

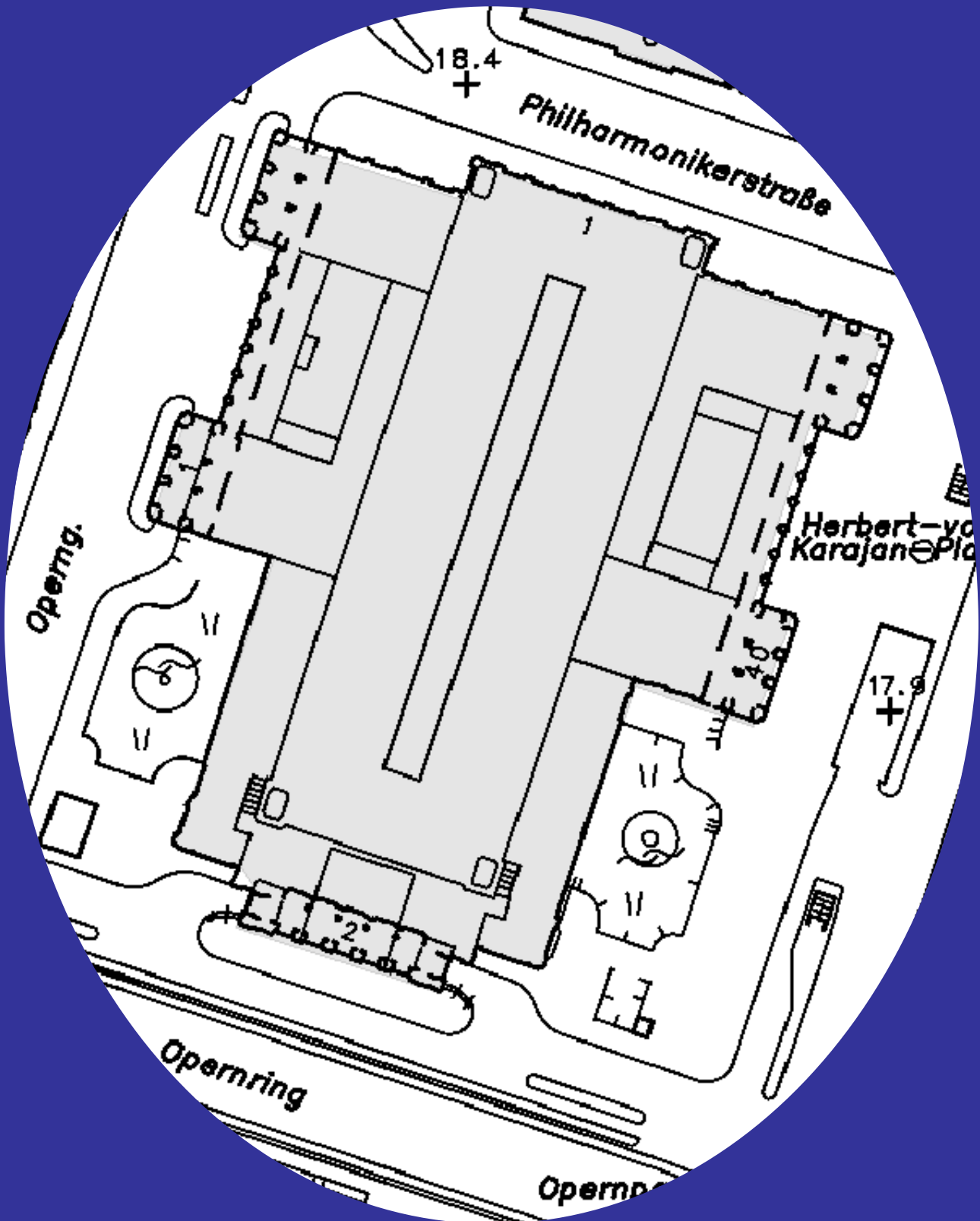
# Die Wiener Staatsoper

Eduard van der Nüll

August Sicard von Sicardsburg

+++ Prof. Eduard van der Nüll

"Andeutungen über die kunstgemäße Beziehung des Ornamentes zur rohen Form."



# Die Wiener Staatsoper

**Fachhochschule Potsdam**

**FB Architektur**

**Seminar: Baugeschichte und Denkmalpflege, Wien**

**SS 2002**

**Prof. Dr. Martina Abri**

*"Da jeder Einzelne mit einem eigenthümlichen Anschauungs-Vermögen ausgerüstet ist,  
so folgt Originalität eines jeden Kunstwerkes daraus von selbst."*

Van der Nüll, Eduard: Andeutungen über die kunstgemäße Beziehung des Ornaments zur rohen Form

In: Österreichische Blätter für Literatur und Kunst. - 2(1845)52. - S. 401- 404 u. S. 411 - 414

Andeutungen über die kunstgemäße Beziehung des Ornamentes zur rohen Form.

## Einleitendes

---

Das Gebäude wurde in den Jahren 1863 bis 1869 als einer der ersten Prachtbauten auf der neu angelegten Ringstraße errichtet. Die Pläne für das damalige k. k. Hofoperntheater stammen von dem Architektenduo August Sicard von Sicardsburg und Eduard van der Nüll.

Die Wiener Oper ist eine der ersten Opernadressen der Welt. In der Liste ihrer Direktoren sind so bedeutende Musiker wie Gustav Mahler (1897 - 1907), Richard Strauss (1919 - 1924), Herbert von Karajan (1956 - 1964) oder Claudio Abbado (1986 1991) zu finden.

Jeweils im Februar findet hier der Opernball statt: Bühne und Parkett werden für eine Nacht zu einem großen Tanzboden umgebaut, mehr als hundert Debutantenpaare in langem Abendkleid bzw. Frack eröffnen den Ball in Anwesenheit des Bundespräsidenten mit einem Linkswalzer.

Source: AEIOU Project Website

Contributed by Aryeh Oron (July 2001)

## Geschichte

---

Über dreieinhalb Jahrhunderte, bis in die Zeit des Frühbarock, reicht die Tradition der Wiener Opernpflege zurück. Kaiser Franz Joseph I. dekretierte im Dezember 1857, die alten Stadtmauern und Befestigungen um die Wiener Innenstadt abzureißen und einen breiten Boulevard mit neuen Prachtbauten für Kunst und Politik, die Ringstraße, anzulegen.

Auch die beiden Hoftheater (ein Sprech- und ein Musiktheater) sollten am Ring einen neuen Platz finden. Für das Kaiserlich-königliche Hofoperntheater wurde ein prominenter Platz im unmittelbaren Bereich des ehemaligen Kärntnertortheaters gewählt. Dieses vom Publikum so geliebte Operntheater aus dem Jahre 1709 wurde aufgrund seiner Beengtheit abgerissen.

Erbaut wurde das neue Opernhaus von den Wiener Architekten August von Sicardsburg, der den Grundplan entwarf, und Eduard van der Nüll, der die Innendekoration gestaltete. Aber auch andere bedeutende Künstler hatten mitgewirkt: man denke nur an Moritz von Schwind, der die Fresken im Foyer und den berühmten "Zauberflöten"-Freskenzyklus in der Loggia malte. Die beiden Architekten erlebten die Eröffnung "ihres" Opernhauses nicht mehr. Der sensible van der Nüll beging Selbstmord, da die Wiener das neue Haus als stillos abqualifizierten, sein Freund Sicardsburg erlag wenig später einem Schlaganfall.

## Der Wettbewerb

---

Der Planungsauftrag des Kaisers erging am 19. Februar 1860. Bereits am 15. März 1860 trat zum erstenmal eine Planungskommission zur Klärung aller Fragen, wie die Bereitstellung des vorgesehenen Bauplatzes, sowie die Zusammenstellung des Programms für eine öffentliche Konkurrenz und deren Modalitäten, zusammen. Ein allgemeiner, internationaler Wettbewerb wurde ausgeschrieben, wobei zunächst nur Entwürfe verlangt wurden.

Die besten drei Projektanten waren dann verpflichtet, den Entwurf bis 10. Juli 1860, also genau 6 Monate später, zu einem baureifen Projekt auszuarbeiten (Ausführungspläne). Am 21. April 1861 gab die Jury ihr Gutachten über die eingelangten Ausführungspläne ab und wählte das mit dem Motto:

„Fais ce que dois, advienne que pourra“ versehene Projekt, von den Wiener Architekten Eudard van der Nüll und August Siccard von Siccardsburg, beide Professoren an der k. k. Akademie der bildenden Künste. Am 7. Dezember wurde von einem Ministerial-Ingenieur die Aussteckung des Bauplatzes und die Bestimmung der Niveau-Verhältnisse vorgenommen und neun Tage später, am 16. Dezember, erfolgte der erste Spatenstich.

Die feierliche Grundsteinlegung fand aber erst am 20. Mai 1863 statt.

Am 25. Mai 1869 wurde das neue k. k. Hof-Operntheater mit einer Aufführung der Oper Don Juan von Mozart, der ein von Franz Dingelstedt verfasster und von der Hofschauspielerin Charlotte Wolter gesprochenen Prolog vorausging, eröffnet.

## Siccard von Siccardsburg, Eduard van der Nüll

---

Eduard van der Nüll, Architekt, geboren am 9. 1. 1812 in Wien, beging am 3. 4. 1868 in Wien Selbstmord.

August Sicard von Siccardsburg, geboren am 6. 12. 1813 in Pest (Budapest), starb am 11. 6. 1868 in Weidling (NÖ).

Van der Nüll studierte in Wien und unternahm mit seinem späteren lebenslangen Berufspartner A. Sicard v. Siccardsburg 1839-43 eine ausgedehnte Studienreise durch Europa; ab 1843 war er Professor an der Wiener Akademie. Als Lehrer und als Baukünstler errangen van der Nüll und Siccardsburg die unbestritten führende Stellung unter den österreichischen Architekten der Spätromantik. Die Annahme, daß van der Nüll im gemeinsamen Atelier die Entwurfsaufgaben übernahm, während Siccardsburg den technischen-praktischen Teil besorgte, trifft so ausschließlich nicht zu, wenngleich das besondere ornamentale und dekorative Talent van der Nülls außer Frage steht. Bedingt durch die Zeitumstände konnten van der Nüll und Siccardsburg verhältnismäßig wenig bauen, entwickelten aber wiederholt monumentale Projekte (Stadterweiterung, Universität). Sie vertraten eine international aufgeschlossene, freie, auch und gerade für das 20. Jahrhundert attraktive Auffassung des Gesamtkunstwerks ohne Bindung an Stilnormen und -begriffe. Der Auftrag für das Wiener Opernhaus (1861-69), der sie für frühere Zurücksetzungen entschädigen sollte, wurde zwar zum Hauptwerk von Weltgeltung, führte aber zu Anfeindungen und Schwierigkeiten, die van der Nüll letztlich vor der Vollendung des Baus in den Freitod trieben. Dennoch konnte sich seine Schule, an der Spitze C. Hasenauer, in der folgenden Ära glänzend behaupten.

