



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

## **Arthur Krupp und die Stadt Berndorf**

Mehrdimensionale Förderung seiner Arbeiter

Kirche-Kultur-Sport

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Verfasserin:

**Mag. Veronika Mucha**

Matrikelnummer: 9203808

Studienrichtung: Kunstgeschichte (A 315)

Betreuer: Univ. Prof. Dr. Peter Fidler

Wien, im Jänner 2013



*„Eine Erhöhung der Arbeitertüchtigkeit des industriellen und gewerblichen Arbeiters ist aber nur dort möglich, wo dieselben in gesunde, Körper und Geist fördernde Lebensverhältnisse versetzt werden und das ist dort unstreitig eher der Fall, wo die sogenannten Wohlfahrtseinrichtungen gepflegt werden, als dort wo es nicht geschieht.“<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Kraft 1891, S. 6

## Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung.....</b>	<b>6</b>
<b>1 Hypothesen .....</b>	<b>8</b>
<b>2 Arthur Krupp.....</b>	<b>8</b>
<b>3 Berndorf vor und nach Arthur Krupp .....</b>	<b>14</b>
<b>4 Sportliche Ebene: Waldbad – Eislaufplatz.....</b>	<b>17</b>
4.1 Beschreibung.....	17
4.1.1 Allgemein.....	17
4.1.2 Eingangsbereich mit Pavillons.....	18
4.1.3 Umkleidekabinen .....	19
4.1.4 Seitliche und hintere Loggien .....	20
4.2 Frage des Stils.....	21
4.2.1 „Russischer Holz(bau)stil“.....	21
4.2.1.1 Erklärung des Stilbegriffes.....	21
4.2.1.2 Wahl des Stils.....	22
4.2.2 Maurischer/islamischer Einfluss .....	24
<b>5 Kulturelle Ebene: Kaiser-Franz-Joseph-Theater .....</b>	<b>25</b>
5.1 Geschichte.....	25
5.2 Beschreibung.....	26
5.2.1 Außen .....	26
5.2.1.1 Haupteingangsfront .....	27
5.2.1.2 Fassade zur Kirche .....	28
5.2.1.3 Fassade zum Hauptplatz - Bühnenhaus.....	32
5.2.1.4 Fassade zur Hauptstraße .....	33
5.2.1.5 Zusammenfassung.....	34
5.2.2 Innen.....	35
5.2.2.1 Vestibül .....	35
5.2.2.2 Zuschauerraum .....	37
5.3 Frage des Stils.....	38
5.3.1 Außen – Deutsche Neorenaissance – Nürnberger Stil .....	38
5.3.1.1 Definition der Deutschen (Neo)Renaissance .....	39

5.3.1.2	Unterschied zur italienischen Renaissance.....	41
5.3.1.3	Französische Einflüsse .....	42
5.3.1.4	Sächsische Renaissance.....	43
5.3.1.5	Fassadendetails mit Bezug auf die Funktion als Schauspielhaus....	43
5.3.1.6	Zusammenfassung .....	44
5.3.2	Innen - Neorokoko .....	45
5.3.3	Vergleiche .....	45
5.3.3.1	Äußeres.....	46
5.3.3.2	Inneres .....	46
5.3.3.3	Deutsches Volkstheater in Wien .....	47
5.3.3.4	Augsburger Theater.....	48
5.3.3.5	Spätere Theaterbauten .....	50
<b>6</b>	<b>Spirituelle Ebene: Margaretenkirche .....</b>	<b>50</b>
6.1	<i>Geschichte</i> .....	50
6.2	<i>Beschreibung der ausgeführten Kirche</i> .....	52
6.2.1	Lage.....	52
6.2.2	Außen .....	52
6.2.2.1	Hauptfassade .....	52
6.2.2.2	Seitenansicht (rechts) .....	56
6.2.2.3	Rückfassade.....	58
6.2.3	Innen.....	60
6.2.3.1	Zentralraum .....	60
6.2.3.2	Chor .....	61
6.2.3.3	Kanzel.....	63
6.2.3.4	Querarm.....	64
6.2.3.5	Kuppel .....	65
6.2.3.6	Rückseite der Kirche mit Orgelempore.....	66
6.2.3.7	Weitere Inneneinrichtung .....	68
6.3	<i>Pläne für die Margaretenkirche</i> .....	68
6.3.1	Vorentwürfe .....	68
6.3.1.1	Gruppe 1 der Vorentwürfe .....	69
6.3.1.2	Gruppe 2 der Vorentwürfe .....	70
6.3.1.3	Gruppe 3 der Vorentwürfe .....	71
6.3.2	Varianten A-D.....	71
6.4	<i>Frage des Stils und Ausdruck einer Gesinnung</i> .....	72

6.4.1	Neobarock .....	72
6.4.2	Eine Kirche im Neobarock.....	73
6.4.3	Vergleiche .....	75
6.4.3.1	Peterskirche .....	75
6.4.3.2	Karlskirche .....	78
6.4.3.3	Piaristenkirche und St. Laurenz in Gabel.....	81
6.4.3.4	Details der Margaretenkirche – Anlehnung an Barock oder Neuschöpfung?.....	82
6.4.3.5	Zusammenfassung .....	83
<b>7</b>	<b>Einsatz des Historismus bei den Berndorfer Bauten.....</b>	<b>84</b>
7.1	<i>Tradition versus Modernität .....</i>	<i>84</i>
7.2	<i>Historismus als bewusster Rückgriff auf Vergangenheit .....</i>	<i>84</i>
7.3	<i>Historismus als Bildungsauftrag.....</i>	<i>85</i>
7.4	<i>Historismus als Identifikation mit Autoritäten.....</i>	<i>86</i>
7.4.1	Kaiser Franz Joseph I. ....	86
7.4.2	Papst Pius X. ....	87
7.5	<i>Kritik am Historismus in Berndorf.....</i>	<i>88</i>
<b>8</b>	<b>Vergleiche .....</b>	<b>89</b>
8.1	<i>Chaux .....</i>	<i>89</i>
8.1.1	Anlage der Stadt.....	89
8.1.2	Stil der Architektur.....	90
8.1.3	Zusammenfassung.....	91
8.2	<i>Batja/Zlín .....</i>	<i>91</i>
8.2.1	Geschichte .....	91
8.2.2	Stil der Architektur.....	92
8.2.3	Zusammenfassung.....	92
<b>9</b>	<b>Resümee .....</b>	<b>93</b>
	<b>Abbildungsverzeichnis .....</b>	<b>94</b>
	<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>96</b>
	<b>Abbildungen .....</b>	<b>99</b>
	<b>Kurzfassung.....</b>	<b>139</b>
	<b>Lebenslauf .....</b>	<b>140</b>

## Einleitung

Arthur Krupp (Abb. 1) übernahm nach dem Tod seines Vaters Hermann 1879 dessen Funktion als technischer Leiter bei der Berndorfer Metallwarenfabrik. Diese führte er zuerst gemeinsam mit dem Mitbegründer und Finanzier der Firma, Alexander Schoeller, bis zu dessen Tod im Jahre 1886. 1890 konnte er dann schließlich die Schoellerschen Anteile übernehmen und wurde somit zum Besitzer der Firma.

Berndorf war vor der Gründung der Fabrik ein kleiner Ort und begann rasch zu wachsen. Aus diesem Grund hatten sich schon die Vorgänger Arthur Krupps neben der Entlohnung der Arbeiter auch um deren soziales Wohlergehen und um eine gewisse Infrastruktur gekümmert. Es wurden Arbeiterhäuser errichtet, eine Schule und die Marienkirche. Arthurs Engagement ging jedoch weit über das seiner Vorgänger hinaus, er ließ zahlreiche Gebäude und Einrichtungen schaffen, die das Wohlergehen der Arbeiterfamilien begünstigten. Darunter fielen neben Arbeitersiedlungen weitere Schulen, ein Schwimmbad, ein Arbeitertheater, eine Konsumanstalt, eine Bäckerei, eine Wurstfabrik, ein Schlachthof, ein Arbeiterkasino, eine Mastanstalt, die Margarethenkirche usw. (Abb. 2 und 3).<sup>2</sup>

Um dieses breite Spektrum anschaulich zu machen und dennoch auf einzelne öffentliche Gebäude einzugehen, habe ich drei ausgewählt, die die verschiedenen Aspekte andeuten sollen: das Schwimmbad (körperliche Ebene), das Arbeitertheater (kulturelle und geistige Ebene) und die Margaretenkirche (spirituelle Ebene). Bei diesen Objekten werde ich eine genauere Beschreibung verfassen, auf die Baugeschichte eingehen und eine kunsthistorische Einordnung vornehmen.<sup>3</sup> Es folgt dann eine Theorie über die Stile des Historismus, die bei den einzelnen Bauten zur Anwendung kamen, sowie Vergleichsbeispiele dazu.

Schließlich möchte ich nach weiteren Orten forschen, wo Fabrikseigentümer über die übliche Entlohnung hinaus für das Wohlergehen ihrer Arbeiter sorgten und diese in ihrer Charakteristik vergleichen.

---

<sup>2</sup> Arthur Krupp ließ auch im Firmenareal eine Reihe von Einrichtungen für die Arbeiter errichten, wie einen Speisesaal für zirka 1100 Personen, Waschmöglichkeiten, einen Fortbildungsverein mit Lesesaal und Spielzimmer, eine Sanitätsstation usw. Aus Umfanggründen werde ich jedoch nicht näher auf diese eingehen. Czernin S. 98, S. 105 und S. 111.

<sup>3</sup> Die berühmten Schulen von Berndorf, seitlich der Margaretenkirche positioniert, bei der jedes Klassenzimmer in einem anderen Baustil gestaltet wurde, vertreten natürlich ganz stark die „kulturelle und geistige“ Ebene mit dem Bildungsanspruch. Über diese Schulen gibt es bereits eine Diplomarbeit: Ilg 2004.

Bezüglich der Quellenlage zeigte sich ein sehr unterschiedliches Bild: Von dem Schwimmbad, das heute nicht mehr existiert, konnte ich als Grundlagenmaterial nur Ansichtskarten heranziehen, weder Pläne noch Akten zur Baugeschichte waren auffindbar. Auch das Theater ist planlich fast nicht vorhanden, es fehlen Entwürfe, Ausführungspläne usw. Man kann zumindest auf zeitgenössische Literatur zurückgreifen, in der die ausgeführten Pläne veröffentlicht wurden, und weiters haben die Architekten Fellner und Helmer in einem Sammelwerk ca. 25 Jahre nach dem Bau den Grundriss und ein Photo publiziert. Im krassen Gegensatz dazu steht die Margaretenkirche. Im Krupp Stadt Museum Berndorf und im Archiv des Wien Museums befinden sich insgesamt zirka 260 Pläne, was eine genaue Auswahl nötig machte: In Berndorf – rund 140 Pläne – handelt es sich hauptsächlich um Grundrisse, Schnitte, Ansichten und Lagepläne; im Wien Museum – zirka 120 Pläne – findet man solche die Einrichtung betreffend beziehungsweise Details, ein paar schön aquarellierte Hauptansichten und Pläne für die Ausstellung der Messgeräte in der Wollzeile. Bei allen drei Bauten waren jedoch keine Bauakten auffindbar.<sup>4</sup> Ein Mitarbeiter des Krupp Stadt Museums Berndorf klärte mich darüber auf, dass die meisten Akten und Pläne bei der Zerstörung beziehungsweise bei dem Feuer in der Villa „Am Brand“ nach dem Krieg und bei Überschwemmungen in dem Firmenareal und später des Gemeindehauses nahe der Triesting vernichtet worden waren.<sup>5</sup> Ebenso gibt es so gut wie keine originalen Pläne vom Theater mehr, da das Archiv des Ateliers Fellner und Helmer in den zwanziger Jahren aufgelöst wurde.<sup>6</sup>

So kommt es, dass sich die Bearbeitung der ausgewählten Objekte in ihrem Umfang kontinuierlich steigert. Beim Schwimmbad, wo auch kaum Sekundärliteratur vorhanden ist, konnte ich auf alles eingehen, was mir bekannt war; beim Theater, bei dem die originale Ausstattung größtenteils rekonstruiert wurde, legte ich den Schwerpunkt auf die äußere Erscheinung. Bei der Kirche konzentrierte ich mich vermehrt auf die Architektur und weniger auf die Innenausstattung, da dies den Rahmen der Arbeit gesprengt hätte.

Mein Dank gilt vor allem der Betreuung durch Univ. Prof. Peter Fidler sowie den Mitarbeitern des Krupp Stadt Museums, im Besonderen Herrn Ernst Terzer, der mich tatkräftig mit dem vorhandenen Material und seinem Wissen unterstützte.

---

<sup>4</sup> Bezüglich der Baugeschichte der Margaretenkirche kann man sich auf den Pfarrkalender der Jahre 1910-1917 beziehen.

<sup>5</sup> Mündliche Mitteilungen von Ernst Terzer.

<sup>6</sup> Dienes 1999, S. 49. Jedoch wurden in: Der Architekt, 5. Jg(1899), S. 12, beide Grundrisse abgebildet.

## 1 Hypothesen

Wenn man die öffentlichen Gebäude, die Arthur Krupp für seine Arbeiter errichtet hat, näher betrachtet, fällt auf, dass die Formensprache des Historismus gewählt wurde. Dies entspricht zwar den Gepflogenheiten des 19. Jahrhunderts, steht aber im krassen Gegensatz zur Produktion in der Berndorfer Metallwarenfabrik, wo stets versucht wurde, die modernsten Techniken und Mittel einzusetzen.<sup>7</sup> Es stellt sich die Frage, warum man nicht auch bei der Architektur die modernen Strömungen berücksichtigte. Was war der Grund für diese Manifestation von alten Stilen? Setzte man die Architektursprache ganz bewußt ein, um z. B. dem Kaiserhaus (und dem Adel) zu gefallen, auch aus „auftragstechnischen Gründen“? Gab es noch andere Motive, weshalb man verschiedene Stile wählte? Wie weit hat Arthur Krupp selbst Einfluss auf den Stil seiner Bauten ausgeübt? Gibt es eine Art von Dokumentation über seine Angaben und Wünsche?

Auf jeden Fall gab es schon zeitgenössische Kritik an den ausgeführten Werken, da der Jugendstil und die Sezession sich zu dieser Zeit bereits durchzusetzen begannen.

Den obigen Fragen möchte ich in meiner Arbeit nachgehen. Es folgen zuerst zwei geschichtliche Kapitel, das erste mit einer Biographie Arthur Krupps, die allerdings recht kurz gehalten wird, da es bereits Dissertationen zu diesem Thema gibt, weiters eine Einführung über das Stadtbild von Berndorf vor und nach der Errichtung der Bauten, die Arthur Krupp in Auftrag gab. Danach werden die drei Bauwerke, die ich herausgegriffen habe, näher beschrieben und analysiert.

## 2 Arthur Krupp

Die ausführlichste Biographie über Arthur Krupp finden wir bei Dietmar Lautscham.<sup>8</sup>

Ich werde mich im Folgenden hauptsächlich auf seine Daten stützen.

Arthur Krupp wurde am 31. Mai 1856 in Wien geboren. Er war der Sohn von Hermann Krupp<sup>9</sup>, dessen Familie gemeinsam mit Alexander Schoeller 1843 die

---

<sup>7</sup> Unter anderem war die Berndorfer Metallwarenfabrik 1880 der erste Betrieb der ganzen Monarchie, der mit elektrischer Beleuchtung ausgestattet wurde. Czernin 1978, S. 87.

<sup>8</sup> Lautscham zitiert in seinem Buch viele Briefe und Originaldokumente, wodurch man auch einen Eindruck von der privaten Person Arthur Krupp bekommt. Lautscham 2005.

Berndorfer Metallwarenfabrik gegründet hatte.<sup>10</sup> Diese Fabrik besaß ein Patent zur Löffelerzeugung mit einer Walze, wodurch ihr ein großes Wachstum vorausgesagt wurde.<sup>11</sup> Alexander Schoeller war für die finanziellen Belange zuständig, er hatte den Großteil des Kapitals zur Verfügung gestellt, und daher war sein Name auch in der offiziellen Firmenbezeichnung präsent. Hermann Krupp fungierte hingegen als technischer Leiter. Als Hermann Krupp nach einer Phase des Aufbaues und der Anfangsschwierigkeiten 1879 relativ plötzlich verstarb, war sein Sohn Arthur erst 23 Jahre alt. Dieser hatte seine Schulbildung zunächst in Wien (zwei Schuljahre im Akademischen Gymnasium), dann in Dresden in einer Privatschule absolviert.<sup>12</sup> Schließlich besuchte Arthur das Polytechnikum in Zürich, wo er den später für Berndorf sehr bedeutsamen Architekten Ludwig Baumann kennenlernte. 1875 ging er nach Berlin um dort weiterzustudieren. 1878 trat Arthur dann in die Berndorfer Firma ein ohne einen größeren schulischen Abschluß gemacht zu haben. Aus dem Briefverkehr von Hermann Krupp geht aber hervor, dass Arthur sich „*fleißig und eifrig im Geschäft*“ zeigte.<sup>13</sup> Zum Zeitpunkt des Todes seines Vaters hatte Arthur trotzdem noch wenig Erfahrung und sollte doch die Firma übernehmen. In den folgenden Jahren erwies er sich jedoch als sehr tatkräftig und strebte bald die Übernahme der Schoellerschen Anteile an, damit die Familie Krupp der alleinige Besitzer der Fabrik wäre. Dazu brauchte er die finanzielle Unterstützung des Essener Teils der Krupp-Familie, wobei er zuerst mit seinem Onkel Alfred darüber kommunizierte, und sein Cousin Friedrich Alfred ihm aber schließlich die nötigen Geldmittel zur Verfügung stellte. 1890 ging die Firma ganz in Arthurs Besitz über.<sup>14</sup> Der Firmenname lautete nun „*Berndorfer Metallwaarenfabrik Arthur Krupp*“.<sup>15</sup> Zwei Jahre davor, 1888, setzte Arthur Krupp bereits Architekt Ludwig Baumann als „*Artistischen Direktor von Berndorf*“ ein.<sup>16</sup> Berührungspunkte hatte es außer der Zeit in Zürich auch bei der internationalen Ausstellung in Amsterdam gegeben (1887), wo Alexander Schoeller Ludwig Baumann als Architekt für den österreichischen Pavillon

---

<sup>9</sup> Hermann Krupp stammte aus der großen Krupp-Dynastie aus Essen. Ursprünglich war auch Alfred Krupp (sein Bruder) an der Berndorfer Firma beteiligt, aber in ihrem Testament hatte Therese Krupp, die Mutter von Hermann und Alfred, vereinbart, dass Alfred der Alleinbesitzer von Friedr. Krupp in Essen werden sollte und dafür Hermann dessen Anteile in Berndorf übernehmen konnte. Lautscham 2005, S. 53. Gall 2000, S. 58 ff.

<sup>10</sup> Der ursprüngliche Name war „k.k. priv. Metallwaaren-Fabrik“. Lautscham 2005, S. 40.

<sup>11</sup> Gall 2000, S. 58.

<sup>12</sup> In der Schulzeit war Arthur Krupp nicht besonders erfolgreich. Dank der unermüdlichen Ermahnungen seines Vaters und durch dessen Motivation schaffte er dann jedoch die Aufnahme ins Polytechnikum Zürich. Lautscham 2005, S. 67 ff.

<sup>13</sup> Lautscham 2005, S. 72.

<sup>14</sup> Bei seinem ursprünglichen Anteil waren noch seine anderen Geschwister beteiligt und zinsberechtig. Lautscham 2005, S. 112.

<sup>15</sup> Lautscham 2005, S. 109.

<sup>16</sup> Lautscham 2005, S. 86. Bischoff 2003, S. 25. Werkmonographien über Ludwig Baumann von Kolowrath 1985, Bischoff 2003 und ein Lebenslauf von Baumann selbst verfasst (1931).



empfohlen hatte. Außerdem hatte Baumann schon bei der Planung für die Marienkirche in Berndorf als Mitarbeiter im Büro Rumpelmayer mitgewirkt. Baumann war dann über 40 Jahre lang in Berndorf nicht nur für die Architektur, sondern auch für den Entwurf von Kunst- und Gebrauchsgegenständen, die in der Fabrik erzeugt wurden, zuständig. In der Literatur wird Ludwig Baumann großteils als konservativer Architekt eingeordnet und oft als Pendant zu Otto Wagner angeführt. Bischoff, die sich in ihrer Dissertation mit Baumanns Lebenswerk befasst hat, differenziert hier stärker, führt zum Beispiel die Tatsache an, dass Baumann den österreichischen Pavillon für die Pariser Weltausstellung in sezeptionistischem Stile gestalten wollte, dabei aber auf großen Widerstand bei den Jurymitgliedern, unter anderem Architekt König, gestoßen war.<sup>17</sup>

Bei der Jubiläumsausstellung zum vierzigjährigen Regierungsjubiläum Kaiser Franz Josephs 1888 in Wien traf Arthur Krupp dann erstmals mit dem Kaiser zusammen, der den Pavillon der Berndorfer Metallwaren-Fabrik besuchte.<sup>18</sup> Dort konnte man die neuesten Produkte aus Nickel, Alpaca, Neusilber und Bronzeguß sehen. Bei dieser Ausstellung wurde auch schon auf die Wohlfahrts-Einrichtungen hingewiesen, die die Firma ihren Arbeitern zugedacht hatte. Neben Kranken- und Pensionsvorsorge, Wohnungen, hygienischen Einrichtungen mit Ärzten und Schulen wurde auch ein „*großartiges Voll- und Schwimmbad*“ erwähnt, das „*für Jedermann zugänglich ist*“, „*es könne von 120 Personen gleichzeitig benützt werden*“.<sup>19</sup>

Die Berndorfer Metallwarenfabrik erhöhte ihre Produktion und erweiterte ihre Produktpalette kontinuierlich. Ab 1890 wurden in Berndorf zum Beispiel Rein-Nickel Waren erzeugt. Diese fanden hauptsächlich als Kochgeschirr Verwendung und waren ein großer Erfolg. Außerdem vergrößerte man den Handelsradius ständig. 1893 wurden in Preisbüchern die Niederlassungen in Berlin, Birmingham, Brünn, Budapest, Graz, Lemberg, London, Mailand, Paris, Prag und Temesvár erwähnt. In der Folge kamen Alexandrien, Amsterdam, Brüssel, Hamburg, Karlsbad, Luzern, Moskau, Stockholm und Stuttgart hinzu.<sup>20</sup>

1911 hatte sich die Produktpalette der Firma wieder beträchtlich erweitert, es wurden neben den schon bewährten Kochgeschirren und Tafelgeräten Kunstgegenstände, technische Artikel (zum Beispiel Ventile), Bleche, Münzplättchen, Patronenhülsen

---

<sup>17</sup> Lautscham 2005, S. 97 und Bischoff 2003, S. 137/138.

<sup>18</sup> Lautscham 2005, S. 100.

<sup>19</sup> Wiener Extrablatt vom 10. Juni 1888, zit. in: Lautscham 2005, S. 103.

<sup>20</sup> Lautscham 2005, S. 152/153. 1892 hatte die Fabrik 3500 Arbeiter. Czernin 1978, S. 106.

und vieles mehr erzeugt. Zu dieser Zeit waren rund 4000 Arbeiter in den Berndorfer Werken beschäftigt. Es wurden täglich 44.000 Löffel produziert.<sup>21</sup> Folgender Grundsatz war für die Produktion maßgeblich: *„Strengste Solidität gepaart mit geschmackvoller Ausführung. Nutzbarmachung aller Fortschritte der Technik unter gleichmäßiger Pflege der Formenschönheit und stete Sorgfalt bei der Ausführung der von namhaften Künstlern gelieferten, neuen Entwürfe und Modelle.“*<sup>22</sup> Die Berndorfer Firma hatte Kunden vom „normalen“ Bürger, da die versilberten Bestecke nur einen Bruchteil von Echtsilber-Bestecken kosteten,<sup>23</sup> bis hin zum Kaiserhaus, das deren Erzeugnisse einerseits für den privaten Gebrauch nützte, zum Beispiel stammte das Seereiseservice der Kaiserin von der Berndorfer Metallwarenfabrik,<sup>24</sup> andererseits auch für offizielle Belange des Kaiserreiches, ein Beispiel dafür ist das Manöverservice des Militärs.<sup>25</sup> In diesem Zusammenhang wurde 1897 auf Bestreben Arthur Krupps hin der Firma der *„k. und k. Hofitel“* verliehen.

Neben seinem tatkräftigen Einsatz als Eigentümer der Berndorfer Metallwarenfabrik war Arthur Krupp auch in größerem Umfang gesellschaftspolitisch und wirtschaftlich tätig: Er war lange Zeit Präsident bzw. Ehrenpräsident des Industriellen Klubs, er wirkte im Herrenhaus des österreichischen Reichsrates, im Industrierat, war Präsident des *Stabilimento tecnico* in Triest, auch Präsident des Technischen Museums für Industrie und Gewerbe in Wien. Außerdem forcierte Arthur Krupp die wirtschaftlichen Außenbeziehungen Österreichs durch Reisen und Anbahnung von Ausstellungen.<sup>26</sup>

Weiters war Arthur Krupp als Gönner und Förderer verschiedener Einrichtungen tätig. Dazu gehörte im Besonderen das Technische Museum in Wien, dessen Gründung er maßgeblich vorantrieb und dabei sowohl finanzielle Mittel als auch Ausstattungsgegenstände zur Verfügung stellte.<sup>27</sup> Außerdem übernahm Arthur Krupp 1896 die k.u.k. österreichische Kunsterzgießerei in der Gusshausstraße im vierten Wiener Gemeindebezirk, die sich in finanziellen Nöten befand. Caspar Zumbusch, ein Bronzebildhauer, hatte sich in einem Brief an Arthur Krupp um Hilfe gewandt. Dadurch wurde der in Berndorf schon in kleinem Rahmen ausgeführte Bronzeguss

---

<sup>21</sup> Lautscham 2005, S. 326. Czernin spricht sogar von 48.000. Czernin 1978, S. 122.

<sup>22</sup> Lautscham 2005, S. 155 ff.

<sup>23</sup> Das Verhältnis war damals zirka eins zu zehn. Bauer, Haslinger et. al. 2007, S. 56.

<sup>24</sup> Dieses war aus dem allgemeinen Verkaufskatalog ausgewählt und mit einem eingravierten Delphin, dem Lieblingstier der Kaiserin, und einer Krone versehen worden. Bauer, Haslinger et. al, S. 25.

<sup>25</sup> Bauer, Haslinger et. al. 2007, S. 27.

<sup>26</sup> Würdigung des Industriellen Klubs anlässlich des 60jährigen Bestehens 1935, zit. in: Lautscham 2005, S. 192.

<sup>27</sup> Lautscham 2005, S. 261 und Czernin 1978, S. 119.

durch die Zusammenarbeit mit bekannten Künstlern auf ein hohes Niveau gestellt, was dann zur Ausführung von so beeindruckenden Werken wie dem Hauptaltar für die Margaretenkirche führen konnte.<sup>28</sup>

Wenn man versucht, etwas über die Gesinnung und Einstellungen (auch zur Kunst) Arthur Krupps herauszufinden, bekommt man den Eindruck, dass dieser an der großen Aufgabe, die Firma von seinem Vater so jung zu übernehmen, stetig gewachsen war. Er verstand es, neben der kontinuierlichen Steigerung der Produktivität der Firma auch in die höheren Kreise Österreichs hineinzuwachsen (er bekam verschiedene Titel verliehen und suchte schließlich auch um die österreichische Staatsbürgerschaft an) und auch das Verhältnis zu seinen Arbeitern in verschiedenen Belangen zu pflegen. Neben der Errichtung von Arbeiterhäusern, Wohlfahrts- und Bildungseinrichtungen wurden immer wieder Feste gefeiert, die das gegenseitige Wohlwollen stärkten.<sup>29</sup> Dies wurde von den damals aufkommenden Arbeiterbewegungen auf das Schärfste kritisiert, andererseits dürfte Arthur Krupp doch auch über die Maßen seiner Zeitgenossen hinaus an das Wohl seiner Arbeiter gedacht haben.<sup>30</sup>

Da die Berndorfer Metallwarenfabrik im Grunde nur durch die Unterstützung der Firma Krupp aus Essen gegründet und auch später bestehen konnte, wurde sie immer von dieser im Auge behalten. Von Ernst Schröder, einem Leiter des Krupp Archivs von Essen, wurde Arthur Krupp als *„ehrgeizig, temperamentvoll und nicht ohne Anflug von Genialität“* bezeichnet.<sup>31</sup> Zu dieser Zeit wurden die Berndorfer Erzeugnisse außer in der Monarchie von Österreich-Ungarn schon in einigen Ländern wie in weiteren Balkanstaaten, Russland, Italien und Südamerika vertrieben. Schröder meint weiter, Arthur Krupp wäre nicht nur auf die Abbezahlung seiner Schulden an seinen Cousin bedacht gewesen, er hatte Größeres im Sinn, er ließ viele Neubauten errichten, was Schröder als *„verschwenderische Verschönerung des Städtchens Berndorf“* bezeichnete, *„großzügige Wohlfahrtseinrichtungen für die Berndorfer Belegschaft, Angliederung unrentabler Betriebe und nicht zuletzt seine aufwendige Lebensführung brachten ihn wieder in die Abhängigkeit des Bankhauses Schoeller“*. Die Bilanzen wurden regelmäßig von der Essener Firma geprüft und kritisiert. Bei der

---

<sup>28</sup> Lautscham 2005, S. 188 ff. Diese galt bis 1908 als Filiale der Berndorfer Metallwarenfabrik.

<sup>29</sup> Zum Beispiel wurde 1897 die Berufung Arthur Krupps in das Herrenhaus von der Bevölkerung mit einem Fackelzug begangen, ein paar Monate später ließ Arthur Krupp ein Gartenfest für die Arbeiter ausrichten. Lautscham 2005, S. 196.

<sup>30</sup> Eine genauere Ausführung dieses Themas würde wohl eher in die Sparte „Sozialgeschichte“ führen, weswegen sie in dieser Arbeit keinen weiteren Platz gefunden hat.

<sup>31</sup> Schröder 1968, S. 86.

Wirtschaftskrise 1900 unterstützte Friedrich Alfred Krupp seinen Cousin nochmals finanziell.<sup>32</sup>

Weiters wurde 1920 in einem Portrait Arthur Krupps in dem „Neuen Wiener Journal“ auf die ähnlichen Geschäftsprinzipien von Essen und Berndorf, sowie auf Charakterzüge Arthur Krupps hingewiesen: „... *die Gleichmäßigkeit, die in der Verfolgung eines bestimmten industriellen Gründungsideales aufleuchtet. In beiden Fällen ergibt sich als Prinzip: Großzügigkeit, Unabhängigkeit, Geschlossenheit im Produktionsprozeß...*“. Weiters „*Die gewisse Härte und vielleicht unvermeidliche Schroffheit und Strenge [der norddeutschen Art] lag dem Wesen Artur Krupps vollkommen fern. Es ist ganz erstaunlich, wie sich dieser Mann im Verlauf der Jahrzehnte der österreichischen, speziell der wienerischen Eigenart akkommodiert hat...*“.<sup>33</sup>

Über das eigentliche Kunstverständnis Arthur Krupps findet man kaum Hinweise. Besonders aussagekräftig scheint ein Bericht von seinem Neffen Walter Kühne, der selbst Maler war, anlässlich seiner Sommer-Besuche in Berndorf als Kind in den Jahren 1884 bis 1894: „*Sein [Arthur Krupps] Verhältnis zur Kunst war ungefähr das wie das Wilhelm II., Kunst zu pflegen gehörte zum guten Ton, aber viel Liebe oder Verständnis war nicht dabei. Und wenn ich später Maler wurde, so geschah es gegen den Willen der beiden [Arthur Krupp und seine Frau Margaret], die trotz ihrer glänzenden Lebenseinstellung genug habgierig waren, um nur keinen Augenblick für den erstrebten Gewinn zu verlieren, und ein sogenanntes „Umsatteln“ als Schwäche von vornherein zu verurteilen.*“<sup>34</sup>

Es bleiben also die Tatsache, dass Arthur Krupp Ludwig Baumann als künstlerischen Leiter in Berndorf eingesetzt hat und seine Unterstützung von diversen Einrichtungen, die der Kunst gewidmet waren, wie die Kunsterzgießerei, die einzigen Anzeichen, die auf eine gewisse Liebe beziehungsweise Interesse an der Kunst hinweisen.<sup>35</sup> Auf jeden Fall befand Arthur Krupp, dass „Kunst und Kunstgefühl“ bei der Jugend gefördert werden solle, weshalb er die Schulen am Margaretenplatz, die einen Kanon von verschiedenen „Stil“-Klassen enthalten, errichten ließ.<sup>36</sup> Was genau aber seine Kunsthaltung geprägt und ausgemacht hat, wird schwer zu ergründen sein.

---

<sup>32</sup> Schröder 1968, S. 86/87, zit. in: Lautscham 2005, S. 124.

<sup>33</sup> Neues Wiener Journal vom 20. Juni 1920, zit. in: Lautscham 2005, S. 341.

<sup>34</sup> Walter Kühne, zit. in: Lautscham 2005, S. 182.

<sup>35</sup> Er trat auch als Stifter für die „Genossenschaft der Bildenden Künstler Wiens“ auf. Lautscham 2005, S. 218/219.

<sup>36</sup> Czernin 1978, S. 119.

Nach einer langen Zeit der Hochblüte - 1913 war die Berndorfer Metallwarenfabrik in eine Aktiengesellschaft umgewandelt worden, wobei der Hauptanteil der Aktien im Familienbesitz der Krupps verblieb, im ersten Weltkrieg hatte Berndorf dann auf Kriegsproduktion umgestellt<sup>37</sup> - mussten 1932 große Teile des Werkes geschlossen werden.<sup>38</sup> Arthur Krupp hatte sich schon einige Zeit davor nach Wien zurückgezogen. In einem Zeitungsbericht von damals wurde festgestellt, dass „*kein Platz mehr für diesen letzten Phantasten eines heldischen Zeitalters*“ war.<sup>39</sup> Die Welt hätte sich ringsherum geändert, die Einstellungen Arthur Krupps jedoch nicht. Er kehrte 1937 noch einmal nach Berndorf in seine Villa „Am Brand“ zurück, wo er dann am 23. April des Jahres 1938 verstarb.

### 3 Berndorf vor und nach Arthur Krupp

Um sich die Dimensionen der Entwicklung von Berndorf besser vor Augen zu führen, ist es einerseits hilfreich, sich auf die Einwohner und Beschäftigtenzahlen zu beziehen, andererseits Pläne mit der zunehmenden Ausdehnung der Stadt hinzuzunehmen.<sup>40</sup>

Zur Zeit der Gründung der Metallwarenfabrik 1843 hatte Berndorf 32 Häuser mit 95 Einwohnern.<sup>41</sup> 50 von diesen arbeiteten 1844 in der Fabrik. Diese Zahl stieg bald sprunghaft an, wodurch auch vermehrt Wohnmöglichkeiten benötigt wurden.

Da im 19. Jahrhundert die Industrialisierung in Europa ihre Hochblüte erlebte, war dieses Thema ein internationales. Erste Arbeitersiedlungen wurden 1850 in England errichtet, bald darauf in Deutschland. Die Firma Krupp in Essen ließ nach 1861 die ersten Häuser für ihre Arbeiter bauen, zeitgleich begannen die Eigentümer der Berndorfer Metallwarenfabrik damit, Wohnmöglichkeiten zu schaffen.<sup>42</sup>

Ein weiterer Faktor war die Bildung: Hermann Krupp war bewusst, dass auch die Bildung der Bewohner wichtig für die Qualität der Arbeit war, so errichtete er, trotzdem die Ortsverwaltung Vorbehalte hatte, 1853 in Berndorf die erste Volksschule, die an der Leobersdorfer Straße lag. Eine zweite Volksschule folgte

---

<sup>37</sup> Zu der Zeit waren 8000 Arbeiter in Berndorf beschäftigt. Lautscham 2005, S. 391.

<sup>38</sup> Czernin 1978, S. 124.

<sup>39</sup> Wiener Sonn- und Montags-Zeitung vom 7. März 1932, zit. in: Lautscham 2005, S. 390.

<sup>40</sup> Czernin hat in seiner Dissertation über die Berndorfer Metallwarenfabrik selbst Pläne zur Stadtentwicklung gezeichnet. Czernin 1978.

<sup>41</sup> Lautscham 2005, S. 40. Bei Czernin werden 300 Einwohner in 59 Häusern angegeben. Czernin 1978, S. 68.

<sup>42</sup> Dies hängt sicher mit dem engen Kontakt und Austausch zwischen Hermann Krupp und dem Essener Zweig der Krupp-Familie zusammen. Czernin 1978, S. 78.

1878.<sup>43</sup> Außerdem war es für Hermann Krupp ein Anliegen, eine Kirche und einen Friedhof zu stiften.<sup>44</sup> Die zweite Volksschule und die Kirche fanden am Kirchenplatz, später Hauptplatz, ihre Aufstellung. Arthur Krupp war dann in der Folge zusammen mit der Gemeinde bemüht, einen Hauptplatz zu schaffen, der 1882/1883 durch ein Gemeindehaus und ein Pfarrhaus ergänzt wurde. Czernin erwähnt, dass Arthur Krupp *„der Weiterentwicklung der Berndorfer Metallwarenfabrik und des Ortes größte Aufmerksamkeit widmet und dem Baugeschehen größte Bedeutung“* zumaß und deshalb 1888 Ludwig Baumann als Architekten und künstlerischen Leiter nach Berndorf berief.<sup>45</sup> Die Einwohnerzahl wuchs ständig und so wurde Berndorf 1886 zur Marktgemeinde erhoben.<sup>46</sup> Zum Vergleich gab es 1880 ca. 1500 Einwohner, 1900 ca. 4800,<sup>47</sup> 1906 ca. 7000 Einwohner.<sup>48</sup> In Häuserzahlen waren das 1887 184 Häuser, 1891 bereits 295, 1909 schon 496.<sup>49</sup>

Bis 1890 wurde unter der Leitung von Architekt Baumann der erste Teil der Siedlung Wiedenbrunn errichtet.<sup>50</sup> Zu dieser Zeit entstand auch das Schwimmbad an der Hernsteiner Straße (siehe Kapitel 4). Außerdem wurde 1889 sowohl auf dem Fabriksareal als auch im Ort Berndorf eine elektrische Beleuchtung installiert, was für die damalige Zeit ein Novum darstellte.<sup>51</sup> Danach begann man mit der Siedlung Margareten. Zusätzlich wurden ein Asylhaus und ein Epidemiespital (1890) errichtet.<sup>52</sup> 1893 ließ Arthur Krupp dann ein Postamt in der Leobersdorfer Straße erbauen.<sup>53</sup> Um die Bildung weiter zu fördern, wurde eine gewerbliche Fortbildungsschule eingerichtet.<sup>54</sup> 1893-95 entstand eine als Volksschule geplante, aber später als Realgymnasium genützte weitere Schule am Hauptplatz.<sup>55</sup> In den folgenden Jahren bekamen die im ganzen Kaiserreich renommierten Architekten Fellner und Helmer den Auftrag zur Errichtung des Berndorfer Theaters, dessen Eröffnung 1899 erfolgte (siehe Kapitel 5).

---

<sup>43</sup> Schilder 1889, S. 21.

<sup>44</sup> Die Marienkirche wurde jedoch erst nach seinem Tod (1881-1883) errichtet. Czernin 1978, S. 86.

<sup>45</sup> Baumann hatte diese Funktion bis 1929 inne. Czernin 1978, S. 97.

<sup>46</sup> Czernin 1978, S. 93.

<sup>47</sup> Lausam 2005, S. 25.

<sup>48</sup> Czernin 1978, S. 115.

<sup>49</sup> Lausam 2005, S. 247.

<sup>50</sup> Czernin 1978, S. 101.

<sup>51</sup> Schilder 1883, S. 22.

<sup>52</sup> Immer wieder tritt auch Arthur Krupps Ehefrau als Stifterin ein, in diesem Falle für das Asylhaus. Czernin 1978, S. 104.

<sup>53</sup> Czernin 1978, S. 107.

<sup>54</sup> Diese befand sich in der alten Schule, dem heutigen Polizeigebäude. Czernin 1978, S. 107.

<sup>55</sup> Czernin 1978, S. 108. Bischoff 2003, S. 187. Lt. Schilder 1896. Schilder 1883, S. 22.

1900 wurde Berndorf zur Stadtgemeinde erhoben.<sup>56</sup> Um die Bevölkerung, die großteils aus Arbeitern und ihren Familien bestand, besser versorgen zu können, ließ Arthur Krupp 1904 die Konsumanstalt in der Bahnstraße erbauen.<sup>57</sup> 1907 entstanden neue Häuser an der Vöslauer Straße, ebenso Zubauten zur Konsumanstalt, eine Fleischhauerei, eine Wurstfabrik und eine Dampfbäckerei.<sup>58</sup> Da der Lebensmittelbedarf immer weiter anstieg, beauftragte Arthur Krupp im Weiteren den Bau eines großen Wirtschaftsgebäudekomplexes mit Meierei, Rinderstall, Schweinemastanstalt und Schlachthaus am Kremesberg. Berndorf wurde in den Jahren 1908/1909 mit einer Hochquellwasserleitung, einer Kanalisation und einer Kläranlage versorgt. Zu Reinigungszwecken entstand neben dem Schwimmbad an der Hernsteiner Straße ein Dampfbad mit einer Wäscherei, chemischen Putzerei, Frisiersalon, Desinfektionsabteilung usw.<sup>59</sup> Ab 1908 wurde die dritte große Siedlung nach Wiedenbrunn und Margareten, das „Griesfeld“ (auf Abb. 4 und 5 noch unverbautes Gebiet) mit den beiden Schulen, Wohnhäusern und später der Margaretenkirche geplant und umgesetzt (siehe Kapitel 6). Die Schulen wurden ausnahmsweise von einem anderen Architekten, Max Hegele, entworfen, aber bei der Innenausstattung war wieder Ludwig Baumann maßgeblich beteiligt.<sup>60</sup> Im Zuge dessen entstanden auch der Pfarrhof, das Kasino und eine Konsumfiliale (ab 1912).<sup>61</sup> Auch Arthur Krupps Ehefrau Margaret war immer wieder an Stiftungen und Einrichtungen für die Bevölkerung beteiligt. So ließ sie trotz des Krieges 1914 eine Koch- und eine Haushaltungsschule einrichten.<sup>62</sup> Die Bevölkerung wuchs stetig an (1916 13.000 Einwohner), deshalb wurde 1917 ein weiteres Areal für die Lebensmittelversorgung mit Schlachthaus, Wurstfabrik, Kühlanlage, Eisfabrik, dreistöckiger Lagerhalle und Wasserturm von Architekt Baumann errichtet.<sup>63</sup> Es war die letzte große Anlage, die Arthur Krupp für die Arbeiter in Berndorf initiierte.

