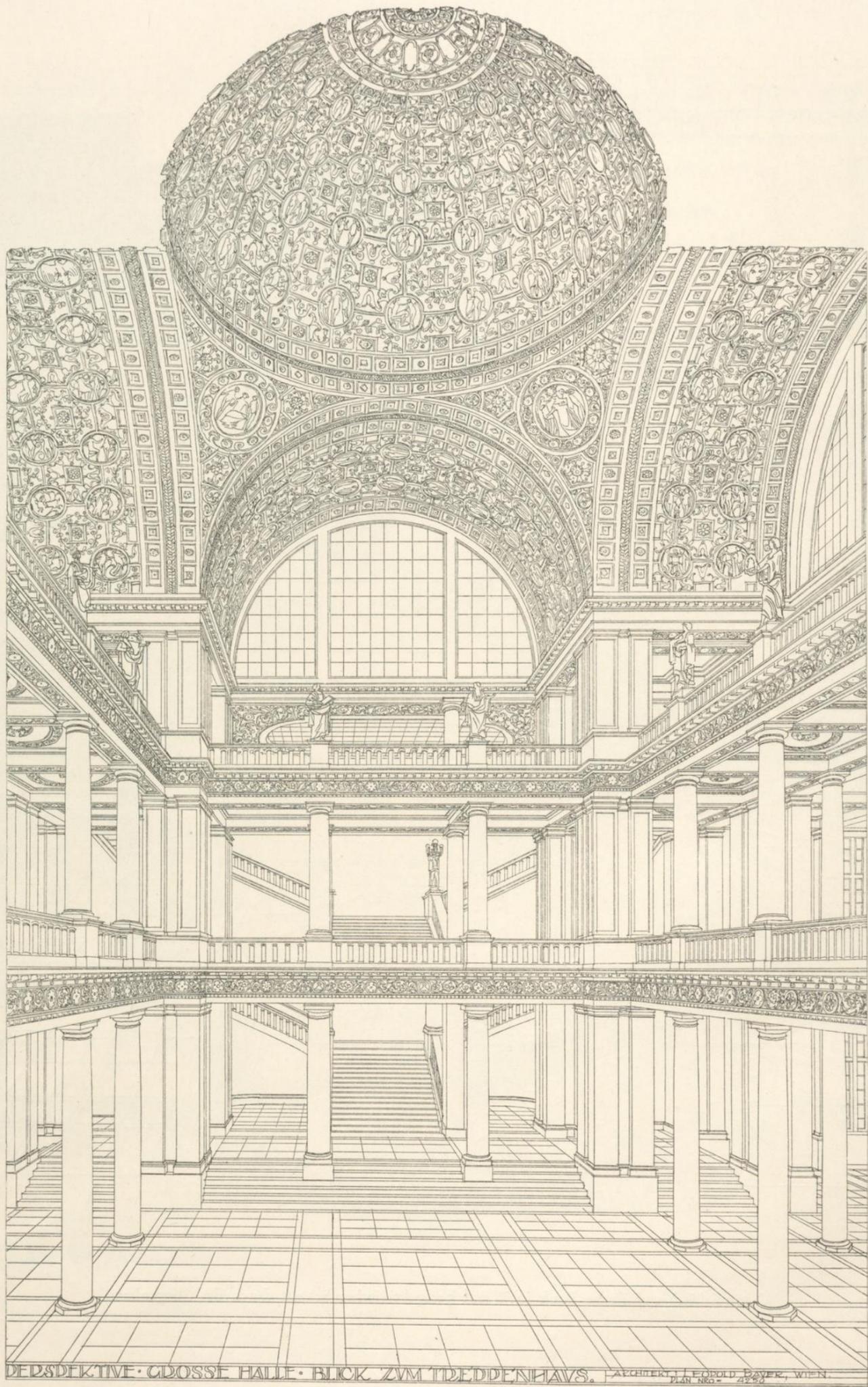


Osterreichisch-ungarische Bank in Wien: Grundriß des I. Stockes.

OESTERREICH-UNGARISCHE BANK
PERSPEKTIVISCHER SCHNITT HAUPTSTIEGENHAUS

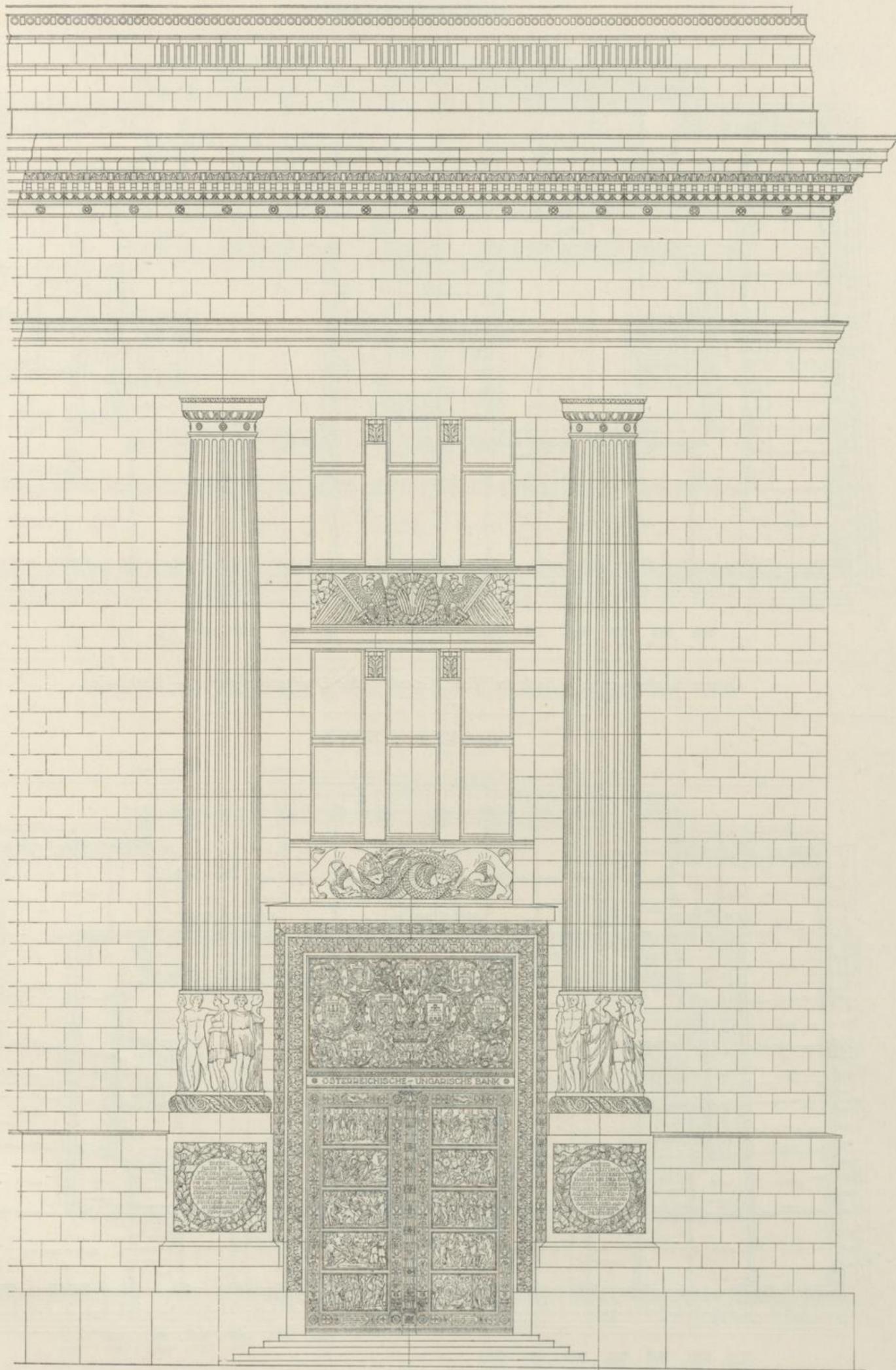


Österreichisch-ungarische Bank in Wien: perspektivischer Schnitt durch das Stiegenhaus.



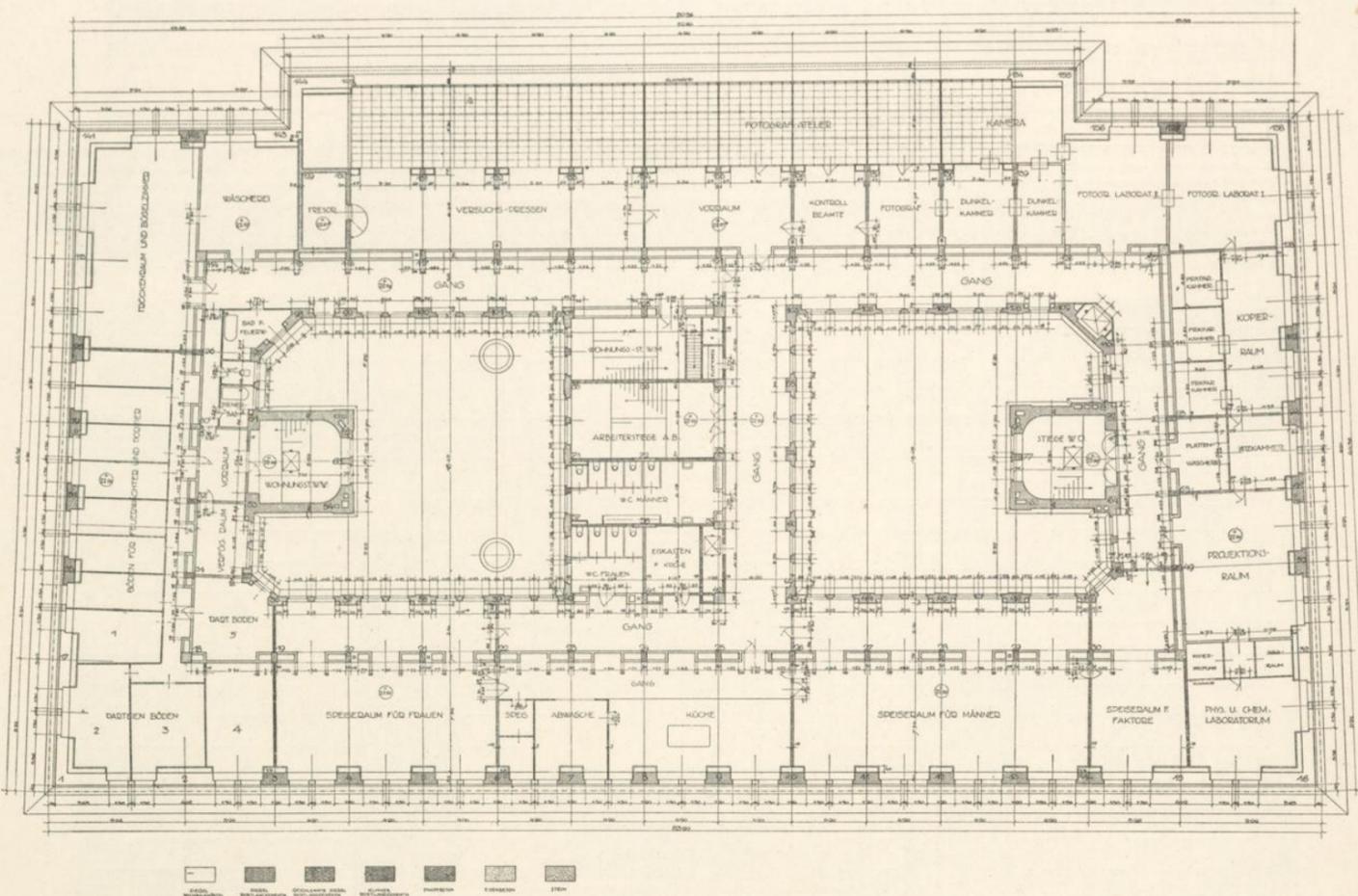
PERSPEKTIVE · GROSSE HALLE · BLICK ZUM TÜRDECKENHAUS. ARCHITECT · LEOPOLD EYER, WIEN. PLAN NO. 42/22.

Österreichisch-ungarische Bank in Wien: perspektivischer Schnitt durch die Halle.



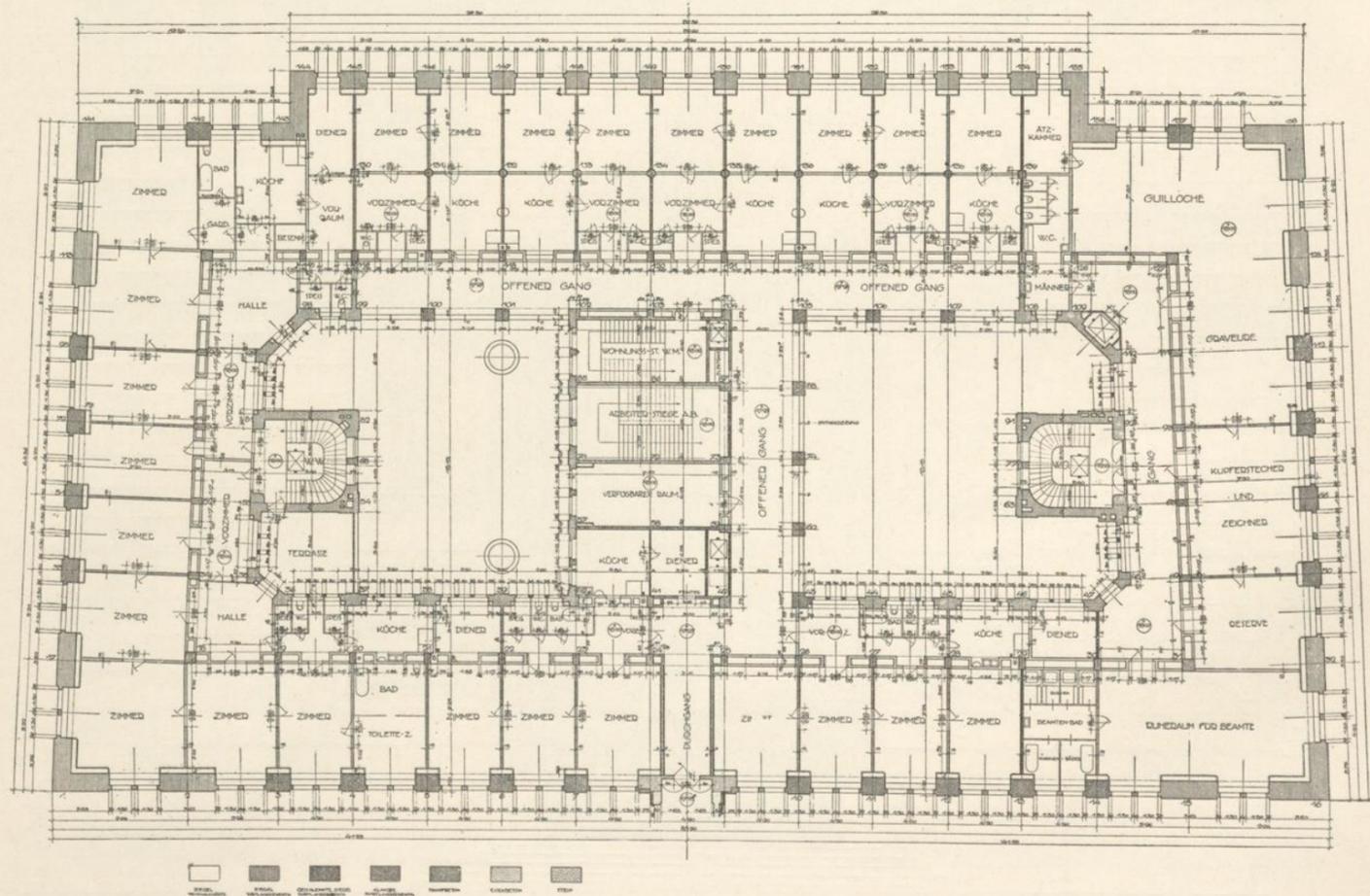
Osterreichisch-ungarische Bank in Wien: Detailzeichnung vom Haupteingang.

DRUCKEREIGEBÄUDE.

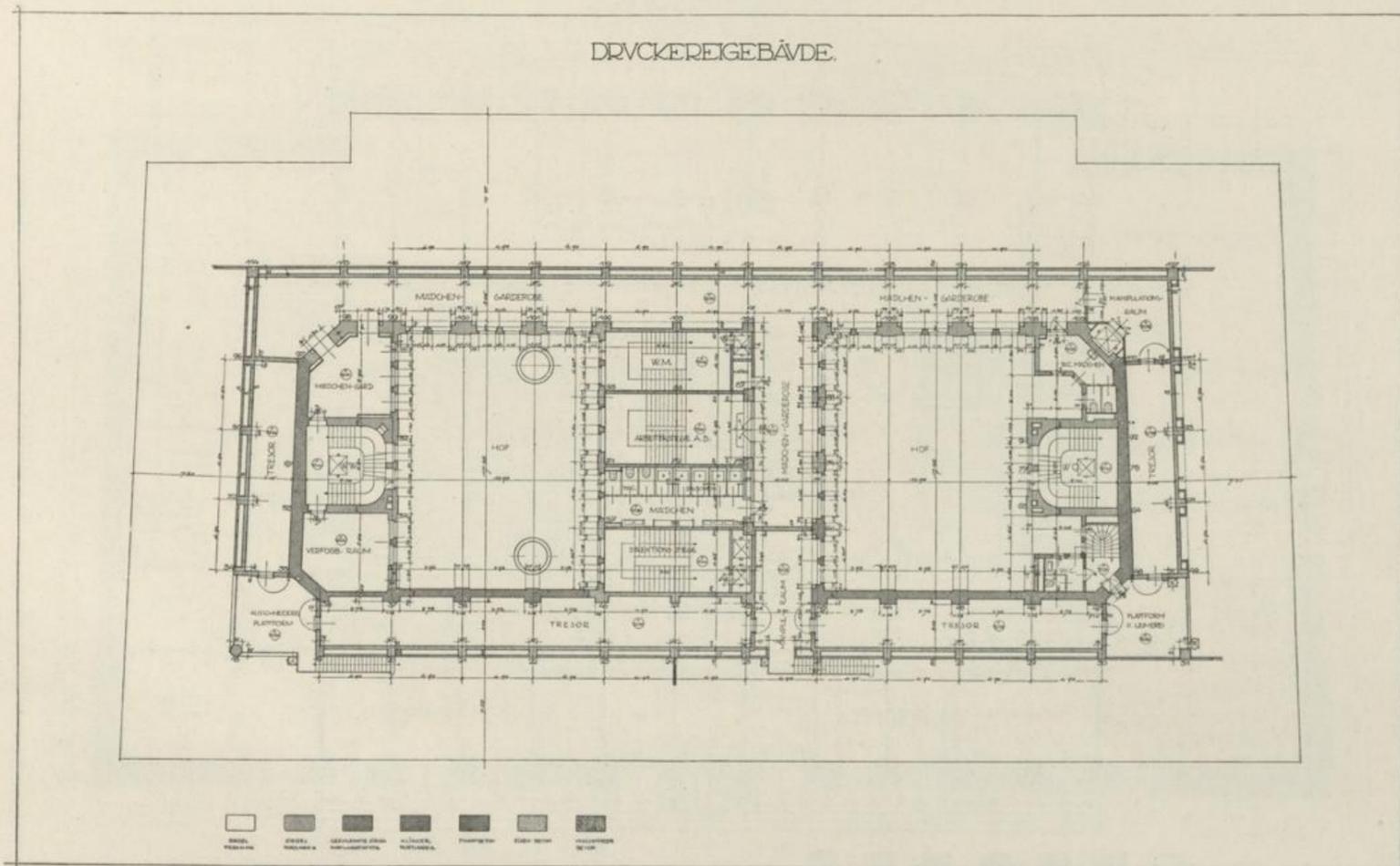
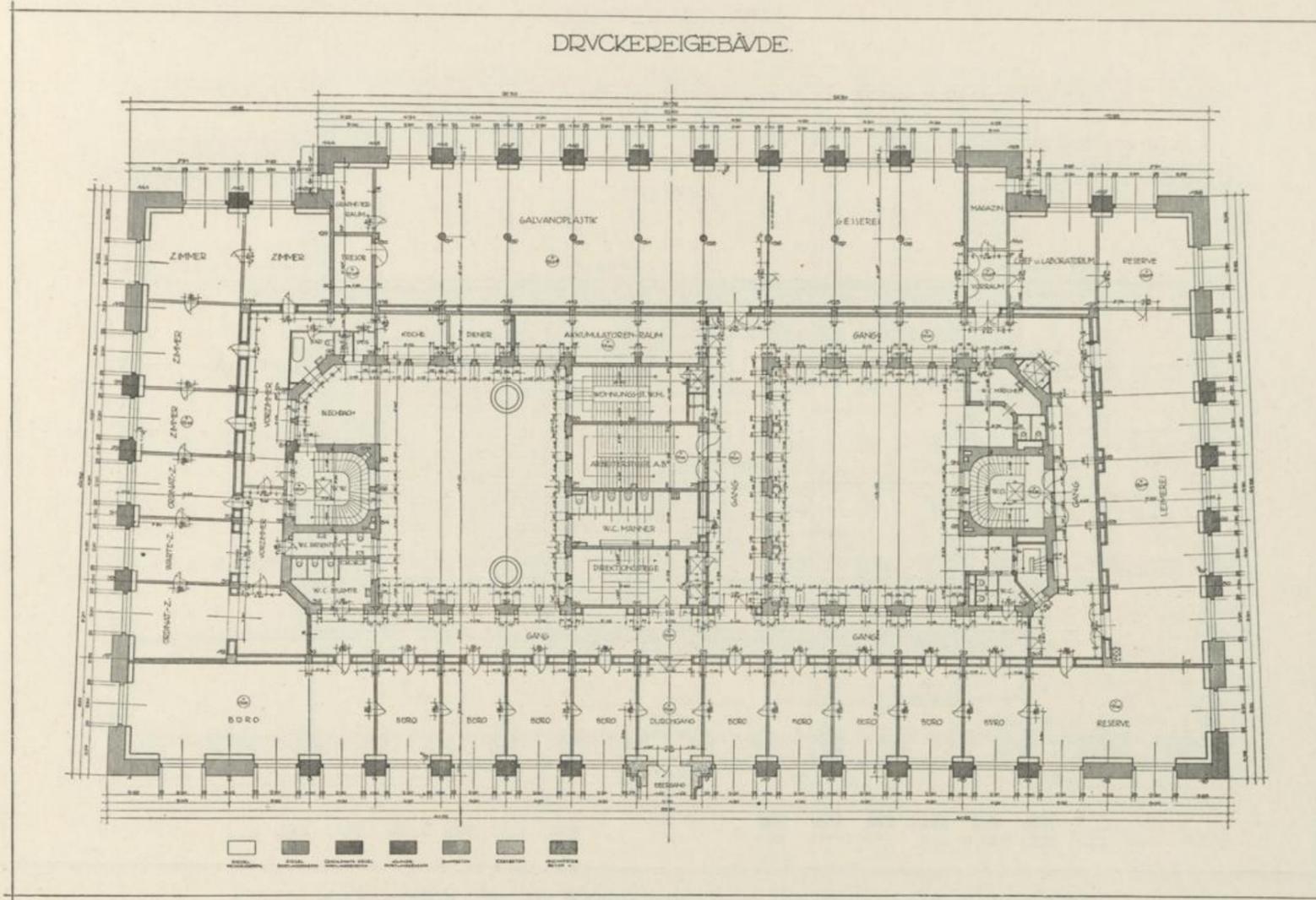