(vgl. <http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.n/n962585.htm> 18.03.2001)

## Die Lage des Hofopernhauses

---

Ringstrasse, der Kärntnerstraße zur rechten, der Operngasse zu linken und der Philharmonikerstrasse an der Rückseite.

Die größte Länge des Hauses in der Mittelachse beträgt 121m; die größte Breite 97,50m. Die Oper ist der erste der großen Staatsbauten im Stadterweiterungsgebiet. In der Erschließung des stehendes Baugeländes, stand in der städtebaulichen Entscheidung der Ordnungsgedanke im Vordergrund. Man wollte das Gelände möglichst regelmäßig und rechtwinkelig parzelliert sehen. Man bemühte sich, die Ringstrasse nicht mehr als unbedingt erforderlich durch Platzräume zu öffnen, die das geschlossene Bild des Straßenraumes aufgerissen hätten. Eine gewisse Raumbildung ist auch dadurch erreicht, dass der Straßenabschnitt vorder Oper nicht mit Bäumen bepflanzt wurde. Die Gartenanlagen schufen Abstand gegenüber dem Treiben an den Kreuzungen.

Die entscheidendste Isolierung erfährt die Oper durch den Unterschied im Maßstab. Die Oper erreicht mit den 19m Gesimshöhe der zweigeschossigen Loggia fast die Maßstäblichkeit italienischer

Renaissancepaläste. Eine noch größere Diskrepanz zu den privaten Bebauungen hätte eine Sockelbildung der Oper gebracht. Dies vermieden die Architekten jedoch bewusst, um den Bau von Treppen und Rampenanlagen zu vermeiden. Da das Wiener Opernhaus keinen davor liegenden Opernplatz hat, haben die Architekten die Baugruppe auf Eckansicht komponiert. Von der Ecke kommt die plastische Gestaltung des Baues am besten zur Geltung.

## Aussenansicht

Betrachtet man nun das Gebäude vom Opernring aus, also von seiner Vorderfront her, so hat man jenen historischen Teil vor sich, der vom ursprünglichen Bau von 1869 erhalten geblieben ist. Die Fassaden sind im Renaissance-Bogenstil gehalten, die Loggia der Ringstraßenseite soll den öffentlichen Charakter des Gebäudes unterstreichen. Sie besteht aus der vorgezogenen, zweigeschossigen und fünfschigen Loggienfront, die zwischen vortretenden Risalittürmen eingespannt ist.

Die Loggienfront verbreitet sich durch den Baukörper für Vestibül und Foyer, der das selbe reiche Fries und Konsolgesims aufweist. Laut eigener Angabe war es Sicardsburgs Intention mit der Loggia eine Erweiterung des Foyers herbeizuführen, „um auch dieses erste Stockwerk nach außen zu öffnen.“

Die beiden Reiterdarstellungen über der Hauptfassade der Loggia wurden erst 1876 aufgestellt. Sie stellen zwei geflügelte Pferde dar, die von der Harmonie und der Muse der Poesie (Erato) geführt werden. Von Hähnel stammen die fünf Bronzestatuen (von links nach rechts: Heroismus, Melpomene, Phantasie, Thalia und Liebe) die auf Podesten in den Arkadenbögen der Loggia stehen.

Der Auftrag für die erste Pegasusgruppe ging im Jänner 1865 an Vinzenz Pilz, und man entschied sich für eine Ausführung in Bronze anstatt wie geplant in Kelheimer Stein. Die Figuren wurden im August 1869 aufgestellt. Es folgte ein Kunstsandal über die „Pinzgauer“ mit ihren „böhmischen Amazonen“ die von den Wienern als zu schwerfällig, üppig und derb verspottet wurden. Auf kaiserlichen Befehl wurden bereits am 5. Mai 1870 die Statuen entfernt und an den Amerikaner Robert H. Gratz verkauft.

Die zweite Ausführung der Pegasusgruppe wurde wie die Loggia Statuen von Ernst Julius Hähnel geschaffen, der die Reiterinnen auf den Flügelpferden als Allegorien der „Klassischen Dichtung“ und der „Romantischen Dichtung“ verstand. Ikonographisch lassen sich die Gruppen noch als Ergänzung der Loggiaplastiken denken. Im Widerspruch zu dieser Annahme steht, dass die Gruppen nur für die Seiten- beziehungsweise Schrägansicht komponiert wurden. Nicht zuletzt erntete durch die Inkonsequenz zur Schauwand der Loggia sein Werk nicht weniger Kritik, wie das von Pilz.

In der Loggia findet man den von Moritz von Schwind gemalten Zauberflöten-Zyklus. Um die kostbare Arbeit des Malers vor schädlichen Witterungseinflüssen zu schützen, entschied man sich, in den Arkaden - von November bis April - eine Winterschutzverglasung zu installieren.

Rechts und links des Hauses befinden sich die beiden alten Brunnen von Josef Gasser. Sie stellen

gegensätzliche Welten dar. Links: "Musik, Tanz, Freude, Leichtsinn", rechts: "Loreley, Trauer, Liebe, Rache".

Diese Brunnen unterstreichen die Bedeutung der Eckkomposition. Ihre absolute Größe und Monumentalität ihrer Gestaltung wurde genau auf das Haus hin komponiert. Sie füllen seitlich Freiräume und übernehmen den Schmuck der im dekorativen System gegenüber der Hauptschaufassade sehr viel einfacheren Frontteile der einwärts gewandten Wände.

Der hintere Teil des zweiteiligen Baus, ist deutlich breiter und enthält die Bühne und die dazugehörigen Räumlichkeiten, der schmälere Vorderteil enthält das Auditorium und dem Publikum zugängliche Nebenräume. Bemerkenswert sind die unterschiedlichen Dachformen: das allseitig gewölbte Dach über dem alle Nebenräume überragenden Kernbau der Anlage, bestehend aus Auditorium und Bühne, die Walmdächer der Quertrakte, die Satteldächer der zweigeschossigen Verbindungsbauten zwischen den Quertrakten und die französische Dächer der Ecktürme. Die senkrecht auf den Haupttrakt stehenden Querflügel dienten ursprünglich als Wagnervorfahrten. An den Quertraktfrenten findet man die Wappendarstellungen der österreichisch-ungarischen Monarchie.

Entscheidend für die gesamte äußere Erscheinung der Oper sind die Korbbogen des Erdgeschosses, die entweder offen - an den Arkaden - oder geschlossen den Bau umziehen. Ebenso einheitlich ist die Frieszone aus einfach gerahmten, versenkten, glatten Spiegelflächen, welche die Korbbogenreihung abschließt. Die Arkade im Erdgeschoss der Schaufrent dient als gedeckte Wagnervorfahrt. Dafür sind die Risalittürme an beiden Seiten als Durchfahrten geöffnet. Darüber öffnet sich in gleichem Rhythmus und mit besonderem Detailreichtum die Bogenloggia .

Die Bekrönung der Schaufrent bildet der triumphbogenartige Aufbau vor dem Hauptdach. Die in der Attika eingesetzte Tafel trägt die Inschrift:

"Kaiser, Franz Josef I, 1868"

Eine Huldigung an den Erbauer des Hauses. Das darüberliegende Wappenfeld zwischen den Adlern zeigt das habsburgisch-lothringische Hauswappen, über das die österreichische Kaiserkrone gesetzt ist.

## Material

---

Der Bau ist aus Werkstein errichtet. Ursprünglich war vorgesehen oberhalb des Sockels nur Kelheimer Kalkstein zu verwenden. Es wurde jedoch aufgrund von Lieferschwierigkeiten im Interesse eines gleichmäßigen Baufortschrittes die Verwendung entsprechender anderer Kalksteinsorten erlaubt. Dennoch erhielt man eine einheitliche Materialwirkung, da sich die verschiedenen Steinarten gleichartig verhielten, dass sie also einheitlich und gleichmäßig verwitterten und sich verfärbten.

Ein anderes Material, das sich am Außenbau auffällig verhält, sind die eichenen, hellbraun gestrichenen Rahmungen der Fenster und Türe mit einzelnen Gittern im Parterre und die Verglasungen, sowie die Bronzen der Fassadenplastiken.

## Die Räume

---

Die künstlerisch hervorragend ausgearbeiteten Räume bilden Zentren und Zielräume, zu denen hin und zwischen denen der Besucher geführt wird. Solche Zentren sind die Treppenhalle, zu der das Vestibül als vorbreitender Raum zu zählen ist, und Foyer und Auditorium, zwischen denen, die Treppenhalle als Herzstück umfassend, die Umgänge als Mittler fungieren. Die Räume des Hofes bildeten einst eine Sondergruppe.

Von der Arkadenvorfahrt kommend, gelangt das Publikum durch fünf Türen in das langgestreckte, querliegende Vestibül.

Das Vestibül hat einen überleitenden Charakter und dient als vorbereitender Raum, der ganz auf das Herzstück des Zuschauerhauses, den Treppenraum ausgerichtet ist. In der ursprünglichen Form erhalten blieben die ganze Hauptfront und mit ihr das Hauptvestibül, die zentrale Treppenanlage (deren unterer Teil auch "Feststiege" genannt wird), Schwindfoyer und Loggia sowie der Teesalon im ersten Stock.

## Das Haupttreppenhaus

---

Der Treppenraum setzt sich durch auf drei Seiten umstehende Arkaden sowie eine Wand zusammen. Aus dem Vestibül steigt die zu den Logen führende Haupttreppe empor. Blickfang von der Feststiege ins Haupttreppenhaus ist das in der Wand eingesetzte dreiteilige Fenster bzw. die vertikale Gliederung, die den Blick nach oben richtet. Das Fenster gehört zum dahinterliegenden Teesalon, dem einstigen Hoffestlogensalon des Kaisers, einem der Räume des Hofes. Das Fenster diente weder der Beleuchtung noch der Belüftung, sondern diente ausschließlich dem Blickfang für das sich dahinter verbergende „Mysterium“ Habsburg. Es wurde nie real als Ort der Erscheinung des Kaisers benutzt. Es wurde jedoch sicher als eine Manifestation des Kaisertums verstanden.