Im Folgenden will ich mich nun mit den drei ausgewählten Bauten (Schwimmbad, Theater und Margaretenkirche) genauer befassen.

---

<sup>56</sup> Czernin 1978, S. 112.

<sup>57</sup> Czernin 1978, S. 113.

<sup>58</sup> Arthur Krupp war in dieser Hinsicht sicher auch inspiriert von den für die Arbeiter der Firma Krupp in Essen errichteten Bauten. Dort gab seit 1868 eine Konsumanstalt, später eine Schlachtereie und eine Großbäckerei. Gall 2000, S. 218.

<sup>59</sup> Czernin 1978, S. 116/117 und Schilder 1983, S. 22.

<sup>60</sup> Czernin 1978, S. 118 und Ilg 2004.

<sup>61</sup> Bischoff 2003, S. 191. Lt. Czernin wird das Casino 1917 errichtet. Czernin 1978, Abb. 125 Beschreibung.

<sup>62</sup> Czernin 1978, S. 141.

<sup>63</sup> Czernin 1978, S. 142. Dieses Areal wird von der Firma Zimmermann übernommen. Heute ist nur mehr der Wasserturm vorhanden.

## 4 Sportliche Ebene: Waldbad – Eislaufplatz

Architekt: Ludwig Baumann, Bauzeit 1886(?)-1890, 1945 zerstört und in den 1960er Jahren abgerissen<sup>64</sup>

### 4.1 Beschreibung

#### 4.1.1 Allgemein

Die erste Einrichtung, mit der ich mich näher befassen möchte, die Arthur Krupp für seine Arbeiter errichten ließ, ist das Schwimmbad, auch Waldbad genannt.<sup>65</sup> Dieses wurde im Winter als Eislaufplatz verwendet. Es befand sich an der Hernsteiner Straße, in unmittelbarer Nähe vom alten Friedhof mit dem Kruppschen Mausoleum (Abb. 4).<sup>66</sup>

Da dieses Bad in den 1960er Jahren abgerissen wurde und keinerlei Planmaterial auffindbar war, kann ich mich in meinen Forschungen nur auf Photos von alten Ansichtskarten beziehen.

Auf den ersten Blick hatte dieses Schwimmbad ein recht exotisches Aussehen (Abb. 5 und 6). In der Literatur wird es oftmals mit „*russischer Holz(bau)stil*“ beschrieben.<sup>67</sup> Diesen Eindruck gewann man besonders durch die an den Ecken und am Eingang akzentuierenden Holzpavillons mit Giebeln und Turmaufsätzen, außerdem war die gesamte Architektur aus Holz errichtet. Der Grundriss der Badanlage war ein Rechteck mit konkav abgerundeten Ecken. Man betrat das Bad zentral in der Mitte durch den Eingangskomplex, der rechts und links von je einem Holzpavillon flankiert wurde (Abb. 7). Daran anschließend setzte sich die Außenfront des Bades in konkaver Wölbung bis zu den Seiten fort, an der Innenseite befanden sich zahlreiche Umkleidekabinen (Abb. 8).<sup>68</sup> Den Übergang zu den geraden Seitenbegrenzungen akzentuierte wieder je ein Pavillon. Daran anschließend folgte rechts und links gegenüber eine Art fünfachsige Loggia. Diese bildete die Mittelachse der Seitenbegrenzung des Bades (Abb. 9). Danach stand wieder je ein Pavillon als

---

<sup>64</sup> In der Literatur wird das Bad mit 1890 datiert (Bischoff 2003, S. 181 und Kolowrath 1985, S. 141), es gibt jedoch Photos im Krupp Stadt Museum aus der BMF-Serie, die (fälschlicherweise?) mit zirka 1886 datiert sind und das fast fertige Bad zeigen (Abb. 5).

<sup>65</sup> Den Namen „Waldbad“ finde ich etwas irreführend, da das Bad eindeutig nicht im Wald lag.

<sup>66</sup> Bei einer Ortsbegehung und dem Vergleich von bestehenden alten Häusern kann man den Platz noch genau lokalisieren, es handelt sich um die Adresse Hernsteiner Straße 21.

<sup>67</sup> Kolowrath 1985, S. 141 und Bischoff 2003, S. 181.

<sup>68</sup> Laut Moschinger 2003, S. 69 für 120 Personen ausgelegt. Lautscham 2005, S. 200 erwähnt 39 Kabinen.



Abschluss der Seitenfronten. Im hinteren Bereich gab es analog zu vorne eine konkave Wölbung der Außenwände, diesmal jedoch nur einfache Holzwände, die zur geraden Rückwand des Bades überleiteten (Abb. 10). Auch an der Rückwand gab es mittig eine Loggia, jedoch einfacher ausgeführt als die der Seitenwände (Abb. 11).

Zentral in der Mitte des Bades befand sich ein leicht längsrechteckiges Becken mit den ungefähren Ausmaßen von vierzig mal dreißig Metern.<sup>69</sup>

Moschinger gibt über technische Details des Bades Auskunft: das Wasser kam vom Mandlingbach, wurde gefiltert und dreimal pro Tag gewechselt.<sup>70</sup> Wie konkret jedoch der Winterbetrieb als Eislaufplatz geführt wurde, wird nicht erwähnt.

Wenn man sich fragt, warum ein Fabriksherr ein Bad für seine Arbeiter errichten ließ, dürfte neben der Möglichkeit zur körperlichen Ertüchtigung auch ein sozialer Aspekt ein Motiv gewesen sein. Gall spricht im Zusammenhang mit der Errichtung von werkseigenen Badeanstalten der Firma Krupp in Essen, dass *„derartige Einrichtungen geeignet schienen, das Zusammengehörigkeitsgefühl der Belegschaft über gemeinsame Freizeitaktivitäten zusätzlich zu stärken.“*<sup>71</sup>

#### **4.1.2 Eingangsbereich mit Pavillons**

Der kunstvoll ausgeführte Eingangsbereich war ein eingeschobiger Holzbau mit vorspringendem Mittelrisalit und zwei pavillonartigen Seitenteilen (Abb. 7). In der Mittelachse befand sich der Eingang, eine rechteckige Öffnung, die seitlich durch flache Pilaster begrenzt wurde, die sich nach je einem schmalen Wandfeld wiederholten. Die Wandfelder bestanden aus einem diagonal gestellten Holzgitter über einer Balustrade. Darüber gab es ein Fries, das wiederum mit einem Giebel bekrönt wurde. Der seitliche, schräge Übergang zu den im Grundriss zurückversetzten Seitenteilen hatte die gleiche Wandgestaltung, wieder die Gitterform mit Pilastern als Abschluß. Diese Pilaster bildeten zugleich mit den Pilastern, die seitlich die pavillonartigen Teile abschlossen, eine Rahmung. Die Wandfelder selbst bestanden aus einer senkrechten Holzvertäfelung mit mittig liegendem Fenster. Dieses hatte eine blütenkelchähnliche Verzierung im Parapetbereich, eine einfache Fensterrahmung, Fensterläden mit diagonalem Gitter und eine flache Bedachung über einer Art Zahnschnitt. Da das Fries über die gesamte Länge des Baues geführt wurde, ergab

---

<sup>69</sup> In der Literatur, zum Beispiel bei Kolowrath, wird eine 1200 Quadratmeter große Wasserfläche angegeben. Diese Zahl läßt sich jedoch nicht verifizieren. Kolowrath 1985, S. 141.

<sup>70</sup> Moschinger 2003, S. 69.

<sup>71</sup> Gall 2000, S. 221.

sich ein Raster aus den die Wandfelder begrenzenden Pilastern und dem darüberliegenden Fries. Dieses Fries bestand aus mehreren Ebenen, von unten beginnend mit Zahnschnitt, geradem Durchlauf mit Mittelmedaillon, einem breiteren, mit Kreisen und „X“ durchbrochenem Feld, darüber wieder Zahnschnitt. Über dem Fries gab es einen kleinen Dachvorsprung, dessen Traufenkante wieder ein Zahnschnitt bildete. Im Bereich des mittleren Giebels wurde das Fries zu einer Dreiecksform aufgebogen und der Zwischenraum mit einer senkrechten Holzlattung gefüllt.

Der Dachaufbau, sichtlich ein Holzschindeldach, wurde in der Mitte von einem querliegenden Satteldach mit oben genanntem Giebel, der von einer Lünette bekrönt wurde, und seitlich rechts und links in der Achse der Fenster durch Walmdächer mit je einem Turmaufbau bestimmt. Diese seitlichen Dachaufbauten hatten einen pavillonartigen Charakter. Die Walmdächer waren vorne von einer weiteren Art Giebel, allerdings als Dachfläche, ausgeführt und auch mit einer Lünette geschmückt. Der Turmaufbau war vom Grundriss her über Eck gestellt, mit vier Balustersäulchen an den Ecken, darüber ein weiteres Fries und durch ein Zeltdach mit einem Spitz mit Wetterfahne bekrönt.

Auf der Rückseite des Eingangsbereiches (Abb. 8) konnte man eine ähnliche Gestaltung wie an der Vorderseite finden, jedoch dürfte sich der mittige Eingang vorne im Inneren geteilt und zu einem doppelten hinteren Ausgang in den Pavillonachsen geführt haben. Außerdem wurde der mittige Giebel von vorne weggelassen, es gab im mittleren Bereich nur ein querliegendes Satteldach. Wie es allerdings darunter, unter der Markise, aussah, können wir heute nicht mehr ausmachen.<sup>72</sup> Insgesamt war die Rückseite des Einganges in einer Ebene gehalten, das heißt es gab keine Vor- bzw. Rücksprünge wie an der Vorderseite.

#### **4.1.3 Umkleidekabinen**

Die an den Eingangsbereich seitlich anschließenden Umkleidekabinen waren, wie schon erwähnt, in eine konkav gewölbte Holzwand eingelassen (Abb. 8). Jede Türöffnung wurde oben von einem maurisch anmutenden Kleeblatt- bzw. Schulterbogen abgeschlossen.<sup>73</sup> Zwischen den Türöffnungen gab es wieder, diesmal

---

<sup>72</sup> Kolowrath erwähnt ein Buffett, das im Bad integriert war, eventuell war es unter der Markise platziert. Kolowrath 1985, S. 141.

<sup>73</sup> Die Form wurde durch farblich anders gestaltete kleine „Zähne“ noch weiter unterteilt, könnte daher auch ein Zackenbogen sein.

einfach ausgeführte Holzpilaster, die oben durch ein Fries zusammengefasst wurden. Das Dach darüber war vom Bad innen nicht sichtbar, weil es nach außen hin als Pultdach abfiel. Die Kabinenwände waren an der Außenseite schlicht gehalten, nur ein Eisenband war im oberen Bereich zu sehen.

Der Bereich der Umkleidekabinen wurde durch je einen Pavillon abgeschlossen (Abb. 9), der ähnlich gehalten war wie die Seitenteile des Eingangsbereiches, jedoch etwas schlichter und auch niedriger. Vor diesen Pavillons gab es Stufen, die zu dem tiefer gelegenen hinteren Teil des Bades führten.

#### **4.1.4 Seitliche und hintere Loggien**

Im seitlichen Bereich des Bades befanden sich zwei gegenüberliegende Loggien (Abb. 9). Diese hatten in ihrer Ausführung etwas an türkische Zelte Erinnerndes. Der fünfsäulige Bau war an der Vorderseite nur durch Säulen begrenzt, die das Walmdach trugen, an der Traufkante hingen bänderartige Holzprofile herunter. Die Firstkante schmückte ein Gitter mit knospenartigen Zacken, an den Enden gab es je eine Art Zeltspitze. Den Eindruck des zeltartigen Baues verstärkten geschoßhohe Vorhänge, die bei den Säulen zusammengebunden waren. Ob sich in den Säulenhachsen Zwischenwände befanden, kann nur erahnt werden. Wofür diese Loggien genau gedacht waren, weiß man nicht, eventuell auch zum Umkleiden. Den Übergang zwischen Loggia und Pavillons bildete je ein weiterer offengehaltener Bau mit drei Achsen, dieser war jedoch zurückversetzt und niedriger. Segmentbögen wurden von Pfeilern getragen, darüber gab es durchbrochene Wandfelder. Eine offene Holzlattung bildete den oberen Abschluss. Auf späteren Photos sieht man, dass Efeu diese Lattung bewachsen hatte und dadurch ein dichtes Dach entstanden war (Abb. 18). In diesem Bereich waren Bänke angeordnet.

Dieselbe Loggia wie an den Seiten des Bades befand sich auch an der Rückwand, sie war jedoch einfacher gehalten, es gab weder Säulen noch Vorhänge an der Vorderfront (Abb. 11). Außerdem fehlte die Eingliederung in seitliche Bauten, es gab auch keine weiteren Pavillons. Die hintere Loggia stand also isoliert, wirkte fast wie auf die durchgehende hölzerne Rückwand des Bades aufgesetzt.

## 4.2 Frage des Stils

Nach Analyse dieser Baumerkmale kann man einerseits den schon in der Literatur erwähnten „russischen Holz(bau)stil“ erkennen, bei den seitlichen und rückwärtigen Loggien allerdings auch einen maurischen/islamischen Einfluß feststellen. Ich werde mich nun mit diesen beiden Aspekten auseinandersetzen.

### 4.2.1 „Russischer Holz(bau)stil“

#### 4.2.1.1 Erklärung des Stilbegriffes

Wenn man der Frage nachgeht, was die Bezeichnung „russischer Holzbaustil“ genau ausmacht, findet man in der Literatur recht wenige konkrete Hinweise. Es zeigt sich, dass dieser Begriff im Historismus eine besondere Bedeutung hatte, dort öfter erwähnt wurde, ohne jedoch näher auf bestimmte Merkmale einzugehen. Auch bei den kurzen Beschreibungen des Schwimmbades wurde dieser Begriff meist ohne große Erklärung eingesetzt. Einzig Bischoff macht eine kurze Anmerkung zu einem „Handbuch der Architektur“ von 1891, in dem es einen eigenen Band zu „Raumbegrenzenden Constructionen“ gibt.<sup>74</sup> In diesem Buch finden sich neben Abbildungen von zeitgenössischen Holzkonstruktionen dieser Art (Abb. 12-14) Merkmale, die diesem Stil zugeschrieben wurden, wie:

*„Der russische Holzbaustil tritt übrigens nicht immer mit geschnitzter Form auf; er umschliesst auch eine einfachere Richtung, in welcher nur ausgesägte Arbeit und gemalte, rein geometrische Ornamente mit lebhaften Farben-Constrasten auf dem Grund eines hellen Holzes als Gestaltungsmittel verwerthet sind.“<sup>75</sup>* und weiters:

*„Zur architektonischen Ausgestaltung dieser von der Dach-Construction gebotenen Grundlagen der Sparrengesimse werden die Schmuckformen des Holzbaustils in grösseren oder kleinerem Aufwand beigezogen, nämlich das Profilieren und Schnitzen der Holzköpfe, das Abfasen der Holzkanten nach geraden oder reicheren Umrisslinien der Fasen, das Schnitzen der Holzflächen mit vertieftem Ornament, die Ausstattung der gebildeten Felder mit ausgesägter oder gestemmter Arbeit, das Aufsetzen gehobelter oder geschnitzter Gesimseleisten und gedrehter Rosetten, das Ansetzen von Consolen aus Brettern und endlich die Verwerthung gedrehter Stäbe als Stützen, Streben, Spannriegel, Zangen, auch wohl als Relief-Decoration der Flächen*

---

<sup>74</sup> Bischoff 2003, S. 112.

<sup>75</sup> Ewerbeck, Schmitt und Göller 1891, S. 275.

*oder der Ecken vierkantiger Zimmerhölzer. Meist erscheint in Verbindung mit den plastischen Zierformen der Reiz der Farbe, sei es mit einem Grundton, der nur in der anderen Färbung der Fasen, Eckstäbe usw. einen mässigen Contrast findet, sei es mit kräftigem Wechsel der Farbe verschiedener Gesimstheile oder endlich mit gemalten Ornamenten auf den Flächen und mit Reihungen von Blättern, Perlen, Rosetten usf. auf den profilierten Leisten.*<sup>76</sup>

Obwohl sich die Beschreibung in diesem Handbuch nur auf bestimmte Holzteile bezieht, kann man doch einiges davon auch beim Berndorfer Bad finden. Dabei handelt es sich um viele Detailformen, wie Gesimseleisten, Fensterumrahmungen, Rosetten bzw. Lünetten, Balustersäulchen, Firstgitter usw. Auch bezüglich der erwähnten Farbigkeit könnte es Parallelen geben. Wie wir weiter unten sehen werden, hat Ludwig Baumann beim Ersten Wiener Eislaufverein eine farbige Fassung gewählt, das heißt es wäre durchaus möglich, dass auch Teile des Bades mit Farbe versehen waren. Dies ist aufgrund der schwarz-weiß Photos nur in Ansätzen erkennbar.

Bezüglich der Formen der gesamten Anlage helfen uns die obigen Beschreibungen des russischen Holzbaustils jedoch nicht weiter. Man könnte die Pavillonformen eventuell mit russischen Wehranlagen in Verbindung bringen, wenn es sich hier auch um einen gänzlich anderen Zweck handelt. Ob mit dem Bad konkret ein sibirisches Dorf nachempfunden wurde, wie es mir mündlich überliefert wurde, konnte ich leider nicht verifizieren.<sup>77</sup>

#### *4.2.1.2 Wahl des Stils*

Wenn man sich nun fragt, warum dieser „*russische Holzbaustil*“ hier gewählt wurde, kommt man bald zur Erkenntnis, dass dafür eher der Architekt als der Bauherr verantwortlich war. Ludwig Baumann hat schon andere Gebäude, zuerst ab 1884 Stationen einer Dampftramway (Abb. 15, zusammen mit Architekt Emil Bressler) im „*Holzbaustil*“ und dann 1889 den Ersten Wiener Eislaufverein (Abb. 16) im „*russischen Holzbaustil*“ errichtet. Beim Letzteren galt fast dieselbe Bauaufgabe wie in Berndorf, wo das Bad im Winter, wie schon erwähnt, als Eislaufplatz genutzt werden konnte.<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Ewerbeck, Schmitt und Göller 1891, S. 205.

<sup>77</sup> Diese Auskunft erfolgte von Mitarbeitern des Krupp Stadt Museums.

<sup>78</sup> Bischoff 2003, S. 111 ff.: Dampftramway-Stationen, S. 114 ff.: Erster Wiener Eislaufverein an der Vorderen Zollamtstrasse, 1900 demoliert.

Bischoff geht auf beide Bauvorhaben ein. Bei der Dampftramway, die von Wien Hietzing nach Mödling führte, fällt bei den abgebildeten Stationen allerdings nur diejenige von Rodaun ins Auge, die Stationen Hietzing und Mödling weisen keine Ähnlichkeiten auf.<sup>79</sup> Bei der Station Rodaun findet man allerdings einige Parallelen: Wandgliederung mit schmalen Pilastern, dazwischen diagonal gestelltes Gitter über Holzbalustrade. Darüber ein Fries, an der Traufenkante wieder ein Zahnschnitt, lauter Details, die oben beim Eingangspavillon des Bades beschrieben wurden.

Wenn man sich dann den Ersten Wiener Eislaufverein genauer ansieht, gibt es noch frappantere Ähnlichkeiten: Soweit auf der Abbildung erkennbar, gab es einen breitgelagerten Mittelbau mit Mittelrisalit und seitlichen Pavillons. Besonders die Dachformen erinnern sofort an die seitlichen Loggien des Bades in Berndorf. In der Mitte ein eher zeltförmiger Aufbau mit Walmdach, Gitter am First und Endstäben, und die Dächer der Pavillons zeigen die gleiche Verdrehung des Grundrisses um 45 Grad, das heißt, die Säulchen wurden über Eck gestellt. In der Fassade selbst leiten je fünf Achsen mit Segmentbögen vom dreiachsigen Mittelrisalit zu den Seitenpavillons über. Die gesamte Fassade erscheint hier jedoch noch kunstvoller ausgeführt und die Öffnungen an der Vorderseite der Widmung als Eislaufplatzgebäude entsprechend mit Glas geschlossen.<sup>80</sup> Leider hat sich auch dieses Gebäude nicht erhalten, es wurde um 1900 durch den „neuen“ Wiener Eislaufverein abgelöst.

Diese markanten Parallelen zwischen dem alten Wiener Eislaufverein und dem Berndorfer Bad erklären noch nicht den Grund für den Einsatz des „*russischen Holzbaustils*“. Bischoff stellt fest, dass Baumann „*wie schon bei den Arbeiten für die Dampftramway den für den ephemeren Charakter der Bauten naheliegenden sogenannten russischen Holzstil*“ verwendete.<sup>81</sup> Dieser Satz scheint mir jedoch klärungsbedürftig. Warum hat eine Dampftramway, ein Eislaufplatz beziehungsweise ein Schwimmbad einen ephemeren Charakter und warum war der russische Holzbaustil dafür naheliegend? Laut Lexikon meint „ephemer“ kurzlebig, vergänglich, aber zumindest in Berndorf hat sich das Bad über 50 Jahre erhalten. In dem oben erwähnten Handbuch von 1891 findet sich folgende Aussage, die vielleicht auf das Bad angewendet werden könnte:

---

<sup>79</sup> Baumann erwähnt in seinem Lebenslauf von 1931 die Dampftramway Wien-Liesing, S. 2.

<sup>80</sup> Bischoff zitiert aus der Chronik des Wiener Eislaufvereins von 1906 eine zeitgenössische Beschreibung dieser Holzarchitektur. Es wird erwähnt, dass sie auch farblich gestaltet war. Bischoff 2003, S. 114 ff.

<sup>81</sup> Bischoff 2003 S. 114.

*„Wegen der Vergänglichkeit des Materials finden Einfriedungen aus Holz viel seltener Anwendung, als solche aus Stein und Eisen. Ihr Vorkommen beschränkt sich hauptsächlich auf ländliche Gebäude, kleinere Bahnhofs-Anlagen, zoologische Gärten etc., ferner auf Anlagen für vorübergehende Zwecke, wie Ausstellungen etc.“<sup>82</sup>*

So können wir also feststellen, dass zur Zeit der Errichtung des Bades in Berndorf der *„russische Holzbaustil“* als passend für diesen Zweck empfunden wurde. Über persönliche Präferenzen von Architekt oder Bauherr konnte ich leider nichts Weiteres herausfinden.

#### **4.2.2 Maurischer/islamischer Einfluss**

Wenn man sich das Berndorfer Bad noch einmal genauer ansieht, fällt neben dem schon behandelten *„russischen Holzbaustil“* noch ein anderes Stilelement auf: bei den seitlichen Loggien zeigt sich ein gewisser maurischer Einfluß, wie schon oben angesprochen. Obwohl Elemente davon schon beim alten Wiener Eislaufverein verwendet wurden und man diese pauschal mit dem *„russischen Holzbaustil“* betitelte, möchte ich hier etwas differenzieren. Caravias thematisiert in seinem Buch den 300 Jahre währenden Einfluss des Islams auf die Wiener Architektur. Er beginnt seine Ausführungen bei den Zelten der zweiten türkischen Belagerung von Wien 1693, die auf zahlreiche pavillonartige Bauten in Wien formale Auswirkungen hatten, zum Beispiel der Kiosk von Montoyer im Kurpark Baden (1800, Abb. 17) oder die älteren Stände am Naschmarkt. Auch Wagner-Rieger erwähnt Motive der islamischen Architektur und Ornamentik bei der Analyse des Museums für Waffen von Theophil Hansen.<sup>83</sup> Es zeigt sich, dass diese Art der Formensprache im ausgehenden 19. Jahrhundert in Wien und Umgebung üblich war, daher auch leicht Eingang in Bauten in Berndorf gehabt haben kann. Hier sei nochmals besonders auf die Dachlandschaft der seitlichen Loggien hingewiesen, ebenso trugen die langen Vorhänge zum Zeltcharakter bei.<sup>84</sup> Es gibt noch weitere Details wie die Bögen über den Umkleidekabinen, die auch bei den Portalen im *„maurischen“* Klassenzimmer der Berndorfer Schulen zu sehen sind. Es dürfte hier also zu einer gewissen Verschmelzung von verschiedenen Elementen gekommen sein.

---

<sup>82</sup> Ewerbeck, Schmitt und Göller 1891, S. 22.

<sup>83</sup> Wagner-Rieger 1970, S. 122.

<sup>84</sup> Diese sind zur Zeit der Ansichtskarte (Abb. 18) schon nicht mehr vorhanden, die fünf Achsen wurden sogar ver**“brettert“**.

## 5 Kulturelle Ebene: Kaiser-Franz-Joseph-Theater

Architekten: Hermann Helmer und Ferdinand Fellner, Bauzeit 1897/98

### 5.1 Geschichte

Das Theater, das Arthur Krupp in Berndorf errichten ließ, ist unter zwei Bezeichnungen bekannt: „Kaiser-Franz-Joseph-(Jubiläums)Theater“ und „Arbeitertheater“. Dies bringt gleich eine Einstellung Arthur Krupps zutage: Er wollte einerseits dem Kaiser zu seinem fünfzigjährigen Regierungsjubiläum ein Denkmal setzen, andererseits seinen Arbeitern eine Möglichkeit zum Kulturkonsum bzw. zur kulturellen Bildung bieten. Diese Ausrichtung an zwei verschiedene „Adressaten“ wird uns noch im Kapitel über den Historismus beschäftigen.

Als Architekten wurde das für Theaterbauten im ganzen Kaiserreich bewährte Team Hermann Helmer und Ferdinand Fellner beauftragt. Diese hatten sich besonders nach dem großen Ringstrassentheaterbrand, der eine neue Brandschutzordnung für Theater brachte, einen Namen gemacht. Laut Dvorak errichteten sie im Laufe ihrer Zusammenarbeit 48 Theater.<sup>85</sup> Obwohl in der Literatur meist Helmer und Fellner gemeinsam als Architekten angegeben werden, hat Hoffmann eine Zuordnung bei den einzelnen Bauten vorgenommen, da die anfallenden Aufträge intern abwechselnd den beiden Architekten zugeteilt wurden. Im Falle des Berndorfer Stadttheaters war Hermann Helmer der Hauptzuständige.<sup>86</sup> Was die Finanzierung betrifft, ist auffallend, dass dieses Theater von einer Privatperson, eben von Arthur Krupp alleine gestiftet wurde, in den anderen Fällen von Theaterbauten dieser Zeit war oft die Stadtverwaltung beteiligt.

Über die genauere Planungsphase ist in der Literatur nichts aufzufinden. Ende Juli 1897 begann man mit den Erdaushubarbeiten und konnte das Theater in einem Jahr errichten.<sup>87</sup> Es wurde jedoch nicht direkt nach der Fertigstellung eröffnet, da Kaiserin Elisabeth zu diesem Zeitpunkt ermordet worden war. So wartete man das Trauerjahr

---

<sup>85</sup> Dvorak 1998, S.12.

<sup>86</sup> Hoffmann 1966, S. 17 ff.

<sup>87</sup> Lautscham 2005, S. 206.



ab, dann wurde ein Eröffnungstag für den Kaiser und die Bevölkerung inszeniert. Dvorak beschreibt die Feierlichkeiten vom 27. September 1899 genau.<sup>88</sup> Nach der Inbetriebnahme wurde das Innere durch einen Brand 1902 stark beschädigt (Inneneinrichtung und Deckenverzierung), Arthur Krupp kam selbst für die Wiederherstellung auf. 1944 erlitt das Theater starke Bombenschäden, außerdem wurde es in der Zeit der russischen Besatzung für andere Zwecke verwendet, infolgedessen z.B. die gesamte Bestuhlung entfernt wurde.<sup>89</sup>

1960-1964 konnte man das Theater erstmals provisorisch restaurieren, 1986-1992 erfolgte dann eine Gesamtrenovierung durch die Stadt Berndorf.

## 5.2 Beschreibung

### 5.2.1 Außen

Das Berndorfer Theater befindet sich an der Kreuzung Hauptstraße /Vöslauer Straße bzw. am Hauptplatz. Es ist in unmittelbarer Nähe zum ehemaligen Standort der Villa am Brand situiert, die sich auf einem Anhang über der Hauptstraße befand. Auf der anderen Seite steht die Marienkirche (Abb. 2). Hinter dem Theater, an der Eingangsfront, gibt es einen malerisch angelegten Park.

Laut Aussage der Architekten wurde das Theater im Stil der „*Deutschen Renaissance*“ geplant. Der gesamte Baukörper ist gestaffelt, d.h. es gibt Vor- und Rücksprünge, Arkaden, Erker, Giebel und Dachaufbauten. Der heutige Eindruck entspricht nicht mehr an allen Stellen dem des Originalzustandes.<sup>90</sup> Besonders auffallend ist der Verlust der Fassadenmalerei von dem Wiener Künstler Victor Hausmann,<sup>91</sup> die zwar an der Eingangsfront wiederhergestellt wurde, aber an den anderen Seiten fehlt (Abb. 19-21). Auch die Dachlandschaft wurde vereinfacht, ursprünglich gab es rote Schuppenziegel, die ein etwas lebendigeres Bild boten, längere Metallstangen an den Firstkanten und an den Dachkanten allgemein weiße zylinderförmige Gratziegel.<sup>92</sup>

Insgesamt macht das Theater eher den Eindruck eines Renaissanceschlösschens oder einer -villa als den eines Theaters.

---

<sup>88</sup> Dvorak 1998, S. 15 ff.

<sup>89</sup> Mündliche Auskunft von Herrn Terzer.

<sup>90</sup> Im Sammelwerk, das Helmer und Fellner selbst über ihre Bauten herausgegeben haben, findet sich jedoch noch ein Originalphoto (Abb. 19). Fellner/Helmer 1914, S. 20.

<sup>91</sup> Dvorak 1998, S. 28. Geza Victor Haussmann wurde 1858 in Ungarn geboren.

<sup>92</sup> Dvorak 1998, S. 28 und Vergleich Abb. 19 mit Abb. 21.

### 5.2.1.1 Haupteingangsfrent

Wenn man mit einer Beschreibung beginnt, stellt sich die Frage, was man als Hauptfassade des Theaters bezeichnen könnte.<sup>93</sup> Ich beziehe mich hierbei auf die Haupteingangsfrent. Diese ist dem Park zugewandt (Abb. 21). Es handelt sich um einen zweigeschossigen Bau mit großer Dachzone. Bei dieser Ansicht kann man eine Symmetrie feststellen. Es gibt einen flachen Mittelrisalit, in dem sich das Haupteingangsportal befindet, von einer mittigen Stiegenanlage und seitlichen, geschwungenen Rampen zugänglich. Über dem Eingang wurde ein kunstvoll gestalteter Metallbaldachin angebracht (Abb. 22). Die seitlichen Wandflächen des Mittelrisalits besitzen einen Steinsockel, darüber einen Verputz mit Rustikagliederung. Je ein Anzeigekasten aus Holz setzen Akzente. Der Eingang selbst ist in einer gestaffelten Laibung zurückversetzt, die sich im ersten Obergeschoß fortsetzt und durch einen Segmentbogen abgeschlossen wird. Im Parapetfeld des ersten Obergeschoßes sieht man links und rechts je ein Medaillon mit den Köpfen von Hans Sachs und Gottfried Prehauser. Über einem kräftigen Gesimse, das in der Höhe der Fensterbank verläuft, ist ein fünfteiliges Fenster eingeschnitten, das zur Mitte hin an Höhe zunimmt. Darüber befindet sich ein mächtiger Stufengiebel, der über die Dachfläche hinausragt. Rechts und links am Stufenansatz gibt es eine Art Parapet, außen von einer kräftigen, innen von einer zarten Hängesäule eingefasst. Das Parapetfeld zeigt je eine gemalte Vase mit Ornamenten, darunter ein Art Fries mit Festons, das an den seitlichen Teilen der Fassade fortgeführt wird. Jede Stufe des Giebels wird von einer Lünette mit innen liegenden Strahlen und einem kleinen Balustersäulchen bekrönt. Die Spitze des Giebels wird von einem Kielbogen gebildet, der wiederum mit Strahlen gefüllt ist, als Bekrönung ein kleiner Kopf. Die Fußpunkte der Stufen wurden durch Linien verbunden, wodurch die Dreiecksform des Giebels betont wird. Ursprünglich wurde fast das ganze Giebelfeld von Malerei ausgefüllt (Abb. 19), bei der Restaurierung wählte man jedoch eine etwas weniger flächige Ausführung. In der Mitte prangt das Medaillon von Kaiser Franz Joseph I., darunter ein Schriftband mit den Daten seines Regierungsjubiläums (1848-1898).

---

<sup>93</sup> Dvorak 1998, S. 13: Lt. Dvorak wollte Arthur Krupp von seiner Villa am Brand die Schauseite des Theaters im Blick haben. Weiters war ein großer Stadtplatz hier geplant, der jedoch nicht verwirklicht werden konnte, da der Besitzer des Grundstückes nicht verkaufen wollte. Buschek, Iskra, in: Dienes 1999, S. 138.

Seitlich des Mittelrisalits trifft man auf eine gänzlich andere Wandgestaltung. Im Erdgeschoß wurden rechts und links je zwei Arkadenfelder angelegt. Über einem Sockel stehen Voll- bzw. Dreiviertelsäulen, die Rundbögen tragen. Auch hier wieder rustizierter Verputz, diesmal der Bogenform entsprechend aufgetragen. Im ersten Obergeschoß gibt es in der Säulenachse, das heißt mittig, einen flachen Erker. Rechts und links des Erkers wurde die illusionistische Fassadenmalerei des ursprünglichen Zustandes wiederhergestellt, man sieht über einer gemalten Balustrade ein sichtbar festlich gestimmtes und ebenso gekleidetes Volk mit Fahnen (Abb. 23). Die Kleidung scheint der Renaissancezeit zu entstammen. Der Großteil der Figuren ist dem Mittelrisalit zugewandt, das heißt man könnte sie als Gratulanten zum Regierungsjubiläum interpretieren. Darüber befindet sich das schon oben erwähnte Fries mit gemaltem Blumengirlanden, bekrönt von einer Balustrade an der Traufkante. Der Erker selbst sitzt auf einer polsterförmigen Konsole, die auf einer Art Kelch aufliegt mit einem Schlußstein als unteren Abschluss, daneben rechts und links auch eine Art Schlußstein. Das Parapet darüber trägt ein flaches Relief, in dessen Zentrum zwei Putti einen Lorbeerkrantz halten, umgeben von Blattwerk, daneben Wandvorlagen, die schon die Struktur der oberen Pilaster vorbereiten und als Schmuck kannelierte Balustersäulen aufweisen. Ein dreiteiliges Fenster nimmt fast die ganze Breite des Erkers ein, rechts und links von flachen Pilastern mit Halbkreis bzw. Kreismotiven gerahmt. Darüber ein schmuckloses Überlager und eine eigene, an ein Pultdach erinnernde Verdachung des Erkers, deren Oberkante mit der der Balustrade zusammenfällt. Hinter dieser Balustrade befindet sich eine Terrasse, die durch eine Türe mit einem weiteren Giebel zugänglich ist. An allen vier Gebäudeecken wurde diagonal eine Art eingeschoßiger Strebepfeiler, hier mit einer Laterne, angebracht.

#### *5.2.1.2 Fassade zur Kirche*

Bei Betrachtung der Fassade, die zur Kirche gewendet ist und die man vom anderen Triestingufer gut sehen kann (Abb. 24 und 25), fällt im Vergleich zum Original sofort auf, dass die Fassadenmalerei fehlt, wodurch der Eindruck glatter und flacher erscheint. Insgesamt ist diese Fassade stark durch Vor- und Rücksprünge geprägt, was sich sowohl im Grundriss zeigt, als auch durch Erker verstärkt wird. Weiters trägt die Dachlandschaft mit zahlreichen Mansardenfestern zu einem lebendigen Bild bei.

Es handelt sich um eine elfachsige Fassade, die wenig Symmetrie aufweist. Im rechten Teil bis zum großen Vorsprung gibt es zwei Hauptgeschoße mit einem Dachgeschoß, im linken Teil wird die Fassade dann zu einem dritten Stock hinaufgezogen, hinter dessen Dach etwas zurückversetzt das Bühnenhaus als deutliche Erhöhung des Gebäudes herausragt.

Die rechte Hälfte der Fassade besteht aus abwechselnden Vor- und Rücksprüngen. Rechts beginnend im Erdgeschoß die offene Arkade, die man schon an der Eingangsfront gesehen hat, den Niveauunterschied überbrücken ein paar Stufen. Darüber im ersten Obergeschoß ein leeres Wandfeld, im Original war dort eine ähnliche Fassadenmalerei wie an der Hauptansicht angebracht, ein feierndes Volk mit Fahne und einem großen Lorbeerkranz, der die Initialen des Kaisers getragen hat. Die nächste Achse wird durch einen risalitartigen Vorsprung in der Wand betont. Im Erdgeschoß befindet sich eine Türe, von flachen Pilastern gerahmt, die sich ins Obergeschoß fortsetzen, zuerst das Parapet rahmen, dann das dreiteilige Fenster. Die Pilaster tragen jeweils mittig kreisrunde Verzierungen, am oberen und unteren Ende Halbkreise, wie schon beim Erker der Hauptansicht, im Parapetbereich Rauten. Auf der Höhe der Fensterbank zieht sich eine Gesimse umlaufend durch, es unterscheidet sich jedoch in der Höhe zu dem der Hauptansicht, was man besonders auf dieser Ansicht bei der gemalten Balustrade im Originalzustand bemerken konnte. Unter der Fensterbank gibt es eine Leiste mit Zahnschnitt. Weiters sieht man auf dem Photo vom Originalzustand eine Bemalung seitlich der Pilaster im ersten Obergeschoß, leider nur mehr vage erkennbar, es dürfte sich um vegetabile Formen gehandelt haben. Über dem Fenster, quasi getragen von den Pilastern, die diesmal ein schlichtes korinthisches Kapitell aufweisen, ein von kurzen Wandvorlagen mit Rauten gerahmtes leeres Fries, das von einem Gesimse mit Zahnschnitt abgeschlossen wird. Die Fortsetzung im Terrassenbereich besteht diesmal aus einer vollen Brüstung, nicht aus einer Balustrade, auch die Pilaster mit Kreisen wurden bis hierher verlängert. In der Dachzone sieht man ein übergiebeltes Mansardenfenster, eine ähnliche Ausbildung wie an der Haupteingangsfront. Die oberen Enden des gesamten Mauervorsprunges betonen in der Traufzone je eine Hängesäule. Eine solche beginnt unten mit einer Art hängendem Schlussstein, aus dem Akanthusblätter wachsen, darüber ein achteckiger Zylinder, der jeweils in der Gesimsezone verbreitert wird. Schließlich wird dieses Säulchen von einem Aufsatz bekrönt, genau auf der Höhe der Balustradenoberkante. Die Form des Aufsatzes entspricht in etwa einer Vase mit nach

oben geöffneten Blättern, in denen eine Spitze steckt, die noch einmal von einer Art Helm bekrönt wird.

Nach diesem risalitartigen Vorsprung folgen drei Achsen bis zum großen Vorbau. Im Erdgeschoß wurde dieser Bereich symmetrisch angelegt, eine mittlere Türe, die von einem heruntergezogenen Erker betont wird, rechts und links davon je ein breites mit Segmentbogen überspanntes vierteiliges Fenster. Außen sind die Fenster schlicht von einer Nut gerahmt, die jedoch im unteren Drittel abrupt endet und durch die Verschneidung mit der äußeren Laibungskante eine diagonal nach vorne gekippte Raute anzeigt. Diese Art von Verschneidung findet sich bei vielen Fenstern des Theaters. Die Erhöhung des Fensters selbst zur Mitte hin wurde wieder mit einer ansteigenden horizontalen Fensterteilung mitvollzogen. Die Türe im Erdgeschoß ist in eine relativ tiefe Laibung hineinversetzt. Die Pilaster, die diesen kleinen Gebäudevorsprung rahmen, wurden um die Ecke wiederholt, da eine größere Tiefe zur Verfügung stand. Auch hier finden sich wieder die schon erwähnten Kreismotive. Das darüberliegende Parapetfeld wird allerdings von einem flachen Relieffeld geschmückt, zwei Putti halten einen Lorbeerkranz, dasselbe Motiv wie an den Erkern der Haupteingangsfront. Ansonsten wurde der Fensterbereich im ersten Obergeschoß ähnlich gestaltet wie in der zweiten Achse mit Vorsprung, nur etwas niedriger, da er ein in der Fassade liegendes, relativ hohes Pultdach bekam. Dieses endet in der Mitte der Attikazone. Rechts und links wieder die schon beschriebenen Fialen mit Aufsatz. Die Symmetrie der Erdgeschoßzone wiederholt sich im Obergeschoß allerdings nicht. Links vom Erker gibt es ein relativ einfaches dreiteiliges Fenster, rechts vom Erker wurden zwei mal zwei schmale Fenster mit je einem einfachen Fenstergesimse zusammengefasst. Die Attikazone läuft bis auf die Fialen als glatte Brüstung durch, es gibt allerdings unter den wieder symmetrisch links und rechts des Erkers angeordneten Mansardenfenstern je ein flaches Relieffeld mit den schon bekannten Putti mit Lorbeerkranz, diesmal einfach gerahmt. Die drei Mansardenfenster sind wieder ähnlich gestaltet wie bisher, wobei es in der Mitte zwei Fenster nebeneinander unter einem Giebel mit einfachem Blumenrelief gibt, die seitlichen Fenster sind je nur eins an der Zahl, das Giebelfeld bleibt glatt. Weit im Hintergrund sieht man eine mit Blech gedeckte Laterne, die über dem Publikumsraum platziert wurde und zur Belüftung dient.