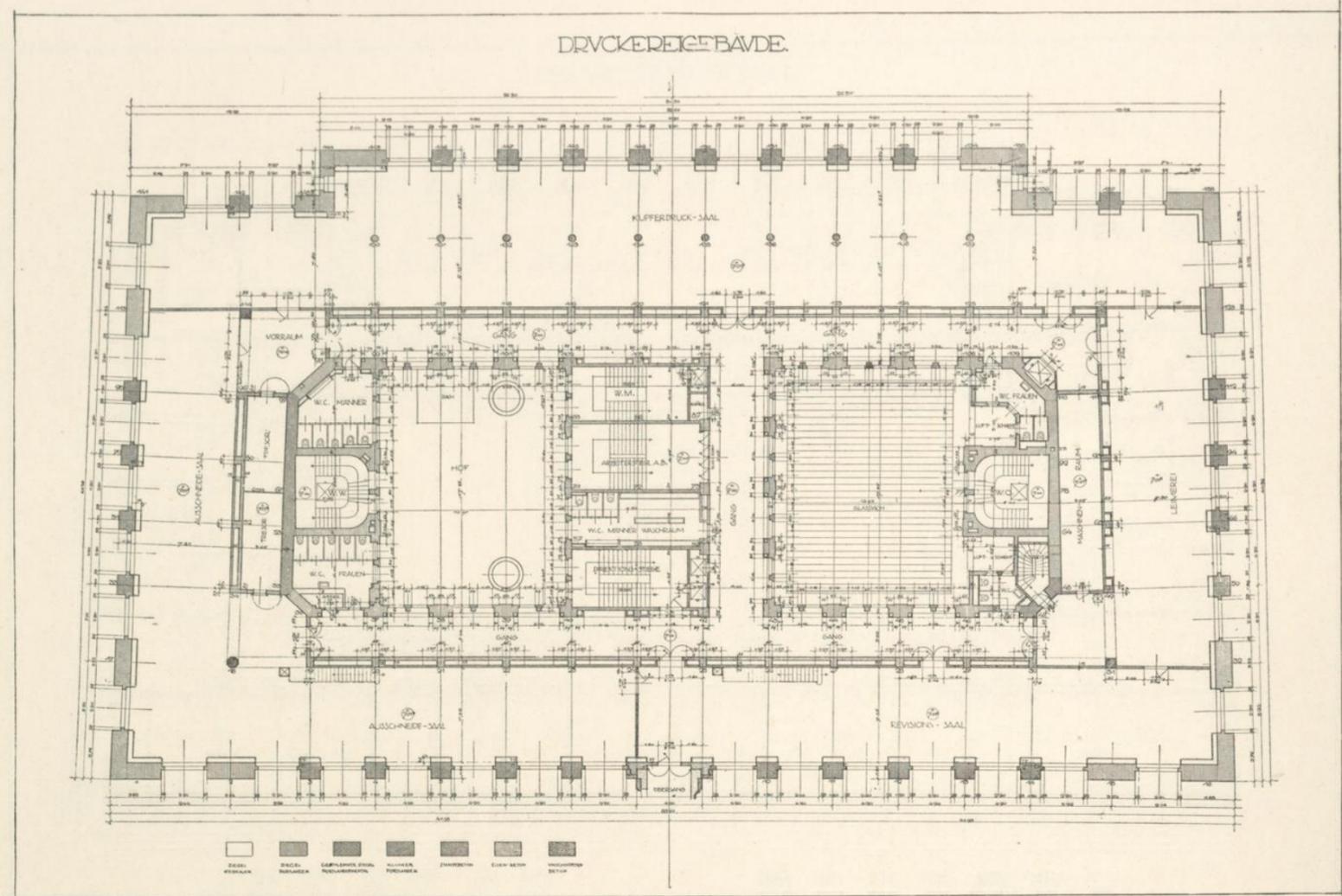
Österreichisch-ungarische Bank in Wien: Grundriß des Druckereigebäudes — Dachboden.

DRUCKEREIGEBÄUDE.

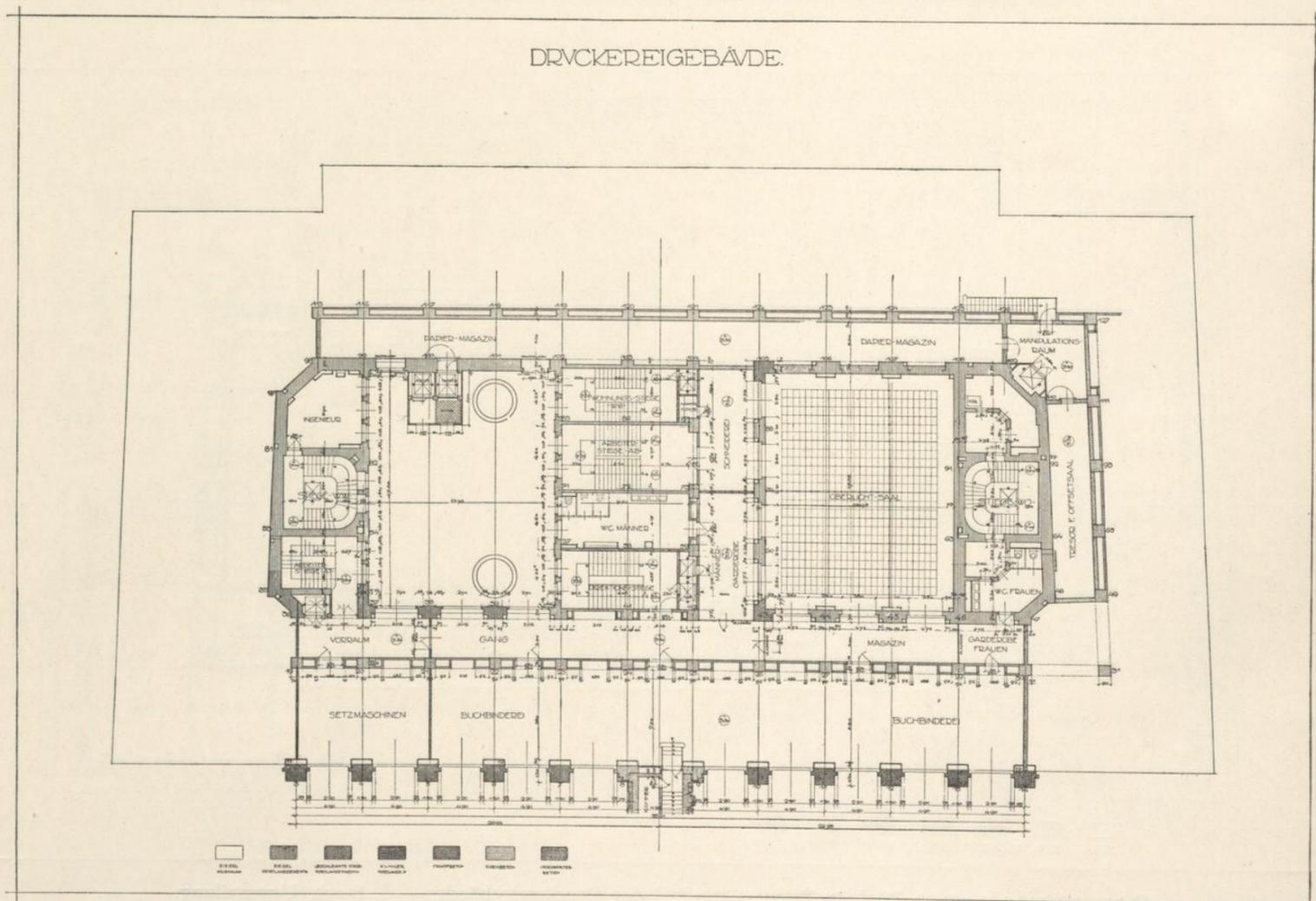


Österreichisch-ungarische Bank in Wien: Grundriß des Druckereigebäudes — III. Stock.



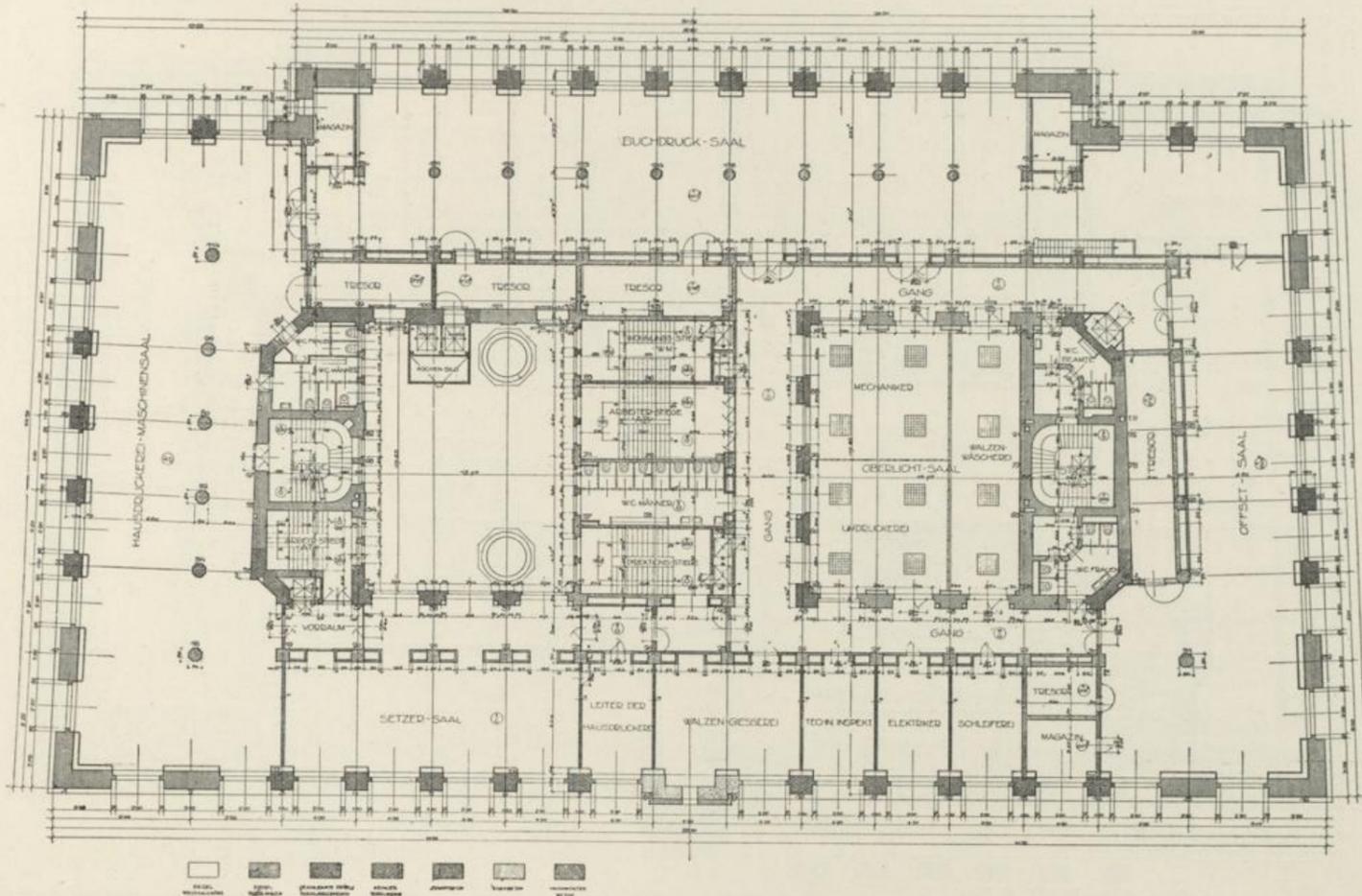


Österreichisch-ungarische Bank in Wien: Grundriß des Druckereigebäudes — I. Stock.



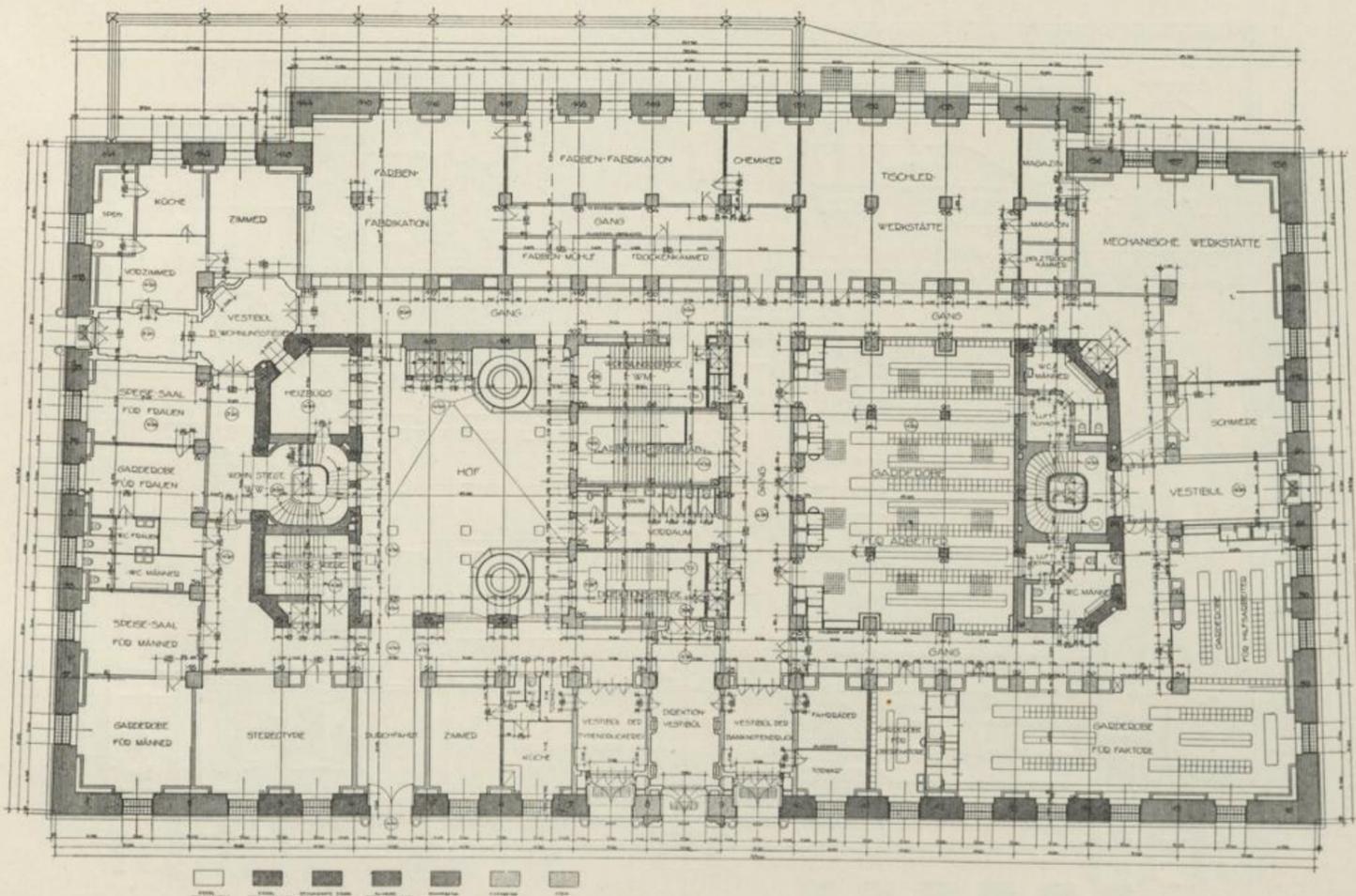
Österreichisch-ungarische Bank in Wien: Grundriß des Druckereigebäudes — Mezzanin.

DRUCKEREIGEBÄUDE.



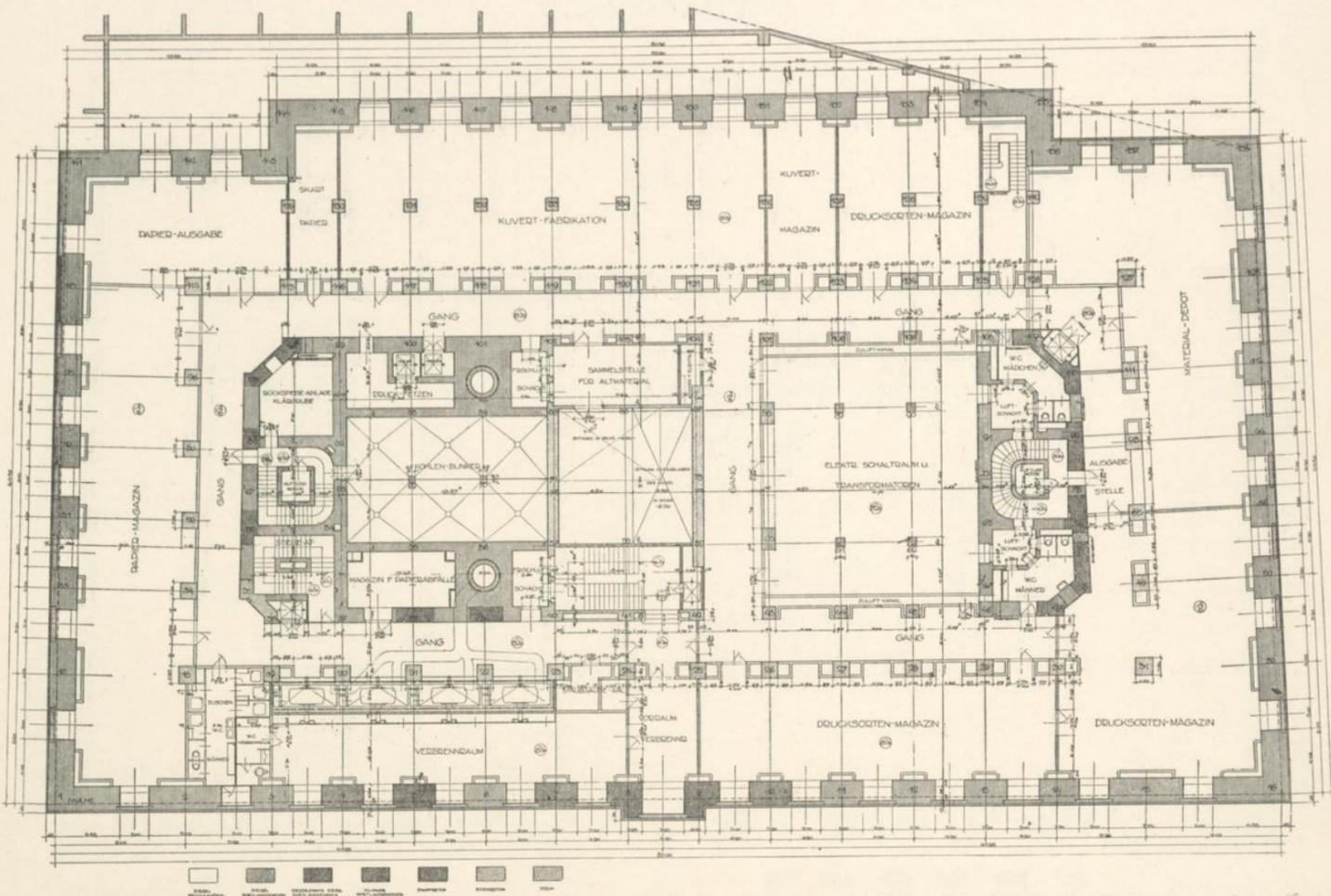
Österreichisch-ungarische Bank in Wien: Grundriß des Druckereigebäudes — Hochparterre.