An dieser Stelle zeigt sich deutlich ein sehr wesentlicher Unterschied der Opernhäuser von Wien und Paris: Das Wiener Haus ist ein Hoftheater, dh. die Architektur hat sich der Verbindung mit dem Kaisertum unterzuordnen; die Pariser Oper ist letztlich bürgerlich, in ihr konnte der Kaiser als Gast des Bürgertums auftreten.

Die hohe Proportionierung des Stiegenhauses bewirkt eine Vertikalisierung, die durch das System der Wandgliederung und die eingestellten architektonischen und plastischen Elemente unterstützt wird. Die schmalen Pilaster und die Postamente der Statuen verstärken ebenfalls diese Wirkung. Im oberen Teil wird dieser Zug durch die Durchblicke in den Umgang, die vorkragenden Balkone und den Gewölben durchbrochen. Auf der Wandseite war dies nicht möglich. Um den Blick nach oben zu bremsen, schob man von beiden Seiten große rechteckige Reliefs mit breiten, ornamentverzierten Rahmen dazwischen, welche das Haus auch als Musikinstitut kennzeichnen sollen. Mit den sieben Standbildern unter den Arkadenbögen und an den Seitenläufen der Treppe wurden die sieben freien Künste, die artes liberales, dargestellt. Man wird in diesen aber auch die Schwesterkünste der in diesem Haus regierenden Künste erkennen: Baukunst, Bildhauerei, Malerei, Dichtkunst und Schauspiel ergeben mit Tanz und Tonkunst erst das Gesamtkunstwerk von Oper und Ballett.

Der Vereinigung aller Kunstwerke, wie es Richard Wagner in seinen Erörterungen über „Das Kunstwerk der Zukunft“ verfocht, sind die Schwerpunkte der plastischen Ausstattung der Oper gewidmet. So ist es nicht verwunderlich, dass diese Statuen als vollständiger Zyklus in das Dekorationsprogramm der Oper aufgenommen wurden. Derartige Darstellungen gab es in den Jahrzehnten davor nur auf die Gemeinschaft der Musen unter der Führung Apollos. Das Ensemble der Künste entspringt ikonographisch diesen Gedanken. Daraus leitet sich die nachdrückliche Realisierung des Gesamtkunstwerkes ab und erklärt, dass das apollinische Element herrschend, und das der Gedanke durch die Allegorie ausgedrückt wird. Die Statuen wurden aus Carraramarmor von Josef Gasser (1816-1900) geschaffen. Auf dem ersten Absatz der Feststiege, seitlich vom zentralen Eingang zu den Parterrelögen, sind im Übrigen die Porträts der beiden Erbauer angebracht: Zwei Medaillons, entworfen von dem Bildhauer Josef Cesar.

Eine eigene abgesonderte Raumgruppe bildeten die Räume des kaiserlichen Hofes. Sie bestanden auf der linken Seite des Opernhauses (West) aus der Anfahrt des Kaisers, der Kaisertreppe, dem Salon der Kaiserin (=Hoflogensalon) und dem Kaisersaal. In der Mitte aus dem Hoffestlogensalon (=Teesalon). Rechts wieder aus Auffahrt, Treppe und Logensalon für die Prinzen des kaiserlichen Hauses. Dazu kamen Nebenräume wie Adjutantenzimmer, Verbindungsflure, Toiletten. Außer dem Hoffestlogensalon wurden diese Räume 1945 alle zerstört

## **Der Hoffestlogensalon (Teesalon)**

---

Das Prunkstück des historischen Traktes ist der Teesalon (vormals Kaisersalon), der sich zwischen Feststiege und Mittelloge befindet. Die einstige Hoffestloge war, ebenso wie der dazugehörige Teesalon, dem Hof vorbehalten. Der Eingang zur Festloge bildete übrigens beim Brand des Hauses 1945 die Feuergrenze.

Der Teesalon ist auch heute nicht allgemein zugänglich, er beherbergt interne Produktionssitzungen, Konferenzen, Ehrungen, Empfänge u.ä. Das Deckengemälde von Karl Madjara ("Die Musik auf Adlerschwingen") mit den Darstellungen von lyrischer und tragischer Musik zu den Seiten, ist in frischen Farben erhalten. Decke und Wände zieren 22karätiges Blattgold. Weiters zu sehen sind Bildhauerarbeiten von August La Ligne, Wandstickereien aus dem Atelier Giani und Tapissereien mit den Initialen Franz Josephs I.

## **Der Zuschauerraum**

---

Heute ist die Mittelloge dem Publikum zugänglich. Sie gewährt einen eindrucksvollen Blick auf den hufeisenförmigen Zuschauerraum, der nach dem Zweiten Weltkrieg vollständig neu aufgebaut werden mußte. Erich Boltenstern, Professor der Technischen Hochschule und der Akademie der Bildenden Künste in Wien, wurde aufgrund eines Wettbewerbs mit der Ausführung des , der neuen Stiegenaufgänge auf die ehemalige 3. Galerie, sämtlicher Publikumsgarderoben und der Pausenräume in den oberen Rängen betraut; die Architekten Otto Prossinger, Ceno Kosak und Felix Cevela übernahmen die Ausgestaltung der Pausenräume im ersten Rang. Die Grundgestalt des Logentheaters mit drei Logenrängen und zwei offenen Rängen (Balkon und Galerie) nach den Plänen Sicardsburgs und van der Nülls wurde beibehalten. Boltenstern beschränkte sich darauf, die dritte Galerie (heute Balkon) etwas anzuheben. Die Säulen auf der dritten und vierten Galerie konnten wegfallen, da keine statische Notwendigkeit mehr für sie bestand; an ihrer Stelle wurde eine freischwebende Deckenkonstruktion gewählt, welche die Sichtverhältnisse wesentlich verbessert hat.

Der Fassungsräum des Auditoriums beträgt statt wie zuvor 2881 nun 2280 Plätze (davon 1709 Sitz-, 567 Steh-, 4 Rollstuhl- und 4 Begleiterplätze). Die Verringerung der Anzahl ist durch strengere bau- und feuerpolizeiliche Vorschriften bedingt. Die Logenbrüstungen aus Eisenbeton wurden aus akustischen Gründen mit Holz verkleidet (die Akustik des Wiener Opernhauses ist von beispielloser Brillanz), die Zugänge zum Saal wurden vermehrt und behindertengerecht gestaltet. Einige der seitlichen oberen Rangsitze mit eingeschränkter Sicht wurden mit Lampen zum Mitlesen ausgestattet.

Die traditionellen Farben Rot-Gold-Elfenbein für das Auditorium wurden übernommen, aber das üppige Interieur durch schlichtere, zeitlose Gestaltung ersetzt. Keine Gemälde, Reliefs oder Säulen schmücken mehr den Innenraum, der große Mittelluster wurde aus Sicherheitsgründen durch einen in die Decke eingebauten Beleuchtungskranz aus Kristallglas ersetzt. Dieser wiegt etwa 3000 Kilogramm und beinhaltet 1100 Glühlampen. Die Konstruktion hat einen Durchmesser von 7 Metern, ist 5 Meter hoch und bietet Raum für einen Beleuchterstand und Gänge zur Wartung des Lichtkranzes.

Prof. Rudolf Eisenmenger gestaltete auch den sogenannten , der den Zuschauerraum von der Bühne trennt. Er zeigt ein Motiv aus Glucks Oper "Orpheus und Eurydike. Im Frühjahr 1998 wurde museum in progress mit der Realisierung einer Serie von vorläufig 5 Großbildern — eines pro Saison - für die Staatsoper beauftragt. Die Umsetzung und Fixierung der Bilder erfolgt über ein eigens entwickeltes Verfahren, das sowohl die Erhaltung des Eisenmenger-Bildes als auch eine optimale Qualität des neu zu schaffenden garantiert. Mit der Schaffung eines Museumsraumes in der Wiener Staatsoper entspricht das Traditionsgebäude seiner Verantwortung, gegenüber zeitgenössischen künstlerischen Entwicklungen offen zu sein.

Der Orchestergraben beherbergt allabendlich die Musiker des vielleicht berühmtesten Ensembles der Welt: aus den Mitgliedern des Staatsopernorchesters rekrutieren sich die Wiener Philharmoniker. Der Orchesterraum bietet mit seiner Größe von 123m<sup>2</sup> etwa 110 Musikern Platz. Er ist mit hebbaren Fußböden ausgestattet, sodaß seine Höhe variiert werden kann. Dies dient dazu, akustische Wirkungen zu erzielen und bei kleineren Besetzungen Auftritte auf der Vorbühne zu ermöglichen.

Das gesamte Gebäude ist mit einer altertümlich anmutenden, aber wirkungsvollen "Klimaanlage" ausgestattet: Durch einen unterirdischen Tunnel wird Frischluft aus dem nahe gelegenen Burggarten angesaugt. Der Luftstrom wird im Winter vorgewärmt, in der warmen Jahreszeit streicht er an Eisblöcken vorbei (die übrigens im Haus erzeugt werden) und kühlt so ab. Die Oper wird, ebenso wie das Burgtheater, ferngeheizt.

Zur Feuersicherung dienen drei eiserne Vorhänge: die Hauptkurtine, welche die Bühne vom Zuschauerraum trennt, und zwei weitere, die Seiten- und Hinterbühne feuersicher abschließen. Im übrigen wurde schon bei der technischen Konstruktion der neuen Hausteile auf größte Sicherheit hingezielt: die früheren Holzdecken wurden durch Stahlbetondecken ersetzt. Anstelle des einstmaligen Schieferdaches mit Zwischenschindeln aus Holz trat eine feuer-, wasser- und windsichere Kupferhaut auf einer dünnen Eisenbetonschale, womit ein Wunsch des Architekten van der Nüll verspätet in Erfüllung ging. Im obersten Geschoß wurden statt der Dächer über den Vorbauten des Zuschauerhauses begehbare Terrassen geschaffen, die nicht nur zusätzliche Fluchtwege, sondern auch ideale Pausenräume für die warme Jahreszeit bieten.

## **Der Gustav Mahler-Saal**

---

Die Pausensäle der Staatsoper umrahmen das Haupttreppenhaus mit einer rund 120 Meter langen Kette zusammenhängender Räume. Rechts vom Stiegenhaus erstreckt sich der sogenannte Gustav Mahler-Saal, der bis Mai 1997 den Namen Gobelinsaal trug, benannt nach den von Rudolf Eisenmenger entworfenen Gobelins mit Motiven aus Mozarts "Zauberflöte", die seine Wände zieren. Zwanzig Arbeiterinnen der heute nicht mehr existierenden Wiener Gobelinsmanufaktur haben die Gobelins, die an die 13.000 Farbnuancen aufweisen, in sechsjähriger Arbeit hergestellt.