Nach diesen fünf Achsen folgt ein großer Vorsprung des Gebäudes. Die Seiten wirken heute kahl, auf der Skizze von Fellner und Helmer sieht man jedoch auf dem Pendant

auf der gegenüberliegenden Seite wieder ein großes bemaltes Feld im Obergeschoß, darunter eine starke Rustikagliederung mit einer Holztafel. Die Vorderfront des Vorsprunges ist asymmetrisch gestaltet, im Erdgeschoß rechts eine Türe mit einer kunstvoll gestalteten, geschwungenen Überdachung aus Metall, links davon ein schmales Fenster, das sich im Obergeschoß in der Achse wiederholt. Die Türe selbst wird wieder von Pilastern gerahmt, die sich im Obergeschoß fortsetzen, die Gestaltung ist wie in Achse zwei, nur etwas einfacher und niedriger. Über diesem vorspringenden Gebäudeteil befindet sich eine weitere Terrasse mit Balustrade. An den Ecken die schon oben erwähnten Aufsätze in „Vasenform“.

Die letzten vier Achsen dieser Ansicht sind wie schon oben angemerkt dreigeschossig. Zuerst folgt eine Achse mit einem Fenster mit Segmentbogen im Erdgeschoß, analog zu der Achse drei und fünf, das darüberliegende dreiteilige Fenster des ersten Obergeschoßes wird im zweiten Obergeschoß wiederholt. Dann befindet sich mehr oder weniger in der Mitte ein relativ niedriges Fenster mit Segmentbogen, darüber ein zweigeschossiger Erker, wobei die Geschoßebenen nach unten versetzt sind, da sich dahinter die Stiegenpodeste befinden. Ansonsten ist der Erker ähnlich gestaltet wie der von Achse vier (in Pilaster- und Dachform), nur zweigeschoßig und ohne Relief in den Parapetfeldern. Nach einer vorletzten Fensterachse mit relativ schmalen Ausmaßen sieht man bei der letzten Achse dieser Ansicht im Erdgeschoß eine Türe mit einfachem Segmentbogen, darüber zwei schmale Fenster, die von einer Verdachung zusammengefasst wurden. Dies wird im zweiten Obergeschoß wiederholt. Die Dachzone darüber ist mit drei dezenten Gaupen geöffnet.

Dahinter erhebt sich, stark zurückversetzt, das Bühnenhaus (analog Abb. 26). Dieses hat ein hohes Mansardendach über einer Art von Sockel, den in der Mitte ein Gesimse durchschneidet. Auf diesem sitzen an den Ecken Postamente, in der Mittelachse des Bühnenhauses ein dreiteiliges, übergiebeltes Mansardenfenster. Die Fenster werden von den üblichen Pilastern mit Kreisen gerahmt, das Giebelfeld setzt sich aus leicht geschwungenen Seitenkanten mit Voluten, einem mittig gesetzten Kreis, darüber durchschneidendem Gesimse mit einem kleinen Dreieck und weiteren Voluten als Bekrönung, sowie seitlichen kleinen Fialen auf Postamenten zusammen. Die Eckpostamente wirken ähnlich wie Schornsteine, die Seiten zeigen pilasterähnlichen Formen mit einer mittigen Raute, oben ein Zahnschnitt und darüber Halbkreise mit einer Tiefenwirkung, wie eine aufgeschnittene Viertelkugel. Die Firstecken des

Mansardendaches betonen Spitzen mit einer im oberen Drittel angesetzten Kugel. Diese Betonung findet man auch an anderen Firstecken des Gebäudes.

#### 5.2.1.3 Fassade zum Hauptplatz - Bühnenhaus

Die Fassade zum Hauptplatz ist streng symmetrisch angelegt (Abb. 26). Sie wirkt heute recht kahl. Ursprünglich gab es hier eine reiche Freskenausstattung. Dvorak liefert uns dazu eine Beschreibung: in der Mitte war die Aufführung des Stückes „*Das heiße Eisen*“ von dem Nürnberger Schuster Hans Sachs am Marktplatz abgebildet.<sup>94</sup> Die dargestellten Personen und die Gebäude waren in renaissancezeitlichem Stil gehalten. Neben Musikern auf der rechten Seite gab es links eine Tanzszene.<sup>95</sup> Vage kann man diese Freskierung auf einer Ansichtskarte (Abb. 27) nachvollziehen. Sie füllte den ganzen oberen Bereich des Mittelteiles aus. Es gibt noch eine weitere Ansicht aus den 30er Jahren, auf der eine etwas veränderte Freskierung zu sehen ist. Schilder erwähnt, dass nach dem Ersten Weltkrieg Rudolf Staudenherz die Fresken erneuert hätte.<sup>96</sup> Bei einem genaueren Vergleich dieser beiden Abbildungen fällt auf, dass zum Beispiel die umliegenden Häuser des Markplatzes stark verändert worden sind. Heute müssen wir uns jedoch mit dieser sehr flach wirkenden Ansicht begnügen. Sie besteht aus drei Hauptteilen. Der Mittelbau ist viergeschossig mit einem hohen Mansardendach, er springt leicht vor, die seitlichen Teile sind zweigeschossig und ohne jegliche Öffnung, nur im linken Teil gibt es im Erdgeschoß ein kleines Fenster. Der Mittelteil entspricht dem Bühnenhaus und hat drei Achsen. In der Mittelachse im Erdgeschoß gibt es ein Tor mit Segmentbogen, es wird etwas seitlich abgesetzt durch Wandvorlagen betont. Rechts und links davon befindet sich je ein Fenster mit Segmentbogen, ähnlich denen der Seitenansicht von Achse drei und fünf. Die Torachse bleibt im ersten Obergeschoß geschlossen, in diesem Bereich war das Publikum des mittelalterlichen Stückes zu sehen; in den seitlichen Achsen gibt es je zwei einfache Fenster. Im zweiten Obergeschoß findet man drei gleichwertige Fenster in den Achsen, jeweils ein breiteres Mittelfenster und zwei schmale seitliche mit geradem Abschluss. Diese Fensteranordnung wird im dritten Obergeschoß wiederholt, jedoch hat man dort die Fenster mit Segmentbögen versehen und die jeweils drei zusammengehörigen mit einem Segmentbogen im Putz zusammengefasst. Diese Ordnung wird bis ins zweite

---

<sup>94</sup> Ilg 2004, S. 30.

<sup>95</sup> Dvorak 1998, S. 18 ff.

<sup>96</sup> Schilder 1985, S. 61.

Obergeschoß hinuntergezogen, ursprünglich wurde diese Rahmung auch durch Fresken mitvollzogen. Das Parapetfeld im dritten Obergeschoß ist zusätzlich in drei Felder geteilt. In den äußeren Wandfeldern des Mittelbaues war jeweils ein kunstvoller Rahmen gemalt, der links die Abbildung von Hans Sachs, rechts die von Jakob Ayrer beinhaltete. Knapp unter dem Hauptgesimse gab es noch girlandenartige Doppelbögen mit hängenden Blumen. Darüber, als oberer Abschluß des Mittelbaues läuft ein Gesimse mit einer Art Zwerggalerie durch, die sich mit zweieinhalb Bögen um die Ecken fortsetzt. Die Zwergbögen haben herabhängende kleine Wappenformen. Unter der Traufkante findet sich wieder ein Zahnschnitt. Die Attikazone wird durch die schon erwähnten Postamente an den Ecken abgeschlossen, in der Mittelachse ist ein großes Schriftfeld mit „Kaiser Franz Joseph Theater 1848-1898“ positioniert. Seitlich wird dieses Feld von Pilastern mit Blumengirlanden eingefasst, darüber ein Gesimse mit Zahnschnitt.

Die niedrigeren Seitenteile der Fassade werden im Erdgeschoß durch je drei Putznischen mit Segmentbogen gegliedert, in denen eine girlandenartige Bemalung angebracht war. Darüber gibt es eine einzige große Nische dieser Art, die auf der linken Seite die Darstellung von tanzenden Paaren und auf der rechten Seite die von Musikern trug. In den Zwickelfeldern war eine ornamentale Gestaltung mit integrierten Masken zu sehen.

#### *5.2.1.4 Fassade zur Hauptstraße*

Diese Fassade wiederholt viele Elemente der auf der gegenüberliegenden Seite zur Kirche schon beschriebenen Ansicht in spiegelverkehrter Form. Ich werde daher nur auf Unterschiede eingehen.

Von rechts beginnend, vom Hauptplatz her, wurde der erste Teil der Fassade, der gegenüberliegend zu dem großen Vorsprung mit Terrasse zurückversetzt war, hier mit dem Vorsprung in einer Ebene verschmolzen (Abb. 28 und 29). So gibt es eine durchgehende Fassade bis zu dem Rücksprung nach der sechsten Achse. In diesem ersten Teil gibt es bei gleicher Gesamtbreite im Vergleich mit der gegenüberliegenden Fassade fünf statt vier Achsen. In der Mittelachse sieht man wieder einen zu den übrigen Geschoßebenen hinunterversetzten Erker, jedoch befindet sich darunter eine Türe, kein Fenster. Die rechts und links vom Erker liegenden Fenster wurden schmaler angelegt, daher in ihrer Zahl verdoppelt, die äußeren im ersten Obergeschoß etwas breiter, im zweiten Obergeschoß noch einmal verdoppelt. Insgesamt ist dieser



Fassadenteil recht schlicht gehalten, einzig der Erker zeigt die schon gewohnten Schmuckelemente. Natürlich kann man auch in diesem Bereich annehmen, dass es ursprünglich eine Fassadenmalerei gegeben hat.

Dieser rechte Teil der Fassade geht dann fast nahtlos in den gegenüberliegend stark vorspringenden Bauteil über, man sieht nur einen ganz geringen Gebäudevorsprung, den eine Regenrinne markiert. Auch dieser mittlere Teil ist recht schlicht gehalten. Er hat im Erdgeschoß ein einfaches, im ersten Obergeschoß ein zweigeteiltes Fenster, durch Pilaster gerahmt, aber nicht so aufwendig wie auf der gegenüberliegenden Seite. Darüber gibt es wieder eine Terrasse mit Balustrade. In der Skizze von Fellner und Helmer (Abb. 20) ist dieser Teil jedoch genauso wie auf der zur Kirche liegenden Seite dargestellt, ein Eingang im Erdgeschoß mit baldachinartigem Dach und Fassadenbemalung im ersten Obergeschoß. Wurden diese Teile später entfernt?<sup>97</sup>

Danach folgen wieder drei Achsen der Fassade, die stark zurückversetzt sind (entsprechend Achse drei bis fünf der gegenüberliegenden Seite). Derzeit wird dieser Teil im Erdgeschoß von einem Vorbau verdeckt, dessen Erbauungszeit jedoch jüngeren Datums ist und ich ihn daher nicht behandeln werde (Abb. 30).<sup>98</sup>

Diese restlichen fünf Achsen bis zur Haupteingangsfront sind ansonsten genau spiegelbildlich gestaltet wie auf der gegenüberliegenden Seite (Achse eins bis fünf). Alle Fensteranordnungen und die dekorative Gestaltung sind gleich, nur der vorspringende Bauteil in Achse zwei springt hier noch etwas stärker vor als auf der anderen Seite.

#### *5.2.1.5 Zusammenfassung*

Nach einer genauen Betrachtung der vier Fassaden des Theaters kann man eine gewisse Hierarchisierung zur Haupteingangsfront feststellen. Obwohl viele Teile der Fassadenmalerei fehlen, die den Charakter des Gebäudes stark beeinflusst haben, kann man doch eine Steigerung des Ornaments in den Baudetails zum Haupteingang hin feststellen. Die Gestaltung der verschiedenen Bauteile wird immer einfacher hin zum Hauptplatz. Dort jedoch nimmt das Bühnenhaus noch einmal einen imposanten Platz (auch von der Höhe her) ein. Außerdem war mit der ursprünglichen Freskierung hier sicherlich ein Hauptthema dargestellt, eben das Theaterspiel. Was die Symmetrie

---

<sup>97</sup> Bei genauerer Betrachtung dieser Skizze und auch des bei Hoffmann publizierten Grundrisses fällt ein deutlicher Gebäudevorsprung auf dieser Fassade auf, zur Kirche hin sieht man zumindest im Grundriss nur einen geringen Vorsprung. Wurde diese Anordnung ursprünglich umgekehrt geplant? Vgl. Grundriss in: Hoffmann 1966, Abb. 33.

<sup>98</sup> Auch auf der Skizze von Fellner und Helmer scheint dieser Bauteil nicht auf (Abb. 20).

betrifft, kann man trotz einer gewissen „Verunklärung“ an diversen Stellen durch Vor- und Rücksprünge, die einmal gemeinsam mit der Malerei zum malerischen und romantischen Eindruck des Gebäudes beigetragen haben, eine gewisse Symmetrie entdecken, besonders an der Haupteingangsfassade und der Fassade des Bühnenturms, aber in einem gewissen Maße auch an den Seitenfronten des Theaters.<sup>99</sup>

### 5.2.2 Innen

In Fellner und Helmers Sammelwerk von 1914 wurden alle von ihnen gebauten Theatergrundrisse in gleichem Maßstab abgebildet. Dadurch wird schnell ersichtlich, dass es sich bei dem Berndorfer Theater um ein eher kleines, fast zu sagen „intimes“ Theater handelt.<sup>100</sup> Die überbaute Fläche beträgt laut Plan 1220 Quadratmeter, es gibt 438 Plätze.<sup>101</sup>

Man betritt das Theater durch das zentral gelegene Vestibül, von dem aus man in den halbkreisförmigen Umgang gelangt (vgl. Grundrisse und Schnitt Abb. 31-33). Im Erdgeschoß hat der Zuschauerraum eine kreisähnliche Form, im ersten Obergeschoß wird er, da er nur einen Bruchteil des unteren Bereiches überdecken kann, um die Fläche des unteren Umgangs erweitert. Logen gibt es nur im letzten seitlichen Feld vor der Bühne. Vom oberen Zuschauerraum sind zwei Stiegenanlagen schnell zu erreichen.<sup>102</sup> Der untere Zuschauerraum kann auch durch seitliche Ausgänge (ohne durch das Vestibül gehen zu müssen) verlassen werden. All diese Vorkehrungen wurden nach dem Ringstraßentheaterbrand von 1880 notwendig, bei dem viele Personen auf schlecht erreichbaren, nicht belüfteten Stiegenanlagen und insgesamt zu wenigen Fluchtwegen umkamen.<sup>103</sup>

#### 5.2.2.1 Vestibül

Im rechteckig angelegten Vestibül gibt es drei Eingänge von außen, in der Mittelachse den Haupteingang (Abb. 22) mit einer großen Holz-Glas-Wand. In dieser Wand sind

---

<sup>99</sup> Dort zwar nicht in den Seitenfassaden an sich, was auch durch die unterschiedlichen Funktionen der Bauteile dahinter (Bühnenhaus, Zuschauerraum und Eingangsbereich) bedingt ist, aber zwischen den Seitenfassaden untereinander.

<sup>100</sup> Fellner und Helmer 1914, S. 50. In: Der Architekt, 5.Jg.(1899), S. 10 findet sich eine genaue Beschreibung der Maße der Gänge, Sitze, Stiegen usw.

<sup>101</sup> Laut Buschek, Iskra, in: Dienes 1999, S. 137. Die Sitzplatzanzahl schwankt in verschiedenen Publikationen, z.B. in: Der Architekt, 5. Jg.(1899), S. 10: 488 Plätze.

<sup>102</sup> Es gibt noch zwei weitere Stiegenanlagen, die wurden jedoch getrennt für die Logenbesucher angelegt.

<sup>103</sup> Buschek, Iskra, in: Dienes 1999, S. 10 ff.

mittig eine Doppeltüre und rechts und links eine Seitentüre eingelassen.<sup>104</sup> Im unteren Bereich dieser Wand sieht man eine Holzvertäfelung, darüber im Sichtbereich hochrechteckige schmale Fenster mit oberem Halbkreisabschluss, in einer Folge von 3-1-2-2-1-3. Drei Felder entsprechen den äußeren Türen, je ein Feld den „Stehern“ dazwischen, von Pilastern gerahmt, und zwei mal zwei Felder den mittleren Türen. Kleine Quersprossen gliedern die Fenster, wodurch kleine Felder entstehen. Über einem starken Hauptgesimse folgt im oberen Bereich ein weiterer Glasbereich mit längs und quer liegenden, diesmal schmälere Leisten. Der ganze Holz-Glas-Wandbereich wird durch eine Profilierung aus Stein mit oberem Korbogenabschluss eingefasst. Neben diesem Eingang gibt es zwei weitere, seitliche Eingänge in den Arkadenachsen.

Im Vestibül befindet sich gegenüber dem Haupteingang ein als Kassa dienender Einbau (Abb. 34). Es handelt sich wieder um eine Holz-Glas-Konstruktion, im unteren Bereich eine Holzvertäfelung, dann ein großer Bereich mit Sichtglas, zarte Quer- und Längsstreben. Es folgt ein etwas stärkerer Balken als Gesimse, darüber ein weiterer Glasbereich. In den drei mittleren Achsen gibt es eine leichte Aufwölbung der Querbalken, eine Art Überhöhung, die im obersten Abschluß als flacher Dreiecksgiebel betont wird. Es folgt eine Art Tonnendach mit abgerundeten Enden.

Über dem Vestibül erhebt sich eine gewölbte Decke mit Stichkappen. Ein großer Spiegel in der Mitte wird von zarten Profilen, sowie kunstvollen, vergoldeten Ranken, Blättern und Bändern gerahmt. Ob es hier ursprünglich eine Bemalung gab, bleibt fraglich.

Glas-Holz-Flügeltüren führen in den Umgang mit den Garderoben bzw. in die Stiegenhäuser links und rechts.

Im Obergeschoß gibt es ein Foyer mit Buffet und weiteren Garderoben (Abb. 32). Dort hängt das Bild vom Maler Hans Temple, das den Eröffnungstag des Theaters mit seinen Teilnehmern abbildet (Abb. 35).

---

<sup>104</sup> Da dieser Eingang nach dem Krieg eine gänzlich andere Form hatte, handelt es sich hierbei um eine Rekonstruktion. Dvorak 1998, S. 63.

#### 5.2.2.2 Zuschauerraum

Wenn man die Form des Zuschauerraumes im Berndorfer Theater analysiert, kommt man zu dem Schluss, dass es sich um die Kategorie „Zuschauerraum mit Balkonrängen“ handelt.<sup>105</sup>

Den unteren Zuschauerraum betritt man durch fünf Doppelflügeltüren (Abb. 36-38). Es zeigt sich, ganz im Gegensatz zum äußeren Erscheinungsbild des Theaters, eine rokokohafte Ausstattung. Die Farben Rot, Weiß und Gold dominieren. Im Erdgeschoß sind die Türen in Weiß gehalten und tragen goldene Verzierungen. Dazwischen liegen rot tapezierte Wandfelder, jeweils drei zwischen den Türen. Das gesamte Parterre ist mit Sitzen ausgestattet, nur ein Mittel- und ein Umgang bleiben frei.

Darüber erhebt sich eine weiß-gold gehaltene Brüstung des Obergeschoßes. Diese wirkt in den Zeichnungen aus der Anfangszeit geschwungen in ihrer Form, wovon in der heutigen Ausführung nichts mehr zu sehen ist. Es folgen die Sitzreihen der oberen Ränge. Die umschließenden Wände sind mit einem Raster aus weiß-goldenen Pilastern versehen, dazwischen liegen rote Wandfelder mit Portraits. Diese wurden von Johann Karl Peyfuss (1865-1932) gemalt und stellen berühmte Wiener Schauspieler (zum Beispiel Maria Geistinger, Alexander Girardi, ...) <sup>106</sup> der Zeit dar. Jedes Bild ist mit einem schmalen Goldrahmen versehen. Es folgt ein schmales Gesimseband, das alle Wandfelder und Pilaster zusammenfasst. Am Ansatz der gewölbten Decke darüber wurde eine goldene Malerei angebracht, die rocailleartig die verschiedenen Felder mit höheren und niedrigeren Bögen überspannt. Da dies alles eine Rekonstruktion ist, kann man nur mehr schwer feststellen, wie die ursprüngliche Ausstattung ausgesehen hat (ein Anhaltspunkt ist das Gemälde Abb. 35).

Vor der Bühne (Abb. 39) befindet sich ein Wandfeld, das mit besonderer Sorgfalt ausgestattet wurde. Es hebt sich vom übrigen Zuschauerraum durch eine Art schmales Triumphbogenmotiv in Korbbogenform ab, an dieser Stelle verengt sich der Raum auch zur Bühne hin. Dieser Einschnitt wiederholt sich noch einmal vor der Bühne. Ebenso wurde dieser letzter Wandabschnitt schräg gestellt (siehe Grundriss Abb. 31), das heißt, mit eben erwähntem Rahmen ergibt sich eine Art perspektivische Tiefenwirkung zur Bühne hin. Dieses letzte Wandfeld vor der Bühne wurde für große

---

<sup>105</sup> Einteilung der Theater von Fellner und Helmer nach Hoffmann 1966, S. 74.

<sup>106</sup> Moritz Necker: Das Arbeitertheater in Berndorf. In: Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. 1. Halbjahr. 2. Jg. (1899/1900) S. 111/112. Zit. in: Ilg 2004, S. 30.

Logen konzipiert, sogenannte Prosceniumslogen. Es gibt je eine im Erdgeschoß und eine sehr hohe Loge im Obergeschoß. Die Brüstungen der Logen springen ein Stück vor, sie wurden in alten Abbildungen mit rotem Samt behängt, eventuell als Zeichen einer Nobilitierung, sowohl für den Kaiser als auch für Arthur Krupp. Die oberen Logen wurden mit einem Rundbogen abgeschlossen, daneben Karyatiden, die von Othmar Schimkowitz (1864-1947) geschaffen wurden.<sup>107</sup> Es handelt sich dabei um Gestalten der Wahrheit, Schönheit und Kunst.<sup>108</sup> Über dem Scheitel des Bogens folgt eine aus vergoldetem Stuck gestaltete rocailleartige Form, den restlichen oberen Deckenbereich fasst ein großes Feld zusammen, bestehend aus Blättern, Bändern und Ähnlichem. Diese Logen haben einen separaten Eingang und ein Stiegenhaus. Hinter dem Orchestergraben, der für 24 Musiker konzipiert wurde, erhebt sich die Bühne, 17m mal 9,5m groß, eine Abdeckung für den Souffleur kann man heute noch im Krupp Stadt Museum finden (Abb. 40). Der originale Hauptvorhang stammte vom Maler Schalud.<sup>109</sup>

### 5.3 Frage des Stils

Wie schon aus der obigen Beschreibung ersichtlich, handelt es sich bei dem Berndorfer Theater um ein „Stilpasticcio“. Dieses besteht einerseits aus der Diskrepanz zwischen Innen und Außen, als auch in der Addition verschiedener einzelner Formen zu einem Ganzen. Dies wird im Folgenden erläutert.

#### 5.3.1 Außen – Deutsche Neorenaissance – Nürnberger Stil

Der Stil des Berndorfer Theaters - man spricht hier über den äußeren Eindruck - wird in der Literatur als „*Deutsche Neorenaissance*“ bezeichnet.<sup>110</sup>

Wenn man der Frage nachgeht, wann der Stil der Neorenaissance in Wien im 19. Jahrhundert auftrat, stößt man auf Jakob Burckhart, der 1860 das Werk „*Die Kultur der Renaissance in Italien*“ verfasst hat.<sup>111</sup> Durch seine Publikation kam es zu einer Hinwendung zur italienische Renaissance, die dann für zirka 20 Jahre als „*Wiener Stil*“ galt, das heißt, dass die Habsburger sie als ihren Repräsentationsstil

---

<sup>107</sup> Buschek, Iskra, in: Dienes, 1999, S. 137.

<sup>108</sup> Dvorak 1998, S. 29.

<sup>109</sup> Dvorak 1998, S. 29.

<sup>110</sup> Klein, Dieter, in: Dienes 1999, S. 49.

<sup>111</sup> Mennekes 2005, S. 7.

einsetzten.<sup>112</sup> Um 1880 wurde sie vom Neobarock abgelöst, da man sich in Konkurrenz zum deutschen Herrscherhaus sah und sich von diesem abgrenzen wollte (nähere Ausführungen zum Neobarock im Kapitel über die Margaretenkirche).<sup>113</sup>

Warum also ließ Arthur Krupp um 1890 ein Gebäude im Stil der deutschen Neorenaissance errichten, wenn er, wie man vermuten kann, dem österreichischen Kaiser „gefallen“ wollte?<sup>114</sup> Wollte er damit einen Bezug zu seiner deutschen Herkunft herstellen?

#### 5.3.1.1 Definition der Deutschen (Neo)Renaissance

Zunächst einmal zum Begriff der „*Deutschen (Neo)Renaissance*“. Dieser Stil wurde ab der Mitte der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts in Deutschland vermehrt eingesetzt und war im Gegensatz zur Neogotik oder dem Neobarock „*eine wirkliche Neuentdeckung, fast eine Erfindung*“, schreibt Mennekes in seiner Dissertation mit dem Titel „*Die Renaissance der deutschen Renaissance*“.<sup>115</sup> Ausschlaggebend war vor allem die Münchner Kunst- und Kunstgewerbeausstellung, die 1876 stattfand.<sup>116</sup> Diese Ausstellung betonte die Bedeutung der Deutschen Renaissance in Abgrenzung zur französischen und italienischen. Als Grundlage wurde jedoch sehr wohl auf die italienische Renaissance zurückgegriffen, dazu kam aber die nationale Komponente in Deutschland, zusätzlich noch eine „*romantische Rezeption der Dürerzeit*“.<sup>117</sup> Zu dieser Zeit gab es einen regen Austausch zwischen Deutschland und Österreich, da zum Beispiel Deutschland sich in seiner Reform des Kunstgewerbes sowohl an England, aber auch an Österreich orientierte. Zudem kamen im Zuge der Ringstrassenverbauung viele deutsche Künstler nach Wien.<sup>118</sup> Im Weiteren folgten Publikationen von August Ortwein mit dem Titel „*Deutsche Renaissance*“, ein Sammelwerk, in dem Architektur, Dekorationen und Kunstgewerbe in Originalaufnahmen präsentiert wurden (1871-87), sowie Wilhelm Lübkes „*Geschichte der deutschen Renaissance*“ (1873), die beide neben deutschen

---

<sup>112</sup> Nierhaus benennt diesen Stil als „*Neu-Wiener Stil*“. Nierhaus 2007, S. 83.

<sup>113</sup> Landwehr 2012, S. 128. Gebäude der Deutschen Neorenaissance sind zum Beispiel der Erweiterungsbau der Nationalbank von Friedrich von Schmidt 1873, besonders dann Wohnhausbauten mit „*reichen, dekorativ verteilten Detailformen, meist des 16. und 17. Jahrhunderts, die durch keine Ordnung gebündelt werden...*“ Wagner-Rieger 1970, S. 231. Außerdem wird der Justizpalast als „*freie Auffassung der deutschen Renaissance*“ bezeichnet. Wagner-Rieger 1970, S. 252. Weitere Beispiele sind das Hotel Meissl & Schädln (Neuer Markt 2, 1896). Wagner-Rieger 1970, S. 254.

<sup>114</sup> Dass hier der Bauherr einen entscheidenden Einfluss auf den Stil des Bauwerkes gehabt haben muß und nicht die Architekten, legt die Betrachtung der anderen, von Fellner und Helmer gebauten Theater nahe, wo bald klar wird, dass kein einziges anderes davon in der „*Deutschen Neorenaissance*“ geplant wurde. Genauerer dazu im Kapitel 5.4 über Vergleiche.

<sup>115</sup> Mennekes 2005, S. 8/9.

<sup>116</sup> Mennekes 2005, S. 15.

<sup>117</sup> Mennekes 2005, S. 21.

<sup>118</sup> 1863 wurde die Einrichtung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie von Kaiser Franz Joseph verordnet. Mennekes 2005, S. 25 ff.

Beispielen auch solche aus Österreich umfassten und großen Einfluss auf die zeitgenössische Architektur hatten.<sup>119</sup>

Wenn man sich noch eingehender mit der Literatur über das Theater befasst, stößt man in einem Bericht eines Zeitgenossen über die Eröffnung des Theaters auf den Begriff „Nürnberger Stil“.<sup>120</sup> Dieser weist auf eine noch genauere Definition und Verankerung im deutschen Raum hin. Das wird auch bestätigt durch die Tatsache, dass, wie wir bei der Beschreibung des Theaters gesehen hatten, auf der Seite zum Hauptplatz hin die Aufführung eines Theaterstückes, das von einem Nürnberger Autor verfasst worden war, dargestellt war.

Was versteht man nun unter „Nürnberger Stil“?

*„Nicht zuletzt war der Nürnberger Stil auch der bauliche Ausdruck des Wunsches der 1806 unter bayerische Landeshoheit gefallenen Stadt – in kultureller Abgrenzung an das bayerische Königreich – an die eigene alte reichsstädtische Tradition anzuknüpfen, an die vergangene „goldene Epoche“ der Stadt in der Dürerzeit, als Nürnberg seinen kulturellen und wirtschaftlichen Höhepunkt erreicht hatte. Die malerischen Formen, die diese Strömung hervorbrachte, erfüllten die emotionalen Bedürfnisse des Bürgertums, das diesen Ideen nachhing.... Die dem Nürnberger Stil zuzurechnenden Gründerzeitbauten .... weisen meist regelmäßig gegliederte ornamentierte Fassaden mit stehenden Fensterformaten und vertikaler Betonung auf. Es werden bevorzugt Ornamente der Spätgotik und der Frührenaissance, meist in steinmetzartiger Ausformung, oft mit aufwändigen Natursteinwerkstücken verwendet. Häufig sind beide Stilrichtungen vermischt, etwa gotisierende Maßwerke in Brüstungsfeldern unterhalb der Fenster und Renaissancegesimse. Die Fassaden sind häufig durch Erker, ein- bis dreigeschossig, akzentuiert, die Dächer – in Entsprechung der traditionellen Dachlandschaft – steil ausgeführt.“<sup>121</sup>*

Dies bedeutet also, dass beim „Nürnberger Stil“ nicht nur Renaissanceelemente, sondern auch Ornamente der Spätgotik eingesetzt wurden. Diese Feststellung trifft meines Erachtens nach am besten auf die Außengestaltung des Theaters zu. Dadurch kann man das Nebeneinander von Erkern, Strebepfeilern, Arkadenmotiven, Fassadenmalerei, steilen Dachformen usw. nicht nur als zufällig zusammengewürfelten Stilmix erklären, sondern einen bewussten Gestaltungswillen,

---

<sup>119</sup> Mennekes 2005, S. 29 ff.

<sup>120</sup> Beschreibung eines Zeitgenossen 1898, zit. in: Lautscham 2005, S. 206.

<sup>121</sup> Götz, Norbert: Historismus, Jugendstil und Nürnberger Stil. Ausstellungskatalog. Nürnberg 1980, zit. in: [http://de.wikipedia.org/wiki/Nürnberger\\_Stil](http://de.wikipedia.org/wiki/Nürnberger_Stil).

eben den Einsatz des „*Nürnberger Stils*“ als Rückgriff auf das deutsche „goldene Zeitalter“ darin sehen.

Zusätzlich lässt sich ein Zusammenhang zur Darstellung des Festzuges auf der Haupteingangsfassade herstellen (Abb. 23): „*Wie stark sich Teile der Bürgerschaft vor allem mit der Zeit der deutschen Renaissance als Blütezeit des Bürgertums ganz öffentlich identifizierten, zeigten zum Beispiel historische Festzüge, wie derjenige, der 1879 in Wien im Rahmen der Festlichkeiten angelegentlich der Silberhochzeit des österreichischen Kaiserpaares abgehalten wurde.*“<sup>122</sup> Dieser Festzug nahm wiederum Bezug auf den Festzug für Kaiser Maximilian, der von Dürer konzipiert wurde. So einen Festzug wollte anscheinend auch Arthur Krupp für den Kaiser hier abhalten.<sup>123</sup>

### 5.3.1.2 Unterschied zur italienischen Renaissance

Was macht nun den Unterschied zur italienischen Renaissance aus, die, wie schon erwähnt, sehr wohl auch in die deutsche Renaissance eingeflossen ist?<sup>124</sup> Durch unterschiedliche klimatische Verhältnisse wurden in nordischen Ländern Erker statt Balkone eingesetzt, weiters steilere Dächer wegen der Schneelast angebracht. Die Giebelseite wurde (im Unterschied zur französischen Renaissance) zur Straße hin angekehrt. Aus einem „Gemütsbedürfnis“ stattete man die Bauten mit Erkern, Treppentürmen, Wandmalerei usw. aus. Auch das Kunsthandwerk hatte einen wichtigen Stellenwert, was man in Berndorf besonders gut an den Gittern, Baldachinen, Laternen, Steinmetzarbeiten usw. sieht. Insgesamt wird der deutschen Renaissance ein Reichtum an Formensprache attestiert.<sup>125</sup>

#### *Stufengiebel*

Ein besonders auffälliges Element dieser Gruppe stellt beim Berndorfer Theater der Stufengiebel (Abb. 19-21) dar. Man findet einen solchen schon in der Renaissance, unter anderem in den Niederlanden, auf deutschem und polnischem Gebiet (Abb. 41). Die Berndorfer Lösung entlehnt jedoch auch Elemente des Volutengiebels (Abb. 42), wie die kleinen Fialen auf jeder Stufe und schwächt die Härte der reinen Stufen-Form durch kleine Halbkreise ab. Hier wurde also eine traditionelle Grundform mit neuen Details versehen. Ähnlich kombinierte Giebelformen finden sich nur in der Neorenaissance (Abb. 43).

---

<sup>122</sup> Landwehr 2012, S. 22.

<sup>123</sup> Dies ist sowohl bildlich gemeint, als Abbildung auf der Fassade, als auch in der Realität, da der Eröffnungstag des Theaters auch mit einem Festzug für den Kaiser gestaltet wurde.

<sup>124</sup> Hier beziehe ich mich auf die großen Hauptformen, nicht auf ornamentale Details.

<sup>125</sup> Mennekes 2005, S. 34/35.



### *Erker*

Ein weiteres wichtiges Fassadenelement des Theaters ist der Erker. Dieser kommt auf den verschiedenen Seiten in unterschiedlichen Ausprägungen vor (siehe Beschreibung oben), stammt jedoch in seiner Grundform aus der Spätgotik und wurde vermehrt in der Renaissance eingesetzt. Ein Beispiel, das in seinen Formen dem Erker der Hauptfassade von Berndorf sehr nahe kommt (abgesehen von der Zweigeschoßigkeit) findet sich z.B. in Schloß Hartenfels in Sachsen (Abb. 44). Sowohl die Pultdachform, die Gliederung der Putzfläche mit Pilastern und feinem Ornament, sowie der untere Abschluss des Erkers (hier mit Säule) haben eine ähnliche Ausprägung, wobei die Gestaltung des Erkers von Schloß Hartenfels eine noch feinere Qualität besitzt.

### *Arkaden*

Die Arkaden des Theaters haben (trotz ihrer rundböygigen Form) einen spätgotischen Charakter und erinnern an Wohnhäuser in Norditalien, Tschechien oder Österreich (Abb. 45). Die schrägen Strebepfeiler an den Ecken des Theaters vervollständigen den Eindruck dieser Epoche (vgl. Abb. 24 mit Strebepfeilern von Lahr, Abb. 46).

#### *5.3.1.3 Französische Einflüsse*

Neben diesen Einflüssen aus dem deutschen Raum kann man auch gewisse Anleihen aus der französischen Renaissance feststellen. Frankreich selbst erlebte im 19. Jahrhundert unter anderem durch die Restaurierung beziehungsweise den partiellen Neubau des Pariser Rathauses eine Wiederbelebung der eigenen Renaissance. Diese hatte Auswirkungen bis nach Wien.<sup>126</sup> Dabei trat unter anderem das hohe Mansardendach, das wir auch beim Berndorfer Theater wiederfinden, in den Vordergrund. Die verschiedenen Dachaufbauten und Fenstergestaltungen erinnern an die Schlösser Chambord, Azay-le-Rideau bzw. Chenoncaux (Abb. 47, 48). Bei den Mansardenfenstern von Chambord finden sich zum Beispiel die flachen Pilaster als Fensterrahmung, auch Rauten und Kreise wurden als Motive eingesetzt. Weiters sitzen kleine vasen- bzw. fialartige Aufbauten an den äußeren Enden der aufgesetzten Giebel und auf deren Spitze, wobei in Chambord der Giebel eine Trapezform mit eingeschwungenen Seiten besitzt, in Berndorf jedoch aus einem Dreieck geformt wurde. Weitere Parallelen sind die hoch über die Dachfläche geführten Kamine, die eine eigene Gestaltung mit Profilen bekamen, wenn sie auch in den französischen Beispielen noch kunstvoller ausgeführt wurden. Bei Chambord sieht man schließlich

---

<sup>126</sup> Wagner-Rieger 1970, S. 100.

noch an den zusammenlaufenden Dachkanten zarte Fahnenstangen mit Verzierungen, welche auch in Berndorf im Originalzustand (siehe Abb. 19) in etwas einfacherer Form einmal vorhanden waren.

#### 5.3.1.4 *Sächsische Renaissance*

Ein geographisches Gebiet, in dem man eine gehäufte Form von Parallelen findet ist Sachsen, es handelt sich dabei um Gebäude der „*Sächsischen Renaissance*“. Als Beispiele können Profanbauten wie Rathäuser, z.B. die von Torgau oder Saalfeld gelten (Abb. 42, 49). Bei Saalfeld fallen besonders Details wie Halbkreise an den Volutengiebeln, Strebepfeiler, sowie Erker mit Pultdächern ins Auge. Torgau weist, wie schon erwähnt, wiederum stärker abgetreppte Giebel mit Fialen auf, außerdem kann man eine Ähnlichkeit zwischen dem achteckigen Glockenturm mit Zwiegeldach und dem Belüftungsturm des Theaters in Berndorf finden. Auch bei Schloss Hartenfels häufen sich die Details (z.B. Abb. 44). Das bedeutet also, dass in Berndorf nicht ein bestimmtes Gebäude kopiert, sondern aus einem großen Formenschatz eine Neuschöpfung kreiert wurde.

Wenn man in der Literatur nach weiteren Gründen für die Verwendung der „*Deutschen Renaissance*“ sucht, liefert Dienes eine eher allgemeine Erklärung, derzufolge die Renaissance im Historismus oft für Kultur- und Bildungsstätten eingesetzt wurde, da sie den Humanismus vertrat.<sup>127</sup> Krause hingegen schreibt: „*Hinter dem Erfolg der deutschen Renaissance standen wohl weniger ideologische Gründe als die malerischen Qualitäten, welche diesem Stil eigen sind und die sich trefflich mit der späthistorischen Dekorationsfreudigkeit ergänzten.*“<sup>128</sup>

#### 5.3.1.5 *Fassadendetails mit Bezug auf die Funktion als Schauspielhaus*

Wagner-Rieger weist darauf hin, dass ab 1870 die Formen der deutschen Renaissance auch aus „*historisch-patriotischen Gründen*“ eingesetzt wurden. Sie bringt als Beispiel die Wiener Volksoper, die 1898 als Kaiser-Jubiläums-Stadttheater errichtet wurde. Man wollte den Charakter eines deutschen Schauspielhauses übernehmen, daher sollte das Gebäude im Stil der Deutschen Renaissance errichtet werden.<sup>129</sup> Ob

---

<sup>127</sup> Dienes 1999, S. 24.

<sup>128</sup> Krause, Walter, in: Krause, Laudel und Nerdinger 2001, S. 196.

<sup>129</sup> Wagner-Rieger 1970, S. 254.

in Berndorf ähnliche Bezüge angestrebt wurden? Dass die Fassadengestaltung direkt auf die im Gebäude ablaufenden Vorgänge Bezug nahm, zeigen neben dem leider nicht mehr vorhandenen Fresko mit der Theateraufführung auf der Seite zum Hauptplatz hin auch zwei Medaillons auf der Eingangsfront, die Hans Sachs und Gottfried Prehauser darstellen. Wer waren diese Personen?

*Hans Sachs* (1494-1576, beides Nürnberg) war Schuhmachermeister und Dichter. Dabei setzte er sich für die Reformation ein, ebenso für die Meistersingerei, schrieb auch politische Stücke sowie Fastnachtsspiele.<sup>130</sup> Er wurde besonders dadurch bekannt, dass Richard Wagner ihm eine Hauptrolle in den „Meistersingern von Nürnberg“ zuteilte.