DRUCKEREIGEBÄUDE.



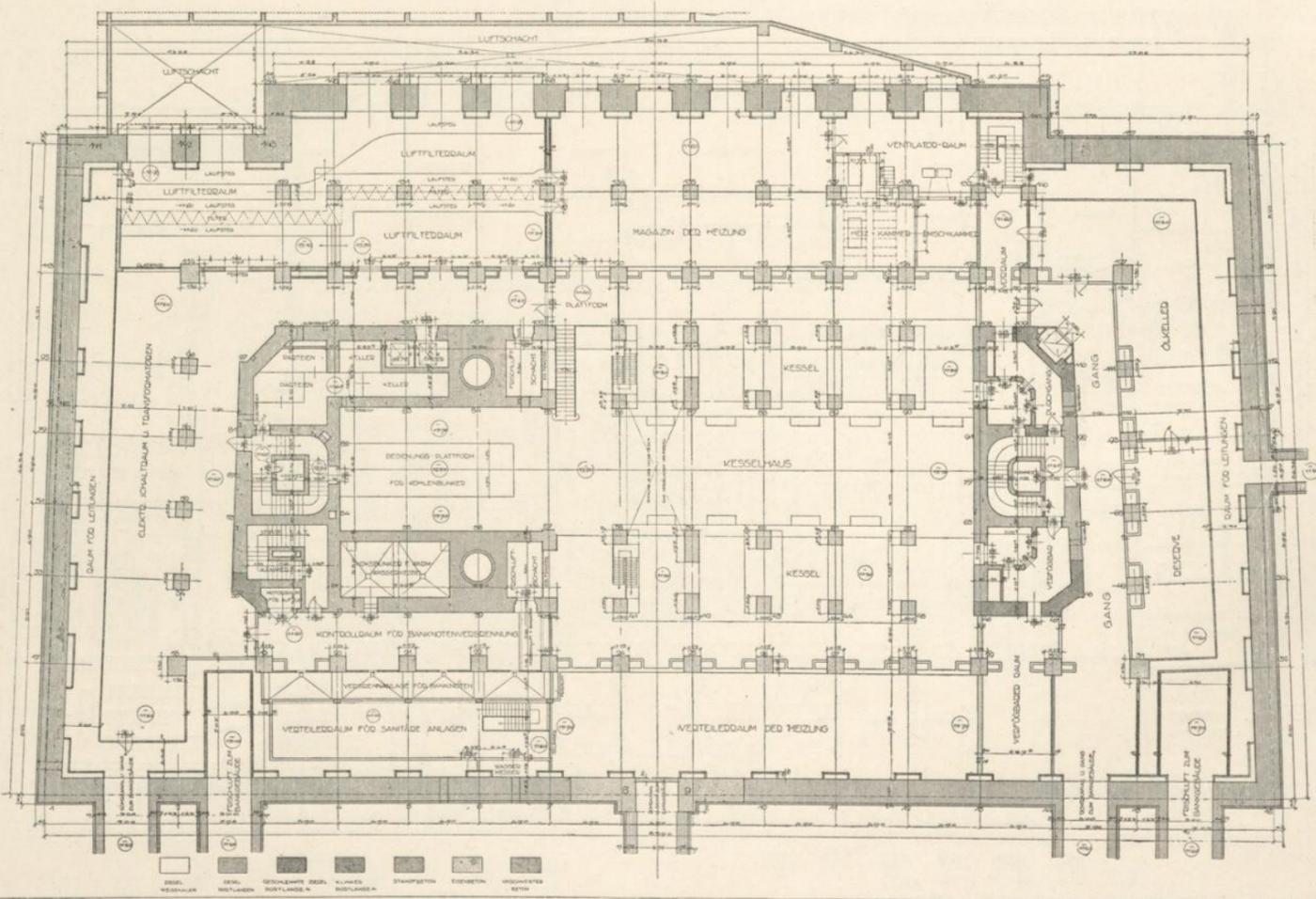
Österreichisch-ungarische Bank in Wien: Grundriß des Druckereigebäudes — Tiefparterre.

DRUCKEREIGEBÄUDE.

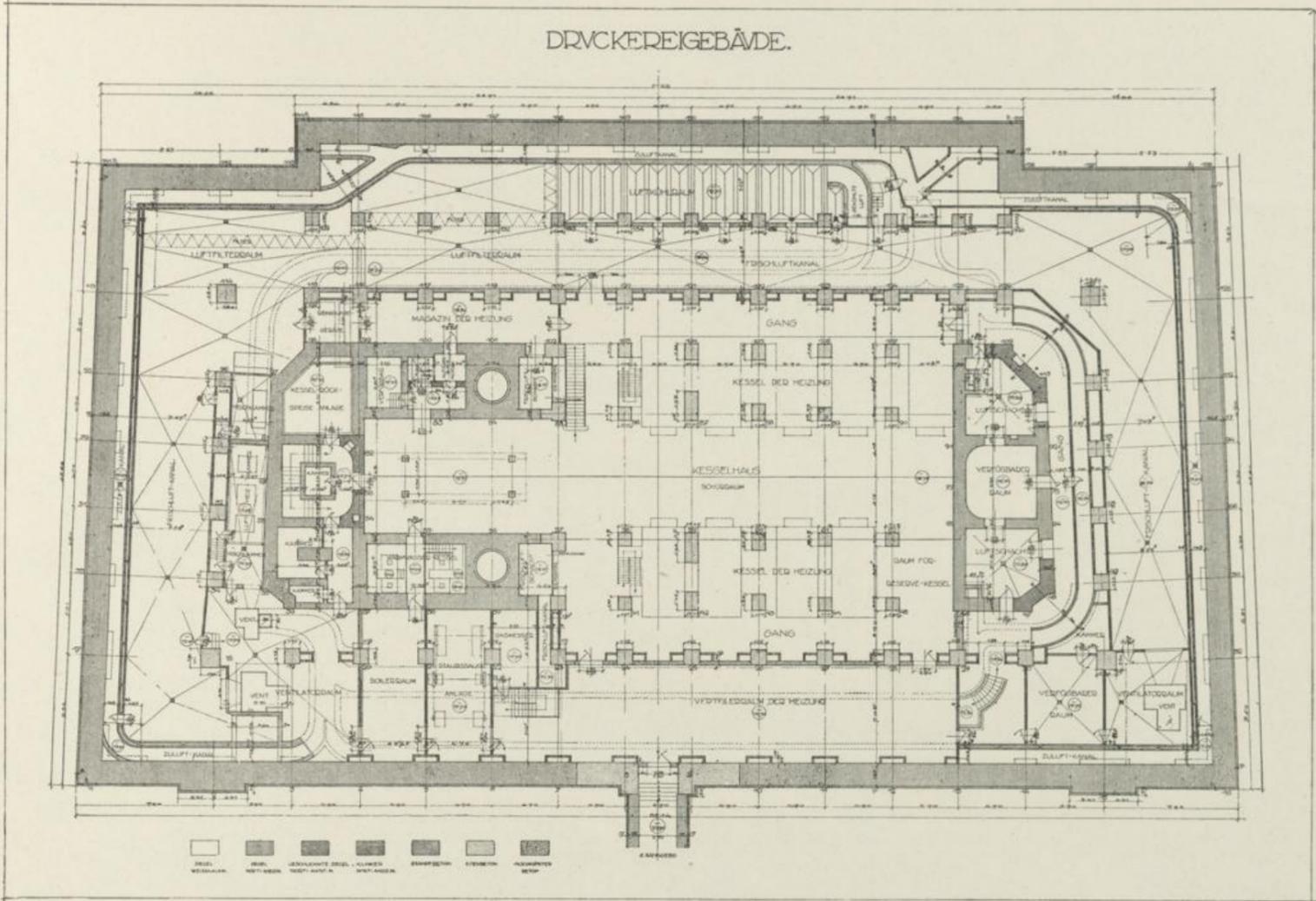


Österreichisch-ungarische Bank in Wien: Grundriß des Druckereigebäudes — I. Keller.

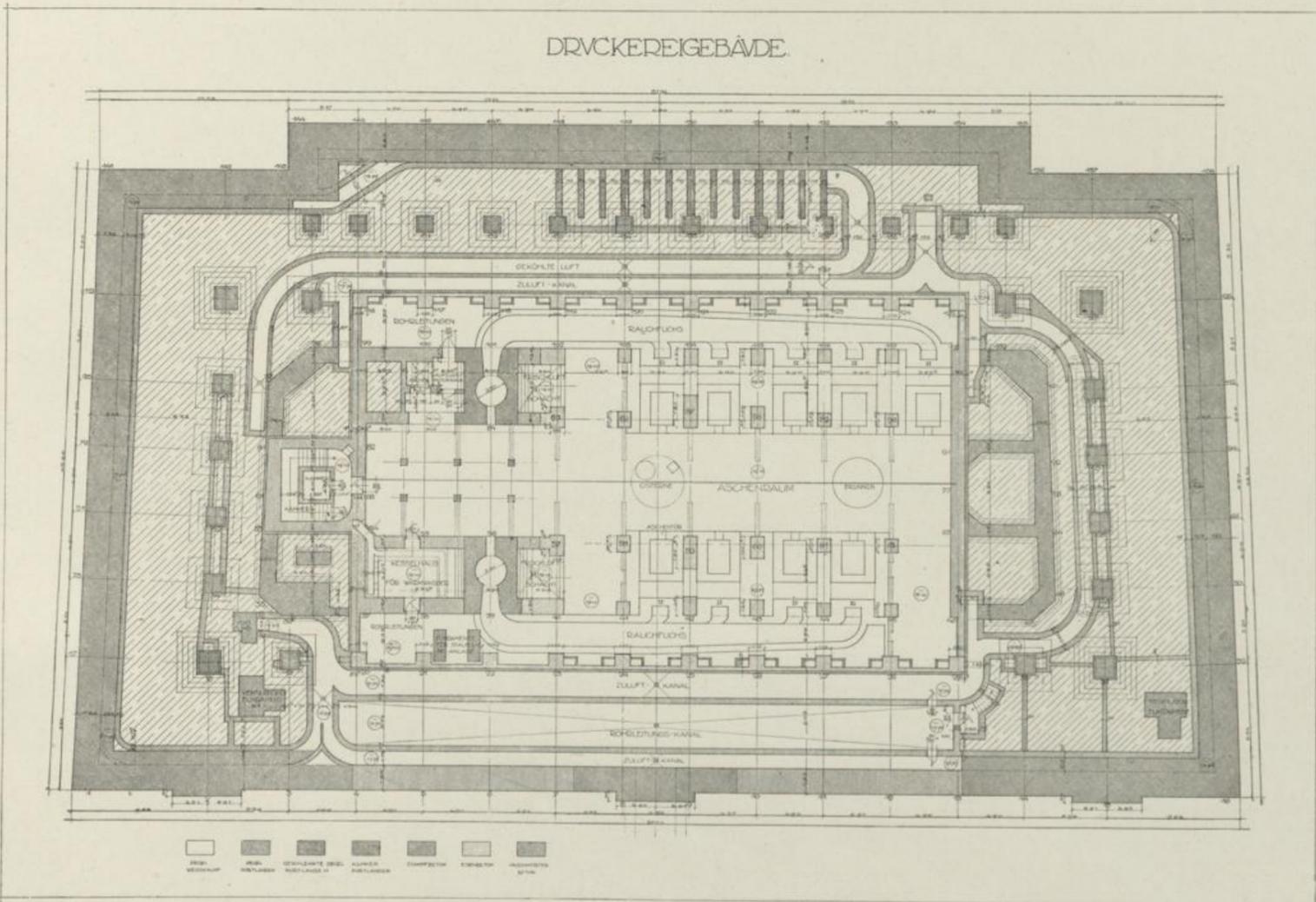
DRUCKEREIGEBÄUDE.



Österreichisch-ungarische Bank in Wien: Grundriß des Druckereigebäudes — II. Keller.



Osterreichisch-ungarische Bank in Wien: Grundriß des Druckereigebäudes — III. Keller.



Osterreichisch-ungarische Bank in Wien: Grundriß des Druckereigebäudes — Aschenkeller.





Der Fürstensitz zu Monaco: eine Architekturphantasie.



Das Heldengrab: eine Architekturstudie (1896).



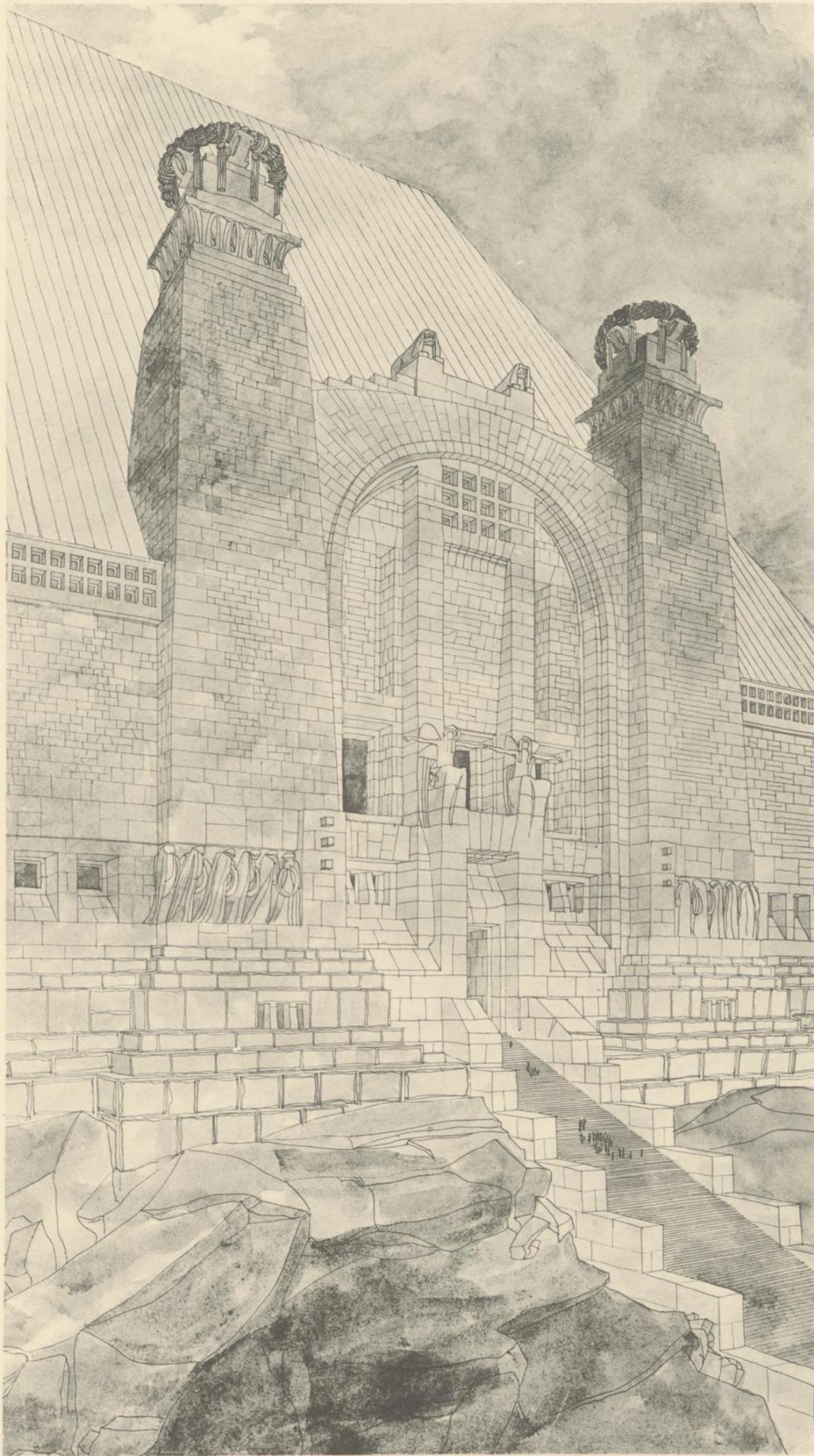
Konkurrenzprojekt für die Kaiser-Jubiläumskirche in Wien.



Konkurrenzprojekt für die Kaiser-Jubiläumskirche in Wien.



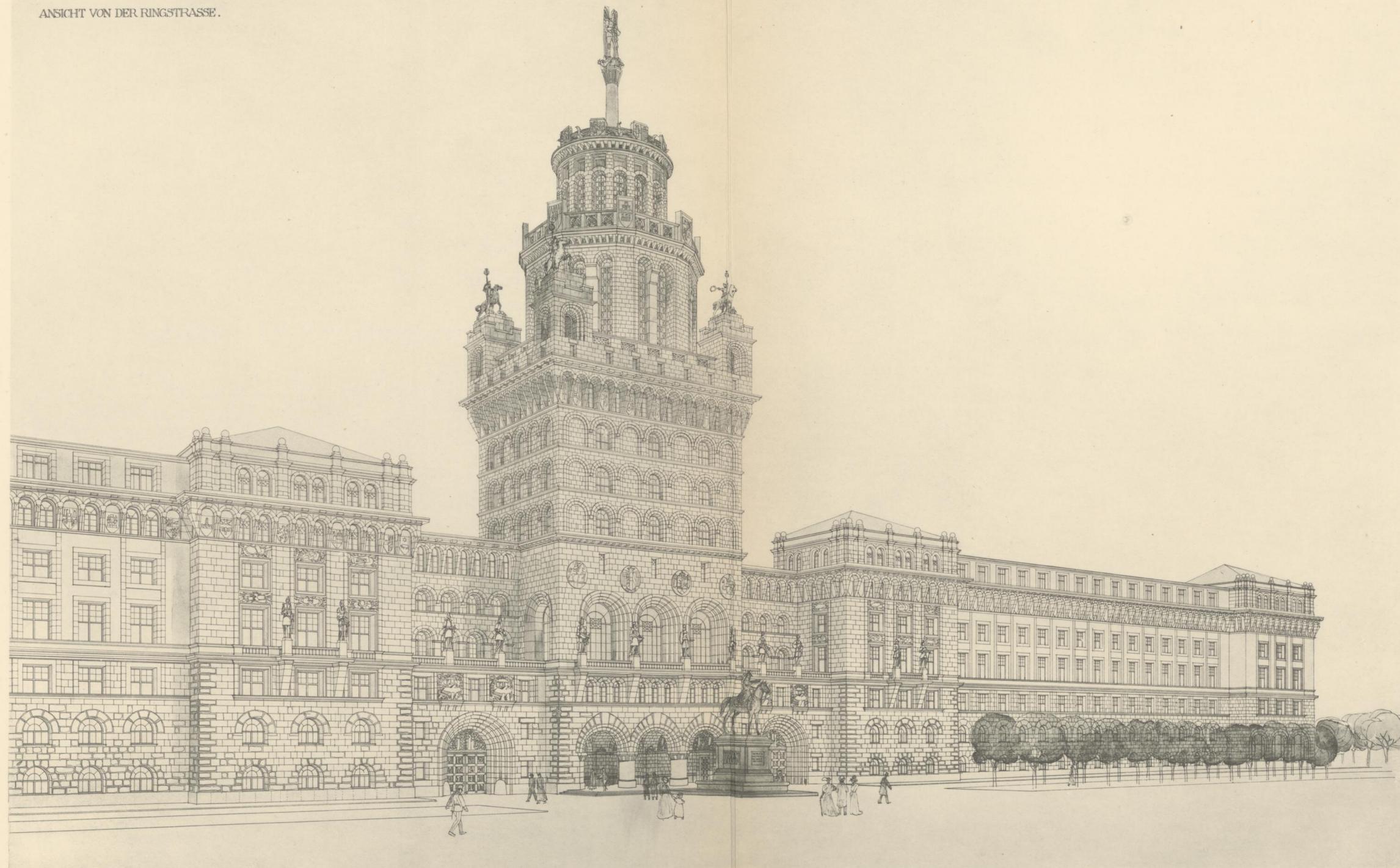
Architekturstudie.



