



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Schwarzspanierhof“

Verfasser

Karl A. ERNST

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 315
Kunstgeschichte
Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

Für meinen Vater

Inhaltsverzeichnis

Am Anfang: Ein Vorwort.....	1
Quellen und Forschungsstand.....	5
Baugeschichte.....	7
Das Kloster.....	7
Säkularisation.....	8
Der Ankauf durch das Stift Heiligenkreuz.....	9
Der Ubell-Plan.....	10
Promemoria 1863/64.....	10
Promemoria 1874.....	13
Vom Haus zum Hof.....	14
Der Architekt.....	18
Biographie	18
Der Architekt ohne Eigenschaften.....	19
Der Schwarzspanierhof.....	25
Gentrifizierung: Die „Lage“ des Schwarzspanierhofs.....	25
Der Ubell-Bau.....	27
Die Fassade zur Schwarzspanierstraße.....	27
Das Portal.....	29
Die Innenhöfe.....	31
Die Stiegenhäuser.....	33
Die Wohnungen.....	34
Klösterliche Repräsentation.....	35
Neobarock	36
Paläste für alle!.....	37
Der Neobarock: Das letzte Aufgebot des Historismus.....	39
Posthistorismus?.....	41
Albert Ilg und die Renaissance des Barock.....	42
„Der Maria-Theresien-Stil ist doch der schönste“ Franz Ferdinand gegen Otto Wagner. Oder: Sarajewo als kulturpolitischer Befreiungsschlag.....	45
Zum Schluss: Ein Epilog.....	48
Literatur.....	51
Abbildungen.....	53
Bildnachweis.....	67
Abstract.....	69
Curriculum Vitae.....	71
Danksagung.....	73

Am Anfang: Ein Vorwort

Die Zeit in Wien kurz nach der Jahrhundertwende ist vielbeschrieben und in ihrer Darstellung oft verklärt. Es war ohne Zweifel die Welthauptstadt des Antisemitismus und hatte mit Lueger einen entsprechenden Bürgermeister. Wohl kaum anderswo auf der Welt hätte der möglicherweise geniale, aber mit Sicherheit wahnsinnige Otto Weininger¹ solchen Erfolg haben können mit seinem misogynen und antisemitischen Werk „Geschlecht und Charakter“, das bis in die zwanziger Jahre weit mehr als Freud gelesen und diskutiert wurde. Die Emanzipation der Frau wurde als allgemeine Gefährdung der Sittlichkeit erkannt und jegliches Hosentragen intensiv bekämpft. Es war die Zeit großbürgerlicher Salons, jüdisch, sozialdemokratisch, deutschnational, nicht selten alles zusammen. Noch vor jeder Konkurrenz von Internet und Fernsehen gab es eine unerreicht vielfältige Presselandschaft.² Straßenbahn und Fahrrad wurden zum Symbol einer immer schneller werdenden Welt, die Elektrizität hielt Einzug in die Wohnungen und über alldem lag ein bisschen Weltuntergangsstimmung. Nicht zuletzt war Wien auch Hauptstadt eines Weltreiches, das von der Adria bis zum Schwarzen Meer reichte, und somit dessen wirtschaftlicher wie kultureller Brennpunkt.

Architekturgeschichtlich wird die Zeit um 1900 in Wien vor allem mit dem „Jugendstil“ assoziiert, einem bei genauerer Betrachtung etwas schwammigen Begriff, der von Hoffmann bis Wagner alles in sich vereint, was mehr oder weniger mit den ästhetischen Konventionen der vorangegangenen Jahrzehnte brach. Viel wurde und wird geschrieben über den Aufbruch in die Moderne, der damals in der bildenden Kunst wie auch in der Architektur stattgefunden haben

¹ Der sich übrigens in Beethovens Sterbehause, gewissermaßen Vorgängerbau des Schwarzenhofes, kurz vor dessen Abriss 1903 das Leben nahm.

² Es gab sogar ein Fahrradmagazin, das sich ausschließlich an weibliche Benutzerinnen des Velozipeds richtete, die „Draisena“

soll. Ich halte das für mehr als zweifelhaft, ist doch vieles an diesem neuen Stil mehr im 19. Jahrhundert verankert, als dass es in das 20. weisen würde. Doch diese Wahrnehmung größter Modernität wurde schon damals von dem äußerst reaktionären Mainstream verstärkt, der sich nicht lösen wollte von einer Architektur, die ihren Zenit schon fast zwei Jahrzehnte überschritten hatte und die in ihrer Spätphase sich in Übertreibung und Prunksucht verlor. Der Barockstil eignete sich dafür vorzüglich.

Das Interesse galt also bisher vorwiegend den Künstlern und Architekten, die mit der Konvention brachen, während der Rest, unter dem Dogma des ewig Neuen, der Forschung als weniger wertvoll oder aber schlichtweg uninteressant erschien. Zwar wurde der Historismus, nach dem zweiten Weltkrieg noch von Hausfassaden geschlagen, in den Siebzigerjahren von Renate Wagner-Rieger und anderen gewissermaßen rehabilitiert, doch schien er auch da mit Auftauchen der ersten Wagnerbauten in neuem Gewand Mitte der neunziger Jahre plötzlich aufzuhören. Das Großprojekt Ringstraße war fast vollendet oder zumindest fertig geplant, die Bauaufgabe des adeligen Stadt-Palais wurde Opfer gesellschaftlicher Verschiebungen, die Möglichkeit echter Innovation ausgereizt; was blieb war der Wohnbau. Wiens Bevölkerung wuchs immer rasanter und so wurden die Vorstädte in Parzellen unterteilt, welche danach Bauspekulanten mit reich ornamentierten Wohnblocks befüllten, wahrlich keine ruhmreiche Bauaufgabe. In den besseren Lagen wurden zu kleine und veraltete Häuser weggerissen, um den „besseren Leuten“ adäquaten Wohnraum zu bieten, was wiederum sentimentale „Denkmalpfleger“ auf den Plan rief, die, von der raschen Erneuerung der Stadt überrollt, vor jeder Baugrube eine Träne ob des unwiederbringlichen „Alt-Wiens“ verdrückten. Würde sich das Interesse der Kunstgeschichte also am Bauvolumen orientieren, dann wären Publikationen zum Historismus nach 1900 (oder vielmehr nach Otto Wagner) wohl reichlicher vorhanden.

Wurde diesem allerspätesten Historismus, der sich letztendlich bis zum Ende des Habsburgerreiches halten konnte, dann doch Aufmerksamkeit gewidmet, dann oft nur aus der Konfliktsituation mit dem Jugendstil heraus, die sich vor allem bei großen öffentlichen Bauvorhaben ergab: Als großer Hemmschuh der Moderne, unterstützt vom reaktionären Kaiserhaus wie auch vom Bürgertum, die, wenn sich schon sonst alles ändern musste, wenigstens in der Architektur alles beim Alten belassen wollten. Der wohlwollenden Beschäftigung mit diesen Bauten, die ihrer Zeit mindestens genauso entsprachen wie der Jugendstil, sind also einige Steine in den Weg gelegt.

In dieser Arbeit will ich mich mit dem sogenannten „Schwarzspanierhof“ beschäftigen, einem Zinshauskomplex, welcher zwischen der Schwarzspanierstraße, der Garnisongasse und der Beethovengasse liegt. Der heutige Baubestand wurde zwischen 1864 und 1904 in mehreren Abschnitten errichtet, der Bauherr war stets das Zisterzienserstift Heiligenkreuz, welches den Grund schon 1847 erworben hatte und bis heute der Eigentümer ist. Besonderes Augenmerk soll gerichtet werden auf den als letzter errichteten Bauteil zur Schwarzspanierstraße hin und seine aufwendigen neobarocken Fassade, welche leider ein Opfer des Krieges oder vielmehr des Wiederaufbaus wurde.

Was sind also die Gründe, sich mit diesem Bau zu beschäftigen, abgesehen von der unmittelbaren Nachbarschaft zum Kunsthistorischen Institut? Warum überhaupt eine monographische Arbeit über ein Zinshaus? Der Wohnbau, im Speziellen das Zinshaus, war die vorherrschende Bauaufgabe der letzten zwei Jahrzehnte vor dem ersten Weltkrieg. Der Zuzug in die Reichshauptstadt war ungebrochen und Wohnraum war rar. Es wurde gebaut: für die Arbeiterschaft in den Vorstädten wie für das Bürgertum in all seinen Abstufungen. Noch heute, etwas mehr als ein Jahrhundert später, prägen diese Bauten zum größten Teil das Stadtbild und weder die gewaltigen „Arbeiterpaläste“ des Roten Wien noch der zweite Weltkrieg konnten diesbezüglich etwas ändern.

Doch für wen all diese, allzu oft nur sehr oberflächliche Pracht an den Fassaden? Für die Bewohner_innen? Konnte sich die hinter den Stuckfassaden zusammengepferchte und durch den Zins versklavte Unterschicht wirklich mit den Dreiecksgiebeln und Riesenordnungen identifizieren? Oder dienten sie vielmehr zur Camouflage für die schlechten Wohnbedingungen? Wie konnte sich das Bürgertum repräsentiert fühlen durch eine Fassade, wo doch ohnehin schon der Plebs in Palästen hauste?

Das Spannende am historischen Wohnbau ist für mich vielleicht wirklich seine Allgegenwart. Jeder Spaziergang ganz gleich durch welchen Bezirk der Stadt kann zu einer Forschungsreise werden. An jeder Ecke lässt sich eine der Hauptfragen der Kunstgeschichte stellen: „Warum so und nicht anders?“

Weiters will ich mich mit dem von höchster Stelle geförderten Boom des Neobarock im späten Historismus befassen. Die Konfliktsituation zwischen Altem und Neuem manifestiert sich hierbei besonders in der Person des Architekten Gustav von Flesch-Brunningen, der, kaum dass er die Meisterklasse Otto Wagners verlassen hatte, dieses neobarocke Zinshaus als sein erstes Projekt verwirklichen konnte. Diese „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ in der Wiener Architektur im letzten Jahrzehnt des langen neunzehnten Jahrhunderts, die politische Sonderstellung des Neobarocks und die Ursprünge seiner Wiederentdeckung sollen behandelt werden.

Quellen und Forschungsstand

Die Quellenlage zum heutigen Baubestand beschränkt sich im Wesentlichen auf vier mehr oder weniger gut sortierte Kartons im Archiv des Stiftes Heiligenkreuz. Dabei entfällt ein Gutteil auf die älteren Bauten im Bereich der Beethovengasse, die in ihrer Entstehung bis in Details gut dokumentiert sind. Der Flesch-Brunningen-Bau ist in den Akten weitaus weniger gut dokumentiert und ein Großteil des auffindbaren Materials beschränkt sich auf die leidige Affäre um die Erhaltung der Beethovenwohnung. Details zum Baugeschehen ließen sich ebenso wenig finden wie Hinweise auf die Ausschreibung. Besonders Letzteres ist schmerzlich, hätten doch der Ausschreibungstext und die nicht realisierten Einreichungen wertvolle Aufschlüsse über den Einfluss des Bauherrn auf die Gestaltung versprochen.

Von kunsthistorischer Seite wurde der Bau von Peter Pötschner im zweiten Teil der Wiener Geschichtsbücher „Das Schwarzspanierhaus“ behandelt. Er konzentriert sich aber dabei hauptsächlich auf den Vorgängerbau, das säkularisierte Kloster und dessen Abriss. Die Neubauten und insbesondere der Flesch-Brunningen-Bau werden erwähnt, jedoch keiner näheren Betrachtung würdig befunden. Immerhin ist dem Schwarzspanierhof in der neuesten Auflage des Dehio ein Eintrag gewidmet.

Das überraschend geringe Interesse an diesem Bau von doch beachtlichen Ausmaßen in solch prominenter Lage mag dem traurigen Erscheinungsbild der Fassade geschuldet sein, die, durch einen Bombentreffer entkleidet, von ihrem ursprünglichen Reiz lediglich ihre Monumentalität und Teile des Portals in die Gegenwart hinüberretten konnte. Auch der Architekt, in seinen besten Tagen vor dem Ende der Monarchie ein über die Grenzen Österreichs bekannter Name, ist

aus dem Kanon der Architekturgeschichte, anders als viele seiner Studienkollegen, größtenteils verschwunden.

Ähnlich stellt sich der Stand der Forschung zum Thema Neobarock dar. Hier klafft eine große Lücke in der kunsthistorischen Beschäftigung mit dem Historismus. Peter Haiko geht in seiner Dissertation zum Thema „Otto Wagner und das Kaiser-Franz-Joseph-Stadtmuseum“, sowie in seinem Artikel „Bauen in der Versuchsstation Weltuntergang“ gezielt auf das Thema ein. Walter Krause beleuchtet die Ursprünge der Barockrezeption in seinem Artikel „Albert Ilg und der Wiener Neubarock“. Andere Publikationen streifen das Thema am Rande. Für die Meisten hört der Historismus kurz vor 1900 schlagartig zu existieren auf und wird scheinbar linear von einem Jugendstil Otto Wagnerscher Prägung abgelöst, einem Stil, der seltsamerweise immer noch von vielen als modern oder zumindest als Aufbruch in diese Richtung verstanden wird. Spätestens mit dem Auftauchen der stereometrischen Bauten von Hoffmann und dem quasi aus dem Nichts über Wien hereinbrechenden Adolf Loos war es mit dem Interesse an den vergleichsweise kitschigen Fassaden, die, bar jeder Novität, massenhaft in der Vorstädten entstanden, vorbei.

Baugeschichte

Die Geschichte des Baugrundes des heutigen Schwarzspanierhofs ist eine lange und wurde von Peter Pötschner, dem ich in meinen Ausführungen dazu im Wesentlichen folge, im 2. Band der *Wiener Geschichtsbücher, Das Schwarzspanierhaus – Beethovens letzte Wohnstätte*, ausführlich bearbeitet.³ Ich werde daher hier nur die wesentlichen Eckpunkte und einige interessante Details herausgreifen, die mir für mein eigentliches Thema von Bedeutung erscheinen.