Der auf der Rückseite in der gemalten Arkade positionierte *Jakob Ayrer* (1543-1605, beides Nürnberg) gilt als Nachfolger von Hans Sachs, er verfasste mehr als 100 Dramen, seine Neuerungen waren jedoch ausführlichere Bühnenanweisungen, komplexere Bühnenbilder und Kostüme. Außerdem integrierte er das Singspiel in Deutschland in die gängige Aufführungspraxis.<sup>131</sup>

*Gottfried Prehauser* (1699-1769, beides Wien) stellt hiervon die einheimische Komponente dar. Er war Wanderschauspieler und Schriftsteller, trat besonders in der Rolle des Hanswurst auf und schrieb komödiantische Stücke für das „einfache“ Volk.<sup>132</sup>

Diese konkrete Auflistung von Personen und Darstellung einer bestimmten Art von Theater, das für das einfache Volk gedacht war, entspricht stark der Ausrichtung des Theaters für die Arbeiter, die nicht mit schwer verständlichen Stücken, sondern mit leichten Possen, eventuell mit moralischem Charakter, unterhalten werden sollten.<sup>133</sup>

#### 5.3.1.6 Zusammenfassung

Man kann also zusammenfassen, dass in der Fassade des Berndorfer Theaters einerseits die „*Deutsche Neorenaissance*“ beziehungsweise der „*Nürnberger Stil*“ eingesetzt wurde, die sich aus den verschiedensten Elementen der Spätgotik, der deutschen, italienischen und französischen Renaissance zusammensetzten, andererseits in Details konkret auf die Funktion des Gebäudes als Theater Bezug genommen wurde, und zwar nicht nur auf Deutschland, sondern auch auf Österreich,

---

<sup>130</sup> [www.zeno.org/Literatur/M/Sachs,+Hans/Biographie](http://www.zeno.org/Literatur/M/Sachs,+Hans/Biographie).

<sup>131</sup> [www.literaturportal-bayern.de/autorenlexikon?task=lpbauthor.default&pnd=118651307](http://www.literaturportal-bayern.de/autorenlexikon?task=lpbauthor.default&pnd=118651307).

<sup>132</sup> [www.austria-lexikon.at/af/AEIOU/Prehauser%2C\\_Gottfried](http://www.austria-lexikon.at/af/AEIOU/Prehauser%2C_Gottfried).

<sup>133</sup> Dies bestätigt auch die Auflistung der im Berndorfer Theater aufgeführten Stücke und die Portraits der Volksschauspieler im Inneren. Zur Eröffnung wurde das Karlweis'sche Volksstück „Der kleine Mann“ gegeben. Dvorak 1998, S. 25.

indem man einen österreichischen Schauspieler und Dichter, Gottfried Prehauser, zitierte.

Mit großer Wahrscheinlichkeit geht der Einsatz dieser Baustile und der erwähnten Details auf die Wünsche Arthur Krupps als Bauherr zurück, da kein anderes Theater von Fellner und Hellmer eine auch nur annähernd ähnliche Fassade besitzt. Leider gibt es dafür keine schriftlichen Beweise.<sup>134</sup> Man kann annehmen, dass Arthur Krupp zeitlebens einen Bezug zu seinem Heimatland empfand und vielleicht auch deshalb die „*Deutsche Neorenaissance*“ bevorzugte.

### 5.3.2 Innen - Neorokoko

Das Innere des Theaters ist im Gegensatz zum Äußeren im Stil des Neorokoko gehalten, Dvorak bezeichnet es als „Rokoko-Schlosstheater“.<sup>135</sup> Dieser Stil findet sich jedoch häufiger bei anderen Theaterbauten von Fellner und Helmer, daher muss man nicht unbedingt einen direkten Einfluß des Bauherren annehmen. Ein Beispiel dafür ist das Innere des Volkstheaters in Wien, das im „*dritten Rokoko*“ gestaltet wurde.<sup>136</sup> Laut Kitlischka fiel der Malerei dabei die Aufgabe zu, „die Mitte zwischen illusionistischer Raumausweitung und dekorativer Bereicherung zu finden“.<sup>137</sup> Die Malerei des Plafonds des Volkstheaters stammt von Eduard Veith, in Berndorf dürfte es eine solche nicht gegeben haben, was man auf dem Gemälde vom Eröffnungstag des Theaters von Hans Temple sehen kann (Abb. 35). Ottilinger stellt fest, dass sich das „dritte Rokoko“ zu einer „*bürgerlichen Stilmode für bestimmte Gestaltungsaufgaben, wie ... Fest- und Theaterräume*“ entwickelt hatte,<sup>138</sup> weshalb ein Einsatz im Theater in Berndorf nur allzu plausibel erscheint.

### 5.3.3 Vergleiche

Wie schon erwähnt, haben das Architektenduo Fellner und Helmer 48 Theaterbauten, großteils in der k. u. k. Monarchie, errichtet.<sup>139</sup> Ihr Erfolg lag einerseits in der Umsetzung der neuen Brandschutzordnung und andererseits in ihrer Flexibilität in Bezug auf die Wünsche der Auftraggeber.

---

<sup>134</sup> Dass der hier zuständige Architekt Helmer aus Deutschland stammte, macht den Einsatz der „*Deutschen Neorenaissance*“ noch plausibler.

<sup>135</sup> Dvorak 1998, S. 13.

<sup>136</sup> Das „*dritte Rokoko*“ entwickelte sich laut Bischoff ab 1880, ein bedeutendes Beispiel dafür ist die Innenausstattung des Hofburgtheaters (1888) von Carl von Hasenauer. Bischoff 2003, S. 7.

<sup>137</sup> Kitlischka 1981, S. 151.

<sup>138</sup> Bischoff 2003, S. 9.

<sup>139</sup> Wagner-Rieger 1970, S. 258.

### 5.3.3.1 Äußeres

Wenn man sich nun das Äußere anderer Theaterbauten der beiden genauer ansieht, fällt bald auf, dass bei diesen eindeutig der neobarocke, teilweise der italienische beziehungsweise französische Neorenaissance-Stil dominiert (vgl. Abb. 50, Deutsches Volkstheater in Wien).<sup>140</sup> Hoffmann zitiert Fellner, der die relative Einfachheit der Fassaden dieser Theater durch ein geringes Baukapital begründet.<sup>141</sup> Außerdem weisen fast alle Theater eine Giebelfront mit Loggia bzw. Portalbogenmotiv auf.<sup>142</sup>

Demgegenüber steht das Theater von Berndorf, dessen Fassade im Stil der „*Deutschen Neorenaissance*“ gestaltet wurde. Durch diesen Stil wirkt das Theatergebäude weniger streng als die meisten übrigen Bauten. Dies ist einzigartig und trotzdem wird in der Literatur kaum auf diese Tatsache eingegangen, einzig Buschek stellt fest, dass das Theater in seinem Aussehen eher einer Villa gleicht.<sup>143</sup> Ich würde sogar etwas Schlosshaftes hier festhalten wollen. Es gibt einige Bauten dieser Art von Fellner und Helmer, zum Beispiel Schoss Zinkau in Böhmen (Abb. 51), auch andere Bauten aus der Zeit der deutschen Neorenaissance haben einen ähnlichen Charakter und verwenden Details wie in Berndorf (z.B. Stufengiebel, Erker, ...), ein Beispiel dafür ist Schloß Nürnberg (Abb. 52).

Da es aber keine Ähnlichkeit der Außenfassade zu den anderen Theatern gibt, werde ich keine Vergleiche in dieser Hinsicht anstellen.

### 5.3.3.2 Inneres

Neben der relativen Einzigartigkeit seiner äußeren Form kann man das Berndorfer Theater jedoch von seinem Inneren her in Verbindung mit anderen Theaterbauten von Fellner und Helmer setzen. Dabei gibt es eine enge Verwandtschaft zum Deutschen Volkstheater (1888/89) und dem Akademietheater (1912-14) in Wien.

Im Folgenden werde ich einen Vergleich mit dem Volkstheater und mit einem früheren Theater, nämlich dem von Augsburg, vornehmen.

---

<sup>140</sup> Eine gute Grundlage ist hierfür das von Fellner und Helmer herausgegebene Sammelwerk über ihre Bauten. Fellner und Helmer 1914.

<sup>141</sup> Hoffmann 1966, S. 32/33.

<sup>142</sup> Hoffmann nimmt eine genaue Einteilung in Gruppen vor. Hoffmann 1966, S. 37 ff.

<sup>143</sup> Buschek, Iskra, in: Dienes 1999, S. 138.

### 5.3.3.3 *Deutsches Volkstheater in Wien*

Dieses Theater wurde 1888/89 errichtet, also zirka zehn Jahre vor dem Berndorfer Theater (Abb. 50, 53-55). Erweiterungen 1890, 1907/08 und 1911.

#### *Grundriss*

Wenn man die Grundrissgröße der beiden Theater vergleicht, stellt man fest, dass das Volkstheater etwas mehr als die doppelte Größe des Berndorfer Theaters besitzt.<sup>144</sup> Beide Theater sind freistehende Bauten, das Volkstheater ist von vier Straßen umgeben, in Berndorf liegen an zwei Seiten Straßen, die anderen zwei grenzen an einen Park. Die Zufahrt bzw. der Eingang erfolgt beim Volkstheater von „vorne“, d.h. die Hauptfassade wurde auf Fernsicht angelegt, indem durch die Schrägstellung ein kleiner Platz vor dem Theater geschaffen wurde, außerdem ist sie der inneren Stadt zugewandt. Das Berndorfer Theater hingegen liegt eher malerisch in einem Park, von wo aus der Zugang erfolgt.<sup>145</sup> Die Rückseite, ehemals jedoch kunstvoller gestaltet, wie oben erwähnt, liegt an der besser einsichtigen Straße.

Nachdem man das Volkstheater betreten hat, befindet man sich in einem zentralen Vestibül, das eine ovale Form hat, im Gegensatz zu Berndorf, dessen Vestibül rechteckig ist. Durch drei mittige Türen, in Berndorf zwei seitliche neben dem Kassaeinbau, betritt man den hufeisenförmigen Umgang. Diese Umgänge unterscheiden sich nur in ihrer Länge, da das Volkstheater ein längeres Parterre aufweist. Dadurch wurde der Theatersaal auch mit einer größeren Anzahl von Eingängen versehen, die im Notfall die zahlreichen Besucher rasch ausströmen lassen können. Zusätzlich zum Haupteingang gibt es in beiden Theatern mehrere Seiteneingänge vom Umgang aus, die dieselbe Funktion erfüllen, nämlich einen möglichst kurzen Fluchtweg für alle zu schaffen.

Um in den ersten Stock zu gelangen, kann man im Volkstheater die direkt vom Vestibül diagonal ansetzenden Treppen verwenden, die mit den ins oberste Geschoß führenden Treppen verschränkt sind, weiters wurden seitliche Treppen am Übergang des Zuschauertraktes zum Bühnenhaus angelegt. Letztere sind in Berndorf nicht zu finden, es gibt nur eine kleine Treppe für die Prosceniumsloge rechts. Beide Theater weisen zusätzliche Treppen im hinteren Bühnenhausbereich auf.

---

<sup>144</sup> Dies lässt sich gut im Sammelwerk von Fellner und Helmer bewerkstelligen, wo die Grundrisse in gleichem Maßstab nebeneinander abgebildet wurden. Fellner und Helmer 1914, S. 48 und 50.

<sup>145</sup> Wie schon erwähnt, war hier eine Platzgestaltung geplant, die nicht verwirklicht werden konnte, da der Eigentümer das Grundstück nicht verkaufen wollte.

Der Hauptraum selbst ist sowohl im Volkstheater, als auch in Berndorf ein Zuschauerraum mit Balkonrängen.<sup>146</sup> Ersteres besitzt zwei, letzteres einen Balkonrang. Dies ist insofern eine Neuerung, da man in den Theatern davor zahlreiche Logen eingesetzt hatte. Hier wurde nun auf diese zugunsten von Balkonrängen verzichtet. Es blieben nur die bühnennahen Prosceniumslogen (im Falle von Berndorf eine Loge) übrig. Außerdem gab man dem Zuschauerraum eine kreisähnliche Form, beim Volkstheater zur Bühne hin konisch verlängert, damit den Besuchern bessere Sicht und Sicherheit geboten werde.

Beide Säle wurden im Scheitel von einer Laterne belüftet (siehe Schnitt Abb. 55, 33), eine Einführung als Folge des Ringstraßentheaterbrandes, da man den Zusehern genügend Frischluft zukommen lassen wollte, um im Ernstfall panisches Verhalten zu reduzieren.<sup>147</sup> Aus denselben Gründen wurden alle Stiegenhäuser direkt belüftet. Bei beiden Theatern ist im Schnitt eine klare Dreiteilung von Eingangsbereich, Zuschauerraum und Bühnenhaus erkennbar.

Czernin stellt fest, dass das Atelier Fellner und Helmer die Raumform aus der Funktion entwickelte. Er geht davon aus, dass die Wahl des Erschließungssystems die Form des Theaters gestaltete.<sup>148</sup> Das steht jedoch im Gegensatz zu der Behauptung, dass der Zuschauerraum aus Gründen der Gleichstellung des Publikums kreisförmig gewählt wurde.

Hoffmann hebt den Zuschauerraum des Volkstheaters (und damit auch den des Berndorfer Theaters bzw. des Akademietheaters) unter allen Theatern Fellner und Helmers hervor. Diese Art von Raumkonstellation wäre wirklich der „*Höhepunkt im Schaffen dieses Ateliers*“, eine Weiterentwicklung des Deutschen Theaters in Prag. Dies begründet er in der Gleichstellung des Publikums, da früher einzelne Bereiche mehr abgetrennt durch Säulen bzw. Logen waren und somit nicht alle einen freien Blick auf die Bühne hatten. Jetzt könnten die Besucher sich, auch durch die ornamentale Gestaltung, „*wohl fühlen und erholen*“.<sup>149</sup>

#### 5.3.3.4 Augsburger Theater

Um den Unterschied zu früheren Theatern des Ateliers Fellner und Helmer vor Augen zu führen, möchte ich im Folgenden auf das Theater von Augsburg eingehen (Abb.

---

<sup>146</sup> Hoffmann 1966, S. 74 und Buschek, Iskra, in: Dienes 1999, S. 138.

<sup>147</sup> Fellner und Helmer 1914, S. 3.

<sup>148</sup> Czernin 1978, S. 111.

<sup>149</sup> Hoffmann 1966, S. 74/75.

56-58). Dieses wurde 1876/77 errichtet, 1938/39 erfolgte ein Umbau, schließlich erlitt es 1944 eine Zerstörung und ist nur in groben Zügen im Originalzustand erhalten.

### *Grundriss*

Auch das Augsburger Theater wurde über der doppelten Grundrissfläche des Berndorfer Theaters errichtet. Es ist für 1350 Personen ausgelegt.<sup>150</sup>

Es liegt auf einem Platz am Abschluss der Königstraße. Man betritt das Theater über eine Vorfahrt mit offenen Arkaden. Vom rechteckigen Vestibül gelangt man in die seitlichen Balkontreppen. Dieses System wurde beim Théâtre de l'Odeon (1779-82) in Paris angewandt und erfreute sich in der Folge bei deutschen Theatern (München, Darmstadt, Hannover) großer Beliebtheit.<sup>151</sup> Diese Treppen weisen jedoch keine direkte Belichtung bzw. Belüftung auf. Hoffmann merkt an, dass die Positionierung von Treppen vor dem Ringtheaterbrand „*hauptsächlich nach ästhetischen Gesichtspunkten erfolgte*“.<sup>152</sup> Erst nach einem weiteren Vorraum mit um neunzig Grad gedrehten Treppen folgt der Gangbereich, der den Hauptsaal umgibt. Diesem Umgang sind seitliche Gänge vorgelagert, über die man nach außen gelangen kann, also weniger direkte Fluchtmöglichkeiten wie in Berndorf. Der Zuschauerraum selbst wird von Hoffmann als Logenschauraum bzw. mehrrangiger Logensaal bezeichnet.<sup>153</sup> Dies bedeutet, dass außer dem Parkett im Parterre die Ränge darüber als durchgehende Logen ausgeführt wurden. Dies wurde oft auch noch zu späterer Zeit von Auftraggebern gewünscht, da es einen intimeren Charakter für jene Zuseher, die sich nicht mit den anderen Zusehern vermischen wollten, erzeugte. Jedoch setzten Fellner und Helmer das „französische System“ ein, das die Logentrennwände erst nach der ersten Sitzreihe beginnen ließ, wodurch diese erste Reihe eher einen Balkoncharakter aufwies.<sup>154</sup> Der oberste Rang des Augsburger Theaters ist ein Balkonrang.

Dieses Theater (im Originalzustand) unterschied sich, was bei einer Feuersituation relevant war, also deutlich in der Anlage seiner Stiegen samt Ausgängen von Berndorf, wo die Fluchtwege kürzer gestaltet wurden – dazu trug in Berndorf zusätzlich bei, dass es überhaupt nur zwei Hauptgeschoße für die Zuseher gab, also

---

<sup>150</sup> Hoffmann 1966, S. 88. Im Grundriss selbst wurden 1700 Personen angegeben (Abb. 56).

<sup>151</sup> Hoffmann 1966, S. 52.

<sup>152</sup> Hoffmann 1966, S. 53.

<sup>153</sup> Hoffmann 1966, S. 65 und 67.

<sup>154</sup> Hoffmann 1966, S. 53.



alle das Freie schneller erreichen konnten. Außerdem war das Augsburger Theater als Logenschauplatz, Berndorf dagegen als Zuschauerraum mit Balkonrängen konzipiert.

#### 5.3.3.5 Spätere Theaterbauten

Bauten anderer Architekten, die das „Zuschauerraum mit Balkonrängen“-System übernahmen, waren zum Beispiel die Wiener Volksoper, vormals Kaiser-Jubiläums-Stadttheater (1898) von Franz von Kraus und Alexander Graf oder das Wiener Bürgertheater (1905 eröffnet, aber nicht mehr vorhanden) von Franz von Kraus und Josef Tölk. Hier trat nun auch die „*Deutsche Neorenaissance*“ als Fassadengestaltung auf, ein weiteres Beispiel dafür ist das Theater von Znaim (1899) von Alexander Graf.

## 6 Spirituelle Ebene: Margaretenkirche

Architekt: Ludwig Baumann, Ausführung: Stadtbaumeister Wenzel Wegwart<sup>155</sup>

Planung ab 1908, Bauzeit: 1910-1917

### 6.1 Geschichte

Da die Bevölkerung von Berndorf laufend zunahm, war nach 1900 bald klar, dass die erst in den Jahren 1881-83 errichtete Marienkirche neben dem Theater in ihrer Größe für die Gläubigen nicht mehr ausreichend war.<sup>156</sup> Arthur Krupp beschloss anlässlich des 25-jährigen Bestehens der Berndorfer Pfarre eine größere Kirche zu stiften. Die ersten Planungen für die Margaretenkirche begannen (spätestens) 1908, als Architekt agierte wieder Ludwig Baumann. Erste Pläne erschienen im *Architekt*.<sup>157</sup> Zu dieser Zeit war auch schon die Gesamtsituation rund um den Margaretenplatz auf dem sogenannten „Griesfeld“ angedacht. Flankierende Schulen, die von Architekt Max Hegele geplant wurden, die Wohnhäuser der Kruppstraße, ein Pfarrhof, eine Konsumanstalt und ein Kasino formten eine Art barocke Achsen- und Platzgestaltung.<sup>158</sup>

Obwohl Arthur Krupp protestantischen Glaubens war, ließ er für seine Arbeiter eine katholische Kirche bauen. Dafür gibt es verschiedene Begründungen, eine davon ist

---

<sup>155</sup> Czernin 1978, S. 121.

<sup>156</sup> Siehe Bevölkerungszahlen Kapitel Berndorf.

<sup>157</sup> „Der Architekt“, 14. Jg. (1908), S. 123/124.

<sup>158</sup> 1908/09 wurden die Schulbauten realisiert. 1912 waren die Häuser der Kruppstraße fertig, der Bau des Pfarrhofes, der Konsumanstalt und des Krupp-Kasinos wurden begonnen. Bischoff 2003, S. 191/192.

sicher der hohe katholische Bevölkerungsanteil in Berndorf. Außerdem suchte Arthur Krupp die Nähe zum päpstlichen Stuhl in Rom, weswegen er 1910 eine eigene Audienz im Vatikan bestellte und dort den apostolischen Segen des Papstes für die neue Kirche erbat. Der Papst und die katholische Kirche waren ein Gegengewicht zu den sozialdemokratischen Strömungen der Zeit, die auch für Arthur Krupp gefährlich hätten werden können (siehe Kapitel 7.4.2).<sup>159</sup>

Der Name der Kirche kam einerseits durch den Namen der Ehefrau Arthur Krupps zustande, andererseits bezog er sich auf die Hl. Margareta (1046-1093), Königin von Schottland.<sup>160</sup>

Die Grundsteinlegung der Kirche erfolgte am 19. Juni 1910, die Kuppel aus Eisenbeton wurde 1911 gegossen, in diesem Jahr war auch der Rohbau fertig (Abb. 59).<sup>161</sup> Die beiden Türme waren 1912 vollendet und so weihte man im November die Glocken.<sup>162</sup> In diesem Jahr wurden auch der Fassadenverputz aufgebracht, sowie Fenster und Türen eingesetzt, Balustraden angebracht und Innenarbeiten vorgenommen.<sup>163</sup> 1915 war der Hochaltar fertig. Laut Holey stand der Großteil der Kirche schon 1913, aber wegen dem Krieg konnte sie erst 1917 vollendet werden.<sup>164</sup> Sie wurde am 10. Juni desselben Jahren geweiht. Die Kirche ist insgesamt für ca. 1000 Leute ausgelegt. Sie ist 24m hoch (die Kuppel 43m, die Türme 28m), 27m breit und 40m lang. Sie besaß von Anfang an eine Zentralheizung.<sup>165</sup>

Ludwig Baumann plante neben der Architektur der Kirche die gesamte Einrichtung, die liturgischen Geräte wurden 1916 im Erzbischöflichen Palais in Wien ausgestellt.<sup>166</sup>

Wenn man sich mit den Formen befassen möchte, die für die Margaretenkirche eingesetzt wurden, muss man einerseits die fertig gestellte Kirche betrachten, was im folgenden Kapitel unternommen wird und sich dann im Weiteren mit den Vorentwürfen befassen. Im Allgemeinen entsprechen diese oft mehr dem Stil des Architekten, müssen aber aufgrund der Wünsche des Bauherren meist abgeändert werden.

---

<sup>159</sup> Bischoff 2003, S. 28 ff. und Lautscham 2005, S. 326.

<sup>160</sup> Eine Knochenreliquie der Hl. Margareta wurde in der Kirche eingebaut. Diese stammte aus dem Escorial von Madrid. Lautscham 2005, S. 325.

<sup>161</sup> Czernin 1978, S. 123.

<sup>162</sup> Zitiert von einem Plakat der Dauerausstellung im Krupp Stadt Museum (stammt aus dem Kirchenkalender).

<sup>163</sup> Badener Zeitung Nr. 48 vom 16. Juni 1917, S. 4.

<sup>164</sup> Karl Holey, Ausstellung der Einrichtung der Kirche der Heiligen Margareta in Berndorf, zit. in: Bischoff 2003, S. 191.

<sup>165</sup> Badener Zeitung vom 18. Juni 1910, zit. in: Lautscham 2005, S. 326, sowie Czernin 1978, Abb. 88 Beschreibung.

<sup>166</sup> Bischoff 2003, S. 192. Pläne dazu finden sich im Archiv des Wien Museums unter dem Nachlaß Ludwig Baumann.

## **6.2 Beschreibung der ausgeführten Kirche**

### **6.2.1 Lage**

Die Margaretenkirche befindet sich auf einer Anhöhe im Griesfeld, in der Achse der Kruppstrasse. Sie dominiert das Stadtbild von vielen Seiten her (Abb. 60, 61). Neben der mittigen Position auf dem Kirchenplatz zwischen den beiden Schulen und den dahinterliegenden Bauten des Pfarrhofes und der Konsumanstalt, die sofort auffällig ist, gibt es noch eine weitere Ausrichtung, nämlich die direkte Sichtachse entlang der Kruppstrasse bis zum Platz der ehemaligen Villa „Am Brand“ am gegenüberliegenden Hügel (Abb. 62, 63). Letztere war 1892-95 von Ludwig Baumann errichtet worden, sie wurde im und nach dem Krieg zerstört, aber die hinter der Villa befindliche halbrunde Arkadenwand kann man heute noch sehen, wenn man vor der Kirche steht.<sup>167</sup> Arthur Krupp wollte bewusst diese Beziehung (Herrscher-Kirche) herstellen. Laut Landwehr war es ein allgemeines städtisches Charakteristikum, das Rathaus in der Achse der Kirche zu bauen, Krupp ersetzte das Rathaus durch seine Villa.<sup>168</sup>

### **6.2.2 Außen**

#### *6.2.2.1 Hauptfassade*

Das gesamte Erscheinungsbild der Margaretenkirche ist von einem neobarocken Aussehen geprägt. Die Hauptansicht besteht aus einer Doppelturmfassade und einer mittigen, alles überragenden Kuppel (Abb. 64-66). Die seitlichen Türme springen risalitartig vor, der mittlere, etwas zurückgesetzte Teil der Fassade schwingt leicht konkav nach vorne. Höhenmäßig gesehen kann man die Fassade in zwei große Bereiche teilen. Unterhalb des Hauptgesimses, das sich auch über die Türme erstreckt, gibt es im Mittelteil eine Kolossalordnung, die durch Doppelpilaster den Haupteingang rahmt. Diese wird auch an den Übergängen zu den Türmen bzw. an den Türmen selbst wiederholt und fasst so die unteren beiden Geschoße der Kirche zusammen. Über dem Hauptgesimse findet sich eine Balustrade, die in der Verlängerung der Pilaster neben der Mittelachse von plastischen Figuren bekrönt

---

<sup>167</sup> Bischoff 2003, S. 182 ff.

<sup>168</sup> Landwehr 2012, S. 32.

wird. Darüber erhebt sich ein Tambour mit einer Rippenkuppel. Die Seitenrisalite der unteren Zone werden über dem Hauptgesimse als Turmgeschoße fortgesetzt. Die Turmhelme sind als Zwiebeltürme ausgeführt. Wenn man sich nun die Perspektive aus dem „*Architekt*“ von 1908 ansieht (Abb. 67-69), fällt eine anders geprägte Eingangsfront ins Auge: Der Haupteingang ist hinter eine Art Loggia zurückversetzt, freistehende Doppelsäulen tragen das Hauptgesimse. Die seitlichen Türme wirken in diesem unteren Bereich schlicht, eher blockartig gestaltet. Solche Eingangssituationen erinnern periphär an klassizistische Kirchenfassaden. Es fällt eine gewisse Kompaktheit ins Auge, die Ausführung hingegen wirkt fast seitlich ausgefaltet, da die Türme von der Kuppel abgerückt wurden. Der obere Bereich der Fassade (Türme und Kuppel) scheint in den Hauptformen gleich wie die ausgeführte Kirche, jedoch wirken die Türme insgesamt höher – die Geschoßhöhe entspricht etwa der des Kuppeltambours - und damit wuchtiger in ihren Proportionen. Es stellt sich die Frage, warum das Aussehen der Kirche so verändert wurde (Genauerer über die Planungsgeschichte im Kapitel Vorentwürfe).

Wenden wir uns zuerst einer genaueren Beschreibung der Kirche zu. Da sie an einem abfallenden Gelände steht, führen einige Stufen zum Hauptportal (Abb. 70). Es gibt Pläne, in denen eine komplexere Stiegenanlage vorgesehen war, um den Geländeunterschied zu überwinden (Abb. 109). Das Haupttor besteht aus Bronze und ist mit ornamentaler Verzierung versehen. Diese hat auf jedem Türblatt die Form einer tafelartigen Rahmung, die in der Mitte des Türblattes leicht verengt und mit fächerartigen Formen gefüllt wird (Abb. 71). Die Türe selbst ist von verkröpften Lisenen gerahmt, die in einer zweiten Ebene im seitlichen oberen Drittel von Tropfen abgeschlossen werden. Darüber befindet sich ein Schriftfeld mit seitlichen Voluten mit dem Text „*In honore Margaretae, anno dom MDCCCCXIII*“. Mittig ist ein Medaillon mit dem Krupp-Wappen und Festons, von einem kleinen Engelskopf bekrönt, eingebettet. Diese Formation wird von einer einfachen Fensterüberdachung abgeschlossen. Im ersten Stock dieser Achse findet sich ein Fenster, das als oberen Abschluß eine eigenartige Wellenform hat: Diese ergibt sich aus der Verkröpfung des großen Kranzgesimses, das hier als Betonung der Mittelachse mit einer Uhr und seitlichen Engelsköpfen versehen wurde. So wie alle anderen Fenster wird auch dieses von Lisenen umschlossen, wobei im oberen Drittel stilisierte Voluten den Übergang zum Hauptgesimse bilden. Seitlich der Mittelachse folgen die schon erwähnten doppelten Kolossal-Pilaster mit Kompositkapitellen. Die schmalen

Wandfelder zwischen Türumrahmung und Pilastern werden von leicht erhöhten Putzfeldern gefüllt. Diese werden auch seitlich der Pilaster in Richtung Türme wiederholt. Dann gibt es schmale Eckpilaster mit diagonalen Kapitellform, die zu einer Wandvorlage, die den Übergang zu den Türmen bildet, überleiten. Dieser gesamte mittlere Bereich ist, wie schon erwähnt, mit einem leicht konvexen Schwung nach außen versehen, so als wäre diese Krümmung zwischen den Türmen eingespannt. Dann folgen die seitenrisalitartig vorspringenden Türme. Diese haben eine Besonderheit dahingehend, dass die Pilaster, wieder eine Kolossalordnung, diagonal über Eck gestellt wurden und somit den Türmen eine schlanker wirkende beziehungsweise dynamischere (weil diese Schrägstellung als Gegenbewegung zur konvexen Wölbung des Mittelteils gelesen werden könnte) Form geben. Im unteren Bereich der Türme findet sich über einem Sockel, der die ganze Kirche umgibt und eine Basis für die Pilaster darstellt, je ein schmales Fenster mit Lisenen umrahmt, im oberen seitlichen Drittel wieder Voluten, die das Fenstergesims tragen. Darüber gibt es ein recht spielerisches Giebelfeld (oben konvex, seitlich konkav ausschwingend) mit einem plastischen Engelskopf. Im Emporengeschoß befindet sich ein kleineres Fenster, von Lisenen umrahmt, im Parapetbereich gibt es eine auskragende Volute. Über dem Fenster sieht man seitliche Voluten mit hängenden Ranken, in der Mitte eine mehrlagige, schlußsteinförmige Kartusche mit einem ovalen Medaillon. Die Kapitelle der Pilaster in diesem Bereich weisen eine teils stilisierte Form auf, es gibt über Eck gestellte Voluten, aber zwei Bänder mit Perlen, die an sezessionistische Elemente erinnern.

Im Bereich über dem sich stark verkröpfenden Hauptgesimse ordnete Baumann eine Balustrade an, die über der Kolossalordnung und über den seitlichen Wandvorlagen als feste Brüstung ausgeführt ist. In der Achse der Doppelpilaster wurde je eine Figurengruppe, ausgeführt von Othmar Schimkowitz, der schon die Skulpturen im Theater geschaffen hatte, positioniert. Diese sind aus böhmischem Sandstein und stellen den „doppelten“ Weg dar: Links den „Weg der Buße“ und rechts den „Weg der Unschuld“.<sup>169</sup> Im seitlichen Bereich der Türme wurde die Brüstung als Gesimse fortgeführt, jedoch im Parapetfeld der Fenster in Form einer vorgelegten Balustrade mit seitlichen Voluten anlegt. Die Fenster sind wieder mit Lisenen umrahmt, es gibt bogenartige Wiederholungen der Fensteröffnung im oberen Bereich und einen

---

<sup>169</sup> Marx 1986, S. 20 ff.

hervorgehobenen Schlußstein. Verschattungen decken den Blick auf die dahinterliegenden Glocken beziehungsweise das Glockenspiel ab.<sup>170</sup> Das Traufgesimse der Türme ist so tief gesetzt, dass es über den Fenstern stark verkröpft werden muss, das heißt kunstvoll die Fensterform umspielt. Die Grundrissform der Zwiebelhelme wiederholt den Grundriss des Turmes mit geraden Seitenkanten und abgeschrägte Ecken in etwa, wodurch sich barocke Formen ergeben. Es folgt eine konkave auf eine konvexe Zone, beides wird noch einmal wiederholt und verjüngt sich nach oben hin kontinuierlich, wodurch am oberen Ende nur mehr eine kleine Fläche übrigbleibt, auf der eine Art Kelch mit einem Kreuz positioniert wurde.

Schließlich wenden wir uns der alles überragenden Rippenkuppel zu, die über einem kleinen Pultdach, das hinter der Balustrade verschwindet, auf einem geschoßhohen Tambour sitzt. Der Grundriss der Kuppel ist leicht „längsoval“, was in dieser Ansicht nicht zum Tragen kommt, eher das Gegenteil, sie wirkt recht breit proportioniert. Das Tambourgeschoß wird in Wandfelder mit Fenstern und in an den Diagonalachsen positionierte pilasterartige Wandvorlagen eingeteilt. Das Wandfeld in der Hauptachse weist ein quadratisches Fenster auf, das seitlich mit etwas kleineren Halbkreisen erweitert wurde, wodurch ein quer liegender Eindruck entsteht. Diese Fensterform wird von einer Lisenenrahmung wiederholt. Die so entstehenden Zwickelfelder rechts und links des Fensters wurden in zwei Lagen tiefer gesetzt.

Die pilasterartigen Wandvorlagen weisen auch zwei Lagen auf, jedoch nach vorne gestaffelt. In diese wurde wieder ein tiefer liegendes Feld integriert, das am oberen Ende durch einen hängenden Halbkreis mit einem Rechteckfeld und drei stilisierten Tropfen verziert wurde. Auch diese Form könnte man als sezessionistische Anleihe interpretieren. Darüberliegend befindet sich das breite Hauptgesimse des Tambours, das über den Wandvorlagen verkröpft wird. Es weist außer horizontalen Vor- und Rücksprüngen keine anderen Verzierungen auf.

Über diesem Hauptgesimse erhebt sich die Rippenkuppel mit einer Kupferdeckung.<sup>171</sup> Die Einteilung des Tambours in Wandfelder und Wandvorlagen wird hier in gekrümmter Form fortgesetzt. Die vertieften Zwischenfelder haben eine lisenenartige Rahmung mit eingeschnittenen Viertelkreisen an den unteren Ecken, von oben wurde

---

<sup>170</sup> Das ursprüngliche Glockenspiel bestand aus 19 Glocken und befand sich im rechten Turm. Es stammte aus der Thüringer Glockengießerei und wog zirka 12 Tonnen. Dieses wurde im 2. Weltkrieg nach Deutschland gebracht. Heute findet man im rechten Turm eine „modernere“ Version von 1962. Marx 1986, S. 22 und 42, sowie Lautscham 2005, S. 329. Die originalen Glocken wurden schon 1917 wegen dem Krieg wieder zerschlagen und eingeschmolzen. Lautscham 2005, S. 329.

<sup>171</sup> Die originale Kupferdeckung hatte eine Stärke von 0,75mm und wurde in der Berndorfer Metallwarenfabrik gewalzt. Sie musste jedoch im 2. Weltkrieg abgenommen werden und wurde eingeschmolzen. Lautscham 2005, S. 328.

mittig ein Halbkreis „hineingebogen“. Im unteren Teil in der Mittelachse dieser Ansicht thront ein Ochsenaugenfenster, unter dem ein Feston zwischen zwei Voluten gespannt wurde. Über dem Fenster wurde eine Art dreidimensionaler Giebel platziert, in der Form recht ungewöhnlich, mit einem kurzen geraden Abschluss und rechts und links nach unten schwingenden Bögen, die von Voluten unterstützt werden. Im Giebelfeld gibt es eine Agraffe. Die zweilagigen, höherliegenden Zwischenfelder in den Diagonalachsen haben auch nach unten einen gestaffelten Abschluss.

Auf der Kuppel sitzt eine kleine mit Kupferblech verkleidete Laterne, bei der noch einmal die Einteilung in wand- und pilasterartige Felder aufgegriffen wurde. Die Wandfelder haben eine Öffnung in Schlitzform mit halbrunden oberen und unteren Abschlüssen (fast in Art eines Schlüsselloches), die in einen erhöhten Spiegelbereich eingeschnitten wurde. Die in den diagonalen Achsen liegenden Felder werden durch schmale Leisten begrenzt, die unten und oben in Voluten auslaufen. Die Bekrönung der Laterne bildet eine kleine Zwiebelkuppel mit einem Patriarchenkreuz auf einem Knauf.

#### 6.2.2.2 *Seitenansicht (rechts)*

Wenn man die Seitenansicht der Kirche betrachtet, fällt sofort das steigende Gelände in Richtung Chor auf, was sich besonders am umlaufenden Sockel zeigt (Abb. 70).

Diese Ansicht gliedert sich in fünf Bereiche. Von links beginnend folgt zuerst der Turm, dann ein Zwischenfeld mit einem außen gelagerten Gang im Emporengeschoß (Abb. 72). Dann sieht man den Querarm mit dem Seiteneingang, der genau in der Kuppelachse platziert wurde und wieder von Doppelpilastern in Kolossalordnung gerahmt wird (Abb. 73). Es folgt ein Zwischenteil, hinter dem sich der Chor befindet, und den Abschluß bildet der Sakristeitrakt, der deutlich niedriger ausgeführt wurde (Abb. 74, 75). Auch diese Fassade lebt von Vor- und Rücksprüngen, an der Stelle des Turmes ist die breiteste Stelle der Kirche. Der Zwischenteil springt zurück, um für den Querarm wieder nach außen schwingen zu können. Der Chorbereich wird kontinuierlich zurückgestuft und nach einem letzten Vorsprung in der Fensterachse der ehemaligen Taufkapelle erfolgt ein starker Rücksprung zum Mittelrisalit der Sakristei.

Die Turmgestaltung der Seitenansicht entspricht der der Hauptansicht, zusätzlich wird diese auch auf der Rückseite der Türme ausgeführt. Der dann folgende zurückgesetzte Zwischenteil weist im Erdgeschoß ein einfaches Putzfeld auf, auf Höhe des

Emporengeschoßes gibt es einen außen liegenden Gang, der vom Orgelbereich zur Empore führt und das Aussehen einer Patronatsloge hat. Dies ist insofern ungewöhnlich, da diese normalerweise innerhalb der Kirche angeordnet sind. Dieser außen liegende Gang hat im Parapetfeld einen kleinen risalitartigen Vorsprung in der Mittelachse, die drei dadurch entstehenden Teile sind mit Putzfeldern versehen. Darüber befindet sich ein durchgehendes Fenster mit schmalen Stehern und kleiner Fensterteilung. Der gesamte Gang hat ein einfaches Traufgesimse und wird von einem eigenen Pultdach bekrönt, dessen Oberkante an das Hauptgesimse der Kirche heranreicht.

Der darauf folgende Querarm springt baulich zuerst gerade hervor, wird dann durch eine kleine Viertelkreisform konkav eingezogen. Die Sichtfront weist eine viel seichtere Schwingung auf, zuerst leicht konkav (im Bereich der Doppelpilaster) und schließlich im Türbereich konvex nach vorne.<sup>172</sup> Die Seiteneingangstüre ist wieder mit Bronze beschlagen, vier in einer barocken Art gerahmte Spiegelfelder füllen die Fläche aus. Sie wird von stilisierten Pilastern gerahmt, die aus einem Sockel, seitlichen erhöhten Putzbändern mit tiefer liegendem Pilasterschaft und einem eigenwilligen Volutenkapitell mit drei Guttae gebildet werden. Darüber setzt ein Gesimse an, das in noch eigenwilligerer Form zuerst gerade, dann ein kurzes Stück 90 Grad nach oben und dann in einer Art negativem Spitzbogen zum Scheitel geführt wird. Dadurch ergibt sich eine fast maurische, zeltartige Verdachung. Im Zwickelfeld wurde eine Kartusche angebracht. Über dem Seiteneingang gibt es im Emporengeschoß ein großes Fenster mit einer relativ quadratischen Form, an die diesmal oben und unten leicht vom Rand nach innen versetzt je ein Segmentbogen angefügt wurde. Die gleiche Form wird als Rahmung wiederholt, wobei unten rechts und links zwei Guttae angefügt wurden. Im oberen Bereich gibt es „s“-förmig angelegte, flache Voluten. Rechts und links vom Seiteneingang wurden wieder Doppelpilaster in einer Kolossalordnung wie beim Haupteingang angebracht. Es handelt sich hierbei um Kompositkapitelle. Das darüberliegende Hauptgesimse, das auch um diese Ansicht geführt wurde, verkröpft sich über dem Fenster in der Mittelachse. Auf dem sogenannten Friesfeld in diesem Bereich sieht man zwei seitliche Putti, die eine weitere Kartusche halten. Über den Doppelpilastern finden sich im Friesfeld wieder Voluten.

---

<sup>172</sup> In der Planungsphase war hier lange kein Eingang vorgesehen, Näheres dazu im Kapitel „Vorentwürfe“.



Die Gestaltung der Kuppel entspricht der der Hauptansicht, hat jedoch eine etwas verlängerte Form.

Wenn man der Seitenfassade weiter nach rechts folgt, kommt man zum Chor- bzw. Sakristeitrakt. Ein Rücksprung nach dem Querarm macht den Übergang im Inneren des Zentralraumes zum Chor außen sichtbar. Dieser Bereich ist fensterlos, wurde mit einem einzigen großen Putzfeld versehen. Dann kommt der Zwischenteil, hinter dem sich der Chor befindet; er wird von zarten, schmalen Eckpilastern in Kolossalordnung gerahmt. Im Emporengeschoß gibt es ein quadratisches Fenster, das von einfachen, an den Ecken verkröpften Lisenen umschlossen wird. Den Scheitel krönt eine Art Schlussstein, an den sich je eine aus den Lisenen aufgebogene Volute anlehnt.

