



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Die Lehrjahre Leopold Bauers. Ein junger Baukünstler zwischen
Tradition und Moderne

verfasst von | submitted by

Dr.med.vet. Dorothea Foramitti BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Andreas Nierhaus

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt Mag. Dr. Andreas Nierhaus für die interessante Themenstellung und die kompetente Betreuung dieser Arbeit. Ebenso danke ich allen, die mich bei meiner Recherche zu Leopold Bauer im LBA der Wiener Albertina unterstützt haben. Danken möchte ich vor allem Nikolina Spasovska, MA vom Studiensaal der Wiener Albertina und Leopold Kudrna von der Sammlungsverwaltung der Wiener Albertina, deren wertvolle Unterstützung wesentlich zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen hat.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Forschungsgegenstand und Aufbau.....	1
1.2 Forschungsstand und Methode	3
2. Das Leopold Bauer Archiv der Wiener Albertina	6
3. Leopold Bauer (1872–1938).....	8
3.1 Publikationen Leopold Bauers	12
3.2 Leopold Bauer, ein Kunstjünger Otto Wagners	16
3.3 Leopold Bauer zwischen Tradition und Moderne	18
4. Otto Wagner und Charles Baudelaire zum Begriff der Moderne	20
5. Leopold Bauer an der Wiener Akademie bei Carl von Hasenauer	27
5.1 Hasenauers Stil	28
5.2 Bauers Arbeiten bei Hasenauer aus den Jahren 1892/93	30
6. Otto Wagner (1841–1918) und die Wagnerschule.....	34
6.1 Wagners Lehrprogramm.....	35
6.2 Bauer und das „Wagnersche Zinshaus“	40
7. Leopold Bauers Schulprojekte aus der Wagnerschule (1894–1896)	41
7.1 Arena in einem kaiserlichen Park.....	44
7.2 Wettbewerbsprojekt für ein Rathaus in Stuttgart	48
7.3 Hansen-Preis für die Studie nach der Antike	50
7.4 Schulabschlussprojekt, Ein Fürstensitz in Monaco	51
7.4.1 Vergleichsprojekte und Nachfolgeprojekte	53
7.4.2 Die graphische Inszenierung	58
7.4.3 Schwendenwein-Stipendium und Rompreis	60
8. Der Architekt, ein Medium für zeitgenössische Aufsätze.....	62

9. Die zeichnerische Konzeption von Architektur	65
10. Reziproke Einflussprozesse in der Wagnerschule.....	69
11. Conclusio	73
Verzeichnis, der in der Arbeit analysierten Zeichnungen aus dem Leopold Bauer Archiv der Wiener Albertina	78
Literaturverzeichnis	88
Abbildungsnachweis.....	97
Abbildungen.....	98
Abstract	133

1. Einleitung

Es ist derselbe Sehnsuchtsdrang, der alte Messiastraum der Menschheit, der uns am Ende dieses Jahrhunderts erfasst. Eine Spannung sondergleichen bemächtigt sich unserer Künstler, denn allerorten sieht man die ersten Anfänge einer neuen Kunst emporsprießen.¹

Mit diesen Worten leitet Leopold Bauer das Vorwort zu seinem Werk *Verschiedene Scizzen, Entwürfe und Studien. Ein Beitrag zum Verständnis unserer modernen Bestrebungen in der Baukunst* (1899) ein und charakterisiert damit sehr treffend die Zeit der Jahrhundertwende als Epoche der Neuerung und des Umbruches. Bauers Schreibstil neigt zum pathetischen Überschwang und spiegelt jene kulturelle Aufbruchsstimmung wider, die um 1900 in Wien herrschte. Sein architekturtheoretischer Text wirkt fast wie ein kulturgeschichtliches Manifest. Das „Messianische“ im Ton zeigt, wie stark die Stilwende dieser Jahre als kulturelle „Erlösung“ empfunden wurde. Gerade in jener Zeit, als Otto Wagner, der große Erneuerer des historischen Wiener Architekturgeschmacks und Wegbereiter einer urbanen Vision, die Wien zur Weltstadt erheben sollte, den Höhepunkt seiner Karriere erreichte, trat Leopold Bauer in die Wiener Kunstschule ein.

Zu Beginn seiner Laufbahn zählte der junge Architekt zu den maßgeblichen Protagonisten der modernen Architektur in Mitteleuropa. Seine Orientierung galt zunächst dem persönlichen Vorbild und der Lehre Otto Wagners, dessen rationalistische Architekturauffassung für eine neue, zukunftsweisende Baupraxis stand. Doch bereits Bauers theoretische Überlegungen, die von den Gedanken Gottfried Sempers und von darwinistischen Modellen geprägt waren, richteten das Denken des jungen Architekten auf eine Komplexität, die sehr bald nicht mehr im Einklang mit dem Rationalismus seines Lehrers stand. Früh distanzierte er sich von der progressiven Ästhetik der Moderne und unterzog seinen Lehrer scharfer Kritik. In Folge löste er sich von dessen avantgardistischen Ansätzen und wandte sich zunehmend einer konservativen, historisierenden Architekturauffassung zu.

1.1 Forschungsgegenstand und Aufbau

Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind die architektonischen Schulentwürfe Leopold Bauers, die während seiner Studienzeit unter der Leitung von Carl von Hasenauer 1892/93 und Otto Wagner in den Jahren von 1894 bis 1896 entstanden sind.

¹ Bauer 1899, unpaginiertes Vorwort.

Die vorliegende Arbeit versucht möglichst umfassend den bereits inventarisierten Bestand des Leopold Bauer Archivs aus den betreffenden Jahren in einem chronologischen Zusammenhang darzustellen, bislang unveröffentlichtes Material zu beschreiben und gegebenenfalls neu zuzuordnen, allerdings ohne Anspruch auf Vollständigkeit.

Im Fokus steht die Frage, inwieweit sich in diesen frühen Entwürfen die stilistischen und konzeptionellen Einflüsse seiner Lehrer widerspiegeln und welche Merkmale zugleich auf eine eigenständige gestalterische Handschrift Bauers hinweisen. Zugleich wird untersucht, in welchem Maße jene frühen Entwürfe einer Schuldoktrin treu blieben, die Mitte der 1890er Jahre eine Position zwischen Traditionalismus und Modernismus einnahm. Das sehr umfangreiche und teilweise gut dokumentierte Material des Leopold Bauer Archivs in der Architektursammlung der Wiener Albertina bietet einen idealen Ausgangspunkt, um der Frage nachzugehen, ob Leopold Bauer als idealtypischer Repräsentant der von Wagner propagierten Moderne gelten kann, die von Wagners funktionalistischen und zukunftsweisenden Ideen bestimmt war. Dabei wird auch das Phänomen der „Moderne“ betrachtet. „Modern sein“ bedeutete den Bruch mit dem traditionellen Vokabular der klassischen Architektur, die Abkehr von historischen Stilen und das Streben nach radikaler Erneuerung, ganz im Sinne der von Otto Wagner propagierten „naissance.“²

Die Arbeit gliedert sich in elf Kapitel. Im ersten Abschnitt wird ein einleitender Überblick über das Leopold Bauer Archiv der Wiener Albertina gegeben, das die erste Grundlage und Quelle meiner Recherchen bildete. Meine Untersuchungen konzentrierten sich vorrangig auf jene Schulprojekte Leopold Bauers, die unter der Leitung von Carl von Hasenauer und Otto Wagner an der Akademie der bildenden Künste in Wien entstanden und die als exemplarisch für Bauers Schaffen in dieser Zeit gelten. Die Kapitel zwei bis drei widmen sich einer kurzen Biografie Leopold Bauers, wobei der Fokus auf seinen Jugend- und Ausbildungsjahren in den frühen und mittleren 1890er Jahren liegt. Bauers späterer Werdegang bleibt dabei weitgehend unberücksichtigt. Ebenso werden Bauers frühe Publikationen sowie sein Status als „Kunstjünger“ Wagners berücksichtigt, um sein Frühwerk im zeitgenössischen Kontext zu verorten. In den nachfolgenden Abschnitten wird der Versuch einer theoretischen Auseinandersetzung mit den Begriffen der Moderne aus der Perspektive Otto Wagners und Charles Baudelaires unternommen. Kapitel fünf beleuchtet Bauers Zeit in der Klasse von Carl von Hasenauer und analysiert einige ausgewählte Schulprojekte dieser Zeit. Nach einer

² Wagner 1896, S. 38.

knappen einleitenden Biografie Otto Wagners widmet sich Kapitel sechs dem Phänomen der Wagnerschule, die sich als „propagandistisch hervortretendes Forschungslaboratorium“³ der modernen Architektur verstand. Im Mittelpunkt steht dabei eine eingehende Erörterung von Wagners Lehrprogramm. Der anschließende Abschnitt der vorliegenden Arbeit widmet sich zahlreichen Projekten Bauers, die unter der Führung Otto Wagners entstanden. Diese werden in Hinblick auf ihre strukturellen, formalästhetischen und inhaltlichen Qualitäten analysiert. Besonderes Augenmerk gilt dabei sowohl den Übereinstimmungen mit den Arbeiten seiner Zeitgenossen als auch den für Wagners Schaffen charakteristischen „Leitmotiven“. Kapitel acht thematisiert die Zeitschrift *Der Architekt*, die als ideales Forum für die Publikation der Schulentwürfe fungierte und sich zugleich zum Sprachrohr der modernen Baukunst mit ausgesprochen fortschrittlicher Tendenz entwickelte.⁴ Die nachfolgende Textpassage befasst sich mit der graphischen Inszenierung von Architekturzeichnungen, die im Kontext der Wagnerschule einen besonderen Stellenwert einnahm. Nach der Analyse der reziproken Einflussprozesse innerhalb der Wagnerschule und dem Versuch, die Frage zu beantworten, inwieweit sich Bauer an seinen Lehrern orientierte, werden die Argumente und gesammelten Erkenntnisse im letzten Teil der Arbeit zusammengefasst. Das anschließend beigefügte Verzeichnis bietet schließlich eine systematische Übersicht über jene Projekte und Entwurfsblätter Leopold Bauers, die im Rahmen der Analyse herangezogen wurden und aus dem Bestand des Leopold Bauer Archivs der Graphischen Sammlung der Albertina stammen.

1.2 Forschungsstand und Methode

Der Architekt Leopold Bauer und sein architektonisches Œuvre fanden in der modernen Architekturgeschichte bis vor Kurzem nur geringe Beachtung. Reihte ihn der Kunstkritiker Ludwig Hevesi 1903 noch neben Joseph Hoffmann, Marcel Kammerer, Josef Plečnik und Max Fabiani unter die „eigensinnigen Köpfe der Richtung“⁵, nahm die spätere Kunstgeschichtsschreibung eine eher ablehnende Haltung gegenüber seinem Werk ein und stellte ihn als wenig begabten Außenseiter dar. Eine neue weniger voreingenommene Sicht auf Bauers Lebenswerk eröffneten erst die, Ende der 1960er und 1980er Jahren veröffentlichten Publikationen von Otto Antonia Graf⁶ und Marco Pozzetto⁷ im Rahmen ihrer Forschungen zur Wagnerschule. Otto Antonia Graf, dem die Geschichtsschreibung ein umfassendes

³ Graf 1969b, S. 198.

⁴ Rennhofer 1987, S. 156–157.

⁵ Hevesi 1903, S. 290.

⁶ Otto Antonia Graf, *Die vergessene Wagnerschule*. Schriften des Museums des 20. Jahrhunderts Wien, Wien 1969.

⁷ Marco Pozzetto, *Die Schule Otto Wagners 1894–1912*, Triest/Wien 1979/1980.

Werkverzeichnis Otto Wagners verdankt⁸, unterzieht in seinem Werk, die *Vergessene Wagnerschule* aus dem Jahr 1969, die erste akademische Schule der modernen Architektur einer kritischen und detaillierten Untersuchung. Graf thematisiert nicht nur die Geschichte und Organisation der Schule, sondern untersucht sowohl die Publikationen als auch die theoretischen Forderungen und Postulate Otto Wagners. Er setzt sich mit dem Werk Wagners in Bezug auf Erneuerung der Form, Konstruktion und funktionale Dimension auseinander. Abschließend weist Graf noch auf das Verhältnis zu Wagners Zeitgenossen hin und thematisiert die unterschiedlichen Richtungen in unmittelbarer Nachfolge der Wagnerschule.⁹ Marco Pozzettos Werk ist in erster Linie ein Quellenwerk, das zu den erreichbaren biographischen Daten der Schüler auch eine umfangreiche Bibliografie erarbeitet.¹⁰ Die beigegebenen zeitgenössischen Aufsätze bieten eine fundierte Grundlage für die Auseinandersetzung mit dem Phänomen „Wagnerschule“.

Erst mit der 2018 erschienenen Monografie des Prager Kunsthistorikers Jindřich Vybíral¹¹ rückte Leopold Bauer wieder ins Blickfeld der kunsthistorischen Forschung. Vybíral würdigte damit den fast vergessenen Architekten und gab ihm einen Platz in der Geschichte der Moderne zurück. Er schließt damit an Ferdinand von Feldegg¹² an, der als erster Biograph Bauers bereits hundert Jahre zuvor dessen Werk gewürdigt hatte – allerdings ohne nachhaltige Wirkung.

Auf fünfhundertachtzig Seiten, reich mit Bildmaterial ausgestattet, bietet Vybíral einen detaillierten und gründlich recherchierten Überblick über Leben und Œuvre Leopold Bauers und räumt dabei mit zahlreichen Vorurteilen auf, die Bauer, als Rebellen und Häretiker der modernen Architektur darstellen. Fraglos ist das sehr umfassende Werk Vybíral das Resultat einer notwendigen Selektion und bietet somit nur begrenzte Einblicke in Bauers kleinere Schulaufgaben und architektonische Fantasien, die während seiner Zeit an der Wiener Akademie entstanden, was auch von Vybíral ausdrücklich vermerkt wird.¹³ Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die bestehende Forschungslücke zumindest partiell zu schließen und damit einen Beitrag zur differenzierteren Betrachtung von Bauers Frühwerk zu leisten.

Neben der Monografie über Leopold Bauer brachten auch Vybíral zahlreiche Essays und Publikationen in diversen kunsthistorischen Fachzeitschriften¹⁴ mehr Klarheit in Bezug auf meine Arbeit. Von grundlegender Bedeutung sind die Beiträge und Studien von Ruth

⁸ Otto Antonia Graf, Otto Wagner. Das Werk des Architekten, Bd.1 und 2, Wien/Köln/Graz 1985.

⁹ Graf 1969a, S. 7–40.

¹⁰ Pozzetto 1980, S. 5.

¹¹ Jindřich Vybíral, Leopold Bauer. Häretiker der modernen Architektur 1872–1938, Basel 2018.

¹² Ferdinand von Feldegg, Leopold Bauer: Der Künstler und sein Werk, Wien 1918.

¹³ Vybíral 2018a, S. 555.

¹⁴ Vybíral, 2007a; Vybíral 2007b; Vybíral 2008; Vybíral 2010; Vybíral 2013; Vybíral 2018b.

Hanisch¹⁵, die sich eingehend mit dem Thema der Moderne auseinandersetzt und für meine eigene Beschäftigung mit dem Untersuchungsgegenstand prägend war.

Eine dezidiert modernere Perspektive auf das Phänomen Otto Wagner und die medialen Strategien der Wagnerschule entfalten die Beiträge von Andreas Nierhaus. Sie zeigen, wie sehr die Rezeption Wagners von Fragen der Vermittlung und Selbstdarstellung geprägt ist.¹⁶

Als wichtigste Quellenergänzung zur angeführten Literatur und von besonderem Wert für meine Forschung erwies sich die Auseinandersetzung mit Zeitschriftenmaterial aus ausgewählten zeitgenössischen Architekturfachpublikationen, wie *Der Architekt* (DA), dessen Beiheft *Aus der Wagnerschule*, die *Deutsche Bauzeitung* (DBZ) und die *Neue Freie Presse* (NFP). Aber auch Leopold Bauers Publikationen¹⁷ aus seiner frühen Zeit bilden eine wesentliche Grundlage meiner Recherche und liefern wertvolles Bildmaterial. Eine unverzichtbare Quelle zum Verständnis des Themas ist Otto Wagners 1889 erschienenes Werk *Einige Scizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*, ein umfangreicher Tafelband, der eine Auswahl seines bisherigen Schaffens zeigt und sein architektonisches Programm bildhaft veranschaulicht. Wagners erstmals 1896 publiziertes Lehrbuch *Moderne Architektur*¹⁸ enthält die umfassendste Darstellung seiner Anschauungen, die zugleich prägend für seine Lehrtätigkeit waren. In Form pointierter Aphorismen, deren kategorischer Tonfall mitunter provozierend wirkt, richtet sich das Werk gegen den historisierenden Eklektizismus. Durch seine argumentative Schärfe wurde das Werk von zeitgenössischer Kritik wie auch von der späteren Architekturgeschichtsschreibung zum wichtigsten Maßstab der Bewertung von Wagners theoretischen Schriften und Bauten erhoben.

Die vorliegende Arbeit bedient sich eines interdisziplinären methodischen Zugangs. Vorhandene Erkenntnisse aus der einschlägigen Literatur werden systematisch ausgewertet und zu einem Überblick verdichtet. Plan- und Bildmaterial dienen sowohl der deskriptiven Analyse als auch der interpretativen Erschließung. Auf dieser empirisch-analytischen Grundlage werden in schriftlicher Form differenzierte Schlussfolgerungen abgeleitet.

¹⁵ Ruth Hanisch, *Moderne vor Ort. Wiener Architektur 1889–1938*, Wien 2018.

¹⁶ Nierhaus 2012; Nierhaus 2014; Nierhaus 2016; Nierhaus 2018.

¹⁷ Leopold Bauer, *Verschiedene Scizzen, Entwürfe und Studien. Ein Beitrag zum Verständnis unserer modernen Bestrebungen in der Baukunst*, Wien 1899.

¹⁸ Otto Wagner, *Moderne Architektur: seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiet*, Wien 1895¹.

2. Das Leopold Bauer Archiv der Wiener Albertina

Die Wiener Albertina verfügt über eine international bedeutende Sammlung von einem außerordentlich großen Bestand an Architekturzeichnungen, die einen Zeitraum vom 14. Jahrhundert bis zur jüngsten Gegenwart abdeckt. Mit der Etablierung einer eigenständigen Architektursammlung im Jahre 1920 begann die systematische Überführung von Architekturzeichnungen aus dem Bestand der Meisterzeichnungen in die neue Abteilung. Alle seit 1968 in die Architektursammlung gekommenen Architektennachlässe werden als geschlossene Archivbestände unter dem Namen des Architekten geführt und mit den Initialen sowie dem Zusatz „A“ alphanumerisch inventarisiert.¹⁹

1940, zwei Jahre nach Leopold Bauers Tod, überließ seine Witwe, Stephanie Bauer, dessen gesamten erhaltenen Nachlass der Graphischen Sammlung der Albertina. In der Folge zeigte die Albertina von Dezember 1940 bis Februar 1941 eine Ausstellung, die einen Einblick in das architektonische Werk Bauers vermittelte.²⁰ Gezeigt wurden Entwürfe, Pläne und Fotografien seiner wichtigsten Repräsentations- und Sakralbauten, Industrieanlagen, Landhäuser und Interieurs.²¹ Auf Grund der erschwerten Bedingungen jener Jahre erschien kein Ausstellungskatalog, stattdessen lag lediglich ein maschineschriebenes Blatt mit Begleittext vor.²² Ein kurzer Artikel im *Völkischen Beobachter* vom 24.12.1940 gibt Auskunft über die „großartige Ausstellung der Entwürfe Leopold Bauers, die durch ihr zeichnerisches Können hervorstechen“. Der Autor des Artikels, Heinrich Neumayer, äußert sich kritisch zur unmittelbaren Bewertbarkeit von Bauers Werk, indem er festhält: „Über den bleibenden Wert des Werkes von Bauer wird die Zeit entscheiden“.²³

Im Jahr 1991 galt der Nachlass Bauers in der Wiener Albertina als nicht mehr auffindbar, was die Vermutung nahelegte, dass er bei einem Fliegerbombentreffer auf das Gebäude im Februar 1945 zerstört worden war. Umso überraschender war die Entdeckung, dass sich ein großer Teil der Hinterlassenschaft Bauers in seiner Villa in der Auhofstraße 230A in Wien-Hacking erhalten hatte. Schließlich wurde der Nachlass von den Erben Bauers im Jahr 1993 der Albertina erneut gestiftet und von Markus Kristan rückgeführt.²⁴

¹⁹ Benedikt 2017, S. 13–15.

²⁰ Kristan 1994, S. 160.

²¹ Kristan 1994, S. 160. FN 7: Belegt durch mehrere Briefe, die im Aktendepot der Albertina hinterlegt sind.

²² Kristan 1994, S. 160.

²³ Neumayer 1940, S. 5.

²⁴ Kristan 1994, S. 160.

Ende der 1990er Jahre wurde ein großer Teil des Werkbestandes Leopold Bauers mit hohen finanziellen Mitteln konservatorisch bearbeitet und wissenschaftlich aufgearbeitet. Anfang der 2000er Jahre erschloss Jindřich Vybíral im Zuge seiner Forschung über Leopold Bauer den sehr umfassenden und bis dahin unzugänglichen Nachlass Bauers für die kunsthistorische Forschung.

Nach einer Inventarisierung aus den Jahren 1997/98 beläuft sich der Umfang von Leopold Bauers Werk auf etwa 20.000 Einzelobjekte. Davon entfallen rund 17.000 Objekte auf Plandokumente, die überwiegend auf Transparentpapier ausgeführt sind.²⁵ Rund 80% dieser Unterlagen lagen gerollt vor; pro Rolle waren im Durchschnitt 20 bis 30 Pläne zusammengefasst, wobei jede Rolle die Unterlagen eines einzelnen Bauprojektes umfasste. Die übrigen Plandokumente waren teilweise gefaltet und in Mappen gelagert. Ein Großteil des Bestandes war verschmutzt und auf Grund von Alterungsprozessen sowie unsachgemäßer Lagerung stark brüchig.²⁶

Ein weiterer architekturhistorisch bedeutender Teil des Nachlasses besteht aus über zwanzig Skizzenbüchern, die sämtliche Schaffensphasen des Architekten umfassen. Sie dokumentieren sowohl Studien und Skizzen von Bauers Reisen als auch eine große Anzahl von Detailentwürfe zu architektonischen Ausstattungsobjekten wie Gitter, Lustern und vergleichbaren Elementen. Die große graphische Begabung Bauers manifestiert sich auch in rund hundert erhaltenen Aquarellen. Diese umfassen Landschaftsdarstellungen, zahlreiche Arbeiten aus seiner Zeit bei Hasenauer und Wagner sowohl eine Vielzahl von Wettbewerbsprojekten.²⁷

Aufschluss über Bauers Schaffen sowie über seine beruflichen und persönlichen Kontakte bieten zudem die überlieferten Briefkorrespondenzen und Postkarten. Darüber hinaus umfasst sein Nachlass zahlreiche zeitgenössische Architekturzeitschriften²⁸, die Einblick in die ästhetischen Strömungen jener Zeit geben.²⁹

Die architektonischen Zeichnungsbestände des Leopold Bauer Archivs (LBA) bilden die grundlegende Quelle und Ausgangsbasis meiner Recherche. Meine Untersuchung konzentrierte sich in erster Linie auf die zwischen 1892 und 1896 entstandenen Arbeiten Leopold Bauers, also auf jene Blätter, die während seiner Ausbildungszeit bei Carl von Hasenauer und Otto Wagner anzusetzen sind. Ein nicht unbeträchtlicher Teil des erhaltenen Konvoluts weist

²⁵ Reikow-Räuchle 2000, S. 41.

²⁶ Reikow-Räuchle 2000, S. 41.

²⁷ Kristan 1994, S. 162.

²⁸ Unter anderem *Ver Sacrum*, *Der Architekt*, *Profil*, Ausstellungskataloge der Beethoven- Ausstellung in der Secession 1902.

²⁹ Kristan 1994, S. 163.

erhebliche konservatorische Defizite auf, die eine detaillierte Analyse erschwerten und mitunter nur eine eingeschränkte Auswertung zuließen. Auch lässt sich nicht ausschließen, dass Teile des ursprünglichen Materials verloren gegangen sind oder ihre Aussagekraft infolge von Beschädigungen und Alterungsprozessen teilweise eingebüßt haben. Damit wird erkennbar, dass einige Aspekte von Bauers Frühwerk bislang nicht hinreichend dokumentiert oder systematisch aufgearbeitet worden sind, was die Notwendigkeit weiterer quellenkritischer Forschung unterstreicht.

3. Leopold Bauer (1872–1938)

Im September 1912, am Ende seiner fast zwei Jahrzehnte dauernden Lehrtätigkeit an der Akademie der bildenden Künste konstatierte Otto Wagner selbstbewusst:

Die aus der Schule hervorgegangenen Meister und Jünger haben meine Lehren in sich aufgenommen [...]. Diese Lehren haben derart feste Wurzeln gefaßt und sind so stark in Fleisch und Blut übergegangen, daß an ein Ausrotten derselben nicht zu denken ist. Deshalb hat die Schule ihre Aufgabe erfüllt.³⁰

Die Absolventen der Akademie galten als ein „neues Architektengeschlecht“ und sie wurden als Begründer einer neuen Ära angesehen. Während eines zweijährigen Aufenthaltes in der Klasse Otto Wagners erfüllte Leopold Bauer voll und ganz das Klischee „des jungen Meisters“³¹ und zählte neben Josef Hoffmann, Jan Kotêra, Hubert Gessner und Josef Plečnik zu den bedeutendsten „Wagnerianern“ der frühen Jahre der Schule.³² Ferdinand von Feldegg reihte Bauer unter die bedeutendsten Wagner Schüler und charakterisierte ihn als „[...] eine besonnene, wieder an die unvergänglichen Grundsätze der Überlieferung anknüpfende, aber dessen ungeachtet moderne Richtung.“³³ Auch der Journalist und einflussreiche Kunstkritiker seiner Zeit, Ludwig Hevesi, bezeichnete Leopold Bauer als einen der „talentvollen Schüler“ der frühen Wagnerschule.³⁴

Gehörte Bauer anfänglich zu den Protagonisten der Wiener Avantgarde, so unterzog er schon sehr bald seinen Lehrer Otto Wagner einer scharfen Kritik, revidierte seine avantgardistischen Ansatzpunkte und wechselte zu einer Mittelposition zwischen Innovation und Traditionsbestätigung. Demzufolge erfuhr Bauer in der späteren Architekturgeschichtsschreibung wenig Wertschätzung und wurde als Rebell und Häretiker

³⁰ Schönthal 1912, unpaginiertes Vorblatt.

³¹ Roller 1900, S. 7.

³² Graf 1969a, S. 39. (Verzeichnis der Schüler).

³³ Feldegg, 1916, S. 403.

³⁴ Hevesi 1903, S. 288.

abgestempelt.³⁵ Erst in den 1980er Jahren rehabilitierte Marco Pozzetto in seiner Schrift über *Die vergessene Wagnerschule* die Person Bauers, indem er schrieb: „Wahrscheinlich wird die Geschichte seinen Beitrag höher bewerten, als das derzeit der Fall ist.“³⁶

Leopold Bauer wurde am 1. September 1872 in Jägerndorf, dem heutigen Krnov, in österreichisch Schlesien als Sohn einer gutbürgerlichen Familie geboren. Er war das mittlere von fünf Kindern aus der ersten Ehe seines Vaters mit Marie Anna Flemich. Für den jungen Bauer war zunächst eine musikalische Laufbahn vorgesehen.³⁷ Musik spielte in Bauers Leben eine bedeutende Rolle, und wiederholt zog er Parallelen zwischen den Ausdrucksformen der Musik, der bildenden Kunst und insbesondere der Architektur.³⁸

Schon 1829 befasste sich Goethe mit den strukturellen Analogien zwischen musikalischen Ausdrucksformen und architektonischen Gestaltungsprinzipien:³⁹ Er nannte „die Baukunst eine erstarrte Musik“ und ergänzte: „[...] die Stimmung, die von der Baukunst ausgeht, kommt dem Effekt der Musik nahe.“⁴⁰

In seinem ersten literarischen Auftreten, dem Aufsatz *„Die alte und neue Richtung in der Baukunst“*⁴¹, stellt Bauer seine Argumentation vor:

Das künstlerische Ausdrucksmittel in der Architektur ist die Combination. Die einfachen symbolisch gewordenen Formen haben sich frühzeitig zu gewissen freistehenden Elementarcombinationen vereinigt, welche schließlich unverrückbare Begriffe für alle Zeiten geworden sind: Säulen, Capitäle, Gesimse, Bögen, in ähnlicher Weise wie sich die Musik auf feststehenden Tonverbindungen, Accorde aufbaut.⁴²

Für Bauer basiert das künstlerische Schaffen in Musik und Architektur auf der Kombination feststehender Grundelemente, deren kreative Neuordnung Harmonie und ästhetischen Ausdruck hervorbringt.

Zwanzig Jahre später, im Jahr 1919, setzt sich Bauer in einem in *Der Architekt* veröffentlichten Essay über Otto Wagner auch mit dessen Verhältnis zu einem weiteren, nicht minderbedeutenden „Wagner“ auseinander und formuliert Otto Wagners Zugang zur Musik.⁴³ Bauer nutzt die musikalische Analogie, um Wagners ästhetische Präferenzen anschaulich zu beschreiben, die von konstruktiver Klarheit bestimmt werden:

³⁵ Vybiral 2018a, S. 7.

³⁶ Pozzetto 1980, S. 213.

³⁷ Vybiral 2018a, S. 23.

³⁸ Ebd.

³⁹ Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens.

⁴⁰ Eckermann 2018, S. 157.

⁴¹ Leopold Bauer, *Die alte und die neue Richtung in der Baukunst. Eine Parallele mit besonderer Rücksicht auf die Wiener Kunstverhältnisse. III. Preis*, in: *Der Architekt*, 4. Jg., 1898, S. 32.

⁴² Bauer 1898, S. 32.

⁴³ Hanisch 2018, S. 200.

Sein [Otto Wagner] Rhythmus ist stets ganz einfachster Art und würde, ins Musikalische übersetzt, etwa dem so leicht faßlichen Rhythmus einer Tanzmusik entsprechen. [...] Wirkliche Freude machte ihm nur leichte Tanzmusik; allerdings war er auch hier ein besonderer Feinschmecker. Die alten Lannerschen Weisen hatten es ihm am meisten angetan; Musikstücke mit komplizierterem Rhythmus oder gar solche mit kontrapunktischem oder thematischem Aufbau waren seinem Verständnis verschlossen. Ich erinnere mich an eine Äußerung Otto Wagners über Tristan, die so drastisch ist, daß ich sie hier nichtwiederzugeben wage.⁴⁴

Ruth Hanisch sieht in dieser Äußerung Bauers sowie in der Gegenüberstellung von Joseph Lanner und Richard Wagner den Gegensatz zwischen Alt-Wien und dem neuen Deutschen Reich.⁴⁵

Nach dem Abschluss der Realschule in Jägerndorf beschloss Bauer seine Ausbildung an der höheren Gewerbeschule in Brünn fortzusetzen. Diese 1874 gegründete Lehranstalt genoss hohes Ansehen, nicht zuletzt aufgrund von Germano Wanderley, der fast drei Jahrzehnte lang architektonische und bauliche Fächer unterrichtete.⁴⁶ Wie Otto Wagner studierte auch er an der Bauakademie bei Carl Ferdinand Busse, dem ehemaligen Assistenten Schinkels. Eine prägende Figur der Schule war auch Alois Prasdorfer, Absolvent der Wiener Akademie sowie Schüler und Mitarbeiter von Theophil Hansen. Er lehrte im Fach „Stillehre“ die Grundsätze der antiken Baukunst, wobei er der griechischen Architektur den Vorzug gab.⁴⁷ In einem im Dezember 1930 in der *Neuen Freien Presse* verfassten Artikel anlässlich des sechzigsten Geburtstages von Josef Hoffmann würdigte Leopold Bauer seinen Lehrer Wanderly als „Fanatiker der gediegenen bautechnischen Konstruktion und als geradezu unübertrefflichen Lehrer, der auf seine Schüler großen Einfluss ausübte und trotz seiner Strenge von allen geliebt wurde“.⁴⁸ Prasdorfer hingegen charakterisierte er als Lehrer, dessen „Vorträge beinahe immer in einem Dithyrambos auf den großen Baukünstler Hansen ausklangen“.⁴⁹ Nach Absolvierung der höheren Gewerbeschule in Brünn, die er zusammen mit Josef Hofmann, Adolf Loos und Hubert Gessner besuchte⁵⁰, entschied Bauer, seine Ausbildung in Wien an der Akademie der bildenden Künste fortzusetzen und sich fortan dem Studium der Architektur zu widmen. Als Bauer im Jahr 1892 in die berühmte Kunstlehranstalt in Wien eintrat, wählte er ebenso wie Josef Hoffmann von zwei Spezialschulen für Architektur die „modernere“, die seit fast zehn Jahren

⁴⁴ Bauer 1919, S. 17 und 20.

⁴⁵ Hanisch 2018, S. 201.

⁴⁶ Vybiral 2018a, S. 26–29.

⁴⁷ Sekler 1982, S. 11.

⁴⁸ Bauer 1930, S. 8.

⁴⁹ Bauer 1930, S. 8, zit. nach Vybiral 2018a, S. 26.

⁵⁰ Josef Hoffmann teilte mit ihm drei Jahre lang die Schulbank, Adolf Loos und Hubert Gessner lernten zwei Jahrgänge höher. Vybiral 2018a, S. 26.

der letzte der Baubarone der Ringstraßen-Ära Carl von Hasenauer, führte. Hasenauer galt in Wien als Repräsentant des Neobarocks, das ab den Neunzigerjahren die bislang bevorzugte Neorenaissance in ihrer Beliebtheit ablöste.⁵¹

Die zwei Architekturklassen unterschieden sich schwerpunktmäßig in der stilistischen Kunstvermittlung: die Schule Hasenauers vermittelte Kenntnisse der Renaissancearchitektur, die Schule Luntz Kenntnisse der Architektur der Gotik. Mit dieser Aufteilung waren die beiden grundsätzlichen historischen Kunstauffassungen vertreten: die „italienische, humanistische Renaissance“ und die „deutsche, theologische Gotik“.⁵² In Hasenauers Klasse verbrachte der junge Bauer nur das Studienjahr 1892/93 und kehrte erst wieder 1894 an die Akademie in Wien zurück, nachdem Otto Wagner nach dem plötzlichen Tod Hasenauers dessen Lehrstuhl übernahm. In seiner Laudatio zum sechszigsten Geburtstag Josef Hoffmanns drei Jahrzehnte später würdigte Bauer seinen damaligen Lehrer Wagner mit den Worten: „[...] kam Otto Wagner, der für uns junge Architekten die Morgenröte einer neuen Zeit bedeutete“.⁵³

In Wagners Meisterklasse zählte Bauer zu den talentiertesten Studenten, errang zahlreiche Preise und arbeitete auch in Wagners Privatatelier mit. Ein Beitrag in *Ver Sacrum* von 1899⁵⁴ belegt seine Beteiligung an der Planung der Wiener Stadtbahnstationen, die er gemeinsam mit Joseph Maria Olbrich und Karl Adalbert Fischl realisierte.

Nach 1905 wandte sich Bauer zunehmend von seinen modernistischen Ansichten ab, distanzierte sich von der Wiener Avantgarde und suchte neue Auftraggeber vor allem im aristokratischen und großbürgerlichen Milieu.⁵⁵ Gleichzeitig geriet er mit seinem Lehrer Otto Wagner immer stärker in Konflikt, da er dessen Rationalismus und Utilitarismus nicht mehr teilte und in Folge scharf kritisierte.⁵⁶ Trotzdem sich Bauer zunehmend von Wagners Positionen entfernte, wurde er 1913 dessen Nachfolger auf dem Lehrstuhl für moderne Architektur an der Akademie der bildenden Künste (1913–1919). Seine Berufung soll auf den Einfluss konservativer politischer Kreise zurückgegangen sein und erfolgte jedenfalls gegen den Willen Wagners und eines großen Teils der Studentenschaft. Während seiner Tätigkeit an der Akademie realisierte Bauer sein bekanntestes Projekt: das Gebäude der Österreichisch-Ungarischen Bank in Wien 9, Otto-Wagner-Platz 3 (heute Österreichische Nationalbank). Nach dem Zusammenbruch der Monarchie wurde das ursprünglich geplante Bauvorhaben allerdings

⁵¹ Vybíral 2018a, S. 32.

⁵² Sarnitz 1994, S. 23.

⁵³ Bauer 1930, S. 8; Neue Freie Presse vom 18. Dezember 1930, S. 8.

⁵⁴ Ver sacrum II, 1899, S. 8.

⁵⁵ URL: <https://www.architektenlexikon.at/de/21.htm> (14.8.2025)

⁵⁶ Ebd: (14.8.2025)

nur in einer reduzierten Variante ausgeführt. 1919 trat Bauer auf Grund heftiger Proteste von Seiten politisch radikalisierten Studenten von seiner Professur zurück.⁵⁷ 1938 starb er unerwartet im 66. Lebensjahr in Wien.⁵⁸

In Wien finden sich neben seinem architektonischen Œuvre nur wenige Spuren, die an Leopold Bauer erinnern. Erst im Zuge des Umbaus des Alten AKH zum Campus der Universität Wien in den Jahren 1992–1998 erhielt der Weg zur Ost-West Erschließung des Areals zu seinen Ehren den Namen *Leopold Bauer Weg*.⁵⁹

3.1 Publikationen Leopold Bauers

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erscheinen im deutschsprachigen Raum vermehrt Publikationen, die einen neuen Ansatz verfolgen. Die Architekten fungieren als Herausgeber und präsentieren gezielt ihre eigenen Projekte und ausgeführten Bauten. Die Inszenierung des eigenen Werks dient nicht nur der Lehre und Dokumentation, sondern auch der Legitimierung des eigenen Werks mit teilweise ausgeprägtem Selbstdarstellungsanspruch und Ausdruck der gesellschaftlichen Stellung des Berufsstandes, der „Architekt als Künstler“.⁶⁰

Seine Position unter den Architekten seiner Zeit verdankt Leopold Bauer nicht nur seinen architektonischen Entwürfen und Realisierungen, sondern in gleicher Weise seinen theoretischen Texten. Er veröffentlichte zahlreiche Artikel und drei Bücher⁶¹, die grundlegende Überlegungen und theoretische Reflexionen zur modernen Architektur umfassen.⁶² Bauer publizierte in architektonischen Fachzeitschriften und in Wiener Tageszeitungen, vor allem im liberalen Blatt *Neue Freie Presse* und in der populären Zeitung *Wiener Tagblatt*.⁶³ Sein erstes Auftreten als Schriftsteller erfolgte bereits 1898 bei einem Aufsatzwettbewerb der Zeitschrift *Der Architekt* über das Thema „*Die alte und die neue Richtung in der Baukunst*“, bei dem er hinter Josef von Dahlen, einem heute in Vergessenheit geratenen Architekten, und Adolf Loos den 3. Platz belegte. Max Fabiani, Ferdinand von Feldegg und Heinrich Henrici bildeten die Fachjury, die die fünf eingereichten Arbeiten beurteilten.⁶⁴ In seinem Text griff Bauer auf

⁵⁷ URL: <https://www.architektenlexikon.at/de/21.htm> (14.8.2025)

⁵⁸ URL: <https://www.architektenlexikon.at/de/21.htm> (14.11.2025)

⁵⁹ URL: <https://geschichte.univie.ac.at/de/personen/leopold-bauer> (14.8.2025)

Leider wurde dieses Straßenschild schon vor einigen Jahren entfernt und nicht wieder ersetzt.

⁶⁰ Nerdinger/Zimmermann 1986a, S. 56.

⁶¹ Bücher: Verschiedene Skizzen, Entwürfe und Studien, Wien 1899; Haus eines Kunstfreundes, Darmstadt 1902; Gesund arbeiten und freundlich wohnen, Probleme unserer Zeit, Wien 1919.

⁶² Wichtigsten schriftliche Werke: *Die alte und die neue Richtung in der Baukunst* (Der Architekt, 1898); *Moderne Schrift* (Der Architekt, 1900); *Otto Wagner* (Der Architekt, 1, 1919). Vybíral 2008, S. 543.

⁶³ Vybíral 2008, S. 544.

⁶⁴ Der Architekt IV, 1898, S. 29.

Gottfried Sempers Stoffwechseltheorie zurück und entwickelte bestimmte Elemente aus Wagners *Moderne Architektur* im Sinne Sempers weiter.⁶⁵ Er vertrat die Ansicht, dass Bauweisen oder Konstruktionen erst dann künstlerisch relevant werden, wenn sie real nicht mehr notwendig sind. Das Ideal, zeitgenössische Konstruktionen in architektonische Schönheit zu überführen, sei praktisch unerreichbar, da der Mensch immer an Bestehendem festhalte. Daher würden im Bauen stets frühere Konstruktionsformen als Verdeutlichung statischer Prinzipien einfließen. Entscheidend für den Kunstcharakter eines Bauwerks sei nicht seine tatsächliche, sondern die visuell wahrgenommene Stabilität. Für Bauer war völlige Neuheit in der Architektur unmöglich, da Fortschritt aus der Erweiterung und Kombination vorhandener Elemente entstehe.⁶⁶ In seinem Essay attestierte Bauer Otto Wagner die Schaffung eines „architektonischen Ordnungselements von übergeordneter Bedeutung, wie sie mit dem Wiener Zinshaus erstmals seit der Antike wieder erreicht worden sei.“⁶⁷

Bauer schreibt weiter:

Jedes Werk, das eine sehr große rhythmische Wiederholung erheischt, muß notwendig ungemein einfach sein. Das Zinshaus wird somit zum Baustein der neuen Stadt. [...] Das Wagner'sche Zinshaus ist die erste Type eines solchen Zukunftshauses, weil es alle Eigenschaften eines neuen Architekturelementes hat, nämlich relative Vollkommenheit und unbegrenztes Combinationsvermögen.⁶⁸

Leopold Bauers wohl bekannteste und einflussreichste Publikation ist sein erstes Buch *Verschiedene Skizzen, Entwürfe und Studien. Ein Beitrag zum Verständnis unserer modernen Bestrebungen in der Baukunst* von 1899. Die Texte schrieb Bauer in der Zeit seiner Studienreisen in Italien und Frankreich. Aus seinem Briefverkehr mit dem Verleger Anton Schroll geht hervor, dass Bauer die Buchausgabe seiner Schulprojekte und selbstständigen Entwürfe schon vor seiner Abreise nach Italien 1896 plante.⁶⁹

Erinnert der Titel des Buches an Otto Wagners Werk, erstmals 1889 verlegt, *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*, so ist auch die Titelei der Ausgabe von Bauer genauestens durchdacht und konzipiert (Abb. 1). Eine Eule, als Symbol der Weisheit, umgeben vom Uroboros, der den unendlichen Kreislauf von Leben, Tod und Wiedergeburt visualisiert. Anders als bei Wagner legte Bauer mehr Wert auf die literarischen Ausführungen und nicht so sehr auf die Betonung von Illustrationen. Von den annähernd 40 Seiten theoretischer

⁶⁵ Hanisch 2018, S. 137.

⁶⁶ Bauer 1898, S. 32; Hanisch 2018, S. 136–137.

⁶⁷ Bauer 1898, S. 32.

⁶⁸ Bauer 1898, S. 32.

⁶⁹ Vybíral 2018a, S. 51.