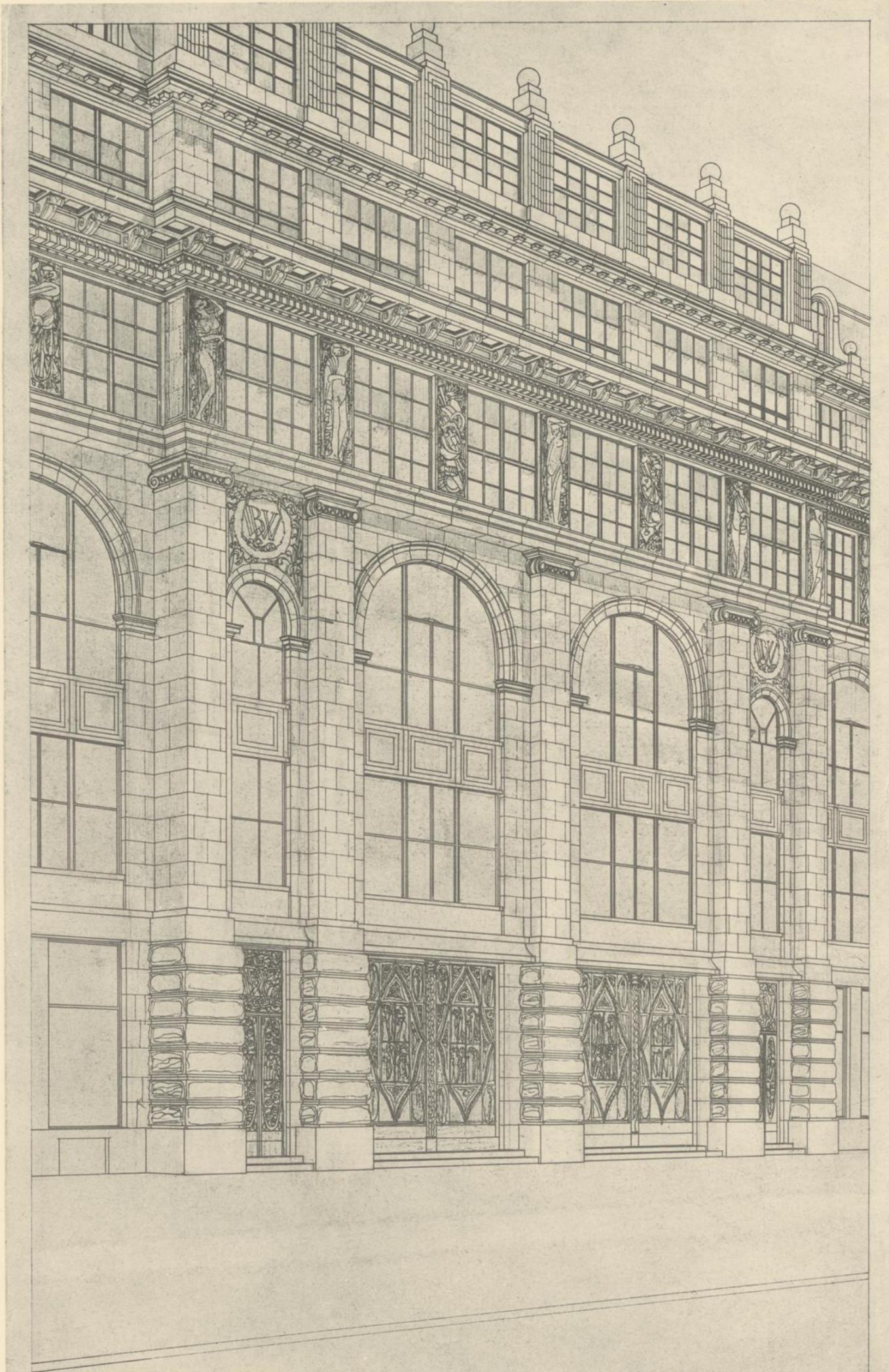
Architekturstudie: Trauer um den Tod Böcklins.

ENTWURF FÜR DAS KRIEGSMINISTERIUM.
ANSICHT VON DER RINGSTRASSE.

KENNWORT:



Konkurrenzprojekt für das Kriegsministerium in Wien: Hauptansicht.



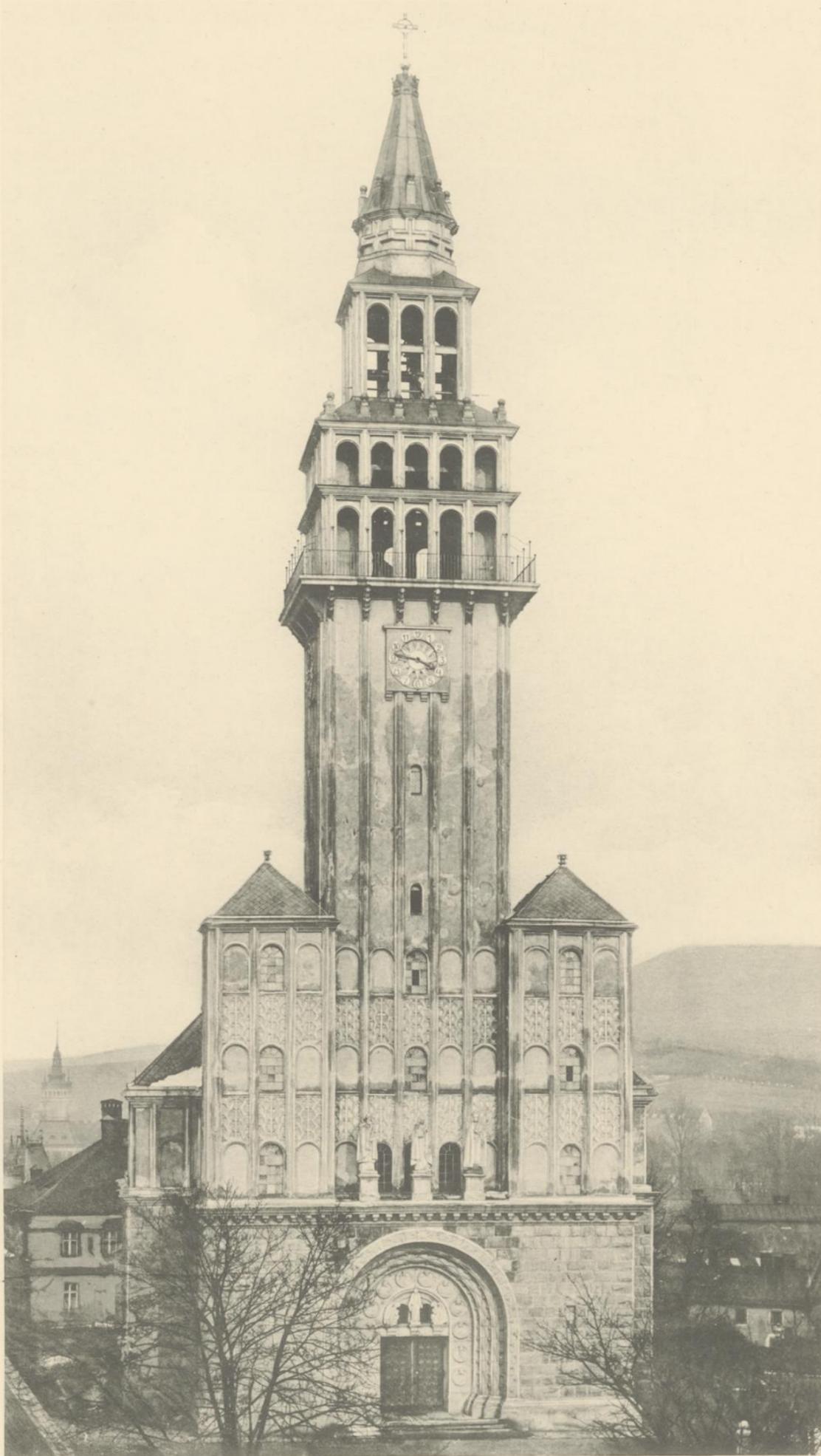
PROJEKT FÜR DAS GEBÄUDE DES WIENER BANKVEREINS.



Schützenhaus in Jägerndorf.



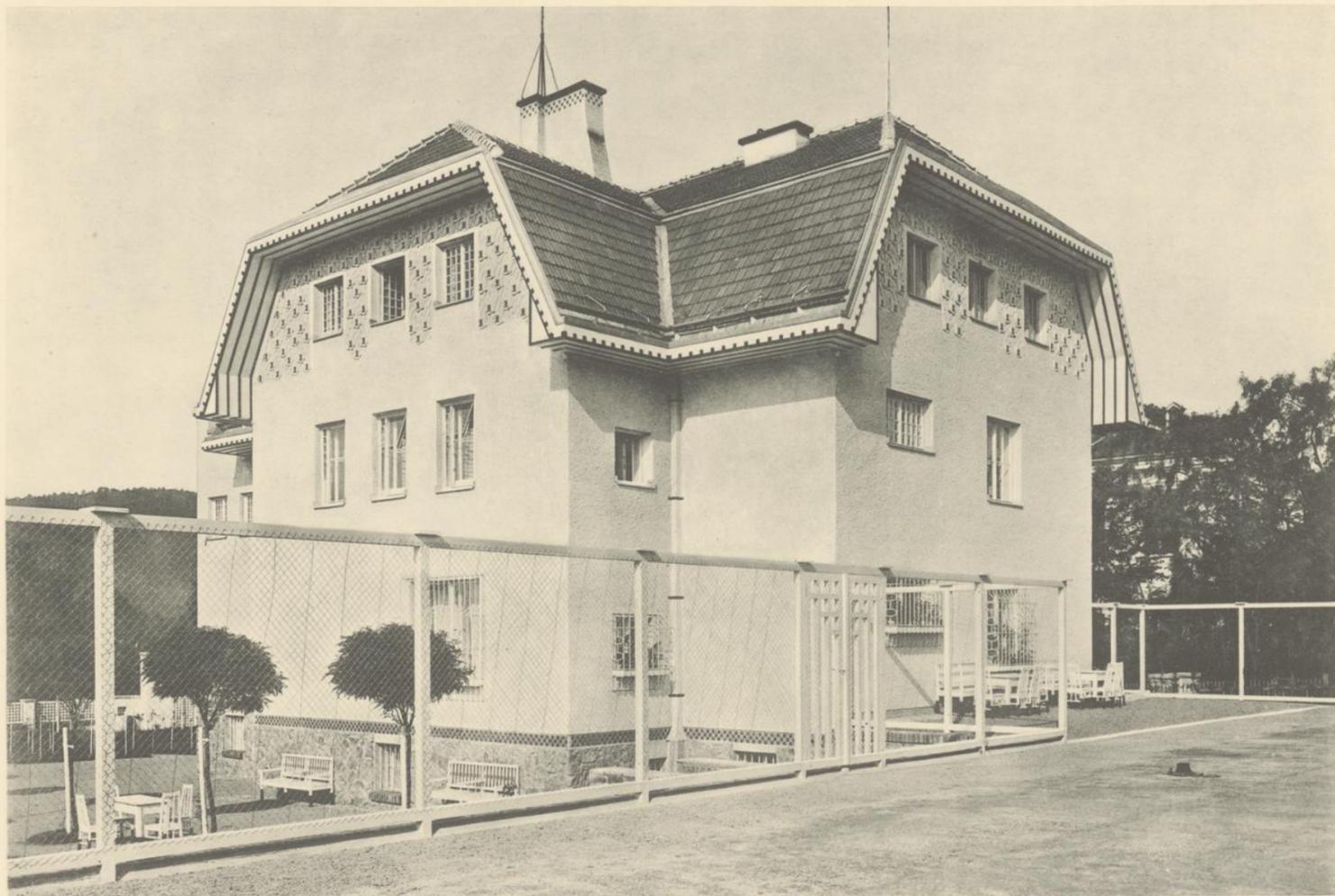
Schießstand des Schützenhauses in Jägerndorf.



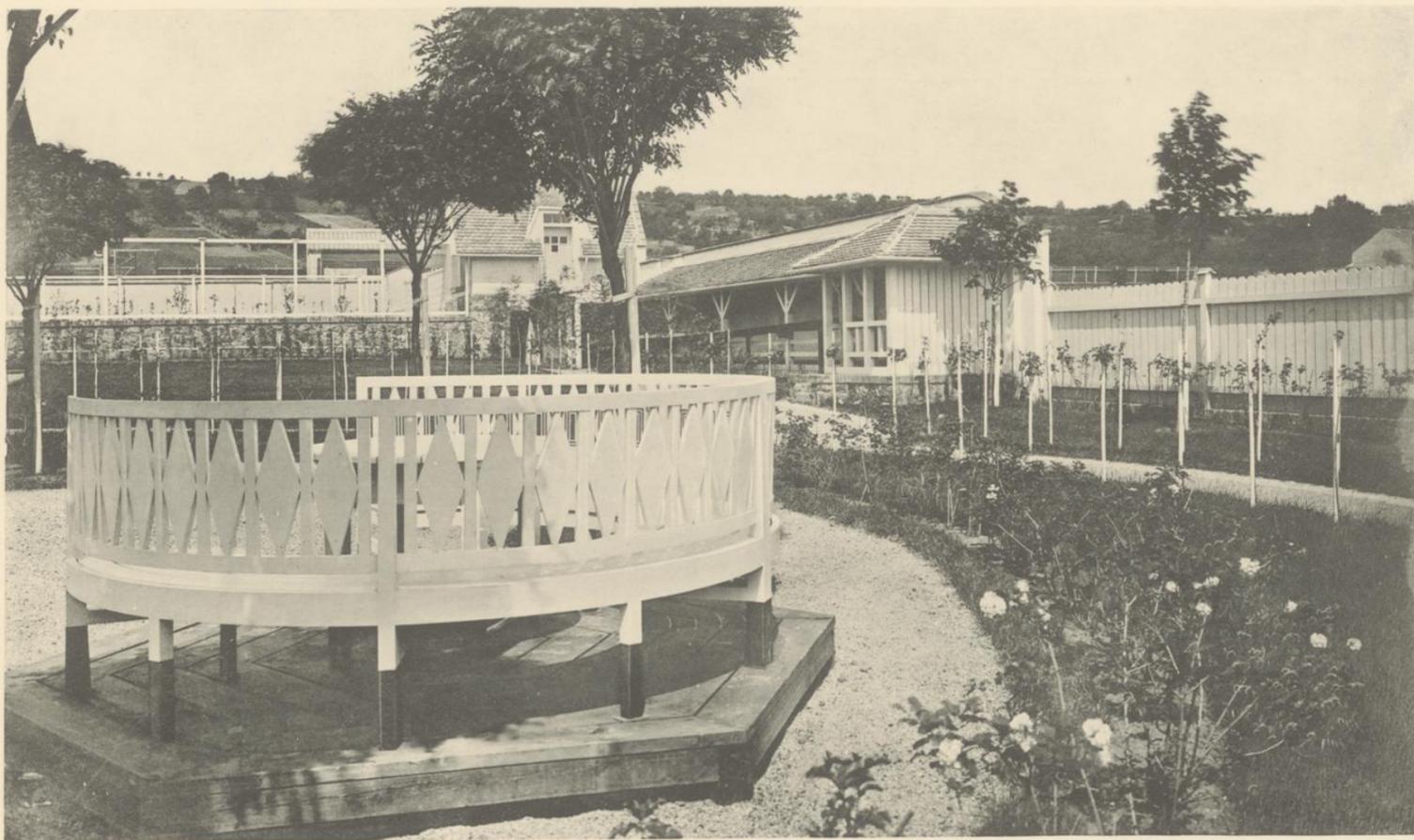
Katholische Pfarrkirche in Bielitz.



Katholische Pfarrkirche in Bielitz: Hauptportal.



Villa Reißig: rückwärtige Fassade.



Villa Reißig: Gartenansicht.



Villa Reißig: Hauseingang.



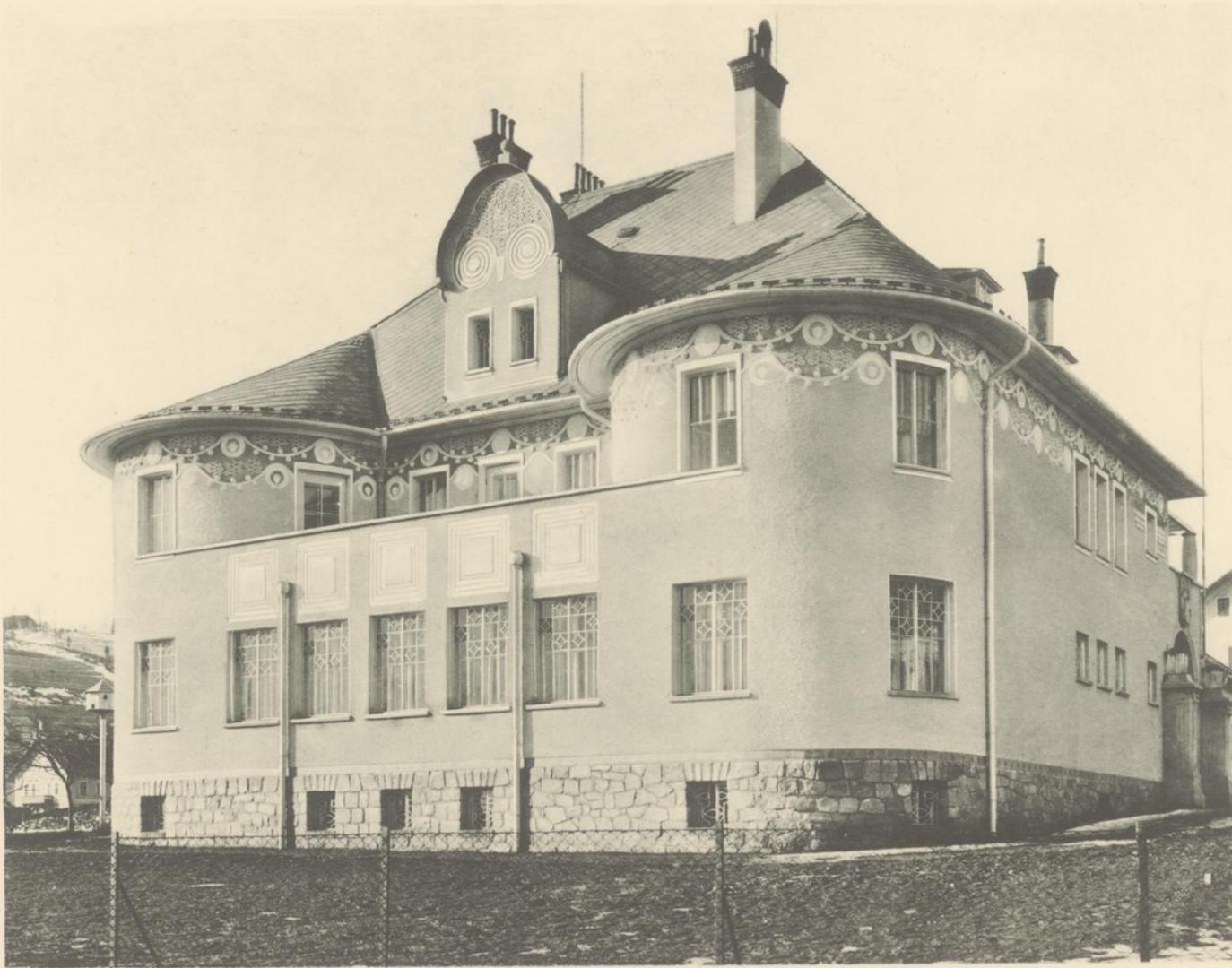
Villa Reißig: Stiegenhaus.



Haus Kralik: Ostfassade.



Haus Kralik: Eingang.



Haus Kralik: Südfassade.



Haus Kralik: Terrasse.



Hauseingang.



Haus Kralik: Halle.



Blumengläser.



Villa Kurz: Stiegenhaus.



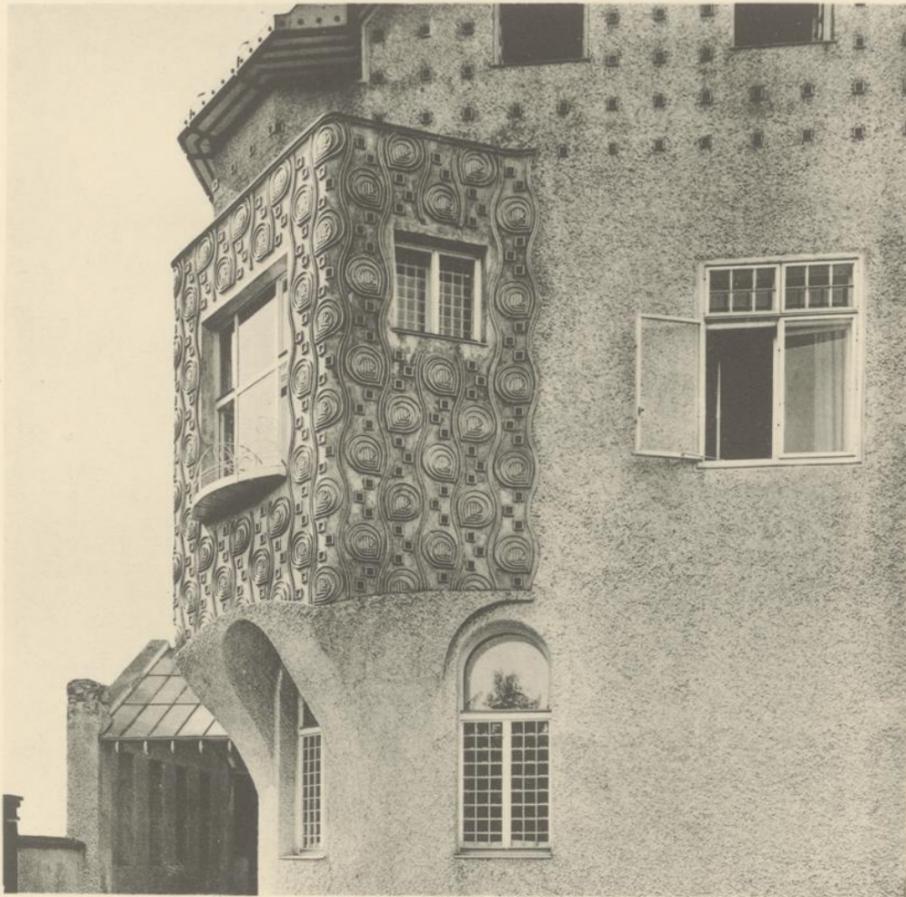
Villa Kurz: Hallenecke.