## **Foyer und Loggia**

---

Ein Mauerdurchbruch schuf die unmittelbare Verbindung zwischen Gustav Mahler-Saal und dem original erhalten gebliebenen Foyer (in früheren Zeiten "Promenadensaal"). Sechzehn Ölgemälden nach Kartons von Moritz von Schwind verdankt dieser prachtvolle Saal auch seinen Beinamen "Schwindfoyer". Die Gemälde stellen einstmals bekannte, heute zum Teil kaum mehr gespielte Werke des Opernrepertoires sowie ein Konzertstück dar: "Der Freischütz" (Carl Maria von Weber), "Der Barbier von Sevilla" (Gioachino Rossini), "Der Wasserträger" (Luigi Cherubini), "Die Weiße Dame" (François-Adrien Boieldieu), "Hans Heiling" (Heinrich Marschner), "Die Vestalin" (Gaspard Spontini), "Jessonda" (Louis Spohr), "Der häusliche Krieg" (Franz Schubert), "Armida" (Christoph Willibald Gluck), "Die Zauberflöte" (Wolfgang Amadeus Mozart), "Fidelio" (Ludwig van Beethoven), "Doktor und Apotheker" von Karl Ditters von Dittersdorf (Schwind hatte sich gegen den Wunsch des Komitees durchgesetzt, das Bellinis "Norma" verewigt sehen wollte), "Die Hugenotten" (Giacomo Meyerbeer) und, als Außenseiter, Joseph Haydns Oratorium "Die Schöpfung". Unter jedem Bild ist die Büste des betreffenden Komponisten angebracht. Die Decke ist mit zwei Gemälden Friedrich Sturms geschmückt (von dem auch die zwölf Blumenstücke an den Wänden stammen): "Kampf um den Kranz" und "Der Sieg". Über den beiden seitlichen Marmorkaminen befinden sich die Medaillons der Kaiserin Maria Theresia und des Kaisers Leopold I., der als Komponist selbst beachtliche Werke zu der jungen Kunstgattung beitrug. Außerdem sind im Schwindfoyer die Büsten einiger bedeutender Direktoren des Hauses aufgestellt: (von Auguste Rodin), Richard Strauss (von Hugo Lederer), Clemens Krauss (von K. Pieltier), Herbert von Karajan (von Milos Borc) und Karl Böhm (von N. Tregor). Die Verbindungsräume zu den angrenzenden Sälen, dem Marmorsaal bzw. dem Gustav Mahler-Saal, beherbergen Büsten Gaetano Donizettis (der für kurze Zeit das Amt des Wiener Kammerkapellmeisters innehatte) bzw. Richard Wagners. Im "Wagner-Salon" ist die Büste des langjährigen Hausdirigenten Josef Krips zu besichtigen. Neben dem Schwindfoyer liegt der , der ebenfalls als Pausenraum dient. Er wurde von den Architekten Prossinger und Cevela aus dem zerstörten Kaisersaal und dem einstigen Rauchsalon geschaffen. Die Marmoreinlegearbeiten von Heinz Leinfellner stellen Szenen aus dem Theaterleben hinter den Kulissen dar.

## **Das Bühnenhaus**

---

Das Bühnenhaus wurde im Zuge des Wiederaufbaus nach dem Kriege innerhalb der bestehenden Grundmauern neuerrichtet. Betriebsstätten (wie Malersaal, Dekorationswerkstätten, Schneidereien, Hut- und Schuhmachereien sowie das Kostümlager), die sich früher im Gebäude befunden hatten, wurden im neben der Oper gelegenen Österreichischen Bundestheaterverband (Hanuschgasse 1) untergebracht. Die Verbindung zur Oper ist durch einen unterirdischen Tunnel hergestellt, durch den die täglich benötigten Kostüme antransportiert werden, ohne mit dem Straßenverkehr in Berührung zu kommen. Im Bühnenhaus wurde ausreichend Platz für Probensäle geschaffen, an denen ein empfindlicher Mangel geherrscht hatte. Weiters brachte man hier nebst einer Theaterkantine auch die aus dem Zuschauerhaus ausgelagerten Direktionsräume mit allen administrativen Nebenräumen unter. Die meisten Räumlichkeiten, einschließlich der Künstlergarderoben, sind mit einer Lautsprecher- und einer Videomonitor-Anlage ausgestattet, die es erlauben, das Bühnengeschehen laufend zu verfolgen.

In den Sommermonaten 1991 bis 1993 sowie in einer längeren Schließzeit von Juli bis Mitte Dezember 1994 wurde die Wiener Staatsoper umfangreichen Erneuerungsarbeiten unterzogen, die pünktlich und in Rekordzeit abgeschlossen werden konnten. In deren Zentrum stand die Generalsanierung der Bühnenmaschinerie. Auf den neuesten technischen Stand gebracht, ermöglichen seither die hydraulisch betriebenen Hubpodien und neue elektromechanische

Prospektaufzüge einen noch präziseren und störungsfreien Bühnenbetrieb. Die Elektroanspeisung der Staatsoper, die bis dahin über die Hofburg erfolgt war, ist seit dem Umbau zwei Umspannwerken anvertraut. Während diese Maßnahmen, ebenso wie neue Heizungs-, Lüftungs-, Brandschutz- und Brandmeldesysteme, für das Publikum unsichtbar blieben, fanden auch im Zuschauerraum Renovierungsarbeiten statt: etwa Malerarbeiten und die Montage einer neuen Logenbestuhlung. Ebenfalls im Rahmen der Schließzeit wurde ein bis dahin ungenützter Raum unter dem Walmdach der Staatsoper zu einem neuen Probensaal ausgebaut. Akustisch so adaptiert, daß er nicht nur für szenische, sondern auch für Orchesterproben nutzbar ist, wurde der knapp 400 m<sup>2</sup>

fassende Saal (mit Nebenräumen im Umfang von 700m<sup>2</sup>) am 1. September 1995 von Direktor Ioan Holender seiner Bestimmung übergeben. Sein Name, "Probephöhne Eberhard Waechter", hält das Andenken an den verstorbenen Sänger und Staatsoperndirektor lebendig. Neben diesem Probensaal besitzt die Staatsoper heute drei Säle für Ensembleproben mit Chor und Orchester, eine Probephöhne im Ausmaß 26x14 m sowie den Orgelsaal im 6. Stock. Dieser Raum dient nicht nur dem Probenbetrieb: seinen Namen erhielt er von der großen Orgel mit 2.500 Pfeifen (die Staatsoper ist weltweit das einzige Opernhaus mit einer so großen Pfeifenorgel), deren Klang bei Bedarf in den Zuschauerraum übertragen wird. Auch andere akustische Eindrücke werden "live" aus dem Orgelsaal zugespielt, so etwa das Hämmern der Ambosse in Wagners "Rheingold". Weiters verfügt die Staatsoper über zehn akustisch isolierte Soloübungsräume sowie einen großen und einen kleinen Ballettprobensaal.

## **Die Zerstörung - Der Wiederaufbau**

---

Am Montag den 12. März 1945 befanden sich die Wiener Philharmoniker zu Plattenaufnahmen im Musikverein. Im Haus am Ring waren die Ballett-Tänzer beim Training. Um 11 Uhr Vormittag begannen die Sirenen zu heulen. Alle liefen in den Bunker unterhalb der Staatsoper, der sich glücklicherweise in jenem Teil des Hauses befand, der als einziger nicht von Bomben getroffen wurde. Die Staatsoper war von mehreren Bomben getroffen worden und brannte lichterloh. Auch der Philipp-Hof neben dem Hotel Sacher war zerbombt worden und begrub hunderte Menschen. In der Kärntnerstraße waren einige Häuser in Rauch und Flammen und die Brücke über den Donaukanal war ebenfalls zerstört.

## **Quellen**

[http://www.pvch.ch/texte\\_word/texte99/dss\\_992\\_oper.htm](http://www.pvch.ch/texte_word/texte99/dss_992_oper.htm)

<http://www.magwien.gv.at/ma50/ndyn/bprj3402.htm>

<http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.n/n962585.htm>

<http://www.museumonline.at/1996/schulen/pinka/arch.htm>

AEIOU Project Website

Auer, Hans

Title: Das K.K. Hof-Opernhaus in Wien von Van der Nüll und Von Siccardsburg

Publication: Wien, Ad. Lehmann, 1885.

dtv-Atlas

Baukunst Band 2

NeuzeitII, Theater S.557

In:  
Österreichische Blätter für Literatur und Kunst.  
2(1845)52. - S. 401- 404 u. S. 411 - 414

*"Le beau est infini; c'est l'échelle de  
Jacob qui se perd dans les nuées  
célestes."* *George Sand*

*les sept Cordes de la lyre.*

Indem ich diese Blätter der Öffentlichkeit übergebe, sei es mir erlaubt, über die gewählte Form und die Beweggründe, welche mich dazu veranlaßten, einige Worte voraus zuschicken. Ich hatte das Glück im vertrautesten Umgange mit einem Freunde und Kunstgenossen das Land der Poesie, Italien, zu durchziehen; die höhere Ausbildung meiner allgemeinen Begriffe über die Kunst wurde befördert und geläutert durch Mittheilung; das Resultat des wechselseitigen Austausches prägte sich unauslöschlich in unsere Seelen, doch die Erinnerung, durch welche Mittel diese Ideen zu einem klaren Ganzen sich vereinigten, ging verloren.

Eine heitere Gesellschaft kräftig begabter deutscher Künstler zu Rom, in der Alle mit gleicher Freundschaft, Freimüthigkeit und Unumwundenheit gegenseitig zu Felde zogen, war der zweite Kampfplatz, an dem unsere Ansichten erprobt wurden; da ich nun mit manchem meiner Freunde, die in weiter Ferne zerstreut sind, in geistige Berührung trete, lege ich vor allen mit froher Erinnerung an jene schöne Zeit das Bekenntniß ab: den größten und besseren Theil der hier ausgesprochenen Ideen ihrem Umgange zu verdanken; es ist daher die Form des Ausdruckes so gewählt, als ginge die Tendenz dieser Blätter von Mehren aus, so wie denn auch wirklich unser künstlerisches Glaubensbekenntniß durch gemeinschaftlichen Austausch zur größeren Klarheit gediehen ist.