Reflexionen war mehr als die Hälfte dem Kunsthandwerk und der restliche Teil der modernen Architektur gewidmet.⁷⁰

Das Werk, das von den Zeitgenossen als eine „Art Code civil der modernen Bauformen“⁷¹ rezipiert wurde, öffnet mit einer programmatischen Widmung und emphatischen Huldigung an Otto Wagner:

Ihr Genius hat uns alle kräftig emporgerüttelt aus einem langen Schlaf in einem Augenblick, wo die Weltauffassung schon gewaltig an die morschen Thore unserer Zeit pocht.⁷²

Diese zunächst enthusiastische Haltung gegenüber Otto Wagner wandelt sich innerhalb eines Jahrzehnts in deutliche Ablehnung und führt schließlich dazu, dass zwei klar voneinander abweichende architektonische Positionen aufeinandertreffen.⁷³

In den ersten Kapiteln des Werkes setzt sich Leopold Bauer mit dem Schönheitsbegriff auseinander und startet den Versuch die Entwicklung des Schönheitsbegriffs im modernen Sinne zu definieren. Bauer verbindet Schönheit mit den Gesetzen Darwins.

So argumentiert er:

Wie die ganze organische Natur den Gesetzen Darwins unterworfen ist, so sind es auch alle von Menschenhand hergestellten Gegenständen, [...] diese sind doch Theile seines Geistes, welche als solche der allgemeinen Entwicklungslehre unterliegen.⁷⁴

Als echter „Jünger“ Wagners war Bauer davon überzeugt, dass es die Aufgabe moderner Architektur sei, aus den Quellen der zeitgenössischen Wissenschaft, Technik und Kunst ein harmonisches Ganzes zu bilden. Zentraler Begriff von Bauers Überlegungen ist die Zweckmäßigkeit, wobei der Ausgangspunkt dafür Sempers Idee von der Verknüpfung von Schönheit und Funktion ist.⁷⁵ Dabei beruft er sich auf Darwins Theorie der Entwicklung der Naturformen. Bauer argumentiert, dass menschliche Produkte diesen Gesetzen ebenso unterliegen, wie die organische Natur und dass sich nur jene durchsetzen, die am besten konstruiert und am zweckmäßigsten sind.⁷⁶ Hoffnung auf Überleben habe in seinen Augen nur die zweckmäßigste und am besten konstruierte Form, wobei er Zweckmäßigkeit mit Schönheit gleichsetzt.⁷⁷ Einen eindeutigen Beweis für seine Thesen sieht Bauer in der antiken Architektur. Diese sei, meint er, die überlegene, bestangepasste Bauweise gewesen, weil sie ihr

⁷⁰ Vybiral 2008, S. 544.

⁷¹ Pollak 1909, S. 70.

⁷² Bauer 1899, unpaginiertes Vorwort, Unserem Meister Otto Wagner in Dankbarkeit.

⁷³ Vybiral 2013, S. 217.

⁷⁴ Bauer 1899, S. 1.

⁷⁵ Bauer 1899, S. 21. und Vybiral 2007a, S. 65.

⁷⁶ Vybiral 2007a, S. 66.

⁷⁷ Vybiral 2013, S. 52.

Schönheitsideal nur durch die zweckmäßigsten Einrichtungen überträgt,⁷⁸ hier bezieht sich Bauer auf die Tektonik der hölzernen Konstruktion antiker Tempel. Als anschauliches, modernes Beispiel führt Bauer die Anleihen bei der Eisenkonstruktion in der Steinkonstruktion seiner Zeitgenossen an, vor allem die Paraphrasen von Nieten und Pfeifen in Werken Otto Wagners. Auf diese Weise verband er Darwins Evolutionstheorie mit der Stoffwechseltheorie Sempers.⁷⁹

Allerdings zeigte Bauers Umgang mit der Evolutionstheorie auch manche interpretatorische Schwäche. Schon seine Zeitgenossen äußerten sich kritisch. Ferdinand Fellner von Feldegg, der sich bereits 1880 in einem Aufsatz der Zeitschrift *Kosmos* unter dem Titel „Darwinismus und Ästhetik“ mit Darwins Selektionsgedanken im Kontext der Kunstentwicklung – unter Rückgriff Sempers Überlegungen – auseinandersetzte, publizierte 1899 in *Der Architekt* eine Rezension zu Bauers Schrift unter dem Titel „Philosophie der modernen Baukunst“.⁸⁰ Er wirft Bauer mangelnde Tendenz zur Vertiefung vor und hinterfragt, ob der Grund für das Überleben der Antike tatsächlich ihre Zweckmäßigkeit gewesen wäre.⁸¹ Kritisch hebt er hervor, dass aus Bauers Ausführungen nicht eindeutig hervorgeht, welche architektonischen Gestaltungsformen im Zuge der evolutionären Entwicklung unwiederbringlich verloren gegangen sind. Feldegg wirft die Frage auf, welche konkurrierenden Gestaltungselemente es überhaupt gab, wenn Säule, Architrav und Gesims nach Bauers Auffassung zwangsläufig auch in künftigen Stilformen weiterbestehen sollten.⁸²

Bauers Zugang zur Evolutionstheorie zeichnet sich durch eine auffallend selektive Rezeption aus. Grundlegende Fragen nach Ursprung des Lebens bleiben ebenso unbeachtet wie eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von natürlicher und sexueller Selektion. Seine Kenntnis der Evolutionstheorie und die Anwendung auf architektonische Formen dienen Bauer in erster Linie als Argumente zur Unterstützung des modernistischen Fortschrittsglaubens. In seinem Werk präsentiert er sich als konsequenter Befürworter der Wiener Moderne, für den der Fortschrittsgedanke an oberster Stelle steht.⁸³

Für Bauer konstituiert sich Modernität durch den „umgestaltenden Einfluss der modernen Technik“; er schreibt dazu:

⁷⁸ Bauer 1899, S. 6.

⁷⁹ Vybíral 2013, S. 55.

⁸⁰ Feldegg 1899, S. 21–22.

⁸¹ Feldegg 1899, S. 21.

⁸² Feldegg 1899, S. 21–22 und Vybíral 2008, S. 550.

⁸³ Vybíral 2008, S. 551.

Modern kann man all jene Bestrebungen nennen, welche irgendeinen Zweig der menschlichen Thätigkeit [sic] mit dem jeweiligen Höhepunkte der Cultur [sic] in Übereinstimmung zu bringen suchen.⁸⁴

3.2 Leopold Bauer, ein Kunstjünger Otto Wagners

Im Nachlass von Adolf Loos findet sich eine Fotografie aus dem Jahr 1889, die Studierende der höheren Staatsgewerbeschule in Brünn zeigt (Abb. 2). Unter ihnen befanden sich neben Loos selbst auch Leopold Bauer, Hubert Gessner, Josef Hoffmann und Alois Ludwig, die in den folgenden Jahrzehnten zu zentralen Vertretern der modernen Architektur in Mitteleuropa avancierten.⁸⁵

Diese Entwicklung wurde durch Otto Wagner an der Wiener Akademie der bildenden Künste entscheidend geprägt. Wagners Schule entwickelte sich ab Mitte der 1890er Jahre zu einer der maßgeblichen Ausbildungsstätten für Architektur in Europa und nahm innerhalb der Donaumonarchie eine herausragende Stellung ein. Die besondere Bedeutung der Schule lag in der konsequenten Ausrichtung auf eine zeitgemäße Baukunst, die sich programmatisch von historistischen Strömungen abzusetzen versuchte. Wagner selbst charakterisierte seine Schule, als die am klarsten organisierte und theoretisch fundierteste unter den modernen Architekturbewegungen Europas. Er sah sie als „Laboratorium der modernen Architektur.“

In seiner Antrittsrede verkündete er pragmatisch: „Im Durchpeitschen aller Stilrichtungen, wie es die letzten Jahrzehnte mit sich brachte kann das Heil für die Zukunft nicht liegen.“⁸⁶

Auch die Kunstkritiker nahmen die Absolventen der Schule als Vertreter einer neuartigen Architektengeneration wahr, wobei die Wagnerschule in der öffentlichen Wahrnehmung die Figur eines neuen Heldentypus hervorbrachte. Anstelle des gelehrten Skeptikers und bloßen Nachahmers historischer Bauwerke trat nun der kämpferische Architekt, verstanden als Wahrheitssucher und Schöpfer einer neuen Welt.⁸⁷

Die öffentliche Wahrnehmung der Schule war in erheblichem Maße das Ergebnis der persönlichen Inszenierung Otto Wagners. Er verstand es, die in den Schulpublikationen enthaltenen Lobpreisungen gezielt zu steuern und zugleich durch eine bewusste Mythenbildung das Ansehen der Institution zu festigen. Zentrales Element dieser Selbstdarstellung bildete die

⁸⁴ Bauer 1899, S. 10.

⁸⁵ Vybíral 2007, S. 13.

⁸⁶ DBZ vom 27.10.1894, S. 529–531; Pozzetto 1980, S. 144.

⁸⁷ Vybíral 2007, S. 15.

wiederholte Betonung einer strengen Auswahlpraxis, die ausschließlich den „Allerbesten“ den Zugang zur Schule vorbehalten habe.⁸⁸

Ein Entwurf für den Umschlag der Zeitschrift *Der Architekt* aus dem Jahr 1899 von Leopold Bauer entworfen, visualisiert den jungen, starken neuen Typ eines Wagnerschen Baujüngers (Abb. 3a). Dargestellt ist eine Allegorie auf das Berufsbild des Architekten an der Wende zum 20. Jahrhundert. Im Zentrum erscheint die Figur des jugendlichen Kunstjägers, nackt und muskulös inszeniert, der als Verkörperung des schöpferisch ringenden Architekten verstanden werden kann. Sein Kampf mit der Materie, der Natur, verweist auf den schöpferischen Prozess, in dem das Chaos der Natur durch künstlerische und technische Formgebung in Ordnung übergeführt wird. Demgegenüber steht die monumentale Büste eines älteren Mannes mit ernster, zugleich würdevoller Miene, die an die Darstellung antiker Philosophen erinnert. Die fragmentarische Inschrift identifiziert ihn als Michelangelo, den Inbegriff des künstlerischen Genies der Renaissance, Bildhauer, Maler und Architekt in einer Person. Michelangelo verkörpert das geistige Ideal des Architekten, in dem Strenge, schöpferische Ordnung und zeitlose Prinzipien bildlich verdichtet erscheinen. In der Gegenüberstellung von jugendlicher Tatkraft und weiser Autorität eröffnet die Darstellung ein Spannungsfeld, das den Anspruch der Architekten um 1900 reflektiert, nicht länger bloß Baumeister zu sein, sondern sich als Kulturträger, Künstler und symbolische Protagonisten einer neuen Gesellschaft zu verstehen. Dieses programmatische Selbstverständnis wird durch das ornamentale Blätterwerk im Hintergrund formal unterstützt, das mit seinen flächig-stilisierten Naturmotiven unmittelbar auf den Formenschatz des Jugendstils verweist, in dem die Natur zur dekorativen, rhythmischen Fläche transformiert wird.

Bereits ein Jahr zuvor verfasste Bauer ebenso einen Entwurf für die Titelei der Zeitschrift *Der Architekt*, der thematisch und ikonographisch eng mit der Zeichnung von 1899 verwandt ist (Abb. 4). Der Entwurf zeigt die Gestalt eines nackten, heroisierten Kunstjägers, der sich einer weiblichen Allegorie zuwendet. Die weibliche Figur trägt eine mauerartige Krone, die an die Stadtkrone der Göttin Tyche erinnert und als Symbol der Baukunst zu deuten ist. In den Sockel mit der darauf ruhenden Büste sind die Namen bedeutender Baumeister der Renaissance eingemeißelt. Der Jüngling steht für eine neue Generation von Architekten, die sich zwar dem Erbe der Vergangenheit bewusst bleibt, zugleich jedoch nach Erneuerung der Formsprache im Sinne der Moderne strebt. Hier bleibt Bauer seinem Paradigma treu, das die Moderne nicht

⁸⁸ Vybírál 2007, S. 16–17.

als radikalen Bruch, sondern als kontinuierliche Weiterentwicklung des kulturellen Erbes versteht.

3.3 Leopold Bauer zwischen Tradition und Moderne

Der Beginn des 20. Jahrhunderts stellte eine entscheidende Zäsur in der Entwicklung der modernen Architektur dar, in der sich diese als radikaler Neuanfang verstand. Die Moderne leitete einen tiefgreifenden Wandel in der architektonischen Ausdrucksweise ein, ein Wandel, dessen Vorläufer sich bereits während der Aufklärung andeuteten, jedoch erst mit den technischen Errungenschaften des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts realisierbar wurde. Charakterisiert durch Abstraktion, Transparenz und Technik verkörperte die Architektur dieser Zeit einen grundlegenden Bruch mit den Prinzipien der klassischen Architektur.

Was ist modern? Der Begriff „modern“ oder „Moderne“ wurde in der Bedeutung des 20. Jahrhunderts oftmals als Gegenpol zu „antik“ verwendet, was eine Absage an die Vergangenheit und einen Umbruch in vielen Lebensbereichen gegenüber der Tradition impliziert, bedingt durch Industrialisierung, Lösung des Problems des Massenwohnungsbaus und Säkularisierung.⁸⁹ Ebenso ist zu klären, anhand welcher Kriterien eine Einordnung als „modern“ oder „antimodern“ erfolgt? Eine Möglichkeit, sich dem Begriff der Moderne zu nähern, besteht darin, zwischen einem beschreibenden und einem wertenden Verständnis zu unterscheiden, wie Sándor Békési treffend bemerkt.⁹⁰ Im deskriptiven Sinn gilt etwas als modern, sofern es sich von überlieferten Traditionen löst und grundsätzlich Neues hervorbringt, das bislang nicht existierte. Aus normativer Sicht wird Modernität daran gemessen, ob etwas den Vorstellungen einer legitimen, fortschrittsorientierten Entwicklung gerecht wird. Modern ist das, was in einer bestimmten Epoche den geltenden Maßstäben und Idealen der Moderne entspricht.⁹¹

Der Traditionalismus um 1900 erwies sich ebenfalls nicht immer als echte, weitergelebte Tradition, sondern vielfach als gezielt hergestellte Überlieferung, im Sinne einer neu geschaffenen oder erfundenen Tradition.⁹² Tradition schließt nicht unbedingt Modernität aus, denn es kann auch als modern gelten den Traditionen zu folgen. Das Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Moderne wurde in der Wiener Moderne zu einem produktiven und intensiv diskutierten Konfliktfeld. Diese angebliche Trennlinie zwischen Tradition und

⁸⁹ Schorske 1994, S. VII.

⁹⁰ Békési 2009, S. 98.

⁹¹ Békési 2009, S. 98.

⁹² Békési 2009, S. 98 und in Folge.

Moderne erweist sich bei genauerer Betrachtung häufig als konstruiert, da „Tradition“ nicht selten aus Prozessen hervorgegangen ist, die selbst modern waren.

Schon in seinem umfangreichen Vorwort *Aus der Wagnerschule* der Zeitschrift *Der Architekt* von 1900 thematisiert Alfred Roller das widersprüchliche Erbe, das in „Wort und Tat“ all jene antreffen, die sich mit der Geschichte der Wiener Moderne auseinandersetzen. Er schreibt:

Wahrscheinlich wird es eines Tages irgendein braver Kunstgelehrter unternehmen, die Geschichte der Moderne in Wien zu schreiben. Er wird damit ein böses Stück Arbeit haben, denn die Dokumente, die ihm unsere Zeit in Schrift und That hinterlässt, sind voller Widersprüche.⁹³

Die gängige Gegenüberstellung und Kategorisierung von moderner und traditioneller Architektur seit 1900 erweist sich als unvollständig und kompliziert, vor allem mit Blick auf Wien um die Jahrhundertwende, wo beide Richtungen in einem komplexen Wechselverhältnis standen. Die bloße Verortung der Architekten in einem unscharf definiertem „Niemandland“ zwischen „Tradition und Moderne“, wie sie auch im Titel dieser Arbeit anklingt, erweist sich als analytisch unzureichend.⁹⁴ Vielmehr bedarf es einer präzisen Beschreibung dieses intermediären Feldes, das bislang häufig als implizites Werturteil fungierte und die mangelnde Modernität erkennen ließ.⁹⁵ Bereits 1903 bedauerte Ferdinand von Feldegg, Herausgeber der Zeitschrift *Der Architekt*, eine zukünftige Kunstgeschichtsschreibung, „die ihre ganze Besonnenheit und Objektivität nötig haben“ werde, um im Streit der Moderne und Historie zu entscheiden.⁹⁶ Unter dem Titel „Historisch – Modern“ plädierte er für eine Architektur, die historische Formen bewusst reflektiert und weiterführt, ohne sie dogmatisch zu imitieren. Sein Ansatz liegt zwischen Tradition und Innovation, zwischen Stilbezug und individueller Umgestaltung. Feldegg bezieht sich dabei vor allem auf Friedrich Ohmann, der für ihn als vorbildlicher Vertreter der jungen Künstlergeneration und typischer Repräsentant dieser Übergangszeit gilt.⁹⁷ Ähnlich wie Ohmann war auch Bauer in der Tradition einer historischen Schule aufgewachsen, geprägt von monumentalen Endlösungen seiner frühen Lehrer. Ebenso versteht er die Moderne als eine Entwicklungsstufe der Architektur, die auf verwandte historische Vorbilder, insbesondere den Barock, zurückgreift. Gleichermaßen vereinen sich in Bauer zwei prägende konzeptionelle Ansätze, die zu einer stimmigen künstlerischen Einheit verschmelzen. Er ist Traditionalist und Moderner zugleich, zwei Kunstweisen, die nicht im

⁹³ Roller 1900, S. 5.

⁹⁴ Hanisch 2018, S.7.

⁹⁵ Hanisch 2018, S. 7.

⁹⁶ Feldegg 1903a, S. 43; Hanisch 2018, S. 8.

⁹⁷ Feldegg 1903a, S. 45.

Gegenspiel zueinanderstehen, sondern, die sich ergänzen und eine Verbindung miteinander eingegangen sind.

Wir sind modern, d.h. zeitgemäß immer dann, wenn wir die Errungenschaften der Wissenschaften und der Kunst für unsere Bedürfnisse, unsere Bequemlichkeiten, unseren Gebrauch beanspruchen,⁹⁸

schreibt Leopold Bauer in seinem ersten 1899 herausgegeben Werk *Verschiedene Skizzen, Entwürfe und Studien. Ein Beitrag zum Verständnis unserer modernen Bestrebungen in der Baukunst*. Bauers Rationalismus gründete wesentlich auf seiner Überzeugung, dass Zweckmäßigkeit und Schönheit gleichwertig seien.

Während Otto Wagner die Moderne als konsequenten Bruch mit den historisierenden Traditionen des 19. Jahrhunderts begreift, setzt Leopold Bauer auf einen eher vermittelnden Ansatz, der moderne Entwicklungen integriert, ohne die architektonischen Tradition vollständig zu verlassen. Seine Bauten greifen zunächst auf tradierte Formen zurück, die er schrittweise unter funktionalen und ästhetischen Gesichtspunkten weiterentwickelt.⁹⁹ In seinen Studienjahren an der Wiener Akademie bei Otto Wagner übernimmt er zunächst die Ideale der Moderne und versucht Funktionalität, Komfort und Schönheit harmonisch zu vereinen, später wendet er sich von den Lehrsätzen seines Lehrers ab und kehrt zu historischen Ausdrucksformen zurück.¹⁰⁰ Man darf nicht außer Acht lassen, dass auch Otto Wagner in den frühen Jahren der Wagnerschule noch weit von jenem Verständnis von Moderne entfernt war, das sich um die Jahrhundertwende herausbildete. Erst gegen Ende der 1890er Jahre entwickelte er eine eigenständige moderne Formensprache. Wagners frühe Moderne entsteht aus der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, jedoch nicht durch deren unmittelbaren Übernahme, sondern durch eine kritische, eigenständige Neubestimmung. Anders als seine Vorgänger nutzte er historische Stile nicht zur ideologischen Aufladung, sondern als Ausgangspunkt für gestalterische Transformationen, um einen neuen Stil zu schaffen.¹⁰¹

4. Otto Wagner und Charles Baudelaire zum Begriff der Moderne

Die Wiener Moderne um 1900 markiert eine entscheidende Phase kultureller Erneuerung, in der Literatur, Kunst und Architektur eng miteinander verflochten waren. Während Schriftsteller wie Hugo Hofmannsthal, Karl Kraus oder Robert Musil die intellektuellen und ästhetischen

⁹⁸ Bauer 1899, S. 10.

⁹⁹ Vybíral 2018a, S. 320.

¹⁰⁰ Vybíral 2008, S. 543.

¹⁰¹ Haiko 1985, S. 90.

Grundlagen dieser Epoche literarisch verhandeln, übernahm Otto Wagner im Bereich der Architektur eine Schlüsselfunktion. Er gilt nicht nur als bedeutender Architekt seiner Zeit, sondern auch als Theoretiker, der in programmatischen Schriften die Prinzipien einer modernen Architektur formulierte. In dieser doppelten Rolle, als Architekt und Autor, prägte Otto Wagner maßgeblich die Entwicklung der Wiener Moderne. Seine „Architekturtexte“ trugen entscheidenden dazu bei, die Ideen der architektonischen Moderne zu verbreiten und theoretisch zu fundieren.¹⁰²

1889 publizierte Otto Wagner den ersten Band seines Werkes *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*. Darin präsentierte er eine Auswahl seines Œuvres, die er selbst als repräsentativ für sein architektonisches Schaffen verstand. Im Vorwort begründete er die Publikation mit dem Vorhandensein von genügend Zeit und Material, vor allem aber mit dem Bedürfnis, den eigenen architektonischen Standpunkt anhand von beispielhaften Projekten zu illustrieren: „genügend Zeit, der Vorrath an Material...und ... das Bedürfnis, den eigenen Standpunkt durch einige Versuche und Leistungen zu illustrieren“.¹⁰³

Mit dieser Publikation eröffnete Wagner einen Einblick in sein Schaffen, der angesichts des umfangreichen Entwurfspensums weniger die realisierten Bauten, als vielmehr die Vielzahl der unausgeführten Projekte in den Vordergrund rückte. Gerade diese spiegelten in besonderer Weise die im 19. Jahrhundert traditionell hoch bewerteten Bauaufgaben wider.¹⁰⁴ Bereits in diesem ersten Band von 1889 prägte Wagner den Begriff des „Nutzstils.“¹⁰⁵ Darunter verstand er eine zukünftige Architektur, die sich durch Zweckmäßigkeit, logischer Konstruktion und Materialgerechtigkeit auszeichnet. Materialien wie Glas, Stahl und Beton, sollten sichtbar bleiben und entsprechend ihren Eigenschaften eingesetzt werden. Die Ästhetik, so Wagner, müsse sich aus der Funktionalität ergeben und somit die Form bestimmen.

Eine theoretische Präzisierung erfuhr dieses Programm in der 1896 erstmals erschienene Schrift *Moderne Architektur*, die auf Vorlesungsmitschriften seines Schülers Max Fabiani beruhte. Darin plädierte Wagner für Rationalität und Zweckmäßigkeit als zentrale Prinzipien des Bauens.¹⁰⁶ In den überarbeiteten Neuauflagen von 1898, 1902¹⁰⁷ und schließlich 1914 führte er diese Grundsätze konsequent weiter.¹⁰⁸ Mit der vierten Auflage, die er 1913 abschloss und 1914

¹⁰² Hackenschmidt 2021, S. 7.

¹⁰³ Wagner 1890, Vorwort.

¹⁰⁴ Haiko 1985, S. 90.

¹⁰⁵ Wagner 1889, S. 17.

¹⁰⁶ Kat. Ausst. Akademie der bildenden Künste Wien 1984, S. 36.

¹⁰⁷ Die zweite Auflage von 1898 war noch spärlich illustriert, im Gegensatz zur reich bebilderten und mit Vignetten versehenen dritten Auflage.

¹⁰⁸ Hanisch 2018, S. 86–87.

unter dem neuen Titel *Baukunst unserer Zeit* veröffentlichte, formulierte Wagner gleichsam testamentarisch sein „Rezept“ zur Erlangung eines modernen Stils.¹⁰⁹

Wagners Credo „etwas Unpraktisches kann nie schön sein“¹¹⁰ bringt seinen modernen Ansatz prägnant auf den Punkt. Für ihn war „der Baukünstler allein [...] die Krone des modernen Menschen in seiner glücklichen Vereinigung von Idealismus und Realismus.“¹¹¹ So erwächst aus der Zweckform die Kunstform.¹¹²

Otto Wagner sah seine Aufgabe darin, die im Historismus scheinbar unvereinbaren Gegensätze von Schönheit und Zweck zu versöhnen. Dieser grundlegenden Überzeugung gab er bereits 1885 an der Fassade seiner Villa in Hütteldorf zum Ausdruck, indem er zwei Marmortafeln an prominenter Stelle anbringen ließ. Für die Schönheit wählte er den Spruch „sine arte sine amore non est vita“¹¹³, während der Zweck durch „Artis sola domina necessitas“¹¹⁴, ein auf Gottfried Semper zurückgehendes Motto¹¹⁵, repräsentiert wurde. Die beiden Inschriften verdeutlichen Wagners Bestreben, Ästhetik und Funktionalität in Einklang zu bringen.¹¹⁶ Für Otto Wagner umfasste der Begriff „necessitas“ zu dieser Zeit vor allem Anforderungen an Effizienz, Wirtschaftlichkeit und die Vereinfachung geschäftlicher Abläufe.¹¹⁷

Während Camillo Sitte bestrebt war, den Historismus auszuweiten, verfolgte Wagner das gegenteilige Ziel: er wollte den Historismus zugunsten einer konsequent rationalen urbanen Zivilisation zurückdrängen. Seiner ersten Auflage von *Moderne Architektur* stellte er 1896 ein Vorwort voran, in dem er sich ablehnend gegen den Historismus aussprach, der alle architektonischen Ausbildungen des 19. Jahrhunderts dominiert hatte. Wagner schreibt in Großbuchstaben, um seinen Aussagen mehr Nachdruck zu verleihen:¹¹⁸

[...] DASS, DER EINZIGE AUSGANGSPUNKT UNSERES KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENS NUR DAS MODERNE LEBEN SEIN KANN.¹¹⁹

Wagner vollzieht einen radikalen Bruch mit der Vergangenheit und Paradigmenwechsel. Statt Rückgriff auf historische Kunst verkündet er die völlige „Neugeburt“ der Kunst:

[...] so gewaltig aber wird die Umwälzung sein, dass wir kaum von einer Renaissance der Renaissance sprechen werden. Eine völlige Neugeburt, eine naissance wird aus dieser

¹⁰⁹ Witt-Döring 2014, S. 64–66.

¹¹⁰ Wagner 1896, S. 79.

¹¹¹ Wagner 1896, S. 11.

¹¹² Haiko 1984, S. 46.

¹¹³ Deutsche Übersetzung: ohne Kunst, ohne Liebe gibt es kein Leben.

¹¹⁴ Deutsche Übersetzung: die Notwendigkeit ist die einzige Herrin der Kunst.

¹¹⁵ Sempers Schlusssatz in den *Vorläufigen Bemerkungen* 1834.

¹¹⁶ Kat. Ausst. MAK Wien 2014, S. 22.

¹¹⁷ Schorske 1994, S. 69.

¹¹⁸ Schorske 1994, S. 69–70.

¹¹⁹ Wagner 1896, S. 3.

Bewegung hervorgehen, steht uns doch alles Können, alles Wissen der Menschheit zur freien Verfügung [...].¹²⁰

Die architekturhistorische Bedeutung Wagners manifestiert sich vor allem in seiner konsequenten Abkehr vom Historismus zugunsten einer Formfindung, die nicht länger aus der Tradition schöpft. Stattdessen postuliert Wagner die Entwicklung eines „Nutzstil“, dessen gestalterische Prinzipien sich stringent aus Funktion und konstruktiver Rationalität ableiten. Wagners Akzentuierung des modernen Lebens als gestaltende Kraft der Architektur wurde von Kritikern und Historikern zum zentralen Kriterium für die Bewertung seiner Schriften und Bauwerke erhoben.¹²¹ Wenig Beachtung fand jedoch die Tatsache, dass sich Wagner durchaus auch mit dem Verhältnis zwischen moderner und historischer Architektur auseinandersetzte. So schrieb er in seinem Werk von 1896¹²²: „Selbstverständlich muss dem ‚genius loci‘ Rechnung getragen werden, weshalb vorwiegend Wiener Verhältnisse berücksichtigt sind.“¹²³ Otto Wagners Vielschichtigkeit, aber auch die inneren Widersprüche seiner Ansätze zeigen sich in der Diskrepanz zwischen den oft zugespitzten und vereinfachten Argumenten in seinen theoretischen Schriften und der deutlich behutsameren und zurückhaltenderen Praxis seiner Entwürfe.¹²⁴ Trotz seiner außerordentlichen Produktivität blieb die Zahl der realisierten Projekte deutlich hinter jener der nicht verwirklichten Entwürfe zurück.¹²⁵

Wurde Wagner von der frühen kunsthistorischen Forschung auf eine schwierige, vorwiegend modernistisch geprägte Persönlichkeit reduziert, so charakterisiert ihn Harry Francis Mallgrave als eine vielgestaltige, wandelbare Persönlichkeit, die sich einer eindeutigen Einordnung des „Phänomens Wagner“ entzieht: „now a serpent, now a leopard, now a boar of divinatory wile [...] Wagner’s artistic labors and their logical underpinnings, to the historian’s chagrin, simply defy categorization.“¹²⁶

Die Diskussion über die Mehrdeutigkeit der Begriffe der Moderne, des Modernismus und der Modernität beschränkt sich aber keineswegs auf die Schriften Wagners und seiner Zeitgenossen. Lange vor Veröffentlichung Wagners *Moderne Architektur* (1895) zeugt eine Fülle von Beiträgen zu philosophischen, soziologischen, literarischen und künstlerischen Debatten über die Moderne von der anhaltenden Relevanz solcher Auseinandersetzungen für

¹²⁰ Wagner 1914, S. 40.

¹²¹ Hanisch 2018, S. 87.

¹²² Wagner 1896, S. 9.

¹²³ Hanisch 2018, S. 87.

¹²⁴ Vybíral 2007a, S. 295.

¹²⁵ Geretsegger/Peintner 2018, S. 18.

¹²⁶ Mallgrave 1993, S. 3.; deutsche Übersetzung: „mal Schlange, mal Leopard, dann wieder ein göttlich listiger Eber. Wagners künstlerische Leistungen und deren logische Begründungen widersetzten sich zum Leidwesen der Historiker einer Kategorisierung“.

die tief umstrittene Natur des Gegenstands dieser Diskussionen. Bereits dreißig Jahre zuvor, im Jahr 1859/60, verfasste Charles Baudelaire seine berühmteste kunstkritische Schrift *Der Maler des modernen Lebens*¹²⁷, die 1863 in Paris veröffentlicht wurde.¹²⁸

1859 lernt Baudelaire den niederländisch-französischen Zeichner, Presse-Illustrator und Kriegsberichterstatteur Constantin Guys (1802–1892) kennen, der ihn sofort begeistert und dem er sein eigenes ästhetisches Programm unterlegt. Im Mittelpunkt des Essays, der dreizehn Kapitel umfasst, stehen Betrachtungen über das Verhältnis von Ästhetik und Zeit, die Baudelaire schlagwortartig im Begriff der Modernität zusammenfasst: „Die Modernität ist das Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unwandelbare ist.“¹²⁹

Modernität stellt ein neuartiges ästhetisches Objekt dar, dessen Faszination sich aus der Flüchtigkeit und Kontingenz gegenwärtiger Neuheiten sowie aus der kontinuierlichen Transformation alltäglicher Erscheinungen speist.¹³⁰ Vor dem Hintergrund der wachsenden Stadt Paris, dem „Geburtsort“ der Moderne, verfasste er seinen Text. Als Baudelaire den Begriff „der Moderne“ aufgriff, bezeichnete er damit sowohl die „Qualität“ des modernen Lebens als auch einen neuen Gegenstand künstlerischer Tätigkeit. Eines der Hauptmerkmale des modernen Lebens ist die Assoziation mit dem „wirklich“ Neuen, wie abstoßend oder hässlich es auch sein mag. Diese Neuheit manifestiert sich in seiner vergänglichen Gegenwart. Das ist der Kontext, in dem wir Baudelairens Konzept der Modernität verstehen können als „das Vorübergehende, das Ephemere, das Zufällige“. Baudelaire verstand diese „neue“ Dimension der modernen Existenz sowohl als vergänglich als auch sich selbst erneuernd. Er argumentierte, dass jedes Gegenwärtige und jedes Gefühl von Gegenwärtigkeit von einem anderen Gegenwärtigem, einem weiteren vorübergehenden Moment abgelöst wird und zugleich als etwas, das in sich selbst „alle Anklänge der Ewigkeit enthält, die es in sich trägt.“

An anderer Stelle des Essays kategorisiert er seine Theorie des „Schönen“. Die Schönheit sei immer von doppelter Komposition, auch wenn der Eindruck, den sie verschafft, ein einziger sei:

Das Schöne besteht aus einem ewigen, unveränderlichen Element, dessen Anteil äußerst schwierig zu bestimmen ist, und einem relativen, von Umständen abhängigen Element, das,

¹²⁷ Originaltitel: *Le peintre de la vie moderne*

¹²⁸ Veröffentlicht am 26., 29. November und 3. Dezember 1863 zunächst im *Figaro*. Baudelaire 1989, S. 368.

¹²⁹ Baudelaire 1989, S. 226.

¹³⁰ Vybíral 2018a, S. 10.

wenn man so will, eins ums andere oder insgesamt, die Epoche, die Mode, die Moral, die Leidenschaft sein wird.¹³¹

Die Aussage ist klar, jede Epoche formt ihre eigene Vorstellung von Schönheit, auch wenn sie sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts außerhalb des Feldes der Kunst bewegt. Der Schönheitsbegriff verliert seine Bindung an die traditionellen Kategorien der Kunst. Schönheit wird nicht länger als inhärente Eigenschaft eines Kunstwerks verstanden, sondern als flüchtiges Phänomen, das in den Strukturen der technisierten Welt aufscheint, wo es in neuen ästhetischen Formen auftritt.¹³² Baudelaire vergleicht die Elemente der Schönheit mit den zwei Seiten einer Münze, nur beide zusammen ergeben ein Ganzes.

Ohne dieses zweite Element [...] wäre das erste unverdaulich, unbestimmbar, der menschlichen Natur unangepasst und unangemessen. Ich bezweifle, dass sich irgendein Probestück des Schönen auffinden lässt, dass nicht diese beiden Elemente enthält.¹³³

Welche konkreten Aspekte sollte ein Künstler berücksichtigen, um in der Lage zu sein, modern zu malen oder zu konstruieren? Baudelaire liefert darauf keine eindeutigen Antworten. Er bleibt hier unklar, während Wagner und Bauer eindeutige Positionen vertreten. Sie haben sehr klare Vorstellungen darüber, was Modernität für sie ausmacht. Für sie ist Modernität ein klar umrissenes Ziel.

Obwohl sich Baudelaire speziell mit den „Malern“ des modernen Lebens und nicht dessen „Architekten“ beschäftigt, enthält seine Auseinandersetzung mit der Moderne durchaus Aspekte, die auch für Letztere von Relevanz sind. Die Identifikation der Moderne mit dem Vorübergehenden, dem Flüchtigen und dem Zufälligen lässt sich in eine Verbindung mit der Moderne als eine diskontinuierliche oder sich auflösende Erfahrung übersetzen, einer Erfahrung, in der die Zeit, als vergänglich, der Raum, als flüchtig und die Kausalität durch das Zufällige oder Kontingente ersetzt wird.¹³⁴

Seit Charles Baudelaire wird Mode als Sinnbild der modernen Kultur verstanden.¹³⁵ In *Le peintre de la vie moderne* räumt Baudelaire der Mode, ungeachtet ihres scheinbar alltäglichen Charakters, eine maßgebliche Bedeutung in Bezug auf die Ästhetik der Moderne ein. Baudelaire versteht Mode als ein ernstzunehmendes ästhetisches Phänomen, das einen engen Zusammenhang zwischen Kunst und Alltagskultur stiftet. Mode wird zum Maßstab, an dem

¹³¹ Baudelaire 1989, S. 215.

¹³² Wenk 2013, S. 12.

¹³³ Baudelaire 1989, S. 215.

¹³⁴ Frisby 1998, S. 24.

¹³⁵ URL: <https://interfashion.mur.at/about.htm> (24.11.2025)

sich das künstlerisch Schöne messen lässt.¹³⁶ Auch für Otto Wagner sind Kunst und Mode in gewisser Weise austauschbar geworden.¹³⁷ Wagner betont den innigen, bisher ignorierte Zusammenhang von „Geschmack, Mode und Stil“.¹³⁸ In jeder Kunstepoche, so Wagner, spiegelte sich im äußeren Erscheinungsbild des Menschen das jeweils zeitgenössische Kunstverständnis wider. Die Mode versteht er dabei als das vorbereitende Element des Stils. Harmonie zwischen Mode und Stil sei nur dann möglich, wenn auch der Stil ebenso rasch und sensibel auf gesellschaftliche Veränderungen reagiert und sie mitgestaltet.¹³⁹ Diese Voraussetzungen begründen Wagners Verständnis moderner Kunst und ihrer Aufgabe.¹⁴⁰ In seinem Werk *Moderne Architektur* formuliert er seinen Grundsatz folgendermaßen:

Die Aufgabe der Kunst, also auch der modernen, ist aber dieselbe geblieben, welche sie zu allen Zeiten war. Die moderne Kunst muss uns Moderne, unser Können, unser Thun und Lassen durch von uns geschaffene Formen repräsentieren.¹⁴¹

Abschließend lässt sich feststellen, dass jede ästhetische Strömung der Moderne, die sich als legitime Nachfolgerin der Tradition und ihrer Vorgänger begreift, häufig für sich selbst Dauerhaftigkeit und Unveränderlichkeit beansprucht. Parallel dazu wird die Forderung gestellt, die Gegenwart und das Modische authentisch widerzuspiegeln. Sie strebt danach, Denkmäler zu schaffen, die zeitlos und beständig sind, und zugleich den flüchtigen, provisorischen Charakter der Moderne überzeugend zum Ausdruck zu bringen. Im Kern der Debatte um die Moderne und die moderne Architektur steht daher die Frage nach ihrem Verhältnis zur Monumentalität, vor allem angesichts der starken Verbindung der Moderne mit Fragmentierung und Vergänglichkeit, oder anders formuliert: moderne ästhetische Strömungen, die sich als Erben der Tradition verstehen, beanspruchen häufig Beständigkeit. Doch die Moderne ist geprägt von Flüchtigkeit, Zufälligkeit und Vergänglichkeit, während sie zugleich den Anspruch erhebt, Gegenwart und Modisches zu repräsentieren. Daraus ergibt sich ein Spannungsverhältnis: Die Moderne will dauerhafte Denkmäler schaffen, die zugleich ihren transitorischen Charakter verkörpern. Im Zentrum steht somit die Frage nach dem Verhältnis von Moderne, Monumentalität und Vergänglichkeit. Der Monumentalismus strebt nach Garantien für Unveränderlichkeit und ewige Beständigkeit, ein Anliegen, das an Baudelaires Verständnis der Moderne erinnert: als das Transitorische, Flüchtige und Zufällige - die eine

¹³⁶ Baudelaire 1989, S. 213–216; Haiko 1984, S. 47.

¹³⁷ Haiko 1984, S. 47.

¹³⁸ Wagner 1896, S. 32.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Haiko 1984, S. 47.

¹⁴¹ Wagner 1896, S. 31.

Hälfte der Kunst - das untrennbar mit dem Ewigen, der anderen Hälfte, verbunden ist. Für Baudelaire bestand die Aufgabe des Künstlers darin, das Zeitlose im Vergänglichen sichtbar zu machen.¹⁴²

5. Leopold Bauer an der Wiener Akademie bei Carl von Hasenauer

1892 trat Leopold Bauer in die Architekturklasse Carl von Hasenauers an der Wiener Akademie der bildenden Künste ein. In Hasenauers Klasse absolvierte Bauer nur das Studienjahr 1892/93, das er im Sommer 1893 erfolgreich abschloss.¹⁴³ 1892 wurden an beiden Architekturschulen der Akademie insgesamt nur 24 neue Studenten aufgenommen. Dabei wurden nur Kandidaten zugelassen, die bereits Absolventen der technischen Hochschule waren oder eine gleichwertige Ausbildung nachweisen konnten.¹⁴⁴

Carl von Hasenauer (20.07.1833 – 04.01.1894) gehört neben Heinrich Ferstel, Theophil Hansen und Friedrich Schmidt zu jenen „Ringstraßenbaronen“, die das Erscheinungsbild der Wiener Ringstraße maßgeblich prägten. In der öffentlichen Wahrnehmung ist Hasenauer vor allem als Arbeitspartner von Gottfried Semper ein Begriff. Dabei wurde seine Rolle architekturgeschichtlich lange aus Sempers Perspektive betrachtet, was dazu führte, dass Hasenauer stets in dessen Schatten stand.¹⁴⁵

Nur zwei Publikationen setzten sich eingehend mit Leben und Werk Carl von Hasenauers auseinander: Felix Czeikes Aufsatz zu Carl von Hasenauers persönlichen Nachlass im Wiener Stadt- und Landesarchiv¹⁴⁶ sowie Richard Kurdiovskys umfassende Dissertation aus dem Jahr 2008. In seiner Arbeit analysiert Kurdiovsky charakteristische Merkmale von Hasenauers Œuvre, entschlüsselt künstlerische Ausrichtungen und erschließt diese durch kontextuelle Erklärungen.¹⁴⁷

Carl von Hasenauer wurde am 20. Juli 1833 als Sohn des aus Sopron (Ödenburg) gebürtigen k.k. Hof- und Städtzimmermeister Christof Hasenauer in Wien geboren. Nach seiner Gymnasialzeit in Dresden und dem Studium am Collegium Carolinum in Braunschweig, das eine technische Ausbildung umfasste, kehrte er nach Wien zurück, wo er im Herbst 1849 sein Studium bei August Sicard von Sicardsburg (1813–1868) und Eduard van der Nüll (1812 –

¹⁴² Baudelaire 1989, S. 213–216.

¹⁴³ Vybírál 2007b, S. 41. und Albertina, Zeugnis im Nachlass des Architekten. – Das Professorencollegium der k.k. Akademie der bildenden Künste; NFP 23.7.1893, S. 7.

¹⁴⁴ Sekler 1982, S. 12.

¹⁴⁵ Kurdiovsky 2008, S. 13.

¹⁴⁶ Czeike 1963/64, S. 251–276.

¹⁴⁷ Kurdiovsky 2008, S. 13–22.

1868) an der Wiener Akademie der bildenden Künste antrat (Studienjahr 1849/50–1853/54).¹⁴⁸ Daneben unternahm er zahlreiche Studienreisen, vor allem nach Frankreich, England, Schottland, Belgien und Italien, nahm Zeichenunterricht und arbeitete als Maurerlehrling. Zwischen 1846 und 1858 absolvierte Hasenauer eine Ausbildung zum Bau- und Steinmetzmeister, wahrscheinlich um seine zukünftige Laufbahn durch eine zusätzliche Qualifikation abzusichern. Eine handwerkliche Ausbildung zum Zimmermann dürfte Hasenauer zwischen 1846 und 1848 bei seinem Vater Christof absolviert haben.¹⁴⁹

Bereits 1858 beteiligt sich der junge Hasenauer am Wettbewerb zur neuen Hofoper. 1871 nimmt Gottfried Semper Hasenauers Entwurf zu den beiden Hofmuseen aus dem Jahre 1867 in das Projekt des Kaiserforums auf, nach dem das Kunsthistorische und das Naturhistorische Museum konzipiert werden. 1873 erfolgt die Bestellung Hasenauers zum Obersten Architekten der Wiener Weltausstellung, nach 1880 beschäftigt er sich vornehmlich mit der Errichtung der Neuen Hofburg (1881–1914).¹⁵⁰

Nachdem Hansen mit Ende des Sommersemesters 1884 seine Professur an der Akademie der bildenden Künste endgültig zurückgelegt hatte, wurde Hasenauer einstimmig zu seinem Nachfolger bestellt. Seinen engsten Mitarbeiter Bruno Gruber berief er zu seinem Assistenten.¹⁵¹ Ein Jahrzehnt, von 1884 bis 1894, war Carl von Hasenauer Leiter der Spezialschule für Architektur an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Für die Studienjahre 1892/93 und 1893/94 bekleidete er auch das Amt des Rektors der Akademie.¹⁵² Hasenauer verstarb überraschend im Alter von 61 Jahren am 4. Jänner 1894 an den Folgen einer Gefäßerkrankung.¹⁵³

5.1 Hasenauers Stil

Hasenauers Stil ist vornehmlich durch Elemente und Formen der Renaissance und des klassizierenden Barocks gekennzeichnet.¹⁵⁴ Kurdiovsky gliedert die stilistische Entwicklung im Werk Carl Hasenauers in drei große Stilphasen: zunächst das kleinteilige, pittoreske Frühwerk bis in die 1860er Jahre, gefolgt von einer markanten Zäsur um 1870 während der

¹⁴⁸ Czeike 1963/64, S. 253–254.