Danach folgt der Sakristeitrakt mit seinen Nebenräumen. Dieser ist niedriger ausgeführt als die Hauptfassaden und hat eine Dachterrasse. Auf der hier besprochenen Seitenfassade sieht man pro Geschoß ein Fenster. Im Erdgeschoß ist dieses einfach gerahmt, die Fensterüberdachung ist weit nach oben gerückt und dazwischen wurde ein Medaillonfeld angebracht, von einem sich nach oben verjüngenden Putzfeld hinterlegt. Die Überdachung setzt seitlich gerade an und umspielt dann die Medaillonform. Im Scheitel wurde auf der Überdachung ein pflanzliches Motiv angebracht, eine Art Knospe über einem Akanthusblatt aus zwei kleinen Voluten entspringend. Der erste Stock besitzt auch ein Fenster mit einfacher Rahmung, eine gerade Fensterüberdachung wird aus dem unteren Teil des Hauptgesimses herausgehoben. Darüber erhebt sich eine Balustrade, die die Dachterrasse umschließt. Auffällig ist noch der Übergang der Seiten- zur Rückfassade beziehungsweise auch die Ecke zwischen Chor und Sakristei. Diese Ecken wurden wieder durch einen nach innen eingezogenen Viertelkreis gebildet (wie die Ecken der Querarme).<sup>173</sup>

#### 6.2.2.3 Rückfassade

Die Rückfassade der Margaretenkirche wurde in der Planung öfters verändert. (siehe Kapitel Vorentwürfe).<sup>174</sup> Ich werde hier auf den Jetzt-Zustand eingehen (Abb. 76, 77). Es handelt sich um zwei Geschoße, die von einer Dachterrasse bekrönt werden. Darüber erhebt sich der Chor, der hauptsächlich durch seine Dachfläche und das Fenster, das dem Inneren des Chores sein Licht schenkt, sichtbar ist. Über diesem

---

<sup>173</sup> Auf der rechten Fassadenseite wurde in diesem Bereich sogar ein kleines Fenster eingeschnitten, ist es original?

<sup>174</sup> Dabei wurde auch die Dachform verändert, zuerst war ein schräges Dach geplant, es wurde dann als Flachdach ausgeführt.

Fenster sieht man einen kleinen Glockenturm mit Wetterhahn. An höchster Stelle nimmt die Kuppel fast die ganze Breite dieser Fassade ein.

Die unteren beiden Stockwerke weisen einen dreiachsigen Mittelrisalit und je eine seitliche Fensterachse auf. Die Fenster des Mittelrisalits sind wie die der letzten Fensterachse der Seitenansicht gestaltet, man sieht im Erdgeschoß ein Medaillon über den Fenstern mit einem überformenden Giebel, im Obergeschoß eine aus dem Hauptgesimse herausgerückte, einfache Fensterüberdachung. Im Unterschied dazu wurden jedoch die Fenster in den seitlichen rückspringenden Fassadenteilen im Erdgeschoß besonders betont, dort sieht man über Giebeln je zwei seitliche Putti, die in ihrer Mitte ein Messgefäß platziert haben. Die Form der Fenstergiebel variiert: links sitzen die Putti auf einem geraden Ansatz, von einer Art Voluten getragen, der dann nach oben schwingt, um im Scheitel wieder gerade zu laufen, darauf wurde diese Art Vase mit herabhängenden Festons positioniert. Im Zwickel darunter ergibt sich ein leeres Rechtecksfeld. Der linke Putto hält ein Buch, der rechte einen Kelch, beide haben Tücher um ihre Beine drapiert. Hinter diesem Fenster befindet sich die Taufkapelle. Im rechten Teil der Fassade, wo sich eine Türe an der Stelle des Fensters befindet, wurden sogar zwei Giebelformen übereinander angebracht, unten ein langer gerader Ansatz, wieder von Voluten getragen, der sich zur Mitte hin zu einer Spitze „aufbäumt“ (ähnlich wie beim Seiteneingang). Darüber setzt je eine Volute seitlich an, schwingt sich mit je zwei kleinen Bögen nach oben, die fast als Stufen gedeutet werden könnten, auf denen die Putti sitzen, um dann im Scheitel wieder gerade zu laufen, damit das Messgerät seinen Standplatz erhält. Der linke Putto hält ein flammendes Herz, der rechte ein Kreuz. Beide greifen nach den hängenden Festons.<sup>175</sup> Die Ecken des Mittelrisalits sind fast die Negativform der Ecken der Seiten- mit der Rückfassade, zuerst ein Rücksprung, dann ein ausschwingender Viertelkreis und wieder ein Vorsprung. Diese Bewegungen werden auch von der Balustrade mitgemacht. Diese ist an den Ecken und über den Wandfeldern zwischen den Fenstern im Mittelrisalit als Brüstung ausgeführt.

Das Dach dieser Ansicht hat die Form eines Mansardendaches, es ist recht steil ausgeführt. Es hat eine mittelrisalitartige Ausbuchtung, in der sich das Chorfenster befindet. Dieses ist ein Quadrat, das an den Ecken mit Viertelkreisen eingeschnitten wurde. Eine Fensterüberdachung aus Bronze wiederholt diese Form in mehreren

---

<sup>175</sup> Warum diese beiden Fenster so eine spezielle Ausformung erhielten bleibt fraglich, jedoch scheint Architekt Baumann verspielte, verschiedenförmige Verzierungen öfter verwendet zu haben (siehe Siedlung Wiedenbrunn, Czernin 1978, S. 101).

feinen Lagen. Darüber thront ein kleiner Turm. Dieser hat einen quadratischen Grundriss mit abgeschnittenen Ecken, etwas in der Art der Fassadentürme. Zuerst folgt ein sich nach oben verjüngender Sockel, eine Art Parapet, auf das pro Seite ein Fensterbogen gestellt wurde. Die glaslosen Fenster sind von Lisenen gerahmt, die am Bogenansatz leicht nach innen springen und dann einen Halbkreisbogen formen. Im Scheitel sitzt ein Schlussstein, der das Traufgesimse trägt. An den schräggestellten Ecken befinden sich Pilaster, die ein Volute an Stelle des Kapitells besitzen. Das Traufgesimse wird über den Schlusssteinen verkröpft und liegt an den Ecken etwas tiefer. Darüber erhebt sich ein Zwiebelhelm, der von einem Wetterhahn auf einer Kugel bekrönt wird.

### **6.2.3 Innen**

#### *6.2.3.1 Zentralraum*

Wenn man die Kirche betritt, steht man in einem Kirchenraum, der einerseits der Länge nach ausgerichtet ist, sich jedoch gleichzeitig zentralraumartig in die Breite dehnt (in der Art eines griechischen Kreuzes, zur Orientierung die Grundrisse Abb. 78, 79). Dieser Zentralraum wird von einer Kuppel bekrönt, die wiederum eine leichte Längsausrichtung hat. Das ganze Kircheninnere wird von einem Hauptgesimse umspannt (Abb. 80). In den Wandbereichen, die als Vierungspfeiler gesehen werden können, läuft dieses Gesimse auf Wandpilastern in Kolossalordnung, diese füllen jedoch nicht alles aus, sondern rahmen jeweils ein gekrümmtes Wandfeld. Die Ecken der zusammenstoßenden Pilaster löste Baumann so, dass er einen schmalen Eckpilaster dazwischenschob. Die Kapitelle selbst sind in Anlehnung an Kompositkapitelle ausgeführt, allerdings wurden statt Blättern Kartuschen mit Rankenwerk angebracht. Über den Eckpilastern setzen Korbbögen an, die sich in die vier Hauptrichtungen öffnen. Im Scheitel dieser Bögen sieht man je eine reich verzierte Kartusche, von einem Engelskopf bekrönt. In den Zwickelfeldern, den Pendentifs, befinden sich flache Reliefs, die nach unten plastischer werden, mit je einem der vier Evangelisten, die von Franz Klug ausgeführt wurden.<sup>176</sup>

Obwohl die neobarocke Wandausstattung in Weiß und Beige gehalten ist, wirkt die Kirche in ihrem Inneren eher düster. Dieser Eindruck kommt einerseits daher, dass die mobile Ausstattung wie Altäre oder Kreuzwegstationen hauptsächlich in Bronze

---

<sup>176</sup> Marx 1986, S. 23.

beziehungsweise in dunklem Holz gehalten ist. Außerdem wird die Kirche nur durch wenige Fenster beleuchtet, eines hinter dem Hauptaltar, vier in der Kuppel und zwei an den Emporen. Die Ausführung der Verglasung erfolgte laut Marx auf Wunsch von Arthur Krupp in dunklem Violett, was diesen Eindruck noch verstärkte.<sup>177</sup> Allein das Fenster über dem Hochaltar strahlt in gelber Farbe.

#### 6.2.3.2 *Chor*

Wenden wir uns nun dem Chor zu: Dieser wirkt im Verhältnis zur gesamten Kirche im Grundriss recht groß. Dies ist vielleicht auch damit zu begründen, da der Hauptaltar aus Bronze, der von dem Bildhauer Ernst Hegenbarth umgesetzt und von Alfred Zehle in der Berndorfer Metallwarenfabrik gegossen wurde, dort einen imposanten Platz bekommen sollte (Abb. 81, 82).<sup>178</sup> Dieser Altar wird von einem Baldachin mit herabhängendem Hermelinmantel aus Stuck umspannt. Die Hauptfigur ist die Hl. Margareta, sie soll in ihren Gesichtszügen der Gattin von Arthur Krupp nachempfunden sein. Sie hält in ihrer linken Hand das Kirchenmodell und wendet sich mit ihrer anderen Hand einem tiefer sitzenden Bettler zu. Auf der anderen Seite ist eine Sünderin platziert, die von der Heiligen auf den rechten Weg zurückgebracht wird. Wenn man dazu die vorhandenen Pläne betrachtet (Abb. 83-85), sieht man, dass die Figuren teilweise verändert wurden, neben der Hl. Margareta gab es zuerst zwei viel kleinere zusammen sitzende Figuren auf einer Wolke, erst später dürfte das Motiv des Bettlers und der Sünderin eingeführt worden sein. Auch in der Ausführung sitzen diese beide Figuren auf einer Wolke, die wiederum auf dem eigentlichen Altar mit Tabernakel platziert ist. Im darunter folgenden trapezförmigen Bereich sieht man zwei seitliche Engel, in der Mitte ein von einem Strahlenkranz umgebenes Christus-Medaillon. Nach unten hin wird der Altar immer ausladender, es folgt ein zirka mannshoher Sockel, der an den Enden mit rechteckigem Abschluss diagonal in den Raum ausgreift. Die obere Hälfte ist etwas kürzer ausgeführt, wodurch je ein sitzender Engel auf einem Vorsprung Platz findet. Dieser ganze Bereich hat einen möbelartigen Charakter und ist mit flachem, ornamentalem Relief verziert. Den oberen Abschluß bildet ein Zahnschnitt, fast in der Art von hängenden Quasten, darüber wurde an den ausladenden Enden je eine Vase gestellt. Der eigentliche

---

<sup>177</sup> Marx 1986, S. 23.

<sup>178</sup> Marx 1986, S. 24 beziehungsweise Tafel im Berndorf Museum beim Modell der Kirche. Der Altar wiegt ca. 10 Tonnen und ist hohl. Lautscham 2005, S. 328, sowie Czernin 1978, S. 143. In mancher Literatur wird er mit 20 Tonnen angegeben, was sich laut mündlicher Auskunft von Herrn Terzer auf die gesamte Bronzausstattung der Kirche beziehen dürfte.

Altartisch ist mit einer Marmorplatte versehen und neben einer mittigen Kartusche finden sich flache ornamentale Reliefs. Der ganze Altar ist als Solitär ausgeführt, dahinter gibt es eine Treppe, auf der man auf halbe Höhe gelangen kann.

Hinter dem Baldachin, der von zwei Engeln „gehalten“ wird, verkröpft sich das Hauptgesimse in komplexer Art, mittig als Korbbogen und seitlich in konkaven Formen. Darüber sieht man die das Fenster umgebenden vergoldeten Strahlen, sie reichen bis zur Kuppel des Baldachins hinunter. Das Fenster selbst ist in weitere Strahlen eingeteilt und zeigt in der Mitte die Taube, den Hl. Geist.

Seitlich vom Baldachin wird der Hauptaltar von Pilastern gerahmt, die jedoch in der unteren Hälfte kaum zu sehen sind, weil Engel den Hermelinmantel, der sehr detailliert mit äußeren Lilien, inneren gelben Ornamenten und Fransen an den Enden ausgeführt ist, bis hierher ausbreiten. Die Kapitelle der Pilaster sind gleich wie die der Vierungspfeiler ausgeführt, jedoch finden sich im Friesfeld darüber je eine Kartusche mit den Buchstaben „IHS“. Der schrägen Wand folgen wieder Ansätze von Eckpilastern, die dann durch einen konkaven Schwung zur geraden seitlichen Chorwand überleiten. Es handelt sich hierbei nicht um reguläre Pilaster, sondern nur um minimale Ecklösungen. Das zweimal verkröpfte Hauptgesimse wird nur von je einer diagonalgestellten Volute unterstützt. Diese seitlichen Chorwände sind im Erdgeschoß nach hinten versetzt, wo sich das Chorgestühl in einer Art Nische befindet (Abb. 86). Diese Nische wird durch breite Profile gerahmt, die im oberen Bereich eine eigenwillige Form haben, zuerst fast maurisch anmutend mit einer Art S-Kurve, geradem Stück und Viertelkreisbogen, dann waagrecht in einer Volute auslaufend. Bis zum Scheitel wird das Profil weiter waagrecht geführt und im Zentrum befindet sich ein hängender Schlussstein. Direkt darüber setzt das untere Ende einer Patronatsloge an, die im Plan als Oratorium bezeichnet wird. Diese hat in ihrem Gesamtaussehen wieder recht barocke Formen. Die Mittelachse ragt stärker in den Kirchenraum als die Seitenteile, die sanft konkav zurückschwingen. Das Parapet hat über einer Art Gesimse mit einem auffallenden Wulst mit eingedrehten Bändern drei Panelflächen entsprechend der Aufteilung. Die seitlichen davon sind einfach gehalten mit eingezogenen viertelkreisförmigen Ecken, den mittleren Bereich zierte eine weitere Kartusche, die von einem Engelskopf bekrönt ist. Das „Traufgesimse“ dieser Oratorien hat wieder eine eigenwillige Form, eine Art Wellengiebel. Von einem spitzzulaufenden Scheitel laufen die Linien in einem flachen Schwung bis zu den Stehern der Fenster, wo dann eine Volute daraufgesetzt wurde, die wiederum zu

einem weiteren Schwung nach unten bis zu den Außenkanten ansetzt. An diesen Außenkanten ist eine hängende, volutenartige Verzierung angebracht. Im Scheitel sitzen zwei Putti, die von herabhängenden Festons umwunden sind. Hinter ihnen sieht man im Hintergrund ein zwiebelkuppelartiges Dach. Die Fenster dieser Oratorien machen wiederum den Schwung des darüberliegenden Gesimses mit.<sup>179</sup>

Der Chorbereich wird von einer Steinbalustrade abgeschlossen, die wieder eine konkav - konvex - konkave Form hat. Die einzelnen Baluster sind diesmal in klassischer Form ausgeführt, wirken fast wie aus Holz gedrechselt, obwohl sie aus rotem Marmor ausgeführt sind, im Gegensatz zur Orgelempore oder dem Kanzelaufgang. Ein Messinggittertor macht ein Betreten des Chorraumes möglich.

#### 6.2.3.3 Kanzel

Am Übergang von Chor- zu Kirchenraum befindet sich am linken „Vierungspfeiler“ die Kanzel (Abb. 87-89). Diese ist in dunklem Holz gehalten und mit vergoldeten Verzierungen versehen. Der Kanzelkorb hat einen viereckigen Grundriss mit abgeschrägten Ecken. Insgesamt verjüngt er sich nach oben etwas, was ihm eine „bauchige“ Form gibt. Die Hauptfelder sind mit doppeltem Goldrahmen versehen, an den unteren Ecken mit eingezogenen Viertelkreisen, an den oberen mit „negativen“ Quadraten. An diesen „Leerstellen“ gibt es kleine Rosetten. Im Scheitel des Rahmens wurde eine Muschelform angebracht. Die diagonalen Zwischenfelder sind auch mit Gold eingefasst und am oberen Ende ist ein Halbkreis nach unten eingezogen. An diesem hängt eine fast das ganze Feld füllende Ornamentkette. Über diesen „Parapetfeldern“ findet sich ein Gesimse mit zwei vergoldeten Lagen. Die Konsole des Kanzelkorbes bildet ein komplexer Aufbau: zuerst folgt eine Art Gesimse mit Fries, das von diagonal ausgerichteten Voluten getragen wird, entsprechend der oben abgeschnittenen Ecken. Diese Voluten mit dazwischen liegendem Feld leiten zu einer großen Rosette über, die den unteren Abschluss bildet. Ursprünglich war noch ein hängender Schlussstein in Form einer weiteren Rosette mit einer „Knospe“ vorgesehen, diese wurde aber im Plan ausgestrichen und nicht ausgeführt. Die Rückwand der Kanzel beinhaltet eine Türe, die von zwei Stehern mit Voluten im oberen Bereich gerahmt wird. Die Türe selbst hat eine Art gerahmten Spiegel. Die Untersicht des Kanzelbaldachins trägt wieder die Taube, das Zeichen des Hl. Geistes,

---

<sup>179</sup> Laut einer Planbemerkung von Ludwig Baumann sollten diese so wie Straßenbahnfenster zu öffnen sein, das heißt nach oben schiebbar. Mündliche Bemerkung von Ernst Terzer.

die diesmal versilbert wurde (Abb. 89). Diese ist von einem ovalen Strahlenkranz umgeben. Die sich ergebenden Zwickelfelder sind teilweise als volle Felder mit vergoldetem Rahmen beziehungsweise abwechselnd mit durchbrochenen Feldern ausgeführt. Diese von ornamentalen Gittern und jeweils einer Mittelrosette versehenen Bereiche sind im Plan als Schalldeckel bezeichnet. Der Baldachin selbst beginnt unten mit Quasten, einer textilen Ausführung nachempfunden, die an einem knospenartigen Fries hängen. Darauf folgen zwei weitere Friese mit Blattwerk, die nach oben ausladender werden. Das Dach selbst schwingt dann flach ein, jedes Feld ist einfach vergoldet eingefasst. Nach einem weiteren Gesimse, das in der Mittelachse durch eine Kartusche aufgebogen ist, sitzt eine Zwiebelkuppel, die in den diagonalen Achsen ähnlich verziert ist wie der Kanzelkorb. Die Bekrönung bildet ein strahlenumkränzttes Kreuz, das auf einer konkav-konvex-konkaven Basis sitzt.

#### 6.2.3.4 *Querarm*

Dieser Bereich wurde in der Planungsgeschichte einigen Änderungen unterworfen (siehe Kapitel Vorentwürfe). Da er recht flach ausgeführt ist, kann man sicher über die Bezeichnung „Querarm“ diskutieren (Abb. 90), ich werde ihn trotzdem im Folgenden beibehalten. Die Ausbuchtung des Querarms ist wie die des Chores und des Vorraumes mit kolossalen Pilastern gerahmt und wird darüber von einem Korbbogen abgeschlossen. Eine Besonderheit bilden hier jedoch die neben den Pilastern eingestellten Dreiviertelsäulen. Diese tragen eine weitere Verkröpfung des Hauptgesimses und bilden je eine kleine dahinter liegende Nische, in die der Balkon des Emporengeschoßes hineinläuft (Abb. 91). Dadurch ergibt sich eine geringe Trennung des Hauptkirchenraumes zu jenem Querarm. Die Rückwand des Querarmes ist mit einem flachen, konkaven Schwung ausgeführt. In der Mittelachse sitzt im Erdgeschoß ein Seiteneingang. Dieser ist von einfachen Lisenen eingefasst, die sich an den oberen Ecken nach außen verkröpfen. Darüber tragen seitliche Voluten ein Gesimse, das flach ansetzt, sich kurz nach oben aufbiegt und im Mittelteil wieder gerade läuft. Das Schriftfeld darunter ist, wie so viele in dieser Kirche, leer geblieben.<sup>180</sup> In den Ecken dieses Querarmes ist in den Plänen je ein Seitenaltar eingetragen. Diese wurden jedoch nicht ausgeführt, was den Querarmen eine räumliche Bedeutung nimmt. Der darüberliegende Balkon bzw. die Empore ist wieder

---

<sup>180</sup> Dahingegen befindet sich im Archiv des Wien Museums ein Entwurf für eine Schrifttafel, die die Erbauung und die Einweihung der Kirche bezeugen sollte, dieses Schriftfeld ist aber in der Kirche nicht beziehungsweise nicht sichtbar vorhanden.

recht dynamisch ausgeführt. Die Balustrade wird in drei Teile gegliedert, ein Mittelteil mit einem flachen, konvexen Schwung in den Kirchenraum hinein, dann gibt es eine kleine Verkröpfung nach hinten, wonach ein Gegenschwung in Form eines Viertelkreises nach innen ansetzt, der dann in einem weiteren flachen konkaven Schwung nach außen führt, um vor der Säule wieder konvex auszuschwingen. Das heißt im konkreten, dass die Seitenteile beide Bewegungen, nach innen und nach außen, aufweisen. Dies wird auch in der Untersicht der Empore aufgegriffen, wo diese Linien in einem gewissen inneren Abstand nachgezogen werden, auf der sich ergebenden Mittelfläche im Zentrum ein Kreis angebracht wurde und seitlich davon zwei „Restspiegel“, ein ähnliches Schema wie die Untersicht der Orgelempore. Die Balustrade selbst ist auch im Sinne der Orgelempore ausgebildet, d.h. dass drei Seiten der Kirche von einem ähnlichen Emporenschema eingefasst sind (genauere Beschreibung siehe Orgelempore). Im Emporengeschoß selbst befindet sich in der Mittelachse ein Fenster. Dieses unterbricht bzw. weitet das Hauptgesimse der Kirche nach oben hin auf. Es hat die gleiche Form wie außen, ein Rechteck mit oben und unten etwas nach innen gerückt angesetzten Halbkreisen. Diese Form wird in der unteren Hälfte von einem flachen Rechteck hinterlegt, in das eine Staffelung von Profilen nach hinten in der Fensterform eingeschnitten ist. Auf halber Höhe des Fensters wird das untere Gesimseband aufgegriffen und mit vier herabhängenden Guttae versehen. Darüber setzt je eine flache Volute an, deren oberes Ende jedoch schräg von außen unten nach oben innen verläuft. Diese tragen das hier aufgebogene obere Hauptgesimse, das hier zu einem gesprengten Giebel geöffnet wurde. Im unteren Teil konvex ansetzend, wird es nach einem kurzen horizontalen Stück in einer Gegenbewegung konkav (von unten gesehen) weitergeführt. Diese Bögen berühren sich aber wie schon erwähnt im Scheitel nicht. Statt dessen wurde im Zwickelfeld eine weitere Kartusche angebracht, die von Festons umwunden wurde.

#### 6.2.3.5 Kuppel

Die Kuppel ist analog der Außenansicht in breitere Felder mit Fenstern und schmälere „Wandfelder“ eingeteilt (Abb. 82). Ursprünglich war die Kuppel mit einem auch innen abgebildeten Tambour und darüberliegendem Fresko geplant, was man in den Schnitten, die 1908 im „*Architekt*“ abgebildet wurden, gut sehen kann (Abb. 69). Die heutige Einteilung ist jedoch in einem fortlaufend, das heißt, ohne abgesetztes Tambourfeld und nur ornamental, ohne szenische Darstellungen ausgeführt. In den



Hauptachsen der Kirche befinden sich die schon außen beschriebenen querliegenden Fenster. Sie werden von einem Stuckrahmen gesäumt und in der oberen Hälfte von Voluten beziehungsweise Rollwerk und herabhängenden Blattgirlanden umgeben. Seitlich neben den Fenstern laufen Bänder bis hinauf zum zentralen, ovalen Medaillon, sie markieren die Rippen der Kuppel. Diese Bänder setzen unten mit einer Volute an, werden seitlich und unten von schmalen Lisenen begrenzt, zwischen die eine Art von Kette geflochten ist, immer alternierend ein größeres, leeres Oval, auf das ein kleiner Kreis mit eingeflochtener Blume folgt. Diese Bänder werden der Kuppelgeometrie entsprechend nach oben immer schmaler. Das Restfeld, das zwischen den Bändern und oberhalb der Fenster bleibt, eine Trapezform mit leicht eingeschwungenen Mittelachsen wird von einem schmalen Stuckrahmen eingefasst und quasi am Scheitelpunkt, an dem sich ein Halbkreis nach unten wölbt, hängt ein Blattmotiv. Die Felder, die im Bereich der außen liegenden Rippen zwischen den schon beschriebenen Feldern mit Fenstern liegen, sind viel schmaler, haben auf der Höhe der Fenster einen gerahmten Kreis, darüber ein trapezförmiges Feld, ähnlich dem oben beschriebenen, jedoch platzbedingt viel schmaler in den Proportionen. Alle Lisenen der Bänder laufen oben in einen ovalen, schlichten Rahmen, der in allen Mittelachsen der Trapezfelder je eine kleine Halbkreisausbuchtung hat, die wiederum im Trapezrahmen darunter, wie schon oben beschrieben, eine Analogie hat. Weiter nach innen versetzt ist ein Kranz aus Stuck, der einem Strohkrantz mit Bändern und Blumen nachempfunden scheint (Abb. 93). In diesen Kranz ist eine glatte Fläche eingelassen, die das zentrale Element, einen von Wolken mit Engelsköpfen umgebenen Strahlenkranz, das Symbol für den Hl. Geist trägt. In dieser Kuppel kommt innen eine gänzlich andere Struktur als außen sichtbar zu tragen, man sieht weder den Tambour noch die Laterne, es gibt eine durchgehend gewölbte Fläche.

#### *6.2.3.6 Rückseite der Kirche mit Orgelempore*

Wenden wir uns nun der inneren Eingangsfront der Kirche zu (Abb. 94). Im Erdgeschoß befindet sich ein Windfang, der zirka zwei Drittel der Gesamthöhe der Eingangstüre einnimmt. Er besteht aus dunklem Holz, zwei seitlichen und zwei mittigen Türen (die normalerweise verschlossen sind). Jede Türe hat im unteren Bereich ein einfach gerahmtes Holzfeld mit einem erhöhten Spiegel, darüber ein Glaseinsatz mit einer Rastergliederung, der als Art Oberlicht wiederholt wird. Über der Frontalansicht sitzt ein geschwungener Aufsatz mit einem großen Medaillon.

Seitlich sind Vasen aufgestellt. Das gesamte Eingangstor wird von einem einfachen, in den oberen Eckbereichen verkröpften Rahmen umfaßt.

Rechts und links neben dem Windfang setzt ein hoher Sockel an, auf dem je ein kunstvolles Weihwasserbecken platziert ist (Abb. 96). Diese wurden von Ernst Hegenbarth nach marmornen Originalen aus der Peterskirche in Rom ausgeführt.<sup>181</sup> Jedes Becken hat die Form einer Muschel, die in ein Tuch eingeschlagen von zwei Putti gehalten wird. Beide scheinen zu schweben, einer weiter oben, einer tiefer unten. Die Unterschiede zwischen Plan und Ausführung scheinen gering (Abb. 97). Über dem Eingangsbereich erhebt sich im oberen Geschoß die Orgelempore. Sie wird scheinbar von seitlichen Konsolen in Volutenform mit Guttæ getragen. Die Untersicht der Empore ist durch Stuckprofile in Felder geteilt, ein Kreis in der Mitte, seitliche „halbe“ Spiegel in den Zwickelfeldern und Linien, die den äußeren Rand parallel nachzeichnen, eine Gestaltung wie im Querarmbereich. Die Orgelempore wird von einer durchbrochenen Brüstung begrenzt. Diese hat recht eigenwillige Formen, in der Mitte gibt es ein Kreuz, von einem Kreis umschlossen, daneben werden Bänder, die an sich klassische Balusterformen könnten, quasi aufgebogen, enden teilweise in Voluten oder werden mit den danebenliegenden Balusteransätzen verschlungen. Dazwischen sind Akanthusblätter eingeflochten. Auf dieser Brüstung sitzt ein Metallgitter, bei dem nicht klar ist, ob es zur originalen Ausstattung gehört hat. Dahinter sieht man die Orgel (Abb. 94, 95). Diese weist sehr dynamische Formen auf, sowohl in ihrer Vorderfront als auch in der Höhenentwicklung. Man kann die Orgel in fünf vertikale Abschnitte einteilen, wobei die Seiten- und der Mittelteil konvex ausschwingen und die schmälere Zwischenstücke konkav nach innen gezogen sind. Die Höhe nimmt zur Mitte hin zu, zuerst setzt eine leichte S-Kurve zum Schwung an, darauf sind am tiefsten Punkt eine Vase und am höchsten ein Engel positioniert, der eine Girlande hält, die herunterhängend über die Vase drapiert wurde. Die Engel musizieren links und rechts in recht luftiger Anordnung. Der Zwischenteil behält dann die gleiche Höhe, um im Mittelteil noch einmal zu einem großen Aufsatz mit Kartusche aufzuschwingen. Die Rahmung besteht aus dunklem Holz, die Verzierungen sind vergoldet, wobei auch vor den Orgelpfeifen im oberen Bereich ornamentaler Schmuck angebracht wurde. Dieser ist wieder der Höhenentwicklung angepasst.

---

<sup>181</sup> Czernin 1978, Abb. 88 Beschreibung.

#### 6.2.3.7 Weitere Inneneinrichtung

Ludwig Baumann zeichnete die gesamte Inneneinrichtung der Margaretenkirche.<sup>182</sup> Der Großteil der Pläne hierfür befindet sich im Wien Museum. Ich habe hier nur die wichtigsten davon beschrieben (Hauptaltar, Kanzel, Weihwasserbecken, Orgel), da es sonst den Umfang dieser Arbeit gesprengt hätte. Weitere von ihm gezeichnete Möbel sind der Seitenaltar, Beichtstuhl, Sitzbänke, Kreuzwegstationen,<sup>183</sup> Chorgestühl, die Einrichtung für die Sakristei und die Taufkapelle (Abb. 98, 99), diverse Tische und Stühle, bis hin zu Kleiderständern und Kästen für Fahnenstangen (Abb. 100, 101).<sup>184</sup> Haiko definiert den Begriff des Gesamtkunstwerkes, der um 1900 in der Architektur und Kunst viel diskutiert wurde. Dabei musste ein Künstler jedes einzelne Objekt entwerfen.<sup>185</sup> Dies trifft bei der Margaretenkirche in großem Maße zu.

### 6.3 Pläne für die Margaretenkirche

Im Archiv des Krupp Stadt Museums Berndorf werden neben den ausgeführten Plänen eine Reihe von Vorentwürfen für die Margaretenkirche aufbewahrt. Es handelt sich dabei hauptsächlich um Grundrisse, es gibt aber auch einige Ansichten und Schnitte (eine Luftperspektive sowie Schnitte und Ansichten, die 1908 im „*Architekt*“ publiziert wurden und deutlich von der ausgeführten Kirche abweichen, wurden schon oben im Zuge der Hauptansicht besprochen).<sup>186</sup>

#### 6.3.1 Vorentwürfe

Wenn man sich genauer mit diesen Vorentwürfen beschäftigt, kann man diese in drei Gruppen einteilen.<sup>187</sup> Die erste besteht aus Plänen hauptsächlich im Maßstab 1:200, zeigt meistens eine *Loggia* mit Vollsäulen beim Eingang und ein längsoiales Kirchenschiff. Bei der zweiten Gruppe wurde die Kirche schon in größerem Maßstab (1:100) dargestellt, hat weiterhin die Loggia mit Säulen als Motiv, allerdings wurde

---

<sup>182</sup> Es scheint außergewöhnlich, dass eine Kirche so „von einer Hand“ geschaffen und auch erhalten wurde, es gibt kaum Einbauten neueren Datums. Laut Czernin wurden die Beichtstühle, Bänke und die Kanzel von der Wiener Firma Roggenhofer hergestellt. Czernin 1978, S. 144.

<sup>183</sup> Diese wurden von dem italienischen Bildhauer Mastroianni geschaffen. Czernin 1978, S. 144.

<sup>184</sup> Besonders erwähnenswert scheinen mir einerseits die mit Fresken versehene Taufkapelle mit den Szenen aus dem Leben der Hl. Margareta (Abb. 98, 99) und die sehr funktionell eingerichteten Kästen im Obergeschoß mit langen schwenkbaren Armen (Abb. 100, 101).

<sup>185</sup> Haiko 1985, S. 303.

<sup>186</sup> Die Originale dieser im „*Architekt*“ publizierten Pläne dürften im Margaretenzimmer der Margaretenkirche ausgestellt sein, sie sind jedoch teilweise schon stark in Mitleidenschaft gezogen. Im Archiv des Krupp Stadt Museums Berndorf gibt es ein Blatt, das als Grundlage gedient haben dürfte (Mappe 2).

<sup>187</sup> Diese Einteilung erfolgte durch die Autorin.

der Kirchenraum dahinter mehr in der Form eines Kreuzes angelegt, zuerst ein schmalerer Zwischenteil mit seitlichen Eingängen, dann folgte eine Verbreiterung des Kirchenschiffes zugunsten von Seitenaltären, um im Chor wieder zur schmälere Breite zurückzukehren. Die dritte Gruppe der Vorentwürfe weist keine Säulen an der Eingangsfront mehr auf, jedoch gibt es weiterhin an der breiten Mittelstelle der Kirche Seitenaltäre und keine Eingänge wie heute.

Außer diesen drei Gruppen findet man noch eine Reihe von Varianten „A-D“, die der ausgeführten Kirche schon sehr nahe kommen. Es wurden nur mehr kleinere Details verändert und die Variante „D“ dürfte der heutigen Kirche entsprechen.

#### *6.3.1.1 Gruppe 1 der Vorentwürfe*

Zu dieser Gruppe gehören zirka 7 verschiedene Entwürfe. 6 davon haben freistehende Säulen vor dem Kircheneingang, wiederum 6 haben einen ovalen Grundriss des Kirchenschiffes.

Nr. 1<sup>188</sup> hat eckige Türme und eine gerade dazwischen liegende Hauptfassade (Abb. 102). Säulen wurden hier erst nachträglich eingezeichnet, wodurch sich eine Loggia ergibt. Der Kirchenraum selbst hat dann außen und innen eine ovale Form, wobei der Kirche durch breitere Wandpfeiler, die wahrscheinlich darüberliegende Emporen getragen hätten, ein weiteres Oval eingeschrieben wurde. An der breitesten Stelle der Kirche wurde rechts und links je ein Anbau platziert, der sichtlich als Art Seitenkapelle mit eigenem Altar gedacht war. Der hintere Teil der Kirche mit Altarraum und Sakristei wurde in der gleichen Breite wie der Eingangsbereich nach den Türmen fortgeführt.

Nr. 2 der Pläne wurde schon in etwas offiziellerer Form ausgeführt, neben einer Rahmung gibt es auch einen Größenvergleich mit der schon bestehenden Marienkirche, wobei auch Bezug auf die Sitzplatzanzahl genommen wurde (Abb. 103). Formal gesehen ist dieser Plan Nr. 1 ähnlich, es gibt jedoch kein eingeschriebenes Oval im Kirchenraum, das heißt, die Wände dürften ohne Emporen bis in die Gewölbezone geplant gewesen sein. Der Altarraum- und Sakristei-Trakt wurde hier etwas breiter ausgeführt, da alleine der Chor schon der Breite der Vorhalle entsprach.<sup>189</sup> Seitliche Eingänge sind hier direkt im Vorhallenbereich angeordnet.

---

<sup>188</sup> Die Nummern wurden von der Autorin zwecks Benennung vergeben.

<sup>189</sup> Bei Plan 1 gab es noch außen liegende Gänge seitlich der Vorhalle, in die die Seiteneingänge führten.

Nr. 3 ist ein weiterer ähnlicher Plan, jedoch wurde erstens die Hauptfassade dahingehend verändert, dass die Türme übereck gestellt sind (wie in der Ausführung zumindest die Eckpilaster) und die dazwischen liegende Säulenfront schwingt konvex aus (Abb. 104). Im Innenraum ersetzte man die Wandpfeiler durch jeweils paarweise stehende Säulen, wodurch der Raumeindruck sicherlich „luftiger“ gewirkt hätte. Der Altarbereich wurde mehr in den Zentralraum integriert, indem man die ovale Form bis dorthin fortführte (konkave Altarrückwand).

Nr. 4 stellt hingegen eine Mischung der obengenannten Formen dar, eine gerade Hauptfassade mit Doppelsäulen, dahinter ein ovaler Grundriss mit einem eingeschriebenen Säulenoal (Abb. 105). Er wird deshalb hier angeführt, da ihm eine Hauptansicht zugeteilt werden kann (Abb. 106).

Es gibt jedoch auch Vorentwürfe, die in ihrer Form sehr von den anderen abweichen, dazu gehört Nr. 5 (Abb. 107). Dabei waren zwar freistehende Säulen beim Eingang, diesmal aber vor die gesamte Fassade gestellt, geplant. Außerdem war ein längsrechteckiges Kirchenschiff vorgesehen. Lediglich an der Mittelachse gab es kurze Querarme mit konkav-konvex ausschwingenden Enden, wodurch ein kreuzförmiger Grundriss entstand. Wie diese Kirche in der Ansicht ausgesehen hätte, bleibt fraglich. Bei den übrigen Vorentwürfen handelt es sich um Zwischenformen der schon beschriebenen Entwürfe.

#### *6.3.1.2 Gruppe 2 der Vorentwürfe*

Wie oben schon erwähnt, wurde bei dieser Gruppe die Eingangsfront mit freistehenden Säulen beibehalten, jedoch der Kirchenraum selbst in seiner Form abgeändert.

Nr. 6 hat wieder gerade Türme mit einer leicht konvex ausschwingenden Fassade dazwischen, wobei zwei Doppelsäulen in der Loggia eingestellt sind (Abb. 108). Im geraden Vorhallenbereich gibt es seitliche Eingänge, dann folgen ein Vierungsbereich mit massiven, tragenden Ecken. Das Kirchenschiff wird hier zu Querarmen beziehungsweise einem Zentralraum erweitert. An den Enden dieser Querarme, die flach abgeschlossen sind und nur an den Ecken leicht einschwingen, befinden sich Seitenaltäre. Der Altarraum bzw. die Sakristei mit Anräumen greifen wieder die Vorhallenbreite auf. Plan 7 variiert insofern, dass der mittlere Teil der Hauptfassade gerade ausgeführt wurde, die Doppelsäulen sind an den Rand geschoben (Abb. 109). Auffallend an Plan 6 ist zusätzlich, dass eine imposante Treppenanlage vorgesehen

wurde, neben der Treppe direkt vor der Kirche wurde noch eine zweite, zirka zehn Meter davor platziert, wodurch sich eine Art Plateau ergab. Dieser Plan ist mit April 1908 datiert, was auch zeitlich der Publikation im „*Architekt*“ entspricht. Bischoff erwähnt, dass der Bauherr und der Architekt ursprünglich die Kirche auf einen flachen Sockel stellen wollten.<sup>190</sup> Dadurch mußte eine höhere Stufenanzahl eingeplant werden, was man bei diesen Plänen gut sehen kann.

#### 6.3.1.3 Gruppe 3 der Vorentwürfe

Bei dieser Gruppe handelt es sich nur um einen Plan, aber dieser markiert den Übergang zu der ausgeführten Kirche.

Nr. 8 (Abb. 110) ist Plan Nr. 6 ähnlich, jedoch wurde jetzt der loggienartige Eingang weggelassen und die Außenfassade in die Ebene der ursprünglich geplanten Säulen verlegt. Statt dessen platzierte Baumann vier Säulen im inneren seitlichen Bereich der Vorhalle, die man sonst auf keinen Plänen findet.<sup>191</sup>

#### 6.3.2 Varianten A-D

Diese Pläne sind im Vergleich zu den oben beschriebenen Vorentwürfen schon sehr detailliert ausgeführt.

Vom März 1909 stammt ein Grundriss, der mit Variante „A“ bezeichnet wurde (Abb. 111). Auf diesem sieht man einige kleinere Veränderungen im Vergleich zu dem Vorentwurf der dritten Gruppe. Die Krümmung der Hauptfassade wurde beibehalten, jedoch veränderte man die Haupttreppe von einem breiten Ausmaß (von Turm zu Turm) auf eine „Halbkreis“-Form. Bei den Türmen selbst wurde die starre quadratische Form etwas aufgelöst, indem die Ecken quasi abgeschnitten wurden und dort Pilaster ihren Platz fanden. Der Zentralraum mit der Kuppel rückte näher an den Eingang, wodurch der Platz für die Seiteneingänge minimiert wurde. Diese wurden jetzt an die ursprüngliche Position der Seitenaltäre, nämlich in die Mittelachse der seichten Querarme verlegt. Die Seitenaltäre wurden verdoppelt und in die Ecken dieser Querarme geschoben. Der Abschluß der Querarme wurde im Inneren konkav ausschwingend gestaltet, wodurch sich außen im mittleren Bereich eine konvexe Krümmung ergab, die an den Ecken eingezogenen Viertelkreise wurden beibehalten. Der Chorbereich bekam eine leicht konkav ausschwingende Rückwand, wobei der

---

<sup>190</sup> Bischoff 2003, S. 192/193.

<sup>191</sup> Die Einteilung dieser letzten 3. Gruppe bleibt fraglich, es könnte auch sein, dass dieser einzelne Plan schon aus einer früheren Phase stammt, aber zufällig der Ausführung am nächsten kam.

mittlere Teil wieder gerade ausgeführt wurde. Die ursprünglich eher nebensächlich behandelten Nebenräume hinter dem Chor wurden jetzt zu zwei seitlichen, ungefähr der Größe der vorderen Türme entsprechenden Räume gestaltet, der rechte davon mit eingeschriebener Treppe. In der Mitte lag weiterhin die Sakristei, ihre Form wurde auch etwas abgerundet entsprechend den anderen Formen der Kirche. Außen liegende Treppen in diesem Bereich wurden weggelassen.