Villa Kurz: aus dem Porzellanzimmer.



Villa Kurz: aus dem Lily-Zimmer.



Villa Kurz: der Lily-Erker.



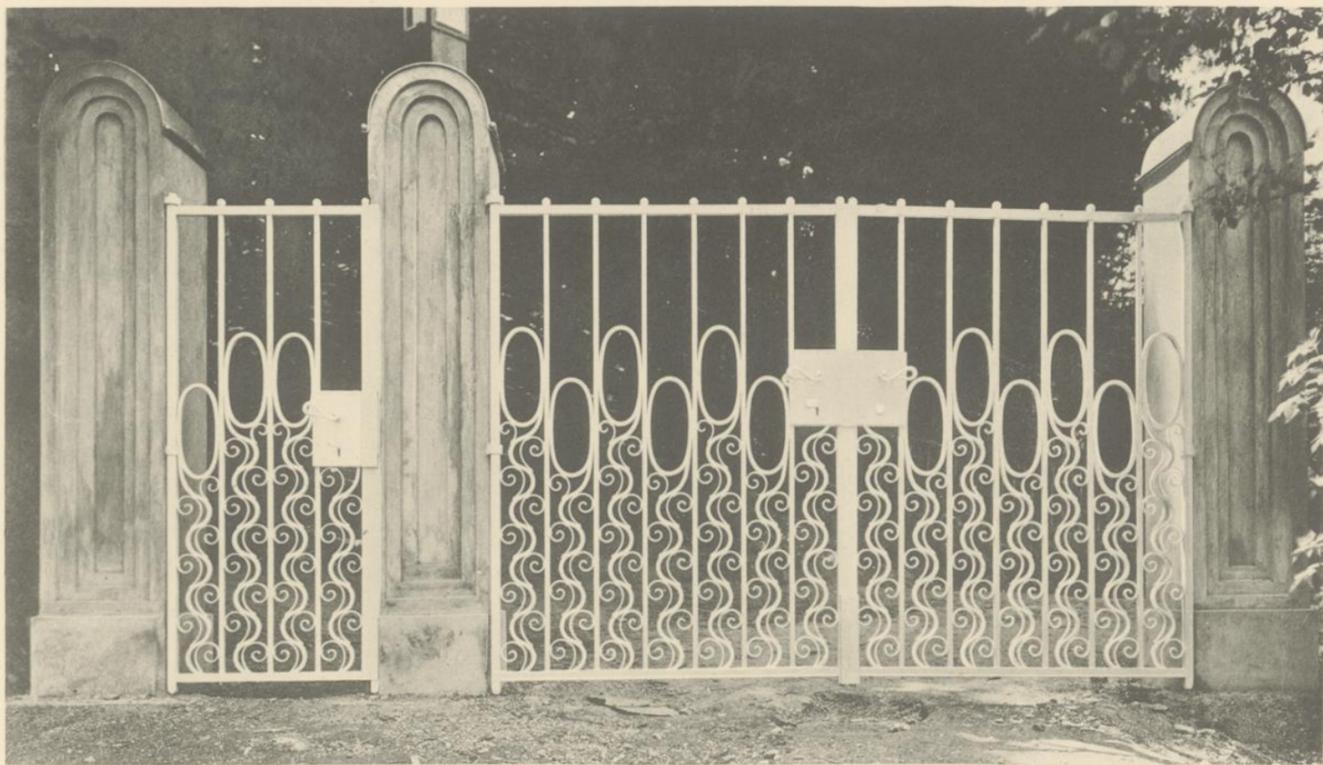
Villa in Purkersdorf.



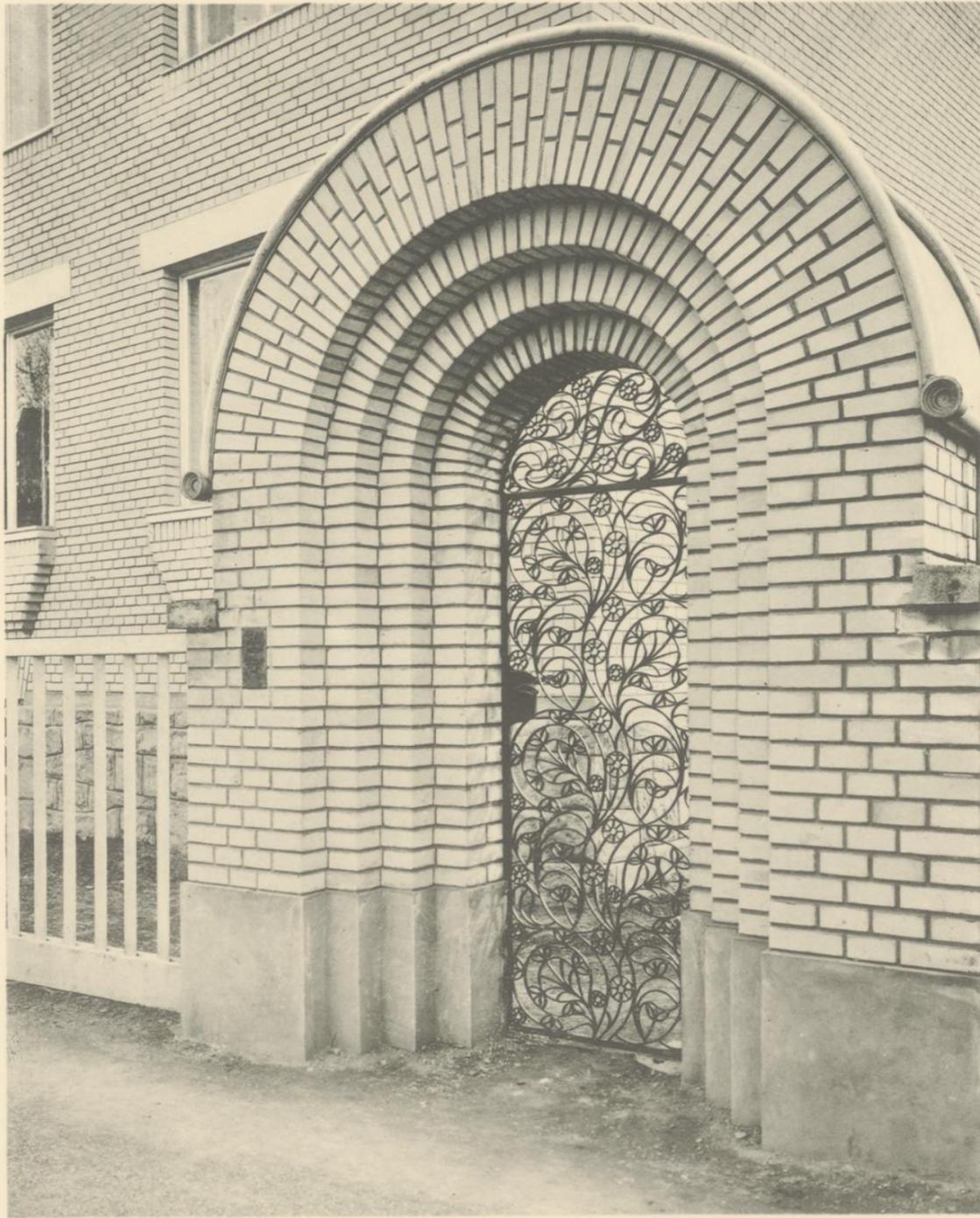
Villa in Purkersdorf.



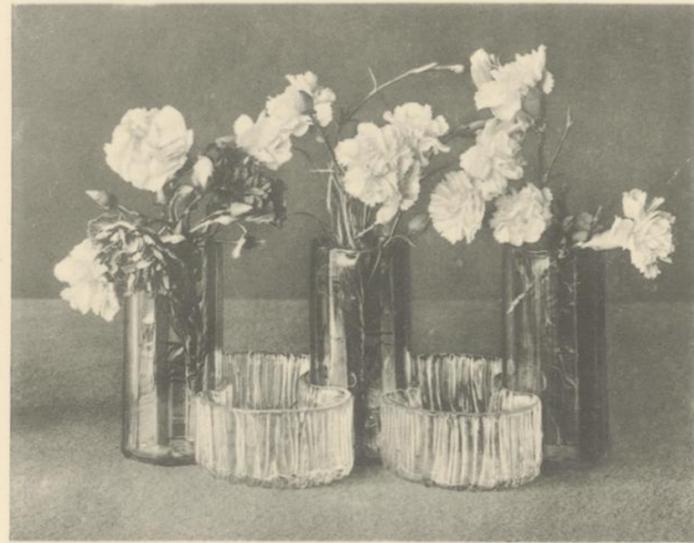
Villa in Purkersdorf: Haustüren.



Gartentor.



Villa in Hütteldorf: Gartentüre.



Blumengläser.



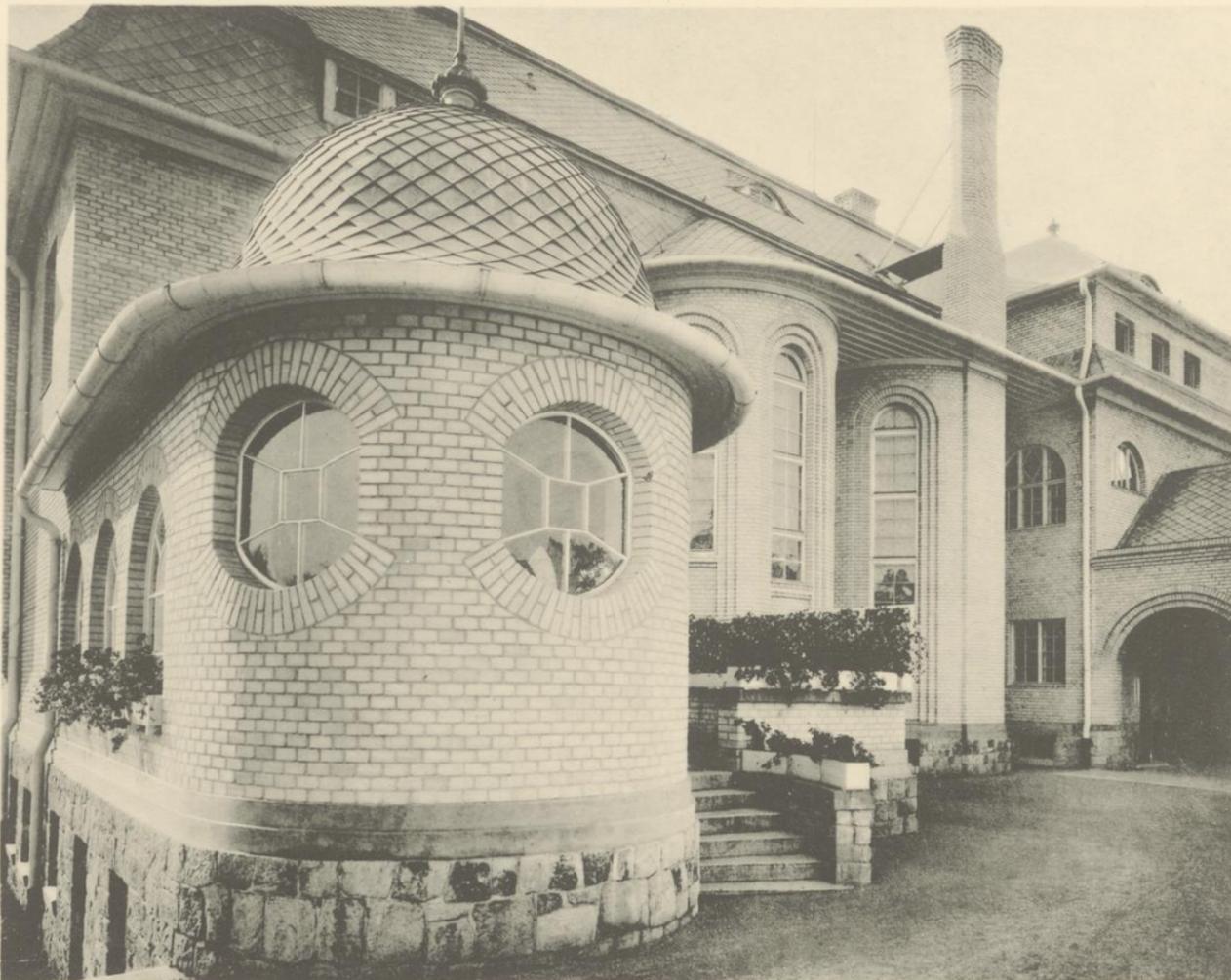
Villa in Grinzing: Gartenansicht.



Villa in Grinzing: Hofansicht.



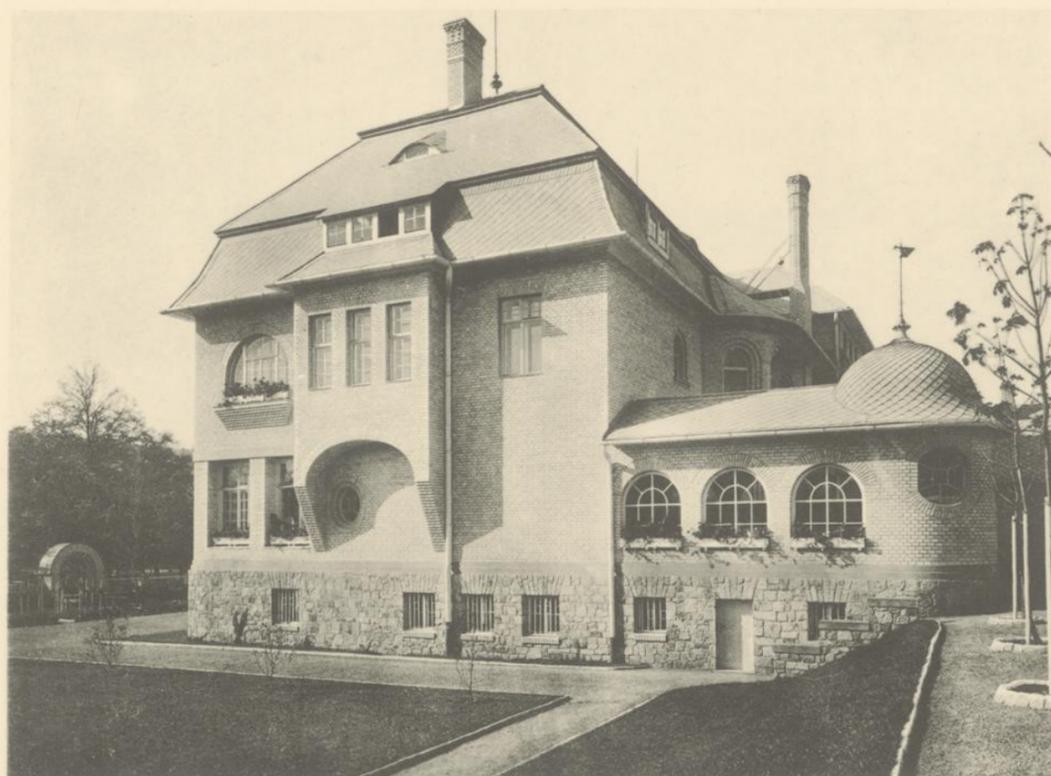
Villa Hecht in Brunn: Hofansicht.



Villa Hecht in Brunn: Gartenansicht.



Villa Hecht in Brunn: Südseite.



Villa Hecht in Brunn: Gartenansicht.



Villa Hecht in Brunn: Gartentor.



Handels- u. Gewerbekammer in Troppau: Bronzeluster.



Villa Hecht in Brunn: Halle.



Schloß Zlin: Gartenansicht.



Schloß Zlin: Hofansicht.



Schloß Zlin: Halle.



Schloß Zlin: Halle.



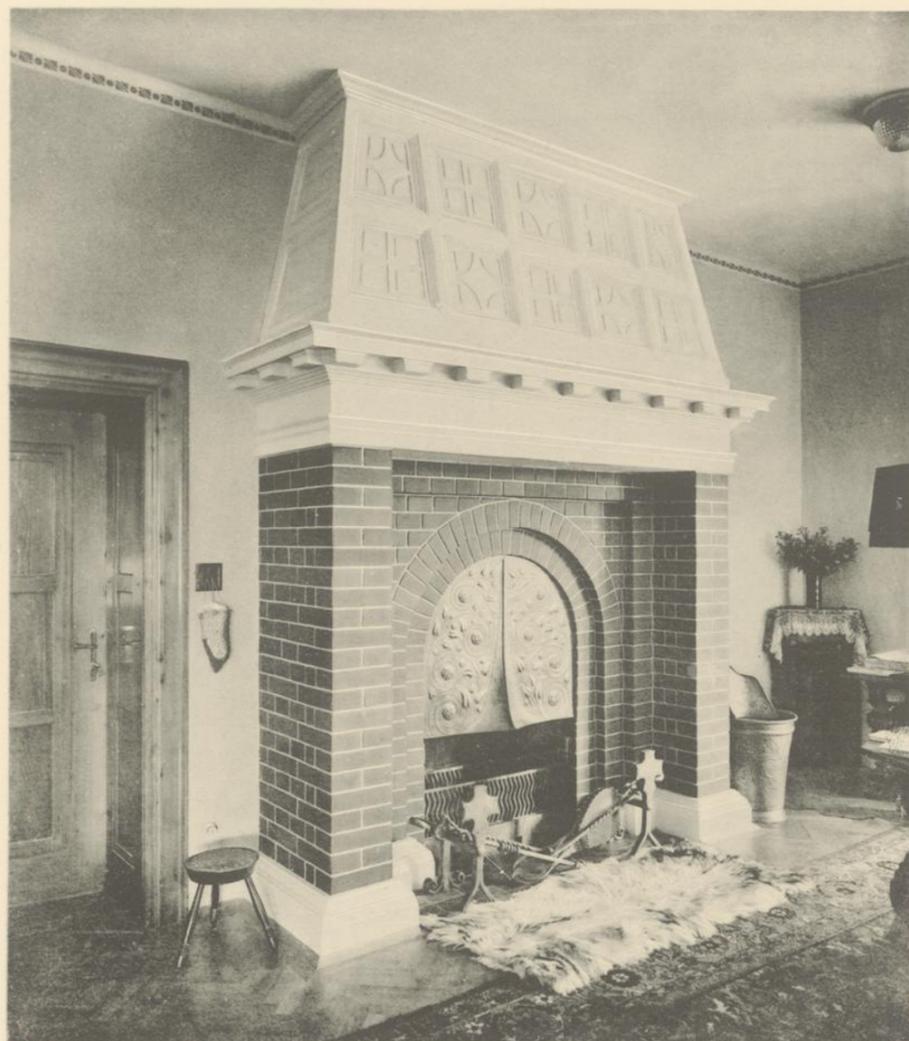
Schloß Kneztz: Gartenansicht.



Schloß Kneztz: Hofansicht.



Schloß Steinitz: Gartenansicht.



Schloß Steinitz: Kamin.



Schloß Steinitz: Gartenansicht.



Schloß Steinitz: Erker.



Schloß Steinitz: Halle.



Schloß Steinitz: Gitter.



Schloß Rozteř: Ansicht von Osten.



Schloß Rozteř: Ansicht von Norden.



Schloß Rozteř: Halle im Parterre.



Schloß Rozteř: Stuckdecke.



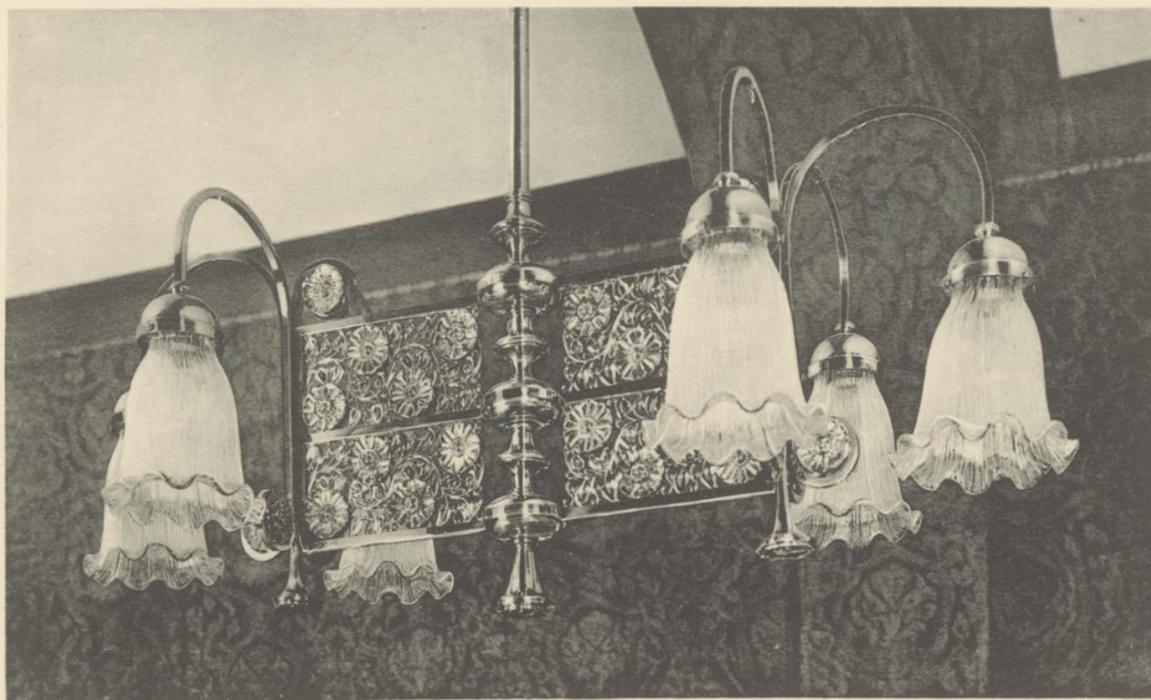
Schloß Rozter: Halle im I. Stock.