¹⁴⁹ Kurdiovsky 2008, S. 29.

¹⁵⁰ Kat. Ausst. Albertina 2017, S. 50.

¹⁵¹ Kurdiovsky 2008, S. 325.

¹⁵² Czeike 1963/64, S. 276.

¹⁵³ Kurdiovsky 2008, S. 369. und WstLA, Toten Protokoll Stadt Wien 1894/H.

¹⁵⁴ Kat. Ausst. Albertina, 2017, S. 50.

Zusammenarbeit mit Gottfried Semper und schließlich der spätere Stil, geprägt von monumentalen, großformatigen und einheitlich konzipierten Gestaltungsprinzipien.¹⁵⁵

In Hasenauers frühem Schaffen zeigt sich einerseits eine grundsätzliche Nähe zur Stilrichtung des romantischen Historismus, im Sinne der Terminologie Renate Wagner-Riegers, wie sie exemplarisch im Werk Sicardsburgs und van der Nülls zum Ausdruck kommt. Zugleich lassen sich stilistische Einflüsse seiner Lehrer nachweisen, insbesondere seine Vorliebe für französisierende Formen, die sowohl in deren Œuvre als auch in seinem eigenen Werk wiederholt zum Ausdruck kommen. Hasenauers Neigung zur Überdekoration dürfte nicht zuletzt auf den Einfluss seiner Lehrer sowie auf seine intensive Auseinandersetzung mit der Kunst des Zimmermanns zurückführen sein, eine künstlerische Handschrift, die ihm schließlich den Beinamen „Makart der Baukunst“ einbrachte. Gemeint ist damit zum einen seine ausgeprägte Vorliebe für Dekoration, zum anderen aber auch die starke Betonung des ornamentalen Elements in seiner Architektur, das mitunter die strukturellen Formen überlagert und in den Hintergrund drängt.¹⁵⁶ Das Zusammentreffen Hasenauers, der kurz davorsteht, sich als erfolgreicher Architekt an der Wiener Ringstraße zu etablieren, mit dem europaweit renommierten Gottfried Semper, den viele in Wien als eine der wenigen internationalen Autoritäten auf dem Gebiet der Architektur betrachten, stellt eine stilistische Zäsur in Hasenauers Werk dar. Hasenauers bislang kleinteilig geprägter Stil erfährt nun – insbesondere in jenen Projekten, die er eigenständig realisiert – einen deutlich monumentalen Charakter. Dieser neue Zug manifestiert sich besonders eindrucksvoll in den großzügig unstrukturierten Fassadenflächen des Palais Lützow, denen ein ausgeprägter Anklang an römische Palastarchitektur der Hochrenaissance innewohnt. Mit diesem neu gewonnenen Stil, der fast an ein erneuertes Lehrer-Schüler-Verhältnis zu seinem deutlich älteren Kollegen Semper erinnert, scheint Hasenauer selbst umfangreiche Bauaufgaben mühelos zu bewältigen.¹⁵⁷ Bemerkenswerterweise zeigt sich dieses Phänomen nicht nur bei seinen repräsentativen Großbauten, sondern ebenso in seinen Villenentwürfen.

Auffällig ist Hasenauers ausgesprochen konservative Stilhaltung sowie sein konsequentes Festhalten an einmal entwickelten Gestaltungsideen. So unterscheiden sich die Interieurs aus den frühen 1870er-Jahren kaum von jenen der 1880er-Jahre. Selbst über seinen Tod hinaus bleibt dieser Stil prägend: Seine Mitarbeiter Bruno Gruber und Otto Hofer führen den charakteristischen Gestaltungsmodus seiner Innenräume noch eine Zeit lang nahezu

¹⁵⁵ Kurdiovsky 2008, S. 375.

¹⁵⁶ Kurdiovsky 2008, S. 375.

¹⁵⁷ Kurdiovsky 2008, S. 377.

unverändert weiter.¹⁵⁸ Gleichzeitig muss Hasenauer durchaus als ein eigenständig schöpferischer Gestalter gewürdigt werden, der wesentliche Impulse zur architektonischen Konzeption beisteuert, etwa im Falle der Hofmuseen. So gehen zentrale Motive, wie die räumliche Grundkonzeption oder die Idee der Trabantenkuppel, die sich zum charakteristischen Wahrzeichen der Museen entwickelten, maßgeblich auf ihn zurück.¹⁵⁹

5.2 Bauers Arbeiten bei Hasenauer aus den Jahren 1892/93

Im Jahr 1892 trat Leopold Bauer, ebenso wie Josef Hoffmann, in die Wiener Akademie der bildenden Künste ein. Theophil Hansen und Friedrich Schmidt waren bereits verstorben und Carl von Hasenauer wurde sein Lehrer.¹⁶⁰ In Hasenauers Klasse verbrachte der junge Bauer nur das Studienjahr 1892/93, welches er am 21. Juli 1893 mit dem Pein Preis¹⁶¹ abschloss.¹⁶² Einige Autoren, wie Marco Pozzetto, datieren Bauers Studienzeit bei Hasenauer fälschlicherweise mit dem Schuljahr 1893/94.¹⁶³

Die im Jahr 1892 in der Klasse Hasenauer entstandenen Arbeiten Leopold Bauers sind überwiegend sehr kleinformatige Zeichnungen in Tusche oder Bleistift. Zu den im Leopold Bauer Archiv erhaltenen Werken zählen eine in lavierter Tusche ausgeführte perspektivische Studie eines Treppenhauses, datiert mit 9.11.92 (Abb. 5), sowie eine weitere Darstellung eines Atriums, mit Bleistift gezeichnet und mit blauer Aquarellfarbe koloriert (Abb. 6). Beide Studien sind mit den Initialen L.B. signiert. Diese beiden sehr frühen Blätter lassen zeichnerisch noch keine herausragenden Fähigkeiten erkennen, vor allem in der perspektivischen Darstellung sowie im Umgang mit Linie und Detail zeigen sich deutliche Unsicherheiten. Die Säulenordnung zeigt Anklänge an dorische und ionische Formen, ohne dass eine eindeutige stilistische Zuordnung intendiert wäre. Die am Karton der Zeichnung *Studie eines Treppenhauses* (Abb. 5) angebrachten fragmentarischen Bleistiftnotate veranschaulichen Bauers gedanklichen Prozess der Formfindung. Offensichtlich liegt der Schwerpunkt weniger auf einer korrekten architektonischen Wiedergabe, sondern vielmehr auf der zeichnerischen Übung von Perspektive und der Wirkung von Licht und Schatten.

¹⁵⁸ Kurdiovsky 2008, S. 377–378.

¹⁵⁹ Kurdiovsky 2008, S. 379.

¹⁶⁰ Bauer 1930, S. 8; Neue Freie Presse vom 18. Dezember 1930, Gedenkworte zum sechzigsten Geburtstag von Josef Hoffmann.

¹⁶¹ Nach Georg Pein, von 1808 bis 1835 Professor an der Architekturschule der Akademie; Wagner 1967, S. 370.

¹⁶² Eintrag in der Neue Freie Presse vom 23.7.1893, S. 7; Vybíral 2007b, S. 41.

¹⁶³ Pozzetto 1980, S. 213.

Die Entwurfsarbeiten des Jahres 1893 beschränken sich vor allem auf monumentale Bauaufgaben, die sich für eine symbolisch überhöhte Darstellung eignen. Dazu zählt die Ansicht eines Schlosses (Abb. 7): Die fast 1,80m breite Zeichnung zeigt einen repräsentativen Schlossbau in strenger Symmetrie. Der Mitteltrakt mit hohem Turmaufbau und triumphbogenartigem Portal markiert unübersehbar den Herrschaftsanspruch. Die Inschriftentafel über dem Portal nimmt ebenso darauf Bezug: *quod jovi libet, non bovi licet*, eine abgewandelte Form des geläufigen Sprichwortes: *quod licet jovi, non licet bovi* (Abb. 7a) Es ist naheliegend, dass Bauer diese pointiert, „sarkastische“ Formulierung bewusst wählte, um auf die Willkür beziehungsweise Launenhaftigkeit der gesellschaftlichen Oberschichten hinzuweisen. Links und rechts des Mittelbaus erstrecken sich lange Flügelbauten, die in Pavillons münden. Die Darstellungsweise mit leichter Schattierung im Bereich des Mittelrisalites unterstreicht das Vor- und Rückspringen des Baukörpers. Der wolkenreiche Himmel lockert die streng orthogonale Präsentation auf und verleiht der Ansicht Lebendigkeit. Die zeichnerische Darstellung des Projekts ist geprägt vom Stil der Pariser École des Beaux-Arts, formal orientieren sich die Blätter am überschwänglichen Neobarock Carl von Hasenauers. Erkennbar am hohen Mittelrisalit, an der plastische Gliederung durch Pilaster und Kolossalordnung sowie an den betonten Kuppeln und Dachaufbauten.

Ergänzt wird das Blatt durch einen graphisch aufwendig ausgeführten Längsschnitt durch Zeremoniensaal, Fest- und Speisesaal (Abb.8) und eine detailliert ausgeführte vertikale Schnittdarstellung durch Festsaal und Stiegenhaus (Abb. 9). Die feine farbige Lavierung der Aquarelle in blau und gelb und der dezente unaufdringliche Lichteinfall betonen den Kontrast der Innenräume zu den ausgesparten Mauerdurchschnitten und helfen die komplexe architektonische Situation verständlicher zu machen.¹⁶⁴

Das Blatt mit dem Titel *Schnitt durch Festsaal und Stiegenhaus* (Abb. 9) deutet die Konstruktion des Turmes lediglich in feinen, beinahe verschwimmenden Konturen an. Der Fokus der Zeichnung liegt auf der opulenten Innenausstattung, die zusätzlich durch Aquarellfarben hervorgehoben wird. Die Betrachtenden sollen gezielt auf das Wesentliche des Entwurfs aufmerksam gemacht werden. Die Architektur tritt dabei zugunsten der Ausstattung in den Hintergrund. Das bewusste Zurücktreten der Darstellung der Dachstuhl-Konstruktion mit ihren Sparren- und Balkenlagen zugunsten hell überstrahlter Flächen verweist zugleich auf einen Wandel im Berufsverständnis des Architekten im Verlauf des 19. Jahrhunderts. Die Verantwortung für statische Konstruktionen und insbesondere das Dachwerk lag nun nicht

¹⁶⁴ Philipp 2020, S. 98.

länger bei den Architekten selbst, sondern war zunehmend Aufgabe der Bauingenieure, wie Klaus Jan Philipp zutreffend feststellt.¹⁶⁵

Das Blatt erinnert in seiner künstlerischen Ausführung an jene Wettbewerbsentwürfe für den Reichstag in Berlin von 1872 von Emil Lange und Joseph Bühlmann (Abb. 10).¹⁶⁶ Eine ähnliche grafische Umsetzung findet sich im Entwurfsblatt von Friedrich von Thiersch (1852 – 1921) für den zweiten Wettbewerb des Berliner Reichtags von 1882 (Abb. 11).¹⁶⁷

Anfang des Jahres 1893 fertigte Bauer zwei Blätter mit Grundrissentwürfen für eine Villa an. Beide Zeichnungen sind mit Tusche ausgeführt und auf hellblauen Karton kaschiert. Sie tragen Bauers Signatur sowie die Jahreszahl „93“. Das erste Blatt zeigt die Grundrisse des Souterrains und Erdgeschosses (Abb. 12), während das zweite Blatt, in identischem Format, den Grundriss des ersten Stocks sowie einen farbig aquarellierten Lageplan darstellt (Abb. 13). Auch dieses Blatt ist signiert und gleichfalls mit „93“ datiert, jeweils in derselben charakteristischen Handschrift.

Der dargestellte Situationsplan zeigt die Lage der Villa an einem See in einem herrschaftlichen Park. Die Villa ist zentral platziert, umgeben von symmetrisch angelegten Wegen und Parterres. Die Wege und die geometrisch angelegten Schmuckbeete unterstreichen den axialsymmetrischen Gestaltungsansatz. Der Garten scheint auf eine Hauptzufahrt im unteren Teil des Plans hin ausgerichtet zu sein. Die Anordnung der Räume im spiegelsymmetrischen Grundriss sowie deren Aufteilung und Abfolge verdeutlichen, dass der Entwurf als Familienvilla konzipiert wurde. Aufgrund der Datierung lassen sich die Blätter eindeutig als Schulaufgaben aus der Zeit von Bauers Ausbildung bei Hasenauer identifizieren. Die Blätter des Projekts werden durch ein außerordentlich fein und präzise ausgeführtes Aquarell Bauers ergänzt, das den Aufriss der Villa wiedergibt (Abb. 14). Das Blatt ist auf einen mit hellgrauer Deckfarbe bestrichenen Untersatzkarton kaschiert und rechts unten in schwarzer Feder mit „Leopold Bauer 93“ signiert. Die Datierung wurde bislang fälschlich, als „98“ gelesen und dementsprechend auch diesem Jahr zugeordnet, was die korrekte Zuordnung zu den restlichen Blättern des Konvoluts erschwerte. Inhaltlich, stilistisch wie auch in der zeichnerischen Ausführung weist das Blatt jedoch eine eindeutige Übereinstimmung mit den Grundrisszeichnungen von 1893 auf. Damit lässt sich das Entstehungsjahr zweifelsfrei auf 1893 festlegen, während die bislang angenommene spätere Datierung auf einem Lesefehler beruht.

¹⁶⁵ Philipp 2020, S. 99.

¹⁶⁶ Kat. Ausst. Bayerische Akademie der Schönen Künste 1986/87, S. 128–133.

¹⁶⁷ Philipp 2020, S. 105.

Der Villenbau mit einem fünfschigen, zweigeschoßigen Mittelrisalit mit geöffneter Erdgeschoßloggia und belvedereartigem Aufsatz orientiert sich nicht nur im Aufriss, sondern auch im Schema des symmetrisch aufgebauten Grundrisses an venezianische Villen des 16. Jahrhunderts. Der Entwurf ist eine Mischung aus italienischer Renaissancearchitektur mit griechischem Formengut. Die Villen Variation hatte wahrscheinlich nur Studiencharakter, sie zeigt aber trotzdem eine bemerkenswerte zeichnerische Sicherheit. Der Einsatz von Farbe und die malerische Einbindung der Architektur in die umgebende Landschaft zeugen bereits von einer ausgeprägten Beherrschung der Zeichen- und Laviertechnik Bauers und vermitteln einen harmonischen Zusammenklang zwischen Architektur und Natur. Stilistisch lassen die Blätter Assoziationen zu Studienentwürfen für Villenvariationen zu, wie sie durchaus in der École des Beaux-Arts Mitte des 19. Jahrhunderts gebräuchlich waren.¹⁶⁸ Aber auch das Blatt der orthogonalen Ansicht einer Villa von Carl von Hasenauer weist erkennbare Ähnlichkeiten auf (Abb. 15). Das Villenprojekt aus dem Jahr 1872 zeigt ein französisch inspiriertes Gartenpalais mit pavillonartig erhöhten Dächern über dem Mittel- und Seitenrisalit. Bei der Konzeption der Hermesvilla griff Hasenauer in zentralen Gestaltungselementen auf diesen früheren Entwurf zurück.¹⁶⁹

Über Bauers Verhältnis zu Carl von Hasenauer sind kaum zeitgenössische Quellen überliefert. Jindřich Vybíral verweist in diesem Zusammenhang auf einen Brief Bauers an Fritz Pollak vom 23. Dezember 1907, in dem er seinen Missmut gegenüber Hasenauer mit folgenden Worten beschreibt: „Die Enttäuschung war fürchterlich, aber ich fand bald Anregung in Gleichgesinnten“.¹⁷⁰

Auch Josef Hoffmann, der zugleich mit Leopold Bauer 1892 sein Studium bei Hasenauer aufnahm, erinnert sich an den Lehrbetrieb:

Man hatte die Aufgabe und durfte arbeiten. Von einer Anleitung oder einem Unterricht in irgendeiner sachgemäßen Art konnte kaum die Rede sein. Man studierte die Projekte seiner Vorgänger und machte Ähnliches. Die Atmosphäre war gänzlich uninteressant und unkünstlerisch.¹⁷¹

Die Aufgaben des Architekturstudiums, die Hasenauer als „Bauprogramme“ bezeichnete, beschrieb Hoffmann folgendermaßen: „Im ersten Jahr umfassten sie ein Landhaus, im zweiten Jahr ein Stadthaus und im dritten Jahr irgendein öffentliches Gebäude“.¹⁷²

¹⁶⁸ Vgl. Scharabi 1968, Abb. 26, Abb. 71–73, Abbildungsverzeichnis.

¹⁶⁹ Kat. Ausst. Albertina Wien 2017, S. 288.

¹⁷⁰ Vybíral 2018a, S. 32.

¹⁷¹ Kat. Ausst. Leopold Museum 2010, S. 82. und Sekler 1982, S. 12.

¹⁷² Sekler 1982, S. 12.

Im Sommer 1893 verließ Bauer die Akademie und meldete sich als Einjährig-Freiwilliger zum Militärdienst. Schließlich ein Jahr später, 1894, kehrte er an seine frühere Ausbildungsstätte zurück, als Otto Wagner den Lehrstuhl Hasenauers übernahm.¹⁷³

6. Otto Wagner (1841–1918) und die Wagnerschule

Otto Kolomann Wagner wurde am 13. Juli 1841 in Penzing bei Wien geboren.¹⁷⁴ Der junge Wagner besuchte das Akademische Gymnasium in Wien, mit sechszehn trat er bereits ins Wiener Polytechnikum (heute TU Wien) ein, um in der Folge zwei Jahre an dieser Institution Architektur zu studieren. Wagner setzte seine Ausbildung an der Berliner Königlichen Bauakademie fort, wo er sich bei C.F. Busse, einem Schüler Schinkels, weiterbildete. Nach Wien zurückgekehrt absolvierte er schließlich ein Studium an der Akademie der bildenden Künste bei August von Siccardsburg und Eduard van der Nüll, deren Assistent er auch kurzfristig wurde. Nach dieser äußerst profunden Ausbildung trat Wagner 1862 in das Büro von Heinrich Förster ein und arbeitete als Bauführer für die großen Wiener Ringstraßenarchitekten, wie Theophil Hansen und Ludwig Förster, daneben realisierte er aber auch schon seine ersten eigenständigen Projekte. In den 1870er und 1880er Jahren etablierte sich Wagner als Architekt zahlreicher Villen- und Mietshäuser, bei denen er häufig zugleich als Bauunternehmer fungierte.¹⁷⁵ Parallel dazu profilierte er sich durch zahlreiche Wettbewerbsbeiträge und Festarchitekturen.¹⁷⁶ Er rühmte sich, mit diesen Festdekorationen „dem ewigen Kirmeßstil mit Tannenreisig etc. den Todesstoß“¹⁷⁷ versetzt zu haben. Ab den 1880er Jahren wandte er sich vermehrt neuartigen Konstruktionsverfahren zu und versuchte, durch freie Verwendung des tradierten Formenvokabulars auch stilistisch neue Wege zu gehen.¹⁷⁸ Sein erstes öffentliches Großprojekt in Wien war die Österreichische Länderbank 1882. Der Durchbruch gelang 1893 mit dem ersten Preis für den Generalregulierungsplan Wiens, auch wenn dieser nicht ausgeführt wurde. In der Folge wurde Wagner in die zentrale Kommission für Stadtplanung berufen und erhielt 1894 die Professur an der Akademie der bildenden Künste. Als Theoretiker trat er durch die programmatische Schrift *Moderne Architektur* 1896 hervor, die zum Manifest der Wiener Moderne wurde. Bereits 1889 gab

¹⁷³ Vybíral 2018a, S. 32–34.

¹⁷⁴ URL: <http://architektenlexikon.at/de/670.htm> (10.8.2015).

¹⁷⁵ URL: <http://architektenlexikon.at/de/670.htm> (10.8.2015); Geretsegger/Peintner 1980, S. 9 und 10.

¹⁷⁶ Wie anlässlich der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares 1879 und der Festdekoration zum Empfang der Prinzessin Stephanie 1881.

¹⁷⁷ Otto Wagner, Briefe an Louise Stiffel.

¹⁷⁸ Kat. Ausst. MAK Wien 2018, S. 14.

Wagner den ersten Band von *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke* im Selbstverlag heraus. (1889–1922).¹⁷⁹

Zu seinen Hauptwerken zählen die Stationen der Wiener Stadtbahn, die Kirche am Steinhof (1903–1907) sowie die Wiener Postsparkasse (1903–1912), die als Schlüsselwerke einer funktionsorientierten und materialgerechten Baukunst gelten. Wagner verstand es, neue Konstruktionsweisen, wie Stahl, Aluminium und Glas, mit einem klaren, ornamentreduzierten Formenvokabular zu verbinden. Trotz seiner Erfolge geriet er im politisch-kulturellen Klima der 1900er Jahre zunehmend ins Abseits. Der wachsende Einfluss von Thronfolger Franz Ferdinand, ein Gegner der Moderne, verhinderte seine Durchsetzung bei großen Staatsaufträgen, wie dem Kriegsministerium 1908, dem Technischem Museum 1910 und dem Stadtmuseum Wien 1901–1913. Auch wenn er 1911 emeritiert wurde, setzte er seine Lehrtätigkeit bis 1915 als Honorarprofessor fort und unterrichtete seine letzten Schüler weiter, zunächst in eigens angemieteten Schulräumen, dann in seinem Privatatelier. Nachfolger wurde der Kompromisskandidat und Opportunist Leopold Bauer, den die Studenten bei Amtsantritt am Betreten des Akademiegebäudes hinderten.

Wagner starb am 11. April 1918, wenige Monate vor Ende des Ersten Weltkriegs, an den Folgen einer Rotlaufinfektion.¹⁸⁰

Posthum wurde Otto Wagner vielfach geehrt. 1930 wurde ein Wagner Denkmal, nach dem Entwurf von Josef Hoffmann, am Wiener Heldenplatz aufgestellt. 1936 wurde die neun Meter hohe Stele abgetragen¹⁸¹, schließlich 1959 ließ Roland Rainer eine von Oswald Haerdtl geschaffene Kopie an der Akademie für bildende Künste aufstellen.¹⁸² Ebenso wurde der Platz vor dem Nationalbankgebäude im 9. Bezirk in Otto-Wagner-Platz umbenannt. Ironischerweise ist das Gebäude der Nationalbank nicht von Wagner, sondern von Leopold Bauer. In den 1980er Jahren erschien ein 500 Schilling Schein mit Wagners Porträt und in der Wiener Postsparkasse erinnert eine permanente Gedenkstätte an sein Werk.¹⁸³

6.1 Wagners Lehrprogramm

Nach dem unerwarteten Tod Carl Hasenauers führte dessen Assistent Bruno Gruber provisorisch die Schule. Als Otto Wagner die Schule übernehmen sollte, kam es zu Protesten unter den Studenten Hasenauers. Neununddreißig Schüler der Schule, darunter auch spätere

¹⁷⁹ Band II 1897, Band III 1906, Band IV von Hans Tietze veröffentlicht.

¹⁸⁰ Geretsegger/Peintner 1980, S. 9–29. und URL: <https://www.architektenlexikon.at/de/670.htm> (28.8.2025)

¹⁸¹ Stattdessen wurde ein Denkmal für Engelbert Dollfuß nach Entwürfen von Clemens Holzmeister.

¹⁸² Kat. Ausst. MAK Wien 2018, S. 292.

¹⁸³ URL: <https://www.architektenlexikon.at/de/670.htm> (28.8.2025)

enge Mitarbeiter Wagners, mit Josef Urban und Josef Hoffmann an der Spitze, sandten im Juni 1894 eine Petition an das Ministerium für Unterricht, in der sie forderten, dass nicht Wagner, sondern Hasenauers Assistent Gruber zum neuen Leiter bestellt werde. Wagner setzte sich trotz seines Alters von 53 Jahren durch und bekam den Vorrang vor dem zweiten Bewerber Friedrich Schachner, der acht Jahre später als Favorit der konservativen Partei aus dem öffentlichen Wettbewerb um das Projekt des Kaiser-Franz Joseph-Stadtmuseum hervorging.¹⁸⁴

Die Professorenkommission sah in der Berufung Wagners eine Fortsetzung der Kontinuität der damals seit fünfzig Jahren festgelegten Norm in der Lehre der Akademie, also die Beibehaltung der Polarität von gotischer und klassizistischer Schule. Man nahm an, Wagner sei ein „fest auf dem Boden der Antike stehender Künstler, der in der Verwendung moderner Materialien sehr sattelfest sei.“¹⁸⁵ Otto Antonia Graf, Autor der ersten historischen Monografie über die Wagnerschule, schreibt sogar von einem „einem verständlichen Versehen der Akademie, einer Art historischem Zufall“¹⁸⁶, denn bereits in seiner Antrittsvorlesung präzisierte Wagner seine künftigen Vorstellungen, indem er den Historismus als ungeeigneten Architekturstil verwarf, um den Realismus seiner Zeit adäquat zu interpretieren.

Für Wagner sprach vor allem das wohlüberlegte Konzept der „freien Renaissance“, das er 1889 in der ersten Auflage von *Einige Skizzen, Projecte und ausgeführte Bauwerke* veröffentlichte und das er überzeugend in seinem praktischen Schaffen umzusetzen vermochte.¹⁸⁷ Unter „freier Renaissance“ verstand Wagner eine Verschiebung zu einfacheren und tektonisch klareren Strukturen, die er in den 1890er Jahren „für die Architektur der Gegenwart und Zukunft als das allein Richtige“ hielt.¹⁸⁸ Wagner bevorzugte zwar die Kreation neuer Formen, ließ jedoch auch Adaptionen des Bestehenden zu, sofern sie der Architekt durch Neugestaltung dem Zweck anpasst.¹⁸⁹ Einige Jahre später, 1896, proklamierte er die Abkehr von der Vergangenheit und an Stelle der Berufung auf historische Kunst trat die Idee einer völligen „Neugeburt“.¹⁹⁰

Mit Otto Wagners Berufung an die k.k. Akademie der bildenden Künste im Jahr 1894 begann nicht nur der Höhepunkt in Wagners Schaffen, sondern wurde auch der Grundstein zu einer Schule gelegt, die vom traditionellen Stil abwich und in der sich radikal Neues entfalten sollte. In seiner programmatischen Antrittsvorlesung an der Akademie am 16.7.1894 offenbarte Wagner seine Vorstellungen von Stil und Lehre und markierte den Beginn eines neuen

¹⁸⁴ Vybiral 2010, S. 466.

¹⁸⁵ Graf 1969a, S. 7.

¹⁸⁶ Graf 1969a, S. 7.

¹⁸⁷ Vybiral 2010, S. 467.

¹⁸⁸ Vybiral 2018a, S. 75; Wagner 1890, Vorwort.

¹⁸⁹ Vybiral 2018a, S. 36.

¹⁹⁰ Wagner 1896, S. 38.

Zeitalters der Architektur.¹⁹¹ Wagner plädierte dafür, historische Stile nicht unreflektiert zu kopieren, sondern kritisch zu analysieren, und weiterzuentwickeln, wenn sie an den aktuellen gesellschaftlichen und technischen Bedürfnissen der Gegenwart angepasst werden. Im Fokus seiner Argumentation steht „necessitas“, Notwendigkeit als treibende Kraft jeder Kunst, nach dem von Semper entlehnten Motto „Artis sola domina necessitas“.¹⁹² Wagner verknüpfte seine Suche nach einer Architektur, die den gesellschaftlichen Anforderungen seiner Zeit gerecht wird, mit Sempers Überzeugung, dass bestimmte grundlegende Bauelemente immer wiederkehren. Eine These, die die Perspektive auf einen neuen, zeitlosen und universell gültigen Historismus eröffnete.¹⁹³ Das Interesse der damaligen Öffentlichkeit an der Berufung Wagners an die Akademie war eher mäßig. Erst zwei Wochen später veröffentlichte die *Wiener Zeitung* einen Bericht über die Bestellung Wagners.¹⁹⁴ Drei Monate später, im Oktober 1894, berichtete die *Deutsche Bauzeitung* über Wagners Berufung an die Akademie und zitierte vollinhaltlich sein „Antrittsplädoyer“¹⁹⁵:

Der Realismus unserer Zeit muß [sic] das Kunstwerk durchdringen, [...] kein Niedergang der Kunst wird daraus resultieren, er wird vielmehr neues, pulsierendes Leben den Formen einhauchen und sich mit der Zeit neue Gebiete, welche heute noch der Kunst entbehren, wie beispielsweise das Gebiet des Ingenieurwesens, erobern.¹⁹⁶

Spricht Wagner vom „Realismus unserer Zeit“, formuliert er damit sein Ziel, die Architektur den Bedürfnissen und Erfordernissen der Gegenwart anzupassen, ohne aber die Orientierung an historisch gewachsenen, traditionellen Konventionen aufzugeben.

Otto Wagners Antrittsrede an der Akademie bietet auch eine wichtige Quelle im Verständnis der Aufgaben seiner Studenten innerhalb der im Regelfall drei Jahre umfassenden Ausbildung. Anstelle von Schlössern, Denkmälern und Kirchen sollten die Studenten bereits im ersten Studienjahr ein einfaches Wiener Zinshaus entwerfen, um sie auf die häufigste Aufgabe ihrer zukünftigen Berufspraxis vorzubereiten. Sollte noch Zeit bleiben, sah er die Planung eines Einfamilienhauses vor, eine Bauaufgabe, der Wagner auf Grund des Wachstums der Großstädte eine große Zukunft voraussagte.¹⁹⁷ Das Hauptproblem moderner Architektur war laut Wagner der neue Maßstab der Großstadt. Deshalb legte er in seiner Schule den Fokus auf urbane Architektur und das Bauen im bestehenden Stadtraum, angepasst an den sozialen und

¹⁹¹ Schorske 1994, S. 78.

¹⁹² Frei nach Wagner: Die Kunst kennt nur einen Herrn, das Bedürfnis; in: DBZ, 28.Jg., 1894 Berlin, S. 529–531.

¹⁹³ Whyte 1989, S. 10.

¹⁹⁴ Vybíral 2010, S. 468.

¹⁹⁵ Veröffentlicht unter dem Titel „Ein baukünstlerisches Lehrprogramm“, in: Deutsche Bauzeitung, XXVIII, 27.10.1894 Berlin, S. 529–531.

¹⁹⁶ Pozzetto 1980, S. 145.

¹⁹⁷ Kurdiovsky 2008, S. 7.

wirtschaftlichen Wandel. Die Verbindung von Alt und Neu war dabei zentrales Thema in Wagners Arbeit und Lehre.¹⁹⁸ In diesem Sinne verstand Wagner das Zinshaus als Grundbaustein der Stadtplanung und somit auch als Regelfall für die künftigen Bauaufgaben junger Architekten. Das explosive Wachstum der Stadt Wien Ende des 19. Jahrhunderts infolge der Industrialisierung brachte eine intensive Urbanisierung und Binnenmigration mit sich. Wien wurde zu einer rasant wachsenden Großstadt des europäischen Kontinentes, seine Einwohnerzahl verdoppelte sich auf 1,4 Millionen, was einen enormen Bauboom nach sich zog. Otto Wagners Laufbahn als Architekt fällt zeitlich mit dieser rasanten Stadterweiterung Wiens zusammen.¹⁹⁹ Die innere Organisation des Zinshauses wandelte sich im späten 19. Jahrhundert signifikant.²⁰⁰ Durch die Einführung des Personenliftes wurden die Geschosse erstmals funktional gleichgestellt. Dieser technische Fortschritt bestätigte und bekräftigte Wagners formulierte Forderung nach einem Bruch mit der historischen Tradition. 1902 präzisiert er diesen Gedanken und hält fest:

Bezogen auf die Außenerscheinung des Miethauses bedeutet das, dass die ähnlichen, vielgeschossigen Bautypen mit einer größeren, in der Außenerscheinung betonten Wohnung des Besitzers im Hauptgeschoss auf dem Aussterbeetat sind.²⁰¹ und [...] die äußere künstlerische Gestaltung durch ein Auszeichnen der Geschosse nicht mehr tunlich war.²⁰²

Damit macht er unmissverständlich deutlich, dass die Hierarchie der Etagen, ein Merkmal historistischer Miethausarchitektur, durch die technischen Bedingungen der Moderne ihre Grundlage verloren hat. Wagner verweist auf den Typus des großbürgerlichen Zinspalais an der Wiener Ringstraße, bei dem die Betonung der sogenannten Beletage durch Balkon, größere Fenster und reichhaltigen Dekor die hierarchische Gliederung der Etagen in der äußeren Erscheinung zum Ausdruck gebracht wird.²⁰³

Es ist nachvollziehbar, dass die Bauaufgabe eines Zinshauses bzw. Miethauses fest in Wagners Unterricht verankert war, trotz alledem überbewertete er dessen gestalterische Möglichkeiten nicht. „Kas mit Löchern“, soll er es in lebenswerter wienerischer Manier genannt haben,²⁰⁴ eine Anspielung auf die glatten, rahmenlosen, gleichsam in die Wandfläche eingeschnittenen Fenster des Gebäudes.²⁰⁵

¹⁹⁸ Blau 2018, S. 156.

¹⁹⁹ Boeckl 2014, S. 86.

²⁰⁰ Hanisch 2018, S. 182 und Haiko 1984, S.32.

²⁰¹ Wagner 1902, S. 140.

²⁰² Wagner 1902, S. 141.

²⁰³ Haiko 1984, S. 11.

²⁰⁴ Hanisch 2018, S. 187.

²⁰⁵ Graf 1994, S. 701.

Die Zinshäuser des ersten Studienjahrs sollten für real existierende Bauplätze entworfen werden, die die Studenten gemeinsam mit dem Meister besichtigten.²⁰⁶ Im Studienjahr 1895/96 beauftragte er seine Studenten einen Entwurf für ein Miethaus auf dem Baugrundstück an der Magdalenenzeile auszuarbeiten. Jenem Areal, auf dem später das Majolicahaus realisiert wurde.²⁰⁷ Die Entwürfe von Camillo Liderhaus, Josef Plečnik und Gustav Rossmann wurden im 2. Band der Reihe *Aus der Wagner-Schule* publiziert (Abb. 16).²⁰⁸

Den Schülern des zweiten Jahrganges empfahl Otto Wagner die Baulösung eines öffentlichen Gebäudes mit all seinen komplizierten Innenkonstruktionen und der charakteristischen Außengestaltung zu erarbeiten. Eine Aufgabe, die komplexere Anforderungen an die räumliche Lösung und Organisation des Gebäudeinneren verlangte und höhere Erwartungen an die Außenerscheinungen und deren Wirkung im Stadtraum stellte.²⁰⁹ Auch diese Aufgaben basierten auf realen Bauvorhaben, als Beispiel führte er seinen 1893 entstandenen ersten Entwurf für das k.k. Handelsministerium im neuen Stubenviertel an, der niemals ausgeführt wurde (Abb. 17).²¹⁰ In seiner Antrittsrede verweist Wagner auf das Programm dieses Baus:

„Ich mache ihnen den Vorschlag, das künftige Gebäude des Handelsministeriums als Basis zu nehmen, dessen Programm ich zu geben in der Lage bin.“²¹¹

Die Bauaufgabe eines großstädtischen Hotels vergab Wagner erstmals im Schuljahr 1897/98. Als charakteristische Schauplätze der Moderne und Ausdrucksform urbanen Lebens nehmen Hotels und Warenhäuser in den architektonischen Entwürfen der Wagnerschule erst ab den späten 1890er Jahren eine zentrale Rolle ein.²¹²

Den Schülern des dritten und letzten Jahrganges empfahl Wagner:

[...] die Lösung einer Aufgabe, welche im Leben wohl nie an Sie herantreten wird, deren Durchbildung aber dazu beitragen wird, den göttlichen Funken der Phantasie, der in Ihnen glimmen soll, zur leuchtenden Flamme anzufachen.²¹³

Diese spezielle Aufgabe wollte Wagner mit den Studenten einzeln besprechen „und es ihrer Wahl überlassen [...], jenes Phantasiebild zu wählen, das ihrer natürlichen Anlage am besten

²⁰⁶ Kurdiovsky 2016, S. 113.

²⁰⁷ Hanisch 2018, S. 188.

²⁰⁸ Der Architekt 2. Jg., 1896, S. 48 und Tafel 85.

²⁰⁹ Kurdiovsky 2008, S. 7.

²¹⁰ Für das Handelsministerium in Wien liegen zwei Entwürfe Wagners vor, einer zugleich mit dem für das Kriegsministerium entstanden, der frühere zur Zeit des Generalsanierungsplan. Geretsegger/Peintner 1980, S. 209.

²¹¹ Pozzetto 1980, S. 145.

²¹² Nierhaus 2016, S. 30.

²¹³ Aus der Antrittsrede Otto Wagners an der Akademie der bildenden Künste in Wien, September 1894, erstmals publiziert unter dem Titel „Baukünstlerisches Lehrprogramm“, in: Deutsche Bauzeitung (DBZ), 28. Jg., Berlin 1894, S. 529–531.

entspricht.“²¹⁴ Wagner berief sich dabei auf die Pariser École des Beaux-Arts, wo jährlich solche exotischen Aufgaben versucht werden und mit den heranreifenden Kunstjüngern eine Art Phantasietraining vorgenommen wird.²¹⁵ Die Lösungen dieser Aufgabe waren solche, die auf Grund der utopischen Dimension, der idealen Bauplätze und der ideellen Funktion wohl nie in Auftrag gegeben wurden. Durch die konsequente Trennung von Realität und Fantasie entband Wagner die Examenskandidaten von der Verpflichtung zu Zweck und Funktion und bestärkte sie darin, ihre eigenen Vorstellungen frei zu entfalten.²¹⁶ Es entstanden bemerkenswerte architektonische Utopien, wie die *Architektonische Ausgestaltung für die Einfahrt des Nicaraguakanals*²¹⁷ von Oskar Felgel 1900 (Abb. 18), der *Entwurf für einen Friedenskongresspalast auf der Insel Lacroma (Lokrum)* 1900 von Alfred Fenzl²¹⁸ (Abb. 19) oder Bauers Abschlussprojekt *Ein Fürstensitz in Monaco* 1895/96 (Abb. 20 bis Abb. 33), um nur einige zu nennen.

Auch Wagner selbst setzte sich wiederholt mit Architekturfantasien auseinander, in denen er seiner gestalterischen Kreativität freien Ausdruck verlieh. Zu den bedeutendsten Projekten in diesem Zusammenhang zählt sicherlich Wagners fiktive Anlage für ein Museum der modernen Künste von 1880 unter dem Motto *Artibus* (Abb. 34 bis Abb. 37), deren Förderung für Wagner ein zentrales Anliegen darstellte.

6.2 Bauer und das „Wagnersche Zinshaus“

Nach Angaben von Joseph August Lux verbrachte Leopold Bauer die Schuljahre 1894/95, 1895/96 und 1896 als Schüler Otto Wagners an der Akademie der bildenden Künste.²¹⁹

Aus dieser Zeit ist kein entsprechender Projektentwurf für ein Wiener Zinshaus überliefert, dennoch lässt sich nachweisen, dass sich Bauer intensiv mit der Typologie des Zinshauses auseinandersetzte. In seiner Publikation von 1899 *Verschiedene Skizzen, Entwürfe und Studien* findet sich eine einzige Studie einer schrägen Fassadenansicht eines Zinshauses mit dem Titel *FR.ESKELES*, die auf das Jahr 1898 datiert ist (Abb. 38)²²⁰. Das reiche Linienornament der Fassade und die seitlichen Pylonen des Wohn- und Geschäftshauses betonen dessen Vertikale und weisen auf eine klare tektonische Struktur hin. Die Fassade wird von schmucklosen

²¹⁴ DBZ, 28. Jg., 27.10.1894 Berlin, S. 530.

²¹⁵ DBZ, 28. Jg., 27.10.1894 Berlin, S. 530.

²¹⁶ Whyte 1989, S. 22.

²¹⁷ Auch dieses Projekt wurde durch die Verleihung des Staats-Reisestipendiums ausgezeichnet.

²¹⁸ Pozzetto 1980, S. 104–105.

²¹⁹ Lux 1914, S. 162.

²²⁰ Bauer 1899, Tafel X.

Fensteröffnungen gegliedert und Bauer verzichtet weitgehend auf eine hierarchische Gliederung der Außenseite. Die vorgehängte Glasfassade in den ersten zwei Geschossen entsprach ganz und gar der Typologie des Wagnerschen Geschäftshauses. Ein Streifen aus Glas, unabhängig von der Beschriftung, kennzeichnet das Erdgeschoß als kommerziellen Raum.²²¹

In seiner leicht perspektivischen Darstellung setzt sich Bauer von der charakteristischen Bildsprache der frühen Wagnerschule ab, in der Zinshausfassaden in streng frontaler, orthogonaler Ansicht wiedergegeben wurden. Die völlige Freistellung des Baukörpers, das bewusste Ausblenden benachbarter Bebauung, bleibt als gestalterisches Prinzip erhalten. In diesem Sinne lässt sich der Entwurf als kompositorische Weiterentwicklung gegenüber den eher schematischen Darstellungen der frühen 1890er Jahre lesen.

In diesem Projekt bezieht sich Bauer weniger auf die konkrete Projektaufgabe als vielmehr auf die dekorative Formensprache des Jugendstils, der er grundsätzlich eher kritisch gegenüberstand. In Bauers Ansicht stellte der Jugendstil nur eine neue Form der Dekoration dar, während er die wesentliche Frage des Zwecks unbeachtet ließ.²²²

Auch literarisch setzte sich Bauer mit dem Thema „Zinshaus“ auseinander. 1898 beim Aufsatzwettbewerb der Zeitschrift *Der Architekt* über das Thema „*Die alte und die neue Richtung in der Baukunst*“ äußert er sich zur Bauaufgabe „Zinshaus“ und lobt Wagner, dass dieser seit der Antike erstmal ein neues Element höherer Ordnung hervorgebracht hat. Aus dieser Perspektive betrachtet, wird das von Wagner entworfene Zinshaus als grundlegendes Element einer neuen städtebaulichen Ordnung verstanden. Es gilt als Prototyp des zukünftigen Wohnhauses, da es durch seine gestalterische und funktionale Vollkommenheit sowie seine flexible Kombinierbarkeit die Merkmale eines neuen architektonischen Prinzips verkörpert.²²³

Leopold Bauer formuliert in diesem Text, treffender als Wagner selbst, dessen Geschichtsbild: Ein Entwicklungsmodell moderner Architektur, das die Einbindung von Überresten früherer Entwicklungsphasen ermöglicht.²²⁴

7. Leopold Bauers Schulprojekte aus der Wagnerschule (1894–1896)

Von Herbst 1894 bis Frühjahr 1895 absolvierte Leopold Bauer sein erstes Ausbildungsjahr unter der Leitung Otto Wagners.²²⁵ Im Oktober 1894 arbeitete Bauer an der Studie eines

²²¹ Schorske 1994, S. 81.

²²² Vybíral 2018a, S. 87.

²²³ Bauer 1898, S. 32.

²²⁴ Hanisch 2018, S. 138.