Bei Variante „D“ findet man nur mehr kleine Veränderungen (Abb. 112): Die Türme wurden etwas weiter nach außen gerückt, wodurch eine breitere Fassade entstand, die Türme im Grundriss allerdings isolierter wirkten. Die zwischen Eingangsbereich und Türmen liegenden Zwickelräume bekamen so eine quadratische Form. Die Querarme der Kirche wurden wieder etwas in Richtung Chor verschoben, wodurch ein breiterer Zwischenraum an der Fassade entstand, der im ersten Obergeschoß dann durch den außen liegenden Gang überbrückt wurde. Die Bereiche in den Ecken des Zentralraumes, entsprechend den normalerweise dort platzierten Vierungspfeilern, wurden in ihrer Masse verstärkt. Außerdem wurde die Bestuhlung der Kirche verändert, sie wurde in Richtung Haupt- und Seiteneingängen hinausgezogen.

Ein Unterschied zur tatsächlichen Ausführung besteht in der Lage der hinteren Treppe: vom rechten hinteren Nebenraum wurde sie in den linken verlegt. Dies kann man auf dem Plan Abb. 113 sehen. Dadurch wurde der rechte Raum für die Funktion als Taufkapelle frei.

## **6.4 Frage des Stils und Ausdruck einer Gesinnung**

### **6.4.1 Neobarock**

Wie schon im Kapitel über die Deutsche Neorenaissance erwähnt, setzte in Wien um zirka 1880 eine Wende zum Einsatz des Neobarock ein. Diese Strömung wurde bald recht stark, da gerade in Österreich viele Beispiele aus der Barockzeit vorhanden waren und besonders das Habsburgische Herrscherhaus an den Glanz der Zeit Maria Theresias anknüpfen wollte.<sup>192</sup> Wagner-Rieger erwähnt, dass Albert Ilg, ein Kunsthistoriker, 1880 in „*Die Zukunft des Barockstiles*“ die Vorzüge des Barock gegenüber der Renaissance hervorgehoben und damit eine neue Ära eingeleitet hatte. Dabei zog er sogar Parallelen zum „*österreichischen Wesen*“, das fröhlich und für

---

<sup>192</sup> Haiko 1985, S. 301. Wie schon weiter oben erwähnt, geschah das auch als Abgrenzung gegenüber dem Deutschen Kaiserhaus.

zahlreiche Lustbarkeiten offen wäre, im Gegensatz zum deutschen Charakter, der die „*Deutsche Neorenaissance*“ bevorzugte.<sup>193</sup> Ilg verfasste im Weiteren eine Monographie über Johann Bernhard Fischer von Erlach, die 1895 erschien.<sup>194</sup> Ein zeitgenössischer Bezug wurde auch dadurch geschaffen, dass am Michaelertrakt der Hofburg, der von Fischer von Erlach geplant, aber seit 1737 unvollendet geblieben war, ab 1889 weitergebaut wurde.<sup>195</sup> Indem Architekten nun barocke Formen bei ihren Bauten einsetzten, wurde der nahe Kontakt zum aufblühenden Jugendstil entweder in starkem Kontrast gesehen oder Elemente beider Stilrichtungen in den Bauten eingesetzt, wie wir schon bei der Beschreibung der Margaretenkirche manche sezessionistische Details finden konnten.<sup>196</sup> Wagner-Rieger erwähnt die Margaretenkirche zwar nicht, stellt Ludwig Baumann aber in die Reihe der oben genannten Architekten.<sup>197</sup>

Nierhaus gibt zu bedenken, dass es „ein“ Neobarock an sich nicht gab. Man müsse sich des Einsatzes von verschiedenen regionalen Stile bewusst sein, zum Beispiel wurde in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts eher das französische Barock bevorzugt, in den folgenden Jahrzehnten dann ein „österreichisches“ Neobarock, wie schon oben erwähnt.<sup>198</sup>

#### **6.4.2 Eine Kirche im Neobarock**

Die bisherigen Ausführungen bezogen sich auf Barock und Neobarock allgemein. Es stellt sich jedoch die Frage, warum ein Kirchenbau wie die Margaretenkirche nicht in den damaligen üblichen neogotischen Formen errichtet wurde?

Dafür kann man verschiedene Gründe annehmen.

Erstens wurde die Margaretenkirche von einem protestantischen Unternehmer für seine katholischen Arbeiter gebaut. Um eine gänzliche Legimitation durch die katholische Kirche zu erlangen, suchte Arthur Krupp, wie schon erwähnt, 1910 Papst Pius X. in einer Privataudienz in Rom auf.<sup>199</sup> Dass er ihm dort ein Modell in neobarocken Formen präsentierte, könnte ein berechnetes Kalkül gewesen sein, weil

---

<sup>193</sup> Albert Ilg, zit. in: Nierhaus 2007, S. 83. Dass Ilg dabei die wichtige Rolle Italiens bei der Entwicklung des Barocks außer Acht ließ, soll auch erwähnt werden. Bischoff 2003, S. 8 ff.

<sup>194</sup> Wagner-Rieger 1970, S. 231.

<sup>195</sup> An diesen Ausbau hatte man jedoch schon seit 1869 gedacht. Wagner-Rieger 1970, S. 255.

<sup>196</sup> Ein bedeutender Architekt des Spät(neo)barocks war Karl König. Von ihm stammte zum Beispiel der Philipphof bei der Albertina (zerstört) oder die Produktenbörse in der Taborstraße. Wagner-Rieger 1970, S. 256.

<sup>197</sup> Wagner-Rieger 1970, S. 260.

<sup>198</sup> Er erwähnt, dass schon 1876 von Baron Albert de Rothschild ein Stadtpalais an der Heugasse 26 mit neobarocken (französischen) Formen beauftragt wurde. Nierhaus 2007, S. 79. Das zweite Palais wurde dann mit einer österreichischen neobarocken Fassade versehen. Nierhaus 2007, S. 81.

<sup>199</sup> Bischoff 2003, S. 28 ff.



die Barockzeit sowohl in Italien als auch in Österreich eine Hochblüte für die katholische Kirche gewesen war. In diesem Punkt kam ihm auch sicher Ludwig Baumann als Architekt entgegen, dem die neobarocken Formen nur allzu vertraut waren. Eventuell könnte auch eine allgemeine Rückbesinnung auf das österreichische Barock, wie oben beschrieben, dazu geführt haben, dass man sich der zahlreichen barocken Kirchen in Österreich wieder bewusst wurde und dadurch eine neobarocke Kirche ihre Berechtigung bekam.

Außerdem wird aus der Biographie von Arthur Krupp klar, dass er besonders bemüht war, sich in österreichischen Kreisen zu integrieren und dem Kaiserhaus nahe zu stehen. Um dies auch in seinen Bauten zu unterstreichen, wurde der neobarocke Stil hier eingesetzt, da Details wie die Kuppel, zu dieser Zeit mit „*barock*“, „*Kaiser/Hof*“ und „*Österreich*“ assoziiert wurden, weshalb ein Einsatz dieses Stiles als bewusstes Statement gesehen werden kann.<sup>200</sup> Dass Baumann auch andere Details aus der barocken Tradition in Österreich verwendete, werde ich weiter unten belegen.

Man könnte auch die relativ absolutistische Haltung Arthur Krupps in Bezug auf seine Firmenführung und auch die Stadtplanung als Hintergrund für die an diesem wichtigen Punkt der Stadt eingesetzte (neo)barocke Achsenführung und Stilwahl für die Kirche sehen.

Allgemeinere Begründungen findet man zum Beispiel bei Landwehr, die speziell für den Kirchenbau erwähnt, dass das Neobarock Ende des 19. Jahrhunderts sowohl von der protestantischen als auch von der katholischen Richtung eingesetzt wurde, obwohl es natürlich von der Tradition her mit dem Katholizismus gleichgesetzt wurde.<sup>201</sup>

Wagner-Rieger weist auch darauf hin, dass um 1900 der Zentralbau (meist mit Kuppel) für Kirchen bevorzugt wurde, einerseits aus „*dem absolut Künstlerischen größeren Spielraum verleihenden Eigenschaften*“, andererseits auch wegen der Möglichkeit, das „*Stereometrische eines Baues*“ besser betonen zu können. Außerdem wäre ein Zentralraum auch aus liturgischen Gründen zu bevorzugen, um eine bessere Kommunikation zwischen Priester und Gläubigen zu ermöglichen. Beispiele dafür sind die russisch-orthodoxe Kirche (1893-1899) in der Jaurèsgasse und die Antoniuskirche (1896-1900) am Antonsplatz, wenn auch beide Kirchen in einem anderen Stil ausgeführt wurden.<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> Nierhaus hebt als Beispiel die „*Fischer-Kuppel*“ des Michaelertraktes hervor. Nierhaus 2007, S. 86.

<sup>201</sup> Landwehr 2012, S. 162 ff.

<sup>202</sup> Wagner-Rieger 1970, S. 245 ff.

### 6.4.3 Vergleiche

Möchte man die Margaretenkirche auf Vorbilder beziehungsweise Einflüsse untersuchen, kann man auf barocke Kirchen in Wien zurückgreifen. Wenn man sich dabei auf Bauten mit Zentralräumen konzentriert, bieten sich besonders die Peterskirche und die Karlskirche an.

Diese Ähnlichkeiten erwähnt schon Bischoff bei ihrer Analyse des 1908 publizierten Entwurfes der Margaretenkirche, sie sieht eine Vorbildwirkung der Peterskirche. Der Grundriss, der zuerst eher der Kirche auf dem Steinhof (1906/07) entsprach, wurde dann in der Ausführung an die Peterskirche angenähert.<sup>203</sup> Bischoff sieht auch Ähnlichkeiten mit römischen Barockkirchen.<sup>204</sup> Eine solche trifft jedoch nur partiell zu, zum Beispiel wurde die Kuppel als Rippenkuppel ausgeführt, wie viele Kirchen in Rom.

Im Folgenden werde ich die Margaretenkirche mit der Peterskirche und der Karlskirche vergleichen und schließlich Details der Margaretenkirche herausgreifen, die man schon in ähnlicher Form bei Barockbauten in Österreich angewendet hatte.

#### 6.4.3.1 Peterskirche

Die Peterskirche wurde ab 1702 nach Plänen von Johann Lucas von Hildebrand errichtet, die Bauzeit zog sich bis 1733, als die beiden Türme vollendet waren.<sup>205</sup>

##### *Fassade*

Wenn wir außen mit einer Beschreibung beginnen, handelt es sich um eine Doppelturmfassade mit zentraler Kuppel, also um die gleichen Grundformen wie bei der Margaretenkirche (Abb. 116 und 64). Insgesamt ist die Peterskirche jedoch in einer dichterem Art arrangiert, wodurch sich eine stärker vertikale Betonung bemerkbar macht. Die beiden Türme, die für eine perspektivische Wirkung auf den Betrachter hin schräg gestellt wurden, haben den Mittelbau quasi eingezwängt, was sich auch in einer nicht ganz frei sichtbaren Kuppel zeigt.<sup>206</sup> Dahingegen wirkt die Margaretenkirche wie seitlich ausgefaltet, die Türme lassen dem Mittelbau viel Platz und auch zwischen den Türmen und der Kuppel gibt es noch einen Abstand. Wie wir

---

<sup>203</sup> Bischoff 2003, S. 193.

<sup>204</sup> Bischoff 2003, S. 194.

<sup>205</sup> Sedlmayr 1930, S. 68.

<sup>206</sup> Diese Gedrungenheit lässt sich sicher auch aus der räumlich beengten Situation der dichten Stadtbauung erklären.

später sehen werden, fällt diese seitliche Ausdehnung bei der Karlskirche noch extremer aus.

Was die Dynamik der Bewegung der Fassade betrifft, haben wir bei der Beschreibung der Margaretenkirche gesehen, dass es eine gewisse Bewegung, eine Aufeinanderfolge von „konvex-konkav“ gibt. Erst im Vergleich mit der Peterskirche bemerkt man, dass letztere eine stärkere Dynamik aufweist und die Margaretenkirche dagegen fast flach wirken lässt. Das beginnt zuerst außen bei den Türmen, die bei der Peterskirche so schräg gestellt wurden, dass sie als Tangenten eines Kreises gesehen werden können, in dessen Mittelpunkt der Betrachter in der Ferne steht. Das gibt der Fassade, wie schon erwähnt, eine gewisse perspektivische Wirkung. Der Mittelbau springt dann etwas vor, hat langgezogene, abgeschrägte Ecken, um im mittleren Bereich, wo sich im Erdgeschoß das Portal und der Vorbau von 1751 befinden, wieder konkav nach innen zu schwingen.

Die Fassadengestaltung selbst hat insofern eine Ähnlichkeit, dass beide Fassaden drei Hauptgeschoße aufweisen. Bei der Margaretenkirche sind jedoch die unteren beiden Geschoße mit einer Kolossalordnung zusammengefaßt, bei der Peterskirche wurde jedes Geschoß mit einem Gesimse einzeln abgeschlossen. Durch eine farbliche Unterscheidung von Pilastern, Gesimsen und Nischen- beziehungsweise Fensterrahmen im Gegensatz zur Wandfläche bietet die Peterskirche ein lebendigeres, fast gerüstartiges Bild. Dahingegen ist bei der Margaretenkirche fast alles in einer Farbe ausgeführt, was die Flächigkeit weiter betont.

Der Mittelbau wird in beiden Fällen durch Doppelpilaster betont, die im Falle der Peterskirche die abgeschrägten Ecken rahmen. Beide Bauten haben ein mittiges, großes Fenster über dem Portal, das im Giebelbereich von einer Uhr betont wird. Darüber folgt in beiden Fällen eine Balustrade, die in Berndorf von Figurengruppen bekrönt wird. Die Peterskirche zeigt ihren figuralen Schmuck einerseits in dem Vorbau des Hauptportales, andererseits in Plastiken, die in Nischen in den beiden Hauptgeschoßen der Türme platziert sind.

Was die Kuppel betrifft, ist diese bei der Margaretenkirche besser sichtbar, wirkt dort aber etwas unproportioniert. Der Kuppeltambour ist hier zur Gänze sichtbar, bei der Peterskirche verschwindet ein Teil hinter der Balustrade. Die Turmhelme und die Kuppel selbst sind in ihren Formen bei beiden Kirchen ähnlich, nur die Laterne hat in der Peterskirche stehende Fenster, was eine zusätzliche Belichtung für das Innere bringt.

Insgesamt findet man bei der Fassade der Margaretenkirche mehr verspielte Details, wie die aufgebogenen Gesimselinien, sei es über den obersten Geschoßen der Türme oder der Mittelachse mit der Uhr.

Zusammenfassend kann man eine gewisse Ähnlichkeit der beiden Kirchenfassaden feststellen, wobei die Peterskirche kompakter und mehr in die Höhe strebend wirkt, wohingegen die Margaretenkirche eine breitere „Schaufassade“ aufweist.

### *Inneres*

Wenn man die Peterskirche betritt, befindet man sich in einem recht hellen Zentralraum. Obwohl die Farbgestaltung hauptsächlich in Brauntönen und Gold gehalten ist, wird diese Helligkeit durch zahlreiche Fenster bewirkt (Abb. 117). Das steht im Gegensatz zu Berndorf, wo die Farbe Weiß dominiert, aber durch wenige und verdunkelte Fenster eine viel düsterere Stimmung herrscht.

Die dominierende Raumform ist in der Peterskirche ein Längsoval (Abb. 118), in dessen Umfassungsmauern zahlreiche Kapellen eingeschnitten sind, größere in der Querachse, und das in der Mittelachse durch einen zweimal gestaffelten, rechteckigen Chorraum verlängert wird. Der erste dieser Bereiche ist mit einer Scheinkuppel versehen. Dahingegen entspricht die Raumform der Margaretenkirche im Grundriss eher einem griechischen Kreuz, dem ein rechteckiger Chor angesetzt wurde. Beide Zentralräume werden von einer Kuppel überwölbt, wobei bei der Peterskirche in diesem Bereich außen innen entspricht, d.h. der Tambour sowohl innen als auch außen vorhanden ist. In Berndorf ist das verunklärt, außen sieht man einen Tambour, innen gibt es diesen nicht. Die außen sichtbaren Fenster sind innen in die bereits gewölbte Fläche eingeschnitten. Wenn man sich mit den Wandzonen darunter beschäftigt, fällt auf, dass diese in der Peterskirche nicht dem Äußeren entsprechen. Das erste Hauptgesimse wurde nach oben verschoben, Pilaster rahmen die Kapellen, über denen es ein Emporengeschoß gibt. Die Zone über diesem Gesimse ist deutlich niedriger als die Zone darunter, an der Außenfassade wird jedoch eine recht gleich hohe Geschoßhöhe suggeriert. Einzig bei der rückwärtigen Außenfassade wird der innen liegende Unterschied auch außen deutlich (hier sind auch die Ochsenaugenfenster sichtbar).

Durch die unterschiedliche Raumform der beiden Kirchen entstehen in der Margaretenkirche Pendentifs, bei der Peterskirche gibt es solche nicht.

Der Chor der Peterskirche scheint durch seine schmale und tiefe Form den Blick zu fokussieren, was noch durch schräg positionierte Doppelsäulen, in der gleichen

Stellung wie die Außentürme, betont wird. Dahingegen wirkt der Chor in Berndorf sehr breit. Auch hier gibt es unterschiedliche Lichtverhältnisse: Bei der Peterskirche wurden im Chorraum extra Fenster angebracht, um den Altarraum noch mehr zum Strahlen zu bringen. Diese Idee wurde auch in Berndorf angedacht, es gibt ein Fenster, das von außen Licht erhält, aber der Chorraum bleibt trotzdem recht düster. Was die Ausstattung der Kirche betrifft, kann man bei einigen Details Ähnlichkeiten finden, zum Beispiel bei der Kanzel von Mattias Steinl gibt es die hängenden Quasten wie in Berndorf, auch die Untersicht des Baldachins wurde ähnlich gestaltet (Abb. 119). Weiters weisen beide Orgeln ähnliche Formen auf, wenn auch die Orgel der Peterskirche viel größere Ausmaße hat und über drei Seiten geführt wurde (Abb. 120).<sup>207</sup> Man sieht die gleichen Dreiteilungen und die ansteigenden vergoldeten Verzierungen vor den Orgelpfeifen. Das Kuppelfresko von Johann Michael Rottmayr von 1714 kann man nicht wirklich mit der Berndorfer Kuppelgestaltung vergleichen, da dort das ursprünglich geplante Fresko nicht ausgeführt wurde. Insgesamt scheint die Ausstattung der Peterskirche jedoch viel prachtvoller, ein Eindruck, der schon alleine durch die Verwendung der zahlreichen vergoldeten Elemente verstärkt wird. Die Berndorfer Margaretenkirche wirkt dagegen schlicht, man könnte annehmen, dass das ein spezieller Wunsch von Arthur Krupp war, der selbst dem protestantischen Glaubens anhing.

#### *6.4.3.2 Karlskirche*

Die Karlskirche wurde von Kaiser Karl VI. beauftragt, Johann Bernhard Fischer von Erlachs Entwurf konnte sich gegen diejenigen von Johann Lucas von Hildebrandt und Ferdinando Galli-Bibiena durchsetzen. 1716 erfolgte die Grundsteinlegung, nach dem Tod Johann Bernhard Fischer von Erlachs 1723 wurde die Kirche von seinem Sohn Josef Emanuel bis 1737 vollendet.<sup>208</sup>

##### *Fassade*

Auch bei der Fassade der Karlskirche, die dem Karlsplatz zugewandt ist, handelt es sich um eine Doppelturmfassade mit einer alles dominierenden Kuppel (Abb. 121). Hier bietet sich uns jedoch ein gänzlich anderes Bild als bei der Peterskirche. Die seitlichen Türme, die deutlich niedriger gehalten sind, wurden weit vom Mittelbau mit der Kuppel abgerückt, in die Zwischenräume wurden zwei Triumphsäulen eingestellt,

---

<sup>207</sup> Ein eingehenderer Vergleich der Innenausstattung würde den Rahmen der Arbeit sprengen.

<sup>208</sup> Brucher 1983, S. 178 und Sedlmayr 1930, S. 71.

die eine gewaltige Höhe besitzen. Die Mittelachse der Kirche wird im unteren Bereich von einem Portikusmotiv betont, das aus 6 Säulen mit einem Dreiecksgiebel besteht, über dem sich die Kuppel erhebt.

Diese Fassade, die man teilweise als Schaufassade bezeichnen könnte, da aus dem Grundriss ersichtlich wird (Abb. 123), dass sich hinter dieser Gesamtbreite eine schmalere Kirche befindet, scheint das andere Extrem zur Peterskirche zu sein, wo die Fassade quasi verdichtet wurde. Die Margaretenkirche steht bei diesen Beispielen in der Mitte, sie besitzt etwas abgerückten Türme, deren Abstand in der Entwurfsphase auch variiert wurde.

Die Höhenentwicklung der Fassade der Karlskirche scheint etwas differenzierter als die der Peterskirche. Nach einem hohen unteren Hauptgeschoß, das von Pilastern und Hauptgesimse gebildet wird, folgt ein Attikageschoß. Dies wird im Mittelteil von einer Balustrade bekrönt (im Entwurf eine Attikamauer), bei den Türmen sieht man einen großen Segmentgiebel, in den eine Uhr mit seitlichen Flügeln eingesetzt wurde. Die Türme werden dann von einem weiteren Turmgeschoß abgeschlossen, das jeweils ein abgetreppter Giebel mit Voluten ziert. Die Turmhelme bestehen aus einer flachen, zwiebelkuppelartigen Bekrönung.

Wenn man die Dynamik der Fassade betrachtet, gibt es Vor- und Rücksprünge, die ein lebendiges Bild bewirken. Zuerst folgen außen die Türme, nach denen die Fassade zurückspringt, um den Sockeln der Triumphsäulen Platz zu machen. Danach gibt es einen kleinen Vorsprung, dann einen eingezogenen Viertelkreis, der zu der weiter vorne liegenden Eingangsfront überleitet; diese Bewegungen werden auch von der Attikazone mitvollzogen. Vor dem Mittelbau wurde der schon erwähnte Portikus vorgelegt. Über diesem gibt es eine eigene Brüstung, auf der freistehende Statuen positioniert wurden.

Die Kuppel darüber hat ein hohes Tambourgeschoß mit Vor- und Rücksprüngen, Doppelpilaster und -säulen, die die Fensteröffnungen rahmen. Nach einer Attikamauer, auf der sich auch zahlreiche Skulpturen befinden, folgt die Rippenkuppel mit Ochsenaugen und kleinen Okuli. Die Laterne weist noch einmal hohe Fenster zur Belichtung auf und wird von einer weiteren kleinen Zwiebelkuppel bekrönt. Im Vergleich mit der Kuppel der Margaretenkirche fällt auf, dass diese recht breit und gedrungen wirkt und eine viel weniger differenzierte Gestaltung aufweist. Die Kuppel der Karlskirche scheint in die Höhe zu streben, wobei sie im Verhältnis zur gesamten Kirche eine zentrale Rolle einnimmt.

Sedlmayr weist auf die aus der barocken Musik entlehnten Kompositionsmittel der gesamten Schaufassade hin.<sup>209</sup> Dahingegen scheint die Margaretenkirche recht flach und statisch. Es gibt jedoch einige Fassadendetails, die dennoch eine gewisse manierierte Verspieltheit anzeigen, wie die zahlreichen aufgebogenen und verkröpften Giebel, die schon erwähnt wurden, aber auch die über Eck gestellten Pilaster der seitlichen Türme. Lorenz hat die Einflüsse der Academia San Luca in Rom auf das Schaffen Bernhard Fischer von Erlachs nachgewiesen, ließ aber nicht außer Acht, dass bei der Karlskirche auch Elemente der französischen Frühklassik, wie die seitlichen Türme, eingesetzt wurden.<sup>210</sup>

Insgesamt scheint also hauptsächlich die Anlage als Schaufassade die Ähnlichkeit mit der Karlskirche auszumachen.

### *Inneres*

Wie bei der Peterskirche hat der Zentralraum der Karlskirche eine längsovale Form (Abb. 122 und 123). In die Umfassungsmauern wurden wieder Kapellen eingeschnitten, zwei größere mit Rundbogen in der Querachse. Der Chor ist diesmal räumlich mehr abgetrennt, Doppelsäulen verengen den Blick auf den Hauptaltar. Dies steht wieder im Gegensatz zur Margaretenkirche, wo der Chor sehr breit angelegt wurde.

Über einem kräftigen Hauptgesimse, das von Pilastern „getragen“ wird, folgt das Tambourgeschoß, das auch hier innen abgebildet wird, im Gegensatz zur Margaretenkirche. Dieses wirkt durch die großen Fenster mit dazwischen liegenden, in rosafarbenem Marmor gehaltenen Pilaster wie ein zweites Hauptgeschoß. Über einem weiteren Gesimse folgt die Kuppel mit dem Fresko von Johann Michael Rottmayr, das 1725 bis 1730 entstand. Auch die Karlskirche weist eine größere Helligkeit auf, da sie zahlreiche Fenster im Tambour, am Fuß der Kuppel und in der Laterne besitzt. Dies bewirkt auch den Eindruck einer gewaltigen Höhe, der noch durch die Freskierung mit ihrem illusionistischen Charakter verstärkt wird.

---

<sup>209</sup> Sedlmayr, Hans: Johann Fischer von Erlach, S. 174 ff., zit. in: Brucher 1983, S. 178.

<sup>210</sup> Lorenz, Hellmut, zit. in: Brucher 1983, S. 180.

#### 6.4.3.3 Piaristenkirche und St. Laurenz in Gabel

Zwei weitere Kirchen, die man mit der Margaretenkirche in Verbindung bringen kann, sind die Piaristenkirche (Maria Treu) in Wien<sup>211</sup> und St. Laurenz in Gabel (ab 1699). Diese beiden Kirchen haben einen engen Zusammenhang, wurden beide von Johann Lucas von Hildebrandt entworfen (bei ersterer nimmt man es mit hoher Wahrscheinlichkeit an).

Bei diesen beiden Kirchen interessiert uns mehr der Grundriss und die Raumkonstellation, im Gegensatz zur Peterskirche und Karlskirche, wo es mehr Ähnlichkeiten mit der Fassade gab.

Es handelt sich um Kirchen vom Zentralkuppelbau-Typ, die von „in der Längsachse dominierenden Kreuzarmen dominiert“ werden.<sup>212</sup> Diese beiden Grundrisse (Abb. 124 und 125) kommen dem der Margaretenkirche schon viel näher als die der Karls- und Peterskirche. Eine elliptische Vorhalle überlappend mit einem Zentralraum, der jedoch in den barocken Beispielen rund und bei der Margaretenkirche längsoval in Richtung der Hauptachse ausgeführt wurde<sup>213</sup>. Das heißt, dass der zentrale Raum bei der Margaretenkirche stärker in die Längsachse ausgerichtet wurde als in den beiden anderen Fällen. Jedoch betonen die querarmartigen Seitenräume der Kirchen Maria Treu und St. Laurenz durch ihre längsovale Form auch eine gewisse Ausrichtung in der Längsachse. Bei letzteren beiden Kirchen schwingen die Pfeiler in den Diagonalachsen konvex aus, was an eine guarineske Gestaltung erinnert (Abb. 126, 127).<sup>214</sup> Dies findet man bei der Margaretenkirche nicht, im Gegenteil, die schmalen Wandfelder in den Diagonalen sind konkav ausgeführt (Abb. 128). Auch wird bei der Margaretenkirche eine andere Raumwirkung erzielt, weil auf drei Seiten Emporen an den Zentralraum heranreichen, was bedeutet, dass die Querarme nicht in ihrer vollen Höhe Raum geben können, so wie bei den beiden anderen Kirchen.

Es zeigt sich also eine gewisse Ähnlichkeit der Raumformen mit Maria Treu und St. Laurenz, aber die barocke Gestaltung mit klaren Grundformen der Geometrie wurde so in der Margaretenkirche nicht umgesetzt, und außerdem gibt es dort eine stärkere Ausrichtung in der Längsachse.

---

<sup>211</sup> Wagner-Rieger datiert Maria Treu vor den Entwurf von St. Laurenz in Gabel, also 1698, weil er noch nicht so ausgereift scheint (Queroval nur im Eingangsbereich, bei St. Laurenz auch der Chor). Rizzi bringt die Hängekuppel ins Zentrum der Aufmerksamkeit und datiert die Pläne in die Jahre 1702-05. Brucher 1983, S. 196.

<sup>212</sup> Brucher 1983, S. 194.

<sup>213</sup> Damit beziehe ich mich auf die Kuppelform, die in der Piaristenkirche mit einer flachen Hängekuppel ausgeführt wurde, es gibt dort keinen Tambour.

<sup>214</sup> Brucher 1983, S. 196.



#### *6.4.3.4 Details der Margaretenkirche – Anlehnung an Barock oder Neuschöpfung?*

Um zu verstehen, wer Ludwig Baumann in seinem Formenschatz inspirierte und wieweit er dabei von den Originalen abwich, kann man Bauten aus der Barockzeit von verschiedenen Architekten betrachten. Ich möchte einige ins Auge springende Details davon herausgreifen.

##### *Aufgebogene Gesimselinien*

Diese findet man unter anderem bei Johann Bernhard Fischer von Erlach, zum Beispiel bei der Fassade der Kollegienkirche in Salzburg (1696, Abb. 129), wo die Turmuhren vom Gesimse in Halbkreisform überwölbt wurden, ebenso bei der Turmfassade der Stiftskirche in Zwettl (1723) von Matthias Steinl. Auch Jakob Prandtauer bog Gesimselinien im Turmgeschoß der Kirche von Melk (1702 begonnen, Abb. 130) kunstvoll auf.

##### *Fenster- und Türüberdachungen mit besonderen Formen*

Im Treppenhaus des Stadtpalais des Prinzen Eugen, das von Johann Lucas von Hildebrandt stammt (1695-98, Abb. 131), gibt es eine Türüberdachung mit ähnlichem Aufbau wie über den Fenstern der Taufkapelle auf der seitlichen Fassade, wenn auch in einfacherer Form: ein zentrales Medaillon, von seitlichen Bogenlinien beziehungsweise Voluten eingefasst, die das sich ergebende Mittelfeld von unten nach oben verschmälern und ein sehr hochliegendes Gesimsestück, das über dem Medaillon aufgebogen wurde.

Beim gleichen Architekten können wir einen weiteren besonderen Giebel finden, den wir über dem Seiteneingang mit leicht maurisch anmutenden Formen gesehen haben, nämlich beim Gartenhaus in Ober-Siebenbrunn (Abb. 132). Dort thront er über dem Haupteingang, hat jedoch ein Flächenornament im Zwickelfeld.

Jakob Prandtauer verwendete den ähnlichen, aber einfacheren, flach ansetzenden, sich zu einer Spitze aufbäumenden Giebel, der sich über der Türe zur Sakristei befindet, schon beim Hauptportal von Stift Melk (1723, Abb. 133), ebenso unter anderem d'Allio an der Hoffassade von Stift Klosterneuburg (1730).

##### *Fensterformen*

Eine besondere Fensterform, die wir im Kuppeltambour gesehen haben, nämlich quer liegend mit seitlich angesetzten Halbkreisen, kann man im Stiegenhaus des Oberen Belvederes von Johann Lucas von Hildebrandt sehen.

#### *Variation von Elementen in einer Folge*

Auch die Variation von sich wiederholenden Elementen, die Baumann zum Beispiel bei den Fenstergiebeln der Taufkapelle und Sakristei anwandte, findet sich schon als verspieltes Element der Barockzeit, ein Beispiel dafür die Putti, die auf Giebeln sitzen über den die Seitenkapellen verbindenden Türen der Kirche in Dürnstein von Josef Munggenast (Umbau 1721-25, Abb. 134).

#### *Turm mit abgeschrägten Ecken*

Eine weitere Besonderheit der Margaretenkirche sind die schräggestellten Pilaster bei den Türmen. Bei der Dreifaltigkeitskirche von Stadt-Paura von Johann Michael Prunner (1714-24, Abb. 135) trifft man eine gewisse Ähnlichkeit, die Türme wurden dort sehr dynamisch gestaltet, alle vier Seiten der Fassade mitsamt ihrer seitlichen Pilaster machen eine konkave Krümmung mit, die Ecken wurden zusätzlich abgeschnitten und dort ein weiterer Pilaster angebracht, was eine „Dreipilasterkonstellation“ an den Ecken mit sich brachte. Dagegen wirkt die Berndorfer Lösung recht einfach.

#### *Balustradenform der Orgelempore*

Bei der Balustrade der Orgelempore könnte man annehmen, dass sie von Baumann neu kreiert wurde, was auch der Fall ist, aber es gab schon in der Barockzeit, natürlich nur in seltenen Fällen, sehr kreative Balusterlösungen, zum Beispiel die Balustrade des Treppenhauses im Stadtpalais Daun-Kinsky (Abb. 136) oder an der Gartenfassade des Unteren Belvederes, beide von Johann Lucas von Hildebrandt (Abb. 137).

#### *6.4.3.5 Zusammenfassung*

Wie wir bei den Vergleichen und Details gesehen haben, hatte Ludwig Baumann eine gute Kenntnis der Barockarchitektur von Österreich. Er ließ sich sowohl in der Fassadengestaltung, wie wir bei der Peters- und Karlskirche gesehen haben, als auch in der Grundrisslösung, dort eher die Piaristenkirche und St. Laurenz in Gabel, von barocken Bauten inspirieren. Dies zeigt sich weiter in Details der Margaretenkirche, die von Fassadenelementen bis zur Inneneinrichtung hin durchwegs von ihren barocken Vorbildern beeinflusst sind, jedoch in einer eigenen Art neu arrangiert wurden.

## 7 Einsatz des Historismus bei den Berndorfer Bauten

### 7.1 Tradition versus Modernität

Wie schon in der Einleitung erwähnt, fällt bei Betrachtung der oben genannten Gebäude der krasse Gegensatz zur Firmenphilosophie der Berndorfer Metallwarenfabrik auf. Bei der Fabrikation der Produkte und Waren wurden die modernsten Produktionsmethoden eingesetzt, aber bei den errichteten Bauten kam der Historismus zur Anwendung. Wenn man diese Tatsachen jedoch genauer betrachtet, kommt man zu einem differenzierteren Bild: Bei den erzeugten Tischwaren wurde ein „vorindustrielles Ornamentrepertoire“ eingesetzt,<sup>215</sup> das heißt, es kamen sehr wohl auch historisierende Formen zur Anwendung, ein Beispiel dafür ist eine Besteck-„Barock“-Serie.<sup>216</sup> Die Bauten wiederum wurden trotz ihrer auf die Vergangenheit bezogenen Formen mit moderner Technik ausgestattet, wie zum Beispiel die Kirche und das Theater mit einer Zentralheizung und elektrischer Beleuchtung, oder aber die Kuppel der Margaretenkirche, die aus Eisenbeton gegossen wurde.

Im Folgenden werde ich auf allgemeinere Aspekte eingehen, im Gegensatz zu den vorangegangenen Erläuterungen in den einzelnen Kapiteln über die Stile, warum der Historismus bei den Bauten in Berndorf eingesetzt wurde. Dabei werde ich vermehrt Zitate sprechen lassen.

### 7.2 Historismus als bewusster Rückgriff auf Vergangenheit

*„War es möglich, dass diese wachsende Verehrung der Vergangenheit nicht nur eine Gegenströmung im neuen Zeitalter der Industrialisierung war, sondern ein wesentliches Element ihrer selbst? War eine gesteigerte Wahrnehmung der kulturellen Errungenschaften der Vergangenheit nur vor dem Hintergrund einer sich schnell ausbreitenden Modernität möglich?“<sup>217</sup>*

Diese Aussage scheint besonders in Berndorf zuzutreffen, wo die rasch wachsende Produktion immer modernere Materialien und Methoden verlangte. Gerade in dieser sich ständig verändernden Welt machte man sich die Vergangenheit noch mehr

---

<sup>215</sup> Reissberger 1993, S. 86.

<sup>216</sup> Das Bild dessen wird durch die Tatsache ergänzt, dass Ludwig Baumann als künstlerischer Leiter in Berndorf nicht nur Bauten, sondern auch viele von der Berndorfer Metallwarenfabrik erzeugte Tischwaren entwarf.

<sup>217</sup> Soane, John: Gottfried Semper und seine englischen Erfahrungen 1850-1855. In: Karge, Henrik (Hrsg.): Gottfried Semper – Dresden und Europa. München/Berlin 2007, S. 290, zit. in: Landwehr 2012, S. 9.

bewusst, auch weil sie die Gegenwart erst möglich gemacht hatte.<sup>218</sup> Deshalb war es für Arthur Krupp wohl wichtig, sich auf alte Werte zu berufen und Bauten mit Bestand zu errichten. Dass er dabei auf altbewährte Stile zurückgreifen ließ, scheint auch seinem eher konservativen Charakter entsprochen zu haben.

### 7.3 Historismus als Bildungsauftrag

Die „*Sprache der Stile in der Profanarchitektur ist das Ergebnis vielschichtiger und äußerst präzisierter Überlegungen. Bauten im öffentlichen Raum sollten für die Allgemeinheit in einer Art „Pädagogik der Umgebung“ als „stumme Lehrer“ fungieren...*“.<sup>219</sup>

In Berndorf wurde dieser Anspruch nicht nur für die Allgemeinheit, sondern speziell für die Arbeiter gestellt. Da diese teilweise sehr kunstvolle Produkte herstellen mussten (die Berndorfer Produktion orientierte sich besonders am Barock und Empire), sollten sie „*neben technischen Fertigkeiten eben auch Feingefühl*“ besitzen.<sup>220</sup> Dieses sollte ihnen schon von Beginn an in der Erziehung – in den sogenannten „Stilschulen“ – aber auch in einer kunstvoll gestalteten Umgebung (zum Beispiel Schwimmbad, Theater und Kirche) vermittelt werden. „*Kunst und Kunstgefühl sollen bereits im Kinde geweckt, das Auge an das Schöne gewöhnt, der Geschmack an den reinsten Formen der Kunst aller Zeiten gebildet werden*“ und weiter: „*Was vermöchte bei diesem Bestreben besser die Richtschnur zu geben, als jene künstlerischen Foren, die sich [...] als die zuhöchst geläuterte Formensprache eines ganzen Volkes darstellen: die hervorragendsten künstlerischen Stile?*“<sup>221</sup>

Diese anlässlich der Eröffnung der neuen Schulen getätigten Aussagen gelten auch für die ausgewählten Bauten. Auch hier sollten die Formen den Betrachter einen reinen Stil vermitteln, der wie schon bisher ersichtlich, nicht so homogen war wie angekündigt. Im Bad wurden verschiedene Formen eingesetzt (siehe Kapitel 4) und alles pauschal unter „*russischer Holzbaustil*“ bezeichnet. Weiters wurde das Theater außen in einem anderen Stil gestaltet als innen. Es fällt dabei auch schwer, einen direkten Bezug zwischen diesen beiden Stilen der „*Deutsche Neorenaissance*“ und des „*Neorokoko*“ herzustellen. Die am ehesten homogen scheinende Schöpfung

---

<sup>218</sup> Landwehr 2012, S. 9.

<sup>219</sup> Reulecke, Jürgen (Hrsg.): Geschichte des Wohnens. Bd. 3: 1800-1918. Stuttgart 1997, S. 76, zit. in: Landwehr 2012, S. 36.

<sup>220</sup> Reissberger 1993, S. 88/89.

<sup>221</sup> Die neuen Volks- und Bürgerschulen in Berndorf. Eine Gedenkschrift zur Eröffnung am 11. Dezember 1909. Berndorf 1909, S. 4 ff., zit. in: Reissberger 1993, S. 80/81.

dürfte die Margaretenkirche sein, aber auch hier wurden verschiedene Elemente zusammengetragen und immer wieder Versatzstücke aus der Epoche der Entstehungszeit eingeflochten, wie aus der genauen Beschreibung hervorgegangen ist. Wenn man nun die Stilklassen mit den untersuchten Gebäuden vergleicht, fällt auf, dass bei den Stilklassen jeder Raum dieselbe Form hatte und ihm jeweils nur ein „Stil-Kleid“ „angezogen wurde“,<sup>222</sup> bei den Gebäuden wie dem Theater und der Kirche wurde auch die Baukörperform dem Stil entsprechend angepasst. Die Margaretenkirche könnte zumindest in ihren großen Formen annähernd eine „echte“ barocke Kirche sein.

Der Vorsatz des Bauherren ging noch über die Bildungsfunktion hinaus, dem Ornamentalen wurde sogar eine *„vorbildlich sittlich-läuternde Wirkung“*<sup>223</sup> zugeschrieben, das heißt, es bestand auch der Wunsch, eine gewisse Moral zu etablieren.

*„Das „beste Erziehungsmittel“ - so liest man - sei die „Anschauung ohne Unterricht“. Denn nur durch zwanglose, zarte Anweisung, nicht durch schulischmeisterlichen Drill soll den Kindern die Liebe zur Kunst anezogen werden. Gewöhnung soll die Notwendigkeit des Lernenmüssens ersetzen.“*<sup>224</sup> Diese Aussage kann man wohl auf die gesamte Stadtgestaltung von Arthur Krupp beziehen, wo eine Gestaltung mit historisierenden Formen die Bevölkerung tagtäglich umgab und prägen sollte.

## **7.4 Historismus als Identifikation mit Autoritäten**

Wie schon mehrmals in dieser Arbeit erwähnt, war Arthur Krupp sichtlich darauf bedacht, die Nähe und Anerkennung gewisser Autoritäten zu suchen.

### **7.4.1 Kaiser Franz Joseph I.**

Dazu gehörte zuerst einmal der österreichische Kaiser Franz Joseph I., dessen konservative Haltung sicher der von Arthur Krupp entgegenkam. Arthur Krupp ließ nicht nur ein Theater, zumindest dem Namen nach, für das Regierungsjubiläum des Kaisers errichten, es lag ihm auch viel an der Anwesenheit seiner Hoheit beim Eröffnungstag, was sich in der Verschiebung des Termins anlässlich der Ermordung

---

<sup>222</sup> Reissberger 1993, S. 83.

<sup>223</sup> Reissberger 1993, S. 82.