Ich habe den Muth mich offen ohne Rückhalt zu äußern, weil ich ähnliche Überzeugung bei meinen Freunden voransetzen darf; nicht Furcht vor Tadel veranlaßt mich, meine Persönlichkeit in den Hintergrund zu stellen, diesem entgeht der Gefeierte so wenig wie der Unbedeutende, sondern der Glaube, daß es angemessener sei, nur als Organ von Gesinnungen zu erscheinen, die, wie gesagt, nicht mir allein gehören; zugleich verliert dieser schriftliche Versuch dadurch den Charakter der Arroganz, als fühle der Einzelne sich berufen, abzuheilen dem Gewühle der Baustyle aller Zeiten, in welchem die dürftige Gegenwart sich abmühet. Billig die neuesten Bestrebungen großer Männer anerkennend, ohne deren Leistungen die jüngere Generation noch im Dunkel des Zweifels befangen wäre, müssen wir uns doch aufrichtig gestehen, noch weit von dem Ziele entfernt zu sein, einen rationellen selbstständigen Ausdruck für die moderne Architektur gefunden zu haben:

Wenn wir die Selbstsucht in der Ausübung der Kunst verbannen könnten, wenn jeder das Schöne aufrichtig anerkennen wollte, welches in den Werken Anderer niedergelegt ist, wenn eine innige Verbindung der Künstler möglich wäre, so müßte eine Vereinigung solcher Kräfte trotz dem engherzigen Geiste der Zeit manch' große erhabene Erinnerung unseres Wirkens zurücklassen.

Die Absicht, einen wechselseitigen Austausch der Gedanken zu beginnen, entfernte Freunde zu begrüßen, vielleicht neue zu erwerben, hat diesen Aufsatz ins Leben gerufen. Die veranlassende Ursache aller Dekoration ist begründet in dem Bedürniß des Menschen, der Form eine Bedeutung zu geben, und zugleich den Schönheitssinn zu befriedigen. Diese Behauptung durch Auseinandersetzung der geistigen Eigenschaften der Seele logisch zu unterstützen, liegt außer dem Bereiche dieses Aufsatzes, wir nehmen das Faktum als wahr und unbestreitbar an, uns nur vorübergehend berufend auf die Geschichte aller Völker, welche uns lehret, daß der Mensch im Naturzustande schon den Gang fühlet, die Roheit der Formen zu bewältigen, und mit dem Fortschritte der Kultur dieses Gefühl immer mehr und mehr ausbildet.

Man sollte glauben, je näher wir der allgemeinen Ausbildung unserer geistigen Fähigkeiten rücken,  
desto bedeutender müßte die Form im Ausdrucke werden! Doch leider überzeugen wir uns vom

Gegentheile. Nationen, welche in andern Beziehungen fern von europäischer Zivilisation geblieben, haben den logischen Sinn, im Vereine mit dem Schönheitsgeföhle, viel bezeichnender bewahret, dagegen unsere Vielwisserei uns endlich dahin gebracht hat, jedem volksthümlichem Ausdrucke der Form entsagen zu müssen.

Dem Übel zu steuern, eine vollkommene Regeneration der überbildeten Völker vorzunehmen, bleibt für jetzt noch der schönste Wunsch eines poetischen Gemüthes, doch der Künstler, welcher die Mängel seiner Zeit erkennt, und noch Kraft erübriget, dem Strome des Eigennutzes entgegen zu schwimmen, dem sei es heilige Pflicht, durch seine Werke das Streben auszudrücken, fühlende Menschen für die hohe edle Bedeutung der Kunst zu begeistern, und die Überzeugung zu wecken, daß neben den materiellen Interessen, deren e i n z i g e Beachtung uns herabwürdiget, auch die geistige Ausbildung der Pflege bedürfe.

Uns mit einmal gewaltsam von dem Herkömmlichen loszureißen, wäre vergebene Mühe, Einzelne können jedensalls nur Steine zum Baue tragen; das Alte, Vortreffliche durchdringend, als nützende Lehre jede direkte Nachahmung vermeidend, werden wir vereint dem Bessern zuschreiten; denn sowie der Maier nicht durch knechtische Nachbildung der Natur oder alter Meister, sondern durch erneutes Erschaffen nach vorhergegangenen Eindrücken das höchste Ziel erreicht, so glauben wir, daß die Kunst, welche lehrt, die vom Menschen erdachte Form zu veredeln, die ihrer hohen Bedeutung wegen von den Griechen A r c h i t e k t o n i k genannt wurde; und deren ganzes Wesen mit dem O r n a m e n t e innig verflochten ist, auf demselben Wege zur möglichen Vollkommenheit gelangen sollte.

Daß es jederzeit und aller Orten Künstler gegeben hat, welche dieser Ansicht gefolgt, glauben wir mit Bestimmtheit behaupten zu dürfen, sie wurden aber von der Masse des Unsinnns, der auf sie losstürmte, erdrückt. In neuester Zeit hat uns ein Stern erster Größe vorgeleuchtet, ein Mann, dessen hohe Geistesgaben, dessen geniale Werke die Bahn zum Besseren gebrochen, der auch in uns das Streben nach Selbstverläugnung entzündete, und dem wir mit freudigem Dankgeföhle die schuldige Anerkennung zollen; wir nennen mit innigster Verehrung den zu früh geschiedenen Meister " S c h i n k e l . "

Wir sind fest überzeugt, daß begabte Menschen, welche Gemüth, Verstand und Liebe zur Kunst in sich vereinigen, ohne selbe auszuüben, doch fördernd auf den Zeitgeschmack wirken können, wenn selbe die logische Seite der Kunst beleuchten. -- So wie Musik und Poesie, durch den Geist des fähigen Menschen geregelt, die Macht verleihen, ein vollständig in sich abgeschlossenes Werk zu schaffen, so ist auch die bildende Kunst, dem Schöpfer sei Dank, nicht der Willkür Einzelner unterworfen, sondern sie gehorcht ewigen unabänderlichen Gesetzen, deren Modifizirung durch das individuelle Geföhle die unendliche Mannigfaltigkeit im Ausdrucke der Form hervorbringt. Diese Gesetze Allen zugänglich zu machen, ihnen das Wesen, die Aufgabe der Kunst, näher zu rücken, ist bis zu einer gewissen Grenze möglich, über die hinaus die Ausübung an die Stelle der Forschung tritt. Wohl Mancher, dem die Beziehungen der Kunst zum Leben weniger beachtenswerth scheinen, wird das Bedürfniß des Menschen läugnen, die Schönheit auf alle Gegenstände, die sein Geist erschaffet, zu übertragen;; für solche werden auch diese Zeilen größtentheils unverständlich bleiben.

Wir haben die Absicht, dem gebildeten, dem fühlenden Menschen manche Vorstellung zu erleichtern, die innige Verbrüderung des Verstandes mit dem Gemüthe als Bedingung jedes vollendeten Kunstwerkes festzustellen, die Nebel auseinander zu theilen, welche sich insbesondere bezüglich der Architektur als förmliche Wolken vor dem menschlichen Geiste aufthürmten, Autoritäten, architektonische Universal=Rezepte zu bekämpfen, und die selbstständige Auffassung und Wiedergeburt als das einzige waltende Prinzip anzuerkennen. Ohne deshalb unsere Ansichten von Mängeln frei zu glauben, von Kunstverwandten gerne Berichtigung annehmend, sprechen wir das einzige Verdienst an: die persönliche Anschauung, welche durch fortschreitende Bildung sich jedem Künstlergemüthe von selbst aufdringet, in Worte zu fassen, "uns so zu geben, wie wir sind, offen, ohne Rückhalt."

Ein für allemal bitten wir, mit Nachsicht der ungeübten Feder zu folgen; wir hoffen dies besonders von Schriftstellern, welche sich mit der bildenden Kunst näher befreunden, sie mögen bedenken, daß die Lebensaufgabe des Künstlers, im Vereine mit der geistigen Ausbildung zugleich eine praktische ist, und wenn derselbe seine Ansicht ohne Schmuck, nur verständlich vorträgt, er den Forderungen Einsichtsvoller genügen wird; diese Zeilen könnten ihnen dann eben so viel gelten, als die trauliche Mittheilung eines Gleichgesinnten, und wie gerne sind wir im gewöhnlichen Leben bereit, die Unvollkommenheiten des mündlichen Ausdruckes zu vergessen. Das menschliche Gemüth dürstet nach dem Schönen; nicht alle Menschen sind aber gleich begabt, es zu erkennen, die einfache Nachahmung der Natur fordert schon eine genaue Erkenntniß derselben; soll aber ein Kunstwerk in sich selbst vollendet erscheinen, so muß der begabte Künstler die Belehrung, die er sich aus den Schöpfungen der Natur für seinen schaffenden Geist abstrahirt, in sich verarbeiten, nur das Charakteristische und Schöne der Formen behalten, und diese Gestaltung seiner Einbildungskraft reproduziren, d. h. dasjenige, was er als schön erkennt, in einem vollkommenen Ganzen neu hervorbringen.

Da jeder Einzelne mit einem eigenthümlichen Anschauungs-Vermögen ausgerüstet ist, so folgt Originalität eines jeden Kunstwerkes daraus von selbst; denken wir uns z. B. eine Gesellschaft der treuesten Nachahmer, und geben jedem dasselbe Motiv der Natur nachzubilden, so wird die individuelle Auffassung ihren Werken einen originellen Reiz verleihen. Um wie viel mehr müßte dies bei der Erfindung der Fall sein, wo das Hinzutreten noch mehrerer anderer geistiger Eigenschaften den eigenthümlichen Ideengang eines Jeden noch bestimmter bezeichnen würde.

Wir haben oft von Laien, die sich mit dem Wesen der Kunst vertrauter machen wollten, die Frage stellen hören: " Ob denn nicht die treueste gewissenhafteste Nachahmung der Natur das höchste Ziel eines jeden Künstlers sein sollte ? "

Wir können mit Rücksicht auf den vorgesteckten Zweck diese Frage nur nach einer Seite hin beantworten , hoffen aber auch in diesem beschränkteren Kreise etwas zur Aufklärung der allgemeinen Begriffe beizutragen.

Es wäre also in dem Bereiche der **D e k o r a t i o n**, in dem wir uns in diesen Blättern bewegen, die sorgfältigste Nachahmung irgend eines passend scheinenden Elementes der Natur das **H ö c h s t e** , welches wir bei der Übertragung in die starre Form erreichen könnten! Diese irrige Ansicht zu widerlegen, sei unsere erste Sorge; um faßlich zu bleiben, können wir uns einfacher Beispiele nicht erwehren.

Vor Allem erkennen wir jenen Künstler als den trefflichsten, dessen Erfindungskraft sich gleichsam unmittelbar mit der Materie verbindet, die ihm zur Versinnlichung seiner Gedanken geboten wird. Es ist nicht einerlei, ob irgend ein ornamentales Gebilde in Holz, Stein, Eisen, aus gewobenen Stoffen vorkommt, die Materie wird dem Ornamente an und für sich einen bestimmten Charakter verleihen; wird dies zugegeben, so ist dieses allgemeine Schema noch einer spezielleren Erweiterung fähig.