²²⁵ Vybíral 2018a, S. 36.

neobarocken Treppenhauses, einer perspektivischen *Skizze zu einem Stiegenhaus* (Abb. 39). Die Gestaltung eines Treppenhauses war ein beliebtes Thema aller Ateliers der École des Beaux-Arts und stellte eine typische Übungsaufgabe dar. Bauer verzichtet auf das klassische barocke Treppenhaus-Schema mit Mittelachse und beidseitig geführten Aufgängen. Stattdessen präsentiert er eine schlichtere und „modernere“ Lösung, die weniger auf repräsentative Wirkung als vielmehr auf Klarheit und Nutzbarkeit setzt. Das Kuppelgewölbe, die reichen Skulpturen auf der Brüstung, die korinthische Säulenordnung knüpfen inhaltlich an die Tradition von barocken Feststiegen an. Bauer übernahm in Dekor und Raumwirkung die Pracht des Barocks aber die Funktionalität löst er einfacher und geradliniger. Solche einlinigen und zentralen Treppenhäuser finden sich auch in Museumsbauten und Repräsentationsgebäuden der Ringstraßenzeit, wie zum Beispiel in den großen Museen an der Ringstraße und dem Burgtheater. Die Farbakzente, in Form von rot-grauen Wandflächen und die helle Architekturgliederung unterstreichen die Festlichkeit der Stiege. Vergleicht man die Skizze mit einer *Studie einer Eingangshalle* aus dem Jahr 1896 (Abb. 40), so zeigt sich bereits eine deutliche Hinwendung zu modernistischen Formen. Die Komposition wirkt stärker repräsentativ und streng axial: Der Blick wird gezielt auf ein Portal gelenkt, das von allegorischen Figuren bekrönt und durch Kolossalordnungen sowie Fresken gerahmt ist. Das monumentale Portal mit Treppenaufgang und rotem Teppich bildet das Zentrum. Flankierende Säulen mit dunkler marmorner Verkleidung, sowie vergoldete Kapitelle betonen den repräsentativen Charakter der Halle. Decke und Gewölbe sind mit farbigen Fresken geschmückt, die Szenen mit zahlreichen Figuren in antikisierenden Gewändern zeigen als typische Anspielung auf antike Tugenden, göttliche Eingebung und Ruhm. Der rote Teppich, die elegante Kleidung der Besucher und die livrierten Bediensteten betonen den zeremoniellen Charakter. Im Unterschied zum Blatt von 1894 tritt die Dynamik zurück zugunsten einer klaren Monumentalität. Auch im Bereich der zeichnerischen Präzision und künstlerischen Ausführung sind bei Bauer deutliche Fortschritte zu erkennen. Besonders eindrucksvoll zeigt sich dies in der Gestaltung der Oberflächenqualität des Stuccolustros an den Säulen. Die großen Farbflächen und betonten Goldelemente lassen secessionistische Einflüsse erkennen, während die tektonisch klaren Strukturen, die Betonung der Materialsichtigkeit und die formale Reduktion als Ausdruck einer „freien Renaissance“ interpretiert werden können. Wagner verstand darunter keine völlige Abkehr, sondern eine Weiterentwicklung historischer Bauformen im Sinne der Reduktion und Vereinfachung. Diesen Prozess beschrieb er selbst als „künstlerische Ökonomie“, eine Konzentration auf das Wesentliche, ohne die historische Tradition aufzugeben:

Zur Composition gehört ferner die künstlerische Oekonomie. Darunter soll ein modernen Begriffen entsprechendes, bis an die äussersten Grenzen reichendes Masshalten in der Anwendung und Durchbildung der uns überlieferten Formen verstanden werden.²²⁶

Im selben Jahr entstand eine Studie zu einer *Brücke mit Aussichtsturm* (Abb. 41). Das Blatt ausgeführt in Tusche und mit Weißhöhungen laviert ist mit „94“ datiert. Im Sockelpodest verewigt sich Bauer selbst mit der Inschrift L.BAUER und vermerkt das Entstehungsjahr 1893. Die Symmetrie, die kuppelartige Bekrönung mit Laterne, die Balustraden, die dekorativen Voluten und die symmetrisch, monumental wirkende Struktur verweisen auf neobarocke Einflüsse. Die Verwendung von Löwenfiguren und plastisch hervortretendem Dekor verleiht dem Entwurf eine repräsentative Monumentalität, die charakteristisch für den an Hasenauer orientierten Historismus ist. Die reduzierte Farbpalette mit Blautönen und Sepia und der feine Lichteinfall betonen die plastische Wirkung der Architektur. Die Perspektive in leichter Untersicht unterstreicht die Monumentalität des Bauwerks. Die Komposition wird durch das natürliche Umfeld ergänzt, ein Reiher im Wasser im Vordergrund verleiht der Szene eine gewisse Romantik. Wahrscheinlich handelt es sich um den Entwurf für einen Eingangspavillon zu einem Trakt eines Schlosses oder einer Parkanlage.

Ähnlich sind die *Entwürfe für ein Denkmal* in Vorderansicht (Abb. 42) und der dazugehörigen perspektivischen Ansicht (Abb. 43), in Tusche gezeichnet und farbig aquarelliert. Die Blätter zeigen die Vorderansicht und perspektivische Ansicht eines monumentalen Torbaus, dessen architektonische Form an einen Triumphbogen erinnert. Zentral erhebt sich ein hochaufragendes Portal mit rundbogigem Durchgang, flankiert von plastisch ausarbeitenden Skulpturen. Über dem Bogen befindet sich ein reich dekoriertes Giebelfeld mit Krone und Wappen. Seitlich schließen Balustraden an, die durch dekorative Figuren und Vasen bekrönt sind und den repräsentativen Charakter des Bauwerks betonen. Die Kombination von Architektur, Skulptur und Wasser erinnert an höfische Gartenarchitektur des 17. Und 18. Jahrhunderts.

Im abschließenden Studienjahr 1895/96 an der Wiener Akademie entstanden eine Reihe zeichnerisch außerordentlich elaborierter Schul- und Wettbewerbsarbeiten, die die bemerkenswerte künstlerische Begabung des jungen Architekten eindrücklich unter Beweis stellen. Unter anderem entstanden aber auch Landschaftsdarstellungen, wie eine mit Tusche äußerst fein und detailreich ausgeführte Ansicht des Stifts Klosterneuburg (Abb. 44) sowie ein während eines Sommeraufenthalts im Pitztal gemaltes Aquarell einer Holzhütte (Abb. 45).²²⁷

²²⁶ Wagner 1902, S. 46. und Graf 1994, S. 274.

²²⁷ Vybiral 2018a, S. 36.

Beide Arbeiten belegen eindrucksvoll Bauers zeichnerisches Talent und lassen seine Begeisterung am Zeichnen und Malen erkennen.

7.1 Arena in einem kaiserlichen Park

Jährlich wurden in der Wagnerschule mehrere Preise und Stipendien für herausragende Leistungen vergeben. Diese Auszeichnungen waren teilweise mit Geldpreisen oder der Möglichkeit zu Studienreisen verbunden.

Bereits 1895 wurde Bauer für seinen Entwurf zu einer *Arena in einem kaiserlichen Park* (Abb. 46-Abb. 51) mit dem Hofpreis 1. Klasse ausgezeichnet²²⁸. Der Hofpreis stand alle drei Jahre für beide Architekturschulen zur Verfügung und bestand aus einer Goldmedaille, einer Silbermedaille und einer Geldprämie. In erster Linie wurde der Preis für Projekte verliehen, die in Beziehung zum Besitz oder zur Ikonographie des Herrscherhauses standen.²²⁹

Die Skizzenblätter zu dem Projekt *Arena in einem kaiserlichen Park*, die sich im Leopold Bauer Archiv der Albertina befinden²³⁰, umfassen eine perspektivische Darstellung (Abb. 46) einen Lageplan (Abb. 51), eine Seitenansicht (Abb. 47), einen Vertikalschnitt (Abb. 48) und einen Grundriss des Untergeschosses (Abb. 49). In der Zeitschrift *Der Architekt* von 1895 findet sich eine Grundrisszeichnung des Obergeschosses (Abb. 50), die wichtige Informationen zu Größe und Verwendungszweck liefert.²³¹ Alle fünf Blätter der Albertina sind mit Leopold Bauer signiert und der Jahreszahl 1895 versehen.

Dargestellt ist ein klein dimensioniertes Theatergebäude mit offener Bühne auf halbrundem Grundriss, einem umlaufenden Säulengang und zwei bekrönten Pavillons.²³² Die Arena umfasst fünfundneunzig Sitzplätze und 120 m² für Stehplätze, die sich auf einem Wandelgang hinter dem amphitheatralischen Zuschauerraum befinden. Wie es sich bei Bauten dieser Art gehörte, schöpfte das Formenrepertoire überwiegend aus dem Klassizismus, die barock bewegte Silhouette und die reiche Dekoration zeugen davon.²³³ Bereits Carl Hasenauer vertrat die Auffassung, dass der Barockstil die absolutistische Würde und Repräsentationsansprüche des Kaiserhauses verkörpere.²³⁴

²²⁸ Aus der Wagnerschule, *Der Architekt* 1895, S. 55. Entwurf für eine Arena in einem fürstlichen Park.

²²⁹ Pozzetto 1980, S. 15.

²³⁰ LBA9, LBA10, LBA21, LBA22 und LBA30.

²³¹ *Der Architekt* 1895, S. 56.

²³² DA 1895, S. 56; Vybíral 2018a, S. 36.

²³³ Vybíral 2018a, S. 36.

²³⁴ Kat. Ausst. Albertina Wien 2017/2018, S. 260.

Gemäß der Situierung des Gebäudes inmitten eines luxuriösen fürstlichen Parkes wählte Bauer eine „leichte, freie Architektur“²³⁵, die in Loggien, Freitreppen und Terrassen ihren Ausdruck fand. Er konzipierte die Theaterarena als einen Ort der Zerstreuung für einen kleinen intimen Kreis und rechtfertigte damit die geringen Ausmaße für Bühne und Zuschauerraum.

Lageplan und perspektivische Ansicht zeichnen sich durch eine klare Darstellungsweise und eine sorgfältige graphische Ausführung aus. Die Rahmung mit einem fein detaillierten Bordürenmuster und die eingefügte Schrift unterstützen die Lesbarkeit und heben den bildhaften Charakter des Blattes hervor.

Eine naturalistisch aufgefasste Perspektivansicht vervollständigt die Serie und präsentiert die Arena in ihrer künftigen Umgebung. Im Bildvordergrund rechts platziert Bauer einen monumentalen Sockel, auf dem eine geflügelte Figur, vermutlich eine Allegorie des Ruhmes bzw. Sieges sitzt. In ihrer rechten ausgestreckten Hand hält sie einen Lorbeerkranz, links trägt sie eine Fackel, ein Palmwedel liegt über ihren Knien, klassische Motive der antiken christlichen Ikonographie. Zu ihren Füßen spielt eine leicht bekleidete Figur, ein Jüngling, den Kontrabass. Im linken Bildvordergrund findet sich eine weitere figürliche Darstellung, ein Putto hält zwei beschriftete Tafeln, die auf den Entwurf selbst verweisen. Man erkennt die Inschriften: Molière und Shakespeare.

Das Gesims der Arena trägt die treffende Inschrift: *Dignum laude virum musa vetat mori*. Das von Horaz²³⁶ überlieferte Zitat, artikuliert die antike Vorstellung, dass der ehrenwerte und verdienstvolle Mensch durch das Wirken der Muse über den Tod hinaus fortlebt. Kunst, vor allem Dichtung, garantiert damit bleibenden Nachruhm.²³⁷

Der kunstvoll aquarellierte Lageplan (Abb. 51) öffnet den Blick über ein volutenartig, reich verziertes Gitterwerk und gewährt Einblick auf den Lageplan der Arena mit umliegendem Wegenetz. Die hufeisenförmige Arena im Zentrum ist umgeben von Wegen, Wasserläufen und Vegetationsflächen, eine Inszenierung von Natur und Kultur in idealer Harmonie. Links ein Medaillon mit zwei antik wirkenden Köpfen im Profil, ein Herrscherpaar oder die Darstellung der Allegorien des Ruhmes oder der Kunst.

Der Vertikalschnitt der Seitenansicht (Abb. 48) enthüllt das technische Glanzstück, das sich unter der Bühne verbirgt: eine aufwendige Maschinerie, die nicht nur das Absenken der Bühne,

²³⁵ DA 1895, S. 56.

²³⁶ Quintus Horatius Flaccus, 4. Buch der Oden, Ode 9, Vers 28.

²³⁷ Das gleiche Zitat findet sich in goldenen Buchstaben am unteren Sockel des Mozart Denkmals in Wien, das 1896 von Viktor Tilgner geschaffen wurde.

sondern auch den raschen Umbau des Theaters in einen Ballsaal ermöglicht, indem sie den Parkettboden hochfährt.

Im Vergleich zu den graphisch künstlerisch ausgeführten Blättern der Perspektive und des Lageplans erscheinen die zeichnerischen Darstellungen der Grundrisse der Arena (Abb. 49 und Abb. 50) fast unbedeutend. Man gewinnt den Eindruck, dass sie nur Hilfsmittel sind, um die Fassaden zu entwickeln. Die Ähnlichkeit im Architekturstil verweist auf das Abschlussprojekt von Joseph Maria Olbrich, welches er während seines Studiums an der Wiener Akademie bei Carl von Hasenauer, 1890 bis 1893, entwarf (Abb. 52). Olbrichs Beitrag für die Jahresausstellung im Juli 1893 war ein monumentales Theaterprojekt mit Anleihen bei seinem Lehrer Hasenauer und den französisch-barocken Opernhäusern und Ausstellungspalästen. Der hohe, langgestreckte Baukörper mit dem mächtigen Walmdach weckt Assoziationen an die Wiener Staatsoper. Auch die Kombination von steilem, fast monumental wirkendem Dach mit einer reichen Attikazone erinnert an das Wiener Opernhaus. Der monumentale Vorbau mit seiner triumphbogenartigen Gliederung, den großen Portalen und dem Skulpturenschmuck ähneln französischen Vorbildern, wie Garniers Pariser Oper, wo sich auch eine klare Betonung der Mittelachse mit Kuppel und vorgelagerten Säulenstellungen findet.

Die hohe zeichnerische Qualität des Blattes überzeugte Otto Wagner so sehr, dass er den jungen Olbrich noch während der Ausstellung für sein Büro verpflichtete.²³⁸ Die Jahresausstellung diente ihm dazu, vielversprechende Nachwuchstalente für sein Atelier zu gewinnen.

In Wagners Nachruf auf Josef Olbrich, abgedruckt in der Zeitschrift *Der Architekt* von 1908, würdigt Wagner dessen „seltene zeichnerische Handfertigkeiten“ mit folgenden Worten:

„[...] ein Theaterprojekt noch völlig Tradition und echt Hasenauer, aber das Projekt überragte schon damals durch seine zeichnerische Fertigkeit alles andere.“²³⁹

Vier Jahre später setzte Leopold Bauer neue Maßstäbe im Theaterbau, indem er die traditionelle Theaterbühne durch eine drehbare, ringförmige Konstruktion ersetzte, die den Zuschauerraum umkreist.²⁴⁰ Eine Ideenskizze für ein *Vergnügungs-Etablissement mit Wiener Specialitäten* (Abb. 53 und Abb. 54) entstanden anlässlich der Pariser Weltausstellung von 1900 visualisiert Bauers gestalterische Entwicklung und seine Auseinandersetzung mit den ästhetischen Strömungen der Zeit. Ein selbstverfasster Beitrag Bauers in der Zeitschrift *Der Architekt* von 1899 unter dem Titel *Ideenskizze für ein Vergnügungs-Etablissement mit Wiener Specialitäten*,

²³⁸ Hanisch 2018, S. 211

²³⁹ Wagner 1908, S. 161. (*Der Architekt* XIV., 1908, Josef Olbrich)

²⁴⁰ Graf 1969a, S. 20.

*Weltausstellung in Paris*²⁴¹ eröffnet Einblicke in die baulichen Einzelheiten und die ihnen zugrunde liegenden Einzelheiten: Anregung zu vorliegender Skizze ging von einer Wiener Investorengruppe aus, die mit einem herausstechenden Projekt an der Pariser Weltausstellung teilnehmen wollte. Maßgebend waren folgende Gesichtspunkte: durch optimale Raumnutzung einen möglichst großen Besucherstrom zu gewährleisten, ferner die Aufmerksamkeit der Vorübergehenden durch eine wirkungsvolle äußere Gestaltung zu wecken und sie durch originelle Vorführungen zum Besuch zu verlocken.²⁴²

Das Hauptgebäude des Etablissements, dessen Portal monumental ausgestaltet ist, beherbergt ein Theater mit ringförmiger, kontinuierlich drehbarer Bühne. Diese ermöglicht das Vorführen von Handlungen und Darstellungen wie z.B. Radwettfahrten, große Festzüge, oder reiche Wandeldekorationen. Über dem Theatergebäude ist ein größeres Restaurant projektiert. Freie Aussicht auf das ganze Ausstellungsgebiet, gute Wiener Küche und Musik unter Leitung eines bekannten Wiener Kapellmeisters soll die Besucher anlocken. Der Zugang erfolgt durch zwei vordere und zwei rückseitige Stiegen; rechts und links sind ebenfalls größere Stiegen und Elevatorentürme angebracht. Der Bereich unterhalb des Theaters und um die beiden Elevatoren sollte, soweit dies die Fundamentmauern erlauben, als unterseeische Landschaft konstruiert werden. Der Besucher fährt mittels eigens konstruierter Unterwasserboote in den elektrisch beleuchteten „Tiefen“ der künstlich hergestellten Tiefseelandschaft. Das Projekt stieß, wie zu erwarten, schon bei der Finanzierung auf Schwierigkeiten und fiel durch.²⁴³

Bauer schließt seine Ausführungen mit dem lapidaren Satz: „[...] und so fiel das Projekt schließlich ins Wasser, wo es nur jetzt eben eine kurze Auferstehung in Druckerschwärze erleidet.“²⁴⁴

In diesem ephemeren Entwurf manifestiert sich bereits Bauers Tendenz zur modernistischen Reduktion sowie sein ausgeprägter konstruktivistischer Eifer. Wie Vybíral betont, resultiert die ästhetische Wirkung des Projekts wesentlich aus dem Spannungsverhältnis zwischen dem massiven Baukörper und dem luftig und filigran konstruierten Aussichtsturm.²⁴⁵ Die Integration von Eisen und Beton in die künstlerische Form entspricht Wagners Forderung, dass die Form unmittelbar aus der Konstruktion hervorgehen müsse, die sich sukzessive zur „Kunstform“ erhebe.²⁴⁶ Diese demonstrative Überhöhung der Konstruktion zur Kunstform

²⁴¹ Der Architekt V, 1899, S. 51 bis 52.

²⁴² Der Architekt V, 1899, S. 51 bis 52, hier S. 52.

²⁴³ Architekt V., 1899, S. 51–52, hier S. 52.

²⁴⁴ Der Architekt V, 1899, S. 52.

²⁴⁵ Vybíral 2018a, S. 86.

²⁴⁶ Wagner 1902, S. 98.

ermöglichte Projekte, die bereits eine Epoche ankündigen, die, wie Pudor 1909 formulierte, „neue Originalmaterialien und Baustoffe schafft, die diejenigen der Natur übertreffen“. ²⁴⁷

7.2 Wettbewerbsprojekt für ein Rathaus in Stuttgart

Im Rahmen der zahlreichen Architekturwettbewerbe des späten 19. Jahrhunderts gewann die ästhetische und technische Qualität der zeichnerischen Darstellung immer mehr an Bedeutung, da sie maßgeblich zur Repräsentation des gestalterischen Konzepts beitrug. Im *Architekt V* von 1899 äußerte sich Ferdinand von Feldegg „*Zur Psychologie der künstlerischen Wettbewerbe*“ folgendermaßen:

Die theoretische Grundlage des Wettbewerbes ist ebenso einfach als überzeugend: Man will einen geistigen Kampf aller gegen alle, wenigstens vieler gegen viele, in welchem Kämpfe dann der Beste und die Besten Sieger bleiben. Das Naturgesetz der Auslese soll auf das Gebiet der Kunst übertragen werden[...]. ²⁴⁸

Hier spielte er wiederum auf die Evolutionstheorie Darwins an. Weiters kritisierte er die Wettbewerbsentwürfe als „Papierarchitektur“, welche aufgrund der stetig steigenden Ansprüche der architektonischen Zeichenkunst keiner adäquaten Wirklichkeit mehr entsprechen.

Auch Leopold Bauer zeigte eine ambitionierte Wettbewerbsbeteiligung, was auf seinen ausgeprägten Fleiß sowie Ehrgeiz schließen lässt. Der junge Architekt strebte dabei nicht nur nach fachlicher Anerkennung, sondern erhoffte durch öffentliches Ansehen erste Aufträge zu gewinnen. Auch Wagner selbst ermutigte seine Schüler zur Beteiligung an Konkurrenzen [...], weil sie „außerordentlich lehrreich wirken.“ ²⁴⁹ Darüber hinaus würdigte der Kunstkritiker Ludwig Hevesi Leopold Bauer in seinem Werk von 1903 als einen Vertreter der neuen Richtung, der sich bei „verschiedenen Preisbewerbungen durch kühne, das folgerichtige Denken auf die Spitze treibende Entwürfe bemerkbar gemacht hat.“ ²⁵⁰

Bereits im Mai 1895 beteiligte sich Bauer am Wettbewerb für den Neubau des Stuttgarter Rathauses. Der für deutsche und deutsch-österreichische Architekten ausgeschriebene Wettbewerb fand ungewöhnlich großen Anklang. 202 Entwürfe wurden eingereicht, wovon nur 19 Arbeiten in die engere Auswahl kamen. Bauers Entwurf wurde nicht berücksichtigt und erreichte nicht die zweite Auswahlrunde. Ein erster Preis wurde nicht vergeben, stattdessen

²⁴⁷ Pudor 1909, S. 20.

²⁴⁸ Feldegg 1899, S. 17.

²⁴⁹ Wagner 1902, S. 29.

²⁵⁰ Hevesi 1903, S. 290.

teilten sich drei Teilnehmer den zweiten Preis.²⁵¹ Den Wettbewerbsbedingungen zufolge sollte der Neubau, auf der südwestlichen Seite des städtischen Marktplatzes gelegen, der Würde der königlichen Hauptstadt angemessen sein. Die Wahl des Architekturstils war den Teilnehmern freigestellt, jedoch wurde verlangt, dass sich der Entwurf harmonisch in das bestehende Stadtbild einfüge. Ebenso galt die Orientierung an der Architektur des Spätmittelalters als verbindlich. Darüber hinaus herrschte weitgehend Einigkeit darüber, dass ein Turm als konstitutives Element eines deutschen Rathauses zu gelten habe.²⁵² Leopold Bauers Entwurf entsprach ganz und gar den vorgegebenen Richtlinien. In einem Konvolut von fünf Projektzeichnungen (Abb. 55 bis Abb. 59) visualisiert Bauer seine Vorstellungen eines repräsentativen Rathauses für den Stuttgarter Marktplatz. Eine lavierte Tuschezeichnung unter dem Titel *Ansicht vom Marktplatz* (Abb. 55) zeigt eine imposante Fassadenansicht eines Bauwerks von der Marktseite her. Im Archiv der Albertina wird dieses Blatt fälschlich als „Ansicht Rathaus Jägerndorf“ bezeichnet. Bei genauer Betrachtung lässt sich aber mit hoher Sicherheit sagen, dass es sich bei diesem Blatt um eine Entwurfszeichnung für die Wettbewerbsausschreibung handelt. Bauers Entwurf sieht eine spätgotische Fassade mit großen Fensteröffnungen vor, eine Architektursprache, die im späten 19. Jahrhundert besonders für Repräsentationsbauten beliebt war. Den vorgegebenen Turm setzt er asymmetrisch an die linke Ecke. Der aufwendig gestaltete Helm des Turms mit offenen Maßwerkgalerien und durchbrochener Spitze markiert ein typisches Element der Neugotik. In der gegenüberliegenden Ecke befindet sich der Festsaal oder Sitzungssaal, erkennbar am großen Fenster mit Maßwerk. Die Hauptfassade zum Marktplatz ist in drei horizontale Ebenen gegliedert: Der Eingangsbereich im Erdgeschoss mit drei monumentalen Rundbogenportalen, das Hauptgeschoss mit Maßwerkfenstern, teils mit Baldachinen und Skulpturen und das Obergeschoß mit kleineren Fenstern und einer stark durchstrukturierten Dachzone. Unterhalb des Gesimses im Bereich des ersten Obergeschosses platziert Bauer eine Gedenktafel mit der Inschrift: *Dieses Haus wurde von Bürgern Stuttgarts im Jahr 1895 erbaut* (Abb. 55a). Ebenso verweist eine eiserne Fahne an der Spitze des Turmes in Form einer Jahreszahl auf das Wettbewerbsjahr 1895.

²⁵¹ Die Preisträger des geteilten II. Preises waren: der Entwurf von Neher und Kauffmann in Frankfurt am Main, Entwurf von Kuder und Müller in Strassburg und der Entwurf von Vollmer & Jassoy in Berlin. Abbildungen DBZ 19, 1895, S. 309, 310 und 321.

²⁵² Der Wettbewerb um den Entwurf eines Rathauses für Stuttgart, in: Deutsche Bauzeitung XXIX, 1895, S. 309-311, 321-326, 333-335 und 341-343.

Ergänzend dazu existiert ein kunstvoll ausgeführtes Aquarell (Abb. 56).²⁵³ In diesem Aquarell setzt Bauer Staffagefiguren ein, die nicht nur der Maßstabsbestimmung dienen, sondern zugleich die szenische Belebung des Platzes unterstützen. Die mächtigen Schatten der den Platz rahmenden Architektur intensivieren die Raumwirkung und steigern die Monumentalität.

Drei weitere Zeichnungen unter dem Motto „*Eroica*“ vervollständigen das Konvolut der eingereichten Pläne: dazu gehört die Ansicht der Seitenfassade *Ansicht gegen die Hirschstraße* (Abb. 57) *Grundriss des Mezzanins* (Abb. 58) und *Grundriss des Erdgeschosses* (Abb. 59).

Die Enttäuschung über den misslungenen Ausgang des Wettbewerbes dürfte bei den mehr als fünfzig österreichischen Teilnehmern groß gewesen sein. Dem Schlussabsatz der Deutschen Bauzeitung ist zu entnehmen, dass in einem aus Wien übersandtem Schreiben der deutschen Fachkollegenschaft mangelnde Unparteilichkeit vorgeworfen wurde.²⁵⁴ Damit erhält die künstlerische Auseinandersetzung eine politische Note, die über den engeren Rahmen der architektonischen Bewertung hinausweist.

7.3 Hansen-Preis für die *Studie nach der Antike*

An der Akademie zählte Bauer zu den erfolgreichsten Schülern. 1896 erhielt er den Hansen-Preis für „Kompositionen aus alten und neuen Elementen“ (Studie nach der Antike).²⁵⁵ Die preisgekrönte Arbeit mit dem Titel *Antike Fragmente* (Abb. 60) wich deutlich von den üblichen akademischen Konventionen ab. Während seine Kollegen klassische Architekturentwürfe einreichten, präsentierte Bauer eine großformatige lavierte Tuschezeichnung, die eine Collage aus einzelnen Motiven der griechisch-römischen Antike zeigt. Josef Hoffmann, zum Beispiel, fertigte während seines Italienaufenthaltes ein umfangreiches Konvolut von annähernd zweihundert Zeichnungen an. Etwa ein Drittel dieses Bestandes ist der detaillierten Wiedergabe historischer Monumentalarchitektur gewidmet, wobei sowohl konstruktive Aspekte als auch ornamentale Details besondere Beachtung fanden.²⁵⁶

Bauers Blatt ist in mehrere Bildfelder gegliedert und von aufwendig gestalteten Bordüren mit Akanthusblättern, Masken und mythologischen Figuren gerahmt. Die Bildmotive reichen von einem Opferaltar mit loderndem Feuer über die Figur des Kaiser Augustus²⁵⁷ bis zur Kapitolinischen Wölfin mit Romulus und Remus. Der Titel der Collage *Antike Fragmente*

²⁵³ Vybíral 2018a, S. 41; LBA53.

²⁵⁴ DBZ XXIX 1895, S. 343 und Vybíral 2018a, S. 37.

²⁵⁵ Pozzetto 1980, S. 15. und Tabelle, S. 142/143; Vybíral 2018a, S. 36.

²⁵⁶ Sekler 1982, S. 18–19.

²⁵⁷ Bauer zeigt die berühmte Panzerstatue des Kaiser Augustus aus Marmor, bekannt als *Augustusstatue von Prima porta*, die sich heute im Museo Gregoriano Profano in Rom befindet.

[röm] weist darauf hin, dass die Darstellung eine imaginäre Zusammenstellung antiker Elemente bietet. Eine durchaus gängige Bildkonzeption, die auch an der École des Beaux-Arts üblich war.

Ein Abdruck des Blattes erschien 1896 in der Fachzeitschrift *Der Architekt* und die *Neue Freie Presse* berichtete am 19. Juli 1896 über die Preisverleihung an Leopold Bauer.²⁵⁸

7.4 Schulabschlussprojekt, *Ein Fürstensitz in Monaco*

Das Schulabschlussprojekt von 1895/96 *Ein Fürstensitz in Monaco* (Abb. 20 – Abb. 33) ist sicherlich Bauers prestigeträchtigstes Projekt, das im Zuge seiner Ausbildung bei Otto Wagner entstand. Diese monumentale Architekturvision hatte das Ziel, alle bestehenden Gebäude auf dem Felsen von Monaco zu ersetzen und einen neuen, pompösen Fürstensitz zu konstruieren. Von Dezember 1895 bis Mai 1896²⁵⁹ verfasste Bauer ein Konvolut von wahrscheinlich vierzehn Architekturzeichnungen, wobei dreizehn davon im Leopold Bauer Archiv der Wiener Albertina erhalten sind.²⁶⁰ Das Blatt mit dem Titel *Façade gegen die Stadt* (Abb. 33) ist im Original nicht einsehbar, eine Druckvariante findet sich in der Zeitschrift *Der Architekt* von 1896 wieder,²⁶¹ ebenso wie die *Studie zum Kuppeltambour* (Abb. 30), *Mittelbau des Museums* (Abb. 21) und *Studie zur vorderen Ansicht* (Abb. 20). Elf der Blätter publizierte Bauer auch in seinem Werk *Verschiedene Skizzen, Entwürfe und Studien* von 1899.²⁶²

Der sehr eindrucksvoll dargestellte Gebäudekomplex, 80 Meter dem Meeresspiegel situiert, wird durch zahlreiche Aufrisspläne, Detailansichten, perspektivische Darstellungen, ein malerisches Aquarell (Abb. 29) sowie einen äußerst repräsentativen und technisch präzise ausgeführten Grundrissplan (Abb. 25) visualisiert. Die exakten Beschriftungen im Grundrissplan geben Aufschluss über Situierung der Gebäudekomplexe und deren Verwendungszweck. Beim Betrachten der Zeichnungen, mit denen das Projekt präsentiert wird, sticht die strenge symmetrische Gliederung deutlich hervor. Damit folgt Leopold Bauer einer Forderung seines Lehrers, der in symmetrischen Anlagen „etwas Abgeschlossenes, Vollendetes, Abgewogenes, nicht Vergrößerungsfähiges, ja Selbstbewusstes“²⁶³ sieht. Bauer

²⁵⁸ *Der Architekt* II., 1896, Tafel 88; NFP, 19.7.1896, S. 7.

²⁵⁹ LBA336 ist datiert mit *Dezember 95*, LBA333 datiert *Wien, am 18. Mai 1896*, was mit höchster Wahrscheinlichkeit den Schaffenszeitraum angibt.

²⁶⁰ LBA12, LBA333–344.

²⁶¹ *Der Architekt* II., 1896, S. 82.

²⁶² LBA335, S.19; LBA336, S. 22; LBA334, S. 24, Tafel VII; LBA339, S. 34; LBA337, S. 49, Tafel XIV und XV; LBA12, S. 52 und Tafel XVI und XVII; LBA334, S. 56 und Tafel XVIII und XIX; LBA338, S. 61; LBA340, S. 63 und Tafel XXIII; LBA333, S. 64 und Tafel XXIV und XXV; LBA342, S. 67 und Tafel XXVI, in: Leopold Bauer, *Verschiedene Skizzen, Entwürfe und Studien*, 1899.

²⁶³ Wagner 1914, S. 51.

arrangiert in beiden Hauptansichten die Massen symmetrisch längs der Querachse und ordnet sie der zentralen Dominate in Form einer kuppelbedeckten Halle unter.²⁶⁴ Aus dem von Bauer penibel beschrifteten Grundrissplan und der veröffentlichten Beschreibung geht hervor, dass die eigentliche Residenz des Monarchenpaares den linken Teil des bebauten Geländes einnimmt. Der rechte Teil wird von Spielsälen und Speisesälen in Verbindung mit einem großen Festsaal eingenommen, während in der Mitte der Komposition der öffentliche Bereich mit Theater, Konzerthalle, Rennbahn, Reithalle, Bibliothek und Restaurant auf der der Stadt zugewandten Längsseite situiert werden soll. Die dem Meer zugewandte Seite, beherbergt ein historisches Museum, zwei Kirchen – eine katholische und eine protestantische – und eine offene Galerie. Verbunden sind beide Teile durch eine ausladende zentrale Brücke, Palmenalleen mit Wasserkunst, Wandelgängen und Fahrwegen. Der Aufgang erfolgt durch drei monumentale Treppenanlagen, sowie durch zwei Fahrwege und zwei Drahtseilbahnen. Ganz im Sinne Wagners Fortschrittsgedanken integriert Bauer in seinen Entwurf moderne, technische Infrastrukturen, darunter Gepäcks- und Frachtenaufzüge, die den Austausch zwischen Hafenanlage und Stadt effizient organisieren. Von besonderer geographischer Relevanz ist der Bahnhof, der den direkten Anschluss an den internationalen Schienenweg gewährleistet und die West-Ostachse zwischen Nizza und Menton erschließt. Damit wird die architektonische Konzeption nicht nur als technische Innovation, sondern auch als städtebauliche Maßnahme erkennbar.

Besonders hervorzuheben ist die präzise städtebauliche Einbindung des Projekts in die topographische und landschaftliche Küstensituation Monacos. Neben der direkten Bezugnahme auf die Palastanlage tritt die bewusste Einbindung in die markante Topografie des Port d'Hercule, jenes natürlichen Yachthafens, der bereits seit der Antike die maritime Identität Monacos prägt. Im Bereich des Anlegepiers erhebt sich eine Kolossalstatue des Hercules auf hohem Sockel, die den vom Meer kommenden Reisenden empfängt. Die Statue verweist auf die mythologische Namensgebung des Hafens und steht symbolisch für Stärke, Schutz und antike Tugenden. An der Westseite der Anlage ist ein kleiner, geschützter und befestigter Gondelhafen vorgesehen, möglicherweise als repräsentatives Ankunftsstor für Gäste oder Herrscher.

Der Lage und dem Einfluss des Klimas trägt Bauer durch die Gestaltung großer, gegen das Meer gerichteter, Aussichtsterrassen Rechnung.²⁶⁵ Jene dem Meer zugewandte Fassadenseite

²⁶⁴ Vybíral 2018a, S. 42.

²⁶⁵ Der Architekt II 1896, S. 46.

stattet er mit einer über einem Säulenportikus situierten halbkugelförmigen Kuppel auf hohem Tambour aus (Abb. 32), wogegen er in Richtung Stadt ein flacheres Relief wählt und anstelle der Kuppel eine niedrige Krone setzt (Abb. 33). In seiner gestalterischen Konzeption überrascht der Fürstensitz durch eine bemerkenswerte Verbindung historischer Bildsprache mit Elementen technischer Utopie. Eine Synthese, die sich im bewussten Einsatz moderner Technologie, wie Lastaufzügen und Seilbahnen manifestiert.²⁶⁶

Das Urteil der Fachkritik war nicht sehr schmeichelhaft, auch wenn die Kritik hauptsächlich auf die Methoden der Wagnerschule abgezielt war: „Fürstensitz in Monaco, wer gibt solche Aufgaben...eins ist sicher, der Schüler hat entschiedenes Talent zum Decorationsmaler,“²⁶⁷ schrieb ein unbekannter Autor in der Ausgabe des *Bautechnikers* von 1896. Wagner hingegen war mit dieser Arbeit seines Schülers zufrieden: in einem Brief aus dem Jahr 1898 lobte er die Entwürfe als ein „glänzendes Projekt“.²⁶⁸ Leopold Bauer selbst urteilte über sein Projekt in seiner Publikation *Verschiedene Skizzen, Entwürfe und Studien. Ein Beitrag zum Verständnis unserer modernen Bestrebungen in der Baukunst* folgendermaßen:

[...] wie die meisten ähnlichen Aufgaben ist auch diese mehr oder weniger Torso geblieben; etwas anderes strebt man wohl bei derartigen Entwürfen, die durchaus unrealisierbar sind, kaum an.²⁶⁹

7.4.1 Vergleichsprojekte und Nachfolgeprojekte

Im Formenrepertoire deckt sich Bauers Entwurf mit zeitgleichen Projekten seiner Kollegen aus der Wagnerschule. *Der Fürstensitz* ist, ähnlich wie Josef Hoffmanns Entwurf von 1895 mit dem Titel *forum orbis, insula pacis*²⁷⁰ (Abb. 61 und Abb. 62), die Darstellung eines selbstbewussten Eklektizismus, der sich auf die Antike, Michelangelo, Fischer von Erlach und Schinkel beruft.²⁷¹ Hoffmanns Entwurf, mit dem er 1895 das begehrte Romreisestipendium erwirbt, verweist auf die Idee der Vereinigung der Völker auf sozialer Grundlage. Die „Insel des Friedens“ stellt eine Art Vorläufer des Haager Friedenspalastes oder des Völkerkongress Palastes dar, dessen Standort außerhalb des Festlandes auf die ortsspezifische Neutralität verweist. Auf einer Insel im Meer, die durch eine mächtige Drahtseilbrücke mit dem Festland verbunden ist, steht eine Zitadelle des Friedens. Die Brücke mündet in einen weiten Platz, von

²⁶⁶ Vybíral 2018a, S. 42

²⁶⁷ Vybíral 2018a, S. 42; *Bautechniker* XVI, 1896, S. 675.

²⁶⁸ Vybíral 2016, S. 46.

²⁶⁹ Bauer 1899, S. 38.

²⁷⁰ Die Konzeption eines internationalen Kongresspalastes auf einer Friedensinsel kann als Ausdruck der zeitgenössischen Diskussion um Pazifismus und internationale Schiedsgerichtbarkeit gewertet werden. Themen, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts besondere Aktualität besaßen, 1905 wurde in diesem Zusammenhang mit der Planung eines Friedenspalast für Den Haag begonnen. Sekler 1982, S. 13.

²⁷¹ Vybíral 2018a, S. 42.

dem aus man zu einem Portal gelangt, das von gedrehten Säulen gesäumt wird, deren Spitzen von Globen gekrönt sind. Der Eingang öffnet den weiteren Zugang zu einem großzügigen Forum. Der Platz ist von Kolonnaden und Exedren eingefasst und wird von einem monumentalen Pantheon überragt, in dem die Friedenskongresse abgehalten werden sollen. Ein großer Platz mit Kolonnaden und Triumphbögen, Hafenanlagen und Leuchttürmen bereiten das Architekturensemble schon am Lande vor. Großzügige Treppenanlagen, kunstvoll gestaltete Beleuchtungskörper, Balustraden und Gartenanlagen vervollständigen das Ensemble und fassen die Insel harmonisch ein.²⁷² Wie bereits Bauers Lageplan zeichnet sich auch Hoffmanns Grundriss (Abb. 62) durch eine ausgeprägte Symmetrie aus. Während bei Bauer die formale Ordnung im Vordergrund steht, tritt bei Hoffmann zusätzlich der Kontrast von geradlinigen und gekurvten Linien als gestalterisches Prinzip hervor.

Bauers unmittelbares Vorbild ist jedoch ein Entwurf Wagners selbst, nämlich der Wettbewerbsentwurf für das deutsche Reichstagsgebäude in Berlin von 1882 unter dem Motto *res publica, res populi* (Abb. 63). Die Konkurrenz zum Bau des Reichstagsgebäudes, bereits der zweite nach 1872, war auf deutschsprachige Studenten beschränkt. Der Wettbewerb wurde am 2. Februar ausgeschrieben und lief bis zum 10. Juni des Jahres. Unter den 189 Einreichungen konnten sich die Projekte von Friedrich von Thiersch und Paul Wallot durchsetzen. Wagners monumentaler Projektentwurf kam aber trotzdem gut an, er wurde um 2000 Mark angekauft und errang den vierten Preis.²⁷³ Die Originalzeichnungen sind bis auf die Ansicht der Rückseite verschollen, wurden aber im Druck veröffentlicht. Die *Deutsche Bauzeitung* bezeichnete den Entwurf als „im Ganzen wenig gelungen“ und vermutete, die Fachjury sei in erster Linie durch die virtuose Gestaltung der in der Federzeichnung zur Anschauung gebrachten Detailgestaltung der Architektur in Formen römischer Hochrenaissance beeindruckt worden.²⁷⁴ Architektonischer Mittelpunkt der Anlage bildet der zwischen zwei Innenhöfen gelegene halbkreisförmige Sitzungssaal, der sich im äußeren Erscheinungsbild als eigenständiger Baukörper manifestiert und im konvex ausgeformten Mittelrisalit der Rückseite seine gestalterische Entsprechung findet. Das halbrunde Kuppeldach des Saals wird durch einen Kranz von toskanischen Säulen verdeckt, die zwar keinen Architrav besitzen, dafür aber im oberen Drittel des Schafts durch eine kräftige Platte miteinander verbunden sind.²⁷⁵

²⁷² Der Architekt 1895, S. 55; Sekler 1982, S. 247.

²⁷³ Schorske 1994, S. 12–14.

²⁷⁴ DBZ 16, 1882, S. 373–375. Unter dem Titel Die Konkurrenz für Entwürfe zum Hause des deutschen Reichstags.

²⁷⁵ Kat. Ausst. Wien Museum 2018, S. 248.

Wagner rekurriert in seinem Entwurf auf als vorbildlich etablierte architektonische Lösungen, die er in formal modifizierter Form weiterführt. Besonders deutlich wird dies am Motiv der Mittelkuppel, die von Seitenkuppeln begleitet wird. Ein Kompositionsschema, das im Parlamentsentwurf von Budapest 1882 (Abb. 64) auch zur Anwendung kommt. Ebenso als zentrales Leitmotiv Wagners erweist sich der überkuppelte Zentralraum, der unweigerlich Assoziationen an Michelangelos St. Peter in Rom wachruft. Damit knüpft er bewusst an die Tradition historische Architekturformen an und verwirklicht zugleich seinen Anspruch, sich in die Reihe großer Architekten der Vergangenheit einzufügen und deren Erbe fortzuführen, ohne jedoch die von ihm selbst formulierten Anforderungen einer zeitgemäßen Baukunst zu vernachlässigen.²⁷⁶

Von Wagner übernahm Bauer die flache Kuppel mit der Krone, die Säulenfassade, sowie die rampenflankierenden Obeliken, Pylonen und Frieze mit reichlich Skulpturenschmuck.²⁷⁷

Bauer spielt in seinem Projekt aber auch auf den *Artibus*²⁷⁸ Entwurf Wagners von 1880 (Abb. 34 – Abb. 37) an, der Lösungen und Elemente vorgibt, die sich später beim Projekt des Reichstagsgebäudes wiederfinden. Mit der Planung dieses monumentalen Objektes begann Wagner 1880, also in einer Phase seiner Laufbahn, die noch stark vom eklektischen Stil der Ringstraße geprägt war. Dennoch wurde diese „realistische Utopie“²⁷⁹ zum wegweisenden Vorbild für zahlreiche Entwürfe seiner Schüler an der Wagnerschule. Mit *Artibus*, der Stadt der Kunst, schuf Wagner einen utopischen Plan für ein ausgedehntes Museumsareal. Das Areal ist in einer Hafenstadt am Ufer eines Flusses oder Kanals situiert und erinnert in seiner topographischen Anlage an Triest, eine zur Zeit der Monarchie besonders geschätzte Stadt. Die Lage am Meer unterstreicht die zentrale Funktion einer Hafenstadt für die gesellschaftliche und wirtschaftliche Entwicklung einer Region. Hafenstädte sind Knotenpunkte für Handelsrouten und Orte des kosmopolitischen Lebens, die bewusst repräsentieren.