<sup>224</sup> Paul Wilhelm: Kunst in der Schule. Zur Einweihung der neuen Berndorfer Schulen. In: Neues Wiener Tagblatt, 11. Dezember 1909, S. 1 ff., zit. in: Reissberger 1993, S. 82.

der Kaiserin zeigte. Es gab zahlreiche weitere Berührungspunkte, von denen ich nur erwähnen möchte, dass Arthur Krupp dem Kaiser in seinem Jagdsitz an der Walster ein lebensgroßes Standbild errichten ließ, dass dieser dann auch in einer minutiös geplanten Abfolge vor Ort besuchte.<sup>225</sup> Natürlich lässt sich diese Nähe zum Kaiserhaus hauptsächlich durch wirtschaftliche Gründe erklären, wie schon weiter oben erwähnt, war die Monarchie selbst ein großer Abnehmer der in Berndorf erzeugten Produkte, aber der Kaiser dürfte Arthur Krupp auch persönlich geschätzt haben, was sich zum Beispiel darin zeigte, dass er diesen nach einer großen Argentinienreise zu sich zur privaten Audienz bat.<sup>226</sup> Da also diese Nähe bestand, ist es nicht verwunderlich, dass Arthur Krupp ähnlich konservative Baustile wie das Kaiserhaus einsetzte und sogar den gleichen Architekten beschäftigte, der dann der Hofburgerweiterung vorstand.

#### **7.4.2 Papst Pius X.**

Arthur Krupp fuhr 1910 nach Rom zu einer Privataudienz zu Papst Pius X., um diesem das Kirchenmodell und die Pläne für die Margaretenkirche zu unterlegen. Warum war ihm das wichtig?

Aus der Biographie Arthur Krupps geht hervor, dass er ein religiöser Mensch war und aus Mangel an protestantischen Kirchen in Berndorf sogar eine Errichtung einer solchen vorantrieb (das Projekt wurde jedoch nicht ausgeführt).<sup>227</sup> Er ließ nun aber für seine Arbeiter, deren überwiegender Anteil katholisch war, eine Kirche errichten. Dies muss sogar den Papst beeindruckt haben, dass Arthur Krupp so überkonfessionell handelte, er verlieh Arthur Krupp später dafür einen Orden.<sup>228</sup> Man kann aber annehmen, dass hinter diesem Ansinnen auch eine gewisse Berechnung stand, da Arthur Krupp die autoritäre Stellung der Kirche nützen wollte, um die Arbeiter in einer Frömmigkeit und auch Abhängigkeit zu halten. Die aufkommenden Arbeiterunruhen des ausgehenden 19. Jahrhunderts hätten auch Berndorf bedrohen können, aber die katholischen Arbeiterbewegungen hielten da ein gewisses Gegengewicht. Man kann auch annehmen, dass die Präsenz einer so dominanten Kirche im Stadtbild die Arbeiter ständig an ihre Frömmigkeit und Untertänigkeit

---

<sup>225</sup> Lautscham 2005, S. 363.

<sup>226</sup> Arthur Krupp war damals Mitglied einer Delegation für die österreichische Abteilung der Internationalen Ausstellung in Buenos Aires 1910. Lautscham. 2005, S. 284.

<sup>227</sup> Lautscham 2005, S. 295.

<sup>228</sup> Lautscham 2005, S. 327.

erinnerte. Dass Arthur Krupp damit auch einen direkten Bezug durch die Sichtachse Villa – Kirche herstellte, dürfte seine Haltung noch unterstreichen.

## 7.5 Kritik am Historismus in Berndorf

*„Historische“ Motive sind immer ein Zeichen, dass technisch, konstruktiv, ästhetisch die Sache nicht in Ordnung ist. Schöne Räume sind am schönsten ohne falschen Schmuck. Warum wiederhole ich dieses Selbstverständliche? In ganz Deutschland gibt es kein neues Arbeiterdorf, wo es nicht die Spatzen auf dem Dache pfeifen! Dieses gottverlassene Berndorf! Was habe ich mich bemüht! Vergebens! Dort herrscht ein hoffnungsloser Geist!“*<sup>229</sup>

Mit diesem Zitat wird klar, dass es schon zeitgenössische Kritik am Einsatz von historistischen Formen in Berndorf gab. Diese Vorwürfe galten für längere Zeit, wie auch ein Bericht über die moderne Baukunst in Berndorf von 1931 in seinen einleitenden Worten beweist, der Historismus wurde dort pauschal als *„Nachahmung der Stile“* bezeichnet.<sup>230</sup> Dass die Architekten des Historismus sich als Neuschöpfer der Stile empfanden und dies in neuen Arrangements mit teilweise neuen Bauaufgaben ausführten, war zu dieser Zeit noch nicht anerkannt. Der Einsatz der verschiedenen Stile wurde eher als *„Stilchaos“* abgetan.<sup>231</sup>

Es gab jedoch auch eine andere Art von Kritik, dass die Stile nicht richtig angewandt worden waren. Ein Beispiel dafür ist, dass bei der Grundsteinlegung der Margaretenkirche in den lokalen Zeitungen gegen die Kirche gewettert wurde, da die seitlichen Schulen schon in situ standen und man den Neubau mit einer alles überragenden Kuppel nicht nachvollziehen konnte. Man erhob den Vorwurf, dass ein Barockbau im Gegensatz zu einem gotischen Bau ein Parterre verlangte.<sup>232</sup> Das zeigt wieder, dass die Zeitgenossen das Neobarock als ein bloßes Kopieren der Barockzeit erlebten und kreative Neuschöpfungen, auch in einem neuen Zusammenhang, nicht erwünscht waren.

---

<sup>229</sup> Josef August Lux, zit. in: Marcell Kammerer: Die Schulen in Berndorf. In: Jahrbuch der Gesellschaft österreichischer Architekten. 1910, S. 78, zit. in: Lautscham 2005, S. 268.

<sup>230</sup> Huditz 1931, S. 5 ff.

<sup>231</sup> Huditz 1931, S. 5 ff. Dass dabei ein Traditionsstil propagiert wurde, der dann aber doch einige Bauten aus der Krupp-Zeit, wie die Schulen, den Pfarrhof und das Krupp-Casino herausgriff, scheint nicht gut nachvollziehbar, da dort ebenso neobarocke bzw. historistische Formen eingesetzt wurden.

<sup>232</sup> Badener Zeitung Nr. 50 vom 22.6.1910, S. 3. Dass man sogar „zeitungsintern“ nicht einer Meinung war, beweist ein anderer Artikel aus der Badener Zeitung, wo der Bau der Kirche hoch gelobt wurde. Badener Zeitung Nr. 49 vom 18.6.1910, S. 6.

## 8 Vergleiche

In diesem Kapitel soll es um Vergleichsbeispiele gehen. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wurden Städte für die serielle Produktion von Gütern angelegt. Im Zuge der Industrialisierung im 19. Jahrhundert stellten Unternehmer dann zunehmend Wohnraum für ihre Arbeiter zur Verfügung,<sup>233</sup> weiters wurden soziale Einrichtungen geschaffen.<sup>234</sup> Bauten zu oben genannten Aspekten (Kultur, Sport und Spiritualität) kamen jedoch seltener vor, daher möchte ich nach Vorbildern Ausschau halten.

Einige Beispiele für Städte, die herangezogen werden können, sind:

- Chaux (oder: Arc-et-Senans) in Frankreich (1775-1779)
- Nadelburg bei Wr. Neustadt (ab 1747)
- Margaretenhöhe in Essen (1906-1938)
- Zlín in Tschechien (ab 1894)

Davon werde ich zwei herausgreifen (Chaux und Zlín), sie kurz beschreiben und weitere Überlegungen anstellen. Wieweit war diesen Auftraggebern der Stil ihrer Bauten wichtig? Gab es ähnliche Ansprüche wie in Berndorf?<sup>235</sup>

### 8.1 Chaux

#### 8.1.1 Anlage der Stadt

Chaux in Frankreich, heute Arc-et-Senans genannt, ist ein sehr frühes Beispiel, weshalb habe ich es ausgewählt habe. Die Anlage wurde vom französischen König Louis XV. als Salinenstadt beauftragt. Dafür wählte er den Architekten Claude Nicolas Ledoux (1736-1806), der ab 1771 als Inspektor der Königlichen Salzbergwerke in der Franche-Comté agierte. Salz hatte damals wichtige Aufgaben wie die Konservierung von Lebensmitteln, wurde bei der Erzeugung von Glas und Silber, sowie in der Landwirtschaft und Medizin eingesetzt. Neben der radialen Gesamtanlage der Stadt (Abb. 138) plante Ledoux zahlreiche einzelne Gebäude, wie das Haus des Direktors, das Haus des Flussinspektors (Abb. 140), des Sägearbeiters, des Reifenmachers, usw.<sup>236</sup>

---

<sup>233</sup> Siehe Krafft 1891.

<sup>234</sup> Zum Beispiel wurden im Zusammenhang mit den acht Ziegelwerken am Laaer- und Wienerberg auch ein Spital und eine Kinderbewahrungsanstalt eingerichtet. Wagner-Rieger 1970. S. 99.

<sup>235</sup> Alle dieser Städte zu untersuchen hätte den Rahmen der Arbeit gesprengt.

<sup>236</sup> Krafft 1991, S. 181 ff.



Wenn man sich den Plan genauer ansieht, steht das Haus des Direktors direkt im Mittelpunkt, daneben administrative Gebäude. Vom Haus des Direktors führen radiale Wege zum inneren Kreis der Anlage, auf den Mittelpunkten der vier Quadranten wurde je eine Säule aufgestellt. Der innere Kreis ist mit einzelnen Gebäuden besetzt, die jeweils die gleiche Form aufweisen, ein erhöhter Mittelbau mit seitlichen Flügeln. Die Umrisslinien sind der Kreisform angepasst. Darunter befanden sich Pferdeställe, Gebäude für das Salz, für die Knechte, Fassbinder, Hufschmiede usw. Zwischen den Bauten führen Baumalleen zum äußeren Kreis, der großteils auch aus Baumalleen besteht. Erst daran anschließend folgt eine eher unregelmäßige Bebauung, wohl das Areal für die einzelnen Arbeitsschritte der Salzbearbeitung. Dort finden wir die einzelnen Gebäude mit unterschiedlichen Formen. Jeder Bau sollte einen Bezug zur Funktion der dort getätigten Arbeit darstellen, eine „*architecture parlante*“, dies wurde in oft sehr futuristischer Weise umgesetzt (Abb. 139).

Dieser idealtypische Plan wurde jedoch nur zum Teil ausgeführt. Dazu gehören die mittleren Gebäude und eine Kreishälfte (Abb. 139).<sup>237</sup>

### 8.1.2 Stil der Architektur

In Chaux wurde also eine Stadt von einer Hand entworfen, was in Berndorf zum großen Teil auch zutraf. Der Unterschied besteht aber in der gesamten Anlage. Da in Chaux eine neue Stadt geplant wurde, konnte man freier agieren als in Berndorf, wo man schon Beständenes ergänzte. Dadurch war in Chaux eine Idealstadt in Kreisform möglich, die mit radialen Strahlen versehen wurde, die jedoch auch eine absolutistische Haltung der Zeit widerspiegelt.

Der Stil der Gebäude in Chaux war jedoch etwas Neues, die sogenannte „*Revolutionsarchitektur*“ kam zur Anwendung. Dabei gibt es eine Diskrepanz zwischen den Hauptgebäuden, die eher klassizistisch anmuten (nur in Details wurde auf die Funktion hingewiesen) und den einzelnen Bauten für die verschiedenen Arbeiter, die eine gänzliche Neuschöpfung waren, sich zum Beispiel in Kugel- oder Reifenform manifestierten. Dies waren jedoch keine rein formalen Überlegungen. Ledoux ging von einer vorhandenen sozialen Struktur aus, „*innerhalb derer sich die von ihm gemachten Verbesserungsvorschläge abspielten*.“<sup>238</sup> Das heißt, dass er hier die Architektur als starke Kraft einsetzen wollte, die durch ihre gebaute Form die

---

<sup>237</sup> Die Saline war bis 1895 in Funktion. <http://www.salineroyale.com/>.

<sup>238</sup> Seine Theorie schrieb Ledoux in „*Exegi monumentum*“ 1804 nieder. Krüft 1991, S. 181.

Bewohner prägen sollte. „*Der Architekt wird zum Erzieher, Architektur ist das Instrument seiner Erziehung.*“<sup>239</sup> Ein ähnlicher Ansatz wie in Berndorf, dort ging dieser aber vom Bauherrn aus und nicht vom Architekten. Ludwig Baumann war dafür bekannt, dass er nach den Wünschen der Bauherren baute. Das Mittel zum Zweck war in Berndorf die Vergangenheit, in Chaux zumindest zum Teil die mögliche Zukunft.

### **8.1.3 Zusammenfassung**

Trotz dieses moralischen Anspruchs können wir in Chaux keine Gebäude für die Arbeiter finden, die für ihr Wohl außerhalb der Arbeit gesorgt hätten.<sup>240</sup> Der Arbeiter hatte nur seinen Dienst zu verrichten, was sich eventuell auch in der strengen und somit autoritären Formation der Anlage zeigt. Diese absolutistische Haltung sollte sich also erst im 19. Jahrhundert ändern?

## **8.2 Batja/Zlín**

### **8.2.1 Geschichte**

Ein weiteres Beispiel einer geplanten Stadt für Fabrikarbeiter finden wir in Zlín in Mähren. Tomáš Bat'a (1876-1932) gründete 1894 mit seinen Geschwistern eine Schuhfabrik und begann mit der Produktion von Schuhen am Fließband. Da diese ein großer Erfolg waren, wurde das Werk stetig ausgebaut (Fabriksgebäude 1900 und 1906). 1918 beschäftigte die Firma bereits 4000 Arbeiter. Diese wurden gut entlohnt und am Gewinn beteiligt. Ab 1923, als Bat'a auch Bürgermeister der Stadt war, ließ er zusätzlich Häuser für die Arbeiter errichten, Einrichtungen für Kultur, Bildung und Sport, darunter Schulgebäude, ein Rathaus, ein Krankenhaus, ein großes Kino usw. wurden geschaffen. Das Ganze wurde in modernen städtebaulichen Konzepten umgesetzt. In diesem Zusammenhang wird Le Corbusier genannt, der einen Entwurf für die Stadt konzipierte (1935), der jedoch nicht umgesetzt wurde. Als Architekten der funktionalistischen Gebäude traten dann František Lydie Gahura (Masaryk-Schule, Kino, Rathaus, Waldfriedhof), Vladimír Karfík (21. Verwaltungsgebäude), Josef Holický (Club-Gebäude) und Miroslav Lorenc (Kino) auf.<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> Kruft 1991, S. 182.

<sup>240</sup> Die einzige Ausnahme stellt der Entwurf für die Nekropole von Chaux dar, sie war als Hohlkugel vorgesehen. Kruft 1991, S. 184. Man könnte dieses Gebäude auf die spirituelle Ebene beziehen.

<sup>241</sup> Gorys 1994, S. 358.

Nach dem Tod von Tomáš Bat'a 1932 blühte das Werk weiter auf und entwickelte sich zu einem weltweiten Handelsimperium mit 65.000 Mitarbeitern (1938).<sup>242</sup>

### 8.2.2 Stil der Architektur

Zlín wird als einzige konsequent nach funktionalistischen Prinzipien entwickelte Stadt in Europa bezeichnet (Abb. 141 und 142).<sup>243</sup> Sie wurde in Zonen für Arbeit, Wohnen, Verkehr und Freizeit gegliedert.<sup>244</sup>

In der Zwischenkriegszeit wurde Zlín auf einem Grundmodul von 6.15 mal 6.15 Meter aufgebaut. Ein Rohbau aus bewährtem Beton mit Säulen bildete ein Skelett-System für jedes Gebäude, das Aussehen divergierte durch verschieden gestaltete Wandfüllungen aus Ziegel und Fensteröffnungen (Abb. 143, 144).<sup>245</sup> Die Standardisierung und Vereinheitlichung zog sich nicht nur durch die Architektur, sondern auch durch das ganze Management der Firma.

So wie in Berndorf war es Tomas Bat'a sichtlich bewusst, dass Arbeiter, die in einer gesunden Umgebung leben, wozu gute Ausbildung, soziale und kulturelle Einrichtungen gehören, eine höhere Zufriedenheit und somit bessere Arbeitsleistung bringen können. Das ging soweit, dass Tomas Bat'a Persönlichkeiten des ganzen Landes nach Zlín brachte, die das kulturelle Leben der Stadt prägten. Dies geschah auch durch schulische Ausbildung, in der die angehenden Arbeiter in ihrer Entwicklung gefördert wurden.<sup>246</sup>

### 8.2.3 Zusammenfassung

Abschließend kann man im Vergleich mit Berndorf feststellen, dass bei den Bauten in Zlín ein zukunftsweisender Stil gewählt wurde, was sich trotz ähnlicher dahinterstehender Absichten deutlich von Berndorf unterscheidet. Die spirituelle Ebene wurde nicht mehr berücksichtigt, dafür kamen neue Bauaufgaben wie Kino (kulturelle Ebene) dazu, auch für sportliche Aktivitäten wurde gesorgt (Club-Haus).

---

<sup>242</sup> <http://www.zlin.eu/de/page/30904.das-zentrum-des-bata-schuhmacherreiches/>.

<sup>243</sup> Aus der Ausstellung „The Bat'a Phenomenon – Zlín's Architecture 1910-1960“ in Prag. Zit. in: <http://www.stavebne-forum.sk/sk/article/13631/zlin-is-a-shiny-phenomenon/>.

<sup>244</sup> <http://muenchen.bayern-online.de/magazin/kultur/ausstellungen/artikelansicht/zlin-modellstadt-der-moderne-ausstellung-architekturmuseum-pinakothek-der-moderne-muenchen/>.

<sup>245</sup> Eine weitere Ausstellung: „Architecture of concrete, brick, metal and glass“. Prag 2009. [www.ngprague.cz/en/10/0/2180/sekce/architecture-of-brick-meta-and-glass/](http://www.ngprague.cz/en/10/0/2180/sekce/architecture-of-brick-meta-and-glass/).

<sup>246</sup> Siehe Fußnote 243.

## 9 Resümee

*„Eine Erhöhung der Arbeitertüchtigkeit des industriellen und gewerblichen Arbeiters ist aber nur dort möglich, wo dieselben in gesunde, Körper und Geist fördernde Lebensverhältnisse versetzt werden und das ist dort unstreitig eher der Fall, wo die sogenannten Wohlfahrtseinrichtungen gepflegt werden, als dort wo es nicht geschieht.“<sup>247</sup>*

Dieses schon eingangs erwähnte Zitat passt sicher gut zur Einstellung Arthur Krupps, der über lange Jahre die Leitung der Berndorfer Metallwarenfabrik innehatte. Wie wir in der vorliegenden Arbeit gesehen haben, war ihm bewusst, dass es in seiner Verantwortung lag, den Arbeitern nicht nur eine Wohnmöglichkeit zu bieten, sondern auch für verschiedene Aspekte ihres Wohlergehens zu sorgen. Dazu gehörte die körperliche Ertüchtigung (Schwimmbad), die kulturelle Bildung und Unterhaltung (Theater) und die spirituelle Ebene (Kirche).

In der vorliegenden Arbeit habe ich daher Schwimmbad, Theater und Kirche genauer beleuchtet. Durch eine detaillierte Beschreibung wurden die verschiedenen Baustile („russischer Holzbaustil“, „deutsche Neorenaissance“, Neorokoko und Neobarock) verifiziert und aufgezeigt, dass diese im Historismus nicht reine Kopien der ursprünglichen Stile waren, sondern auf eine neue Art „komponiert“ und arrangiert wurden.

Ein weiterer Schwerpunkt der Arbeit lag darauf, dass jeder Stil einen eigenen Beweggrund seines Einsatzes hatte, der teilweise beim Bauherrn oder Architekten, teilweise aber auch in der Bauaufgabe lag.

Dabei gewann ich insgesamt den Eindruck, dass Arthur Krupp maßgeblich an der Gestaltung seiner Bauten beteiligt war, weil ihm deren prägender Charakter für die Arbeiter bewusst war.

Dieses Ansinnen konnte auch in den Vergleichsbeispielen, Chaux und Zlín, nachgewiesen werden.

---

<sup>247</sup> Kraft 1891, S. 6.

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Lautscham 2005, S. 70.  
Abb. 2: Lautscham 2005, S. 20.  
Abb. 3: Bischoff 2003, Abb. 41.  
Abb. 4: Bauer et al. 2007, S. 36.  
Abb. 5-11: Archiv des Krupp Stadt Museums  
Abb. 12: Ewerbeck et al. 1891, S. 274.  
Abb. 13: Ewerbeck et al. 1891, S. 273.  
Abb. 14: Ewerbeck et al. 1891, S. 268.  
Abb. 15: Bischoff 2003, Abb. 140-42.  
Abb. 16: Bischoff 2003, Abb. 143.  
Abb. 17: Caravias 2008, S. 65.  
Abb. 18: Archiv des Krupp Stadt Museums  
Abb. 19: Fellner und Helmer 1914, S. 20.  
Abb. 20: „Der Architekt“ 4. Jg. (1898), S. 3, Tafel 6.  
Abb. 21-26: Photos der Autorin  
Abb. 27: Archiv des Krupp Stadt Museums  
Abb. 28-30: Photos der Autorin  
Abb. 31: Hoffmann 1966, Abb. 33.  
Abb. 32: Hoffmann 1966, Abb. 34.  
Abb. 33: Hoffmann 1966, Abb. 32.  
Abb. 34: Photo der Autorin  
Abb. 35: Unidam (Bild-Datenbank der Universität Wien)  
Abb. 36: Dvorak 1998, S. 39.  
Abb. 37: Dvorak 1998, S. 66.  
Abb. 38: Hoffmann 1966, Abb. 31.  
Abb. 39: Dvorak 1998, S. 13.  
Abb. 40: Photo der Autorin  
Abb. 41: <http://de.wikipedia.org/wiki/Staffelgiebel>  
Abb. 42: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Torgau\\_Rathaus.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Torgau_Rathaus.jpg)  
Abb. 43: [http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Mariengymnasium\\_Jever.jpg](http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Mariengymnasium_Jever.jpg)  
Abb. 44: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:ErkerSchlossHartenfels2011.JPG&filetimestamp=20120323204722>  
Abb. 45: Unidam  
Abb. 46: Unidam  
Abb. 47: Prinz et al. 1985, S. 115.  
Abb. 48: Unidam  
Abb. 49: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Rathaus\\_Saalfeld.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Rathaus_Saalfeld.jpg)  
Abb. 50: Photo der Autorin  
Abb. 51: Fellner und Helmer 1914, S. 40.  
Abb. 52: [http://www.stmwfk.bayern.de/Mediathek/PICS/2010KW09\\_vorher.jpg](http://www.stmwfk.bayern.de/Mediathek/PICS/2010KW09_vorher.jpg)  
Abb. 53: Fellner und Helmer 1914, S. 48.  
Abb. 54: [http://www.andreas-praefcke.de/carthalia/austria/a\\_wien\\_volkstheater.htm](http://www.andreas-praefcke.de/carthalia/austria/a_wien_volkstheater.htm)  
Abb. 55: Hoffmann 1966, Abb. 233.  
Abb. 56: Hoffmann 1966, Abb. 13.  
Abb. 57: Fellner und Helmer 1914, S. 49.  
Abb. 58: Hoffmann 1966, Abb. 12.

Abb. 59: Archiv des Wien Museums  
 Abb. 60-63: Archiv des Krupp Stadt Museums  
 Abb. 64: Photo der Autorin  
 Abb. 65: Archiv des Wien Museums  
 Abb. 66: Archiv des Wien Museums  
 Abb. 67: „Der Architekt“ 14. Jg. (1908) S. 123.  
 Abb. 68: „Der Architekt“ 14. Jg. (1908) S. 124.  
 Abb. 69: „Der Architekt“ 14. Jg. (1908) S. 124.  
 Abb. 70: Krupp Stadt Museum  
 Abb. 71: Archiv des Wien Museums  
 Abb. 72-77: Photos der Autorin  
 Abb. 78: Archiv des Krupp Stadt Museums  
 Abb. 79: Archiv des Wien Museums  
 Abb. 80-82: Photos der Autorin  
 Abb. 83-85: Archiv des Wien Museums  
 Abb. 86: Photo der Autorin  
 Abb. 87: Photo der Autorin  
 Abb. 88: Archiv des Wien Museums  
 Abb. 89-94: Photos der Autorin  
 Abb. 95: Archiv des Wien Museums  
 Abb. 96: Photo der Autorin  
 Abb. 97: Archiv des Wien Museums  
 Abb. 98-100: Photos der Autorin  
 Abb. 101: Archiv des Wien Museums  
 Abb. 102-115: Archiv des Krupp Stadt Museums  
 Abb. 116: Photo der Autorin  
 Abb. 117-119: Unidam  
 Abb. 120: Photo der Autorin  
 Abb. 121-127: Unidam  
 Abb. 128: Photo der Autorin  
 Abb. 129: Sedlmayr 1930, Abb. 9.  
 Abb. 130: Brucher 1983, Abb. 104.  
 Abb. 131: Sedlmayr 1930, Abb. 10.  
 Abb. 132: Sedlmayr 1930, Abb. 51.  
 Abb. 133: Sedlmayr 1930, Abb. 57.  
 Abb. 134: Sedlmayr 1930, Abb. 74.  
 Abb. 135: Brucher 1983, Abb. 22.  
 Abb. 136: Brucher 1983, S. 96.  
 Abb. 137: Unidam  
 Abb. 138: Kruft 1991, Abb. 99.  
 Abb. 139: [http://www.salineroyale.com/index.php?option=com\\_content&task=view  
&id=21&Itemid=38](http://www.salineroyale.com/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=38)  
 Abb. 140: Unidam  
 Abb. 141: [http://arkinetblog.files.wordpress.com/2009/11/28089\\_62973-  
h.jpg?w=600&h=376](http://arkinetblog.files.wordpress.com/2009/11/28089_62973-h.jpg?w=600&h=376)  
 Abb. 142: <http://arttattler.com/architecturemodeltown.html>  
 Abb. 143: <http://www.stavebne-forum.sk/data/images/id13554-06.jpg>  
 Abb. 144: [http://arkinetblog.files.wordpress.com/2009/11/28089\\_62962-  
h.jpg?w=600&h=451](http://arkinetblog.files.wordpress.com/2009/11/28089_62962-h.jpg?w=600&h=451)  
 (Stand der Internetquellen: 31.12.2012)

## Literaturverzeichnis

**Der Architekt:** 4. Jg. (1898), S. 3 und S. 6; 5. Jg. (1899), S. 10-12; 14. Jg. (1908), S. 123-24.

**Bauer, Isabel; Haslinger, Ingrid; Schmieder-Haslinger, Susanne; Schöberl, Gabriele:** Berndorfsilber. Tafeln mit Stil. Besteckkultur von 1843 bis heute. Berndorf 2007.

**Baumann, Ludwig:** Mein Lebenslauf und meine Tätigkeit. Wien 1931.

**Bischoff, Cäcilia:** Stilpluralismus als ökonomische Strategie. Ludwig Baumann (1853-1936) Architekt in Wien. Dissertation. Bonn 2003.

**Brucher, Günter:** Barockarchitektur in Österreich. Köln 1983.

**Caravias, Claudius:** Die Moschee an der Wien. 300 Jahre islamischer Einfluss in der Wiener Architektur. Wieselburg 2008.

**Czernin, Peter Philipp:** K. und K. Arbeiter- und Fabriksstadt Berndorf. Das österreichische Musterbeispiel der Wechselwirkung zwischen Industrie- und Stadtentwicklung. Dissertation. Graz 1978.

**Dienes, Gerhard M. (Hrsg.):** Fellner & Helmer. Die Architekten der Illusion. Theaterbau und Bühnenbild in Europa. Anlässlich des Jubiläums „100 Jahre Grazer Oper“. Graz 1999.

**Dvorak, Felix:** Stadttheater Berndorf. Das hundertjährige Wunder. Wien 1998.

**Ewerbeck, Franz; Schmitt, Eduard; Göller, Adolf:** Die Hochbaukonstruktionen des Handbuches der Architektur. Dritter Theil. 2. Band: Raumbegrenzende Constructionen. 2. Heft: Einfriedungen, Brüstungen und Geländer; Balcons, Altane und Erker. Gesimse. Darmstadt 1891.

**Fellner, Ferdinand und Helmer, Hermann:** Sammelwerk der ausgeführten Bauten und Projekte in den Jahren 1870-1914. Wien 1914.

**Gall, Lothar:** Krupp. Der Aufstieg eines Industrieimperiums. Berlin 2000.

**Gorys, Erhard:** Tschechische Republik. Kultur, Landschaft und Geschichte in Böhmen und Mähren. Köln 1994.

**Haiko, Peter:** Otto Wagner, Adolf Loos und der Wiener Historismus. In: Wien um 1900. Wien 1985. S. 297-304.

- Hoffmann, Hans-Christoph:** Die Theaterbauten von Fellner und Helmer. München 1966.
- Huditz, Wilhelm:** Die moderne Baukunst in Berndorf. In: Dreiundzwanzigster Jahresbericht des Privatrealsgymnasiums in Berndorf. Berndorf 1931, S. 5-35.
- Ilg, Christine:** Berndorf und seine Schulen. Diplomarbeit. Wien 2004.
- Kitlitscha, Werner:** Die Malerei der Wiener Ringstrasse. Die Wiener Ringstrasse. Bd. 10. Wiesbaden 1981.
- Kolowrath, Rudolf:** Ludwig Baumann. Architektur zwischen Barock und Jugendstil. 2 Bände. Wien 1985.
- Kraft, Max:** Arbeiterhäuser, Arbeiter-Colonien und Wohlfahrtseinrichtungen für Architekten, Baumeister, Fabriksbesitzer etc. Wien 1891.
- Krapfenbauer, Robert; Scheifinger, Hermann:** Generalsanierung Stadttheater Berndorf. In: Planen-Bauen-Wohnen, Nr. 133, S. 19-21, 1991.
- Krause, Walter; Laudel, Heidrun; Nerdinger, Winfried (Hrsg.):** Neorenaissance - Ansprüche an einen Stil. Zweites Historismus-Symposium. Bad Muskau. Muskauer Schriften Bd. 4. Dresden 2001.
- Kruft, Hanno-Walter:** Geschichte der Architekturtheorie. 3. Aufl. München 1991.
- Landwehr, Eva-Maria:** Kunst des Historismus. Köln 2012.
- Lautscham, Dietmar:** Arthur, der österreichische Krupp. Berndorf 2005.
- Marx, Rupert:** Berndorfer Margaretenkirche, Marienkirche, Kapellen und Wegkreuze. Berndorf 1986.
- Mennekes, Ralf:** Die Renaissance der deutschen Renaissance. Petersberg 2005.
- Moschinger, Gerhard:** Krupp, eine Dynastie und ihre soziale Bedeutung für Berndorf. Dissertation. Wien 2003.
- Nierhaus, Andreas:** Höfisch und Österreichisch. Zur Architektur des Neobarock in Wien. In: Csáky, Moritz; Celestini, Federico; Tragatschnig, Ulrich (Hrsg.): Barock ein Ort des Gedächtnisses. Wien 2007. S. 79-100.
- Prinz, Wolfram; Kecks, Ronald:** Das französische Schloss der Renaissance. Berlin 1985.
- Reissberger, Mara:** Ornament und Geschichte - Ornament als Geschichte. Das Experiment Berndorf. In: Raulet, Gérard; Schmidt, Burghart (Hrsg.): Kritische Theorie des Ornaments. Wien 1993. S. 80-99.
- Schilder, Erwin:** 850 Jahre Berndorf in Wort und Bild. Berndorf 1983.
- Schröder, Ernst:** Krupp. Geschichte einer Unternehmerfamilie. Göttingen 1968.



**Sedlmayr, Hans:** Österreichische Barockarchitektur. 1690-1740. Wien 1930.

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

**Archive:**

Archiv des Krupp Stadt Museums, Berndorf

Archiv des Wien Museums

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, bitte ich um Meldung an mich.

## Abbildungen



Abb. 1: Arthur Krupp um 1900

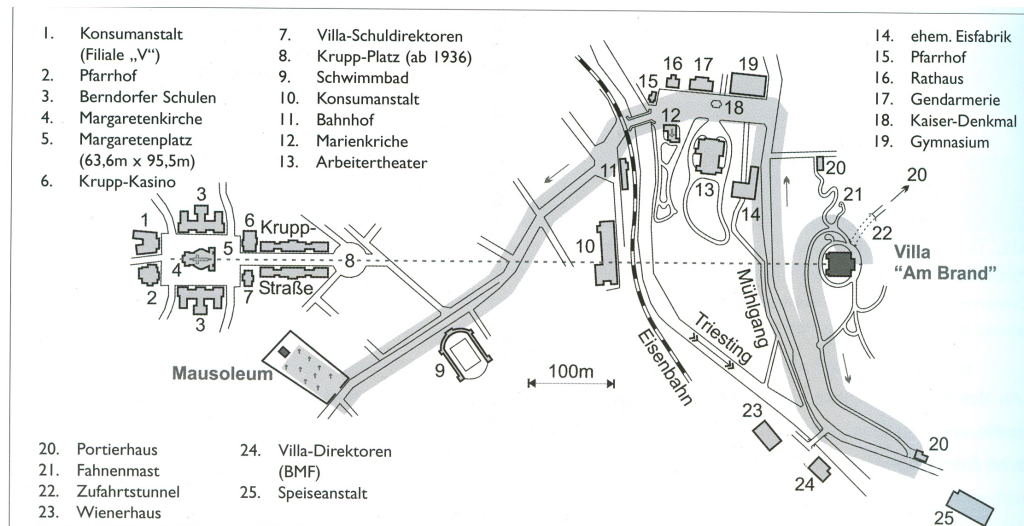


Abb. 2: Stadtplan Berndorf mit von Arthur Krupp beauftragten Bauten



Abb. 3: Die drei ausgewählten Bauten: Kirche, Theater und Schwimmbad





Abb. 4: Schwimmbad (Mitte) und Friedhof mit Kruppschem Mausoleum um 1890

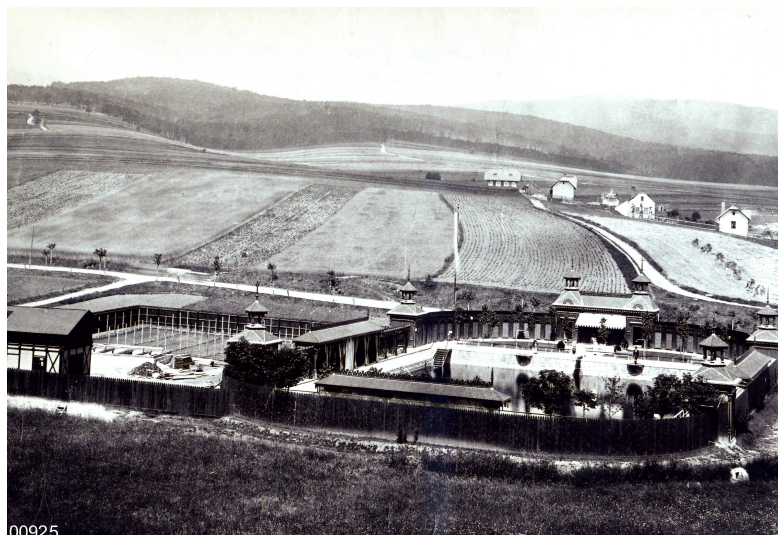


Abb. 5: Schwimmbad vor Fertigstellung ca. 1890

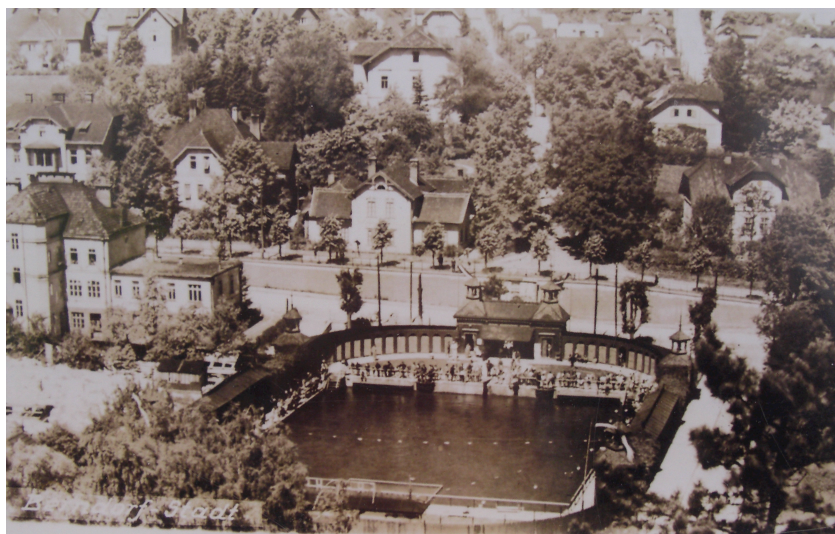


Abb. 6: Schwimmbad nach 1910 mit Dampfbad links





Abb. 7: Eingangspavillons



Abb. 8: Rückseite des Einganges und Wölbung mit Kabinen



Abb. 9: Seitliche Loggia sowie links im Hintergrund das Krupp-Mausoleum





Abb. 10: Konkave Wölbung der Rückwand (im Hintergrund die Villa „am Brand“)



Abb. 11: Rückwand des Bades mit Loggia

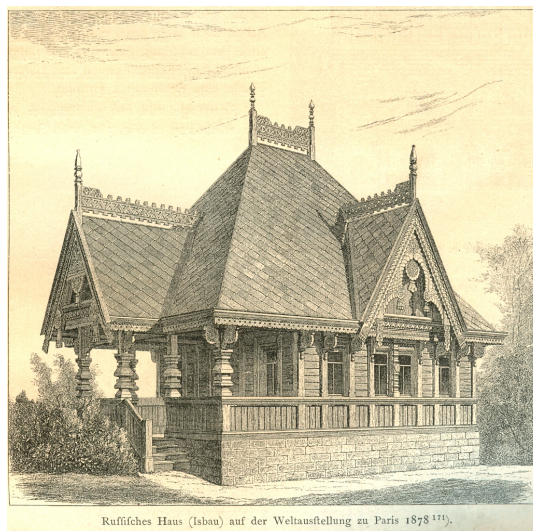


Abb. 12: Russisches Haus auf der Pariser Weltausstellung 1878

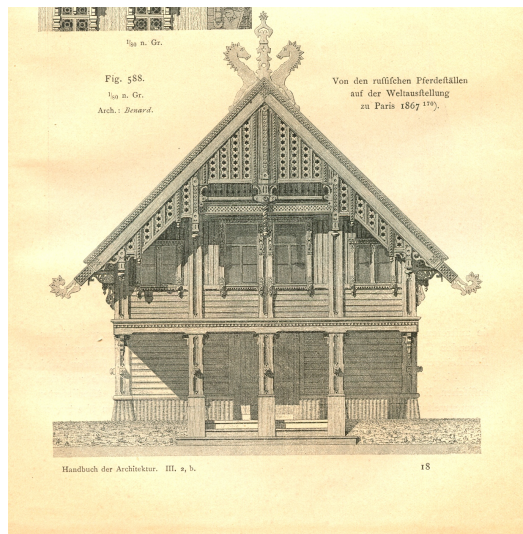


Abb. 13: Von den russischen Pferdeställen auf der Pariser Weltausstellung 1867

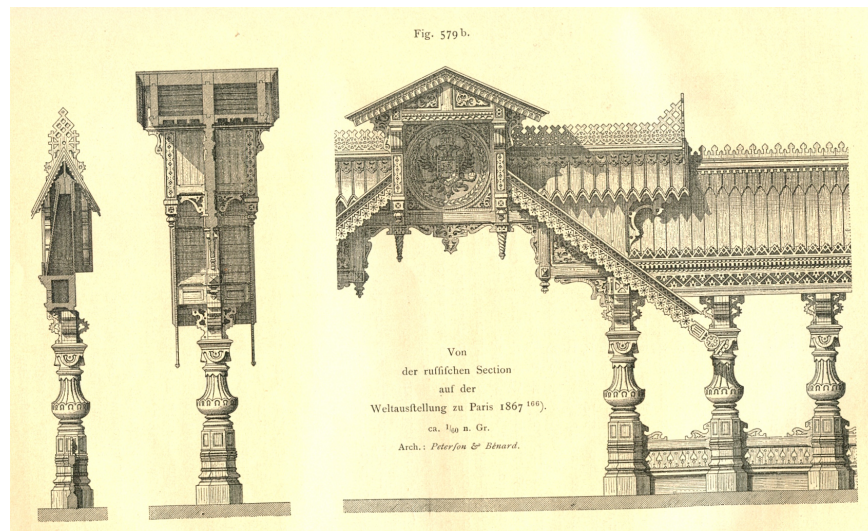


Abb. 14: Von der russischen Section auf der Pariser Weltausstellung 1867

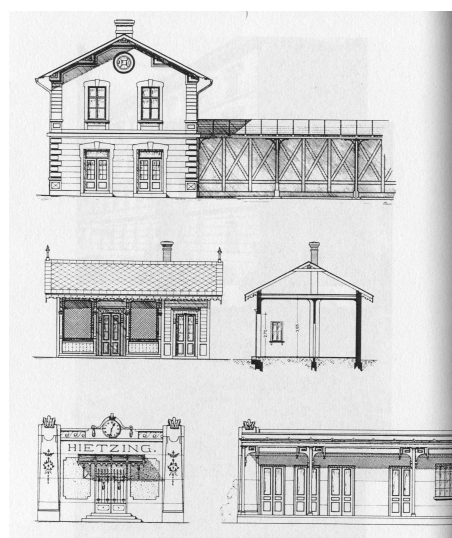


Abb. 15: Stationen Dampftramway Wien-Mödling: Mödling, Rodaun, Hietzing



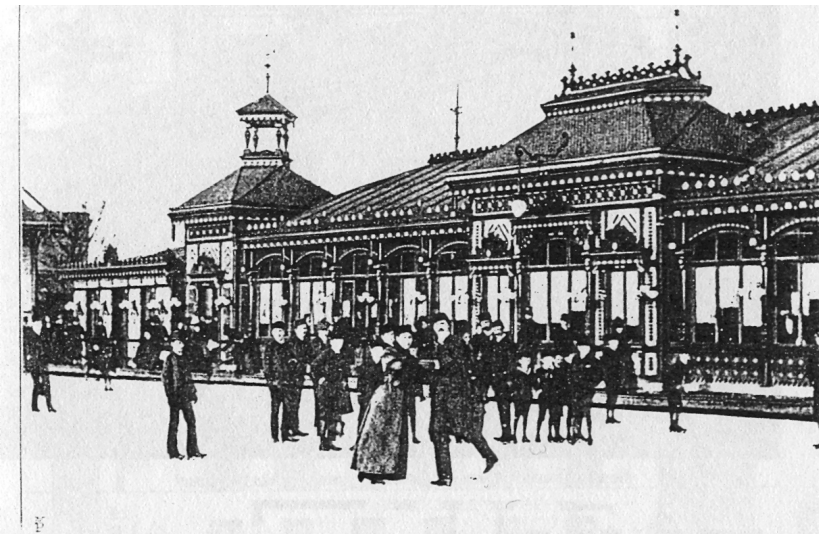


Abb. 16: Erster Wiener Eislaufverein, Hintere Zollamtstrasse



Abb. 17: Kiosk von Louis Montoyer im Kurpark Baden um 1800



Abb. 18: Seitliche Perspektive des Bades zu späterer Zeit (vor 1945)