Das Kloster

Am Anfang stand eine gegenreformatorische Maßnahme Ferdinand II., der hart an der Grenze zum Glacis am 15. November 1633 den Grundstein für eine Klosterkirche für die Benediktiner von Montserrat, im Volksmund später die „Schwarzspanier“ genannt, legte. Zuerst wurde nur die Kirche erbaut, um dort eine Kopie des wundertätigen Bildes von Montserrat aufzustellen, die Stiftungsurkunde des Klosters datiert vom 17. Mai 1636. Lange sollte es nicht bestehen bleiben. Im für die Stadtentwicklung so entscheidenden Juli 1683 wurde es zunächst ein Opfer der Flammen, und nachdem sich in der Brandruine eine türkische Batterie einquartiert hatte, vernichtete schweres Geschützfeuer von der Schottenbastei her auch noch die letzten Mauerreste.

Einer der wenigen überlebenden Mönche, der Novize Anton Vogel, hatte das wundertätige Bild in Sicherheit gebracht und betrieb eifrig die Wiedererrichtung des Klosters. An seinem alten Platz konnte es nicht errichtet werden, da das Glacis auf 600 Schritt erweitert worden war, und so musste ein neuer Bauplatz

³ Peter Pötschner, 1970

gesucht werden.⁴ Dieser fand sich etwa 300 Schritt nördlich des zerstörten Klosters, und so konnte auf ein paar Weingärten ein neues Kloster entstehen. Die Grundsteinlegung für die Kirche wurde am 11. Juli 1690 von Leopold I. persönlich vorgenommen.

Doch der Neubau zog sich gewaltig in die Länge, und so wurde die Kirche erst 1727 für vollendet erklärt, obwohl das äußere Dekor bestenfalls halbfertig und der Innenraum noch völlig kahl war. Auch das Kloster, etwas zu großzügig dimensioniert, wurde nicht zur Gänze gebaut, der Gartentrakt wurde eingespart, und so wurde aus dem geplanten regelmäßigen Geviert ein eher unregelmäßiges Hufeisen, das einen großen Hof mit Brunnen umschloss. Unter harten Entbehrungen der Klostergemeinschaft wurde die Kirche in den Folgejahren dann doch noch halbwegs ausgestattet und bekam sogar einen Turm, letztendlich kam das Kloster aber nie so recht in Schwung, und so wurden 1780 unter Joseph II. die verbliebenen Mönche per Hofdekret umgesiedelt und das Klostergebäude samt Kirche verstaatlicht.

Säkularisation

Bald nach der „Vertreibung“ der Mönche wurde im April 1781 das Kloster vom k.k. Militärärar öffentlich ausboten und vom Händler Ignaz Joseph Sigmund um 22.000 Gulden erworben. Damit endete das auf reine Repräsentation ausgerichtete Bauen an diesem Platz, und die wirtschaftliche Verwertungslogik trat an seine Stelle. Sigmund plante sogleich nicht nur den Umbau, sondern auch eine Erweiterung der Klostergebäude auf dem Grund des Klostergartens gegen die heutige Garnisongasse hin, was ihm aber im Baukonsens vom 23. November 1781 vom Stadtbaurat verwehrt wurde. Lediglich die

⁴ Ein Schritt entspricht in etwa einem dreiviertel Meter.

„Zinsbarmachung“ des alten Klosters wird genehmigt, und so wurden in die ehemals großen Säle Zwischenwände eingezogen, dringend benötigte Stiegenhäuser errichtet und ein Tor zum großen Innenhof durchgebrochen. Dort, wo der nie vollendete Gartentrakt des Klosters hätte entstehen sollen, wurden jetzt ebenerdige Stallungen und Remisen errichtet. In gleichem Maße ein Opfer aufgeklärter Nutzbarmachung wurde die Klosterkirche: Anfangs wurden in ihr noch vereinzelt Messen für die Mannschaft der nahen Alserkaserne abgehalten, bis sie schließlich 1847 entweiht und in ein militärisches Bettenmagazin umgewandelt wurde. Der Turm schien für diese neue Funktion unpassend und wurde abgetragen, die Deckengemälde weiß übertüncht und das Inventar in alle Himmelsrichtungen verstreut.

Der Ankauf durch das Stift Heiligenkreuz

Ein halbes Jahrhundert verging ohne wesentliche baugeschichtliche Ereignisse. Kleinere An- und Umbauten wurden in Angriff genommen, und die Liegenschaft wechselte öfter teils durch Verkauf, teils durch Erbschaft den/die Besitzer_in. Der Dichter Lenau wohnte zeitweilig hier, im März 1827 starb Beethoven hier mit Blick aufs Glacis. (Abb. 1)

1840 schließlich erwirkte der damalige Besitzer k.k. Leutnant Johann Graf Somsich de Sárd bei der Niederösterreichischen Landesregierung die Abtrennung von drei Vierteln des ehemaligen Klostersgartens, zu diesem Zeitpunkt bloß eine vermutlich wenig ansehnliche „G'stätt'n“, zur Parzellierung und Verbauung, um sie anschließend zu versteigern. Bald darauf entstanden, dem Verlauf des Mittelweges des Klostersgartens folgend, zwei Häuserzeilen, und die dazwischen liegende Gasse wurde nach Beethoven benannt. Mit Kaufvertrag vom 9. April 1845 verkaufte der Graf auch den Rest der ihm verbliebenen Lie-

genschaft für 200.000 Gulden an das Stift Heiligenkreuz, in dessen Besitz sie sich bis zum heutigen Tag befindet.

Der Ubell-Plan

Schon bald darauf, 1847, wurde vom Stift – wohl angetrieben von der im Verhältnis zur Grundstücksgröße geringen Anzahl an Wohnungen – der Umbau erwogen und beim Baumeister Anton Ubell ein Plan in Auftrag gegeben. Dieser sah zwei Baublöcke mit je drei Binnenhöfen entlang der verlängerten Beethoven-gasse vor. (Abb. 2) Gegen das Glacis sowie gegen die Beethovengasse hin wären die zwei Baublöcke mit einer Toranlage verbunden worden. Der Durchgang hätte also einer Passage entsprochen, die man – wie übrigens heute noch – nachts verschlossen hätte. Den Beschluss, das alte Klostergebäude zugunsten einer besseren Raumnutzung und eines damit einhergehenden höheren Zinsertrags mittelfristig abzureißen, gab es also schon damals.

Die Wohnungen waren eher klein, für eine Mittelschicht, der die noch in den engen Grenzen der Basteien eingezwängte Innenstadt zu eng und vor allem zu teuer wurde. Dieser Plan wurde aber aufgrund der Revolution von 1848 und anschließendem Geldmangel des Stiftes vorderhand einmal zu den Akten gelegt.

Promemoria 1863/64

Erst zwanzig Jahre nach dem Ankauf wurde der Um- beziehungsweise Zubau vom Stift in Angriff genommen. Anstoß dafür war ein vom Prälaten beantragter Zukauf von Bauten im Bereich der Grashofgasse, anschließend an den Heiligenkreuzerhof, der jedoch vom Kapitel abgelehnt wurde, mit dem Hin-

weis auf das noch brachliegende Bauland beim Schwarzspanierhaus. Der Fortschritt des Baus und dessen Finanzierung wurden vom Hofmeister penibel zusammengefasst in einem „Promemoria 1863/64“ betitelten Akt dokumentiert.

„Bei dieser Gelegenheit wurde aber doch in Ven. Kapitel der Gedanke mit Bestimmtheit ausgesprochen, man möge auf eine zweckmäßige Verwendung resp. Verbauung der im Schwarzspanierhause öde liegenden Baugründe bedacht sein, bevor das Stift den Ankauf neuer Aralitäten in Aussicht nähme. Das Ven. Kapitel hatte hier vornehmlich jene Theile des Schwarzspanierhause im Auge, welche rückwärts gegen die Beethovengasse (sic!) liegen, und auf denen einige ruinenartige Baracken, die als Stallungen verwendet wurden, standen, oder die gar als Ablagerungsplatz für allen möglichen Unrath dienten. Jahrelang war schon darauf hingewiesen worden, daß es geradezu unbegreiflich sei, wie diese Plätze keine andere Verwendung fänden; ja man fand es allfällig unerklärlich, wie in einer solchen Nähe der inneren Stadt jenen hölzernen Hütten, jene schmutzigen Plätze geduldet werden konnten.“

So wurde eine zumindest teilweise Umsetzung der schon etwas veralteten Pläne Ubells beschlossen und der Baumeister Adolf Ringer mit allfälligen kleineren Adaptierungen beauftragt: Zunächst sollten die noch bestehenden Bauten unberührt bleiben und an der verlängerten Beethovengasse zwei sich gegenüberliegende Trakte entstehen. So wurde am 5. Mai 1863 schließlich der Baukonsens eingereicht.

Der ursprüngliche Plan, direkt an die Baulinie der schon vorhandenen Häuser in der Beethovengasse anzuschließen, wurde jedoch vom Magistrat mit dem Hinweis auf die nach damaliger Bauordnung vorgeschriebenen 6 Klafter⁵ Straßenbreite abgelehnt, die Stadt schien also damals durchaus an einer allfälligen Weiterführung der Beethovengasse bis zur Schwarzspanierstraße Interesse zu haben. Der Hofmeister legte daraufhin umgehend „motivierten Protest“ bei der Bausektion des k.k. Staatsministeriums ein, der aber nicht den gewünschten Erfolg zeigte. So wurde, um den Baubeginn nicht zu gefährden, der Protest zurückgezogen und die Baulinie um die nötigen 3 Fuß zurückgesetzt.

⁵ 6 Klafter entsprechen 11,4 m, ein Klafter sind 6 Fuß oder 1,89 m.

Etliche Amtswege des Hofmeisters und Commissiones später konnte am 16. September also der Baukonsens für beide Trakte erreicht werden. Der Baumeister hatte aber dem Konsens schon vorgegriffen, und so standen die Gebäude schon bis auf die Grundmauern, als dieser letztendlich erreicht wurde. Vom milden Wetter begünstigt, konnten die Häuser noch vor dem Winterbeginn unter Dach gebracht werden und waren durch eine intensive Weiterführung der Arbeiten im Inneren während der größten Kälte mit Anfang Mai des Folgejahres so gut wie fertig.

Wieder galt es, Commissiones einzuberufen und die damit verbundenen Konsense zu erhalten, bis schließlich am 12. Juli als erster Mieter der Milchmeier Grois mitsamt seinen Kühen in die unterirdischen Stallungen des rechten Traktes einziehen konnte. Bis zum 25. Juli waren dann schon elf Parteien in den rechten und siebzehn in den linken Trakt eingezogen.⁶ Im Zuge der Bauarbeiten wurden auch Renovierungsmaßnahmen und Umbauten im Bereich der Gassenfront des alten Schwarzspanierhauses vorgenommen, wohl die letzten vor seiner Demolierung. Das zeigt, dass der Abriss desselben noch nicht absehbar war. (Abb. 3)

Zur Finanzierung des Projekts entschied sich das Stift trotz offenbar ausreichend vorhandenen Eigenkapitals, dieses nicht anzutasten und stattdessen einen Kredit aufzunehmen, sodass sich dieser durch die Mieteinnahmen quasi von selber tilgen würde. Nach eingehender Recherche durch den unermüdlichen Hofmeister wurde schließlich ein Kredit bei der Nationalbank beantragt, welcher wiederum unzählige Gesuche und Commissiones später bewilligt wurde. Weiters profitierte das Stift auch von der fünfzehnjährigen Steuerbefreiung auf Neubauten.

⁶ Von wo aus gesehen links bzw. rechts lässt sich den Angaben des Hofmeisters nicht entnehmen.

Promemoria 1874

„Der gegen die Bethoven- (sic!) und Garnisonsgasse gelegene Theil des Schwarzspanierhauses, welches aus einem einstöckigen und einem zweistöckigen Tracte bestand, war schon seit langer Zeit in einem äußerst baufälligen Zustand gerathen. Kostspielige Reparaturen konnten nicht einzelne Schäden abwenden; aber auch nur der flüchtigste Überblick zeigte, daß ein vollständiger Umbau nicht lange mehr hinausgeschoben werden könne. Da wurde im Reichsrathe (Winter 1874) ein Gesetz angenommen, welches allen Umbauten, die innerhalb drei Jahren vollendet würden, eine 25jährige Befreiung von der landesfürstl. Hauszinssteuer zusagte. Dieser günstige Umstand wurde benützt. Der Gefertigte besprach die Angelegenheit wiederholt mit dem hochw. H. Abt und als dieser die Zustimmung ertheilt hatte, trug er die Sache auch dem hochwürdigen Stiftskapitel vor um die Ermächtigung zu weiteren Schritten zu erhalten. Das hochw. Kapitel ertheilte dieselbe, nachdem es durch seine Vertreter sich von dem wirklich schlechten Bauzustande des betreffenden Objectes überzeugt hatte. Der gefertigte trat nun in Verhandlung mit dem Architekten H. Adolf Ringer, der auch im Jahre 1863/64 den Neubau im Schwarzspanierhause geführt hatte und forderte ihn auf, seine Wohlmeinung über den beabsichtigten Umbau auszusprechen.“

So der Hofmeister Benedikt Gsell zu den Beweggründen des Stiftes Heiligenkreuz für eine Weiterführung des Bauprojekts in der Schwarzspanierstraße. Adolf Ringer, inzwischen vom Baumeister zum Architekten avanciert, riet dem Stift zu einem raschen Baubeginn, da der durch die Steuerfreistellung zu erwartende Bauboom ein Ansteigen der Kosten für Arbeiter und Materialien erwarten ließ.

Man hielt noch immer an den Plänen Anton Ubells von 1847 fest, die – nunmehr immerhin schon fast 30 Jahre alt – hoffnungslos unmodern und auch für den nun immer prestigeträchtiger werdenden Bauplatz hinsichtlich den Wohnungsgrößen ein wenig unterdimensioniert waren. Während also ringsherum immer repräsentativere „Zinspaläste“ aus dem Boden des ehemaligen Glacis gestampft wurden, gab sich das Stift mit dem zutiefst vorstädtischen Mietshaus zufrieden.