Der sorgfältig konzipierte und zeichnerisch präzise ausgeführte Entwurf präsentiert sich als historisierende Collage, in der unterschiedlich stark transformierte Architekturzitate existierender Bauwerke kombiniert werden. Wagner greift dabei auf Elemente der Gloriette im Schlosspark von Schönbrunn mit ihren gekreuzten Serpentinwegen zurück, die zum Belvedere hinaufführen, ebenso wie auf die Karlskirche Fischer von Erlachs, die den Platz abschließt sowie auf den Petersplatz in Rom mit den markanten Säulenkolonnaden Giovanni

²⁷⁶ Haiko 1985, S. 90-92.

²⁷⁷ Graf 1985, S. 45–49.; Vybíral 2018a, S. 42.

²⁷⁸ deutsche Übersetzung: *den Künsten*

²⁷⁹ Borsi/Godoli 1985, S. 24.

Lorenzo Berninis.²⁸⁰ Auch die im Vordergrund dargestellte Brücke weist Parallelen zum Entwurf der Rialtobrücke von Palladio auf.²⁸¹ Der „Dom der Kunst“ verkörpert Wagners Ideal des Zentralbaus, das er als Ausdruck höchster künstlerischer Erhebung versteht.²⁸² Wagner selbst bemerkte über das Projekt im ersten Band seiner Werke, es sei „einer Jugendidee entsprungen: freie Zeit und etwas geistige Überproduktion haben sie teilweise zur Reife gebracht.“²⁸³

Auch die *Studie zum Kuppel-Tambour* (Abb. 30) ist in ihrer formalen Struktur eng mit der architektonischen Sprache Otto Wagners verbunden. Die fensterartigen Öffnungen mit ihren strahlenförmigen Motiven erinnern deutlich an die Formensprache Wagners. Die eingearbeitete lateinische Jahreszahl „MCM“ (1900) verweist auf Wagners Architektursprache und deren symbolische Aufladung. Sie weist in die Zukunft und steht für den Beginn eines neuen Jahrhunderts der Moderne. Das Blatt ist auf Karton kaschiert und in einem Passepartout mit Schrägschnitt montiert, eine durchaus gängige Praxis der Kunstpräsentation im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, insbesondere im Kontext akademischer Ausstellungen und Wettbewerbe. Die Ausrichtung auf eine repräsentative Präsentation, z.B. im Rahmen einer Ausstellung, wird durch die feine Goldlinie entlang der Innenkante des Passepartouts unterstrichen.

Doch auch Entwürfe, die außerhalb des unmittelbaren Einflussbereichs der Wagnerschule entstanden, zeigen deutliche Bezüge zu Projekten des Wagner-Kreises auf. Dazu zählt insbesondere Rudolf Dicks prämierter Wettbewerbsentwurf für die Phoebe A. Hearst Universität in Berkeley (Abb. 65), der in einem Ergänzungsband der Zeitschrift *Der Architekt*²⁸⁴ ausführlich besprochen und in Form von fünfzehn Lichtdrucktafeln publiziert wurde.²⁸⁵

Die Blätter Leopold Bauers zum Idealentwurf eines monegasischen Fürstensitzes halten sich an die erwähnten zeitgenössischen Vorbilder in Bezug auf die bauliche und graphische Inszenierung antikisierender Monumentalbauten und zeigen kaum etwas von der Vorstellung einer aus neuen Bedürfnissen und Konstruktionen entstehenden modernen Architektur. Das klassische Motivrepertoire, wie Kuppeln, Obelisk und klassische Tempelfronten aus Säulen, Gebälk und Dreiecksgiebeln übernimmt Bauer von Wagner. Sogar Wagners Vorstellung,

²⁸⁰ Kurdiovsky 2008, S. 7.

²⁸¹ Tabor 1984, S. 55.

²⁸² Ostwald 1948, S. 58.

²⁸³ Graf 1994, S. 34.

²⁸⁴ Ferdinand von Feldegg, Konkurrenz für die neu zu erbauende Universität in Berkeley Californien von Architekt Rudolf Dick. C.M. in: *Der Architekt*, Supplement 4, Wien 1900, S. 1–14.

²⁸⁵ Kat. Ausst. MAK Wien 2018, S. 26–27.

seinen im *Artibus* Projekt vorgestellten Museumsbezirk mit dem Meer in Verbindung zu setzen, greift Bauer auf, indem dieser seinen Entwurf an einer steilen Meeresküste situiert.

Bauers Entwurf zum *Fürstensitz* entspricht in hohem Maße Wagners Vorstellungen von Komposition und Monumentalität. In seiner Schrift *Moderne Architektur* formuliert er die zentralen Prämissen architektonischen Schaffens: Die Gruppierung einzelner Bauten zu einer einheitlichen Gesamtwirkung unter Berücksichtigung von Terrain und landschaftlichen Hintergrund. Die markante Akzentuierung der Endpunkte bedeutender Straßenachsen, die ausgewogenen Proportion und städtebauliche Einbindung von Bauwerken und Monumenten in Bezug auf Stadt-, Platz-, oder Straßenbild, sowie eine klare, leicht erfassbare Charakteristik des architektonischen Werkes.²⁸⁶ All diese Prinzipien werden in den zuvor behandelten Projekten in konsequenter Form zur Ausführung gebracht.

Auch in nachfolgenden Wettbewerbsentwürfen greift Leopold Bauer die Formensprache seines Diplomprojektes immer wieder auf und orientiert sich an den Gestaltungsprinzipien Otto Wagners. Im Jahr 1897 beteiligt sich Bauer an einer internationalen Konkurrenzausschreibung für ein Parlamentsgebäude in Mexiko unter dem Motto „*Air et lumière*“ (Abb. 66– 67).²⁸⁷

Sein eingereichter Entwurf stellt in seiner äußeren Erscheinung eine freie Variation des *Fürstensitzes in Monaco* dar. Das im Grundriss quadratische Gebäude sollte sich inmitten eines elliptischen Platzes erheben. Zentrales Gestaltungselement des Projekts ist eine Kuppel über der Haupthalle, eine ideale Form, die im 19. Jahrhundert nahezu als unverzichtbares Merkmal von Parlamentsgebäuden galt. Die in Eisen konzipierte Konstruktion der Kuppel veranschaulicht exemplarisch den Wagnerschen Zeitgeist und dessen Streben nach einer Synthese von Funktionalität und künstlerischem Anspruch. Bauers Entwurf lässt keinen Zweifel an seiner Orientierung an modernen Gestaltungsidealen: Die geplante Vergoldung der Kuppelkonstruktion mit Bronzeverzierungen sollte nicht nur die Idee einer idealisierten, beinahe symbolisch überhöhten Architektur betonen, sondern zugleich durch raffiniert inszenierte Lichteffekte im Inneren eine sakral anmutende Raumwirkung erzeugen. Auf diese Weise verband sich technische Innovation mit ästhetischer Symbolik zu einem Ausdruck der fortschrittsgläubigen Moderne. Das Projekt ist in fünf Bildtafeln in Bauers Werk *Verschiedene Skizzen, Entwürfe und Studien* dokumentiert.²⁸⁸ Der umfassende Entwurf fand jedoch keine

²⁸⁶ Graf 1994, S. 275.

²⁸⁷ Im LBA befinden sich 8 Blätter zu dem Projekt: LBA10372 bis LBA10378 und LBA/GF723.

²⁸⁸ Bauer 1899, Tafel XXIX bis XXXIV: Grundriss des Hauptgeschosses, Grundriss der 1. Etage, Perspektivische Ansicht, Schnitt durch die Kuppel, Stirnwand des Sitzungssaals.

Berücksichtigung, da Bauer angeblich die Abgabefrist infolge ungünstiger Schifffahrtsverhältnisse verpasste.²⁸⁹

Ende des Jahres 1897 nahm Bauer mit einer weiteren Variante seines Diplomprojekts an einem internationalen Wettbewerb für den Campus der University of California in Berkeley teil (Abb. 68 und Abb. 69).²⁹⁰ Im Mittelpunkt seines Entwurfes steht ein monumentales zentrales Pantheon mit dominanter Kuppel, um das er die einzelnen Institute gruppiert. Die eiserne, verglaste Kuppel verweist dabei erneut auf den Einsatz moderner Materialien und zeitgenössischer Bautechniken.²⁹¹

7.4.2 Die graphische Inszenierung

Im Rahmen der Ausbildung nahmen die im dritten Studienjahr entwickelten Fantasieprojekte eine zentrale Stellung ein. Ihr zeichnerischer Aufwand übertraf in der Regel denjenigen anderer Aufgabenstellungen, nicht zuletzt, weil ihr Gelingen häufig mit der Aussicht auf prestigeträchtige Auszeichnungen verbunden war. Charakteristisch für diese Projekte sind aufwendig gestaltete Lagepläne, Vogelperspektiven idealisierter Stadtansichten oder Residenzen. Trotz einzelner innovativer Motive bleiben diese Entwürfe in ihrer Gesamtkonzeption stark dem Monumentalverständnis des 19. Jahrhunderts verpflichtet und stehen in enger Tradition zu den Entwürfen der École des Beaux-Arts. Das eigentliche Ziel dieser Darstellungen lag weniger in ihrer Realisierbarkeit, sondern vielmehr in der visuellen Inszenierung architektonischer Größe und symbolischer Bedeutung, die durch die virtuose Beherrschung der Darstellungstechniken überzeugend vermittelt werden sollte.²⁹²

Grundriss, Aufriss und Schnitt repräsentieren die drei grundsätzlichen Darstellungsmodi der Architekturzeichnung. Der Grundriss stellt die horizontale Richtung der Architektur dar, der Schnitt die vertikale Anordnung oder die Konstruktion und der Aufriss, als Ergebnis der ersten beiden, stellt das Äußere dar. Benutzt der Architekt das Mittel der Perspektive, wird das Gebäude als räumliches Gebilde dargestellt, so als würde es in seiner Umgebung bereits gebaut erscheinen.²⁹³

In seinen Präsentationszeichnungen zum Fürstensitz verzichtet Bauer auf Schnittdarstellungen zugunsten von zahlreichen Perspektiven. Besonders die Grundrisszeichnung überzeugt durch seine fein ausgearbeiteten Linien und den bildhaften Charakter. Diese hohe graphische Qualität

²⁸⁹ Vybíral 2018a, S. 68 und Bauer 1899, S. 38.

²⁹⁰ LBA/GF739: Situationsplan; LBA/GF740: Sammelblatt mit fünf Ansichten.

²⁹¹ Vybíral 2018a, S. 68–69.

²⁹² Nierhaus 2012, S. 197.

²⁹³ Philipp 2020, S. 29.

und Komplexität rechtfertigen eine genauere Betrachtung, vor allem da der Lageplan des Fürstensitzes auf anschauliche Weise demonstriert, wie die Vermittlung eines Baukomplexes in der frühen Wagnerschule praktiziert wurde.

Zu Recht betont Wagners erster Biograph Joseph August Lux die Bedeutung der Grundrisskomposition als Ausgangspunkt einer neuen Architekturauffassung. So urteilt Lux:

So ist alles Um und Auf erster und letzter Hand auf den GRUNDRISS bezogen: Komposition, Konstruktion, Zweck, Material, die alle zusammen und noch dazu ein gewisses undefinierbares, unerlernbares geniales Etwas, den glücklichen Wurf ausmachen.²⁹⁴

Einige Jahre später griff Le Corbusier diesen Impuls auf und formulierte in ähnlicher Weise die Forderung nach einer schöpferischen Fokussierung des Architekten auf den bislang vernachlässigten und gestalterisch kaum beachteten Grundriss.²⁹⁵

Die meisten Blätter von Bauers Projekts werden von zarten, schmalen Schmuckleisten gerahmt, die die bildhafte Wirkung der Zeichnungen hervorheben. Darüber hinaus erweitert Bauer die Grundrissdarstellung durch den Einsatz weiterer malerischer Mittel, wie der Schattierung. Bereits ab Mitte des 18. Jahrhunderts wurde bei Grundrissen, insbesondere der Wettbewerbsentwürfen für den Prix de Rome der Académie royal d'architecture in Paris oder den concorsi der Academia di San Luca, Schlagschatten gezeichnet.²⁹⁶ Der Grundriss gewinnt dadurch an Plastizität und Räumlichkeit. Bauer zeichnet den Schattenwurf für den ganzen aufrechten Komplex, wodurch die Zeichnung einen analytischen Darstellungsmodus erhält, der darauf abzielt Informationen über die Gebäude zu vermitteln, die über eine reine Grundrissdarstellung nur schwer lesbar dargestellt werden könnten.²⁹⁷ Er legt die Schlagschatten so an, als ob Sonnenlicht von oben rechts einfällt. Die Darstellung eines schattierten Grundrisses war eine durchaus gängige Zeichenpraxis der Zeit, finden sich doch auch bei anderen zeitnahen Projekten der Wagnerschule ähnliche Modi der Architekturzeichnung.

Besondere Bedeutung erlangt auch das im oberen Register des Blattes montierte Zusatzblatt, das den obersten Teil des Lageplans erweitert. Durch diese Ergänzung entsteht eine formale „Mehrschichtigkeit“, die den künstlerischen Anspruch des Blattes steigert. Die malerisch ausgeführte Gestaltung des Oberblattes kontrastiert deutlich mit der technischen Nüchternheit des Grundrisses. In der linken Ecke platziert Bauer eine Gruppe von Putti, die in barocker

²⁹⁴ Lux 1914, S. 63.

²⁹⁵ Nerdinger 1986, S. 15.

²⁹⁶ Philipp 2020, S. 50.

²⁹⁷ Philipp 2020, S. 65–70.

Manier mit Fanfaren und einer Wappenkartusche dargestellt sind (Abb. 34a). Die Darstellung erinnert stark an spätbarocke Deckendekorationen. Sehr versteckt in der linken oberen Ecke des Blattes, kaum sichtbar gibt Bauer einen handschriftlichen Hinweis mit den Worten: *In Anlehnung an Tiepolo gezeichnet*.

Demgegenüber ergänzt Bauer den Plan mit einer detailreichen Zeichnung einer steilen Perspektivansicht des am monegaschen Felsen liegenden Gebäudeensembles. Die perspektivische Ansicht mit Blickwinkel vom Meer zeigt eindrucksvoll das gesamte Ausmaß des monumentalen Baukomplexes. Eine Flotte von Schiffen im Vordergrund bindet die BetrachterInnen unmittelbar in die Szene ein und verweist auf den maritimen Charakter des Ensembles. Hier steht die möglichst beeindruckende Vermittlung des Projekts im Vordergrund. Durch die Rahmung, die Schattierungen und die Kombination von Grundriss und Perspektive gelingt es Bauer seine Kompositionsideen und Überlegungen eines monumentalen Baukomplexes vom Grundriss bis ins Detail zu erklären und in eine ästhetisch reizvolle Darstellung zu bringen. Das Blatt tritt damit in Konkurrenz zu Gemälden, die jedoch anders als eine Architekturzeichnung nicht etwas Zukünftiges darstellen, sondern gleichsam einen Endzustand zeigen. Diese Architekturzeichnung markiert hingegen einen Zwischenzustand im Gestaltungsprozess, der zwischen der konzeptuellen Idee des Architekten und einer potenziellen baulichen Umsetzung liegt. Eine Realisierung, die jedoch im Fall dieser Projekte nie realisiert wurde und im Bereich der Imagination verblieb.

7.4.3 Schwendenwein-Stipendium und Rompreis

Für sein Abschlussprojekt *Fürstensitz in Monaco* erhielt Bauer das begehrte Schwendenwein-Stipendium für den besten Studenten deutscher Nationalität, das ihm einen zweijährigen Aufenthalt in Italien und Frankreich ermöglichte. Für den jungen Architekten erwies es sich als wenig befriedigend, dass ihm nicht die renommierteste Auszeichnung, der sogenannte Rompreis, zuerkannt wurde. Nach den damaligen akademischen Gepflogenheiten erfolgte die Auswahl der Preisträger in alternierender Reihenfolge aus beiden Architekturklassen. Da im vorangegangenen Jahr der Preis an Josef Hoffmann für sein Projekt *Forum orbis, insula pacis* ging, musste sich Bauer mit dem Schwendenwein-Stipendium für die besten Studenten deutscher Nation begnügen.²⁹⁸

Sowohl der renommierte Rompreis als auch das Schwendenwein-Stipendium orientierten sich am Grand Prix de Rome der École des Beaux-Arts in Paris. Diese Auszeichnung war für den

²⁹⁸ Vybíral 2007b, S. 50; Pozzetto 1980, S. 142 und 203.

Preisträger mit einem vier- bis fünfjährigen Aufenthalt an der französischen Akademie in Rom verbunden, der von der Pariser Akademie finanziert und durch staatliche Mittel getragen wurde, mit dem Ziel, die Kunst und Architektur der Antike unmittelbar zu studieren.²⁹⁹

Zwischen 1895 und 1912 erhielten zahlreiche Wagnerschüler, wie Josef Hoffmann (1895), Jan Kotera (1897), Otto Schönthal (1901), Karl Dorfmeister (1903) und viele andere³⁰⁰ diesen begehrten Preis, wobei ihr Interesse sich immer mehr auf Orte außerhalb der Stadt verlagerte. Josef Maria Olbrich, der bereits 1893 eine Italienreise unternahm, schrieb enttäuscht an Josef Hoffmann: „Was groß und mächtig ist lehrt einen wohl Roma, was mir aber als höchstes für unsere Zeit erscheint – fand ich nicht einmal im Keim.“³⁰¹

Über den Verlauf von Bauers Studienreise haben wir nur indirekte Informationen aus seinen Skizzenbüchern und Zeichnungen. Mit Sicherheit weiß man, dass er Anfang April 1897 in Florenz war, Ende des Monats in Rom und drei Wochen darauf in Süditalien. Im Januar 1898 ist sein Aufenthalt in Mailand belegt.³⁰² Im Juli desselben Jahres skizzierte er Eindrücke des Pariser Straßenlebens. Seine Anwesenheit in der französischen Hauptstadt wird durch einen Zeitungsartikel in der Neuen Freien Presse von Adolf Loos belegt.³⁰³

Zwar unternahmen die jungen Architekten weiterhin Reisen nach Italien und Frankreich, doch hatte sich ihr Interesse verlagert, sie suchten nach neuen Impulsen, die geeignet waren, die Architektur aus dem Stilpluralismus des Historismus zu lösen. Zunächst fanden sie diese in der schlichten, anonymen Volksarchitektur Italiens und Frankreichs.³⁰⁴

Wagner selbst maß ausgedehnten, mehrjährigen Studienreisen nach Italien nur geringen Wert bei und bezeichnete ein solches Vorgehen als gänzlich „verfehlt“.³⁰⁵ Er erachtete eine Aufenthaltsdauer von ein bis zwei Monaten als völlig ausreichend und empfahl „dem werdenden Kunstjünger Großstädte und jene Orte aufzusuchen, wo moderner Luxus zuhause ist und [...] möge er sich im Schauen und Wahrnehmen der Bedürfnisse der modernen Menschheit gründlich einüben“.³⁰⁶ Einem seiner Assistenten, Aloys Ludwig, riet Wagner dringend von einer ausgedehnten Italienreise ab: „Schaun S’Ihnen den alten Dreck nicht so lange an, fahren S’ lieber nach Paris und schauen Sie Sich dort um.“³⁰⁷ Damit bezog sich

²⁹⁹ Drexler 1977, S. 88.

³⁰⁰ Pozzetto 1980, S. 142–143.

³⁰¹ Olbrich in einem Brief an Josef Hoffmann, der von Kolo Moser veröffentlicht wurde. Sekler 1982, S. 18.

³⁰² Vybiral 2007b, S. 51; Albertina, Skizzenbücher aus den Jahren 1897 und 1898.

³⁰³ Loos 1898, S. 12.

³⁰⁴ Holzer – Kernbichler 2005, S. 25.

³⁰⁵ Wagner 1914, S. 25.

³⁰⁶ Wagner 1914, S. 27.

³⁰⁷ Sekler 1982, S. 17. und Whyte 1989, S. 29.

Wagner auf die Entwurfsaufgaben, wie sie in den *grands projects* der École des Beaux -Arts üblich waren.

Wagner war überzeugt davon, die moderne Gesellschaft müsse sich zwingend im Bild der Großstadt abzeichnen und nur „das moderne Leben kann der einzige Ausgangspunkt unseres künstlerischen Schaffens sein“. ³⁰⁸ Vor diesem Hintergrund erscheint der von Otto Wagner forcierte Abbruch des Reisestipendiums nur konsequent. Italien, traditionell als Inbegriff klassischer Bildungsreise und künstlerischer Schulung verstanden, konnte dem jungen Architekten offenkundig keinen substanziellen Erkenntnisgewinn mehr vermitteln. ³⁰⁹

Auch Bauer nahm den Rat bereitwillig an und wandte sich nur noch selten der Studie antiker Bauwerke zu. ³¹⁰ Neben einzelnen Darstellungen der Tempelanlagen in Paestum, ländlicher Architektur auf Capri sowie vereinzelter Figurenstudien zeigen seine italienischen Skizzenbücher überwiegend Landschafts- und Alltagsszenen. Stattdessen richtete er sein Hauptinteresse auf die theoretische Auseinandersetzung mit den Ideen Darwins, die er auf Fragen der Architektur und Kunstentwicklung zu übertragen suchte. ³¹¹

8. *Der Architekt, ein Medium für zeitgenössische Aufsätze*

Der Großteil der prämierten Arbeiten wurde sowohl in den jährlichen Schulausstellungen präsentiert als auch in den Publikationen der Wagnerschule publiziert. Otto Wagner war sich darüber im Klaren, dass zum Erfolg nicht allein ein guter Unterricht beitrug, sondern ebenso eine wirkungsvolle öffentliche Präsentation der Schule eine entscheidende Voraussetzung war. ³¹² Die Veröffentlichungen der Schule gaben Wagner die Möglichkeit seine Ideen einem großen Wirkungskreis zu zuführen, oder wie es sein Schüler Karl Maria Kerndle Anfang des neuen Jahrhunderts formulierte: „[...] Flugblätter sollen es sein, die wir in die Welt hinausschicken, ein Aufruf, eine Propaganda für den Gedanken der modernen Kunst.“ ³¹³

Die in den zeitgenössischen Publikationen präsentierten Projekte bildeten eine gut sortierte Auswahl der Schüleraufgaben. Vor allem in Hinblick darauf, dass nicht alle Zeichnungen im Original erhalten sind, stellen die in den Publikationen veröffentlichten Abbildungen häufig die

³⁰⁸ Kat. Ausst. Leopold Museum 2010, S.205. und Wagner, 1896, S. 8.

³⁰⁹ Kat. Ausst. Leopold Museum 2010, S. 68.

³¹⁰ Vybíral 2007b, S. 51.

³¹¹ Vybíral 2007b, S. 51.

³¹² Vybíral 2007a, S. 99.

³¹³ Karl Maria Kerndle, Vorwort, Aus der Wagnerschule, 1902/03 und 1903/04, in: Projekte, Studien und Skizzen aus der Spezialschule für Architektur des Oberbaurates Otto Wagner, Leipzig 1905; hier Pozzetto 1980, S.156.

einzigste Wissensquelle dar.³¹⁴ Die Zeitschrift *Der Architekt* diente als ideales Medium zur Veröffentlichung der Schulentwürfe und avancierte zum Sprachrohr einer fortschrittsorientierten modernen Baukunst.³¹⁵

Der Architekt, mit dem Untertitel *Wiener Monatshefte für Bauwesen und Dekorative Kunst*, später *Monatshefte für Bau- und Raumkunst*, wurde 1895 gegründet und erschien monatlich bis 1922.³¹⁶ Von 1895–1908 wurde die Zeitschrift im Verlag Anton Schroll & Co. verlegt. Die Jahrgänge 1909 bis 1914/15 erschienen bei Edouard Kosmack, bevor die Publikation von 1916 bis 1922 erneut bei Anton Schroll & Co. herausgegeben wurde. Erster Redakteur und Herausgeber war bis 1906 Ferdinand Fellner Ritter von Feldegg. Die nächsten beiden Jahre teilte er sich die Aufgabe mit dem Wagnerschüler Otto Schönthal, der in weiterer Folge ab 1909 bis 1914/15 die Jahrgänge allein gestaltete.³¹⁷ Die großformatigen Bände I–XIII (1907) waren hochwertig ausgestattet und trennten den bebilderten Textteil vom umfangreichen Tafelteil. Ab 1908 wurde das Format handlicher, Werbeanzeigen kamen hinzu und erste Abbildungen wurden in Farbe wiedergegeben. Der Band 1916/18 erhielt ein verändertes Erscheinungsbild und einen neuen Untertitel *Monatshefte für Bau- und Raumkunst*, um die Fusion mit der Zeitschrift *Das Interieur* widerzuspiegeln. Die Sonderbeilage dieses Bandes *Die bildenden Künste* wurde einmalig von Victor Fleischer redigiert.³¹⁸ Nach 1919 änderte sich Redaktion und Ausrichtung erneut, die Zeitschrift wurde zum *Organ der Zentralvereinigung der Architekten*. Ab 1919 ging die Leitung an Dagobert Frey über, der das Heft bis zum Erscheinen des verkleinerten, nur noch etwa hundert Seiten umfassenden Abschlussjahrgangs weiterführte.³¹⁹ Ein in der *Deutschen Bauzeitung* vom 18. April 1896 erschienener Beitrag würdigt die Zeitschrift als eine „Monatszeitschrift im Charakter eines Tafelwerks“ deren „vornehmer Charakter“ besonders in der „Wahl der Beiträge zum Ausdruck“ kommt.³²⁰ Darüber hinaus wird der „künstlerische Anspruch“ der Abbildungen hervorgehoben, die überwiegend in den Reproduktionstechniken der Strichätzung, Lithografie, Photolithografie und Heliogravüre ausgeführt sind.³²¹

Die reich bebilderte Zeitschrift verstand sich in ihren frühen Jahrgängen als ein vorurteilsfreies und unvoreingenommenes Dokumentationsmedium des aktuellen künstlerischen

³¹⁴ Graf 1969a, S. 9.

³¹⁵ Rennhofer 1987, S. 156 bis 157.

³¹⁶ Holzer-Kernbichler 2005, S. 74.

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Holzer-Kernbichler 2005, S. 74.

³¹⁹ Holzer – Kernbichler 2005, S. 74 und Pozzetto 1980, S. 254–255.

³²⁰ Deutsche Bauzeitung (DBZ), 18. April 1896, S. 202.

³²¹ DBZ, 18. April 1896, S. 202.

Geschehens.³²² Das Interesse der Publikation richtete sich auf Fragen der allgemeinen Architektur- und Stilentwicklung, zugleich bot die Zeitschrift präzise Baubeschreibungen sowie Analysen einzelner architektonischer Details, die sowohl ästhetische als auch pädagogische Aspekte berührten. Ergänzend fanden auch Berichte über ausländische Baukunst Berücksichtigung, wodurch ein transkultureller Vergleich ermöglicht wurde.³²³ Während *Der Architekt* in den ersten Jahren seines Erscheinens von kritischen Bemerkungen zur „neuen Kunst“³²⁴ geprägt war, entwickelte sich die Zeitschrift in der Folgezeit zu einer Publikation, die modernen architektonischen Positionen zunehmend aufgeschlossen gegenüberstand.³²⁵ Maßgeblich hierfür war die Rubrik *Aus der Wagnerschule*, in der regelmäßig Arbeiten von Wagners Schülern sowie Projekte des Meisters selbst veröffentlicht wurden.³²⁶

Die reich bebilderte Zeitschrift verstand sich in ihren frühen Jahrgängen als ein vorurteilsfreies und unvoreingenommenes Dokumentationsmedium des aktuellen künstlerischen Geschehens.³²⁷

Im *Architekt* des Jahres 1903 äußert sich Ferdinand von Feldegg in einem Rückblick mit dem Titel *Der Kampf um die Moderne* und führt aus³²⁸:

Die Zeitung, die da ist und bleibt, was zu sein ihre stete Aufgabe bedeutet: Nicht K r i t i k - sondern C h r o n i k (und dieses Diktum aus dem eingangs erwähnten Vorworte zum ersten Jahrgange ‚Architekt‘ bleibe aufrecht), wird freilich Wandlungen mitmachen und am Ende einer Epoche nicht mehr sagen, was sie am Anfang dieser Epoche vielleicht gesagt hat, weil sie es sagen mußte. Aber in dieser ‚Inkonsequenz‘ des Wortes liegt nur die "Konsequenz" der Geschichte, der Entwicklung, liegt nur ausgesprochen, daß das Heute nicht mehr das Gestern ist, daß die Zeit nicht vorbeifließt an den Dingen, die sich ewig gleichen, sondern daß die Zeit in den Dingen ist und diese Dinge mit ihr sich verändern.[...] also vorausgesetzt, daß eine Zeitung in der Tat im verkleinerten Maßstab ein Abbild, gleichsam ein Diagramm der Kulturbewegung im großen ist, können wir [...] wirklich ausrufen: Welch ein Wandel in der Kunstanschauung der letzten Jahre!³²⁹

Feldegg betont, dass *Der Architekt* nicht primär kritisieren, sondern dokumentieren solle, wobei er sich zwangsläufig dem historischen Wandel anzupassen habe. Die scheinbare „Inkonsequenz“ veränderter Positionen versteht er als Ausdruck historischer Entwicklung: die Zeitung reflektiert im Kleinen den kulturellen Wandel im Großen.

³²² Holzer-Kernbichler 2005, S. 74 und 75.

³²³ Rennhofer 1987, S. 156.

³²⁴ Feldegg 1903b, S. 23.

³²⁵ Holzer-Kernbichler 2005, S. 74 und 75.

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Holzer-Kernbichler 2005, S. 74.

³²⁸ Feldegg 1903b, S. 23.

³²⁹ Feldegg 1903b, S. 23; Holzer-Kernbichler 2005, S. 75.

Dieser Wandel der Kunstanschauung zeigte sich vor allem die Abkehr vom Historismus und in der zunehmenden Hinwendung zu einer modernen Auffassung, die zugleich um eine eigene Definition ihrer Kriterien bemüht war.³³⁰

Mit dem Untertitel *Wiener Monatshefte für Bauwesen und dekorative Kunst* machte *Der Architekt* deutlich, dass sein Inhalt über den rein technischen Bereich hinausreichte.³³¹ Bereits die äußere Gestaltung der Zeitschrift verweist unmissverständlich auf ihren historischen Kontext: das auf dem Titelblatt platzierte Motiv der beliebten allegorischen Frauenfigur mit Lorbeerkränzen sowie die ornamental ausgeführten Schmuckelemente im Innenteil stehen exemplarisch für das Formenvokabular des Jugendstils und verdeutlichen die enge Anbindung an die zeitgenössische Gestaltungsästhetik.³³²

So wurde *Der Architekt* auch von Leopold Bauer aufmerksam rezipiert und bot ihm zudem eine wichtige Möglichkeit seine architektonischen Überlegungen, Entwurfsprinzipien und theoretischen Konzepte einem fachkundigen Publikum vorzustellen, unabhängig davon, ob die vorgestellten Projekte jemals realisiert wurden.

9. Die zeichnerische Konzeption von Architektur

Die zeichnerische Konzeption von Architektur nahm einen hohen Stellenwert in Wagners Schule ein, ebenso erwies sich die graphische-visuelle Ausführung der Architekturentwürfe als wichtiger Bestandteil in der Lehre Otto Wagners. Er legte größten Wert auf das zeichnerische Talent seiner Schüler, was sich in den strengen Modalitäten des jährlichen Aufnahmeverfahren zeigte. Nur die begabtesten Anwärter wurden aufgenommen, im klaren Gegensatz zur Praxis seines Vorgängers. Wagner verteidigte die Strenge seines Auswahlverfahrens mit folgenden Worten: „[...] ich will eine mehrwertige Minderheit erziehen und nicht eine minderwertige Mehrheit“.³³³ In den zwanzig Jahren ihres Bestehens verzeichnete die Wagnerschule insgesamt 191 eingeschriebene Schüler, was einer durchschnittlichen Aufnahme von neun Studierenden pro Jahr entspricht, wobei jene Studenten nicht berücksichtigt sind, die ihr Studium bereits unter Hasenauer begonnen hatten.³³⁴

Joseph August Lux bemerkt in seiner frühen Wagnermonografie:

³³⁰ Holzer-Kernbichler 2005, S. 75.

³³¹ Rennhofer 1987, S. 157.

³³² Rennhofer 1987, S. 157.

³³³ Whyte 1989, S. 10.

Christine Lütgendorff-Gyllenstorm, unveröffentlichte Erinnerung an Otto Wagner, 1969.

³³⁴ Pozzetto 1980, S. 11.

Er [Wagner] ist nicht nur selbst ein vorzüglicher Zeichner, sondern er hat seine Schüler und Ateliermitarbeiter auch auf diese Eigenschaften hin beurteilt und ausgewählt.³³⁵

Zu den frühesten Mitarbeitern, die Otto Wagner durch ihr zeichnerisches Können überzeugten, zählte der Architekt Rudolf Bernt. Im Vorwort seines ersten Bandes *Einige Scizzen, Projecte und ausgeführte Bauwerke* bezeichnete Wagner ihn programmatisch als „seine Hand“.³³⁶ Damit unterstrich er nicht nur die Bedeutung Bernts für die zeichnerische Umsetzung seiner Entwürfe, sondern auch die zentrale Rolle der Darstellung im Selbstverständnis seiner Architekturpublikationen. Bernt verantwortete sowohl die zeichnerische Ausarbeitung der Pläne für das *Artibus Projekt* als auch die Illustrationen des ersten Bandes von Wagners Publikation *Einige Scizzen, Projecte und ausgeführte Bauwerke*, wodurch er maßgeblich zur Rezeption von Wagners Frühwerk beitrug.

Otto Wagner selbst wendete sich bereits 1895 in der ersten Auflage seines Werkes *Moderne Architektur* an seine Kollegen und beantwortete die Frage, wie baukünstlerische Arbeiten grafisch darzustellen seien.³³⁷ Anlass dafür war die Geringschätzung von Architekturzeichnungen auf Kunstausstellungen, da dort „Grundrisse, Aufrisse und Schnitte“ für Architekten interessant seien, aber zwischen Skulptur und Malerei vom allgemeinen Publikum unbeachtet bleiben und gegen die Schwesternkünste nicht bestehen könnten.³³⁸

[...] jede architektonische Zeichnung hat den Geschmack des Künstlers zu dokumentieren und es darf nie vergessen werden, daß KÜNFTIGES, nicht Bestehendes dargestellt werden soll.³³⁹

Wagner legte also Wert auf eine Art vorrealistische Wahrheit, die einerseits zeige, dass das Gebäude noch nicht gebaut ist, und andererseits vermittele, wie es aussehen könnte, wenn es realisiert wäre.³⁴⁰ Er plädierte für eine Aufwertung der Architekturzeichnung im Wettstreit der Künste und formulierte es folgendermaßen:

[...] der Künstler hat dabei Gelegenheit, Phantasie, Geschmack, Wollen und Können zu zeigen, den Besucher anzuregen und zu fesseln, ohne von der Wahrheit abzuweichen.³⁴¹

Sprach er vom „Alpha des architektonischen Zeichnens“ bedeutet das für Wagner „seine Gedanken möglichst klar, scharf, rein, zielbewusst und überzeugungsvoll zu Papier zu

³³⁵ Lux 1914, S. 150.

³³⁶ Wagner 1889, Vorwort.

³³⁷ Philipp 2020, S. 193.

³³⁸ Nierhaus 2012, S. 187.

³³⁹ Wagner 1914, S. 73.

³⁴⁰ Philipp 2021, S. 55.

³⁴¹ Wagner 1914, S. 73.

bringen.“³⁴² Abzulehnen sei auch „die flotte Manier“³⁴³, womit er den Zeichenstil Otto Rieths meinte, dessen Entwürfe durch eine sehr freie, lockere und skizzenhafte Strichführung gekennzeichnet waren.³⁴⁴ Rieth entwickelte eine freihändige Zeichentechnik mit der Tuschfeder, die den ausdrucksstarken, individuellen Federstrich in den Mittelpunkt setzte, während Lavierung und Farbigkeit deutlich in den Hintergrund traten.³⁴⁵ Bekannt wurde dieser Stil vor allem durch die Publikation *Skizzen, architektonische und dekorative Studien und Entwürfe* des bei Wallot ausgebildeten Architekten Otto Rieth, die in vier Folgen zwischen 1891–1899 in Leipzig erschien.³⁴⁶ Die Skizzen von Rieth trugen dazu bei, eine neue Darstellungsform der Architekturzeichnung um die Jahrhundertwende zu etablieren. Während solche Skizzen früher nur als Entwurfsstudien dienten, wurden sie nun selbst zur endgültigen Präsentationsform. Die lockere, freie und atmosphärisch aufgeladene Zeichnung galt nicht mehr als bloßes Zwischenstadium im Entwurfsprozess, vielmehr wurde sie zur finalen, öffentlich präsentierten Visualisierung architektonischer Ideen. Rieths zeichnerische Praxis verfolgte weniger eine präzise technische Wiedergabe als vielmehr die Vermittlung der intendierten Stimmung und ästhetischen Wirkung eines geplanten Bauwerks, als Ausdruck jener epochentypischen Tendenz zur Synthese von Kunst und Architektur.³⁴⁷

Otto Wagner forderte seine Studenten auf, das Interesse eines größeren Publikums für „baukünstlerische Zeichnungen“ durch Verwendung bestimmter Motive und Darstellungsweisen zu fördern. Als Beispiel führte er die Schmückung der Zeichnung mit „secessionistischen Symbolen“³⁴⁸ an, zusätzlich sprach er sich für eine Verzierung mit „Randleisten“ und „Aufschriften“ aus und, in den beiden letzten Ausgaben hinzugefügt, für ein Hervortreten der individuellen Auffassung.³⁴⁹ Mit „secessionistisch“ verband Wagner die Abkehr von bisher gültigen Konventionen und Regeln.³⁵⁰

Aber es gab auch Kritik aus den eigenen Reihen. Der Architekt Marcel Kammerer,³⁵¹ Chefzeichner im Büro von Otto Wagner, publizierte 1908 im *Monatshefte für Bauwesen und dekorative Kunst* einen kurzen Essay mit dem Titel *Über die Art der Darstellung unserer*

³⁴² Wagner 1914, S. 73.

³⁴³ Wagner 1914, S. 73.

³⁴⁴ Nierhaus 2012, S. 187.

³⁴⁵ Nerdinger 1986, S. 14.

³⁴⁶ Philipp 2020, S. 194.

³⁴⁷ Nerdinger/Zimmermann 1986b, S. 154.

³⁴⁸ Wagner 1896, S. 68–72.

³⁴⁹ Wagner 1902, S. 82–86.

³⁵⁰ Nierhaus 2012, S. 187.

³⁵¹ Architekt Marcel Kammerer 1878–1959

Entwürfe, der als kritische Ergänzung Wagners Worte von 1895 gesehen werden kann.³⁵² Kammerer kritisierte Wagners Aufwertung der Architekturzeichnung zu einem autonomen Kunstwerk und bemängelte insbesondere dessen Versuch, dem Publikum durch eine pathetisch aufgeladene Präsentation der Entwürfe ein Empfinden für Baukunst zu vermitteln. Die Darstellung sei dadurch, so Kammerer, zum Selbstzweck erstarrt und habe ihre Funktion als vermittelndes Medium architektonischer Idee und Raumkonzeption weitgehend eingebüßt.³⁵³ Kammerer kritisierte die daraus entstehende „überhandnehmende Zeichenmanie“. Weiters missbilligte er, dass die Arbeit des Architekten nur mehr als graphische Leistung gewertet werde und die Architekten in direkte Konkurrenz zu Malern und Graphikern treten. Für Kammerer war es essenziell ein vollkommen klares, präzises Bild des Entwurfes zu zeigen, das mit einfachen zeichnerischen Mitteln erreicht werden kann, so dass man über dem Dargestellten die Darstellung vergisst.³⁵⁴ Die Architekturzeichnung als solche soll Architekturzeichnung bleiben und auch Informationen zu Details geben, die auf einem Plakat oder in einer Buchillustration fehlplatziert seien.³⁵⁵ Zwei Jahre nach Kammerers Aufsatz richtet sich auch Adolf Loos in seinem Aufsatz *Architektur von 1900* gegen „flotte Darsteller“. ³⁵⁶ Er sah in der Überzüchtung der Zeichentechnik geradezu das Grundübel der von ihm ungeliebten historischen Architektur. Er forderte deshalb eine rigorose Abkehr vom Zeichenkult des 19. Jahrhunderts:

Der beste Zeichner kann ein schlechter Architekt sein, der beste Architekt kann ein schlechter Zeichner sein. [...] gute Architektur kann beschrieben, sie müsste nicht gezeichnet werden. Das Pantheon kann man beschreiben. Sezessionsbauten nicht.³⁵⁷

Loos eigene Zeichnungen sind entsprechend kunstlos, gewinnen jedoch aus der bewussten Reduktion der zeichnerischen Mittel ihre ganz eigene Ästhetik.³⁵⁸

Leopold Bauers Abschlussprojekt und seine frühen Wettbewerbsentwürfe entsprachen ganz und gar der Vorstellung seines Lehrers, wonach es Ziel des Baukünstlers sein sollte, sich bei Ausstellungen auf ansprechende Weise in die Reihe der Schwesternkünste einzufügen.

Stilistisch weisen Bauers Abschlussprojekt und seine Wettbewerbsentwürfe noch keine modernistischen Züge auf, wie Reduktion auf elementare Formen und formale Prinzipien oder

³⁵² Philipp 2021, S. 59.

³⁵³ Nierhaus 2012, S. 189.

³⁵⁴ Kammerer 1908, S. 41–42.

³⁵⁵ Philipp 2021, S. 61.

³⁵⁶ Philipp 2020, S. 212.

³⁵⁷ Loos 1931, S. 17.

³⁵⁸ Philipp 2020, S. 213.

eine konsequente Enthistorisierung.³⁵⁹ Zeichnete Leopold Bauer noch in den 1890er Jahren ganz im Sinne der Vorgaben Wagners, äußerte er sich zehn Jahre später kritisch gegenüber seinem Lehrer. 1906 tadelte auch er öffentlich „die Verwilderung des Wagnerschen Programms in zeichnerischer Manier.“³⁶⁰ Diese Kritik kam aber bereits zu einem Zeitpunkt, als sich die Wege der beiden Männer getrennt hatten. Bauer rückte ab vom dogmatischen Materialismus seines Lehrers und blickte eher neidisch auf die Ergebnisse und Erfolge der Wagnerschule zurück.³⁶¹

10. Reziproke Einflussprozesse in der Wagnerschule

Im Sinne von Wagners Verständnis von Bildung als dialogischem Prozess, in dem Lehrende und Lernende sich gegenseitig in ihrer Entwicklung prägen, erweist sich die Untersuchung dieser Einflussbeziehungen im Kontext der Wagnerschule als unverzichtbar, sowohl für die historische Einordnung der Schulphilosophie als auch für die Beantwortung meiner Forschungsfrage.

Wagners Unterrichtsmodell setzte stark auf Dialog, individuelle Förderung und kreative Freiheit, und stellte einen bewussten Gegenentwurf zur rigiden akademischen Lehre seiner Zeit dar. In einem Beitrag der Zeitschrift *Der Architekt* von 1898 notierte ein anonymes Autor:

Der Hauptvorzug der Wagner-Schule ist das freie Individualisieren aller Talente und Originalitäten. Keine Spur von jenem auf bloßen äußeren Effekt berechneten „Einexercieren“ und „Drillen“, an dem selbst die École des Beaux-Arts noch krankt.³⁶²

Dass Otto Wagner die Förderung „individueller Quellen“ mit Nachdruck verfolgte, dokumentieren zahlreiche zeitgenössische Texte. Josef August Lux, Herausgeber der Zeitschrift *Hohe Warte* und Wagnerbiograph, betont im Beitrag *Zehn Jahre moderner Baukunst* anlässlich des zehnjährigen Jubiläums der Wagnerschule, dass gerade „in der Vielfalt der Individualitäten die arterhaltende Kraft und Frische der Wagnerschule liegt“ und durch „Förderung der Eigenwilligkeit der Talente die Gefahr der Schablonisierung vermieden würde“.³⁶³ Anstatt eine einheitliche starre Richtung vorzugeben, ließ Wagner seinen Schülern bewusst Spielraum, ihre eigenen Wege zu gehen. Sein pädagogischer Ansatz von Vielfalt, statt

³⁵⁹ Vybíral 2018a, S. 75.