Nehmen wir zur Erläuterung des Gesagten den Stoff, so wird dieser nach Maßgabe seiner Bestimmung wieder in einzelne Kategorien zerfallen, als: Damast, Linnenzeug, Sammt, Shawlgewebe. Wir können also nicht läugnen, daß ein gewisses logisches Ordnen sich mit dem Gefühle beim Entwurfe des Ornamentes innig verbinden muß.

Um dies durch ein Beispiel zu versinnlichen, erinnern wir an die durch Farbendruck erzeugten Dessins im Verhältniß zu jenen , welche auf dem Weberstuhle hervorgebracht werden. Setzen wir beide Muster auf eine gleich hohe Stufe der Erfindung, geben wir zu, daß man im Drucke viel naturgetreuer bleiben könne, weil sich dieses Verfahren der Malerei nähert, so wird doch der gewobene Dessin den Sieg erringen , und eine reale Befriedigung in dem Beschauer erregen, denn es widerspricht unserem Gefühle bei dem ersten Verfahren die Verbindung des Musters mit der Materie (den sich kreuzenden Fäden) nicht wahrzunehmen ; wogegen wir aber im höchsten Grade befriedigt sind, wenn der Charakter irgend eines Elementes der Natur in das Muster übertragen, in symmetrischer Folge vertheilt ist , und dazu noch das künstliche Ineinandergreifen der Fäden, welche all' dies hervorbringen, sichtbar wird. Hat der Künstler diese Vereinigung der logischen Anordnung mit der schönen passenden Form glücklich zu Stande gebracht, so wird die Wirkung höchst befriedigend sein.

Wir geben noch ein zweites Beispiel höherer künstlerischer Bedeutung, doch auf demselben Principe beruhend. Jeder, dem das Glück zu Theil geworden, Italien zu durchziehen und sich zu laben an jenen Kunstbestrebungen vergangener Größe, wird die Mosaikverkleidungen in den Wunderschöpfungen des menschlichen Geistes, S. Marco, Capella palatina, S. Maria di Monreale etc. lebhaft im Gedächtnisse bewahrt haben. Diese Verkleidung bedeutet in der architektonischen Sprache nichts anderes, als eine Veredlung des Materiales der innern Wandfläche, um zugleich durch die erzeugte Zeichnung im Vereine mit der Farbe auf das Gemüth des Beschauers zu wirken.

Hier wird es am Orte sein, unsere Ansicht über die **k u n s t g e m ä ß e D e k o r a t i o n e i n e r M a u e r f l ä c h e** im Allgemeinen festzustellen. Jede Verzierung der Fläche einer Wand soll innig mit dieser verbunden erscheinen, diese Verbindung kann nur dreierlei Natur sein. Entweder sie erscheint in derselben Fläche als Malerei, oder selbe wird in die Tiefe eingelegt (als Mosaik oder Paste) oder sie tritt aus der Fläche heraus als Relief. Diese drei Fälle sinnig vereint, werden jedesmal den vollkommensten Eindruck hervorbringen. Aus dem Gesagten folgt, daß alle Malerei auf der Wandfläche, welche Relief ausdrückt, nur dann begründet erscheint, wenn selbe ein abgeschlossenes Ganzes bildet, gleichsam eingesetzt in die Wand erscheint, und die Farbe zugleich so beschaffen ist, daß sie sich dauerhaft mit der Materie (den Stoffen, aus denen die Mauer gebildet wurde) verbinde.

Ein malerisch-angeordnetes Freskogemälde wird dieser Bedingung immer entsprechen, da die perspektivische Täuschung in die Tiefe wirkt, und die ornamentale Umgebung, welche selbes begrenzend abschließet, nur als Mosaik, Paste, oder wirkliches Relief erscheinen sollte. Wird die **M a l e r e i** als **E r s a t z m i t t e l** einer solchen Umgebung gewählt, so ist selbe nur dann zu entschuldigen, wenn selbe mit täuschender Wahrheit darstellt und durch die ökonomischen Rücksichten gefordert wird. Jedenfalls müßten aber jene Theile der Wandfläche, welche sich mit der Decke, dem Gewölbe u. dgl. verbinden sollen, als wirkliches Relief behandelt werden. Man kann Mosaik, eingelegte Arbeit, schwaches Relief, gewobenen Stoff durch Malerei täuschend und auf angenehme Weise ersetzen, doch konstruktive Theile können nie ohne den grellsten Widerspruch in dem Organismus des Ganzen, nur zum Schein dargestellt werden.

Wir haben das logische Erforderniß einer Wandverzierung festgestellt, wie nun dies dem Zwecke des Raumes künstlerisch angepaßt werde, überlassen wir dem individuellen Gefühle des Architekten.

Welch' herrlicher Eindruck ist in den obengenannten Kirchen erreicht, weil Alles sich auf dasselbe organische Prinzip stützt. Auf matten Goldgrund zeichnen sich farbige Figuren aus der biblischen Geschichte, deren Einfalt und Größe durch die geringere Korrektheit in den Umrissen nicht beeinträchtigt wird; schon die Art der Erzeugung dieser Fläche durch Mosaik läßt keine scharfe Linie zu, und es ist nicht ungegründet, daß die farbigen Figuren, als ornamentale Symbole des architektonischen Ganzen mehr der Wandfläche angehörend, aus dieser nicht hervortreten. Die tektonische Verbindung der einzelnen Theile ist mit symmetrischem Sinn durch farbige Muster, welche den Linien der Wölbung folgen, erreicht. Die ästhetische Befriedigung, welche diese Dekoration in dem Beschauer erregt, ist unserer Ansicht nach in Folgendem begründet:

1. weil das Mosaik die innige Verbindung mit der Wandfläche und zugleich die Idee großer Dauer in uns erwecket;
2. weil je größer die Fläche, desto mehr das Verlangen in uns rege wird, ein Gefüge der Zusammensetzung zu entdecken;
3. weil die angebrachte Zeichnung durch diese Darstellungsweise s i c h t b a r der Fläche angehört.

Wir erinnern hier vorübergehend an einige der ältesten und besten ornamentalen Wandmalereien Pompeji's, da nach unserer Überzeugung die schwebenden Figuren auf farbigem Grund schon einer spätern, nicht mehr so reinen Periode der alten Kunst angehören; doch auch diese sind gleichsam nur hingehaucht und manche (wie die tanzenden Frauen u. m. a. im königl. Museum zu Neapel) zeichnen sich nur als Silhouetten in lebhaft anziehender Bewegung. Göthe bemerkt in seinen Propyläen, daß er glaube, die ausgeführteren Gemälde Pompeji's seien für sich eingesetzt, da selbe eine tüchtigere Hand verrathen, als die umgebende ornamentale Malerei; wir pflichten dieser Ansicht bei, auch wünschten wir von den Malern nicht mißverstanden zu werden! wir kennen keinen passenderen Schmuck für die Wand als sinnige Gemälde, welche die Bestimmung eines Raumes näher bezeichnen und durch dekorative Anordnung mit den übrigen sich anschließenden konstruktiven Theilen verbinden; jedes gut angeordnete Gemälde wirkt perspektivisch in die Tiefe, und die Wand ist die Bildfläche, welche dem Maler zu Gebote steht, es muß daher irgendwo eine Begrenzung Statt finden, weil die Wirkung eines guten Bildes nur für einen gewissen Standpunkt, eine bestimmte Entfernung und Größe berechnet sein kann. Jede andere bildliche u n b e g r e n z t e Darstellung kann logisch richtig nur als Silhouette angebracht werden! Was soll z. B. eine erhaben in der Fläche schwebend gemalte Figur sinnig bedeuten? sie gehört scheinbar nicht mehr der Fläche an, und wir überzeugen uns doch jeden Augenblick, daß sie in derselben liegt. Zwei widersprechende Forderungen in der Kunst können nie Gutes bewirken; sobald wir die Täuschung unserer Sinne bezwecken, sollte selbe nie halb erfüllt werden, dies geschieht aber, indem die Malerei in Bund mit der Realität tritt, sie muß einen Theil ihrer Rechte aufgeben, um nicht mit sich selbst in Widerspruch zu gerathen. Noch glauben wir zur größeren Bekräftigung des hohen geläuterten Kunstgeschmackes gedenken zu müssen, der sich an den Vasengemälden der Alten manifestirt. Gewiß wäre es ihnen leicht gewesen, Relief zu malen, aber sie fanden es widersprechend, auf einer krummen Oberfläche so zu verfahren, da erhaben gemalte Gegenstände auf einem runden Gefäße doch jedenfalls durch die tangirenden Sehstrahlen Lügen gestraft werden.

Vergleichen wir diese Leistungen der Vergangenheit mit den Bestrebungen der jüngsten Gegenwart in München, welche sich die Erreichung eines ähnlichen Eindruckes zur Aufgabe gestellt haben, so bemerken wir die Idee des Mosaiks verlassen, also dem Verstande die Bürgschaft der Dauer, dem Auge die ruhigere Wirkung des Zusammengesetzten und die Überzeugung wie es entstanden, benommen. Wir sehen eine glatte goldene Schale ohne uns Rechenschaft geben zu können, welcher Materie sie entsprechen soll: Die Dekoration, den alten Motiven folgend, ist kunstgemäß durchgeführt, die Figuren sind schön und edel, auch viel korrekter als die alten, weil bei ihrem Entstehen schon das materielle Hinderniß des Mosaiks nicht im Wege stand: sie streifen jedoch in ihrer Wirkung viel näher an Naturwahrheit (ohne ihrem ernsten Styl zu nahe zu treten), weil selbe Relief ausdrücken, und rufen daher den Eindruck schön gemalter, ausgeschnittener Kartons hervor; ihre innige Verbindung mit der Fläche ist nicht sinnlich dargethan, und wir glauben hierin das Alte höher stellen zu müssen, weil jene Künstler der Vorzeit nie mehr machen wollten, als ihnen die Materie erlaubte.

Dieselben Beobachtungen dringen sich dem unbefangenen Urtheile auf bei dem Abwägen der künstlerischen Forderungen, welche man an die Glasmalerei stellen sollte, sobald selbe in der Architektur als bezeichnendes Element mitwirkt zum Organismus des vollendeten Ganzen. Es ist durchaus kein Verstoß gegen die Logik, wenn die Liebhaberei Einzelner Vergnügen daran findet, Werke alter Meister aus Glas übertragen zu lassen, und sich an dem erhöhten Farbenreiz zu ergötzen, da ein solches Gemälde, ein für sich abgeschlossenes Ganzes bildet, und wir in dem Moment der Betrachtung so wenig als bei andern Gemälden daran erinnert werden, das scheinbare Relief auf einer Fläche dargestellt zu wissen; wir überlassen uns ganz dem poetischen Eindrucke, und empfinden ungestörte Einheit. Sobald aber die Glasmalerei als wohlthönder Akkord in das harmonische Gebilde eines Werkes der Architektur eingreift, so ist die Forderung an dieselbe eine andere.