Schloß Rozter: Speisezimmer.



Schloß Rozteř: der gelbe Salon.



Schloß Rozteř: Luster aus dem Speisezimmer.



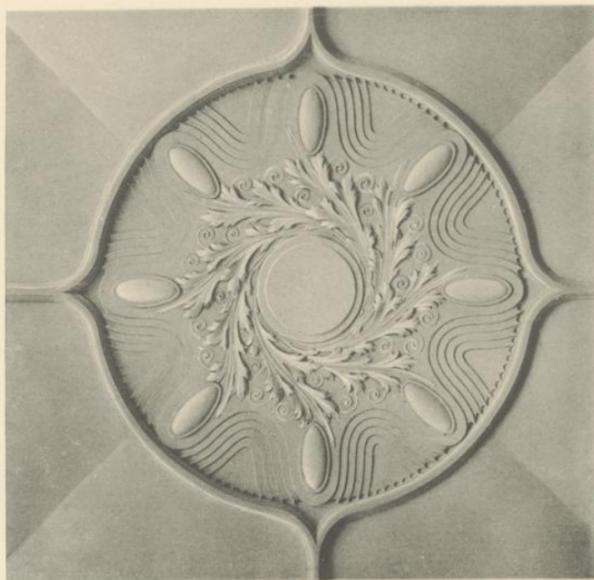
Schloß Rozteř: Halle.



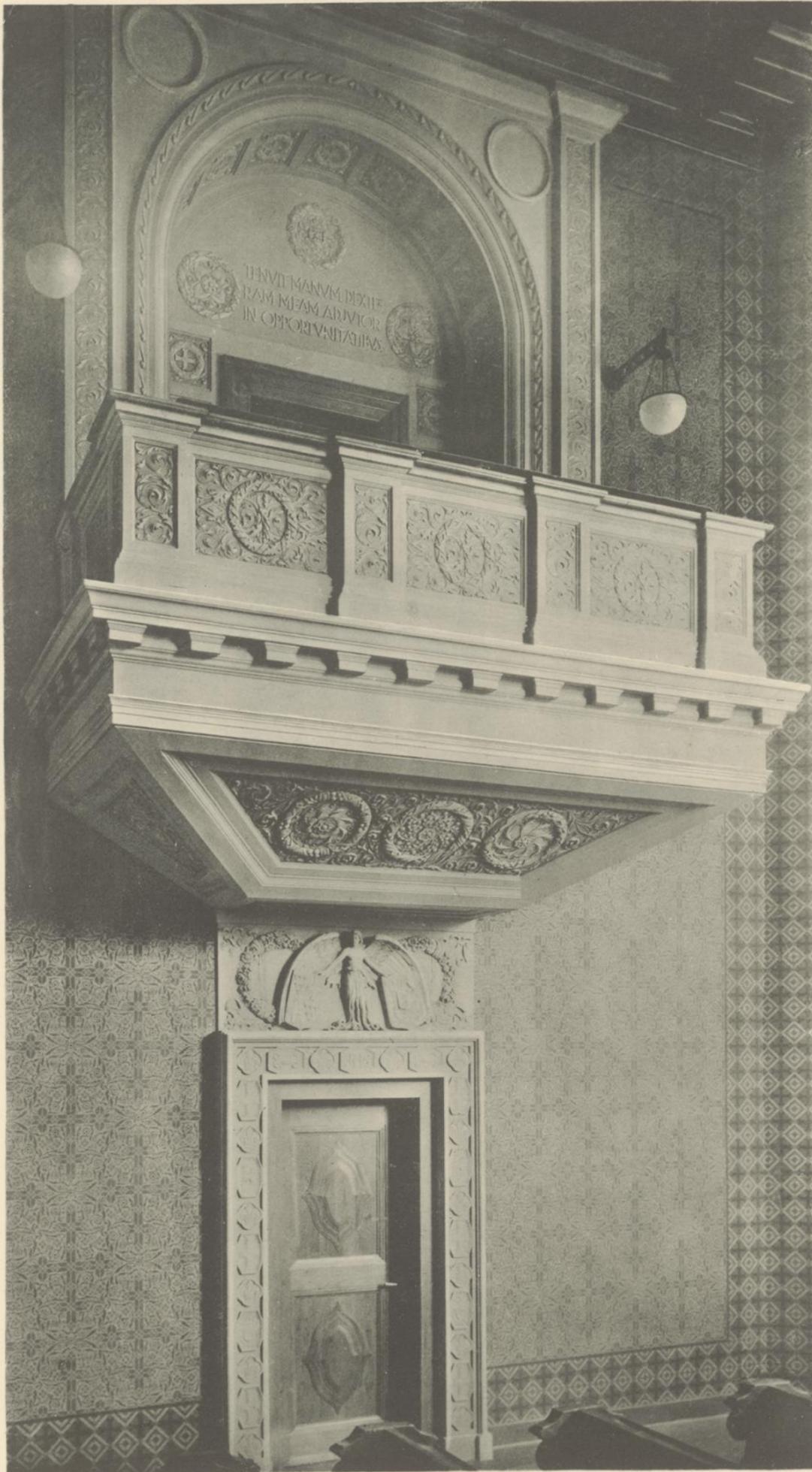
Schloß Rozteř: Gang zur Kapelle.



Schloß Rozteř: Kapelle.



Schloß Rozteř: Stuckdecke.



Schloß Rozteř: Detail der Kapelle.



Prießnitz-Sanatorium Gräfenberg.



Prießnitz-Sanatorium Gräfenberg.



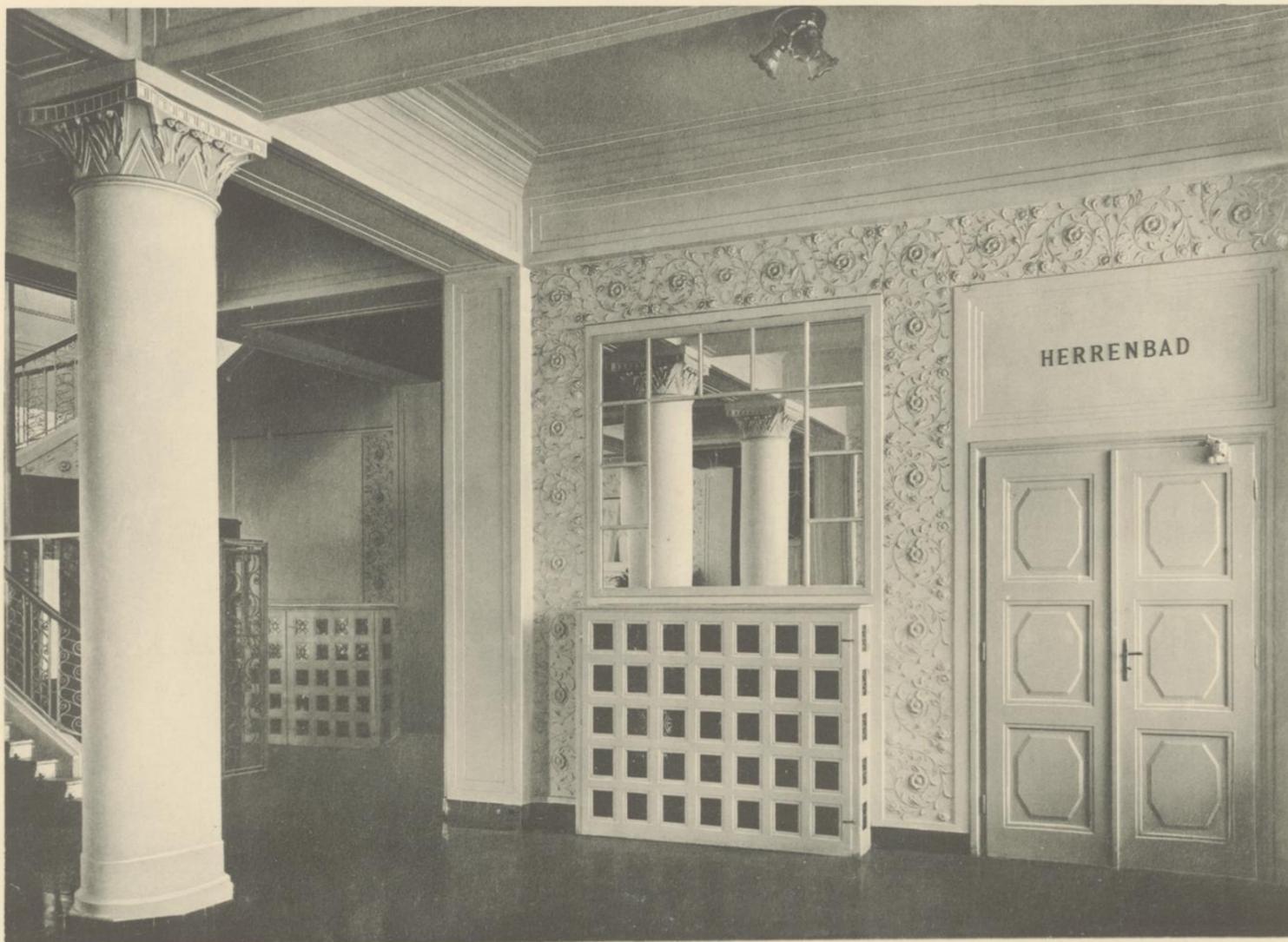
Prießnitz-Sanatorium Gräfenberg: Südansicht.



Prießnitz-Sanatorium Gräfenberg: Halle.



Prießnitz-Sanatorium Gräfenberg: Detail der Fassade.



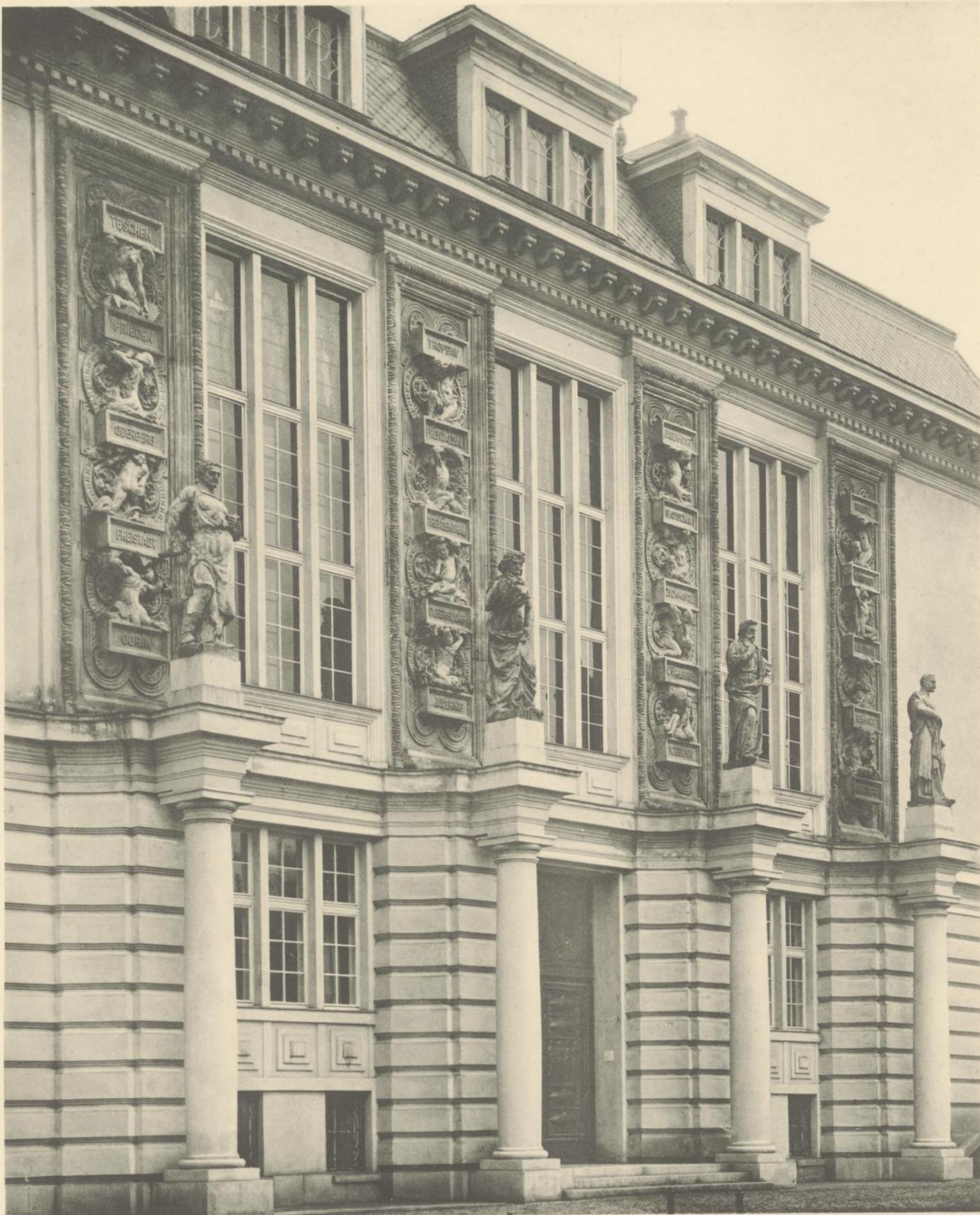
Prießnitz-Sanatorium Gräfenberg: Halle.



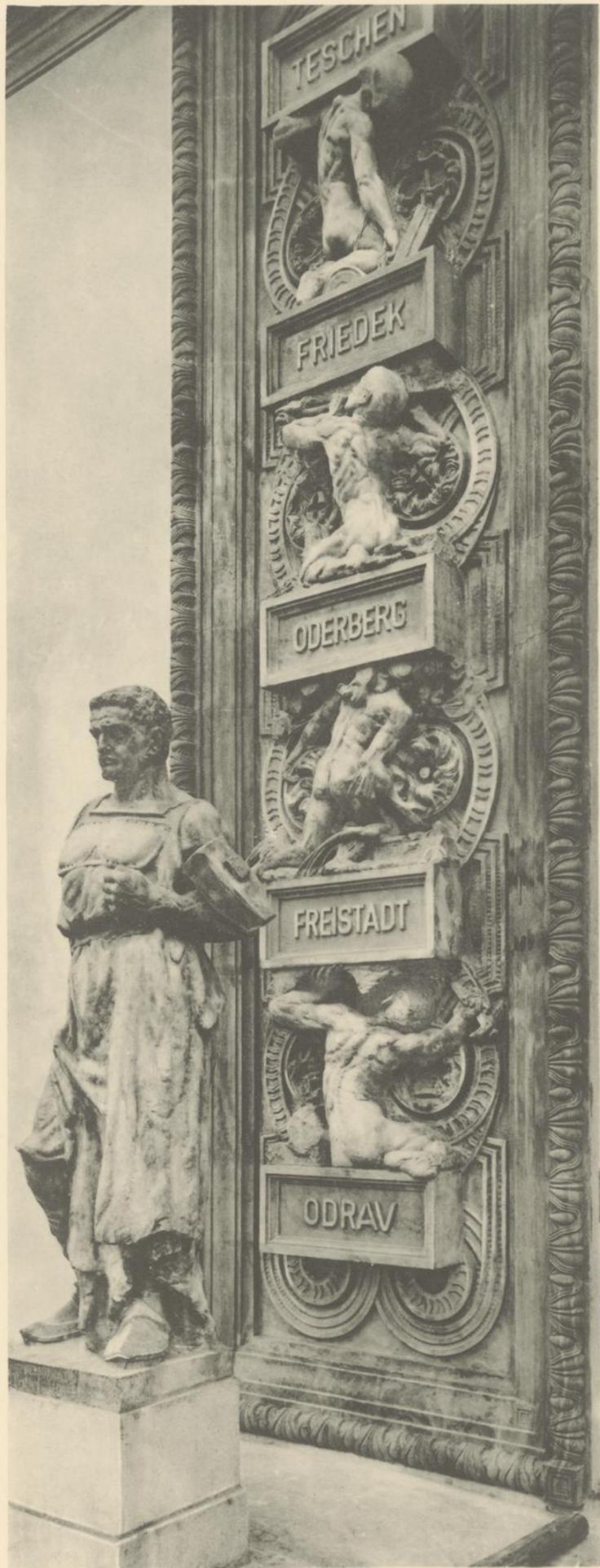
Prießnitz-Sanatorium Gräfenberg: Halle.



Prießnitz-Sanatorium Gräfenberg: Kamin.



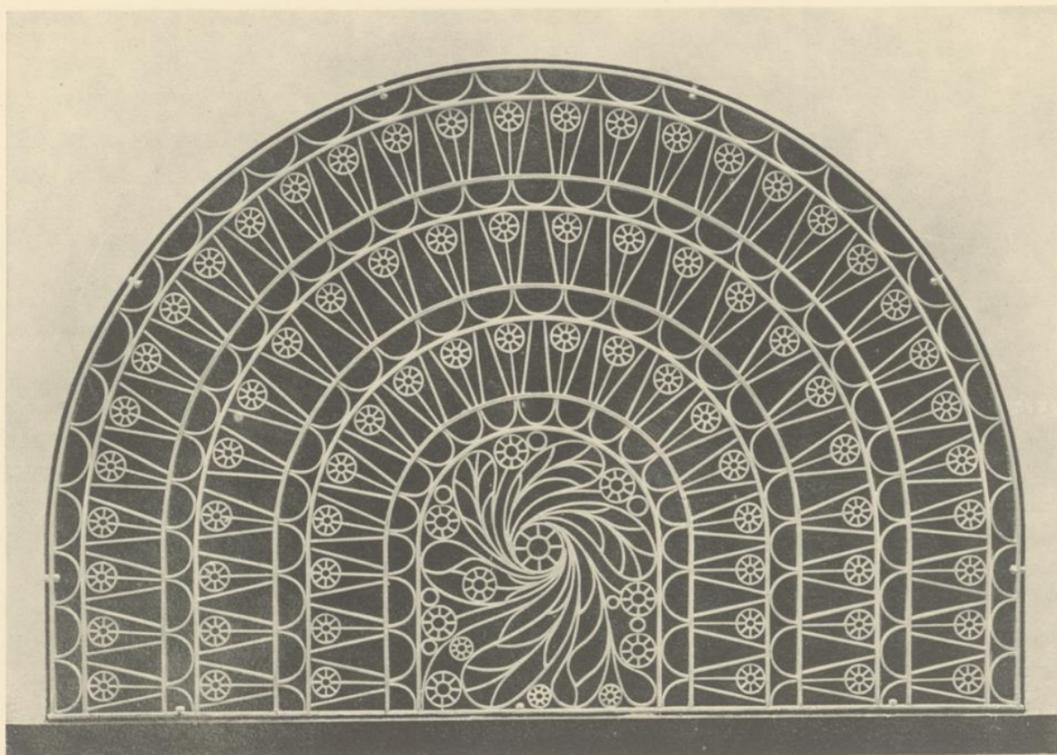
Handels- u. Gewerbekammer in Troppau: Hauptfassade.