³⁶⁰ Feldegg 1906, S. 10.

³⁶¹ Vybíral 2018a, S. 219.

³⁶² Anonym 1898, in: *Der Architekt*, Supplemente 2, S. 1.

³⁶³ Lux 1904/05, S. 371.

Einheitsstil sorgte dafür, dass aus der Wagnerschule keine uniforme „Stilfabrik“ hervorging, sondern ein breites Spektrum moderner Architektur, das international wirkte.

Wagner pflegte ein familiäres, fast väterliches Verhältnis zu seinen Schülern, das auf einem ständigen Lehrer-Schüler-Austausch basierte. Darüber hinaus unternahm Wagner mit seinen Studenten architektonische Studienreisen, wodurch er sich in der Unterrichtsweise seiner Vorgänger Hansen und Hasenauer deutlich unterschied. Ziel dieser Reisen war die Abkehr von der traditionellen, auf die zeichnerische Erfassung historischer Bauwerke fokussierten Exkursionspraxis zugunsten eines „Einblickes in das eigenartige Schaffen einer in mächtiger Entwicklung begriffenen modernen Großstadt“.³⁶⁴ Ein in der *Deutschen Bauzeitung* von 1895 erschienener Beitrag dokumentiert den Aufenthalt Wagners in Berlin vom 29. Juli bis 1. August gemeinsam mit zwanzig Studenten. Der Verfasser des Artikels bewertete diese Studienreise jedoch mit ironischem Unterton als Ausdruck einer von Wagners „eigenwilliger künstlerischer Überzeugung geprägten Unterrichtspraxis“.³⁶⁵

Geradezu legendär waren die regelmäßigen Diskussionen, die sich jeden Montagvormittag in Wagners Spezialklasse zutrugen.³⁶⁶ Hierbei handelte es sich nicht um einseitiges Lehren und Dozieren, sondern um einen lebhaften Ideenaustausch und fruchtbare Diskussionen über Artikeln sowohl in österreichischen, als auch in ausländischen Zeitungen.³⁶⁷ Der hohe Stellenwert der Zeitschriftenlektüre im Rahmen der Ausbildung zum Architekten ergab sich aus der Vielzahl an Anregungen, die solche Publikationen dem Künstler zu vermitteln vermochten, durchzogen von einem jugendlich-frischen Geist, dessen Bedeutung kaum hoch genug eingeschätzt werden kann.³⁶⁸ Die talentiertesten Studenten wurden aufgefordert in Wagners Privatbüro einzutreten. Dies befand sich unmittelbar neben dem Zeichensaal und wurde von den Studenten aller drei Ausbildungsjahre genutzt. Dadurch entstand ein Umfeld, das den intensiven Austausch von Ideen zwischen den Studenten, Wagners Assistenten und dem Meister selbst in idealer Weise förderte.³⁶⁹ In Plečniks Monografie von Damjan Prelovšek lesen wir, dass ein Arbeitstag von acht Uhr morgens bis fünf Uhr nachmittags dauerte, und Wagner stets vollständige Kontrolle über den Fortgang jeder Arbeit behielt, ohne jemals Panik in Bezug auf einen bevorstehenden Abgabetermin auslöste.³⁷⁰ Seine Assistenten fertigten nach seinen Vorstudien die Arbeits- und Präsentationszeichnungen an. Wagners Kritiker warfen ihm

³⁶⁴ Deutsche Bauzeitung 61, vom 31. Juli 1895, S. 383.

³⁶⁵ Deutsche Bauzeitung 61, vom 31. Juli 1895, S. 383.

³⁶⁶ Vybíral 2018a, S. 35.

³⁶⁷ Pozzetto 1980, S. 12.

³⁶⁸ Graf 1994, S. 279.

³⁶⁹ Whyte 1989, S. 11.

³⁷⁰ Prelovšek 1979, S. 42.

vor, dass in diesem wechselseitigen Austausch die Impulse stärker von seinen Studenten ausgingen als von ihm selbst.³⁷¹ Die wahre Rolle der Assistenten in Wagners Atelier lässt sich nur schwer bestimmen. Joseph Olbrich, der sein Romreisestipendium verschob, um bei Wagner als Chefzeichner zu arbeiten, hatte sicherlich viel Einfluss bei der Planung der Projekte. Es spricht vieles dafür, dass die fachlichen Diskussionen in Bezug auf graphischer Ausführung und bauliche Konzeption sehr intensiv waren. Kein Blatt, vor allem keine der großen Repräsentationszeichnungen, dürfte ohne Wagners Zustimmung das Atelier verlassen haben. Selbst wenn man Olbrich eine Mitautorschaft am Entwurf der Karlsplatzstationen zuschreibt, ist es kaum vorstellbar, dass er eine grundlegende Entscheidung wie den Einsatz eines Eisenbetonskeletts ohne enge Abstimmung mit Wagner getroffen hat.³⁷²

Die Vielzahl an übereinstimmenden Motiven und konstruktiven Prinzipien macht deutlich, dass die frühen Schülerentwürfe in hohem Maße auf Wagners eigenen Vorstellungen beruhten. Ihre Arbeiten erscheinen weniger als eigene Projekte, sondern als Variationen jener Ideen, die Wagner in seinem Atelier lehrte. Damit wird sichtbar, wie stark sein Einfluss auf die frühe Entwurfspraxis seiner Schüler wirkte. In verschiedenen Publikationen bemühten sich seine Schüler, den Unterricht zu charakterisieren, und hoben ihn dabei übereinstimmend als Gegenpol zur akademischen, auf Drill und Disziplin gegründeten Lehrmethode hervor.³⁷³ Max Fabiani lobte 1895 in *Der Architekt I, Aus der Wagnerschule*: „größte Freiheit, das ist die Wagnerschule!“³⁷⁴ Fabiani schließt seine Ausführungen mit den Worten:

[...] mit welcher Begeisterung die Schüler an ihrem Meister hängen, welcher überraschende Eifer von beiden Seiten der Aufgabe entgegengebracht wird, ist man wohl berechtigt, für die Zukunft von dieser Schule ganz Ungewöhnliches zu erwarten.³⁷⁵

Schon in der zweiten Ausgabe erwähnt Fabiani, dass sich die Erwartungen bereits erfüllt hätten. In der Ausgabe des Jahres 1898 entschuldigt ein anonym er Autor etwaige Unzulänglichkeiten der vorgestellten Arbeiten zum Teil mit der erfreulichen Tatsache, dass infolge des Renommées der Schule beinahe alle Schüler mit Privataufträgen überhäuft werden.³⁷⁶ Die für diesen außergewöhnlichen Erfolg maßgeblichen Voraussetzungen sowie die Qualität und Originalität der hervorgebrachten Arbeiten sind in hohem Maße auf die prägenden Charaktereigenschaften und das pädagogische Wirken Wagners zurückzuführen.³⁷⁷

³⁷¹ Whyte 1989, S. 11.

³⁷² Hanisch 2018, S. 212.

³⁷³ Vybíral 2018a, S. 34.

³⁷⁴ Fabiani 1895, S. 54.

³⁷⁵ Fabiani 1895, S. 54.

³⁷⁶ Anonym 1898, S. 2.

³⁷⁷ Whyte 1989, S. 10.

Hubert Gessner, der im Gründungsjahr 1894/95 in die Wagnerschule eintrat, sagte zehn Jahre später, anlässlich eines Jubiläumstreffen:

Wir begrüßen in Meister Wagner den ausgezeichneten, unerreichten modernen Künstler, aber wir feiern in ihm auch den Befreier von gedankenloser, schablonenhafter Architekturmacherei.³⁷⁸

In gleicher Weise äußerte sich auch Otto Schönthal im Jahr 1908:

Versetzen wir uns zwanzig Jahre zurück und wir werden ermessen können, wie weit wir die Zeit der Schablone hinter uns gelassen haben. Und daß es so ist, verdanken wir in erster Linie Otto Wagner. Er war es, der mit dem Wust öder, entwürdigender Kopiererei aufräumte.³⁷⁹

Auch Leopold Bauer bezeugte Wagners Begabung als Lehrer. In dem Nachruf auf Otto Wagner 1918 in der *Freien Presse* schrieb er: „Er war unendlich anregend. Aber seine Theorien hatten mehr den Wert der Erklärung des eigenen Werkes als der allgemeinen Baukunst.“³⁸⁰

Ein Jahr später, in *Der Architekt* von 1919, bemerkte Bauer, dass „die Selbstständigkeit der Schüler für den guten Lehrer sprechen. Er [Wagner] vermittelte weniger positive Kenntnisse als fruchtbare Anregung“.³⁸¹

Die unterschwellige Kritik, die hier anklingt, wurde zu Wagners Lebzeiten in der öffentlichen Debatte wesentlich schärfer zum Ausdruck gebracht: man warf ihm vor, seine Persönlichkeit stehe der Entwicklung eines modernen Baustils im Wege. Die Kritik richtete sich aber vor allem gegen Wagners Radikalismus, der den Bruch mit der Tradition anstrebte, sowie gegen einen Materialismus, der sich den nach der Jahrhundertwende aufbrechenden irrationalen Strömungen entgegenstellte.³⁸²

Bereits ein Jahr nach Veröffentlichung von Wagners *Moderne Architektur* erschien eine Gegenschrift eines anonymen Autors. Wahrscheinlich ist, dass der Verfasser im Umkreis der Akademie der Bildenden Künste zu finden ist, da die Schrift ausführlich auf Otto Wagners Berufung als Professor eingeht. Der überspitzte Titel, *Moderne Architektur. Prof. Otto Wagner und die Wahrheit über beide*, verweist auf die nachfolgende sehr scharfe Kritik an Wagners Thesen und Aussagen.³⁸³ Der unbekannte Autor nennt Wagner „einen Kunst-Experimentator, einen der Originalitätssucht ergebener Effekthascher, einen Schleppträger der Moderne.“³⁸⁴

Der Anonymus schreibt weiter:

³⁷⁸ Hubert Gessner, Rede zur Feier des zehnten Jahrestages der Wagnerschule, Hohe Warte, 1, 1904/1905, S. 371.

³⁷⁹ Schönthal 1908, S. 1.

³⁸⁰ Leopold Bauer: Otto Wagner: Freie Presse, Wien 12.4.1918.

³⁸¹ Bauer 1919, S. 9–21.

³⁸² Ostwald 1948, S. 22.

³⁸³ Hanisch 2018, S. 93–94.

³⁸⁴ Anonym 1897, S. 8.

Fast hat es den Anschein, als ob Wagner in diese Richtung mehr gedrängt worden wäre...als ob er – selbst in seiner Schule – nicht mehr der Führende, sondern der Geführte wäre.³⁸⁵

Die zeitgenössischen Berichte und Kommentare aus Wagners Umfeld zeigen, dass diese Behauptungen stark überzeichnet waren.³⁸⁶ Viele der innovativen Ansätze entstanden vielmehr aus dem lebendigen intellektuellen Austausch zwischen dem Lehrer, seinen Assistenten und seinen Schülern.³⁸⁷ Da es in den Architekturstudios jener Zeit gängige Praxis war, sämtliche Arbeiten dem Lehrmeister zuzuschreiben, lässt sich heute kaum eindeutig bestimmen, welche technischen und stilistischen Neuerungen tatsächlich von Wagner selbst entwickelt wurden und welche auf seine Schüler zurückzuführen sind. Vor dem Hintergrund der von Wagner an der Akademie etablierten, ausgesprochen produktiven Atmosphäre erscheint eine derartige Unterscheidung, wie Whyte betont, kaum von Relevanz und ohne nennenswerte Bedeutung.³⁸⁸

11. Conclusio

Leopold Bauers Lehrjahre an der Akademie der bildenden Künste in Wien zeugen von einer künstlerischen Entwicklung, die von einer spannungsvollen Balance zwischen traditioneller Formensprache und einem zunehmend modernen Gestaltungsanspruch geprägt war.

Bauers Arbeiten aus den Anfangsmonaten unter der Führung Carl von Hasenauers zeigen noch deutliche zeichnerische Unsicherheiten, insbesondere in der perspektivischen Konstruktion sowie in Linienführung und präziser Ausarbeitung von Details. Der Fokus liegt dabei weniger auf einer präzisen architektonischen Wiedergabe als auf der Erprobung räumlicher und differenzierter Wirkung von Licht und Schatten. Im Laufe des Schuljahres 1892/93 entstehen zunehmend großformatige Darstellungen von Schlossfassaden und Perspektiven, die den für Hasenauer charakteristischen neobarocken Stil mit Tendenz zur Überdekoration deutlich widerspiegeln. Diese Blätter sind im Kontext der akademischen Ausbildung zu sehen und lassen sich als Schulprojekte einordnen, die den Aufgabenstellungen der Pariser École des Beaux-Arts verpflichtet sind. Anzeichen eines eigenständigen künstlerischen Ausdrucks oder einer individuellen Handschrift Bauers sind in dieser Phase noch kaum erkennbar. Auch wenn einige der Arbeiten bereits das perfekte Beherrschen aller Zeichentechniken erkennen lassen, sind die Zeichnungen nicht als eigenständige Kunstwerke zu sehen. Sie spiegeln vielmehr

³⁸⁵ Anonym 1897, S. 8.

³⁸⁶ Whyte 1989, S. 11.

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ Whyte 1989, S. 11.

Hasenauers vorrangiges Interesse an einer architektonischen Wirkung wider, das der malerischen Ausdrucksform deutlich übergeordnet war.

Als Leopold Bauer 1894 an die Wiener Akademie zurückkehrt und sein Studium unter der Leitung Otto Wagners wieder aufnimmt, gilt er zweifellos als „Wagnerianer der ersten Stunde“. Otto Wagner war einer der bedeutendsten Vertreter seiner Zeit, der den tiefgreifenden Paradigmenwechsel an der Wende zum 20. Jahrhundert in Kunst, Literatur und Architektur entscheidend mitprägte. Wagners Architektur basierte auf der kritischen Analyse historischer Bauformen und ihrer gezielten Neuinterpretation. Durch die Transformation und Umgestaltung historischer Formen entwickelte er eine eigenständige, zukunftsweisende Stilauffassung.

Vor allem in den frühen Jahren der Wagnerschule zeigen die Schulprojekte noch die stärkste Abhängigkeit der Schüler von ihrem Lehrer.³⁸⁹ Bauers Schulentwürfe aus dem ersten Semester, Herbst 1894 bis Frühjahr 1895, entbehren noch jeglicher Modernität und lassen noch nichts von der eingebürgerten Vorstellung von Wagners Spezialklasse als „Laboratorium der modernen Architektur“ erkennen. Sie zeigen keine modernistischen Tendenzen, etwa in Form einer Reduktion auf elementare Grundformen, einer gesteigerten formalen Abstraktion oder einer konsequenten Distanzierung von historischen Stilbezügen, wie sie von Wagner in seiner Antrittsrede an der Akademie mit Nachdruck vertreten wurden. Es sind Entwürfe mit klassizistischen Spuren, die an Musterbuchentwürfe erinnern, mit mehr oder weniger engagierten Interesse an vergangenen Epochen.

Die Entwürfe des zweiten Schuljahres bei Wagner erscheinen angesichts der Vielzahl gemeinsamer Motive, Konstruktionsprinzipien und formaler Strategien weniger als eigenständige Schöpfungen, sondern vielmehr als Varianten von Wagners frühen architektonischen Konzepten, die für seine Schüler offensichtlich richtungsweisend waren.

Anfang der 1890er Jahre war Bauer ein junger Architektenanwärter voller Idealismus, der intensiv nach zeitgemäßen architektonischen Konzepten suchte. Eine Phase, die in deutlichem Kontrast zu dem pragmatischen Ruf steht, den er später erlangte. Seine Orientierung in dieser frühen Zeit war stark durch das Vorbild und die Lehre Otto Wagners bestimmt. In den meisten Projekten der frühen Wagnerschüler überwiegen klassizistische Elemente, die deutlich an den Stil von Neorenaissance und Neobarock erinnern und die von der charakteristischen Handschrift ihrer Lehrer zeugen. Besonders die Entwürfe jener Studenten, die ihre Ausbildung unter Hasenauer begonnen und unter Otto Wagner fortgeführt und abgeschlossen haben, ist der Einfluss des neuen Meisters unverkennbar. Orientierung boten vor allem die im ersten Band

³⁸⁹ Graf 1969, S. 8.

von Wagners *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauten* (1889) publizierten Entwürfe, während das später publizierte Lehrbuch *Moderne Architektur* von 1896 für Bauers frühe Phase noch keine entscheidende Rolle spielte.³⁹⁰ Ein exemplarisches Beispiel dieser Zeit ist Bauers Abschlussarbeit *Fürstensitz für Monaco*, die sich eng an Wagners *Artibus* Projekt anlehnt und zentrale Motive sowie formale Vorlieben des Lehrers aufgreift. Das Projekt stellt eine eklektische Komposition dar, die Formen aus dem Repertoire der Neorenaissance und des Neobarocks miteinander verbindet. Mit dem Hinweis auf Tiepolo in der Inschrift des Grundrissplanes verweist Bauer auf die stilistische Nähe zum Spätbarock. Auch wenn dieses Projekt eine ausgeprägte Tendenz zur Rezeption und Nachahmung früherer Entwürfe erkennen lässt, demonstriert es bereits ein tiefes Verständnis, der von Wagner formulierten gestalterischen und theoretischen Richtlinien. Besonders die Verbindung traditioneller Prinzipien mit neuen Materialien und technischen Innovationen, ergänzt durch ironische Elemente, veranschaulicht dies auf eindrucksvolle Weise. Durch die Einbindung von Lastenaufzügen und Bahnhofstationen wird das Verkehrssystem zu einem entscheidenden Faktor für die städtebauliche Entwicklung und Morphologie und verweist auf die wachstumsfähige, moderne Stadtform.

Bestimmte architektonische Motive und kompositorische Prinzipien, die von Wagner favorisiert wurden, werden in den frühen Projekten seiner Schüler immer wieder aufgegriffen und weitergeführt. Dazu zählt insbesondere das Motiv der Mittelkuppel mit oder ohne begleitenden Seitenkuppeln, das sowohl bei Wagner selbst, wie z.B. beim Parlamentsentwurf für Budapest (1882) oder beim Projekt für das Berliner Reichstagsgebäude (1882)³⁹¹, als auch bei Bauers Abschlussprojekt *Der Fürstensitz von Monaco* und nachfolgenden Entwürfen wiederkehrt. Auch andere Leitmotive entwickelte Wagner aus der Auseinandersetzung mit der historischen Architektur. So wird der überkuppelte Zentralbau, bei der Kirche am Steinhof deutlich in Szene gesetzt und gleichsam als Erinnerung an Michelangelo verstanden, in nahezu allen frühen Projekten der Wagnerschule aufgegriffen. Auch einer der bedeutendsten barocken Sakralbauten, die Karlskirche von Johann Fischer von Erlach, diente Wagner als maßgebliches Bezugswerk und erfährt sowohl in seinem eigenen Œuvre als auch in dem seiner Schüler eine bewusste und vielschichtige Rezeption.³⁹²

Bauers frühes Verständnis von Modernität beruhte nicht auf einem ständigen Streben nach Wandel oder dem bewussten Bruch mit der Vergangenheit, sondern auf der kontinuierlichen

³⁹⁰ Borsi/Godoli 1985, S. 165.

³⁹¹ Haiko 1985, S. 92.

³⁹² Haiko 1985, S. 92.

Entfaltung und Aktualisierung der Tradition. Zwar bediente er sich mit großer Begeisterung der fortschrittlichsten technischen Mittel und war von den Idealen des modernen Bauens fasziniert, doch sah er im monumentalen Anspruch seiner Architektur die Notwendigkeit, an klassische Konzepte von Ordnung und symbolischer Ausdruckskraft anzuknüpfen, vor allem in einer Form, die unter den jeweiligen zeitgenössischen Bedingungen eine höchstmögliche Modernisierung dieser traditionellen Prinzipien ermöglichte.

Bauers frühes Schaffen in der Klasse Otto Wagners ist geprägt von außerordentlichem Arbeitseifer und Zielstrebigkeit, die sich in seiner regelmäßigen und zahlreichen Teilnahme an Wettbewerben widerspiegelt und ihn als einen der engagiertesten Schüler auszeichnete. Der Kunstkritiker Franz Servaes charakterisierte den jungen Bauer sehr treffend als „wienertypisch mit exotischem Einschlag“.³⁹³ Damit positionierte er Bauer stilistisch zwischen den Polen eines „typisch wienertypischen Ausdrucks“, wie ihn Josef Hoffmann repräsentierte, und einer stärker „exotisch orientierten Richtung“, wie sie Joseph Olbrich verkörperte.³⁹⁴

Bauers präzise Zeichentechnik und Aquarelltechnik sowie seine wirkungsvoll komponierten Farbperspektiven stehen in den ersten Jahren seiner Ausbildung an der Wiener Akademie noch deutlich in der Tradition des akademischen Kunstideals des 19. Jahrhunderts. Seine sorgfältig konstruierten und farblich ausgewogenen Perspektiven zeugen von einem an klassizistischen Idealen orientierten Kunstverständnis, das sich in seiner formalen Strenge und kontrollierten Komposition zeigt. Gleichzeitig lassen sich in Bauers Arbeiten Mitte der 1890er Jahre zeichnerische und kompositorische Prinzipien erkennen, die um 1890 in der architektonischen Ausbildung zunehmend an Bedeutung gewannen. In den 1891 veröffentlichten Architekturskizzen von Otto Rieth³⁹⁵ wird dem Freihandzeichnen sowie dem perspektivischen Entwerfen eine zentrale Rolle beigemessen. Rieth selbst wandte diese Darstellungsformen mit einer ausgeprägten Vorliebe für Denkmalanlagen an.³⁹⁶ Ein Vergleich mit einigen Arbeiten Bauers aus dem Jahr 1894 lässt kaum Zweifel daran, dass er mit Rieths Entwürfen gut vertraut war und sich in seinem Zeichenstil deutlich an der „gewollten Flüchtigkeit“ dessen architektonischer Skizzen orientierte.³⁹⁷ Auch wenn sich diese zeichnerische Orientierung nicht mit Otto Wagners programmatischem Diktum deckte.

³⁹³ Servaes 1902, S. 1.

³⁹⁴ Servaes 1902, S. 1.

³⁹⁵ Otto Rieth, Skizzen, architektonische und dekorative Studien und Entwürfe, 4 Folgen, Leipzig 1891–1899. Otto Rieths Werk diente Bauer auch als unmittelbares Vorbild bei der Konzeption seines eigenen literarischen Werkes von 1899, wobei Bauer den Akzent weniger auf Illustrationen als auf die literarische Dimension legte. vgl. Vybíral 2018a, S. 51.

³⁹⁶ Nerdinger/Zimmermann, 1986b, S. 154.

³⁹⁷ Nierhaus 2012, S. 187.

Im Zuge seiner Ausbildung bei Otto Wagner entwickelte Bauer einen eigenständigen graphischen Stil, der die traditionelle Architekturzeichnung über ihre dokumentarische Funktion hinaus zu einem autonomen künstlerischen Medium erhob – ganz im Sinne seines Lehrmeisters. Gleichzeitig wandelte sich das Selbstverständnis des Architekten: Er wurde zum Baukünstler, dessen Tätigkeit zwischen technischer Planung und ästhetischer Gestaltung vermittelt.

Verzeichnis, der in der Arbeit analysierten Zeichnungen aus dem Leopold Bauer Archiv der Wiener Albertina

Die im Verzeichnis angeführten Abbildungsnummern verweisen auf das Abbildungsverzeichnis.

Arbeiten unter Carl von Hasenauer 1892

- Leopold Bauer
Studie eines Treppenhauses, Perspektive
Beschriftung: Randskizzen mit Bleistift
signiert mit Monogramm LB.
datiert 9.11.1892.
Tusche laviert, auf Karton
Blatt: 30 x 27 cm
LBA277
Abb. 5
- Leopold Bauer
Studie eines Atriums, Ansicht
Beschriftung mit Bleistift: ANSICHT DES ATRIUMS
signiert mit Monogramm LB.
datiert 92.
Aquarell, Bleistift
Karton: 29,6 x 29,2 cm; Blatt: 13,8 x 8,3 cm
LBA278
Abb. 6

Arbeiten unter Carl von Hasenauer 1893

- Leopold Bauer
Entwurf für eine Villa, Grundriss Souterrain und Erdgeschoss
Beschriftung: GRUNDRISS DES SOUTERRAIN, MASSTAB 1:200, GRUNDRISS DES ERDGESCHOSSES, MASSTAB 1:200
signiert mit Leopold Bauer
datiert 93.
Tusche, auf blauem Karton
Karton: 47,8 x 71,5 cm; Blatt: 28 x 56,4 cm
LBA114
Abb. 12
- Leopold Bauer
Entwurf für eine Villa, Grundriss 1. Stock, Situationsplan
Beschriftung: GRUNDRISS DES 1. STOCKES, MASSTAB 1:200; SITUATION, MASSTAB 1:200.
signiert mit Leopold Bauer
datiert 93.
Tusche laviert, Aquarell, auf blauem Karton
Karton: 47,8 x 71,5 cm; Blatt: 27,9 x 56,5 cm

LBA117

Abb. 13

- Leopold Bauer
Entwurf für eine Villa
signiert mit Leopold Bauer
datiert 93.
Aquarell und Tusche, auf Karton
Karton: 64,9 x 87,8 cm; Blatt: 41,9 x 65 cm
LBA58
Abb. 14

- Leopold Bauer
Studie eines Schlosses, Ansicht
signiert mit Leopold Bauer
datiert 93.
Tusche Aquarell auf Papier
Blatt: 62 x 176 cm
LBA/GF724
Abb. 7

- Leopold Bauer
Studie eines Schlosses, Schnitt durch Zeremoniensaal, Festsaal und Speisesaal
Beschriftung: SCHNITT DURCH DEN ZEREMONIENSAAL, FESTSAAL UND SPEISESAAL
signiert mit Leopold Bauer
datiert 93.
Tusche, Aquarell auf Papier
Blatt: 81 x 138 cm
LBA/GF725
Abb. 8

- Leopold Bauer
Studie eines Schlosses, Schnitt durch den Festsaal und das Stiegenhaus,
Mittelrisalit zu LBA/GF724
Beschriftung: SCHNITT DURCH DEN FEST-SAAL UND DAS STIEGENHAUS
signiert mit Leopold Bauer
undatiert
Tusche, Aquarell auf Papier
Blatt: 127,5 x 76,5 cm
LBA/GF726
Abb. 9

Arbeiten aus der Wagnerschule 1894

- Leopold Bauer
Skizze zu einem Stiegenhaus
Beschriftung: Entwurfs-Skizze zum Stiegenhaus
signiert mit Bauer
datiert 27.10.1894
Tusche, Aquarell auf Papier
Karton: 63 x 47,5 cm

LBA29

Lit.: Bauer 1899, S. 29.

Abb. 39

- Leopold Bauer
Studie zu einer Brücke mit Aussichtsturm
signiert mit Monogramm LB.
datiert 12.1.94.
Tusche laviert, Weißhöhungen
Blatt: 28,5 x 41,4 cm

LBA168

Lit.: Bauer 1899, S. 5.

Abb. 41

- Leopold Bauer
Entwurf für ein Denkmal, Ansicht
Vorderansicht von LBA165
signiert mit Bauer.
datiert 94.
Beschriftet links unten: Maßstab 1:50
Tusche, Aquarell
Blatt: 47,5 x 33,7 cm
LBA167
Abb. 42

- Leopold Bauer
Entwurf für ein Denkmal, Perspektive,
signiert mit Bauer
datiert 94.
Tusche, Aquarell
Blatt: 46,7 x 32 cm
LBA165
Abb. 43

Arbeiten aus der Wagnerschule 1895/96

- Leopold Bauer
Landschaft mit Holzhütte im Pitztal
unsigniert
undatiert
Aquarell
Blatt: 27,4 x 38 cm
LBA239
Abb. 45
- Leopold Bauer
Stift Klosterneuburg Ansicht
Beschriftung: KLOSTERNEUBURG
signiert mit Bauer
datiert 95.
Tusche auf Karton

Blatt: 32,9 x 50 cm
LBA230
Abb. 44

Arena in einem kaiserlichen Park 1895

- Leopold Bauer
Entwurf zu einer Arena in einem kaiserlichen Park, Lageplan
Beschriftung: ENTWURFSSKIZZE ZU EINER ARENA IN EINEM KAISRL. PARK
signiert mit Leopold Bauer
datiert: fec. 95.
Tusche, Aquarell auf Papier
Blatt: 54 x 37,7 cm
LBA9
Abb. 51
- Leopold Bauer
Entwurf zu einer Arena in einem kaiserlichen Park, Seitenansicht
Beschriftung: ENTWURFSSKIZZE ZU EINER ARENA IN EINEM KAISRL. PARK,
SEITENANSICHT
signiert mit Leopold Bauer
datiert: fec. 95.
Tusche auf Papier
Blatt: 46 x 62,3 cm
LBA10
Abb. 47
- Leopold Bauer
Entwurf zu einer Arena in einem kaiserlichen Park, Grundriss des Untergeschoßes
Beschriftung: ENTWURFSSKIZZE ZU EINER ARENA IN EINEM KAISRL. PARK
signiert mit Leopold Bauer
datiert: fec. 95.
Tusche und Aquarell auf Papier
Blatt: 62,2 x 43,6 cm; Karton: 85 x 64,5 cm
LBA21
Abb. 49
- Leopold Bauer
Entwurf zu einer Arena in einem kaiserlichen Park, Vertikalschnitt
Beschriftung: ENTWURFSSKIZZE ZU EINER ARENA IN EINEM KAISRL. PARK,
VERTIKALSCHNITT
signiert mit Leopold Bauer
datiert: fec. 95.
Tusche auf Papier
Blatt: 46 x 62,3 cm
LBA22
Abb. 48
- Leopold Bauer
Entwurf zu einer Arena in einem kaiserlichen Park, Perspektive
Beschriftung: ENTWURF ZU EINER ARENA IN EINEM KAISERL. PARK
signiert mit Leopold Bauer
datiert: fec. 95.
Tusche auf Papier

Blatt: 47 x 70,6 cm
LBA30
Abb. 4

Wettbewerbsentwurf für ein Rathaus in Stuttgart 1895

- Leopold Bauer
Wettbewerbsentwurf für ein Rathaus in Stuttgart, Ansicht vom Marktplatz
Beschriftung: Ansicht vom Marktplatz
signiert mit Leopold Bauer
datiert: fec. 95.
Tusche laviert, auf Karton
Blatt: 93,8 x 70 cm
LBA152
Abb. 55
- Leopold Bauer
Wettbewerbsentwurf für ein Rathaus in Stuttgart, Ansicht
Beschriftung: Ansicht gegen die Hirschstrasse; Motto „Eroica“
Signatur nicht sichtbar auf Grund der Rahmung
Datierung nicht sichtbar auf Grund der Rahmung
Passpartout mit Schrägschnitt: 67,5 x 63 cm
LBA60
Abb. 57
- Leopold Bauer
Wettbewerbsentwurf für ein Rathaus in Stuttgart, Grundriss Erdgeschosses
Beschriftung: Grundriss des Erdgeschosses; Motto „Eroica“
unsigniert
undatiert
Tusche und Aquarell, montiert auf Karton
Blatt: 44,4 x 40 cm
LBA62
Abb. 59
- Leopold Bauer
Wettbewerbsentwurf für ein Rathaus in Stuttgart, Grundriss Mezzanin
Beschriftung: Grundriss des Mezzanin, Motto „Eroica“
unsigniert
undatiert
Tusche und Aquarell, montiert auf Karton
Blatt: 41,5 x 40,1 cm
LBA63
Abb. 58
- Leopold Bauer
Wettbewerbsentwurf für ein Rathaus in Stuttgart
signiert mit Leopold Bauer
datiert: fec. 95.
Aquarell und Tusche, auf Karton
Karton: 70,2 x 90 cm; Blatt: 66,8 x 76,6 cm
LBA53
Abb. 5

Schulabschlussprojekt Fürstensitz für Monaco 1895/96

- Leopold Bauer
Fürstensitz für Monaco
Beschriftung: STUDIE ZUR VORDEREN ANSICHT, ZU DEM PROJEKTE „DER FÜRSTENSITZ MONACO“
signiert mit Leopold Bauer
datiert: 10. Feb. 1896
Tusche auf Papier, kaschiert auf Karton
Blatt: 37,6 x 47,1 cm; Karton: 48 x 60 cm
LBA12
Lit.: Bauer 1899, S. 52, Tafel XVI und XVII
Der Architekt II., 1896, S. 82.
Abb. 20
- Leopold Bauer
Fürstensitz für Monaco, Vorderansicht, Mittelbau des Museums
Beschriftung: FÜRSTENSITZ MONACO
signiert mit Leopold Bauer
datiert: Wien, am 18. Mai 1896.
Tusche
Blatt: 64 x 50,4 cm
LBA333
Lit.: Bauer 1899, S. 64, Tafel XXIV und XXV.
Feldegg 1918, S. 78 Tafel I.
Der Architekt II., 1896, S. 81.
Abb. 21
- Leopold Bauer
Fürstensitz für Monaco, Studie zu Kuppel, Perspektive
Beschriftung: STUDIE ZUR KUPPEL
signiert und datiert: BAUER FEC. 96
Tusche laviert, Passepartout mit Schrägschnitt
Passepartout: 49,7 x 64,7 cm
LBA334
Lit.: Bauer 1899, S. 24. Tafel VII, Titel: Skizze zu einem Kuppelbau.
Abb. 22
- Leopold Bauer
Fürstensitz für Monaco, Innenansicht Hof, Perspektive
Signatur und Datum unter Passepartout
Tusche laviert, Blatt auf Karton, in Schrägschnitt Passepartout mit 1cm Goldrand
Passepartout: 35,2 x 51,8 cm
LBA335
Lit.: Bauer 1899, S. 19.
Abb. 23
- Leopold Bauer
Fürstensitz für Monaco, Vorderansicht Hauptfassade
Beschriftung: FAÇADE GEGEN DAS MEER
signiert mit Bauer (rote Tinte)
datiert: Dezem 95. (rote Tinte)
Tusche laviert
Karton: 34,3 x 53,2 cm; Blatt: 16 x 37 cm

LBA336

Lit.: Bauer 1899, S. 22.

Abb. 24

- Leopold Bauer
Fürstensitz für Monaco, Grundriss und Lageplan
Beschriftung: DER FÜRSTENSITZ MONACO, EINE MONUMENTALE
ARCHITEKTURPHANTASIE.
unsigniert
undatiert
Tusche laviert
Blatt: 82,2 x 60 cm

LBA337

Lit.: Bauer 1899, S. 49 Tafel XIV und XV.

Abb. 25

- Leopold Bauer
Fürstensitz für Monaco, Kapelle Perspektive
signiert mit Leopold Bauer
datiert mit 96.
Tusche
Blatt: 49 x 32,7 cm

LBA338

Lit.: Bauer 1899, S. 61.

Abb. 26

- Leopold Bauer
Fürstensitz für Monaco, Kuppellaterne, Ansicht
Beschriftung: STUDIE ZUR KUPPELLATERNE.
signiert mit L Bauer
undatiert
Tusche laviert, auf Karton
Karton: 56,8 x 40 cm

LBA339

Lit.: Bauer 1899, S. 34.

Abb. 27

- Leopold Bauer
Fürstensitz für Monaco, Eckbau Bibliothek, Perspektive
unsigniert
undatiert
Tusche, auf Karton
Karton: 54,7 x 66 cm, Blatt: 41,7 x 49,6 cm

LBA340

Lit.: Bauer 1899, S. 63 Tafel XXIII.

Abb. 28

- Leopold Bauer
Fürstensitz für Monaco, Kuppelbau, Perspektive
unsigniert
undatiert
Tusche, Aquarell
Blatt: 39,1 x 57,2 cm

LBA341

Abb. 29

- Leopold Bauer
Fürstensitz für Monaco, Kuppeltambour Detail
Beschriftung: STUDIE ZUM KUPPELTAMBOUR. (rote Tusche)
signiert mit Leopold Bauer
datiert 96.
Tusche laviert, in Passepartout
Blatt: 55,2 x 35,5 cm, Passepartout: 59,8 x 44,2 cm
LBA342
Lit.: Bauer 1899, S. 67 Tafel XXVI.
Der Architekt II., 1896, S. 46.
Abb. 30
- Leopold Bauer
Fürstensitz für Monaco, Teilansicht
Beschriftung: ZU DEM PROJEKTE DER FÜRSTENSITZ MONACO, THEILANSICHT
signiert mit Leopold Bauer
datiert: 96.
Tusche laviert
Blatt: 45,8 x 121 cm
LBA343
Abb. 31
- Leopold Bauer
Fürstensitz für Monaco, Fassade gegen das Meer
Beschriftung in roter Tusche: FÜRSTENSITZ MONACO,
MONUMENTALE ARCHITEKTURPHANTASIE.
FAÇADE GEGEN DAS MEER, WOHNZIMMER D. FÜRSTEN, FEST- UND PRUNK-RÄUME,
WOHNZIMMER D. FÜRSTIN.
signiert mit Leopold Bauer fec.
datiert: Wien, im April 1896.
Tusche laviert
Blatt: 64 x 119 cm
LBA344
Lit.: Bauer 1899, S. 56 Tafel XVIII und XIX.
Abb. 32
- Leopold Bauer
Entwurf zu einer Eingangshalle
signiert mit L Bauer
datiert: Januar 96.
Bleistift, Tusche und Aquarell auf Papier
Blatt: 70 x 45,1 cm
LBA32
Lit.: Bauer 1899, Tafel 6.
Abb. 40

Arbeiten 1897

- Leopold Bauer
Studie Antike Fragmente (röm.)
Beschriftung: ANTIKE FRAGMENTE (RÖM.)
unsigniert
undatiert

Tusche laviert, Aquarell, auf Karton
Blatt: 64 x 44 cm
LBA116
Lit.: Der Architekt II, 1896, Tafel 88.
Abb. 60

- Leopold Bauer
Wettbewerbsentwurf für ein Parlament in Mexico, Motto „Air et Lumière“; Ansicht
Beschriftung: rote Tusche: No 1.; Marque „Air et Lumière“
unsigniert
undatiert
Tusche, grau laviert, weiß und gold gehöht, auf Papier, auf Holzrahmen kaschiert, mit
grünem Leder eingefasst.
Blatt in Lünettenform: 75/38,5 x 120 cm
LBA/GF723
Abb. 65
- Leopold Bauer
Wettbewerbsentwurf für ein Parlament in Mexiko, Motto „Air et Lumière“
Beschriftung: rote Tusche: 6.; Marque „Air et Lumière“
unsigniert
undatiert
Tusche, Aquarell
Blatt: 85 x 61,3 cm
LBA10377
Abb. 66

Arbeiten 1898

- Leopold Bauer
Entwurf für die Titelei *Der Architekt 1898*
Beschriftung: DER ARCHITEKT. WIENER MONATSHEFTE F. BAUWESEN U. DEKOR,
KUNSTVERLAG VON A. SCHROLL U. CO. REDAKTEUR F. V. FELDEGG
signiert mit L Bauer
datiert: 98.
Tusche auf Karton
Blatt: 52,2 x 42 cm
LBA5
Abb. 4
- Leopold Bauer
Studie zu einem Wohn- und Geschäftshaus in Wien
Beschriftung: FR. ESKELES
signiert mit LBauer.
datiert: 98.
Tusche, auf Karton
Blatt: 52,2 x 30,5 cm
LBA47
Lit.: Bauer 1899, Tafel 10.
Abb. 38

- Leopold Bauer
Entwurf Vergnügungs-Etablissement mit Wiener Spezialitäten für die Weltausstellung Paris, Außenperspektive
Signatur nicht sichtbar: Blatt beschnitten
Datierung nicht sichtbar: Blatt beschnitten
Tusche koloriert
Blatt: 37,2 x 51,7 cm
LBA5327
Lit.: Der Architekt V, 1899, S.88 Tafel 90.
Abb. 53
- Leopold Bauer
Entwurf Vergnügungs-Etablissement mit Wiener Spezialitäten für die Weltausstellung Paris, Grundriss in Logenhöhe und Grundriss in Bühnenhöhe
Beschriftung: IDEENSKIZZE FÜR EIN VERGNÜGUNGSETABLISSEMENT MIT WIENER SPEZIALITÄTEN. WELTAUSSTELLUNG PARIS.
MAASTAB 1:500
signiert mit L.BAUER.ARCHITECT.
undatiert
Tusche farbig laviert, auf Karton
Karton: 36,6 x 37,1 cm; Blatt: 32,5 x 33,1 cm
LBA5328
Lit.: Der Architekt, 1899, S. 49.
Abb. 54

Arbeiten 1899

- Leopold Bauer
Entwurf für Titelei für *Verschiedene Skizzen, Entwürfe und Studien*
Beschriftung: VERSCHIEDENE SKIZZEN, ENTWÜRFE U. STUD. VON LEOPOLD BAUER.
unsigniert
datiert: WIEN 1899.
rote Tusche, auf Karton
Karton: 50,3 x 31,2 cm
LBA6
Abb. 1

Literaturverzeichnis

Akademie der Bildenden Künste 1917

Professorenkollegium der Akademie der Bildenden Künste (Hg.), Die k. k. Akademie der Bildenden Künste in Wien in den Jahren 1892 – 1917. Zum Gedächtnis des zweihundertfünfundzwanzigjährigen Bestandes der Akademie, Wien 1917.

Anonym 1897

Anonym, Moderne Architektur. Prof. Otto Wagner und die Wahrheit über beide, Wien 1897.

Architekturzentrum Wien. Architektenlexikon Wien 1770–1945

Leopold Bauer, in: AzW. Architektenlexikon Wien 1770–1945, zuletzt geändert 05.11.2008, URL: <https://www.architektenlexikon.at/de/21.htm> (14.8.2025).

Otto Wagner, in: AzW. Architektenlexikon Wien 1770–1945, zuletzt geändert 27.01.2017, URL: <http://architektenlexikon.at/de/670.htm> (10.8.2015).

Baudelaire 1989

Charles Baudelaire, Sämtliche Werke, Briefe: in acht Bänden, 5, Aufsätze zur Literatur und Kunst: 1857-1860, hg. von Friedhelm Kemp, München/Wien 1989.

Bauer 1898

Leopold Bauer, Die alte und die neue Richtung in der Baukunst. Eine Parallele mit besonderer Rücksicht auf die Wiener Kunstverhältnisse, in: Der Architekt IV, 1898, S. 32.

Bauer 1899

Leopold Bauer, Verschiedene Scizzen, Entwürfe und Studien. Ein Beitrag zum Verständnis unserer modernen Bestrebungen in der Baukunst, Wien 1899.

Bauer 1919

Leopold Bauer, Otto Wagner, in: Der Architekt I, 1919, S. 9–21.

Bauer 1930

Leopold Bauer, Josef Hoffmann. Einige Gedenkworte zum sechzigsten Geburtstag dieses großen Baukünstlers, in: Neue Freie Presse, Nr. 23801, 18. Dezember 1930, S. 8.

Békési 2009

Sándor Békési, Heimatschutz und Großstadt. Tradition und Moderne in Wien um 1900, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, 1, Jg.20, 2009, S. 95–130.

Benedikt 2017

Christian Benedikt, Die Genese der Architektursammlung der Albertina, in: Christian Benedikt (Hg.), Meisterwerke der Architekturzeichnung aus der Albertina, (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2017/18), Wien 2017/18, S. 13–15.