Am 7. August 1874 wurde der Baukonsens erreicht und schon am 12. August mit dem Abbruch der alten ein- bis zweistöckigen Häuser gegen die heutige Garnisongasse begonnen. Diese wohl Anfang des Jahrhunderts unter Sigmund entstandenen äußerst bescheidenen Zubauten waren wohl billig gebaut worden und befanden sich zum Zeitpunkt ihrer Schleifung in einem irreparabel desolaten Zustand, wurden jedoch nichtsdestotrotz bis zuletzt bewohnt. Trotz erheblicher Schwierigkeiten bei der Fundamentierung – man war auf eine wohl noch aus Klosterzeiten stammende verschüttete Kloake gestoßen – und schlechten Wetters konnte Anfang Dezember Dachgleiche gefeiert werden. Soweit es die Witterung erlaubte, wurden die Arbeiten im Winter weitergeführt, und das Haus konnte nach positiver Abnahme durch die Sanitäts-Commission am 30. Juli 1875 bezogen werden. Gleichzeitig mit dem Neubau wurden Renovierungsarbeiten am Außenbau und den Stiegenhäusern der erst zehn Jahre zuvor gebauten Häuser vorgenommen. Zur Finanzierung dieser Angelegenheit konnte diesmal von der Aufnahme eines Kredites abgesehen werden, denn es wurden die dem Stift gehörenden Niederösterreichischen Grundentlastungsobligationen (Börsenpapiere) veräußert.

Vom Haus zum Hof

Dreißig Jahre lang passierte nichts Nennenswertes auf diesem Grundstück. Das alte Kloster, mittlerweile ein architektonisches Kuriosum unter den „Zinspalästen“, die dem Schwarzspanierhaus nun den Blick auf die Stadt verstellten, passte so wie die benachbarte leer stehende Gewehrfabrik nicht mehr so recht in die nun noble Gegend. An eine Vollendung des schon in seiner letzten Ausführungsphase 1875 heillos veralteten Plans von Anton Ubell war nicht mehr zu denken, und eine Neuplanung konnte oder wollte das Stift lange Zeit nicht

unternehmen. So bedurfte es eines Wechsels an der Führungsspitze des Klosters, um wieder Bewegung in die Sache zu bringen. Dazu der Hofmeister nachträglich in der Zeitschrift *Vaterland* vom 24. Dezember 1903:

„Die Vorgeschichte dieses Umbaues beginnt mit dem 9. Juni 1902, jenem Tage, an dem die staatliche Kommission nach dem Tode des ebenso kunstsinnigen als um das Stift auch in wirtschaftlicher Beziehung so hochverdienten Abtes Heinrich Grünbeck bei Visitation der stiftlichen Besitzobjekte den im hohen Grade reparaturbedürftigen und den modernen Anforderungen in gar keiner Weise mehr entsprechenden Bauzustand des Schwarzspanierhauses konstatierte und dem Stifte dessen Umbau in einer Weise nahelegte, die wie ein Auftrag klang, den auszuführen im höchsteigenen wohlverstandenen Interesse des Stiftes gelegen schien. Waren ja bis zu dieser Zeit nahe zwei Drittel der vorhandenen Fläche noch leer und unverbaut, während der Rest infolge der niederen Zinse im Verhältnis zu dem baren Baugrund, wovon zur Zeit der Glacisparzellierung ein Quadratmeter nahe oder mehr als 600 Kronen kostete, gegenwärtig kaum 1,5 Prozent jährlich rein abwarf. Den Auftrag der staatlichen Kommission auszuführen und den minimalen Ertrag einigermaßen zu heben war daher das erste Unternehmen des im August des Jahres 1902 neu erwählten Abtes Dr. Gregor Pöck.“

Aber nicht nur der finanzielle Aspekt allein, sondern auch die Idee der Erneuerung, der heilsamen Zerstörung quasi, wird betont. So schreibt Pater Swoboda zu Beginn desselben Artikels:

„Eines der ältesten Baudenkmäler Wiens, das sogenannte Schwarzspanierhaus, geht seiner Kassierung immer näher. [...] An dieser Stelle wird sich über ein Jahr ein neues Zinsobjekt nach den Entwürfen des Architekten Gustav v. Flesch-Brunningen, dessen Idee bei der Konkurrenzbeteiligung akzeptiert wurde, ausgestattet mit allem Komfort der Neuzeit, dabei aber seinem alten Rufe der Solidität und Billigkeit treu, erheben, um sich den dort bereits befindlichen Neubauten, die schon seit geraumer Zeit mitleidig und mit vornehmen Bedauern darauf herabblicken, ebenbürtig anzugliedern.“

Dieser Artikel war als Abschluss der Affäre rund um den Abriss des Beethoven-Sterbehauses und den Verbleib seiner Wohnung gedacht, einer Affäre, die leider in sämtlichen Quellen weit besser als Baugeschichte, Ausschreibung und die künstlerischen Überlegungen der Bauherren dokumentiert ist. Unzählige Zei-

tungsartikel, Briefe und Petitionen wurden verfasst. Diese haben nahezu unbeschadet in den Archiven die Gegenwart erreicht, während der Ausschreibungstext sowie die anderen Teilnehmer und deren Entwürfe trotz intensiver Recherche nicht aufzutreiben waren.

Ende 1902 wurde also mit den Planungen zum Umbau begonnen, die Ausschreibung des Wettbewerbs dürfte im Jänner erfolgt sein, was zwei im Stiftarchiv erhaltene Briefe von den Architekten Olbricht und Dehm vom 23. Jänner beziehungsweise von Carl Stephann vom 9. Februar, die sich beide um den Bau bewarben, belegen.⁷ In der Gemeinderatssitzung vom 20. Februar beantragte das Stift die Auflassung der Beethovengasse. Einige Vertreter der Stadt wehrten sich hier noch gegen die Auflassung der Gasse und argumentierten mit einer daraus resultierenden zu dichten Verbauung. Der Befürworter der Auflassung argumentierte dagegen, dass eine Durchführung der Beethovengasse bloß in langen Gassenfronten mit zu kleinen Lichthöfen resultieren würde und versicherte, *„daß das Stift nicht so baut wie gewisse Bauspekulanten.“*⁸ Aus dem Protokoll geht weiters hervor, dass zu diesem Zeitpunkt noch kein Architekt für den Bau gefunden war. Die Auflassung der Beethovengasse wurde schließlich de facto genehmigt, unter der Bedingung, dass die fertigen Pläne dem Gemeinderat vorzulegen sind, um eine zu dichte Verbauung zu verhindern. Das Projekt wurde dann in der Sitzung vom 12. Mai ohne Widerspruch genehmigt. Wie weit die detaillierte Planung zu diesem Zeitpunkt schon gediehen war, lässt sich schwer sagen, zumindest die Baulinien müssen schon festgestanden haben. Der Sommer verstrich jedenfalls, ohne dass etwas am Bau geschah.

Als am 15. November 1903 schließlich eine Abschiedsfeier zum Andenken Beethovens stattfand, war mit dem Abbruch der hinteren Trakte schon begonnen worden, und gegen Ende des Jahres war wohl von dem alten Kloster nichts mehr übrig. Der Neubau, nach den Plänen Flesch-Brunningsens

⁷ Stiftarchiv Heiligenkreuz

⁸ Gedrucktes Protokoll der Gemeinderatssitzung, aus dem Stiftarchiv Heiligenkreuz

und unter der Leitung der Baumeister Laske und Fiala, war rasch fertig gestellt, und so konnte das Stift schon im August 1904 die ersten Mieteinnahmen verbuchen. (Abb. 4)

Sein heutiger, im Vergleich doch eher trauriger, Zustand der Fassade ist auf mehrere Bombentreffer im Herbst 1944 zurückzuführen, denen vor allem auch das Kirchenschiff zum Opfer fiel. (Abb. 5) Wie sehr die Fassade letztendlich wirklich beschädigt war, lässt sich mangels fotografischer Dokumente nicht beurteilen. Mit Sicherheit allerdings ist zu sagen, dass die Fassade mit ihrem äußerst plastischen Dekor in keinsten Weise dem Zeitgeist des Wiederaufbaus entsprach und so sicherlich kein Finger für eine mögliche Erhaltung gerührt wurde. In den siebziger Jahren wurden dann schließlich in den vorderen Trakten noch Aufzüge errichtet. Der heutige zweifarbige Anstrich der Fassade entspricht einer zweifelhaften Mode der Renovierung von historistischen Zinshäusern, jedoch nicht dem Original, welches einheitlich in Weiß oder einem hellen Pastellton gehalten war.

Der Architekt

Die Quellenlage für den Architekten Gustav Flesch-Brunningen stellt sich alles andere als reichlich dar. Nur wenige seiner Projekte sind bekannt. Die meisten nur durch eine Erwähnung ohne genauere Angaben zum Standort, die noch erhaltenen Objekte lassen sich an einer Hand abzählen. Als zeitgenössische Hauptquelle muss ein einseitiger Text aus dem um 1913 in Berlin erschienenen *Meister-Archiv. Galerie von Zeitgenossen Deutschlands aus dem Gebiet der bildenden, bauenden und technischen Künste* von Anton Mansch gelten. Kurz wird er als lebenslustiger Tarockierer in den Memoiren seines berühmten Neffen Hans Flesch-Brunningen erwähnt. Das Architektenlexikon des AzW widmet ihm immerhin einen Eintrag, der, obwohl von bescheidener Länge, alles über ihn zu Erfahrende in sich vereint.⁹

Biographie

Vinzenz Gustav Anton Flesch-Brunningen wurde am 17. Dezember 1877 in Spalato, dem heutigen Split, in eine wohlhabende Familie hineingeboren. In Split besuchte er auch die Volksschule, bevor man ihn standesgemäß das Stiftsgymnasium in Admont besuchen ließ. Seinen Abschluss machte er dann in Wien, wo er anschließend die Staatsgewerbeschule absolvierte. Nach Ableistung eines einjährig-freiwilligen Dienstjahres bei der Armee schrieb er sich in die Spezialschule für Architektur bei Julius Deininger an der Akademie für bildende Künste ein, bevor er in die Meisterklasse Otto Wagners wechselte, bei dem er sein Studium 1902 auch abschloss. Noch im selben Jahr gewann er bei einem

⁹ <http://www.architektenlexikon.at/de/143.htm>

Wettbewerb des Fürsten Schönborn für ein Wohnhaus den ersten Preis, und im nächsten Jahr konnte er die Konkurrenz um den Ausbau der Schwarzspanierstraße 15 gewinnen und, wie wir wissen, auch ausführen.

Von 1905 bis 1907 war er technischer Konsulent des Handelsministeriums und ab 1907 in derselben Funktion für die Pensionsversicherungsanstalt der Angestellten, sowie für das Ackerbauministerium tätig. 1908 war er, so wir der Quelle bei Mansch vertrauen, an der Gründung der weltweit ersten Radium-Kuranstalt in Joachimsthal¹⁰ beteiligt, für die er später auch das Hotel und Kurbäder entwarf und in deren Vorstand er ab 1912 saß.

Ab 1910 realisierte er schrittweise den riesigen Amts- und Wohnbau für die Pensionsanstalt für Angestellte in der Blechturmstraße im 5. Bezirk und 1914 eine Wohnhausanlage für denselben Bauträger in der Herbeckstraße im 17. Bezirk. 1913 plante er für die Baronin Springer den Umbau des Schlosses Sitzenberg bei Tulln, dessen Ausführung aber durch den Krieg unterbrochen und erst 1925 nach einem neuen Plan vollendet wurde und somit sein letztes bekanntes Werk darstellt.

In den zwanziger Jahren hielt sich Gustav Flesch-Brunningen in Salzburg auf, wo er gemeinsam mit seinem Studienkollegen Wunibald Deininger an dem Wettbewerb für das neue Salzburger Festspielhaus teilnahm. Im Jahr 1935 kehrte er schließlich nach Wien zurück, wo ihn drei Jahre später am Tarocktisch der Herzinfarkt dahinraffte. Er liegt am Döblinger Friedhof begraben.

Der Architekt ohne Eigenschaften

Gustav Flesch-Brunningen ist ein Referenzexemplar einer gewissen Schicht des ausgehenden 19. Jahrhunderts, ja er könnte als Figur eines archetypi-

¹⁰ Heute Jachymov in Tschechien.

schen Architekten in den „Letzten Tagen der Menschheit“ auftreten: Er entstammt einer alten jüdischen Prager Familie, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts jedoch völlig assimiliert und einen Adelstitel erlangt hat, und kommt am anderen Ende des Kaiserreichs in Spalato auf die Welt. Katholische Privatschule, Staatsgewerbeschule, Offizier der Reserve – was „Mann“ ebenso macht am Ende des Jahrhunderts. Dann, nach einem Grundstudium bei Julius Deininger, kommt er in die Meisterklasse Otto Wagners, dem Brennpunkt der architektonischen Avantgarde. Er unterwirft sich dem Diktat der Moderne oder was man damals dafür hielt und entwirft, wie man es von einem Wagnerschüler erwartet. Deutlich von seinem Studienkollegen Wunibald Deininger inspiriert, neigt er zu einem bunten, schrillen Jugendstil, wohl wissend, dass diese Entwürfe, die er am Ende seines Studiums in *„Der Architekt“*, dem Organ des Wagnerumfelds, veröffentlicht, wohl kaum Chance auf Realisierung haben würden. (Abb. 6)

Sein erster großer Erfolg gelingt ihm noch im Jahr seines Abschlusses: Er erhält den ersten Preis bei einem vom Grafen Schönborn ausgeschriebenen Wettbewerb für ein Wohnhaus. Wie dieser Siegerentwurf aussah, kann man nur noch erahnen, doch will ich meinen, dass er wohl mehr dem Schwarzspanierhof glich als seinen Jugendstil-Entwürfen, konnte sich doch gerade der alte Adel wenig für diesen neuen Stil begeistern, umso mehr jedoch für den an die glorreichen Zeiten der Monarchie anschließenden österreichischen Neobarock. Flesch-Brunningen war also ein Opportunist. Er lieferte das, was man von ihm erwartete: die Moderne für die Zeitschrift, den Barock für den Adel und später neoklassizistische Nutzbauten für die Versicherung.

Ein Jahr nach Abschluss seines Studiums gewann er wieder den ersten Preis bei einem Wettbewerb, und diesmal konnte er sein Projekt auch ausführen: den Neubau des Schwarzspanierhauses. Wie weggewischt ist alles, was von Wagner an ihm haften bleiben hätte können, ja es ist nahezu eine Antithese zu dem, was der alte Meister vertrat. Keine Spur von neu erfundenen Ornamenten,

nein, unser junger Architekt scheint auf einem Spaziergang durch die Innenstadt passende Elemente gesammelt zu haben, die er nun, nicht ganz ungeschickt, an seine Fassade klebt und so dem bürgerlichen Bedürfnis nach Prunk Rechnung trägt. Kaum jemals zuvor oder danach war die Bezeichnung „Zinspalast“ für einen Bau so zutreffend wie für diesen.