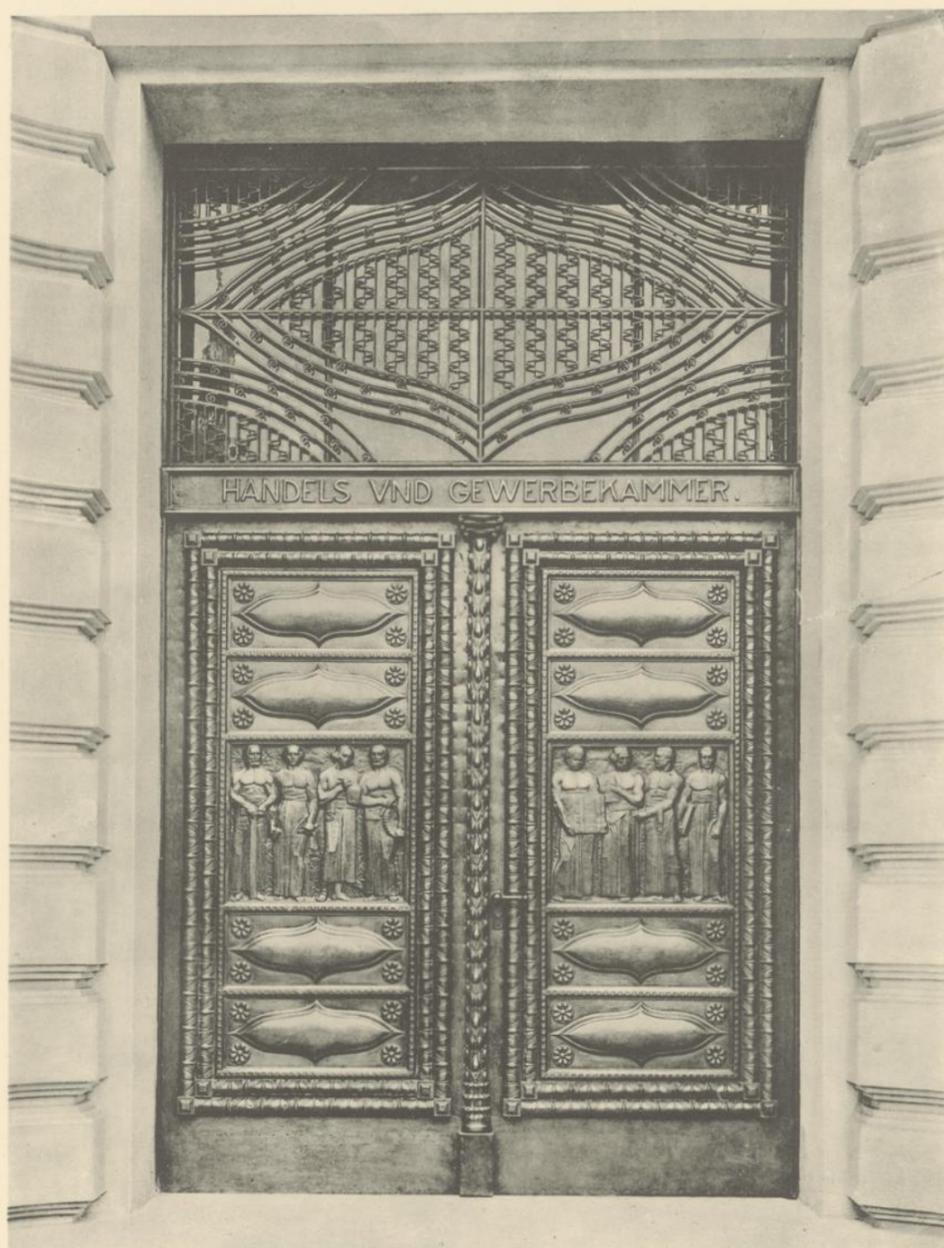
Handels- u. Gewerbekammer in Troppau: Detail der Hauptfassade.



Handels- u. Gewerbekammer in Troppau: Detail der Hauptfassade.



Handels- u. Gewerbekammer in Troppau: Gitter.



Handels- u. Gewerbekammer in Troppau: Eingangstor.



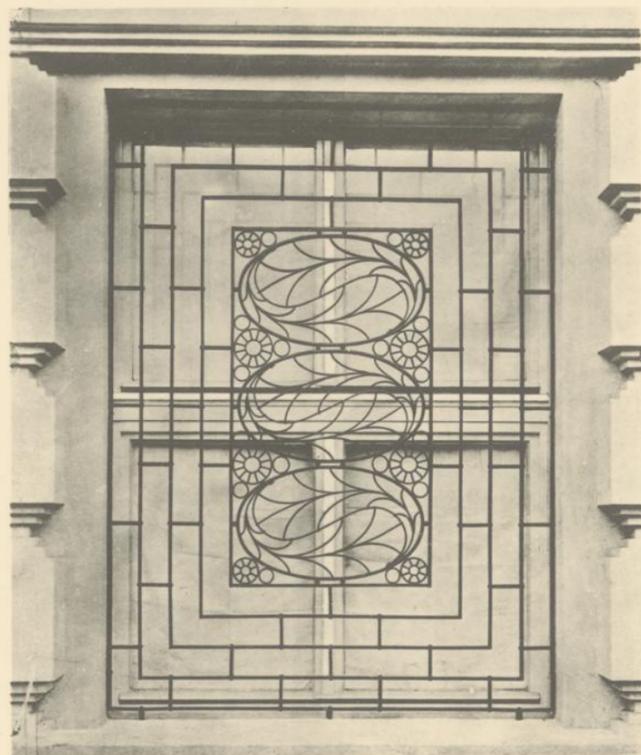
Handels- u. Gewerbekammer in Troppau: Stiegenhaus.



Handels- u. Gewerbekammer in Troppau: Vestibül.



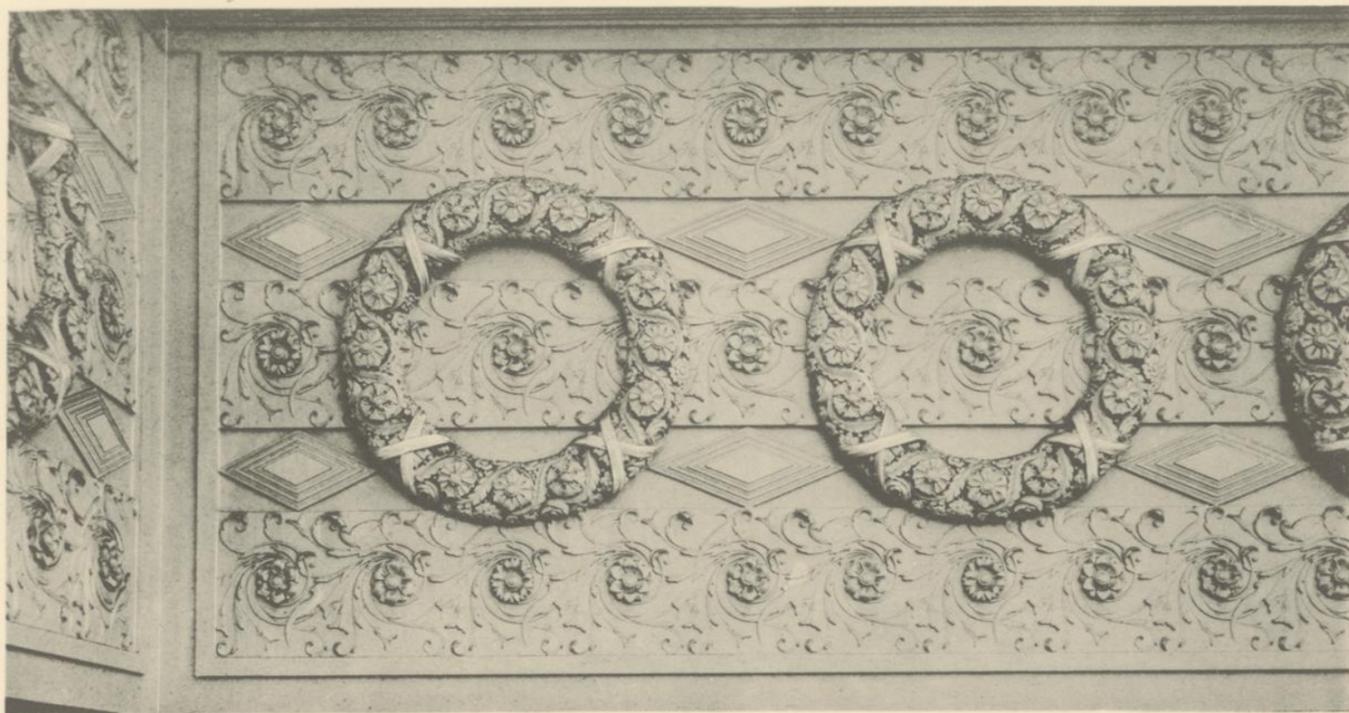
Türgitter.



Fenstergitter.



Handels- u. Gewerbekammer in Troppau: Stiegenhaus.



Handels- u. Gewerbekammer in Troppau: Stuckdetail.



Handels- u. Gewerbekammer in Troppau: Sitzungssaal.



Handels- u. Gewerbekammer in Troppau: Details aus dem Sitzungssaal.



Handels- u. Gewerbekammer in Troppau: Stuckdecke und Luster.



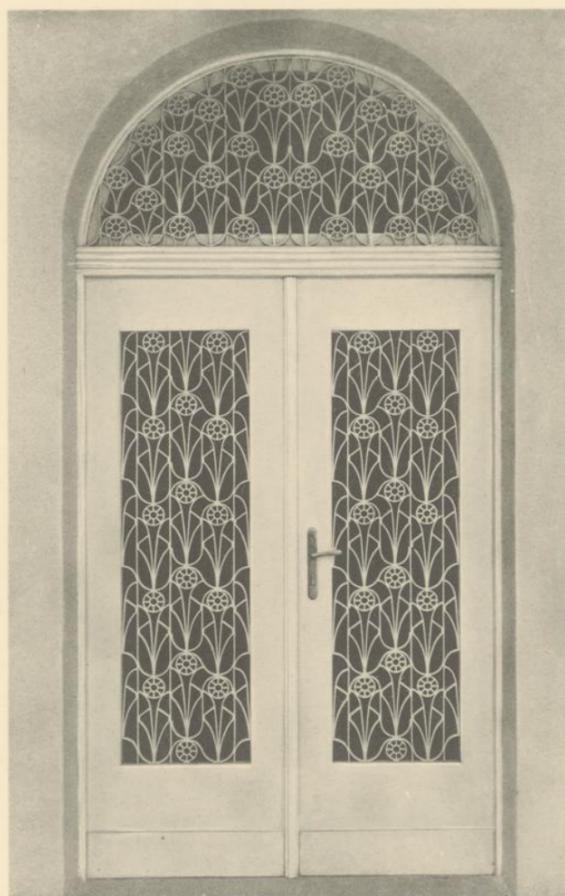
Handels- u. Gewerbekammer in Troppau: Bureau.



Handels- u. Gewerbekammer in Troppau: Decke eines Sitzungszimmers.



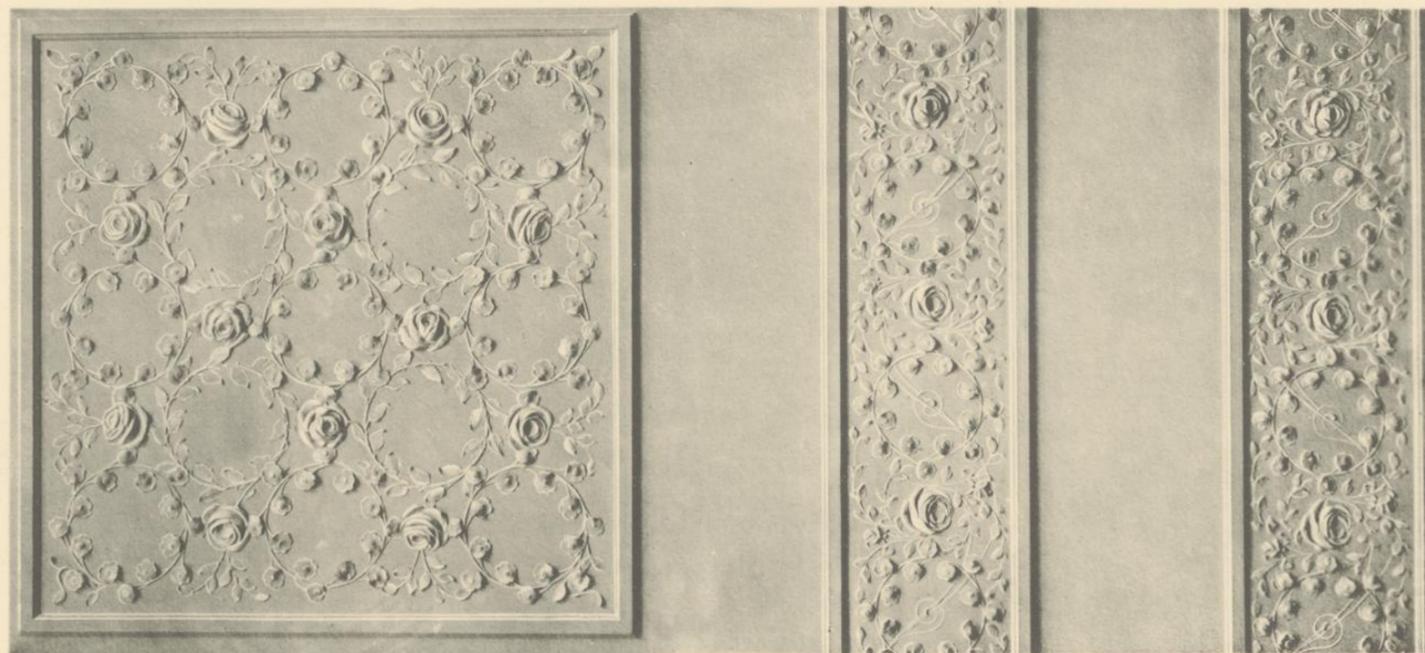
Handels- u. Gewerbekammer in Troppau: Bronzereliefs.



Eingangstor.



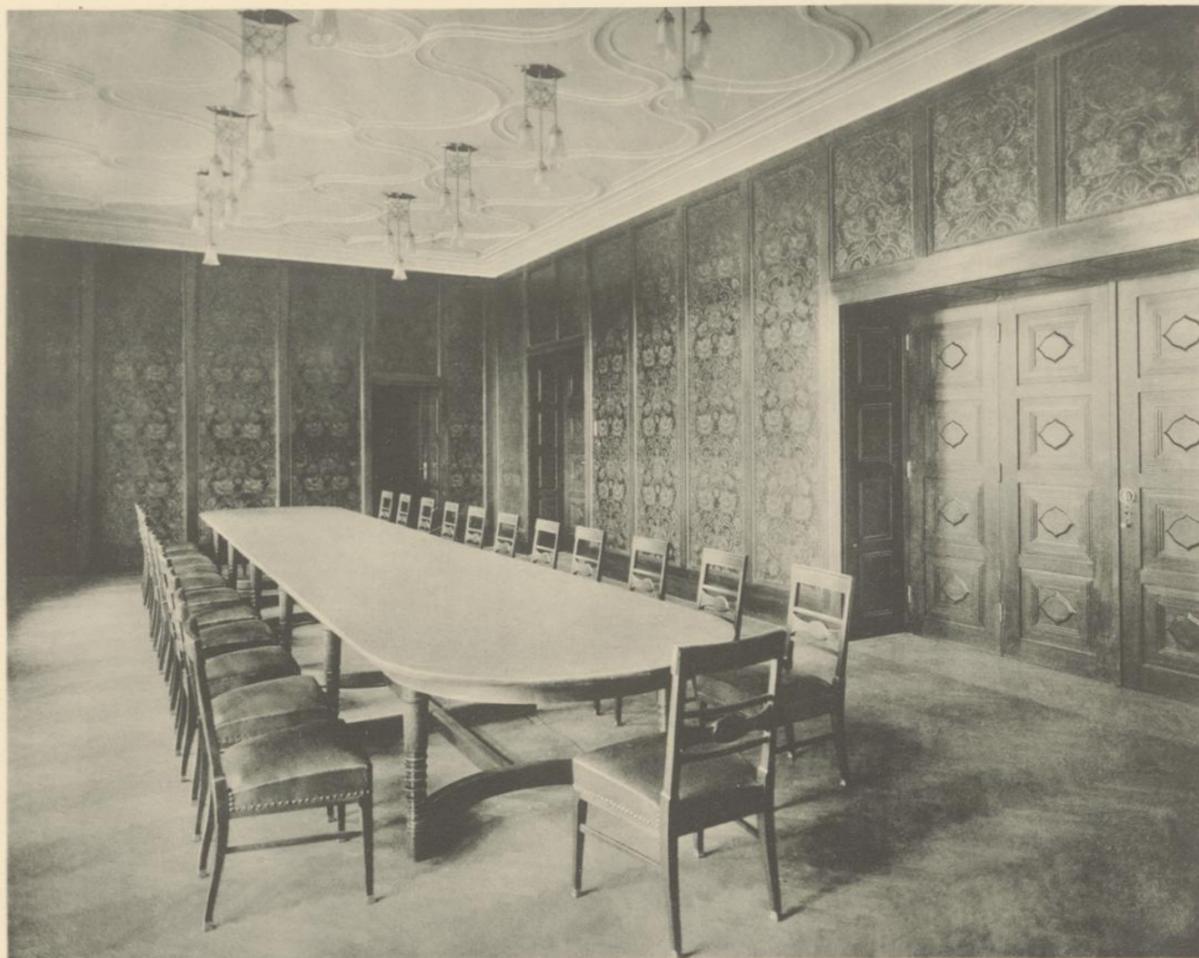
Handels- u. Gewerbekammer in Troppau: Bibliothekzimmer.



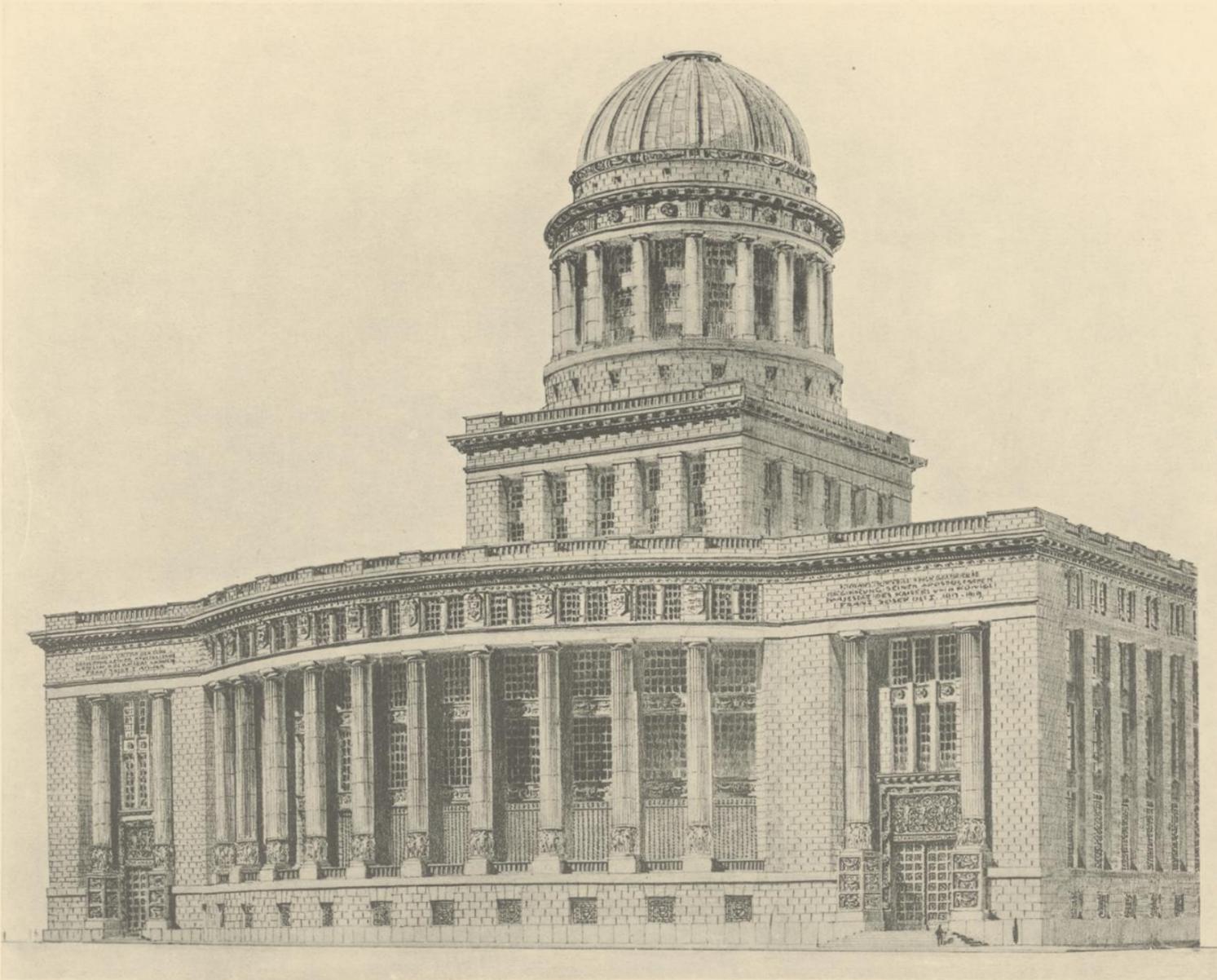
Handels- u. Gewerbekammer in Troppau: Stuckdecke.