Blau 2018

Eve Blau, Wagner und das rote Wien, in: Andreas Nierhaus, Eva-Maria Orosz (Hgs.), Otto Wagner (Kat. Ausst. Wien Museum, Wien 2018), Wien 2018, S. 152–159.

Boeckl 2014

Matthias Boeckl, Prototypen der Metropole. Otto Wagners Entwurf der modernen Großstadt, in: Matthias Boeckl, Christoph Thun-Hohenstein, Christian Witt-Döring (Hgs.), Wege der Moderne. Josef Hoffmann Adolf Loos und die Folgen (Kat. Ausst. MAK Wien, Wien 2014/2015), Wien 2014/2015, S. 86–99.

Borsi/Godoli 1985

Franco Borsi/Ezio Godoli, Wiener Bauten der Jahrhundertwende. Die Architektur der Habsburgischen Metropole zwischen Historismus und Moderne, Stuttgart 1985.

Burckhard 1981

Max Burckhard, Modern, in: Gotthart Wunberg (Hg.), Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, Stuttgart, 1981, S. 274–276.

Czeike 1963/64

Felix Czeike, Carl Freiherr von Hasenauer. Der persönliche Nachlass im Archiv der Stadt Wien, in: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, 19/20, 1963/64, S. 251–276.

Drexler 1977

Arthur Drexler (Hg.), The architecture of the Ecole des Beaux-Arts, London 1977.

Eckermann 2018

Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, 2018.

Fabiani 1896

Max Fabiani, Aus der Wagner-Schule, in: Der Architekt, 1896, S. 45.

Feldegg 1899

Ferdinand Fellner Ritter von Feldegg, Philosophie der modernen Baukunst, in: Der Architekt, V, 1899, S. 21–22.

Feldegg 1903a

Ferdinand Fellner Ritter von Feldegg, Historisch-Modern, in: Der Architekt, IX, 1903, S. 43–46.

Feldegg 1903b

Ferdinand Fellner Ritter von Feldegg, Der Kampf um die „Moderne“. Ein Rückblick, in: Der Architekt, IX, 1903, S. 23–24.

Feldegg 1906

Ferdinand Fellner Ritter von Feldegg, Leopold Bauer, in: Der Architekt, XII, 1906, S. 9–11.

Feldegg 1916

Ferdinand Fellner Ritter von Feldegg, Die Wiener Baukunst des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1916.

Feldegg 1918

Ferdinand von Feldegg (Hg.), Leopold Bauer: Der Künstler und sein Werk, Wien 1918.

Frisby 1998

David Patrick Frisby, Metropolitan Architecture and Modernity. Otto Wagner in Context, Diss., Mackintosh School of Architecture, University of Glasgow 1998.

Geretsegger/Peintner 1980

Heinz Geretsegger/Max Peintner, Otto Wagner 1841–1918. Unbegrenzte Großstadt. Beginn der modernen Architektur, München 1980.

Graf 1969a

Otto Antonia Graf, Die vergessene Wagnerschule. Schriften des Museums des 20. Jahrhunderts Wien, Wien 1969.

Graf 1969b

Otto Antonia Graf, Die vergessene Wagnerschule, in: protokolle 69. Wiener Jahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik, 1969, S. 192–223.

Graf 1985

Otto Antonia Graf, Das Werk des Architekten, Bd. 1, Wien/Köln/Graz 1985.

Graf 1994

Otto Antonia Graf, Otto Wagner 1. Das Werk des Architekten 1860–1902, Wien 1994, 2. Auflage.

Hackenschmidt 2021

Sebastian Hackenschmidt/Roland Innerhofer/Detlev Schöttker (Hgs.), PLANEN-WOHNEN-SCHREIBEN. Architekturtexte der Wiener Moderne, Wien 2021.

Haiko 1984

Peter Haiko, Otto Wagners Interieurs: Vom Glanz der französischen Könige zur Ostentation der „modernen Zeitmäßigkeit“, in: Paul Asenbaum/u.a. (Hgs.), Otto Wagner, Möbel und Innenräume, Wien 1984.

Haiko 1985

Peter Haiko, Otto Wagner: Die Postsparkasse und die Kirche am Steinhof. Des Architekten Traum und des Baukünstlers Wirklichkeit, in: Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930 (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1985), Wien 1985, S. 88–105.

Hanisch 2018

Ruth Hanisch, Moderne vor Ort. Wiener Architektur 1889–1938, Wien 2018.

Hevesi 1903

Ludwig Hevesi, Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert, 2. Teil 1848–1900, Leipzig 1903.

Hieke 1976

Ursula Hieke, Studien zu Leopold Bauer unter besonderer Berücksichtigung der Entwürfe für eine österreichisch – ungarische Bank in Wien, Diss. (unpubl.), Universität Wien 1976.

Holzer – Kernbichler 2005

Monika Holzer-Kernbichler, „Amerika“ in Wien um 1900. Zur Präsenz von „Amerikanischem“ in der Wiener Architekturdiskussion um 1900, (Diss., Karl -Franzens-Universität Graz, 2005), Graz 2005.

Kammerer 1908

Marcel Kammerer, Über die Art der Darstellung unserer Entwürfe, in: Der Architekt. Wiener Monatshefte für Bauwesen und dekorative Kunst XIV, 1908, S. 41–42.

Kandel 2012

Eric Kandel, Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute, München 2012.

Kat. Ausst. Akademie der Bildenden Künste Wien 1984

Gustav Peichl (Hg.), Die Kunst des Otto Wagner (Kat. Ausst. Akademie der Bildenden Künste, Wien 1984), Wien 1984.

Kat. Ausst. Albertina 2017

Christian Benedik (Hg.), Meisterwerke der Architekturzeichnung aus der Albertina, (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2017/2018), Wien 2017/2018.

Kat. Ausst. Bayerische Akademie der Schönen Künste 1986/87

Winfried Nerdinger (Hg.), Die Architekturzeichnung. Vom barocken Idealplan zur Axonometrie, (Kat. Ausst. Bayerische Akademie der Schönen Künste, München 1986/87), München 1986/87.

Kat. Ausst. Historisches Museum Wien 1985

Historisches Museum der Stadt Wien (Hg.), Traum und Wirklichkeit Wien 1870–1930 (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1985), Wien 1985.

Kat. Ausst. Historisches Museum Wien 1999

Historisches Museum der Stadt Wien (Hg.), Das ungebaute Wien, 1800 bis 2000. Projekte für die Metropole (Kat. Ausst. Historisches Museum Wien, Wien 1999/2000), Wien 1999.

Kat. Ausst. Leopold Museum Wien / Mathildenhöhe Darmstadt 2010

Ralf Beil/Regina Stephan (Hgs.), Joseph Maria Olbrich 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne (Kat. Ausst. Leopold Museum Wien/Mathildenhöhe Darmstadt, Wien/Darmstadt 2010), Wien/Darmstadt 2010.

Kat. Ausst. MAK Wien 2014

Matthias Boeckl/ Christoph Thun-Hohenstein/Christian Witt-Döring (Hgs.), Wege der Moderne. Josef Hoffmann Adolf Loos und die Folgen (Kat. Ausst. MAK Wien, Wien 2014), Wien 2014.

Kat. Ausst. MAK Wien 2018

Sebastian Hackenschmidt/Christoph Thun-Hohenstein (Hgs.), POST OTTO WAGNER. Von der Postsparkasse zur Postmoderne (Kat. Ausst. MAK Wien, Wien 2018), Wien 2018.

Kat. Ausst. Wien Museum 2018

Andreas Nierhaus, Eva-Maria Orosz (Hgs.), Otto Wagner (Kat. Ausst. Wien Museum, Wien 2018), Wien 2018.

Kristan 1994

Markus Kristan, Der Nachlass des Architekten Leopold Bauer in der Albertina, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Bd. 48, 1994, S. 160–166.

Kurdiovsky 2008a

Richard Kurdiovsky, Walter Zednicek (Hg.), Otto Wagner und seine Schule, Wien 2008.

Kurdiovsky 2008b

Richard Kurdiovsky, Carl von Hasenauer (1833–1894): das architektonische und zeichnerische Werk des Miterbauers der Wiener Hofbauten und Gottfried Sempers Einfluß auf Hasenauers Stilbildung, 1, Textband, Wien 2008.

Kurdiovsky 2016

Richard Kurdiovsky, Die Schule Otto Wagners an der Akademie der bildenden Künste in Wien, in: Andreas Nierhaus (Hg.), Gezeichnete Moderne. Rudolf Weiß, ein Schüler Otto Wagners (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2016), Wien 2016, S. 112–115.

Loos 1898

Adolph Loos, Aus der Wagner-Schule, in: Neue Freie Presse, 31.7.1898, S. 12.

Loos 1931

Adolf Loos, Das Werk des Architekten, hg. von Heinrich Kulka, Wien 1931.

Lux 1904/05

Joseph August Lux, Zehn Jahre moderner Baukunst, in: Hohe Warte, 1904/05, 1. Jg., Wien, S. 371–372.

Lux 1914

Joseph August Lux, Otto Wagner, München 1914.

Mallgrave 1993

Harry Francis Mallgrave, Otto Wagner. Reflections of the Raiment of Modernity, Santa Monica 1993.

Nerdinger 1986

Winfried Nerdinger, Vom barocken Idealplan zur Axonometrie – Stufen der Architekturzeichnung in Deutschland, in: Winfried Nerdinger (Hg.), die Architekturzeichnung. Vom barocken Idealplan zur Axonometrie (Kat. Ausst. Bayrische Akademie der Schönen Künste, München 1986), München 1986, S. 8–18.

Nerdinger/Zimmermann 1986a

Winfried Nerdinger/Florian Zimmermann, Die Architekturpublikation, in: Winfried Nerdinger (Hg.), die Architekturzeichnung. Vom barocken Idealplan zur Axonometrie (Kat. Ausst. Bayrische Akademie der Schönen Künste, München 1986), München 1986, S. 56–57.

Nerdinger/Zimmermann 1986b

Winfried Nerdinger/Florian Zimmermann, Von der Architekturphantasie zur Jugendstilzeichnung, in: Winfried Nerdinger (Hg.), die Architekturzeichnung. Vom barocken Idealplan zur Axonometrie (Kat. Ausst. Bayrische Akademie der Schönen Künste, München 1986), München 1986, S. 154–159.

Neumayer 1940

Heinrich Neumayer, In der Albertina. Zur Ausstellung Leopold Bauer (1872-1938), in: Völkischer Beobachter, 24.12.1940, S. 5.

Nierhaus 2012

Andreas Nierhaus, Architekturzeichnung und Moderne um 1900. Ästhetische Strukturen und mediale Strategien in den Projekten und Publikationen der Schule Otto Wagners, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 39, 2012, S. 181–207.

Nierhaus 2014

Andreas Nierhaus, „Die Krone der modernen Menschheit“, in: Matthias Boeckl, Christoph Thun-Hohenstein, Christian Witt-Döring (Hgs.), Wege der Moderne. Josef Hoffmann Adolf Loos und die Folgen (Kat. Ausst. MAK Wien, Wien 2014/2015), Wien 2014/2015, S. 74–85

Nierhaus 2016

Andreas Nierhaus, Gezeichnete Moderne–Rudolf Weiß und die späte Wagner-Schule, in: Andreas Nierhaus (Hg.), Gezeichnete Moderne. Rudolf Weiß, ein Schüler Otto Wagners (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2016), Wien 2016, S. 6–13.

Nierhaus 2018

Andreas Nierhaus, Zeichnung, Fotografie, Publikation, Bau zur medialen Konstruktion von Architektur, in: Andreas Nierhaus, Eva-Maria Orosz (Hgs.), Otto Wagner und seine Schule (Kat. Ausst. Wien Museum, Wien 2018), Wien 2018, S. 44–51.

Ostwald 1948

Hans Ostwald, Otto Wagner. Ein Beitrag zum Verständnis seines baukünstlerischen Schaffens, Baden 1948.

Philipp 2020

Klaus Jan Philipp, Architektur - Gezeichnet. Vom Mittelalter bis heute, Basel 2020.

Philipp 2021

Klaus Jan Philipp, Erzählen in Architekturzeichnungen. Otto Wagner Entwürfe um 1900, in: Sebastian Hackenschmidt/u.a. (Hg.), Planen-Wohnen-Schreiben, Wien 2021, S. 50–63.

Pogacnik 2018

Marco Pogacnik, Otto Wagner und der Barock, in: Andreas Nierhaus, Eva-Maria Orosz (Hgs.), Otto Wagner (Kat. Ausst. Wien Museum, Wien 2018), Wien 2018, S. 110–117.

Pollak 1909

Fritz Pollak, Leopold Bauer, in: Felix Becher, Ullrich Thieme (Hgs.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. III, Leipzig 1909, S. 70–71.

Pozzetto 1980

Marco Pozzetto, Die Schule Otto Wagners 1894–1912, Triest/Wien 1979/1980.

Prelovšek 1979

Damjan Prelovšek, Josef Plečnik. Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914, Wien 1979.

Pudor 1909

Heinrich Pudor, Zur Anatomie des Eisenbetons, in: Der Architekt XV, 1909, S. 20–22.

Reikow-Räuchle 2000

Manuela Reikow-Räuchle, Die konservatorische Bearbeitung umfangreicher Plansammlungen. Der Nachlass des Architekten Leopold Bauer (1872–1938) in der Albertina – Architektursammlung, in: Gerhard Banik (Hg), Bestandserhaltung, Werkstoffe, Technologie, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart 2000, S. 41–44.

Rennhofer 1987

Maria Rennhofer, Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich 1895–1914, Wien 1987.

Rieth 1891

Otto Rieth, Architekturskizzen. 120 Handzeichnungen in Autotypie, Berlin 1891.

Roller 1900

Alfred Roller, Aus der Wagnerschule, in: Der Architekt, VI, 1900, Supplement 6, S. 5–7.

Sarnitz 1994

August Sarnitz, Ernst Lichtblau: Architekt, 1885–1963. Gestell und Gestalt im Raum. Reflexionen über ein Paradigma der modernen Architektur, Wien, Köln, Weimar 1994.

Scharabi 1968

Mohamed Scharabi, Einfluss der Pariser École des Beaux-Arts auf die Berliner Architektur in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, Berlin 1968.

Schönthal 1908

Otto Schönthal, Die Kirche Otto Wagners, in: Der Architekt, 14, 1908, S. 1.

Schönthal 1912

Otto Schönthal (Hg.), Das Ehrenjahr Otto Wagners an der k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien. Arbeiten seiner Schüler. Projekte, Studien und Skizzen, Wien 1912.

Schorske 1994

Carl E. Schorske, Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle, München 1994.

Servaes 1902

Franz Servaes, Leopold Bauer, in: Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur, VI., 1907, S. 1–4.

Sekler 1982

Eduard F. Sekler, Josef Hoffmann. Das Architektonische Werk. Monografie und Werkverzeichnis, Salzburg/Wien 1982.

Semper 1834

Gottfried Semper, Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten, Altona 1834.

Semper 1863

Gottfried Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde 2, München 1863.

Tabor 1984

Jan Tabor, Otto Wagner und die verwandten Geister, in: Gustav Peichl (Hg.), Die Kunst des Otto Wagner (Kat. Ausst. Akademie der Bildenden Künste, Wien 1984), Wien 194, S. 54–60.

Vybíral 2007a

Jindřich Vybíral, Junge Meister. Architekten aus der Schule Otto Wagners in Mähren und Schlesien, Wien/Köln/Weimar 2007.

Vybíral 2007b

Jindřich Vybíral, Die Lehr- und Wanderjahre Leopold Bauers, in: Ars XL, 2007, S. 31–52.

Vybíral 2008

Jindřich Vybíral, Evolutionstheorie im Dienste der antretenden Moderne. Das frühe architektonische Denken Leopold Bauers, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 71, 2008, S. 543–558.

Vybíral 2010

Jindřich Vybíral, Durch die Gunst der „Alten“ – wider den Willen der „Moderne“. Dokumente zur Berufung Otto Wagners an die Akademie der bildenden Künste in Wien, in: Uměni art LVIII, 2010, S. 464–470.

Vybíral 2013

Jindřich Vybíral, „Der Fall Bauer“. Der Streit um die Nachfolge in der Schule Otto Wagners, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 2013, Bd. 76, S. 217–242.

Vybíral 2018a

Jindřich Vybíral, Leopold Bauer. Häretiker der modernen Architektur 1872–1938, Basel 2018.

Vybíral 2018b

Jindřich Vybíral, Die Wagnerschule zwischen Mythos und Realität, in: Andreas Nierhaus, Eva-Maria Orosz (Hgs.), Otto Wagner (Kat. Ausst. Wien Museum, Wien 2018), Wien 2018, S. 126–135.

Wagner 1889

Otto Wagner, Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke, Wien 1889.

Wagner 1896

Otto Wagner, Moderne Architektur: seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiet, Wien 1896¹.

Wagner 1898

Otto Wagner, Moderne Architektur: seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiet, Wien 1898².

Wagner 1902

Otto Wagner, Moderne Architektur: seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiet, Wien 1902³.

Wagner 1914

Otto Wagner, Die Baukunst unserer Zeit. Dem Baukunstjünger ein Führer auf diesem Kunstgebiete, Wien 1914.

Wagner 1967

Walter Wagner, Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Wien 1967.

Wenk 2013

Dieter Wenk, Herzlichen Glückwunsch, Herr Guys!, in: Textem, 2013 (3. 12. 2013), S. 12–13, URL: <http://www.textem.de/index.php?.id=2524>.

Witt – Döring 2014

Christian Witt – Döring, Die Überwindung des Historismus I. Der Nutzstil Otto Wagners, in: Matthias Boeckl/ Christoph Thun-Hohenstein/Christian Witt-Döring (Hgs.), Wege der Moderne. Josef Hoffmann Adolf Loos und die Folgen (Kat. Ausst. MAK Wien, Wien 2014), Wien 2014, S. 64–73.

Whyte 1989

Iain Boyd Whyte, Emil Hoppe Marcel Kammerer Otto Schönthal. Drei Architekten aus der Meisterschule Otto Wagners, Berlin 1989.

Abbildungsnachweis

Abb. 1; 4 – 9; 12 –14; 20 –32; 38 – 45; 47 – 49; 51; 53 – 60; 66 und 67:

eigene Aufnahmen der Verfasserin

Abb. 2: Archiv města Brna; Vybíral 2007, Vorsatzblatt.

Abb. 3a: Vybíral 2018a, S. 85.

Abb. 3b: Vybíral 2007, S. 14.

Abb. 10: URL: <https://mediatum.ub.tum.de/?id=991409> (10.11.2025)

Abb. 11: URL: <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/P/101569.php> (10.11.2025)

Abb. 15: URL: <https://sammlungenonline.albertina.at/objects/121377/wien-xiii-hermesvilla->
(10.11.2025)

Abb. 16: Der Architekt II, 1896, S. 48, 50, Tafel 85.

Abb. 17: URL: [https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/59078-handelsministerium-](https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/59078-handelsministerium-laengenschnitt/)
[laengenschnitt/](https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/59078-handelsministerium-laengenschnitt/) (10.11.2025)

Abb. 18: Der Architekt 1900, Suppl. VI, S. 38.

Abb. 19: Der Architekt 1900, Suppl. VI, S. 43.

Abb. 33: Der Architekt II, 1896, S. 82.

Abb. 34: Graf 1994, S. 37, Abb. 54.

Abb. 35: Graf 1994, S. 38, Abb. 55.

Abb. 36: Graf 1994, S. 39, Abb. 56.

Abb. 37: Graf 1994, S. 36, Abb. 53.

Abb. 46: Kat. Ausst. MAK Wien 2018, S. 27.

Abb. 50: Der Architekt 1895, S. 56.

Abb. 52: URL: [https://id.smb.museum/object/1611097/wien-projekt-theater-perspektive-mit-](https://id.smb.museum/object/1611097/wien-projekt-theater-perspektive-mit-mehreren-figuren-und-benachbarter-platzarchitektur)
[mehreren-figuren-und-benachbarter-platzarchitektur](https://id.smb.museum/object/1611097/wien-projekt-theater-perspektive-mit-mehreren-figuren-und-benachbarter-platzarchitektur) (10.11.2025)

Abb. 61: Kat. Ausst. MAK Wien 2018, S. 27.

Der Architekt I, 1895, Tafel 93 und 94.

Abb. 62: Sekler 1982, S. 14.

Der Architekt I, 1895, S. 56.

Abb. 63: URL: <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/> (10.11.2025)

Einige Skizzen 1, Blatt 29, Abb. 69.

Abb. 64: URL: [https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/973138-parlaments-gebaeude-in-](https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/973138-parlaments-gebaeude-in-buda-pest-concursproject-facade-gegen-den-quai/)
[buda-pest-concursproject-facade-gegen-den-quai/](https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/973138-parlaments-gebaeude-in-buda-pest-concursproject-facade-gegen-den-quai/) (10.11.2025)

Abb. 65: Supplement zu DA VI, 1900, S. 11 und 12; Kat. Ausst. MAK Wien 2018, S. 27.

Abb. 68: Vybíral 2018a, S. 74, Tafel 56.

Abb. 69: Vybíral 2018a, S. 74, Tafel 57.

Abbildungen



Abb. 1: Leopold Bauer, Entwurf Titelei, 1899, rote Tusche auf Karton, 50,3 x 31,2 cm, Albertina Wien, LBA6.



Abb. 2: Studenten der Bauabteilung der höheren Gewerbeschule in Brünn im Jahr 1889.



Abb. 3a: Leopold Bauer, Entwurf für den Umschlag der Zeitschrift *Der Architekt*, 1899, Tusche, o.A., Albertina Wien.



Abb. 3b: Leopold Bauer, Umschlag der Zeitschrift *Der Architekt*, 1899.



Abb. 4: Leopold Bauer, Entwurf für die Titelsei *Der Architekt*, 1898, Tusche auf Karton, 52,2 x 42 cm, Albertina Wien, LBA5.



Abb. 5: Leopold Bauer, Studie eines Treppenhauses, Perspektive, 1892, Tusche laviert, Karton: 30 x 27 cm, Albertina Wien, LBA277.



Abb. 6: Leopold Bauer, Studie Ansicht des Atriums, 1892, Aquarell und Bleistift, Karton: 29,6 x 29,2 cm; Blatt: 13,8 x 8,3 cm, Albertina Wien, LBA278.



Abb. 7: Leopold Bauer, Studie eines Schlosses, Ansicht, 1893, Tusche, Aquarell, 62 x 176 cm, Albertina Wien, LBA/GF724.



Abb. 8: Leopold Bauer, Studie eines Schlosses, Schnitt durch Zeremonienaal, Festsaal und Speisesaal, 1893, Tusche, Aquarell auf Papier, 81 x 138 cm, Albertina Wien, LBA/GF725.



Detail zu LBA/GF726

Abb. 9: Leopold Bauer, Studie eines Schlosses, Schnitt durch den Festsaal und das Stiegenhaus, 1893, Tusche, Aquarell auf Papier, 127,5 x 76,5 cm, Albertina Wien, LBA/GF726.



Abb. 10: Emil Lange/Joseph Bühlmann, Wettbewerb Reichstag Berlin, Querschnitt, 1872, Bleistift, farbig aquarelliert mit Deckweiß auf Zeichenkarton, 102,1 x 65,0 cm, Architektur Museum TU München.

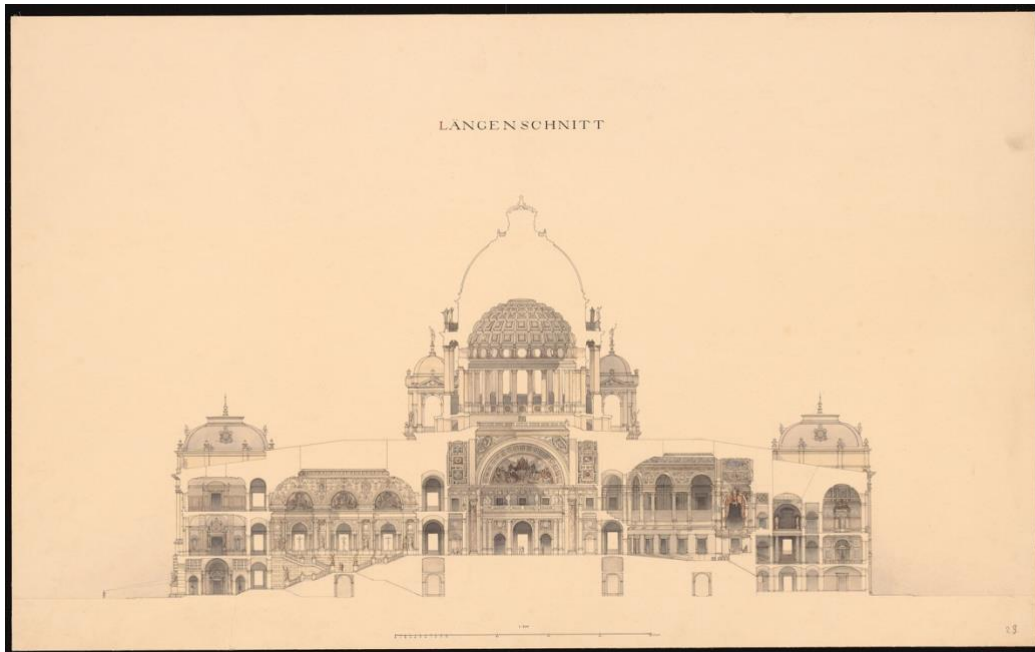


Abb. 11: Friedrich von Thiersch, Reichstag, Berlin. Zweiter Wettbewerb, Längsschnitt, 1882, Tusche, Tinte farbig, aquarelliert auf Karton, 63,1 x 100,6 cm, Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, Inv.Nr. 7326.

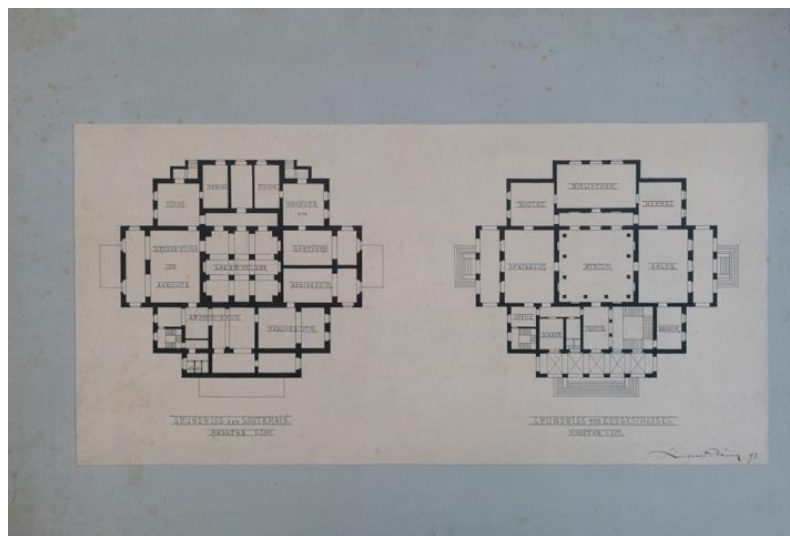


Abb. 12: Leopold Bauer, Entwurf einer Villa, Grundriss Souterrain und Erdgeschoss, 1893, Tusche, auf Karton montiert: 47,8 x 71,5 cm; Blatt: 27,9 x 56,4 cm, Albertina Wien, LBA114.

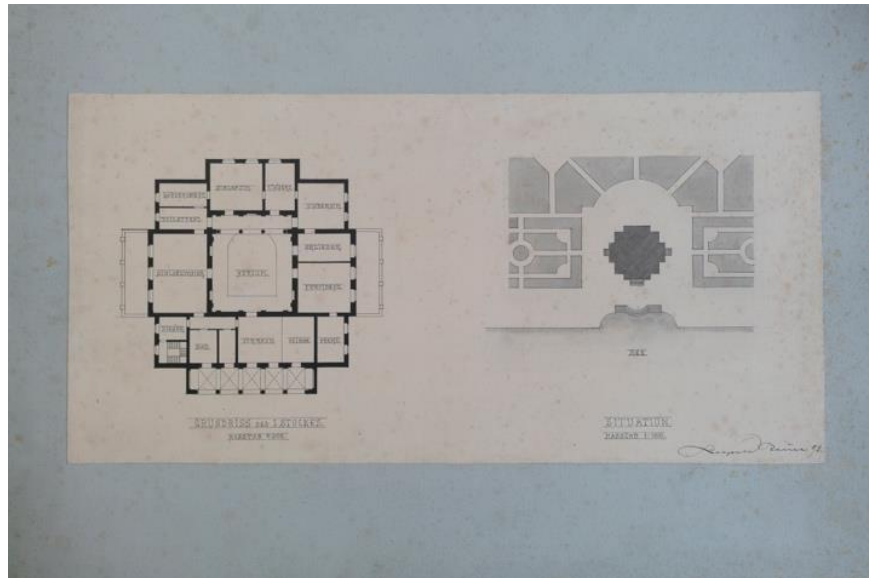


Abb. 13: Leopold Bauer, Entwurf einer Villa Grundriss 1. Stock, Situationsplan, 1893, Tusche laviert, Aquarell, Karton: 47,8 x 71,5 cm; Blatt: 27,9 x 56,5 cm, Albertina Wien, LBA117.



Abb. 14: Leopold Bauer, Entwurf einer Villa, 1893, Aquarell und Tusche auf Karton, Karton: 64,9 x 87,8 cm; Blatt: 41,9 x 65cm, Albertina Wien, LBA58.

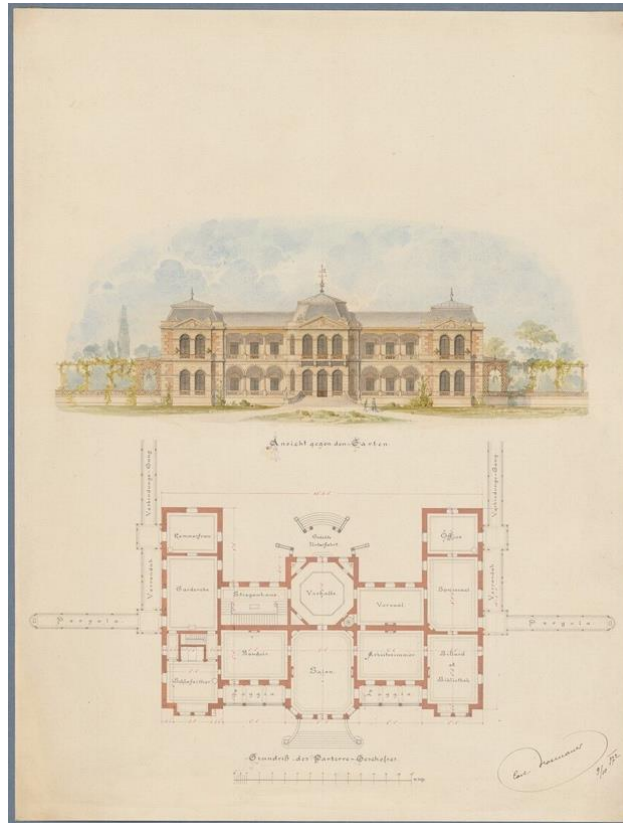


Abb.15: Carl von Hasenauer, Hermesvilla, Orthogonalansicht und Erdgeschoßgrundriss einer Villa, 1872, Feder in schwarz, rot eingelegt, mehrfarbig aquarelliert, 55 x 41,5 cm, Albertina Wien, AZ8719.

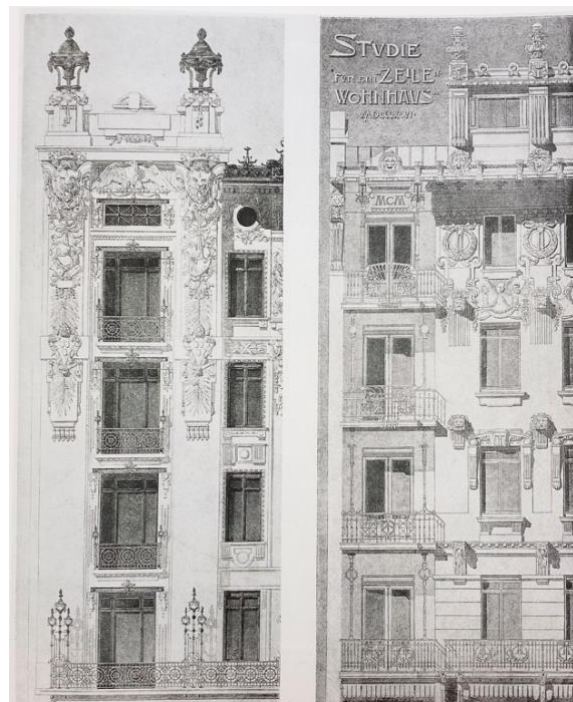


Abb.16: Entwürfe für ein Zinshaus, Wien 6., Magdalenenstraße, Der Architekt II, 1896.

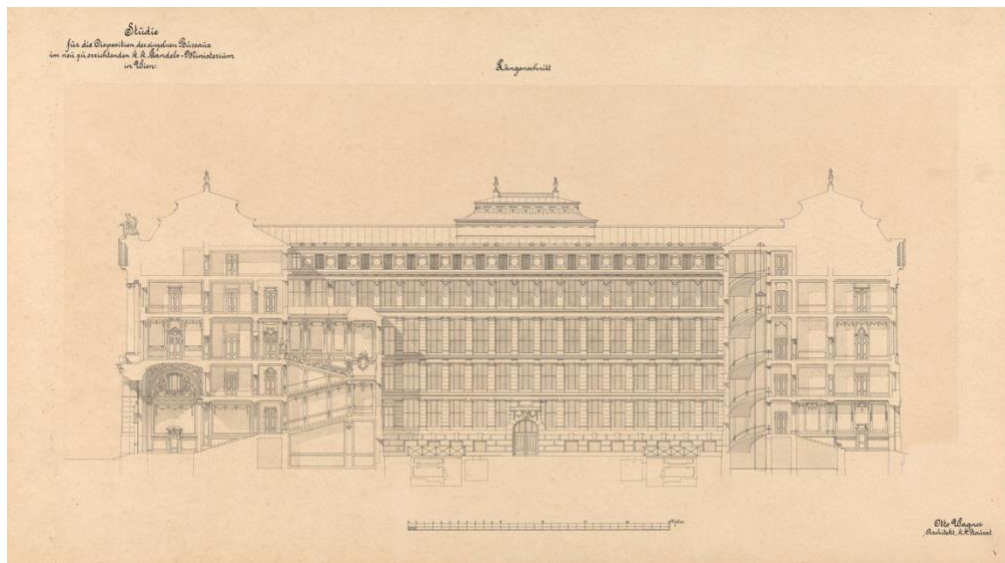


Abb. 17: Otto Wagner, Handelsministerium Längsschnitt, 1893, Federzeichnung laviert, auf Karton, 59 x 33 cm, Wien Museum, Inv. Nr. 96017/18.

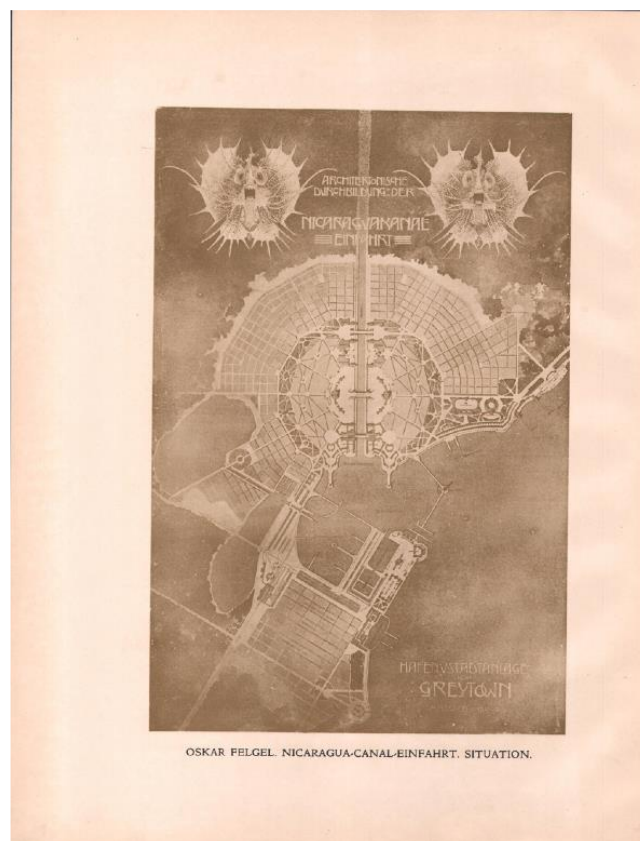


Abb. 18: Oskar Felgel, Nicaragua - Canal - Einfahrt. Situationsplan, 1900.

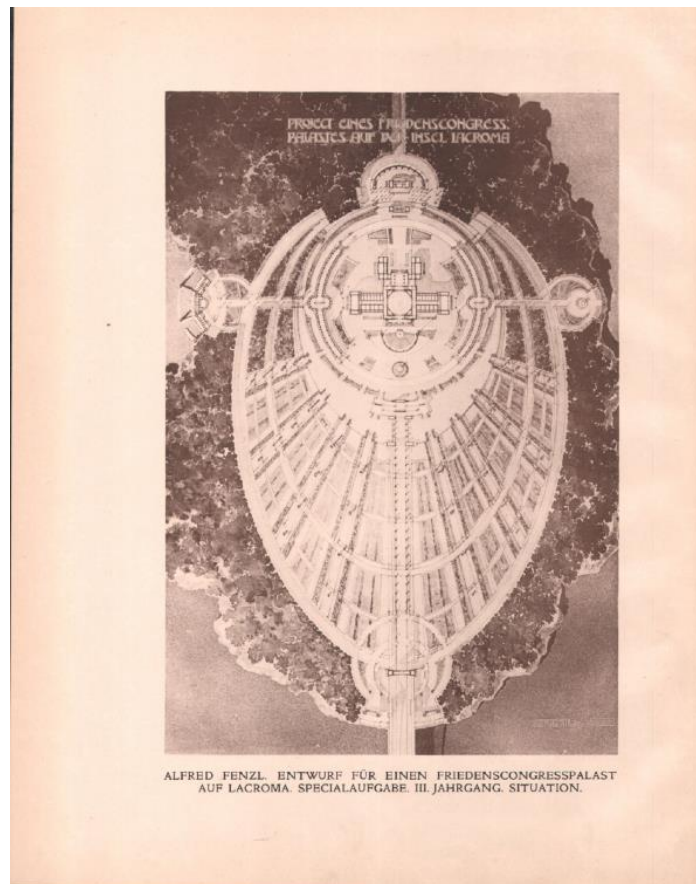


Abb. 19: Alfred Fenzl, Entwurf für einen Friedenscongresspalast auf Lacroma. Specialaufgabe III. Jahrgang, 1900.



Abb. 20: Leopold Bauer, Fürstensitz für Monaco Studie zur vorderen Ansicht, 1896, Tusche auf Papier, kaschiert auf Karton, Karton: 48 x 60 cm; Blatt: 37,6 x 47,1 cm, Albertina Wien, LBA12.



Abb. 21: Leopold Bauer, Fürstensitz für Monaco, Mittelbau des Museums, Perspektive, Vorderansicht, 1896, Tusche, 64 x 50,4 cm, Albertina Wien, LBA333.



Abb. 22: Leopold Bauer, Fürstensitz für Monaco, Studie zur Kuppel, Perspektive, 1896, Tusche laviert, in Passepartout, Passepartout: 64,7 x 49,7 cm, Albertina Wien, LBA334.

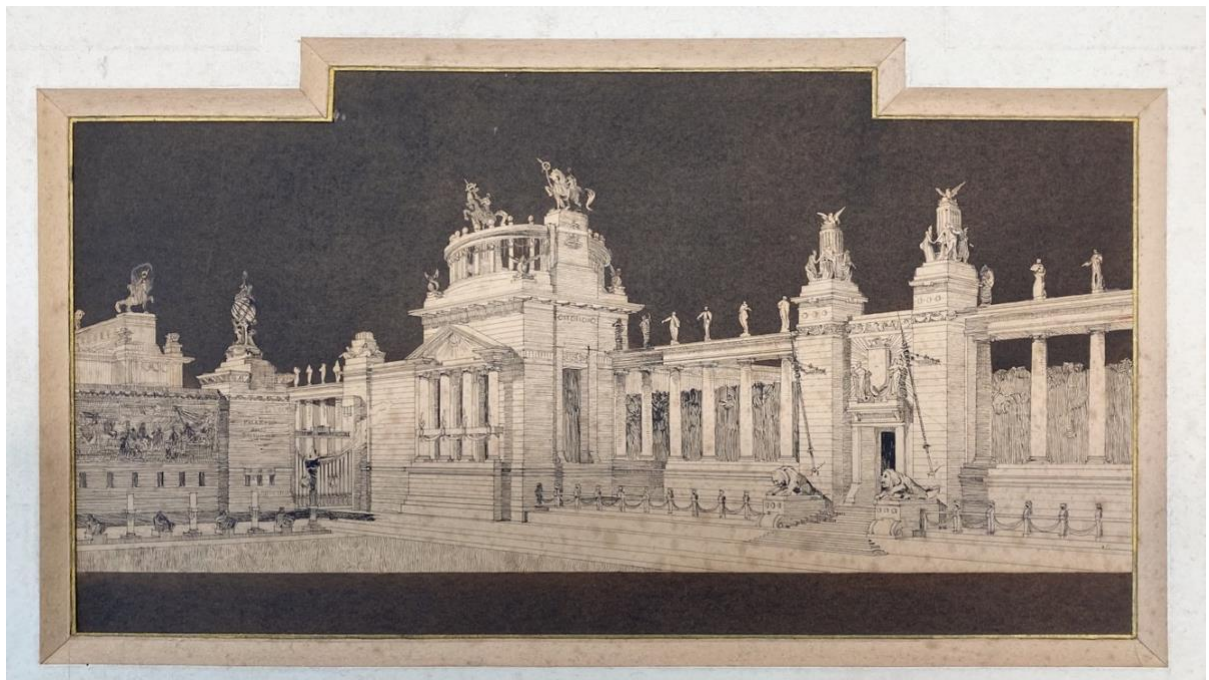


Abb. 23: Leopold Bauer, Fürstensitz für Monaco, Innenansicht Hof, Perspektive, 1895/96, Tusche laviert, Blatt auf Karton kaschiert, Passepartout, Passepartout: 35,2 x 51,8 cm, Albertina Wien, LBA335.