Was seine bekannten Entwürfe betrifft, so sollte eine so strenge Barockkopie nur noch einmal auftauchen, nämlich in der ersten, unausgeführten Planung zum Umbau von Schloss Sitzenberg. Hier übernahm er wiederum recht ungeniert, wie Werner Kitlischka richtig erkannte, Elemente des Kaisertraktes des Augustinerchorherrenstiftes in Klosterneuburg.¹¹ Er kombinierte also das Prinzip des „reinen Stils“, einer Idee des strengen Historismus, die schon bald zu recht kritisiert wurde, mit dem damals gerade modischen Neobarock österreichischer Prägung.

Von einer ganz anderen Seite präsentiert er sich bei seinen Bauten für die Pensionsversicherungsanstalt in der Blechturmstraße. Hier tritt das Repräsentative in den Hintergrund, und aus dem Neobarock wird ein sehr reduzierter Neoklassizismus. (Abb. 7) Mit böser Zunge könnte man behaupten, es sei ein wie durch einen Bombentreffer entkleideter Historismus, der zwar noch die großen Formen wie Dreiecksgiebel und Riesenlisenen erkennen lässt, aber auf das Ornament verzichtet. Für den gleichen Bauherrn entwirft Brunningen 1914 einen Wohnbaukomplex in der Herbeckstraße. (Abb. 8) Auch hier wird der Aufgabe entsprechend auf Dekor weitgehend verzichtet und der Entwurf ist, was das Verlassen der blockhaften Bauweise und das Auflösen der Anlage in freistehende Trakte betrifft, durchaus zukunftsweisend.

Flesch-Brunningens Hauptwerk ist sicherlich die Planung des Kurortes Joachimsthal mit dem auch heute noch bestehenden „Hotel Radium Palace“.

¹¹ Werner Kitlischka in: HBLA Sitzenberg 1951 - 2001: Festschrift zum 50-jährigen Schuljubiläum der Höheren Bundeslehranstalt für Land- und Ernährungswirtschaft Sitzenberg, 2001

Mansch, mangels Alternativen die Hauptquelle zu unserem Architekten, nimmt diesen Bau sogar zum Anlass, ihn in sein Künstlerlexikon aufzunehmen und beginnt seinen eine Seite umfassenden Eintrag folgendermaßen:

Der Mitbegründer des weltberühmt gewordenen Radiumkurortes St. Joachimsthal bei Karlsbad i. B., Gustav von Flesch-Brunningen, gehört zu den erfolgreichsten österreichischen Architekten der Jetztzeit. Der von ihm ins Leben gerufene Badeort verdankt ihm seine reizvolle architektonische Gestaltung, denn sowohl das Kurhotel als auch die Kurhäuser und die Heilbäder sind mit einem Kostenaufwand von 11 Millionen Kronen nach seinen Entwürfen ausgeführt. Der Künstler-Architekt hat die landschaftliche Stimmung voll und ganz erfaßt und seine Gebäude solcherart in die Umgebung angepaßt, daß er dadurch der ganzen Anlage ein harmonisches Gepräge mit eindrucksvoller architektonischer Wirkung gab.¹²

Das erwähnte Kurhotel hat die Form eines barocken Gartenpalastes, ja es erinnert in seiner Gliederung entfernt an das Wiener Belvedere. (Abb. 9,10) In seiner Bauornamentik nimmt es sich jedoch verglichen mit der überbordenden Plastik des Schwarzspanierhofs etwas zurück. Die Fensterbekrönungen sind nicht mehr ganz so ausladend, bei den Pilastern im Mittelteil wird auf das florale Dekor verzichtet. Nichtsdestoweniger ist der imposante Bau eindeutig und unverhohlen Neobarock. Im Inneren wurde immer noch jener rückwärtsgewandte Prunk geboten, den sich die nach radioaktiver Heilung strebenden Aristokraten und andere Wohlhabende zu erwarten schienen.¹³ Auffällig ist wiederum das Fehlen eines Aufzugs, der gerade bei einem Kurhotel, das mit größtmöglichem Komfort wirbt, wohl keinen überflüssigen Luxus darstellt.

Angesichts der Bauaufgabe bietet sich ein Vergleich mit dem Sanatorium Purkersdorf von Josef Hoffman an. (Abb. 11) Beide Architekten sind in den

¹² Mansch 1913

¹³ Zufälligerweise feiert das Hotel während ich diese Zeilen schreibe, sein hundertjähriges Bestehen. Im Großen Festsaal wurde eine kleine Ausstellung über die Geschichte der Kur- und Heilanstalt aufgebaut. Flesch-Brunningen wird mit keinem Wort erwähnt, anstelle dessen wird der Bau einem obskuren Wiener Architekten Burijan zugeschrieben. Ob es sich dabei um einen Abschreibfehler oder um den Architekten eines späteren Umbaus handelt lässt sich nicht sagen.

Kronländern aufgewachsen, beide haben eine Gewerbeschule besucht und beide waren, wenn auch nicht gleichzeitig, Schüler Otto Wagners. Die Ergebnisse könnten dennoch kaum unterschiedlicher ausfallen. Das mag sicherlich in den Persönlichkeiten der Architekten begründet liegen, eine wichtige Rolle spielen jedoch sicher auch die Bauherrn. Während das Sanatorium für einen kunstsinnigen reichen Industriellen gebaut wird, der, den Blick nach vorne gerichtet sich für den radikalen Stil Hoffmanns entscheidet, ist der Bauträger des Radium-Palace ein adeliges Konsortium, das ganz bewusst den Bau in rückwärtsgewandten Barock hüllt. Da das kühle rechtwinkelige Design der Wiener Werkstätte, dort ein schwülstiger barocker Speisesaal.

Allzu viel lässt sich also nicht sagen über unseren Architekten, außer, dass er ein Produkt seiner Zeit ist, ja sie vielleicht besser repräsentiert als viele der heute klingenden Namen dieses ersten Dezenniums. Seine Architektur eckt nie an, sie provoziert nicht, sie erfüllt gewissermaßen brav ihre Pflicht. Bis auf die paar wenigen Architekturzeichnungen als Wagnerschüler (auch hier schwimmt er mit dem Strom), streift er nie an Jugendstil oder Moderne an, ob er wirklich „geschworener Feind der Sezession“ war, wie bei Mansch berichtet, sei dahingestellt. Seine produktive Phase beschränkte sich auf die zehn Jahre vor dem ersten Weltkrieg, in denen er allerdings im gesamten deutschsprachigen Raum tätig war und auch über einen gewissen Bekanntheitsgrad verfügte, wie seine Erwähnung in dem in Berlin erschienenen Künstlerlexikon von Mansch belegt, welches immerhin heute allgemein bekannte Namen wie Hoffmann oder Loos völlig unerwähnt lässt. Das ist allerdings auch schon der einzige Auftritt in der Fachliteratur, ansonsten findet weder der Architekt noch eines seiner Werke irgendwo Erwähnung. Von der Fachwelt also offensichtlich ignoriert, konnte er nichtsdestoweniger bis zum Beginn des Weltkriegs einige, was das Bauvolumen angeht, recht große Aufträge an sich ziehen. Den Grund dafür würde ich in einer äußerst guten Vernetzung mit Entscheidungsträgern aus Adel und Beamtenschaft ver-

muten, was zweifellos ebenso wichtig war wie Anerkennung von akademischer Seite her.

Doch was soll man abschließend von Flesch-Brunningen halten? War er wirklich nur ein reiner Opportunist, der eher zufällig Architekt wurde und eben das Beste daraus machte, indem er sein Schaffen an die jeweiligen Wünsche und Erwartungen seiner Auftraggeber_innen anpasste? Oder ist gerade dieser wendige Eklektizismus ein Aspekt an seinem Werk, der ihn auf den zweiten Blick zum „Modernen“ werden lässt?

Der Schwarzspanierhof

Gentrifizierung: Die „Lage“ des Schwarzspanierhofs

Auf den ersten Blick mag der neue Begriff der Gentrifizierung hier etwas unpassend erscheinen und doch denke ich, dass er dem Verständnis der Baugeschichte des Schwarzspanierhofs dienlich ist. Gentrifizierung beschreibt im Wesentlichen den Austausch von einer statusniedrigeren zu einer statushöheren Bevölkerungsschicht in einem meist innenstadtnahen Wohngebiet. Der Bauplatz ist hier gleich doppelt betroffen: Zur Zeit des Ubell-Plans, 1847, war die Innenstadt noch in ihren mittelalterlichen Wehrmauern eingeschnürt; der für das Klein- und Mittelbürgertum leistbare Wohnraum wurde immer knapper. Insofern bot sich der Bauplatz mit Blick auf das unverbaute Glacis in größtmöglicher Nähe zur Innenstadt an, diese Bevölkerungsschicht mit schlichten, aber leistbaren Wohnungen zu versorgen. Auch das ehemalige Kloster entsprach noch durchaus den Bedürfnissen der BewohnerInnen und war von einer „gutbürgerlichen“ Mieterschaft bewohnt. Als die Pläne schließlich mit reichlicher Verspätung umgesetzt wurden, war die Ausgangslage eine gänzlich andere, und hätte sich das Stift weniger durch Sparsamkeit leiten lassen und etwas mehr Weitsicht bewiesen, so wäre es mit einer Neuplanung wohl gut beraten gewesen, und es würden heute weitaus großzügigere Bauten an der verlängerten Beethovengasse stehen. Dennoch hatte die Gegend auch noch in den siebziger Jahren ein durchaus vorstädtisches Flair, was die Milchmeierei im Keller beweist. Rechter Hand des ehemaligen Klosters lag die alte verfallene Gewehrfabrik, und das Glacis war bis auf die Votivkirche noch unverbaut.

Im Jahr 1902 jedoch wird die Diskrepanz zwischen der mittlerweile hochpreisigen Lage und der Bebauung eklatant. Rund um das Schwarzspanier-

haus waren Nobelmietshäuser aus dem Boden gestampft worden, und mit seiner geringen Bebauungsdichte und den kleinen, schlechten Wohnungen wurde es seinen möglichen Mieter_innen nicht mehr gerecht, vor allem was deren Repräsentationsbedürfnis anbelangte. Was den Hofmeister des Klosters anging, so waren ihm wohl die billigen Mieten auf teurem Grund ein Dorn im Auge. Schon zwei Jahre nach der Fertigstellung des Neubaus hatten sich die Mieteinnahmen für das Kloster mehr als verdoppelt.

Dieser Bauplatz ist letztendlich jedoch nur ein Beispiel von vielen; er steht exemplarisch für die radikalen Veränderungen der urbanen Landschaft Wiens. Das mag auch die zahlreichen, nicht selten weinerlich-sentimentalen Publikationen zum „Alten Wien“ um die Jahrhundertwende erklären. Neben der Frage, wie man bauen soll, wird vor allem auch in den Zeitungen die Frage aufgeworfen, ob man überhaupt bauen soll. Auch diese Tendenz lässt sich gut an dem hier bearbeiteten Beispiel zeigen. So findet der Abriss des alten Klosters ein breites mediales Echo. Der Neubau hingegen wird, trotz seiner selbst für historische Verhältnisse außergewöhnlich prunkvollen Dekoration und monumentalen Ausmaße, nirgends erwähnt, geschweige denn besprochen. Der Reiz von Neubauten, so sie nicht gerade einen Skandal auslösten, also der historistischen Norm entsprachen oder zumindest nicht weit davon abwichen, war demnach ein geringer. Schließlich waren die Wienerinnen und Wiener schon daran gewöhnt, dass quasi alle zwei Jahre jedes dritte Haus neu gebaut wurde, dass sich Palast an Palast reihte, da konnte auch ein mehr und mehr ausuferndes Dekor nicht verhindern, dass man gleichsam abstumpfte. Erst das Weglassen desselbigen am Michaelerplatz ein paar Jahre später konnte den Zeitungsabonnenten aus seiner Lethargie reißen.

Der Ubell-Bau

Der Plan Anton Ubells, datiert auf das Jahr 1847, wurde schon bald nach dem Ankauf des Grundes 1843 in Auftrag gegeben. Von Anfang an hatte das Stift kein Interesse, das zum Zinshaus umgebaute Kloster zu erhalten. Die Raumausnützung war katastrophal, das Gebäude zu niedrig und der Innenhof riesig und unvermietet. Gleichzeitig gab es das Vorhaben der Stadt, die erst vor kurzem im hinteren Bereich des Klostergartens entstandene Beethovengasse zur Schwarzspanierstraße durchzubrechen, worauf die Planung natürlich Rücksicht nehmen musste.

Ubell plante also eine gleichmäßige Anlage mit jeweils drei Höfen zu jeder Seite der verlängerten Beethovengasse, welche zu beiden Enden mit einer Toranlage versehen werden sollte. Diese Idee der verschließbaren Durchfahrt trotz des Straßendesiderats von Seiten der Stadt existierte also schon damals.

Vergleichbar ist diese Planung mit dem Melkerhof, einer ebenfalls stiftlichen Wohnanlage nicht weit entfernt in der Lederergasse 23. Diese wurde nur wenige Jahre später realisiert und gibt einen Eindruck über die Wirkung, die der Ubell-Plan mit seinen zahlreichen Höfen und großen Ausmaßen gehabt hätte. Gebaut wurde allerdings bloß ein Stückwerk der ganzen Planung Ubells und das teilweise erst knapp dreißig Jahre später, als der Plan der mittlerweile aufgewerteten Gegend nicht mehr entsprach.

Die Fassade zur Schwarzspanierstraße

Die Fassade zur Schwarzspanierstraße teilt sich in fünfzehn Fensterachsen und fünf Geschosse. (Abb. 12) Die sechste, siebte und achte Fensterachse bilden

einen flachen Mittelrisalit. Die Asymmetrie ergibt sich dadurch, dass die Position des Portals in der siebten Achse durch die dahinter liegende Durchfahrt bestimmt wird. Der Eindruck der Symmetrie bleibt dennoch gewahrt, indem der Architekt links eine und rechts drei Fensterachsen mit deutlich weniger Dekor ausstattet und den Giebel zurückspringen lässt. Weiters grenzen sich diese Gebäudeteile durch rustizierte Lisenen vom Mittelteil ab. Dieser ist mit ionischen Riesenpilastern instrumentiert. Im Mittelrisalit verjüngen sich diese leicht nach unten hin und sind im Bereich des ersten Stocks mit Kanneluren versehenen, darüber sind sie weiter mit einem Feld mit floralen Motiven, die von den Kapitellen hinunter hängen, gestaltet. Sie sind den Pilastern am Palais Daun-Kinsky bis in die Details sehr ähnlich.¹⁴ (Abb. 13) Zusätzliche Betonung erfährt der Mittelrisalit durch eine mit vier Vasen versehene Balustrade.