Das Glas dient als Verschuß der großen Öffnungen, und gestattet nur dem Lichte in den geschlossenen Raum zu dringen, die Durchsichtigkeit desselben wird benützt, um eine dem Zwecke anpassende Dekoration darauf zu malen; die Materie drückt also eine gewisse Bestimmung aus, welche uns errathen läßt, die Malerei sei auf einer dünnen Fläche aufgetragen, es ist also ein logisches Verlangen des Verstandes an die Schönheit, diesem Eindrucke nicht zu widersprechen. Wir erkennen die Münchner Leistungen in diesem Fache als höchst gelungen an, doch wünschten wir unserm Gefühle nach eine mehr musivische, sich bloß durch geschmackvolle Farbenwahl und einfache Zeichnung trennende Anordnung des figuralischen Theiles, denn die Wirkung eines perspektivisch angeordneten Gemäldes ist in diesem Falle nicht am gehörigen Platze, und wir denken uns die alte Vorstellungsart, durch eine Mosaik farbiger Gläser bildlichen Sinn in die durchsichtige Fläche zu bringen, dem Verstande und Gefühle gleich zusagend. Die ornamentale Anordnung hat eine hohe Vollendung in diesen Werken moderner Kunst erreicht, und mit Stolz wird jedem Deutschen das Herz höher schlagen, wenn er dem Könige, der so erhabene Werke ins Leben rief, ein freudenvolles Lebehoch bringet.

Wir haben nun hoffentlich die innige Verbindung der Materie mit dem Charakter und der Bestimmung des ornamentalen Kunstwerkes erläutert.

Andeutungen über die kunstgemäße Beziehung des Ornamentes zur rohen Form.

Wenn unsere Leser mit dem Gesagten einverstanden sind, so wird ein Rückblick auf die Vergangenheit im Vergleiche mit der Gegenwart sie belehren, daß die Erbärmlichkeit unserer *s o g e n a n n t e n* Pracht, welche ihre Motive aus den verschiedenen Glanzepochen der Kunst zu leihen nimmt, und selbe in Pappe, Leder, Hanf, Zink vervielfältiget, welche, *w e n i g e* moderne Leistungen ausgenommen, sich mit dem Schein begnügt, und die Form schön findet, wenn sie nur billig ist, *d a ß d i e s e m a t e r i e l l e* Tendenz, behaupten wir, das *L e b e n d e r K u n s t g e f ä h r d e t* und wenn nicht energische Maßregeln der Staatsverwaltungen dieser Nüchternheit einen edleren Impuls geben, unsere Nachkommen in dem Schutte und Moder dieser vergänglichen Materialien umsonst nach der Verkörperung irgend eines geistigen Ausdruckes wühlen werden.

Gehen wir nun auf die vornehmste Fähigkeit über, welche bei der Erschaffung eines jeden dekorativen Kunstwerkes den Künstler beseelen soll. Jeder Berufene weihe sich vor allem dem Erkennen des Schönen in der Natur, je fähiger, je tiefer sein eigenes Gemüth, desto besser wird ihm dies gelingen. Er wird dann im Stande sein, daß wahrhaft Schöne von dem Bizarren, Vielfältigen zu sondern; der Künstler muß Vieles weglassen, um verständlich zu bleiben, und wird nur den Charakter, vereint mit der schönen Hauptform behalten.

Wir helfen uns wieder durch ein faßliches Beispiel. Es sei die Aufgabe gestellt, aus einem gegebenen Pflanzenelemente ein tektonisches Ornament zu bilden, z. B. ein Distelblatt. Zu diesem Zwecke wird ein genaues Studium der Natur, ein tiefes Durchdringen der Charakteristik dieses Pflanzenwuchses vorangehen müssen, dies erfordert Talent und verständige Sonderung in dem übergroßen Reichthum der Natur, welche öfter in das Breite, Verworrene, Häßliche ausartet; soll nun das Blatt in die Plastik übertragen werden, so muß es, mit Verstand angeordnet, zweierlei Gefühle in dem Beschauer erregen: es wird ihn lebhaft an die Natur erinnern, weil der Charakter, die schönen Linien derselben beibehalten sind, und durch die Vereinfachung noch deutlicher hervortreten, es wird aber zugleich etwas Vollkommeneres, doch Abweichendes von der Natur in sich tragen, weil der Geist des Menschen diese Form durch die Wahl der schönsten Linien veredelt hat. Es ist dann jedes Resultat der Kunst, welches auf diese Weise vom Einfachsten bis zum Größten hervorgebracht wird, eine potenzierte Schöpfung der Natur, und es ist keine Anmaßung, zu sagen, das Kunstwerk stehe höher, als die gewöhnliche Produktion der Natur, da dem Menschen nicht ohne Grund von dem Schöpfer die Kraft verliehen ist, durch die verkörperten Denkmale seines Verweilens auf dieser Erde in den Nachkommen ein ähnliches Streben nach dem Edlen, Schönen und Erhabenen zu entzünden.

Wir dürfen daher mit Recht behaupten, je vollkommener ein Kunstwerk an sich ist, desto klarer wird sich darin die innere Verbrüderung des Geistes mit dem Gemüthe äußern; und dann reiht sich eine solche Leistung den erhabensten Schöpfungen der menschlichen Seele würdig an. Das was wir nun hier begründet, diese Vereinfachung und Veredlung, welche das echte Kunstwerk stempelt zum ehrenden Vermächtniß an die Nachwelt, nennt man in der Kunstsprache *S t y l*. Aus dem bereits Gesagten gehet hervor, daß jeder Künstler einen ihm eigenthümlichen Styl entwickeln wird, und je selbstständiger und kraftvoller er begabt, desto edler wird die Anschauungsweise der Natur (*Mutter des Styles*) in die Form übergehen.

Es ist aber nicht zu läugnen, daß der Künstler die ewigen Naturgesetze mit allen andern Menschen theilet, er gehört diesem oder jenem Volke, er nimmt Sitten und Gebräuche, geistige und sinnliche Anschauungsweise desselben an, und fühlet jede Pulsirung des ganzen großen Körpers mit. Unsere Zeitverhältnisse sind aber ganz anderer Natur, als die früheren Epochen. Die europäische Zivilisation hat uns zu Bürgern eines ganzen Welttheiles erhoben, der Verstand hat sich die Präpotenz über alle andern Fähigkeiten der Seele angepaßt, das was dem Künstler in einem beschränkteren Kreise der Nationalität zu erreichen möglich war, ist ihm für jetzt benommen; die Masse eines ganzen Welttheiles strebt nach ein und demselben Ziele, die neuere Poesie

arbeitet nach Kräften an der Wiedereinsetzung der Rechte des Gemüthes; so wie im Leben, so in der Kunst wird der Verstand allein nichts Erhabenes vollbringen, religiöse Ideen haben im Mittelalter diesen Riesen entflammt, und wir zehren im Schatten unserer Nüchternheit an der göttlichen Poesie der Dome, welche die Vergangenheit als Wahrzeichen zurückließ.

Es ist nicht unrecht, wenn man in einer Geschichte der Kunst die verschiedenen Epochen ordnet, wo ganze Völker vom Enthusiasmus für das Schöne begeistert waren, die Ausdrucksweise besonders

hervorragender Talente übt immer eine große Nachwirkung auf Zeitgenossen und Nachkommen aus, viele Talente schmiegen sich dem Zauber eines solchen Einflusses, dadurch entstehen gewisse Perioden; der gründliche Forscher wird bemerken, daß religiöse Ideen, freie Institutionen, also Anregungen des Gemüths, durch ihren begeisternden Impuls solche Glanzpunkte in der Kunstgeschichte bezeichnen.

Die Kunst ist die sinnliche Sprache, mit der wir uns schüchtern der Gottheit nähern. Solche Perioden bezeichnete man als gemeinsamen harmonischen Ausdruck einer größeren Gesellschaft von Künstlern, die einem Volke angehörten, im allgemeinen Sinne ebenfalls mit dem

Worte "Styl," doch soll man nie vergessen, daß hiemit die Individualität nicht gänzlich in dem großen Ganzen verschmolz, der aufmerksame Beobachter wird jedesmal den nationalen Charakter der Form von dem individuellen Ausdrucke des Künstlers zu scheiden wissen, doch ist letzterer ungleich schwieriger zu erkennen.

In der Baukunst (eigentlich ein spezieller Theil der Architektonik) tritt manches der Form auf andere Weise beschränkend entgegen; wir haben gezeigt, daß die Materie im Allgemeinen die Art der Gestaltung bedingt, hier erfordert die Verbindung der einzelnen Gebäudetheile zu einem soliden Ganzen, welche wir Konstruktion nennen, Kenntnisse des Verstandes, welche die Willkür der Form noch bestimmter begrenzen.

Die Schwierigkeit, das Wesen der Architektur zu erfassen, ist für den Laien darin begründet, daß er die Werke dieser Kunst als eine von den Produktionen der Natur gänzlich getrennte und verschiedene Leistung betrachtet. Es ist Jedem einleuchtend, daß Maler und Bildner ihre Motive aus der Natur entlehnen, obwohl sehr oft der irrite Begriff strenger ängstlicher Nachahmung als Ziel des höchsten Kunstproduktes damit verbunden wird. Allerdings bietet uns die Natur keine fertigen Modelle zur ästhetischen Befriedigung unserer Bedürfnisse, doch die *w i r k e n d e n K r ä f t e*, welche wir bei unsern Werken in Anspruch nehmen, schimmern überall durch, und bestimmen die Art der Gestaltung.

Wir erinnern nur beispielsweise an das Gesetz der Schwere! Alle Kräfte, welche diesem Gesetze zuwider wirken, z. B. schiefe Balken der Dachung, flache Gewölbe, müssen durch andere entgegenwirkende im Gleichgewichte erhalten werden.

Die Sichtbarmachung eines solchen Vorganges, welche sich in der Konstruktion äußert, und die ästhetische Durchbildung der Formen, welche diese hervorruft, stempeln erst die Werke der Bauwissenschaft zu Werken der Kunst.