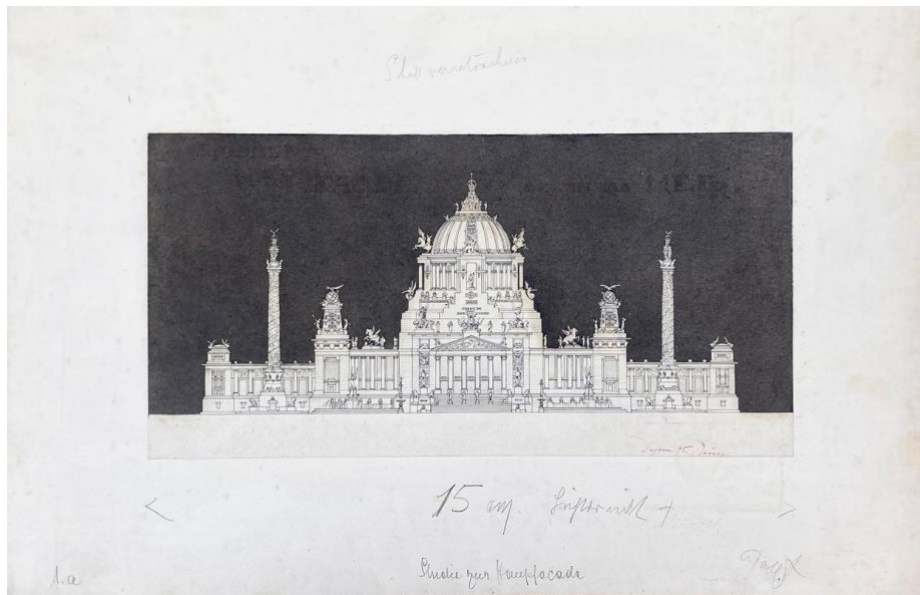
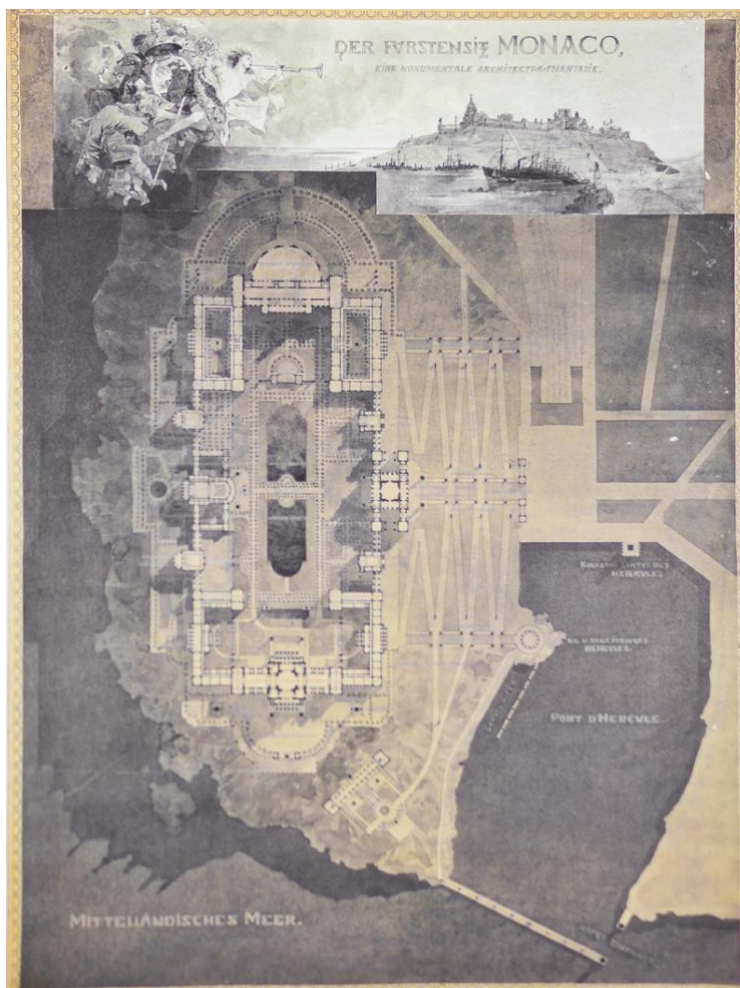


Abb. 24: Leopold Bauer, Fürstensitz für Monaco, Studie zur Hauptfassade, 1895, Tusche, Karton: 43,3 x 53,2cm; Blatt: 16 x 37 cm, Albertina Wien, LBA336.



Details zu LBA337



Abb. 25: Leopold Bauer, Fürstensitz für Monaco, Grundriss und Lageplan, 1895/96, Tusche laviert, 82,2 x 60 cm, Albertina Wien, LBA337.



Abb. 26: Leopold Bauer, Fürstensitz für Monaco, Kapelle, Perspektive, 1896, Tusche, 49 x 32,7 cm, Albertina Wien, LBA338.



Abb. 27: Leopold Bauer, Fürstensitz für Monaco, Studie zur Kuppellaterne, 1895/96, Tusche laviert, auf Karton kaschiert, Karton: 56,8 x 40 cm, Albertina Wien, LBA339.

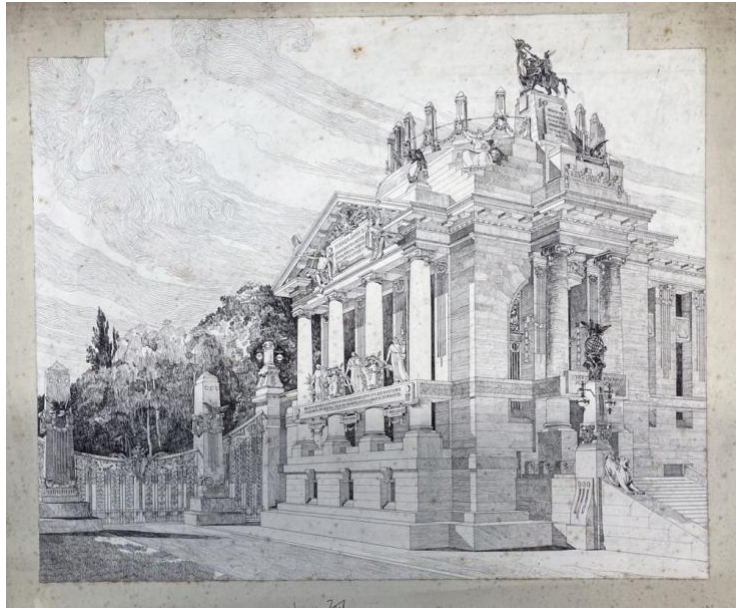


Abb. 28: Leopold Bauer, Fürstensitz für Monaco Eckbau, Bibliothek, Perspektive, 1895/96, Tusche, auf Karton, Karton: 54,7 x 66 cm, Blatt: 41,7 x 49,6 cm, Albertina Wien, LBA340.

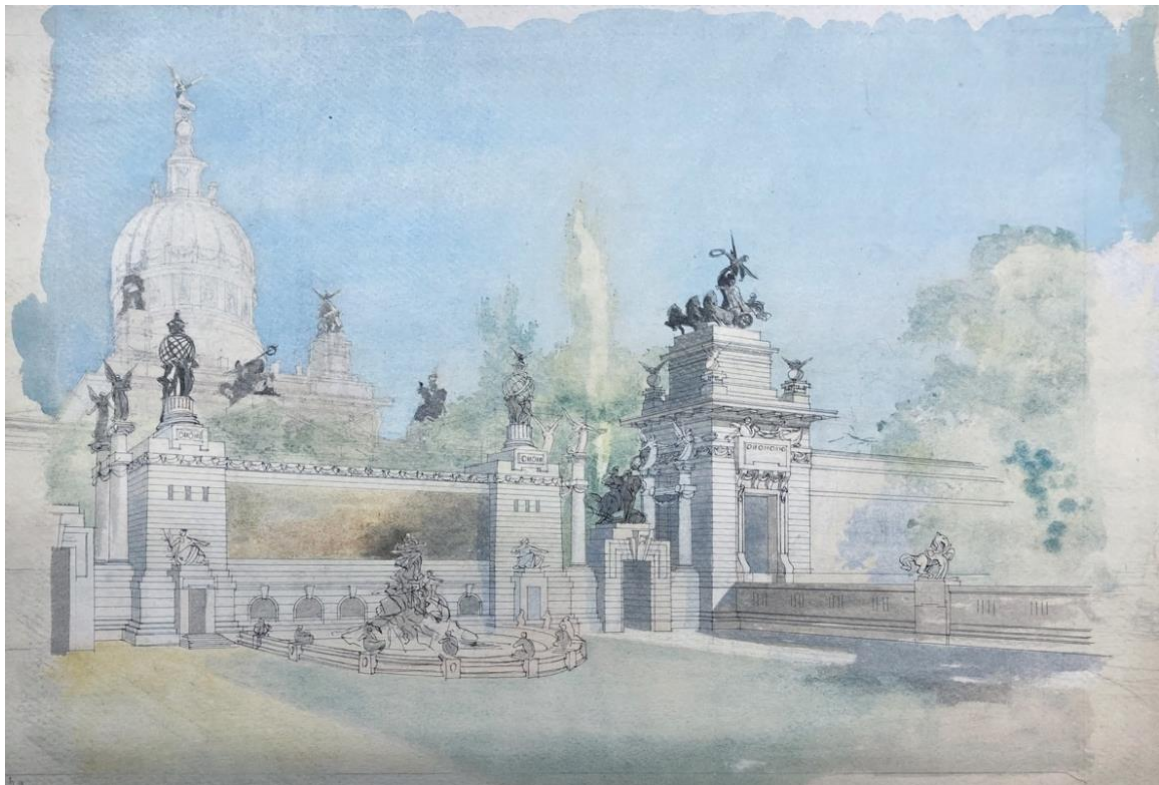


Abb. 29: Leopold Bauer, Fürstensitz für Monaco Kuppelbau, Perspektive, 1895/96, Tusche, Aquarell, 39,1 x 57,2 cm, Albertina Wien, LBA341.



Abb. 30: Leopold Bauer, Fürstensitz für Monaco, Studie zum Kuppeltambour, 1896, Tusche laviert, Blatt in schräg geschnittenem Passepartout, Karton: 59,8 x 44,2 cm, Albertina Wien, LBA342.



Abb. 31: Leopold Bauer, Fürstensitz für Monaco Theilansicht, linke Vorderfront Richtung Hafen, 1896, Tusche laviert, 45,8 x 121 cm, Albertina Wien, LBA343.



Abb. 32: Leopold Bauer, Fürstensitz für Monaco, Seitenfassade gegen das Meer, 1896, Tusche laviert, auf Karton, 64 x 119 cm, Albertina Wien, LBA344.



Abb. 33: Leopold Bauer, Fürstensitz für Monaco, Façade gegen die Stadt, 1896, Tusche, o.A., in: Der Architekt II, 1896, S. 82.



Abb. 34: Otto Wagner, Artibus, Vogelschau, Heliogravüre, 59,5 x 45,5 cm, Wien Museum, Inv. Nr. 96285/17.

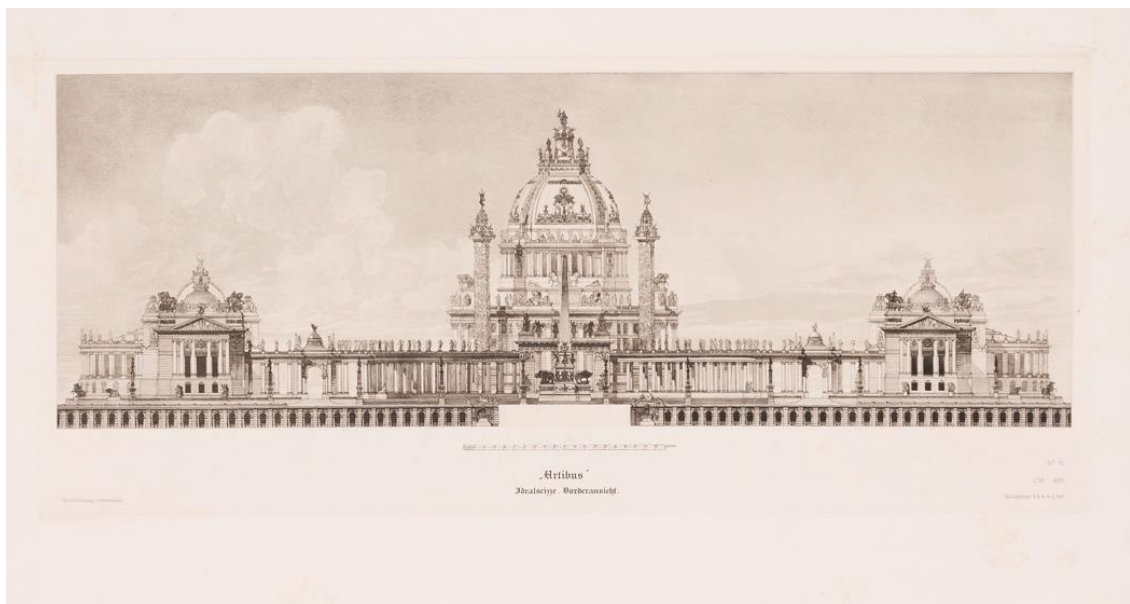


Abb. 35: Otto Wagner, Artibus/ Idealskizze, Vorderansicht, 1889, Papier, Heliogravüre, 59,5 x 45,5 cm, Wien Museum, Inv. Nr. 96285/15.

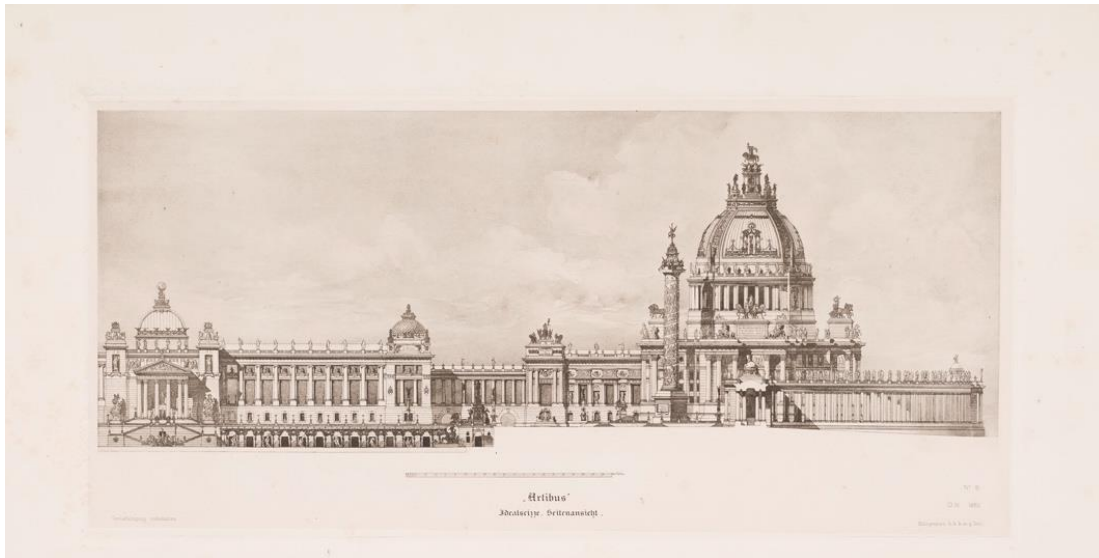


Abb. 36: Otto Wagner, Artibus/Idealscizze, Seitenansicht, 1889, Papier, Heliogravüre, 59,5 x 45,5 cm, Wien Museum, Inv. Nr. 96285/16.



Abb. 37: Otto Wagner, Artibus, Idealscizze, Lageplan, 1889, Papier, Heliogravüre, 59,5 x 45,5 cm, Wien Museum, Inv. Nr. 96285/14.



Abb. 38: Leopold Bauer, Studie zu einem Wohn- und Geschäftshaus in Wien, 1898, Tusche auf Karton, 52,2 x 30,5 cm, Albertina Wien, LBA47.



Abb. 39: Leopold Bauer, Skizze zu einem Stiegenhaus, 1894, Tusche Freihand, Aquarell auf Papier, Karton: 63 x 47,5 cm; Blatt: 42,6 x 27,3 cm, Albertina Wien, LBA29.

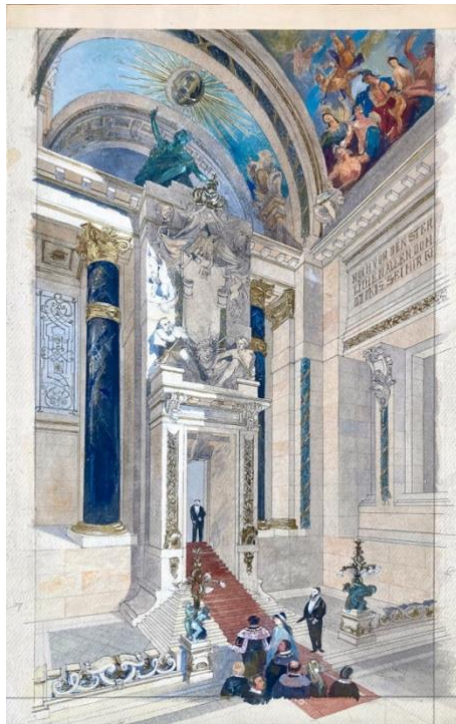


Abb. 40: Leopold Bauer, Entwurf für eine Eingangshalle, 1896, Tusche, Aquarell, 70 x 45,1 cm, Albertina Wien, LBA32.



Abb. 41: Leopold Bauer, Studie zu einer Brücke mit Aussichtsturm, 1894, Tusche laviert, Weißhöhungen, 41,4 x 28,5 cm, Albertina Wien, LBA168.



Abb. 42: Leopold Bauer, Entwurf für ein Denkmal, Ansicht, 1894, Tusche, Aquarell, 47,5 x 33,7 cm, Albertina Wien, LBA167.

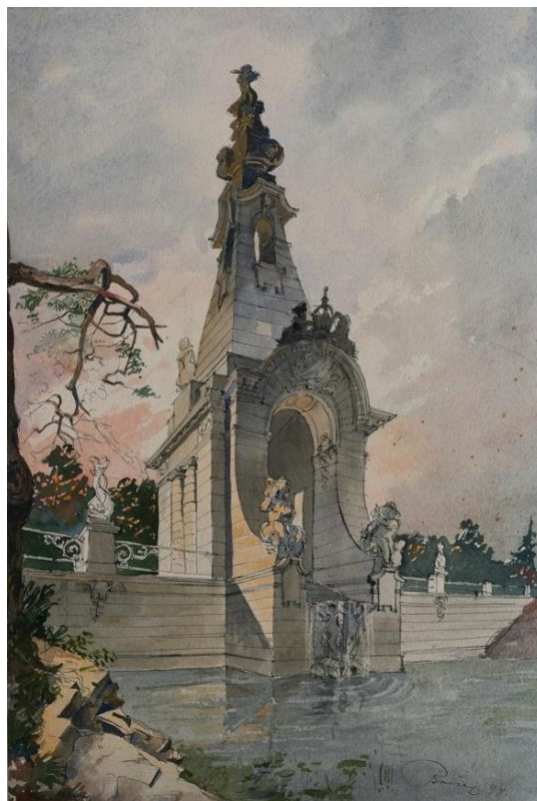


Abb. 43: Leopold Bauer, Entwurf für ein Denkmal, Perspektive, 1894, Tusche, Aquarell, 46,7 x 32 cm, Albertina Wien, LBA165.



Abb. 44: Leopold Bauer, Stift Klosterneuburg Ansicht, 1895, Tusche auf Karton, 32,9 x 50 cm, Albertina Wien, LBA230.



Abb. 45: Leopold Bauer, Landschaft mit Holzhütte im Pitztal, 1895, Aquarell, 27,4 x 38 cm, Albertina Wien, LBA239.



Abb. 46: Leopold Bauer, Entwurf zu einer Arena in einem kaiserlichen Park, Perspektive, 1895, Tusche auf Papier, 47 x 70,6 cm, Albertina Wien, LBA30.



Details zu Abb. 46

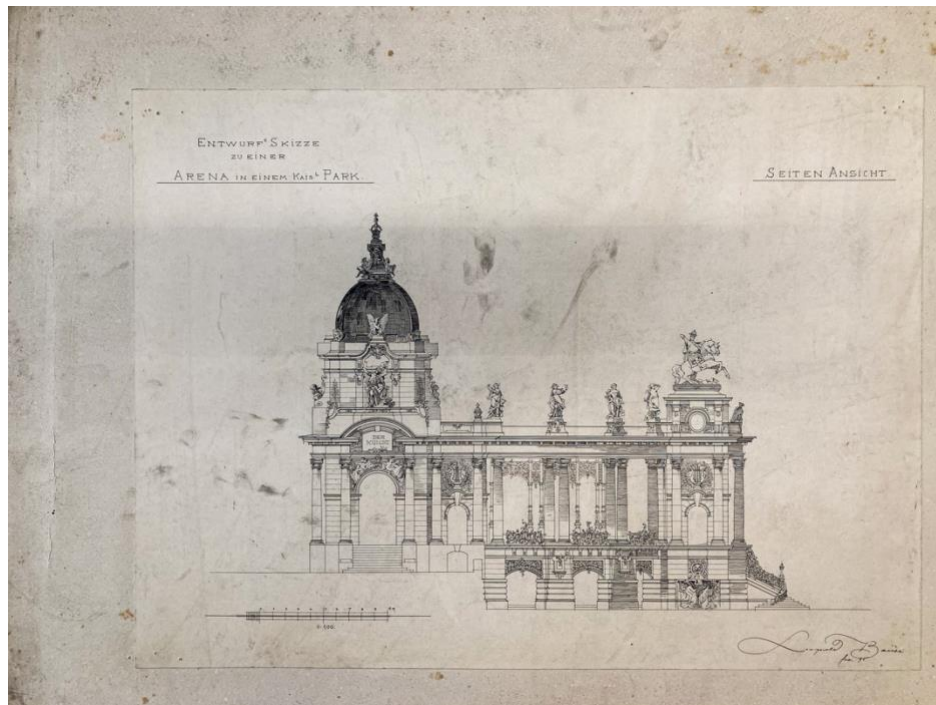


Abb. 47: Leopold Bauer, Entwurf zu einer Arena in einem kaiserlichen Park, Seitenansicht, 1895, Tusche auf Papier, 46 x 62,3 cm, Albertina Wien, LBA10.

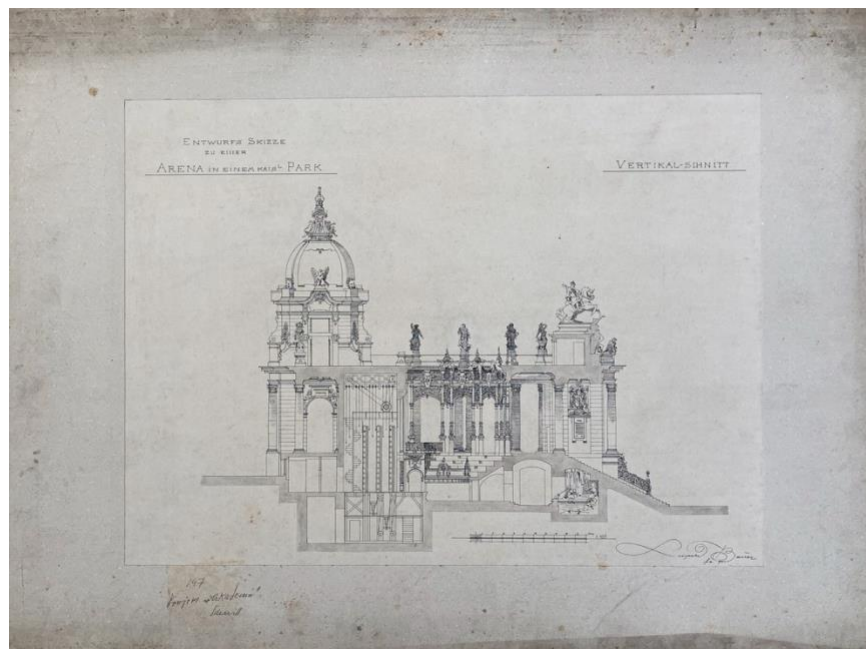


Abb. 48: Leopold Bauer, Entwurf zu einer Arena in einem kaiserlichen Park, Vertikalschnitt, 1895, Tusche auf Papier, 46 x 62,3 cm, Albertina Wien, LBA22.

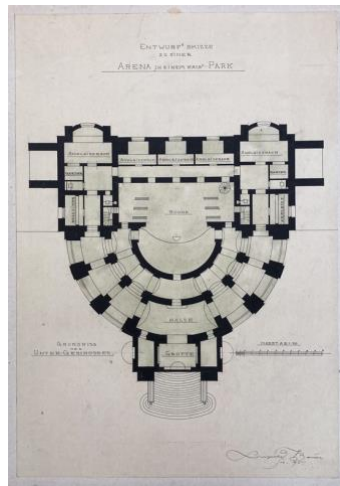


Abb. 49: Leopold Bauer, Entwurf zu einer Arena in einem kaiserlichen Park, Grundriss des Untergeschosses, 1895, Tusche und Aquarell, Karton: 85 x 64,5 cm; Blatt: 62,2 x 43,6 cm, Albertina Wien, LBA21.

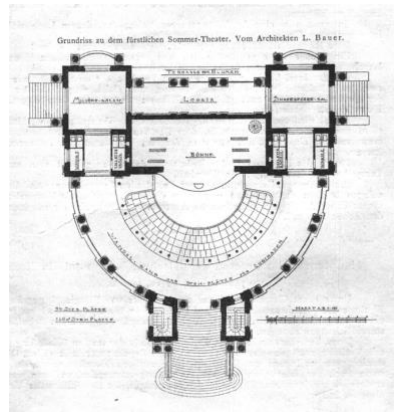


Abb. 50: Leopold Bauer, Grundriss zu dem fürstlichen Sommertheater, 1895, in: DA 1895, S. 56.



Abb. 51: Leopold Bauer, Entwurf zu einer Arena in einem kaiserl. Park, Lageplan, 1895, Tusche und Aquarell auf Papier, 54 x 37,7 cm, Albertina Wien, LBA9.



Abb. 52: Joseph Maria Olbrich, Theaterprojekt, Perspektive mit mehreren Figuren und benachbarter Platzarchitektur, 1893, Feder, Bleistift, Farben, aquarelliert auf Papier, weiß gehöht, 39,7 x 52,4 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.Nr. Hdz 10020.



Abb. 53: Leopold Bauer, Entwurf für ein Vergnügungsetablisement mit Wiener Spezialitäten für die Pariser Weltausstellung, Außenperspektive, 1899, Tusche koloriert, 37,2 x 51,7 cm, Albertina Wien, LBA5327.

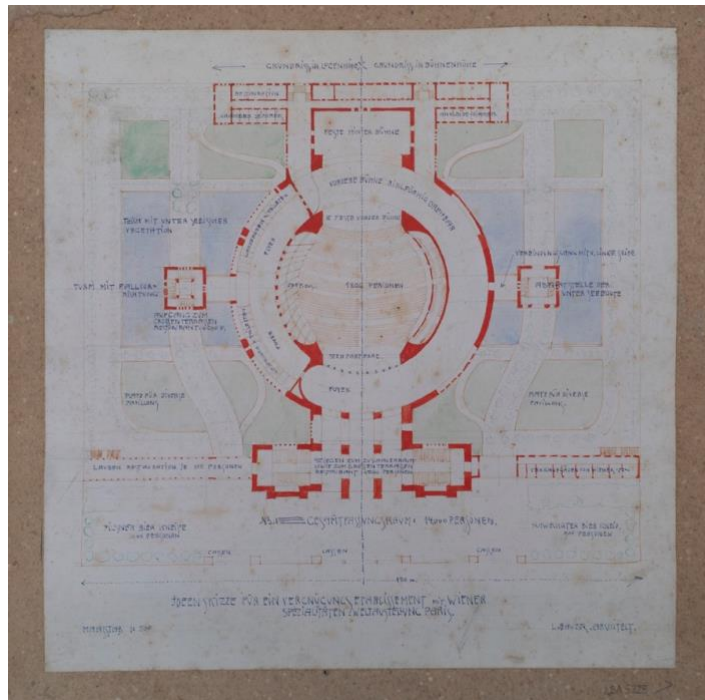
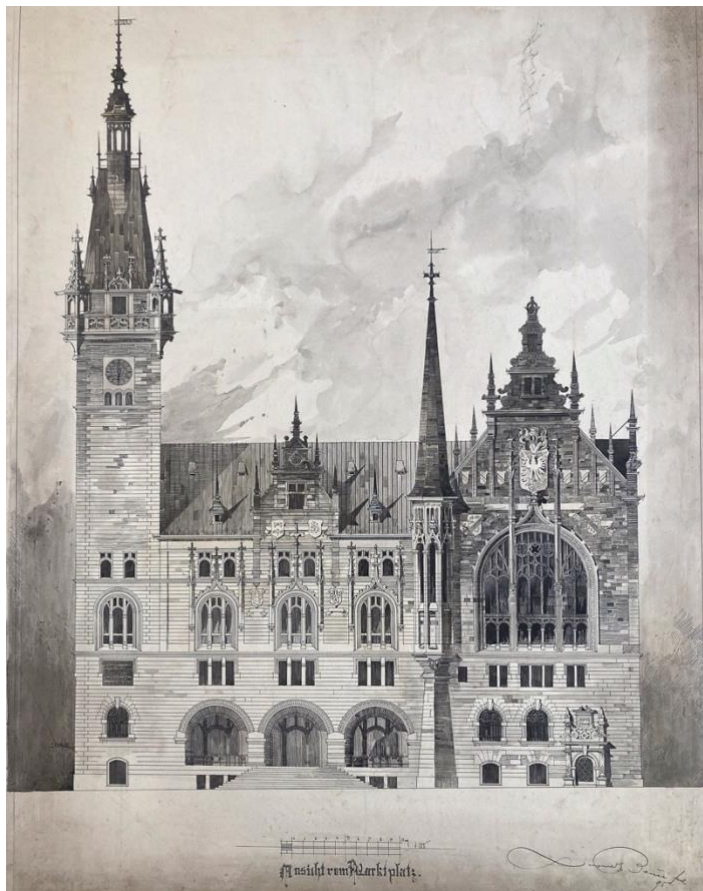


Abb. 54: Leopold Bauer, Entwurf Vergnügungsetablisement mit Wiener Spezialitäten für die Pariser Weltausstellung, Grundriss in Logenhöhe und Grundriss in Bühnenhöhe, 1899, farbige Tusche laviert, auf Karton, Karton: 37,1 x 36,6 cm; Blatt: 33,1 x 32,5 cm, Albertina Wien, LBA5328.



Detail zu Abb. 55

Abb. 55: Leopold Bauer, Wettbewerbsentwurf für ein Rathaus in Stuttgart, Ansicht vom Marktplatz, 1895, Tusche laviert, auf Karton kaschiert, 93,8 x 70 cm, Albertina Wien, LBA152.



Abb. 56: Leopold Bauer, Wettbewerbsentwurf für ein Rathaus in Stuttgart, 1895, Aquarell und Tusche, auf Karton montiert, Karton: 70,2 x 90 cm; Blatt: 66,8 x 76,6 cm, Albertina Wien, LBA53.



Abb. 57: Leopold Bauer, Wettbewerbsentwurf für ein Rathaus in Stuttgart, Ansicht gegen die Hirschstraße, Motto „Eroica“ Aufriss, 1895, Tusche und Aquarell, gerahmt, Rahmen: 67,5 x 63 cm, Albertina Wien, LBA60.

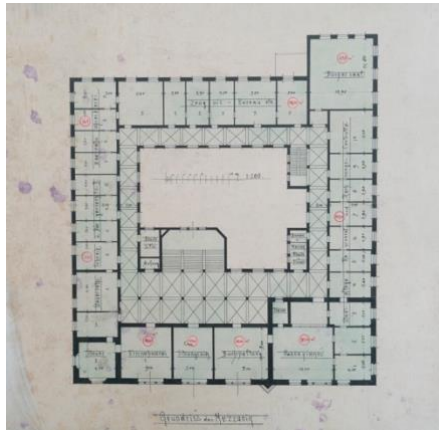


Abb. 58: Leopold Bauer, Wettbewerbsentwurf für ein Rathaus in Stuttgart, Motto „Eroica“, Grundriss Mezzanin, 1895, Tusche und Aquarell, auf Karton, 41, 5 x 40,1 cm, Albertina Wien, LBA63.

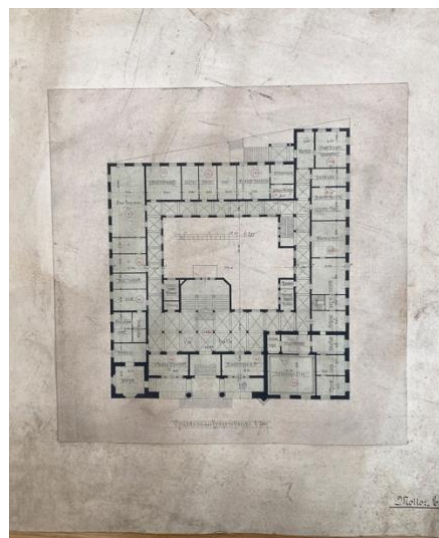


Abb. 59: Leopold Bauer, Wettbewerbsentwurf für ein Rathaus in Stuttgart, Motto „Eroica“, Grundriss Erdgeschoß, 1895, Papier auf Karton, Tusche und Aquarell, 44,4 x 40 cm, Albertina Wien, LBA62.



Abb. 60: Leopold Bauer, Antike Fragmente (röm.), 1897, Tusche laviert, Aquarell, auf Karton, Karton: 84,6 x 65 cm; Blatt: 66 x 44 cm, Albertina Wien, LBA116.



Abb. 61: Josef Hoffmann, Forum orbis, insula pacis, Aufriss, 1895, Tusche, o.A., in: Der Architekt I, 1895, T 93 und 94.

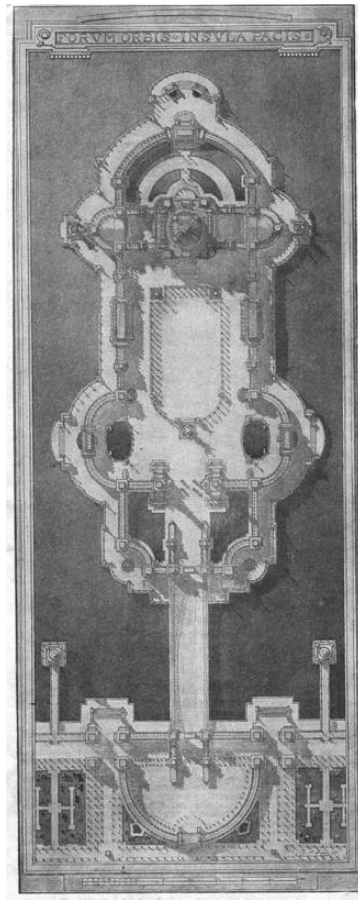


Abb. 62: Josef Hoffmann, Forum orbis, insula pacis, Grundriss, 1895, Tusche, Bleistift, Wasserfarbe, o.A., in: Der Architekt I, 1895, S. 56.



Abb. 63: Otto Wagner, Reichstagsgebäude, perspektivische Ansicht vom Königsplatz, 1882, Tusche, Zeichenpapier auf Karton, Blatt: 33,8 x 50,4 cm; Karton: 62 x 85,5 cm, Technische Universität Berlin, Plansammlung, Inv. Nr. 17470.



Abb. 64: Otto Wagner, Wettbewerbsprojekt für das Parlamentsgebäude in Budapest, Hauptfassade, 1889, Heliogravüre, 45,5 x 59,5 cm, Wien Museum, Inv. Nr. 96285/31.

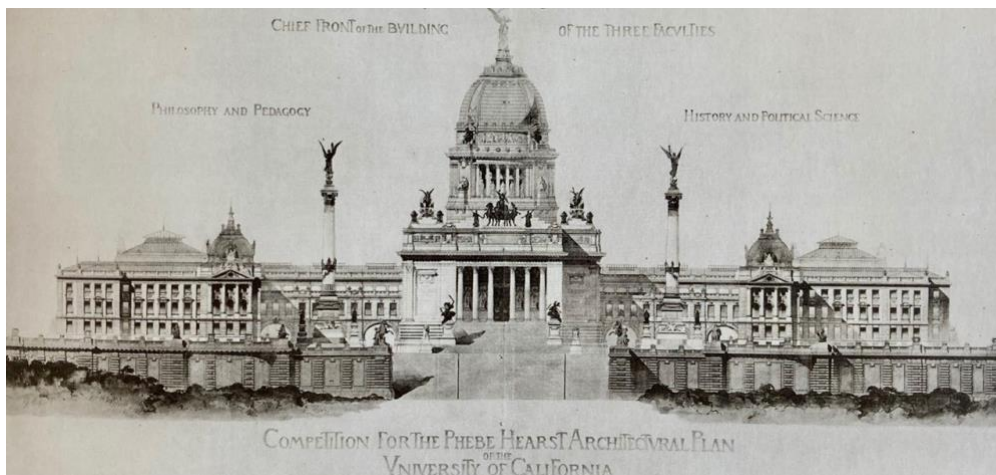


Abb. 65: Rudolf Dick, Concurrenz für die neu zu erbauende Universität in Berkeley, Aufriss, 1898, Tusche auf Papier, o.A., in: DA VI, 1900, S. 11 und 12.



Abb. 66: Leopold Bauer, Wettbewerbsentwurf für ein Parlament in Mexiko, Perspektive, 1897, Tusche grau laviert, weiß und gold gehöht, auf Papier, auf Holzrahmen kaschiert, mit Leder eingefasst, Blatt: 75/38,5 x 120 cm, Albertina Wien, LBA/GF723.

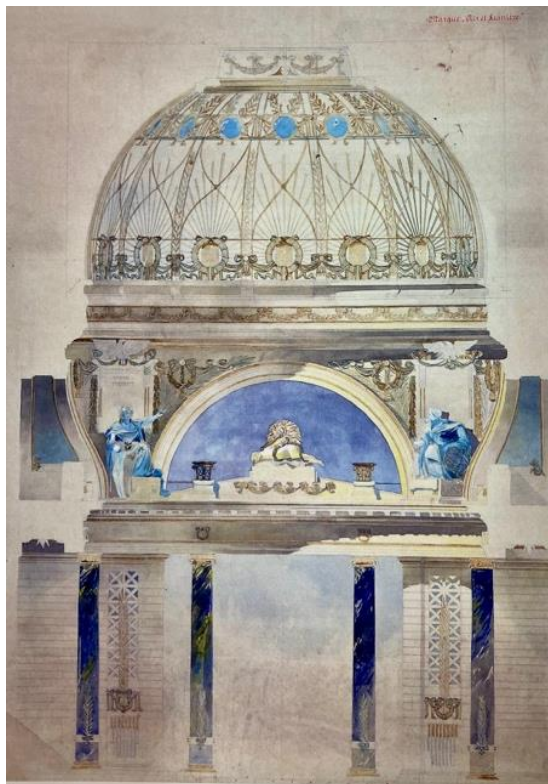


Abb. 67: Leopold Bauer, Wettbewerbsentwurf für ein Parlament in Mexiko, Kuppel, 1897, Tusche, Aquarell, 85 x 61,3 cm, Albertina Wien, LBA10377.



Detail zu LBA/GF739

Abb. 68: Leopold Bauer, Wettbewerbsentwurf für die University of Berkeley, Situationsplan, 1897–1898, Feder in schwarz und rot, mehrfarbig aquarelliert, 154 x 103 cm, Albertina Wien, LBA/GF739.

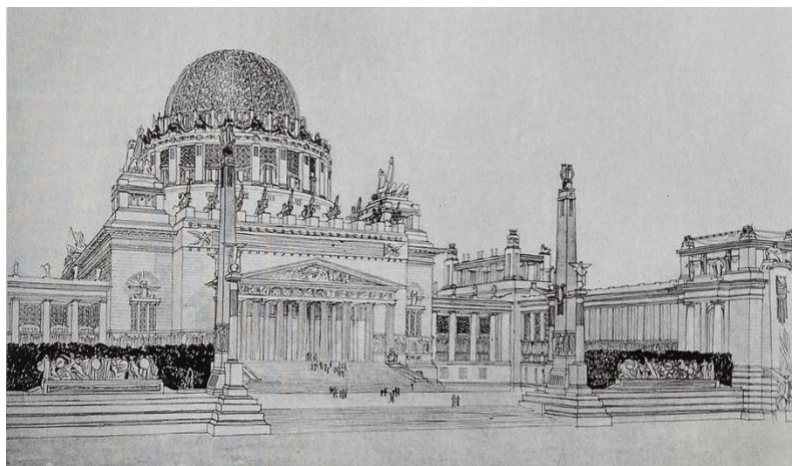


Abb. 69: Leopold Bauer, Wettbewerbsentwurf für die University of Berkeley, Perspektive Festhalle, 1897–1898, Feder, o.A., Albertina Wien, LBA/GF740.

Abstract

Leopold Bauer (1872 Krnov–1938 Wien) zählt zu jenen Architekten der Wiener Moderne, die in der kunsthistorischen Forschung lange ein ambivalentes Bild erfahren haben. Als Schüler Carl von Hasenauers und Otto Wagners stand Leopold Bauer zunächst im Umfeld der Wagnerschule, die als Keimzelle der modernen Architektur in Mitteleuropa galt. Während er anfangs als Vertreter der progressiven Richtung auftrat, distanzierte er sich schon früh von der radikalen Ästhetik der Moderne, übte Kritik an Wagners funktionalistischen Grundsätzen und wandte sich einer historisierenden, konservativen Architektursprache zu.

Als Otto Wagner im Jahr 1894 nach dem plötzlichen Tod Hasenauers dessen Lehrstuhl übernahm, setzte ein grundlegender Wandel im architektonischen Denken ein. Wagner bewirkte einen bedeutenden Bruch mit der akademischen Tradition, indem er den Architekturunterricht um die praktische Dimension der Baukunst erweiterte, einschließlich technologischer, ökonomischer und sozialer Aspekte.

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf jene architektonischen Schulentwürfe Leopold Bauers, die unter Carl von Hasenauer und Otto Wagner (1892/93 und 1894–1896) entstanden und für Bauers späteres architektonisches Schaffen richtungsweisend waren. Im Mittelpunkt steht die Frage, in welchem Maße sich in diesen frühen Entwürfen die stilistischen und konzeptionellen Einflüsse seiner Lehrer widerspiegeln, welche Merkmale auf eine eigenständige gestalterische Handschrift Bauers hinweisen, und inwiefern diese frühen Arbeiten einer Schuldoktrin treu blieben, die Mitte der 1890er Jahre eine Position zwischen Traditionalismus und Modernismus einnahmen. Das umfangreiche und teilweise bisher unveröffentlichte Material aus dem Nachlass Leopold Bauers in der Architektursammlung der Wiener Albertina (LBA) bildete die Grundlage für eine differenzierte Analyse Bauers früher Entwürfe und erwies sich als idealer Ausgangspunkt, um der Frage nachzugehen, ob Leopold Bauer als idealtypischer Repräsentant der von Wagner propagierten Moderne gelten kann, die von funktionalistischen und zukunftsweisenden Ideen geprägt war.

Während Bauers Entwürfe unter der Leitung Carl von Hasenauers noch ganz in der Tradition der großen europäischen Architekturschulen standen, entwickelte er schon bald eine eigene gestalterische Handschrift. Unter Wagners Einfluss entfaltete Bauer eine persönliche architektonische Sprache, die die Architekturzeichnung von einer rein dokumentierenden Darstellung zu einem eigenständigen Werk künstlerischen Ausdrucks erhob. Zugleich wandelte sich das Selbstverständnis des Architekten zu dem eines Baukünstlers, der als Vermittler zwischen konstruktiver Rationalität und ästhetischer Idee auftrat.

Leopold Bauer (1872–1938) ranks among those architects of the Viennese Modernism whose critical reception in art historical research has long been marked by ambivalence. As a student of Carl von Hasenauer and Otto Wagner, Bauer initially belonged to the Wagner School intellectual circle, regarded as the nucleus of modern architecture in Central Europe. Although he at first appeared as a representative of the progressive movement, he soon distanced himself from the radical aesthetics of Modernism, criticized Wagner's functionalist principles, and turned toward a historicizing and conservative architectural language.

In 1894, following Hasenauer's sudden death, Wagner took over his professorship and fundamentally transformed architectural education by incorporating practical aspects of building design – including technological, economic, and social considerations.

This study focuses on those architectural student designs created by Bauer under the guidance of Hasenauer and Wagner (1892/93 and 1894–1896) and proved formative for Bauer's later work. The central question is to what extent the stylistic and conceptual influence of his teachers is reflected in these early designs, which features point to Bauer's own distinctive design approach, and to what degree these early works adhered to a school doctrine that, in the mid-1890s, occupied an intermediary position between traditionalism and modernism. Extensive, partly unpublished material from Bauer's archive in the Architecture Collection of the Albertina Museum in Vienna (LBA) provided the basis for a nuanced analysis of Bauer's early designs. Moreover, this material proved an ideal starting point for investigating whether Bauer can be regarded as an archetypal representative of the Modernism promoted by Wagner – a movement defined by functionalist and visionary principles.

While Bauer's designs under the direction of Hasenauer still adhered closely to the traditions of Europe's major architectural schools, he soon developed a distinctive design vocabulary of his own. Under Wagner's influence, Bauer cultivated a personal architectural language that transformed architectural drawing from mere documentation into an autonomous work of artistic expression. At the same time, the architect's self-conception evolved into that of a master builder (Baukünstler) who functioned as a mediator between constructive rationality and aesthetic vision.