Über den rustizierten unteren zwei Stockwerken bildet sich eine Art *Piano Nobile* heraus. Dieses ist durch weit vorkragende Fensterbegrünungen und eine aufwendige Gestaltung der Rahmungen und Giebelfelder betont. Die Fenstergiebel sind hierbei abwechselnd spitz zulaufend oder abgerundet ausgeführt. Eine zusätzliche Steigerung erfährt das Fenster oberhalb des Portals: Hier krägt die Fensterbegrünung fast doppelt so weit wie die übrigen hervor, die Rahmen sind nach außen verdreht. Auch dieses Motiv findet sich schon am Palais Daun-Kinsky.

Auf den ersten Blick gelingt dem Architekten die Übersetzung einer Palastfassade auf ein Zinshaus ganz gut. Bei genauerer Betrachtung werden die damit verbundenen Probleme jedoch deutlich. Vor allem die gleich bleibenden Geschoßhöhen beim Zinshaus treten mit dem Konzept eines *Piano Nobile* in Konflikt. So können beim Schwarzspanierhof die Fenster des obersten Geschosses nicht wie beim Vorbild in das Gebälk integriert werden, sondern müssen – in meinen Augen etwas unelegant – ohne weiteren Abstand knapp dar-

¹⁴ Auch beim unrealisierten Hofburgprojekt Hildebrandts finden sich ähnlich gestaltete Pilaster im Mitteltrakt sowie in den Seitenrisaliten.

unter gesetzt werden. Abgesehen davon ist dieses Herausstreichen eines gewissen Geschoßes als *Belle Etage* natürlich ein schwerer Atavismus. Bei adeligen Stadtpalais verweist es noch auf die Funktion der Räume dahinter und auch beim Zinshaus, welches vom der/dem Besitzer_in noch selbst bewohnt wird, zeigt es deutlich, wo diese_r residiert. Hier jedoch ist es bar jeder Funktion – außer jener, den Bezug zur innerstädtischen Palastfassade herzustellen. Noch dazu von einem Schüler Wagners, wo doch gerade dieser kaum hundert Meter weiter bei sogenannten „Hosenträgerhaus“, in der Alserstraße 2, schon einige Jahre früher die Gleichwertigkeit der Geschoße beim Mietshaus eingeführt hat.

Das Portal

Was den Bau sicherlich aus der Masse der damaligen Groß- und/oder Nobelmietshäuser hervorhebt, ist das gewaltige Portal. (Abb. 14) Während die meisten Zinspaläste dieser Größe mehrere, für sich eher unscheinbare Eingänge haben, gibt es hier einen großen zentralen Eingang, was sich auch aus der Nutzung als Passage ergibt. Dennoch ist die Ausgestaltung außergewöhnlich. Das Portal zieht sich über zwei Stockwerke und wurde von zwei überlebensgroßen freiplastischen Figuren bekrönt, die der Nachkriegsrestauration zum Opfer fielen. Während sich der Architekt sonst recht ungeniert bei den Detailformen des Palais Daun-Kinsky bedient, so kann er dessen hochformatige Portalform nicht so einfach übernehmen, da er beim Schwarzspanierhof eine sehr breite Einfahrt zu überbrücken hat. Also musste er wohl von der Freyung noch ein paar Schritte weiter spazieren, bis er in der Bräunerstraße am Palais Walterskirchen eine adäquate Lösung fand: Die nach außen gedrehten Pilaster, die praktischerweise ausgezeichnet mit den ebenfalls gedrehten Fensterrahmen darüber harmonieren, die konkave Form und die Vasen an den Ecken – alles wird übernommen und

noch ein wenig gesteigert. (Abb. 15) Beim Ornament wird dann freilich wiederum fleißig bei Hildebrandt geborgt, und so finden sich die mit Bandelwerk gestalteten Pilaster wie schon auf der Fassade auch am Portal wieder.

Das Stiftswappen, oberhalb des Portals zwischen Mezzanin und erstem Stock platziert, wird von zwei Figuren gerahmt, die ihre nackten Füße lässig vom Gesims des ersten Stockwerks baumeln lassen. Die linke Figur stellt einen bäuerlich mit Schürze bekleideten Mann dar, der in beiden Händen reichlich Obst und Gemüse hält, während er sehnsüchtig die linke Figur anschaut. Diese Frauenfigur ist aber gerade in ein Buch vertieft und ohnehin von anderem Stand, worauf Kleidung, Frisur und die feineren Gesichtszüge schließen lassen. Die Ikonographie ist mir bis heute ein Rätsel; möglicherweise haben wir, im Sinne der Bauherrn, eine Personifikation des zisterziensischen Mottos „ora et labora“ vor uns. Andere Interpretationen wie Bauer und Bürgerin oder Stadt und Land sind vielleicht weniger nachvollziehbar, erscheinen aber, was die Darstellung der beiden Figuren betrifft, passender.

Die Rahmung eines Portals mit Figuren ist an sich nicht ungewöhnlich und in vielfachen Variationen auf historistischen Zinsbauten anzutreffen, wobei die Qualität der Figuren stark schwankt. In unmittelbarer Nähe des Schwarzspanierhofs, in der Rathausstraße, finden sich ebenfalls repräsentativ gestaltete Portale mit Figureschmuck. Auch hier sind die barfüßigen, mit Toga bekleideten Figuren mit uneindeutigen Attributen wie Weintrauben, einem Lorbeerkranz und einem Stab versehen. Der wesentliche Unterschied besteht darin, dass sie fest mit dem Portal verwachsen sind und eine fast ornamentale Rolle spielen. Ganz im Gegensatz dazu sitzen die Figuren am Schwarzspanierhof sehr überzeugend vollplastisch am Sims oberhalb des Portals, sind mit ihm also gar nicht verbunden, interagieren miteinander, als würden sie einer anderen Realitätsebene angehören als das Wappen, das sie rahmen. Dazu passt auch der nietzscheanische Schnauzer des Bauern, ein Realismus, den man nicht automatisch mit historisti-

scher Bauplastik assoziieren würde. Ein Vorbild für diese ungewöhnliche Lösung lässt sich wiederum am Palais Daun-Kinsky finden, wo zwei Putten das Wappen umgeben. Auch sie sitzen keck auf dem Fensterrahmen und lassen ihre Beine baumeln, als würde sie das Portal unter ihnen nicht tangieren.

Im Feld zwischen Portal und Figuren finden ein Mezzaninfenster sowie zwei Medaillons Platz, auf denen Beethoven und Lenau abgebildet sind, womit an den Vorgängerbau und dessen prominente Bewohner angeknüpft wird. Bei aller Kritik an der teils doch etwas platten Kopienhaftigkeit muss dem Architekten zugestanden werden, dass er ein schwieriges Problem, die Integration eines überdimensionalen barocken Prachtportals in ein Zinshaus, nicht unelegant lösen konnte. Sein heutiges Erscheinungsbild wird der ursprünglichen Konzeption nicht wirklich gerecht, da die überlebensgroßen Figuren in Verbindung mit der extra betonten Gestaltung des mittleren Fensters über dem Portal fehlen. Dadurch geht der Höhenzug verloren und das Portal wirkt zu breit. (Abb. 16) In seiner ursprünglichen Konfiguration war es jedoch sicher eines der bemerkenswertesten Portale eines historistischen Wohnbaus in Wien. Die aufwendige Gestaltung des Portals ist sicherlich auch seiner Funktion als Passagentor und der dadurch notwendigen Breite geschuldet. Es führt nicht in ein Stiegenhaus, sondern ähnlich einem echten Palais in eine Durchfahrt zum Hof, von der dann die Zugänge zu den Stiegen abzweigen.

Die Innenhöfe

Während die Hauptschauseite zweifelsohne jene zur Schwarzspanierstraße hin ist, so ist die „gartenseitige“ Fassade des Hinterhauses zur Beethovengasse hin durchaus ebenfalls mit einem unüblichen Aufwand gestaltet. (Abb. 17) Betritt man die Anlage durch die Beethovengasse, so fällt der Blick zwischen den Ubell-

Häusern sofort auf den mit Riesenpilastern gegliederten Mittelrisalit, der durch seine schiere Höhe von immerhin sechs Stockwerken trotz zurückgenommenen Dekors immer noch einen äußerst monumentalen Eindruck hinterlässt. Der Zugang von der Beethovengasse her wird also keineswegs bloß als Hintereingang aufgefasst, sondern als durchwegs gleichwertige Art, den Komplex zu betreten. Über der Tordurchfahrt befindet sich ein geschwungener Balkon, der einzige dieser Art am ganzen Bau, mehr Dekoration als Ort des Aufenthalts für die Bewohner_innen.

Auch der Hof zwischen den alten Bauten und dem Hinterhaus ist sehr großzügig dimensioniert, wohl auch, um die für gewöhnlich billigeren Wohnungen in den Hinterhäusern den straßenseitigen gleichwertig erscheinen zu lassen. In gewisser Weise wird die zu der Zeit sehr beliebte Form des Straßenhofes aufgegriffen und an die sehr spezielle Hinterhofsituation angepasst. In den Beschreibungen der Wohnungen zur Zinsberechnung wird dieser Hof auch stets als „Garten“ bezeichnet.¹⁵ Das evoziert Assoziationen mit einem kleinen Schlösschen in der Vorstadt und ließ sich jedenfalls besser vermieten als ein einfacher Hinterhof. Diesem Gedanken entspricht auch die komplette Durchgestaltung dieses Hinterhofs, der gleichzeitig ein Innen und ein Außen darstellt.

Demgegenüber fällt der Hof zwischen Vorder- und Hinterhaus um einiges schlichter und funktionaler aus. (Abb. 18) Die Wände bleiben bis auf eine Bänderung im unteren Bereich glatt, die Fensterrahmen entfallen. Zwei Gesimse gliedern die Wand horizontal. In den Ecken befinden sich die „*Klopfbalkone*“, mit denen jede Wohnung ausgestattet ist.¹⁶ (Abb. 19) Dies sind schmucklose Vorsprünge – funktional gedacht und für jede Form von Repräsentation völlig ungeeignet. Ein wenig von Otto Wagner dürfte bei dem jungen Architekten also doch hängen geblieben sein.

¹⁵ Stiftarchiv Heiligenkreuz

¹⁶ Bezeichnung aus den Unterlagen zur Zinsberechnung im Stiftarchiv

Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn man die Höfe betrachtet, die, durch die Stiegenhäuser abgetrennt, zwischen den zwei vorderen Trakten liegen und nur von den Bewohner_innen bzw. Benutzer_innen der Stiegenhäuser einsehbar sind. (Abb. 20) Bar jeden Dekors sind die Wandflächen horizontal wiederum durch zwei Gesimse gegliedert. Die Wandfläche zwischen den zwei Gesimsen ist jedoch weiter über die Struktur des Putzes differenziert. Der untere Teil ist in Rieselputz ausgeführt, der obere glatt, wobei die Kante genau durch ein Fenster verläuft, was eine fast „moderne“ Wirkung erzielt. Dieser Aufwand verwundert in einem so abseitigen Teil des Hauses, und doch ist er viel sagend: Die Moderne mag also zu der Gestaltung von Hinterhöfen durchaus fähig sein, für die monumentale Fassade wird sie aber als unpassend empfunden.

Die Stiegenhäuser

Die Stiegenhäuser verbinden Vorder- und Hinterhaus, deren Geschoße jeweils um einen Halbstock versetzt sind. Die Treppen selbst sind relativ flach und ermöglichen ein bequemes Erklimmen der Stockwerke, was angesichts des ursprünglich fehlenden Liftes und der bis zu sechs Stockwerke auch notwendig ist. Das Fehlen des Aufzugs selbst ist in einem Haus dieses Anspruchs und der Zeit seltsam: Seit der Elektrifizierung der Stadt um 1895 konnte der aufwendige und wenig verbaute hydraulische Aufzug durch ein elektrisches Modell ersetzt werden und fand in allen Häuser höheren Anspruchs weite Verbreitung. Teils sehr luxuriös ausgestattet, konnte man wie in einer vertikalen Kutsche die Stockwerke erklimmen.¹⁷ Ein Beispiel eines solchen ganz auf den zentralen Prachtaufzug zugeschnittenen Treppenhauses findet sich im „Majolikahaus“ auf der Wienzeile von Otto Wagner. Möglicherweise ist das Fehlen dieser Steighilfe

¹⁷ Das Hinunterfahren ist bei den frühen Modellen strengstens verboten und bleibt Möbeln und Lausbubenmädchen vorbehalten.

der Sparsamkeit der Bauherrn geschuldet. Auch brauchen die Treppenanlagen so weitaus weniger Platz und außerdem ergibt sich dadurch eine bessere Raumnutzung bzw. Belichtung.

Die prunkvolle Gestaltung des Außenbaus setzt sich in den Stiegenhäusern nicht fort, und bis auf ein paar etwas verloren wirkende Kapitelle in den obersten Stockwerken sind sie sehr schlicht ausgeführt. Die Stiegen in den Hoftrakten sind Rundtreppen, die den kleineren Wohnungen entsprechend relativ eng und steil ausgeführt sind.

Die Wohnungen

Die Wohnungsgrößen im Schwarzspanierhof fallen sehr differenziert aus. In den älteren Trakten der ersten Bauphase finden sich noch sehr kleine Wohnungen, mit ein bis zwei Räumen und Kabinett, die Toiletten sind am Gang. Das war 1874, als der letzte Teil des Ubell-Plans realisiert wurde, der Lage sicher nicht mehr angemessen. Im krassen Gegensatz dazu finden sich in den unteren Stockwerken der neueren Trakte von 1903/04 sehr großzügige Wohnungen von etwa 140 Quadratmetern, ausgestattet mit Bad, WC, Küche samt Speis und je einem Zimmer für Kinderfrau und Dienstmädchen. Die mangels Aufzug unattraktiven oberen Stockwerke weisen auf derselben Fläche dann doppelt so viele Wohnungen auf. In den an die älteren Trakte anschließenden Teilen des Baus finden sich durchgehend kleinere Wohneinheiten. Der Bau war also nicht an ein einziges Publikum gerichtet, sondern es konnten von der jungen kleinbürgerlichen Familie bis zum Oberarzt alle etwas für sich finden. Wie der Hofmeister in seinem Artikel in der Zeitschrift „Vaterland“ erwähnt, soll der Neubau *„seinem alten Rufe der Solidität und Billigkeit treu“*¹⁸ bleiben und dabei *„allen Komfort der Neuzeit“* bieten.