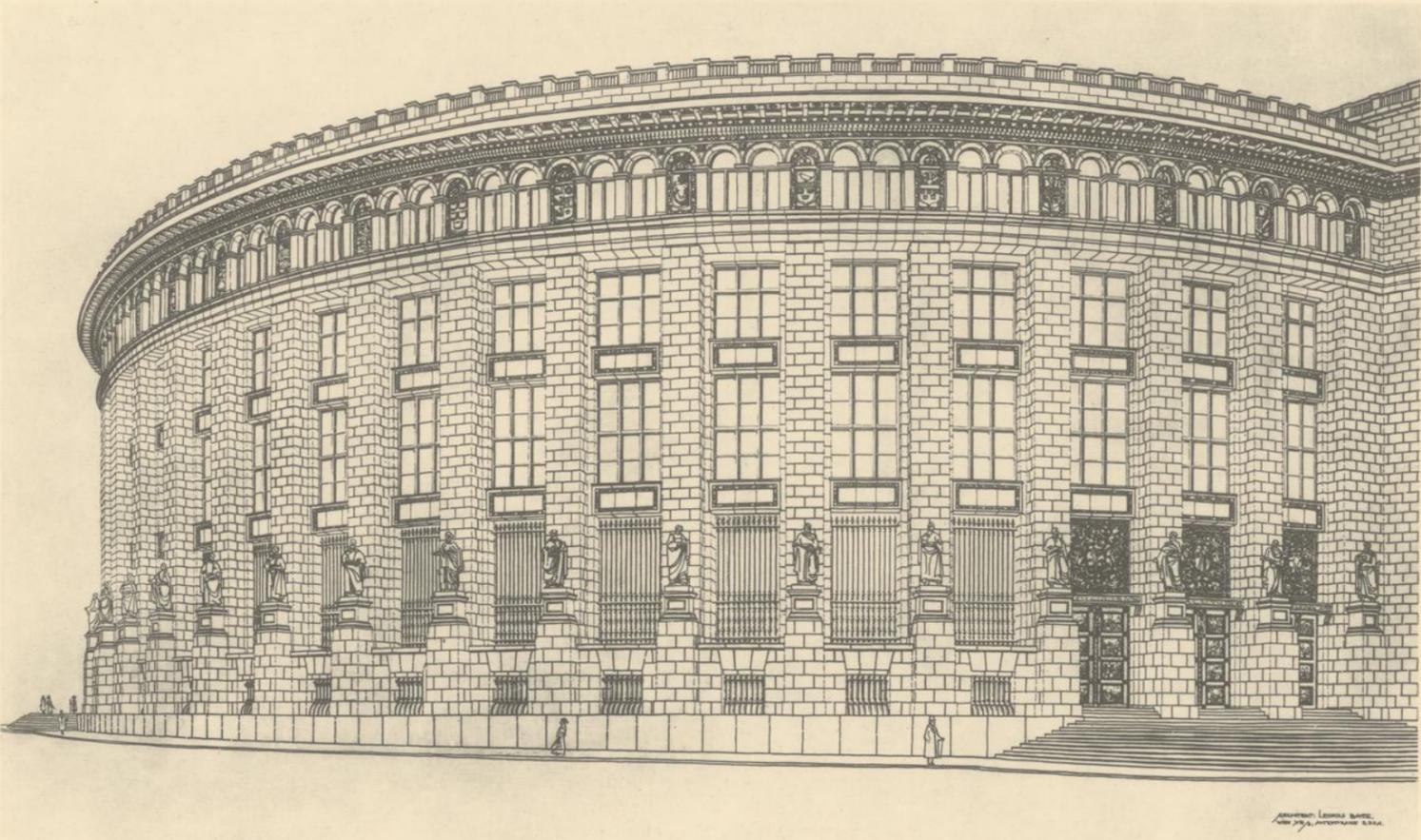
Sitzungszimmer. Handels- u. Gewerbekammer in Troppau: Zimmer des Präsidenten.



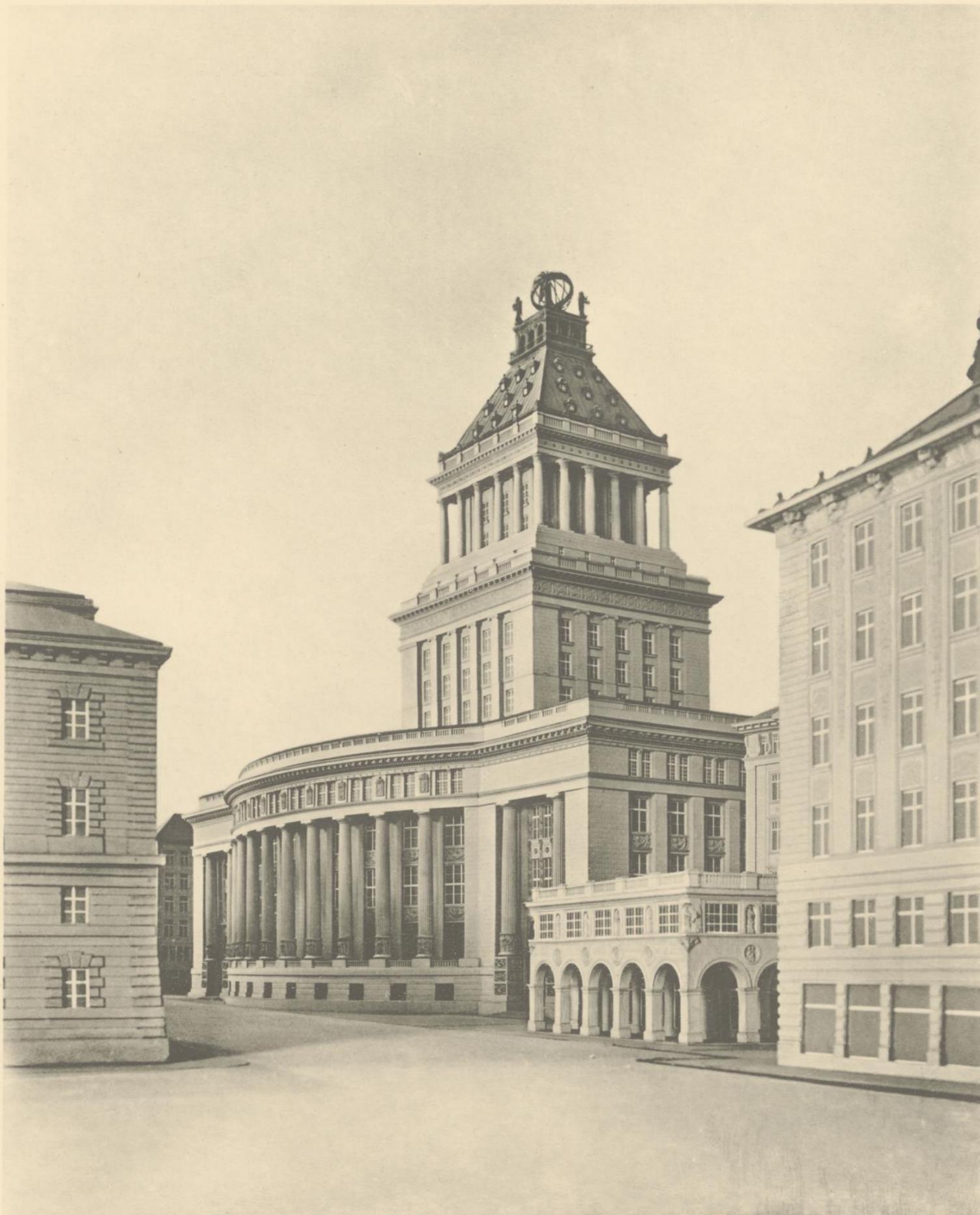
Beratungszimmer.



Österr.-ungar. Bank in Wien: Studie.



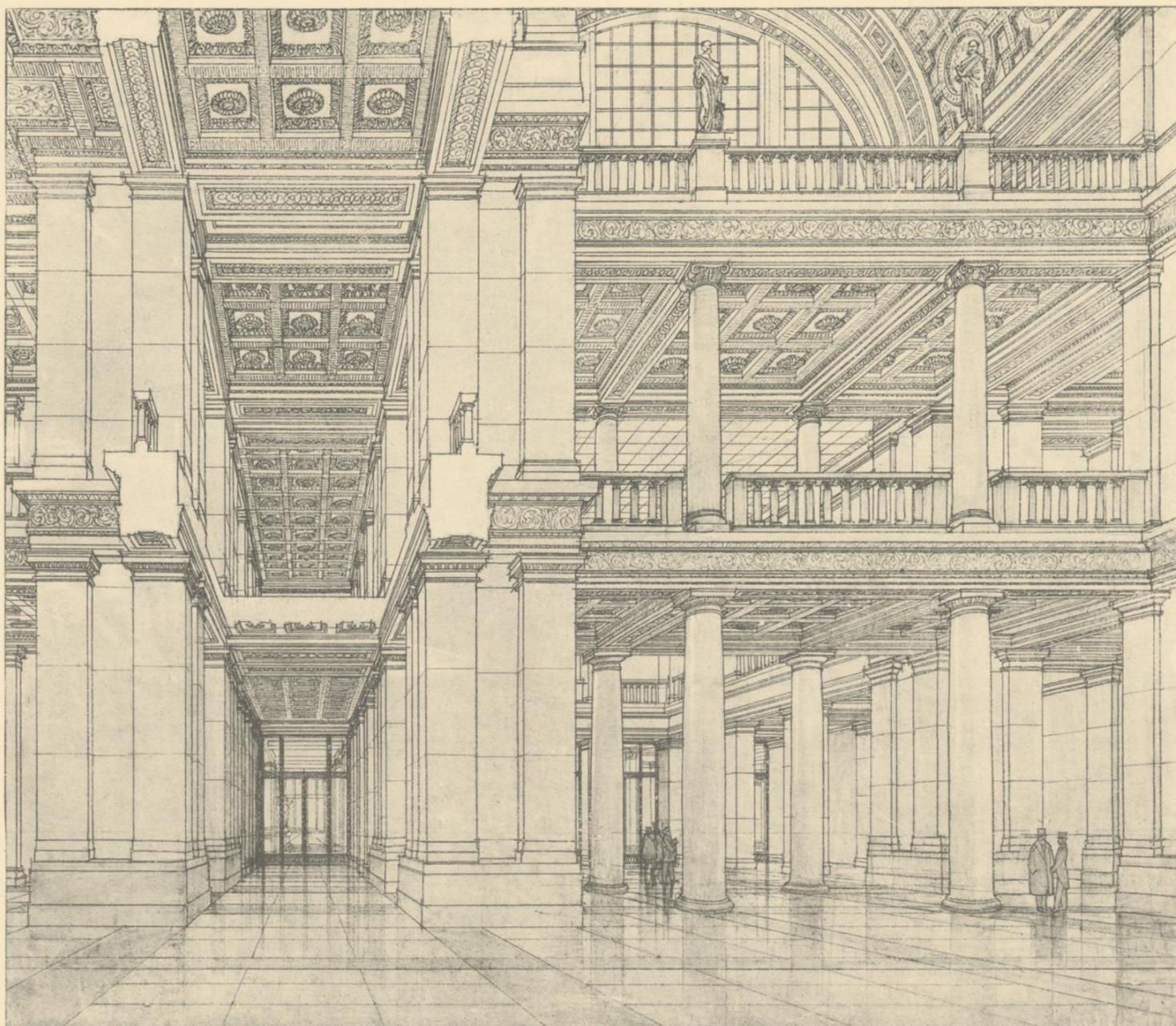
Österr.-ungar. Bank in Wien: Studie.



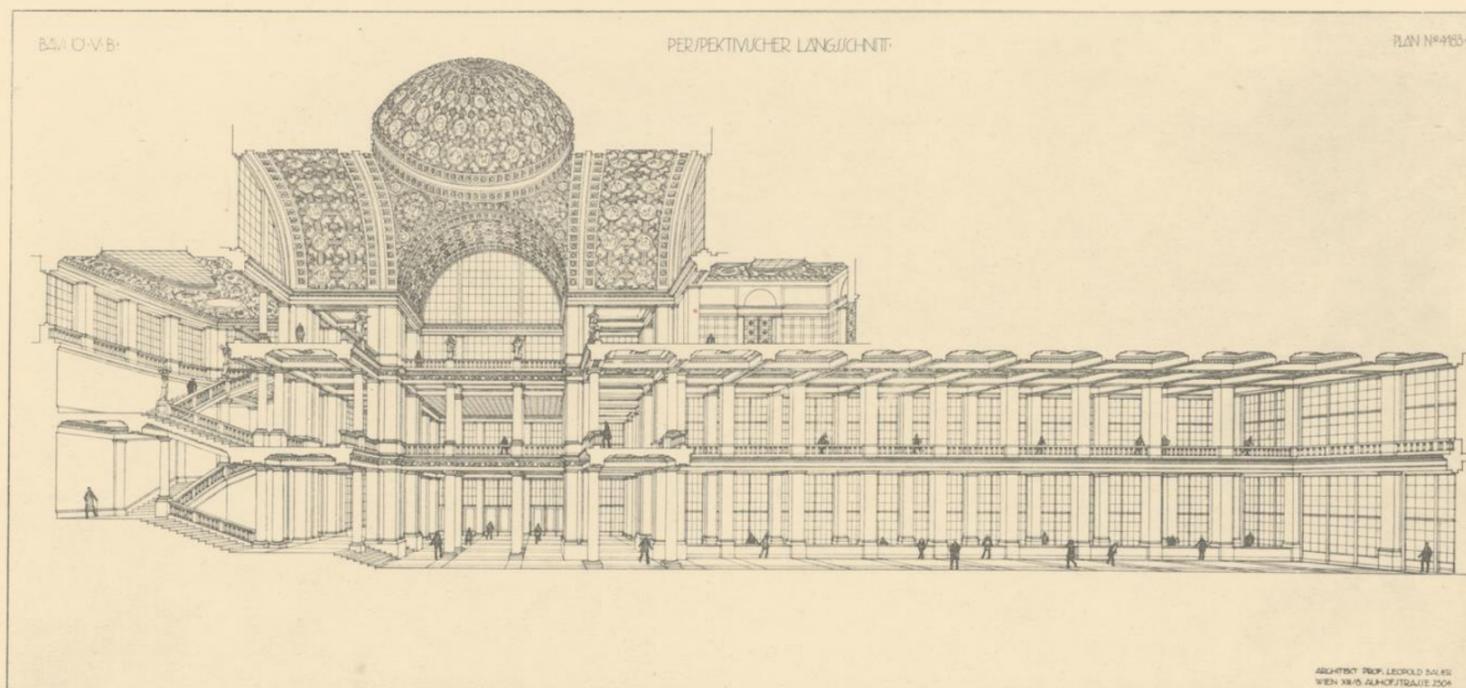
Österr.-ungar. Bank in Wien: Photographie nach dem Modell.



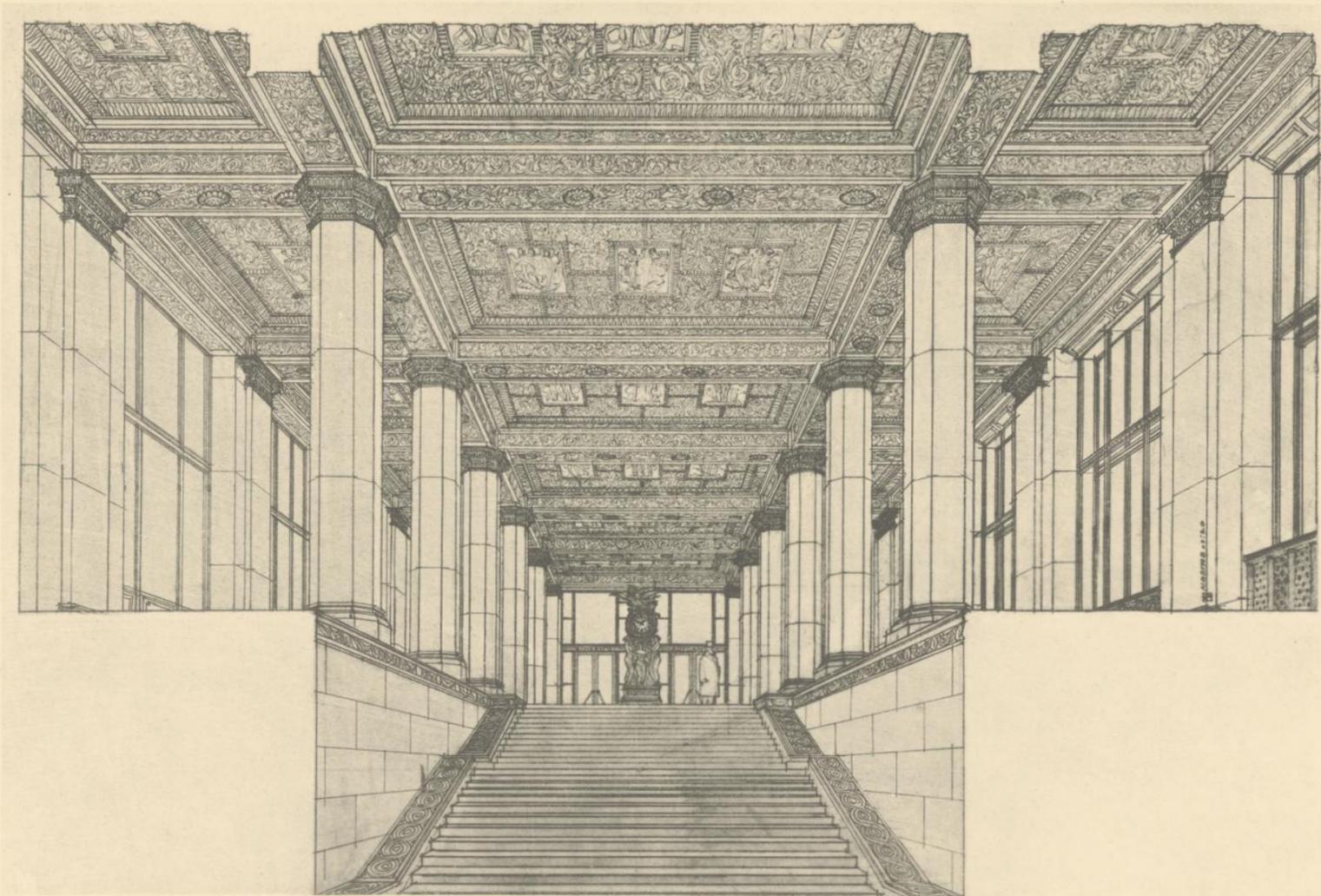
Österr.-ungar. Bank in Wien: Photographie nach dem Modell.



Österr.-ungar. Bank in Wien: Architekturstudie.



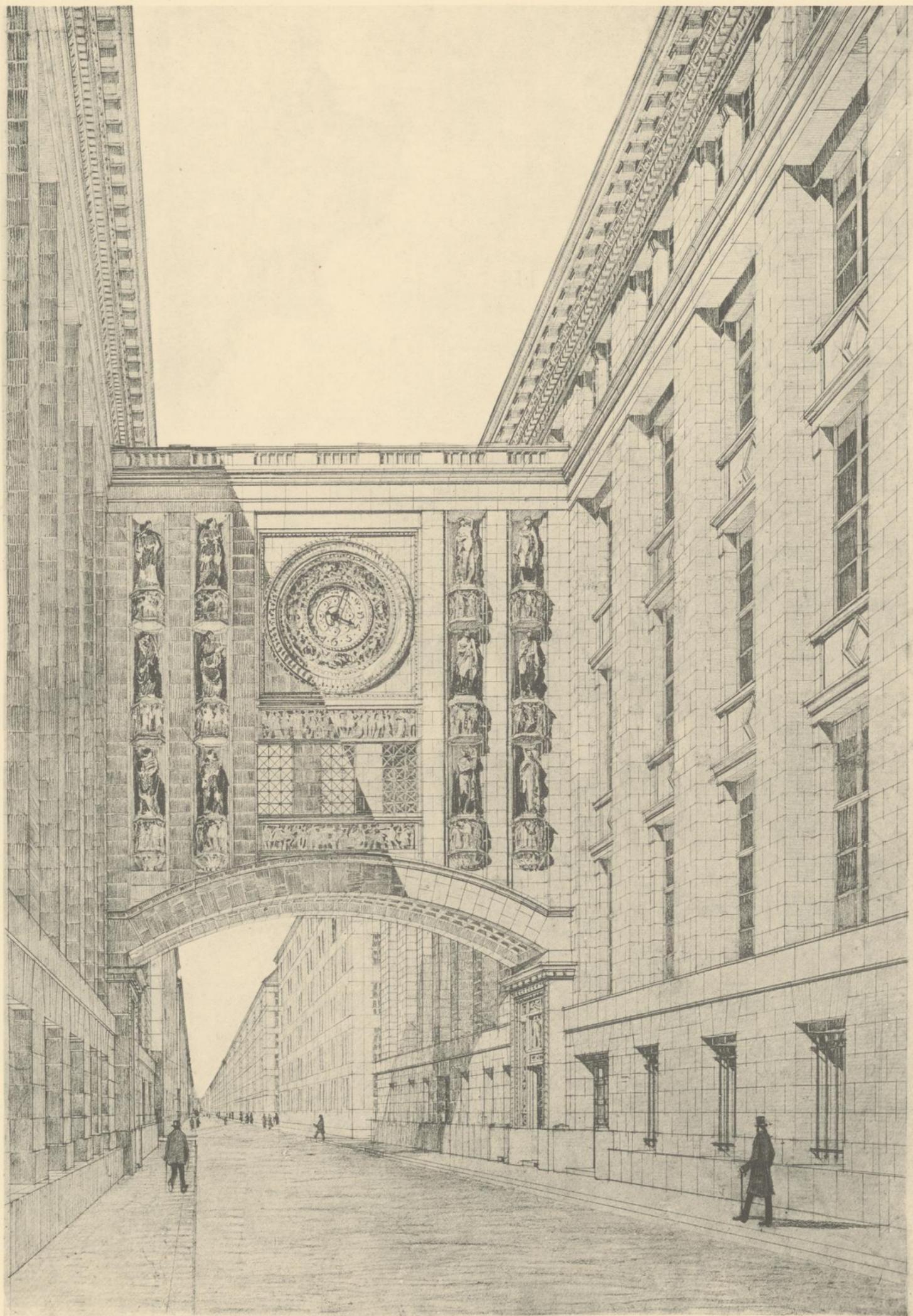
Österr.-ungar. Bank in Wien: Perspektivischer Schnitt.



Österr.-ungar. Bank in Wien: Studie für das Vestibül.



Österr.-ungar. Bank in Wien: Eingangstor des Druckereigebäudes.



Österr.-ungar. Bank in Wien: Studie für die Brücke.