Wir sind durchdrungen von dem Grundsatz, daß alles Schöne auch zweckmäßig sein müsse, doch lassen wir den Gegensatz nicht gelten. Ein nüchterner Baumeister kann viele bequeme, zweckdienliche Gebäude schaffen, deshalb sind sie noch nicht Gebilde der Kunst. Nur das Streben, nähere Beziehungen zum Leben kunstgemäß auszudrücken, kann die verständige Form adeln zum Kunstwerke, insbesondere in der Baukunst durch die Versinnlichung der wirkenden Kräfte, an den Durchdringungspunkten, wo selbe im Gleichgewichte erhalten werden. Diese Beziehungen aber, woher könnten wir sie entlehnen, als aus den Eindrücken der gesamten Natur auf unser Denk- und Gefühlsvermögen? - Man hat die Aufgabe der Architektonik eine geraume Zeit vielfach verkannt, man hat selbe als etwas scharf mathematisch Begrenztes von den übrigen Künsten getrennt, man hat ihr bestimmte unabänderliche Schönheitsverhältnisse aufgenöthigt. - Wir betrachten dies als eine arge Beschränkung des künstlerischen Wirkens. - Die Architektur ist eine freie schöne erhabene Kunst;

Alles beruht in ihr auf der Wechselwirkung, wie in den andern bildenden Künsten, was in dem einen Falle das höchste Entzücken, den trefflichsten harmonischen Einklang hervorbringt, kann in dem andern das entgegengesetzte Gefühl erwecken. Es gibt keinen Beweis für die absolute Schönheit mathematischer Verhältnisse wie  $1 : 2$ ,  $2 : 3$ , eben so wenig, als man beweisen könnte, der olympische Jupiter sei weniger schön, als die medicäische Venus; Alles ist relativ, und die Schönheit gleich der Natur unendlich.

Die Bedingungen, welche das Kunstwerk charakterisiren, bestimmen erst die Wahl der würdigsten Mittel, welche dem Künstler bei der Darstellung zu Gebote stehen.

Die architektonischen Verhältnisse eines griechischen Tempels, einer maurischen Halle, eine mittelalterlichen Kirche bieten die größten Kontraste, und waren bedingt durch ein Zusammenwirken von Umständen, welche hier nicht erörtert werden können; ungeachtet dieser Verschiedenheit flößen uns diese genannten Baudenkmale einen hohen Begriff künstlerischer Entwicklung ein, doch kann die Anwendung desselben Ideenganges und ähnlicher, Konstruktionsweise den Anforderungen unserer Zeit nie vollkommen genügen, aus dem einfachen Grunde, weil die technischen Mittel, welche uns zu Gebote stehen, eine ganz *n e u e f r i s c h e* Durchbildung der Konstruktionsformen hervorrufen werden.

Der allgemeine Grundsatz, die Schönheit solle der organischen Bildung folgen, selbe noch deutlicher versinnlichen, ist die allererste Bedingung guter Architektur. - Jeder Schein, jeder ausgeliehene Flitter, jedes Streben, eine Konstruktion durch die andere zu maskiren, um irgend einer früheren Ausdrucksweise ähnlich zu werden, ist ein dem menschlichen Verstande und Gefühle gleich widriges Verfahren. Wir erkennen als verständige Konstruktion nur diejenige an, welche die innige Verbindung der Theile eines Bauwerkes herstellt, und als solche sichtbar bleibt. Der Architekt wird uns verstehen, dem Laien wollen wir durch Beispiele helfen. Wenn ein Ziegelgebäude mit Mörtel und Tünche überzogen wird, um dadurch schlechtes Material, vereint mit schlechter Arbeit, zu verbergen, und den Unbefangenen glauben macht, es sei aus einem einzigen Stücke geformt, so ist dies ein architektonischer Unsinn. Wenn ein großer Raum mit Holz überdeckt wird, diese flache Decke aber den Anschein des Steines erhält, der bei so großer Spannung brechen müßte, so ist dies ein schreiendes Unrecht.

Wenn endlich griechische Architektur nachgeäfft wird, die steinernen Architrave (horizontale Überlagen) mittelst flacher Ziegelgurten ersetzt werden, und der Raum zwischen diesen als Kreuzgewölbe behandelt, das Ganze aber ebenfalls mit Mörtel überzogen wird, so glauben wir, daß die Griechen so viel guten Geschmack und richtiges Gefühl gezeigt hätten, eine solche Ehrenpforte zu meiden.

Diese Beispiele mögen genügen; unsere Architektur strotzt von derlei Unsinn, es ist unmöglich dem Übel auf einmal zu steuern. Nur glauben wir, daß monumentale Gebäude rationell durchgeführt werden sollten, gleichsam um den Weg anzugeben, den wir auch bei Privatgebäuden einschlagen sollten, denn die Zeit ist noch ferne, wo die moderne Konstruktion einen so hohen Grad von Ausbildung erlangen, und die Form dieses verständige Gerippe zu einem schönen Ganzen vereinigen wird. E n g l a n d wäre diesem Ziele am nächsten, aber es fehlt im Allgemeinen auch dort das g e i s t i g e B e d ü r f n i ß die verständige Konstruktion s c h ö n z u g e s t a l t e n.

Ein heftiger Kampf stehet Jedem bevor, der aus dem abgeschlossenen Kreise seiner Studienjahre hinaus ins Leben tritt; es ist nicht zu läugnen, daß wir in anarchischen Kunstzuständen begriffen sind, daß die jüngere Generation öfter nicht weiß was sie soll, aber wir theilen alle dasselbe Schicksal, darum frisch vorwärts und nicht gezagt. Wir danken unsern Vorgängern die Kenntnisse aller Baustyle und die Überzeugung, daß man auf dem Wege der Nachahmung zu nichts gelanget. Man hat aus allen Reichen der Welt volksthümliche Baustyle geholt, es gab Verfechter vom Griechischen bis zum Chinesischen, kaum war das alte Europa ein wenig eingeschult, so kam von ferner Küste irgend ein neuer Seefahrer und brachte das Neueste Beste ! Das Publikum hat einen großen Magen, es nahm alles willig auf; manche Potentaten bildeten sich zu Hause eine kleine Modellsammlung architektonischer Reminiszenzen, die uns lebhaft erinnert an das Spielzeug der Villa d'Este: die merkwürdigsten antiken Gebäude Roms stehen in liliputanischer Verkleinerung im Garten auf einem kleinen Platze zusammengedrängt.

Endlich werden wir doch den Kulminationspunkt der Sättigung erreichen, und etwas Neues Zeitgemäßes schaffen müssen. So wenig passend es von den Veteranen ist, die nach ihrer Meinung ewig genügenden Lieder der klassischen Kunst abzusingen, so unziemend ist es von den Jüngeren, und gar von Einzelnen mit Wort und Zeichnung aufzutreten, und den neuen Styl unseres Jahrhunderts zu proklamiren. Kann e i n Mensch die Formen erfinden für Konstruktionen, welche beinahe allgemein in der ganzen zivilisirten Welt sich verbreiten? Wir sollten lieber in aller Bescheidenheit uns die Hände reichen zum gemeinsamen Zwecke, ist es ja doch das Loos so vieler tüchtiger Meister gewesen, deren Namen spurlos im großen Ganzen verschwunden sind! Wollen wir Pygmäen der Architektur mehr ansprechen? sollen wir uns nicht glücklich schätzen am großen Werke mitzuarbeiten, und wenn wir unbemerkt, unbeachtet von unseren Zeitgenossen unsere Kräfte dem allgemeinen Zwecke bieten, sollte kein Trost zu finden sein in der Zukunft, die wir Andern bereiten?

Ehe wir von unsern Freunden scheiden, wollen wir versuchen, die nationale Entwicklung unseres Ideenganges bei dem Entwurfe eines monumentalen Gebäudes hier niederzulegen. Wir verwahren uns gegen jeden Vorwurf des Eigendünkels, unsere Meinungen einer wohlgemeinten Kritik bloßstellend, bitten wir Jeden, der in seinem Innern besser berathen, um Beistand, und glauben, daß, wenn Alle so freimüthig zu Werke gingen, Manches zum Frommen der Kunst geschehen könnte.

Man kann Niemanden die Erfindung lehren, man wird aber nach gemachter Erfahrung die besten Aufschlüsse geben können, wie man zu dieser oder jener Überzeugung gelangt ist. Wir haben drei Erfordernisse in dieser Schrift berührt, welche diese künstlerische Vollendung eines

Werkes der Architektur begründen:

1. Die logische Beurtheilung der Materie, mit der wir zu schaffen haben;
2. die wissenschaftliche Bildung, welche zur verständigen Konstruktion befähiget;
3. die Gabe, den Zweck der durch den Verstand hervorgerufenen noch rohen Form näher zu bezeichnen, und durch den Schönheitssinn zu veredeln.

Diese drei Bedingungen, sich innig durchdringend, schaffen das Ganze, nach Möglichkeit vollendet.

Ist ein Werk der Architektur als Monument unserer Zeit der richtenden Zukunft bestimmt, so wird der Verstand bei der Wahl der Materie die solidesten Mittel zur Erreichung dieses Zweckes wählen, und das Gefühl wird den Ausdruck der Solidität in der Form zu erreichen suchen. Die nähere Bestimmung des Zweckes eines Gebäudes (nicht dieser oder jener Styl führender Epoche) bedingt die Wahl der Konstruktion. - Wir werden uns bemühen, die als zweckmäßig befundene Konstruktion so viel wie möglich sichtbar zu machen, das Feine, Magere vermeiden, das Würdige, Imponirende vorziehen, und schon in der rohen Form uns bestreben, die wirkende Ursache der konstruktiven Theile zu zeigen; die hinzukommende Veredlung der Form kann nur die Befriedigung des Beschauers begünstigen, denn wir setzen ja voraus, daß der Zweck durch die ornamentale Behandlung noch näher bezeichnet werde.

Die Materie und die Bestimmung des Gebäudes, beide zusammen, werden das Charakteristische desselben entschieden bedingen; wir haben schon im Eingange bemerkt, daß ein gewaltsames Losreißen von dem Alten, Vortrefflichen uns nur auf Irrwege führen würde. - Wir werden den Geist der Profilierung, die Vertheilung der ornamentalen Anordnung und vieles Andere vorthellhaft zu nützen wissen, aber die neuen Konstruktionen werden auch immer neue Charaktere erzeugen, und wir glauben, nur auf diesem Wege könne die Gesammtheit der jüngern Talente sich immer mehr nähern und einigen, bis endlich nach vielen Jahrzehenden die Charakteristik neuerer Konstruktionsweise durch die Kunst geädelt, den Nachkommen Anstoß geben wird, auf diesem Wege fortzuschreiten, und so zueinem wirklich originellen und nationalen Baustyle zu gelangen.