¹⁸ Das Vaterland, 23. Dezember 1903

Klösterliche Repräsentation

An keiner Stelle lässt sich der Schwarzspanierhof betreten, die nicht mit einem Stiftswappen versehen wäre. Sehr aufwendig und qualitativ hochwertig an den sonst eher schmucklosen Fassaden der beiden Trakte aus dem Jahr 1864, sind sie der einzige plastische Schmuck. (Abb. 21) Zur Garnisongasse hin wurden 1874 sichtbar Kosten gespart, verzichten konnte das Stift darauf allerdings offenbar nicht. Auch wenn man den neuesten Bauteil hofseitig betritt, wird man von einem wuchtigen Wappenschild auf den Eigentümer hingewiesen. Zur Schwarzspanierstraße hin wurde das Stiftswappen sogar von zwei kolossalen, vollplastischen Figuren betont. Es war dem Bauherrn also durchaus wichtig, seinen Besitz zu beschriften. Auf dem neobarocken Portal von 1904 lässt sich das Adelswappen, das die barocken Vorbilder zierte, nun ganz praktisch mit dem des Stiftes austauschen und da wie dort soll es Kontinuität suggerieren, die im Falle des Klosters durchaus gegeben ist, ist es ja bis heute Eigentümer der Immobilie.

Neobarock

„Warum so dermaßen Barock?“ Das ist wohl die erste Frage, die man sich stellt, wenn man die alten Fotografien des Schwarzspanierhofs betrachtet. Warum sich das Stift Heiligenkreuz entschieden hat, den Schwarzspanierhof so und nicht anders zu bauen, darüber lassen sich ob des Mangels schriftlicher Quellen bloß Vermutungen anstellen. Sicher hat die angrenzende Fassade der Schwarzspanierkirche ihren Teil dazu beigetragen, und wohl konnten sich auch die Klosterbrüder nicht ganz dem damals allgemein übersteigerten Repräsentationsbedürfnis entziehen, welches sich mit barocken Formen so großartig bedienen lässt. Auch die Wahl des Architekten verwundert ein wenig, hatte sich doch auch Carl Stephann beworben, ausgewiesener Experte bei Wohnhäusern, der nur wenige Jahre zuvor mit dem „Colosseum“ in der Nußdorferstraße einen Bau mit ähnlichem Volumen und Anspruch durchaus spektakulär im Stil der „Deutschen Renaissance“ gelöst hatte und dem Wunsch nach einer barocken Gestaltung sicherlich gerne nachgekommen wäre.¹⁹ Mansch erwähnt einen Wettbewerb, bei dem Flesch-Brunningen unter 37 Teilnehmern den Sieg davongetragen hätte. Auch Pater Swoboda erwähnt in dem schon zitierten Artikel in der Zeitung *Vaterland* eine Konkurrenz. Leider sind dies die einzigen Spuren dieser Ausschreibung, und es ist eine bedauerlich große Lücke in dieser vorliegenden Arbeit, nichts Näheres über sie in Erfahrung gebracht zu haben. Sollten sich noch Hinweise in diversen Archiven befinden, so haben sie sich mir erfolgreich entzogen.

¹⁹ Brief Carl Stephanns an den Hofmeister, in dem er um Unterredung bittet, vom 9. Feb. 1903, Stiftarchiv Heiligenkreuz

Paläste für alle!

Was hier an Portal und Fassade geboten wird, übertrifft das gewöhnliche späthistoristische Zinshaus, das ja an sich mit Prunk und Ornamentik nicht gerade sparsam umgeht, und mir sind nur wenige vergleichbare Zinshäuser bekannt, die diesbezüglich mithalten können. Selten verleugnet sich das Wohnhaus architektonisch so wie hier, selten wird das „Prinzip Palast“ so auf die Spitze getrieben. Die „Verpalastung“ alles Möglichen und Unmöglichen, ein Phänomen der Zeit und einer der Hauptkritikpunkte am Historismus: Ob Wohnhaus, Hotel, Beamtenburg oder Museum - überall schien eine Palastarchitektur am geeignetsten.

Die Idee des Zinspalastes entsteht jedoch schon einige Zeit früher, in den Achtzehnjahren. Während immer weniger Hausbesitzer_innen auch selbst das Objekt bewohnen und durch den anonymen Bauspekulanten ersetzt werden, wohnt gleichzeitig ein zunehmender Teil einer neuen, inhomogenen Oberschicht, bestehend aus niedrigem Adel und Großbürger_innen, zur Miete. Diese Kränkung musste natürlich entsprechend kaschiert werden, und so entstand der Typus des Nobelmietshauses, der in sich widersprüchliche „Mehrparteienpalast“, der mit pompösen Eingangslösungen und großzügigen Stiegenhäusern zu verbergen suchte, dass man nun nicht mehr *der* „Herr im Haus“ war, sondern einer von vielen.²⁰ Gleichzeitig nimmt auch bis zu einem gewissen Grad die soziale Durchmischung in den Häusern zu, die Wohnungen werden sowohl horizontal (große Wohnungen im *Piano Nobile*, kleine unterm Dach) als auch vertikal – die Straßenseite gilt als prestigeträchtiger als das Wohnen im Hinterhaus – differenziert.

²⁰ Wagner Rieger 1970, p.206

Die Architektur der zweiten Hälfte des langen 19. Jahrhunderts ist geprägt von einer scheinbaren Nivellierung nach oben. Die Monumentalisierung macht vor keiner Bauaufgabe halt, bis es letztendlich schwierig wird, eine öffentliche Bedürfnisanstalt von einem Herrscherpalast zu unterscheiden.²¹ Selbst die Mietskasernen in den Vororten mit ihren kleinen, teils schlecht belichteten Wohnungen werden mit feudalem Ornament überzogen; nicht umsonst sprachen Kritiker vom „Elend hinter Palastfassaden“.

Trotzdem findet sich selten ein so sprechendes Beispiel für die „Verpalastung“ alles Unmöglichen wie der Schwarzspanierhof. Beginnend bei Gliederung und Dekor, bei welchen er sich ohne große Hemmung beim Palais Daun-Kinsky bedient, bis zum Portal, das in Größe und Aufwand viele seiner barocken Vorbilder in den Schatten stellt. Mit überbordenden Fensterbekrönungen wird ein *Piano Nobile* evoziert, das dessen ursprünglicher Funktion in keinsten Weise mehr entspricht. Die Grenze des Absurden wird schließlich erreicht, wenn man überlegt, wie sich das Caféhaus und der Papierwarenhändler im Erdgeschoß mit der Idee eines Stadtpalais vertragen.

Das sind Kritikpunkte, die schon Zeitgenossen vielfach vorbrachten und die letztendlich zu der zerstörerischen Geringschätzung solcher Bauten in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts führten. Doch auch den zeitgenössischen Verfechtern des Neobarocks wie Albert Ilg war das Missverhältnis zwischen Form und Inhalt durchaus bewusst, so schreibt Ilg in der *Presse* zu Karl Königs *Produktenbörse*:

„Das ausgeführte Project nimmt sich in der That noch großartiger aus, als in der Concursskizze, und kaum dürfte ein Fremder glauben, dass es sich in diesem herrlichen Palaste nur um Mehlsäcke handle“²²

²¹ Übertreibung veranschaulicht.

²² Zitiert nach: Allgemeine Bauzeitung, 1900, p.1

Es wäre vermessen zu glauben, dass dem Wagnerschüler Flesch-Brunningen diese Widersprüche nicht klar gewesen wären, und doch ist der Bau in seiner Zeit betrachtet eine durchaus logische Weiterentwicklung historistischer Wohnhausarchitektur, von den schlichten Fassaden des romantischen Historismus bis zu dem Punkt, an dem keine Steigerung mehr möglich schien. Gleichzeitig aber nimmt sich die Architektur im Inneren seltsam zurück, der Eingangsbereich ist verglichen mit den zeitlich und geografisch nahen Häusern am Rooseveltplatz fast als schlicht zu bezeichnen. Während sich dort der Eindruck von Prunk beim Durchschreiten des Haustores noch steigert, gelingt das den Durchgängen im Schwarzspanierhof trotz Bandelwerkstück nicht.

Der Neobarock: Das letzte Aufgebot des Historismus

Wenn man von der Wiener Architektur um und nach 1900 spricht, so denkt man unweigerlich an den späten Otto Wagner, die Secession und das zögerliche Durchschimmern der Moderne. Diese Bauten nahmen allerdings nur einen kleinen Bruchteil des Bauvolumens ein, die große Mehrheit aller öffentlichen wie privaten Bauten wurde weiterhin durchaus in historistischem Stil gebaut, in den sich hie und da ein Jugendstilornament verirrte. Vor allem die großen öffentlichen Bauten wurden in einem mehr und mehr politisierten Neobarock errichtet. Diese durchaus spannende Entwicklung des ausgehenden Historismus wurde von der kunsthistorischen Forschung bisher äußerst stiefmütterlich behandelt, schien es doch lohnender, sich der rückwirkend betrachtet „modernerer“ Architektur zu widmen. Doch gerade der Stilpluralismus, in diesem Ausmaß vielleicht einzigartig in der Baugeschichte Wiens, sowie die fließenden Übergänge zwischen Altkunst und Neukunst bieten der Forschung noch ein weites unbeackertes Feld. Dem Bauherrn, der um 1900 ein gehobenes Miets-

haus baute, standen etliche Stile zur Wahl: Er konnte sich an die Wiener Architekturavantgarde wenden, welche von einem einheitlichen Stil wiederum weit entfernt war, er konnte sich ein Haus im Stil der Pariser Boulevards errichten lassen, auch die „deutsche Renaissance“ war noch nicht gänzlich obsolet, oder er entschied sich für die patriotische Variante: den Neobarock. All das darf man sich dabei keineswegs als strenges „entweder – oder“ vorstellen; vielmehr ist die Mischung all dieser Einflüsse vorherrschend und der „stilreine“ Bau eher die Ausnahme. Gerade die augenscheinlich größten Opponenten, Neobarock und Jugendstil, wurden zum großen Leid der „Künstlerarchitekten“ gerne von den kommerziell ausgerichteten Baumeistern miteinander verquickt. Gerade im Bereich des Wohnbaus stellt diese Spielart des Zeitstils wohl die große Mehrheit der Bauten. Aus Vorlagebüchern, wenn nicht sogar aus den Katalogen der Wienerbergischen Ornamentfabrik zusammengestellte Fassaden, auf den sich jugendstilartige Frauenköpfe munter neben barockisierenden Fensterbekrönungen tummeln, wo zwischen Bandelwerkstück und secessionistischen Ranken oft nur eine Haustür liegt. Diese Massenarchitektur, gefertigt von anonymen oder vielmehr vergessenen Architekten, mag nicht die originellste oder künstlerisch wertvollste sein und doch füllte sie ganze Quartiere der Vorstädte und entfaltet dort, wo ganze Straßenzüge unversehrt erhalten sind, ihren eigenen Reiz.

Der bei Großprojekten und auf theoretischer Ebene so verbissen geführte Kampf zwischen barockisierenden Formen und der „Moderne“ wird bei vielen Wohnbauten also durch friedliche Koexistenz ersetzt. Umso mehr muss uns aus diesem Blickwinkel betrachtet die Fassade des Schwarzspanierhofs verwundern. Wäre nicht bei einem vermutlich konservativ eingestellten Auftraggeber wie dem Stift Heiligenkreuz und einem Architekten, der gerade eben sein Studium bei Wagner abgeschlossen hat, gerade so eine Mischung zu erwarten gewesen? Es kam anders. So viel Barock ist kein Zufall. Doch was steckt dahinter? Wollte das Stift der Stadtregierung, die die Planung genau beobachtete und sich ob der auf-

gegebenen Beethovengasse Mitspracherecht ausbedungen hatte, gefallen?²³ War es der Architekt, der nach vier langen Jahren bei Wagner endlich seiner heimlichen Leidenschaft für österreichischen Barock freien Lauf lassen konnte? Die Gretchenfrage der Kunstgeschichte muss hier wohl unbeantwortet bleiben: „Warum so und nicht anders?“

Albert Ilg und die Renaissance des Barock

Während zur Blütezeit des strengen Historismus der Barock nur in gewissen Kreisen des Hochadels Wertschätzung erfuhr und im Allgemeinen als verspielter Niedergang der Renaissance empfunden wurde, kündigt sich Ende der siebziger Jahre ein Wandel in der Beurteilung an, wesentlich getragen von Albert Ilg, einem Kunsthistoriker und –kritiker sowie Verfasser der ersten Fischer-von-Erlach-Monografie. Er verfasste 1880 unter dem bezeichnenden Pseudonym „Bernini der Jüngere“ den Text *„Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunstepistel“*. Damit wird quasi der Startschuss zur Neubewertung des Barockstils, insbesondere natürlich des österreichischen, gesetzt, und in dem kurzen Aufsatz ist schon das Meiste enthalten, was den Diskurs über den Neobarock später prägen sollte: ein tiefender Österreich-Patriotismus, die Forderung nach einem Nationalstil und damit einhergehend eine völkische, gemütsbetonte Unterscheidung zu Deutschland.

Ilg ist es ein Anliegen, den Barock nicht nur zu rehabilitieren, sondern ihn als *den* österreichischen Stil vor alle anderen zu stellen. Er argumentiert auf dreierlei Weise: Erstens, *„daß nur derjenige Kunststil eines Volkes sein angemessenster, sein allein entsprechender und charakteristischer sein kann, dessen Blüthe mit der Blüthe der übrigen Factoren des Gedeihens zusammenfällt“*.²⁴ Diese Zeit ist für

²³ Protokoll Gemeinderatssitzung 21. März 1903

²⁴ Albert Ilg 1880, p. 40

Ilg die Zeit Karl VI. und Maria Theresias, als sich das habsburgische Österreich aus dem diffusen Konstrukt des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation herauszulösen begann. Zweitens ist für ihn der Barockstil ein durch und durch österreichischer Stil, der zwar aus Italien importiert, hier aber gleichsam neu erfunden wird und zum „ersten und einzigen [Stil], [...], den sich Österreich selber gegeben hatte“ wird.²⁵ Zu guter Letzt setzt er den Stil mit dem österreichischen Wesen selbst gleich: „Das österreichische Wesen ist die leibhaftige Barockfaçade: lustig und frisch und immer lächelnd, nirgends langweilig, voller Capricen und lustiger Dinge, ein ganzes Nest von Ueberraschungen.“²⁶ Im Anschluss grenzt er diesen fidelen Operetten-Wiener vom faden, korrekten Norddeutschen ab, den sich, wie er beklagt, immer mehr „moderne“ Österreicher zum Vorbild nähmen. Von seinem Kollegen Camillo Sitte, ursprünglich eher Freund der Gotik, wird dieser Text begeistert aufgenommen und überschwänglich rezensiert.

„Das Umfassende und Lebenskräftige dieses Styls, welcher Literatur, Politik, Sprache und Sitten seiner Zeit gleichmässig beherrscht und so viel neues zu schaffen vermochte, sehen wir so lebendig vor uns, dass man sich unwiderstehlich angezogen fühlt, sich der Barocke in die Arme zu werfen, [...]“²⁷

Interessant dabei ist, dass Sitte den Barockstil als letzten möglichen echten „Neo“-Stil erkennt und am Ende des Textes fragt:

„Wohin wir gelangen, wenn auch diese letzte mögliche Restauration einer alten Kunstwelt hinter uns liegt, werden wir ja sehen. Stehen bleiben können wir unbedingt nicht.“²⁸

Etwa zehn Jahre nachdem Ilg und Sitte, beides Studenten bei Eitelberger, begonnen hatten, den Barock auf wissenschaftlicher und publizistischer Ebene zu rehabilitieren, wurde das erste große, wirkungsmächtige Bauprojekt in dem

²⁵ Ebenda, p. 42

²⁶ Ebenda

²⁷ Offenes Schreiben an Dr. Ilg, Salzburger Gewerbeblatt, Jg. 3 (1879) p. 54f. Zitiert nach: Camillo Sitte Gesamtausgabe, Band 2, Wien 2010

²⁸ Ebenda

„neuen“ Stil realisiert, die Fertigstellung des Michaelertraktes der Hofburg.²⁹ Als Bauherr fungierte wenig überraschend das Kaiserhaus, das entgegen allgemeinen Trends dem Barock nie abgeneigt war, wobei man sich auf Innenausstattung beschränkte, wie bei der Ausgestaltung der Winterreitschule 1853. Dem bürgerlichen Intellektuellen galt der Barock da noch als albern und elitär.³⁰ Schon in den achtziger Jahren erlebte der Barock einen gewissen Aufschwung, als Beispiel seien der Phillip-Hof und die Landwirtschaftliche Produktenbörse, beide von Karl König, genannt. Der wirkliche Aufstieg des Neobarock zur dominanten Stilform kann jedoch quasi zeitgleich mit der Entstehung der Otto Wagnerschen „Vormoderne“ in den frühen Neunzigern beobachtet werden. Diese beiden Richtungen sollten nun die nächsten zwanzig Jahre um die Vorherrschaft ringen.

Besonders dort, wo sich genuin barocke Bausubstanz befand, entwickelt sich um die Jahrhundertwende eine Tendenz zur Angleichung beziehungsweise Vervollkommenung. Am Schwarzenbergplatz, wo noch freie Sicht auf das heute vom Russendenkmal verdeckte Palais Schwarzenberg herrschte, wurden das Haus der Kaufmannschaft und gegenüber das Haus der Industrie wie selbstverständlich in barockem Stil erbaut. Am Karlsplatz scheiterte Otto Wagner mit seinen Entwürfen für das Kaiser-Franz-Josef Stadtmuseum vor allem an der Nähe zur Karlskirche, die in den Augen vieler nichts anderes als eine stilistische Assimilation zuließ.³¹ Auch dieser Aspekt darf angesichts der prominenten Barockfassade der ehemaligen Klosterkirche bei der Stilwahl des Schwarzspanierhofs nicht unterschätzt werden.³²

²⁹ Rudolf Eitelberger war Begründer des Kunsthistorischen Instituts an der Universität Wien und der „Wiener Schule“ der Kunstgeschichte.

³⁰ Walter Krause 1995, p.315

³¹ Dazu Peter Haiko, Das Kaiser-Franz-Joseph-Stadtmuseum. Das Scheitern der Moderne in Wien. Tübingen 1987

³² Wie wichtig die Fassade für den Platz und vor allem für die lange Sichtachse von der Landesgerichtsstraße ist, lässt sich auch daran ersehen, dass sie heute noch steht und erst jüngst renoviert wurde, obwohl sie mangels eines dahinter liegenden Kirchenbaus jegliche Funktion eingebüßt hat.

Doch wer sind diese Feinde der Moderne, die Verfechter des Neobarock? Es ist auf der einen Seite eine sich verbreiternde bürgerliche Mittelschicht: Ärzte, Beamte, Kaufleute, voll Abstiegsangst und stets mit dem Blick zum Adel, mit dem sie die Furcht vor dem erstarkenden Proletariat teilt. Auf der anderen Seite ist es der alte und neue Adel samt dem Kaiserhaus, der, verunsichert ob der neuen Zeiten, gerne an die gute alte Zeit einer Maria Theresia anknüpfen will. Es herrscht ein tiefes Misstrauen der Moderne gegenüber, und nur wenige gehen das Wagnis ein. Victor Zuckermandel lässt zur selben Zeit, als der Schwarzschanierhof gerade im Bau steht, von Hoffman das wegweisende und diesbezüglich in Wien bis dahin unerreichte Sanatorium Purkersdorf am Stadtrand planen. Noch vor Ende des ersten Dezenniums erzeugte der von Leopold Goldmann bei Loos beauftragte Bau am Michaelerplatz einen Architekturskandal ungeahnten Ausmaßes. Die moderne Architektur wird also von Bankern und Kapitalisten vorangetrieben, später auch von einer sozialdemokratischen Bildungselite. Die absolute Mehrheit der Zeitungsabonnenten und Kaffeehausbesucher stand aber wie zu allen Zeiten nicht auf der Seite des Neuen.

„Der Maria-Theresien-Stil ist doch der schönste“ Franz Ferdinand gegen Otto Wagner. Oder: Sarajewo als kulturpolitischer Befreiungsschlag.

Gegen Ende des Jahrhunderts wird die Frage nach dem passenden Stil zunehmend zu einem Politikum. Dem international orientierten Jugendstil der Wiener Secession wird „Vaterlandlosigkeit“ vorgeworfen, während der Barock zunehmend als einzig angemessene Manier des echten Österreich-Patrioten stilisiert wird. Wichtigste Figur in diesem Prozess ist Erzherzog Franz Ferdinand. Albert Ilg war dessen Kunsterzieher und wohl Hauptverantwortlicher für dessen Barockbegeisterung. Nach dem Tod Erzherzog Carl Ludwigs 1896 wurde Franz

Ferdinand nicht nur zum Thronfolger, sondern er übernahm auch das durchaus aktiv ausgeübte Protektorat der *k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*.³³

In der Kunstpolitik des Herrscherhauses führte am Thronfolger jedenfalls kein Weg vorbei. Besonders darunter zu leiden hatte Otto Wagner, der nahezu systematisch in der Vergabe von Großaufträgen übergangen wurde. Im Vorwort zu seinem Tagebuch bemerkt er:

„Zur Eröffnung der Steinhofer Kirche kam, in Vertretung des Kaisers, Erzherzog Franz Ferdinand. Ich mußte ihm den Bau erklären, worauf er als Schlußbemerkung einer Ansprache sagte: 'Der Maria-Theresien-Stil ist doch der schönste.' [...] Die Gemeinde hatte viel zu wenig Mut, sich den überaus gehässigen Machenschaften des Erzherzogs entgegenzustellen. Mit dem Tod des Thronfolgers war, meiner Meinung nach, für Österreich das größte Hindernis der letzten 15 Jahre für die Betätigung und Fortentwicklung der modernen Architektur überwunden.“³⁴

Der doch recht drastische letzte Satz zeigt, wie tief die Kluft damals gewesen sein muss. Doch Franz Ferdinand stellte sich keineswegs nur gegen die vaterlandslose Moderne, sondern auch die kosmopolitische Neorenaissance der Ringstraße. Letztendlich wurde durch ihn die Fertigstellung des Semperschen Kaiserforums verhindert.

„Die Neorenaissance Sempers dürfte Franz Ferdinand – so ist zu vermuten – als verwerflicher habsburgischer Assimilierungsversuch mit dem – nicht zuletzt auch jüdischen – Wiener Großbürgertum erschienen sein, dem er das Bodenständige mit der nun von ihm forcierten Präsenz der alten Habsburgermonarchie entgegensetzen will.“³⁵

³³ Camillo Sitte, Gesamtausgabe, p. 128

³⁴ Heinz Geretsegger, Max Peintner: Otto Wagner 1841 – 1918. Unbegrenzte Großstadt – Beginn der modernen Architektur. Salzburg 1964. p. 22. zitiert nach: Camillos Sitte Gesamtausgabe, 2010 p. 130.

³⁵ Peter Haiko 1998, p. 82

„Jeder reiche Jud könnte sich das erbauen lassen“³⁶ war seine lapidare Meinung zu den schon fertigen Teilen des Kaiserforums. Der Weiterbau am Kaiserforum wurde von ihm mit dem Argument untersagt, dass „*die optische Präsenz der alten Hofburg gegen die neue Ringstraße zu erhalten*“³⁷ sei. Anstelle sollten mit dem Geld die Hofburg und der Hradschin in Prag restauriert sowie Unmengen von Antiquitäten für die Hofburg angeschafft werden. Der Unterschied zwischen Original und Interpretation wurde dabei nicht so drastisch gesehen, der Michaelertrakt der Hofburg als echter Fischer-von-Erlach-Bau wahrgenommen, der eben mit etwas Verspätung fertig gestellt worden war. Hauptsache Barock.

Ist Ilg der Barockstil zuerst ein zutiefst „wienerischer“, der sich gegen das Fremde, Internationale der Neorenaissance und später der aufkommenden Moderne durchzusetzen hätte, so wird er spätestens unter Franz Ferdinand als universaler Reichsstil vereinnahmt, der an der künstlerischen Front nationalistischen Bestrebungen entgegenwirken sollte. Dieses Rückbeziehen auf eine große Vergangenheit ist zweifelsohne Symptom einer Identitätskrise sowohl der Gesamtgesellschaft als auch der Herrschenden. Damit verbunden ist stets auch eine Idealisierung und Verkitschung, vergleichbar mit den Sissi-Filmen der fünfziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts. Auch hier musste eine glorreiche Vergangenheit gefunden (und idealisiert) werden, an die man anknüpfen konnte, um die nach Wirtschaftskrise, Austrofaschismus und Nationalsozialismus in Trümmern liegende österreichische Selbstwahrnehmung wieder aufzurichten.

³⁶ Eduard Irmisch, Beitrag zur Baugeschichte der Neuen Hofburg in Wien. Wien 1932, p. 19. zitiert nach: Peter Haiko 1998, p. 82

³⁷ Peter Haiko 1998, p. 82

Posthistorismus?

Beschäftigt man sich mit der Architektur des Historismus, kommt man an Renate Wagner-Rieger schwerlich vorbei. Sie war es, die Ende der Sechziger mit der Erforschung und somit Rehabilitierung dieser lange Zeit geringgeschätzten Epoche der Wiener Architektur begann. Ihre Einteilung in romantischen, strengen und späten Historismus hat sich allgemein durchgesetzt und es besteht auch nicht die Notwendigkeit daran zu rütteln. Doch könnte man den Eindruck gewinnen, dass der Jugendstil den späten Historismus innerhalb weniger Jahre als dominanten Stil abgelöst hätte und alles andere im besten Falle altmodisch, jedenfalls sicher keine Typologisierung wert sei. Dem wage ich zu widersprechen: Ich würde den mit dem Jugendstil koexistenten Historismus gerne als „Posthistorismus“ ansprechen.

Doch was soll diesen Posthistorismus nun vom späten unterscheiden? Ich möchte mit den Gemeinsamkeiten beginnen. Die Prunksucht, das überbordende Element, der Eklektizismus in der Stilwahl, das schwer Fassbare – all das bleibt wie es ist, so es sich nicht sogar noch steigert. Überhaupt sind die Unterschiede an den Äußerlichkeiten wohl zu gering, um eine neue Begrifflichkeit zu rechtfertigen. Es sind die Umstände. Nach den ersten Bauten Wagners, nach der ersten großen Jugendstil-Welle Ende der neunziger Jahre kommt er zurück, der Historismus, und er wird zum Statement. War noch wenige Jahre zuvor die Frage des Stils eine Entscheidung zwischen Barock und Renaissance, Deutsch oder Italienisch, so stellt sich nun die Frage: Alt oder Neu? Der Posthistorismus ist eine zutiefst politische, weltanschaulich geprägte Architektur, ein Statement gegen eine sich zunehmend schneller verändernde Welt. Umso deutlicher wird es bei Bauten, die sich dem Jugendstil gänzlich verweigern wie das Kriegsministerium von Baumann, bezeichnenderweise der letzte Großbau der untergehenden Monarchie.

Zum Schluss: Ein Epilog

Als ich mich mit dem Thema meiner Diplomarbeit zu beschäftigen begann, waren meine Erwartungen gänzlich andere. „Wie baut ein Stift?“ oder besser „Was unterscheidet es vom gemeinen Spekulant?“ waren die ersten Fragen, die ich mir stellte. Beide bleiben in dieser Arbeit im Wesentlichen unbeantwortet. Sehr spannend wäre der Vergleich des ausgeführten Baus mit den offenbar zahlreichen Konkurrenzentwürfen gewesen, hätte sich doch gerade hier der Einfluss und Geschmack der Stiftes klar herausarbeiten lassen. Die Quellenlage hat mir diese wertvollen Erkenntnisse verweigert.

Der Versuch einer monographischen Bearbeitung des Schwarzspanierhofs war jedoch sicherlich nicht ganz umsonst. Es handelt sich ohne Zweifel um eines der ambitioniertesten Zinshausprojekte des späten Historismus, dem ein wenig zu Unrecht die Erwähnung in der einschlägigen Literatur bis auf ein Überblickswerk verweigert wurde. Das zeigt auch wie lückenhaft die Forschung zum historistischen Zinshausbau ist, und seit den späten Siebzigern ist das Interesse daran nahezu gänzlich verschwunden.³⁸ Die Wichtigkeit sich damit zu beschäftigen kann meiner Ansicht nach aber gar nicht überschätzt werden, prägen doch diese Bauten wie keine andere Bauaufgabe aus keiner anderen Epoche das Stadtbild. Sie sind das ästhetische „Weiße Rauschen“ der Stadt und gerade das rechtfertigt ein genaueres Hinsehen. Um die Jahrhundertwende und den Jahren vor dem ersten Weltkrieg findet sich eine unglaubliche ästhetische Diversität an den Hausfassaden, von „strengem“ Historismus bis zu protomodernen stereometrischen Fassaden ist alles möglich. Es braucht nur einen kleinen Spaziergang in

³⁸ Als große Ausnahme ist hier das Architektenlexikon des AZW zu nennen, das durch seinen Umfang eine unschätzbar wertvolle Quelle zur historistischen Wohnbauarchitektur darstellt.

den gründerzeitlich dominierten Vierteln, um an oft schmalen Häusern in Seitengassen außergewöhnliche Lösungen zu finden, die sich einer eindeutigen Kategorisierung entziehen. Nicht zuletzt waren diese Wohnhausfassaden auch ein Experimentierfeld für Architekten, auch weil an weniger prominenten Orten kein Widerstand zu erwarten war.

Auch die Forschung zur letzten Phase des Historismus, dem Neobarock, köchelt seit Jahrzehnten auf sehr kleiner Flamme. Zu übermächtig scheint die aufkommende Moderne, um sich mit solchen scheinbaren Atavismen zu beschäftigen. Wie sehr sich aber gerade im Historismus, speziell im Neobarock, die damalige Gesellschaft widerspiegelte, zeigt sich vor allem auch daran, dass er mit deren Zusammenbruch durch den Ersten Weltkrieg schlagartig verschwand.

Literatur

Eintrag über Flesch-Brunningen im Architektenlexikon des AZ W

<http://www.architektenlexikon.at/de/143.htm> am 12.12.12

Peter Haiko, 1992

Peter Haiko, Roberto Schenzen, Architektur. Wien 1850 -1930, Wien 1992

Peter Haiko, 1998

Peter Haiko, Bauen in der Versuchsstation Weltuntergang, in Piper, Ernst (Hrsg.) Bauen und Zeitgeist: Ein Längsschnitt durch das 19. und 20. Jahrhundert, Basel 1998

Albert Ilg, 1880

Albert Ilg, Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunststepistel, Wien 1880

Walter Krause, 1995

Walter Krause, Albert Ilg und der Wiener Neubarock (Einleitung), in: Friedrich Polleroß, Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition. Wien 1995

Mansch, 1913

A. Mansch (Hrsg.): Meister-Archiv. Gallerie von Zeitgenossen Deutschlands aus dem Gebiet der bildenden, bauenden und technischen Künste. Berlin um 1913

Peter Pötschner, 1970

Peter Pötschner, Das Schwarzspanierhaus, in: Wiener Geschichtsbücher, Band 2. Wien 1970

Camillo Sitte Gesamtausgabe, 2010

Klaus Semsroth; Michael Mönninger; Christiane Crasemann Collins (Hrsg.) Camillo Sitte Gesamtausgabe. Wien 2010

Renate Wagner Rieger, 1970

Renate Wagner-Rieger, Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970

Abbildungen



Abbildung 1: Schwarzschanterhaus, um 1900

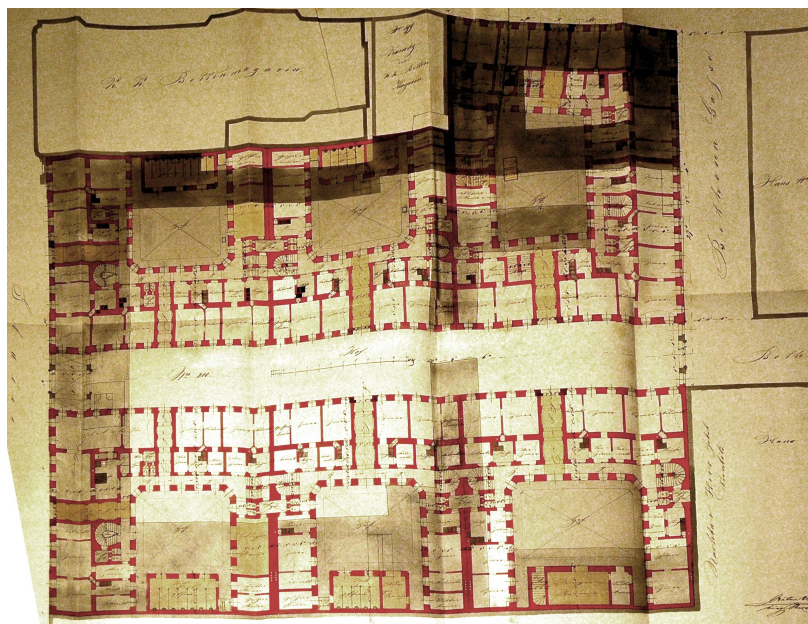


Abbildung 2: Ubell-Plan

Der Schwarzspanierhof



Abbildung 3: Schwarzspanierhof ca. 1930



Abbildung 4: Schwarzspanierhaus um 1870, Blick vom Turm der Votivkirche. Vor dem ehemaligen Kloster das noch unverbaute Glacis, im Hintergrund sind die beiden Trakte von 1864 zu erkennen.



Abbildung 5: Schwarzspanierhof 2012

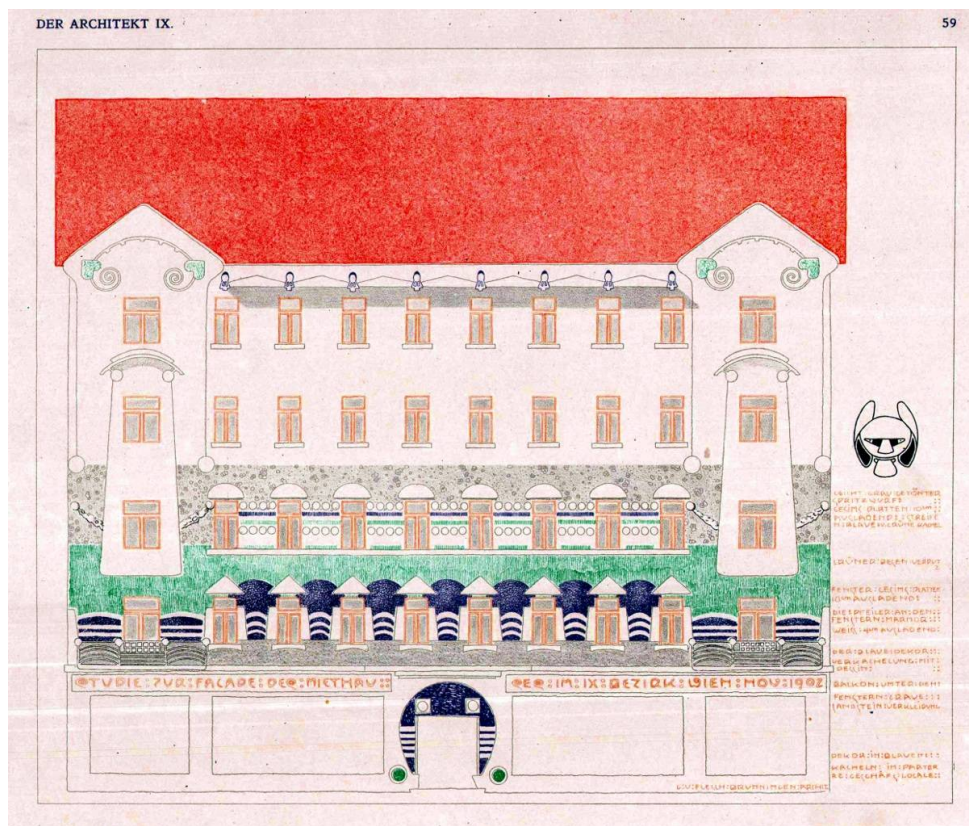


Abbildung 6: G. Flesch-Brunning, Entwurf für ein Wohnhaus im 9. Bezirk, 1903

Der Schwarzspanierhof



Abbildung 7: Wohnanlage Herbeckstraße



Abbildung 8: Wohnkomplex Blechturmstraße



Abbildung 9: Hotel Radium Palace



Abbildung 10: Hotel Radium Palace, kurz nach der Fertigstellung



Abbildung 11: Sanatorium Purkersdorf von Josef Hoffmann



Abbildung 12: Schwarzschanerhof unmittelbar nach der Fertigstellung

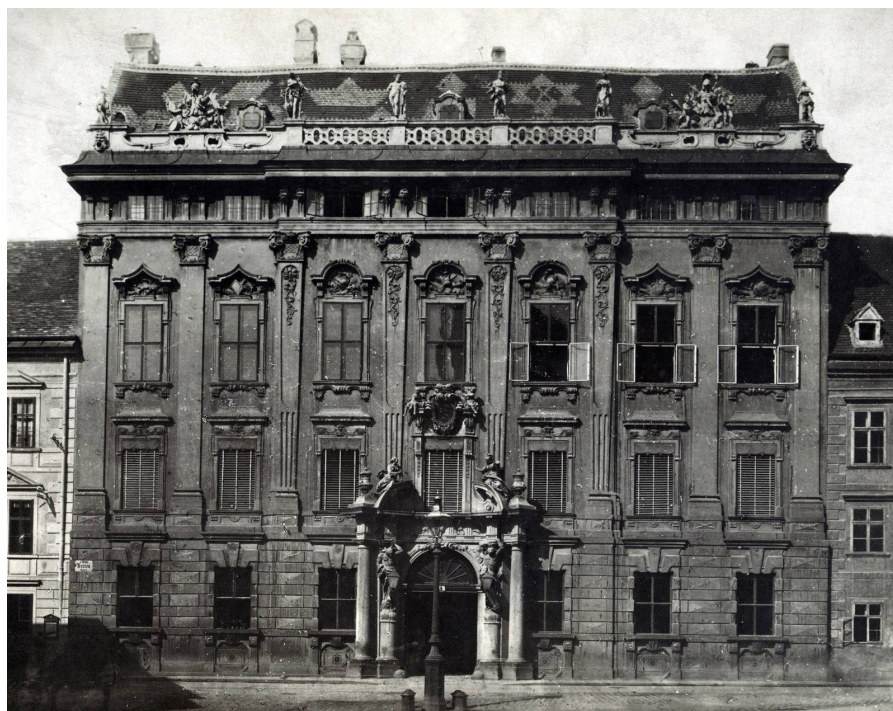


Abbildung 13: Palais Daun-Kinsky

Der Schwarzspanierhof



Abbildung 14: Portal Schwarzspanierhof, Originalzustand



Abbildung 15: Palais Walterskirchen, Portal



Abbildung 16: Portal Schwarzspanierhof 2012



Abbildung 17: Schwarzschanterhof von der Beethovenstraße aus



Abbildung 18: Innenhof



Abbildung 19: Klopfbalkone



Abbildung 20: Seitlicher Innenhof



Abbildung 21: Stiftswappen 1864

Bildnachweis

Abb. 1,2 Stiftarchiv Heiligenkreuz

Abb. 3 Peter Pötschner, Das Schwarzspanierhaus. Wien 1970

Abb. 4 Bildarchiv Österreichische Nationalbibliothek

Abb. 5 Foto des Verfassers

Abb. 6 Der Architekt IX, 1903

Abb. 7-10 Foto des Verfassers

Abb. 11 Rolf Toman, Wien Kunst und Architektur. Köln 1999

Abb. 12 Stiftarchiv Heiligenkreuz

Abb. 13 Unidam, Diasammlung

Abb. 14 Bildarchiv Österreichische Nationalbibliothek

Abb. 15 Unidam, Diasammlung

Abb. 16-21 Foto des Verfassers

Abstract

Die vorliegende Arbeit handelt von dem Schwarzspanierhof, einem Zinshauskomplex in der Schwarzspanierstraße 15 im neunten Wiener Gemeindebezirk. Es wird die Baugeschichte vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart behandelt, wobei der Schwerpunkt auf den Bauten des Stiftes Heiligenkreuz zwischen 1864 und 1904 liegt. Auf die neobarocke Architektur und den Architekten des großen Erweiterungsbaus von 1903/04, Gustav Flesch-Brunningen, wird näher eingegangen.

Den zweiten Teil der Arbeit bilden Gedanken über die neobarocke Facette des Historismus, deren Entstehung und Bedeutung in der Wiener Architektur zwischen 1900 und 1914. Dabei werden sowohl die Konflikte mit der „modernen“ Architektur Otto Wagners und seiner Schüler als auch der politische Ballast, den diese letzte Mode des Historismus zu tragen hatte, behandelt.

Curriculum Vitae

Karl Ernst

Geboren am 24. August 1984 in Wien

Bildungsweg

2002 Matura am BG/BRG Laa an der Thaya

2002/03 Präsenzdienst

2003 – 2012 Studium der Kunstgeschichte in Wien

Lohnarbeit

2009 – 2011 Fahrradbote bei Hermes Radbot_innen

Seit 2011 Fahrradmechaniker bei „Das Radhaus“

Danksagung

Mein Dank gilt Prof. Dr. Schwarz für seine Betreuung und die vielen aufmunternden Worte, Prof. P. DDr. Alkuin Schachenmayr OCist für die Benutzung des Stiftarchivs Heiligenkreuz, meiner Mutter für ihre langjährige Unterstützung, meiner Freundin für Motivation, Geduld und Kaffee, sowie allen Freund_innen und Kollegen, die mir mit Inputs und Korrekturen geholfen haben.

Speziellen Dank möchte ich meinem Vater zukommen lassen, dem es leider nicht vergönnt war den Abschluss dieser Arbeit zu erleben, für die unzähligen selbstgekochten Abendessen, anregenden Diskussionen und die Übersetzungshilfe bei schwer lesbaren Kurrent-Manuskripten. Er war mein größter Ansporn, mein Studium doch noch zu beenden.