Abb. 19: Kaiser-Franz-Joseph-Theater um 1900



Abb. 20: Zeichnung von Fellner und Helmer aus dem „Architekt“ 1898



Abb. 21: Eingangsfront, Zustand heute





Abb. 22: Baldachin des Haupteinganges



Abb. 23: Detail der rekonstruierten Fresken



Abb. 24: Fassade zur Kirche



Abb. 25: Fassade vom anderen Triestingufer



Abb. 26: Fassade zum Hauptplatz bzw. ein Teil zur Hauptstraße



Abb. 27: Ansicht mit originaler Wandausstattung





Abb. 28 und 29: Fassade zur Hauptstraße (rechter Teil)



Abb. 30: Fassade zur Hauptstraße (linker Teil) mit neuem Anbau

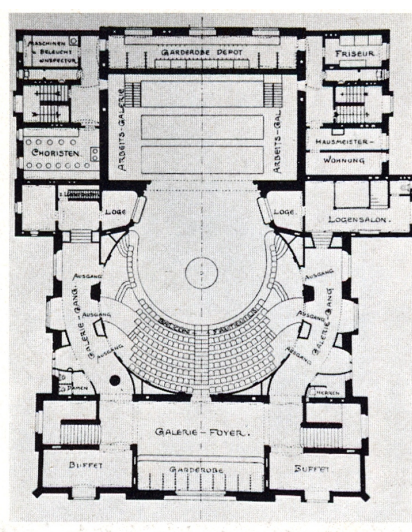
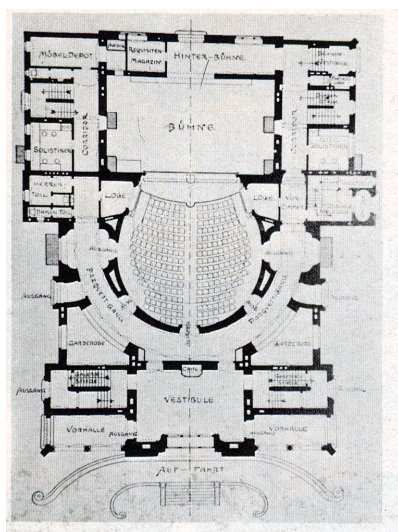


Abb. 31 und 32: Grundriss Erdgeschoß und Obergeschoß



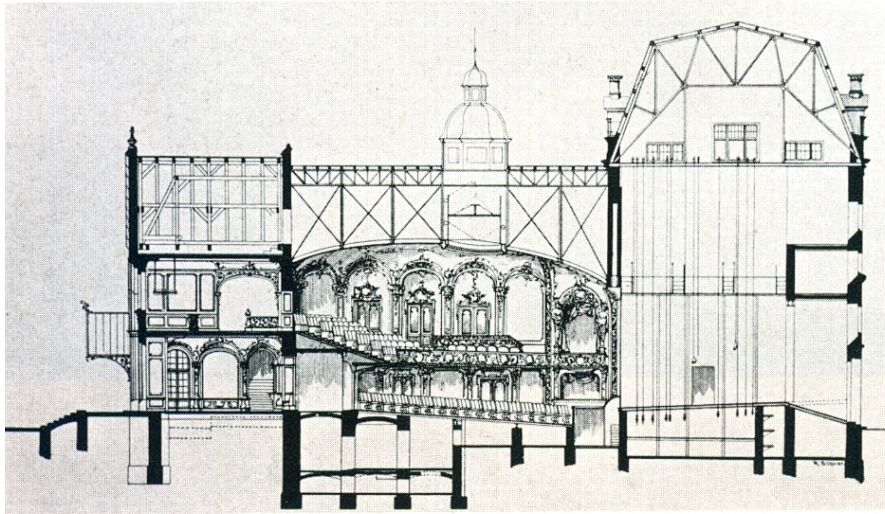


Abb. 33: Längsschnitt durch das Theater



Abb. 34: Vestibül Erdgeschoß



Abb. 35: Gemälde von Hans Temple zur Eröffnung des Theaters





Abb. 36: Innenansicht Theater (Postkarte)



Abb. 37: Inneres heute: Mittelachse Zuschauerraum

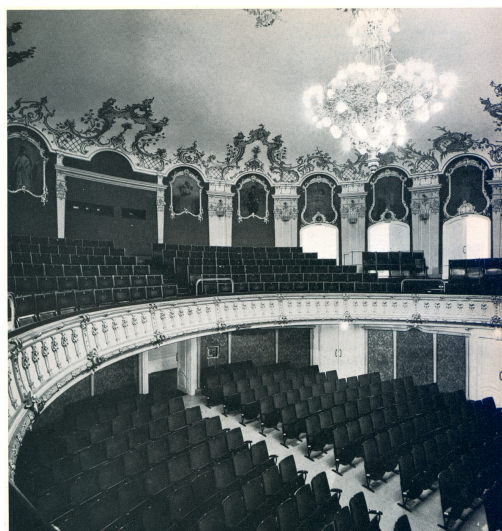


Abb. 38: Parterre und obere Ränge



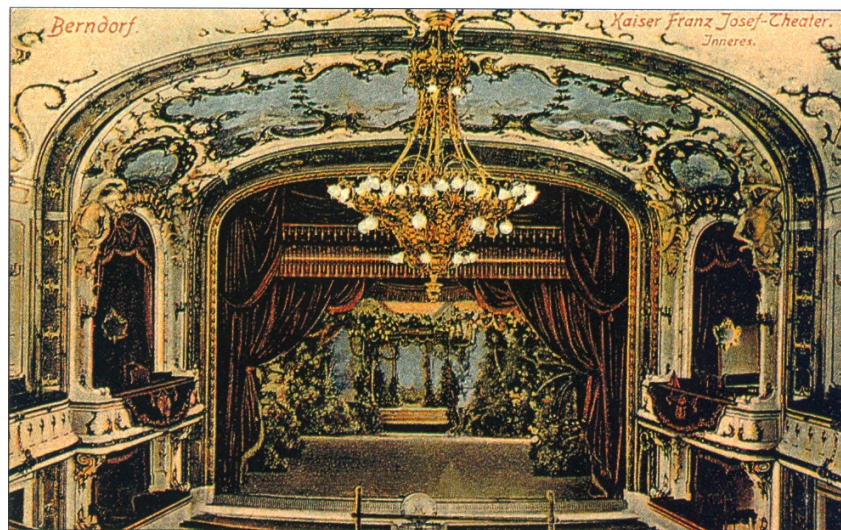


Abb. 39: Bühne (kolorierte Postkarte)



Abb. 40: Souffleurkasten (heute: Krupp Stadt Museum)



Abb. 41: Friedrichstadt



Abb. 42: Rathaus Torgau



Abb. 43: Mariengymnasium Jever



Abb. 44: Erker im Innenhof Schloß Hartenfels





Abb. 45: Arkaden im ersten Bezirk, Bäckerstrasse, Wien

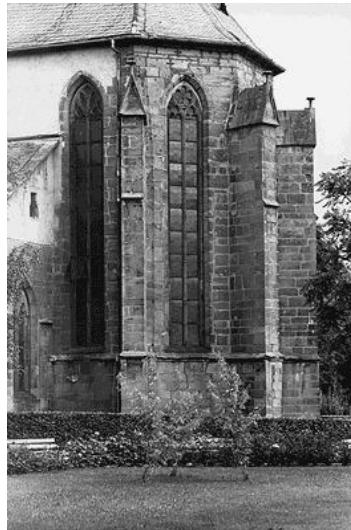


Abb. 46: Strebepfeiler von Lahr/Schwarzwald



Abb. 47: Schloß Chenonceau, Mansardfenster und Kamine





Abb. 48: Schloß Chambord, Mansardfenster



Abb. 49: Rathaus Saalfeld



Abb. 50: Deutsches Volkstheater Wien

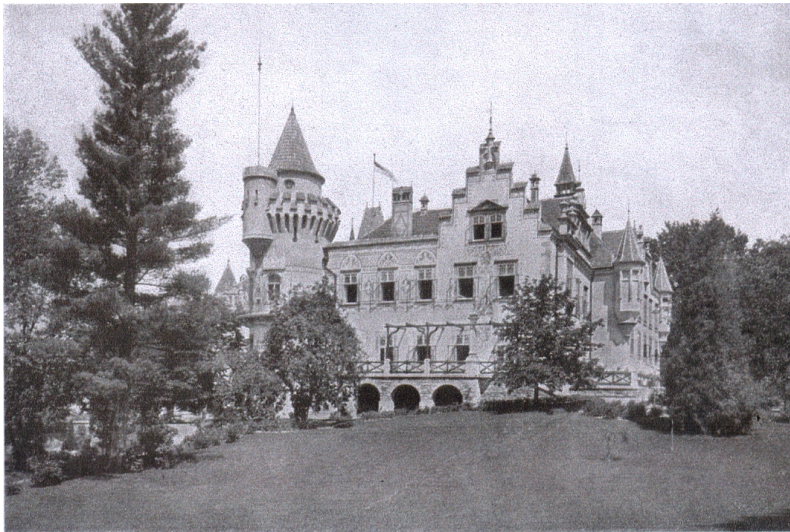


Abb. 51: Schloss Zinkau in Böhmen

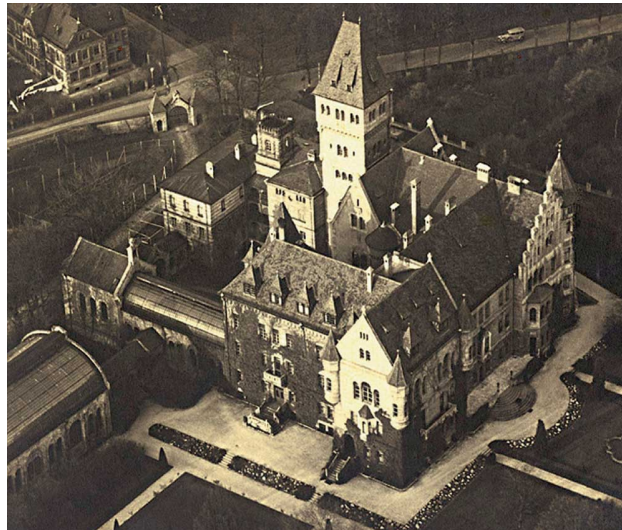


Abb. 52: Schloß Stein in Nürnberg

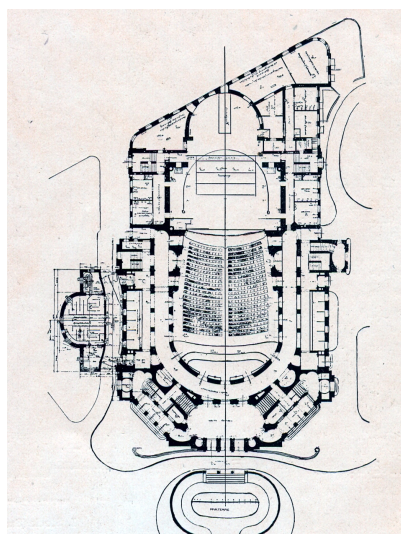


Abb. 53: Deutsches Volkstheater, Grundriss Erdgeschoß





Abb. 54: Deutsches Volkstheater, Zuschauerraum

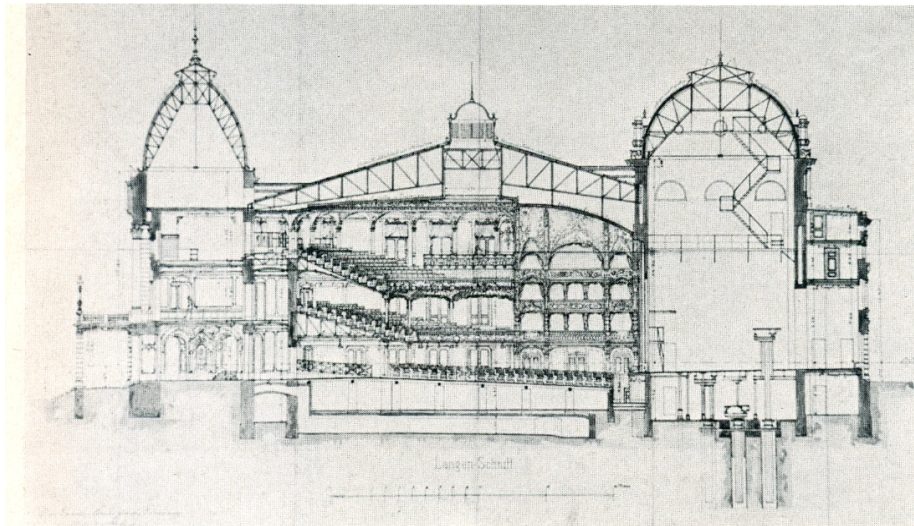


Abb. 55: Deutsches Volkstheater, Längsschnitt



Abb. 56: Theater von Augsburg, Ansicht vor 1926



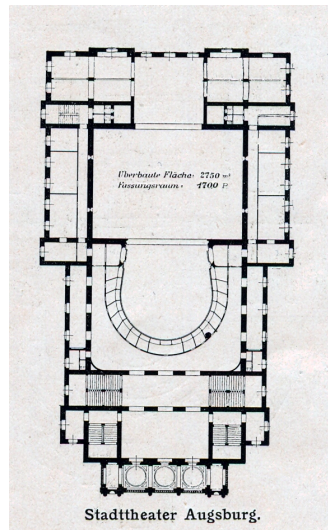


Abb. 57: Theater von Augsburg, Grundriss Erdgeschoß

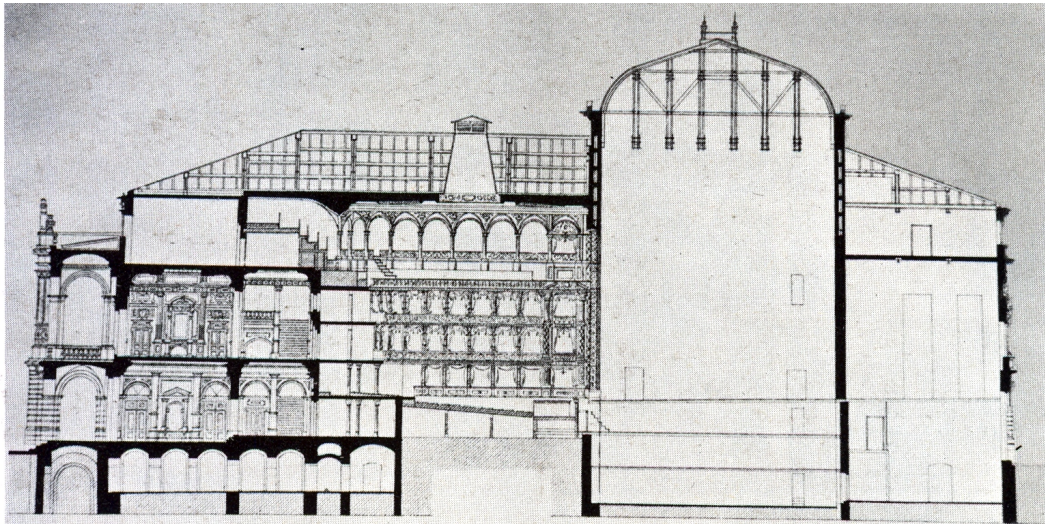


Abb. 58: Theater von Augsburg, Längsschnitt



Abb. 59: Fertigstellung des Rohbaues der Kuppel Margaretenkirche





Abb. 60: Margaretenkirche (kolorierte Postkarte)



Abb. 61: Kirche in Achse der Kruppstrasse



Abb. 62: Blick von Kirche zu Villa „Am Brand“



Abb. 63: Stadtplan mit Sichtachse zwischen Kirche und Villa



Abb. 64: Hauptfassade



Abb. 65 und 66: Ansicht und Perspektive von Ludwig Baumann



Abb. 67: Luftperspektive aus dem „Architekt“ von 1908



Abb. 68: Ansichten aus dem „Architekt“ von 1908



Abb. 69: Schnitte aus dem „Architekt“ von 1908





Abb. 70: Modell der Kirche mit Geländegefälle

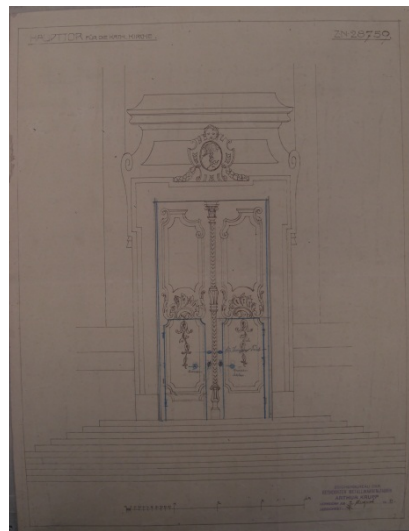


Abb. 71: Plan für das Haupttor vom 2.8.1913



Abb. 72 und 73: Seiten- und Rückansicht des Turmes, Seiteneingang mit Kuppel





Abb. 74 und 75: Seitenansicht Chor- und Sakristeitrakt



Abb. 76 und 77: Ecke Seiten- und Rückansicht und Rückansicht

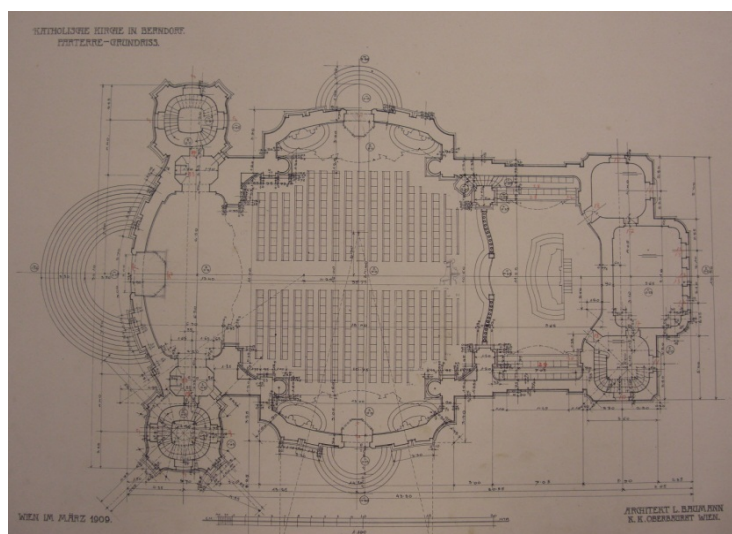


Abb. 78: Grundriss Erdgeschoß Kirche

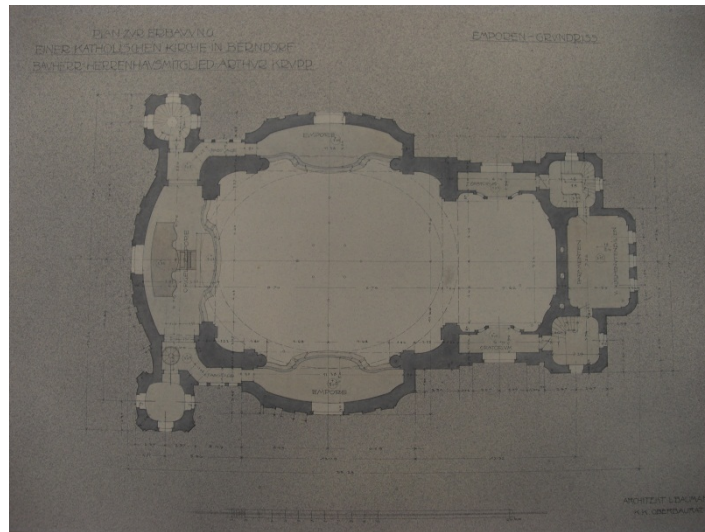


Abb. 79: Grundriss Emporengeschoß



Abb. 80: Inneres – Blick zum Hauptaltar



Abb. 81 und 82: Hauptaltar



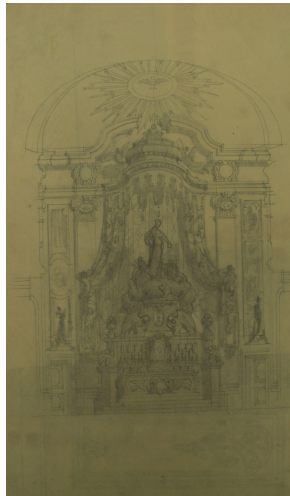
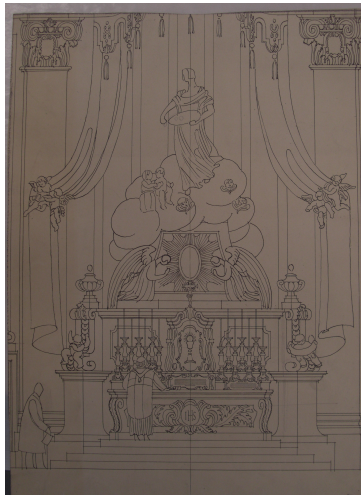


Abb. 83-85: Zeichnungen für den Hauptaltar



Abb. 86 : Chorraum seitlich

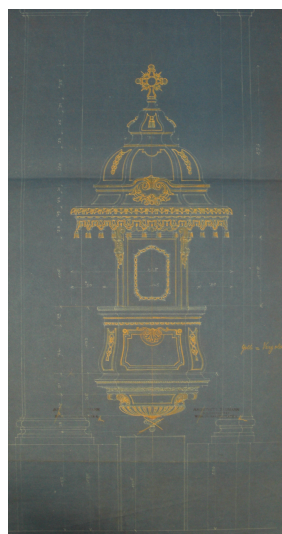


Abb. 87-89: Kanzel mit Plan und Detail Schalldeckel



Abb. 90 und 91: Querarm mit Empore

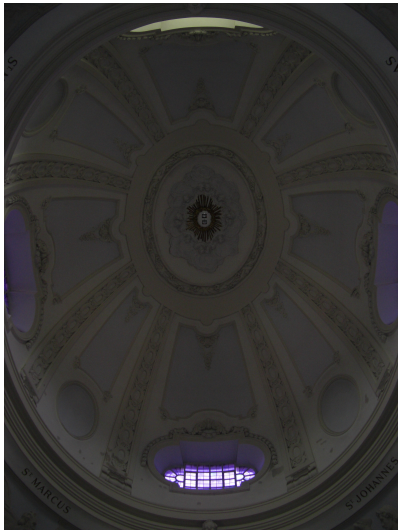


Abb. 92 und 93: Blick in die Kuppel

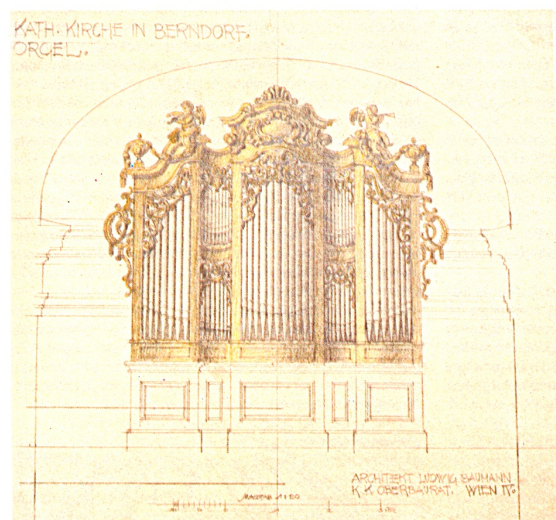
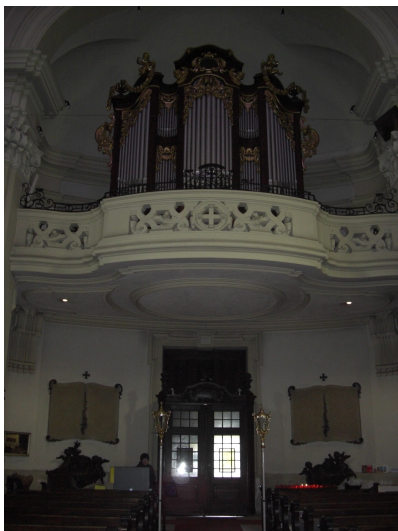


Abb. 94 und 95: Rückseite der Kirche mit Orgelempore und Plan Orgel



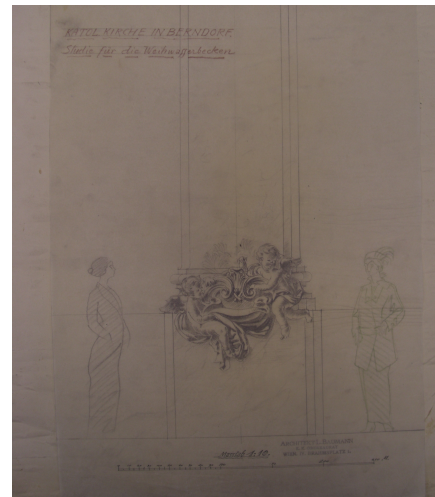


Abb. 96 und 97: Weihwasserbecken mit Plan



Abb. 98 und 99: Szenen aus dem Leben der Hl. Margareta in der ehem. Taufkapelle



Abb. 100: Kleiderstangen in ausklappbarem Kasten im Obergeschoß

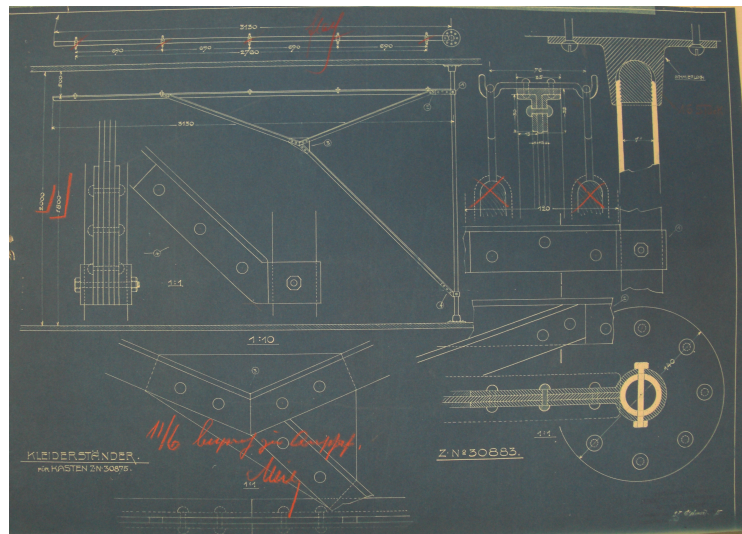


Abb. 101: Plan zu Abb. 100, ausklappbarer Schwenkarm

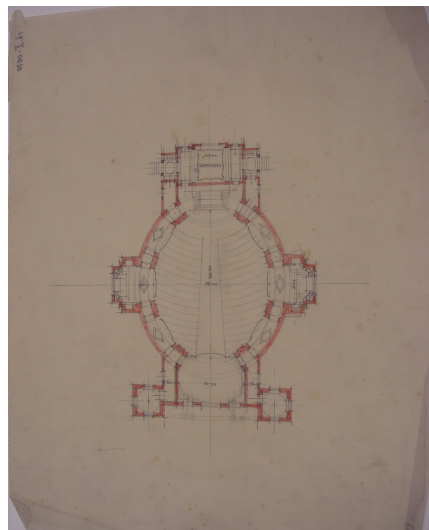


Abb. 102: Grundriss Vorentwurf (Gruppe 1), Nr. 1

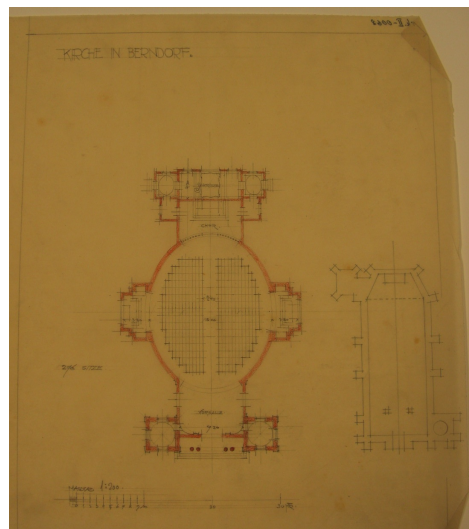


Abb. 103: Vorentwurf (Gruppe 1), Nr. 2



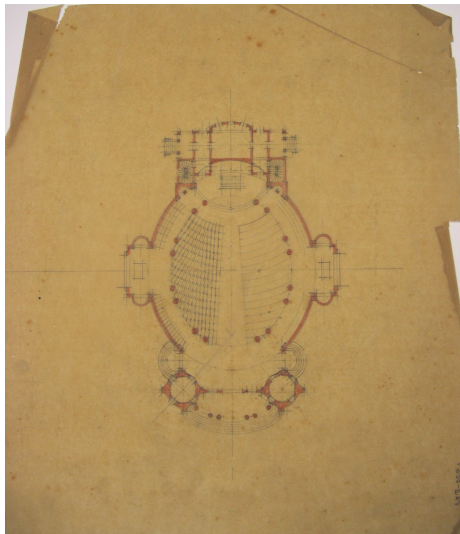


Abb. 104: Vorentwurf (Gruppe 1), Nr. 3:

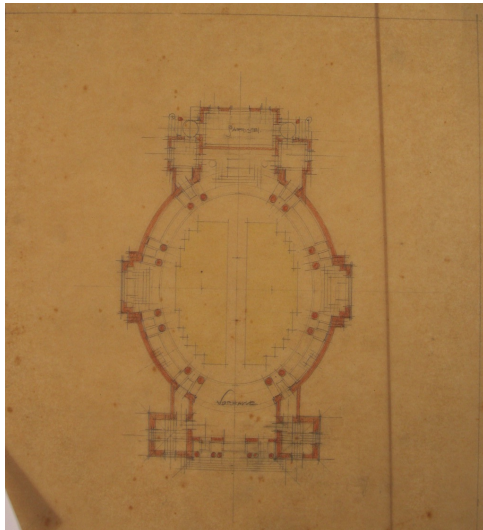


Abb. 105 und 106: Vorentwurf (Gruppe 1), Nr. 4 mit Ansicht

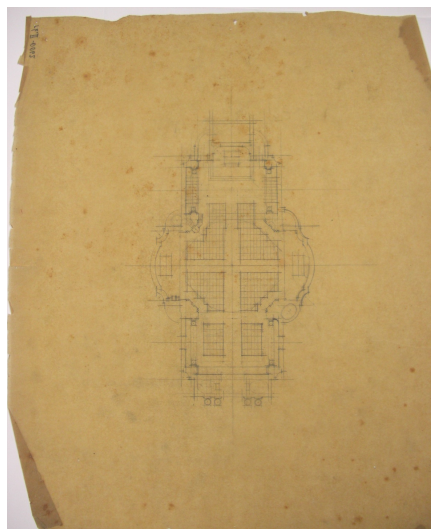


Abb. 107: Vorentwurf (Gruppe 1), Nr. 5

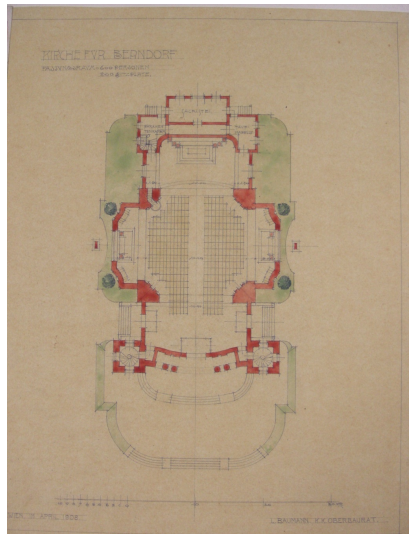


Abb. 108: Vorentwurf (Gruppe 2), Nr. 6

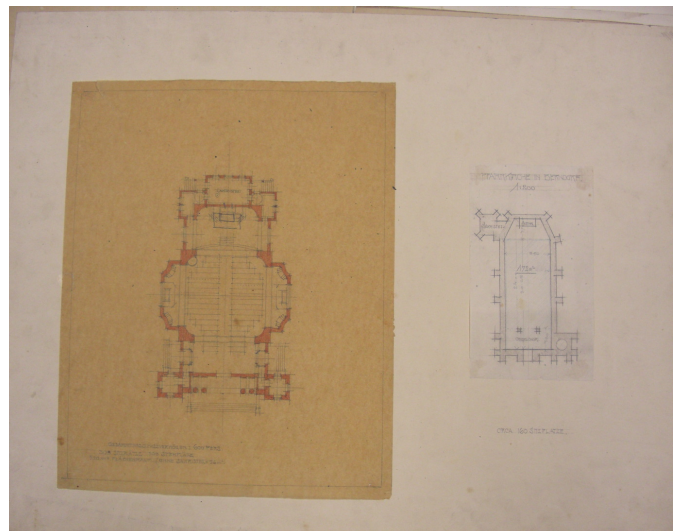


Abb. 109: Vorentwurf (Gruppe 2), Nr. 7

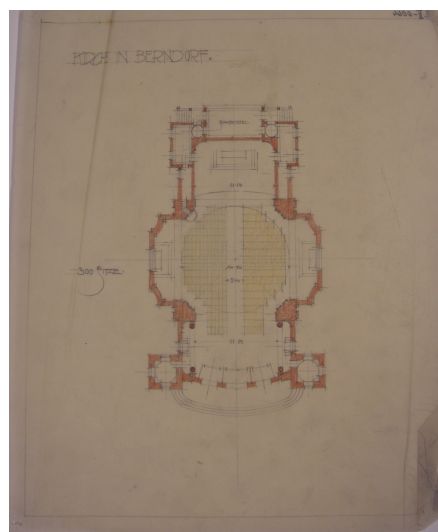


Abb. 110: Vorentwurf (Gruppe 3), Nr. 8



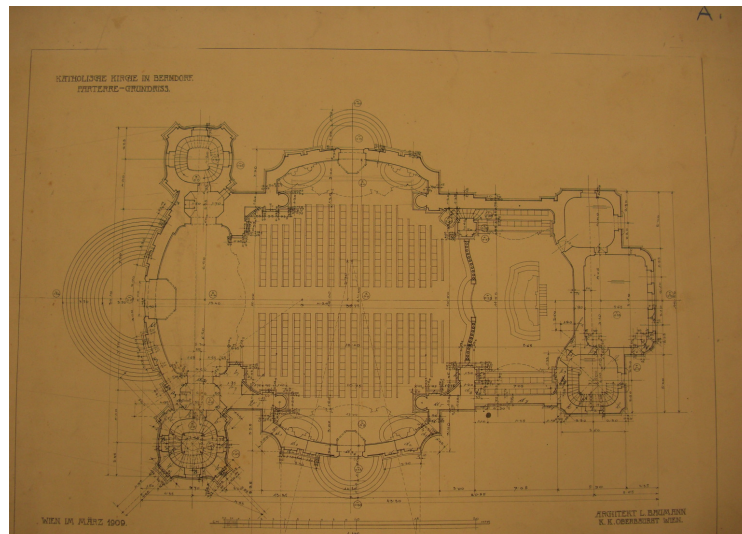


Abb. 111: Variante „A“

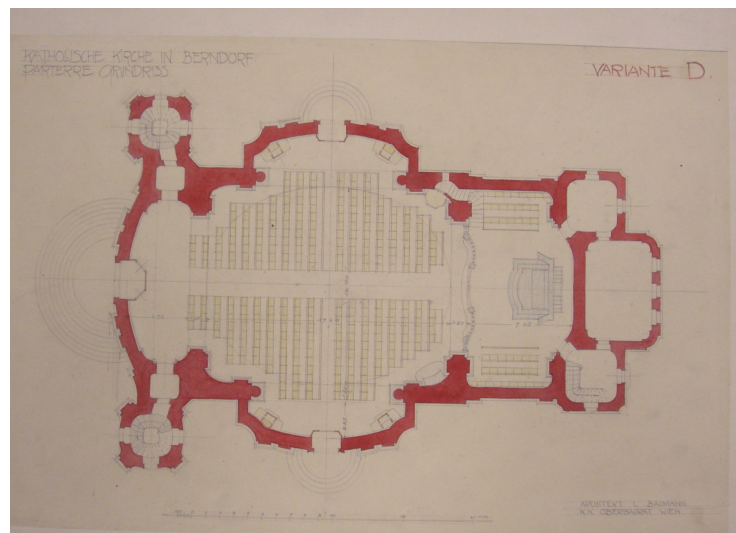


Abb. 112: Variante „D“

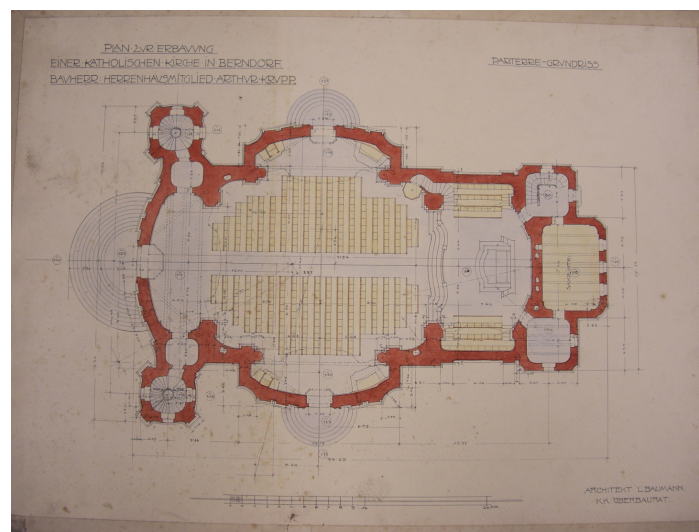


Abb. 113: Ausführung mit Stiege links von der Sakristei

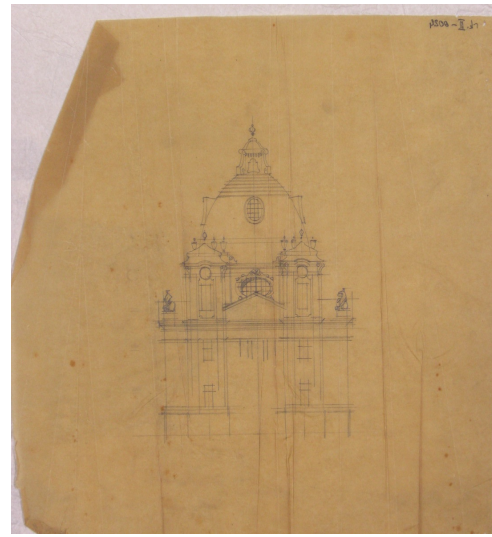


Abb. 114 und 115: Vorentwurf (erste Gruppe) zwei Hauptansichten



Abb. 116: Peterskirche Wien, Fassade



Abb. 117: Peterskirche, Innenansicht



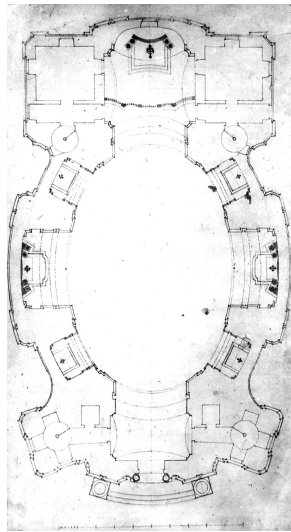


Abb. 118: Peterskirche, Grundriss Erdgeschoß



Abb. 119: Kanzel Peterskirche von Matthias Steinl 1716



Abb. 120: Orgel Peterskirche von Gottfried Sonnholz 1751



Abb. 121: Karlskirche, Fassade



Abb. 122: Karlskirche, Innenansicht

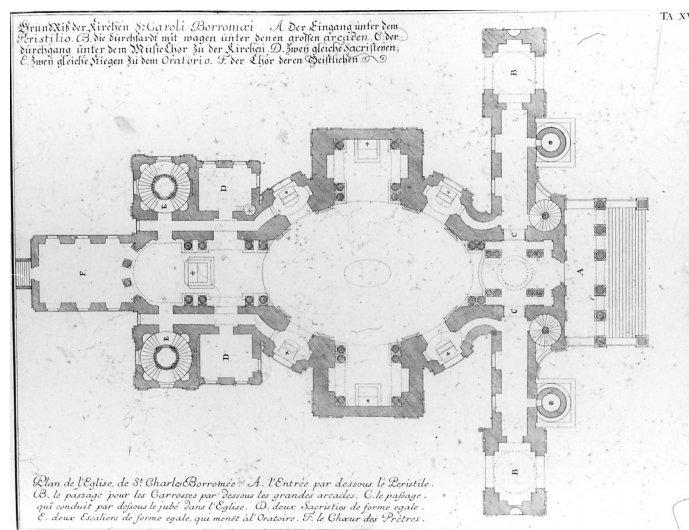


Abb. 123: Karlskirche, Grundriss



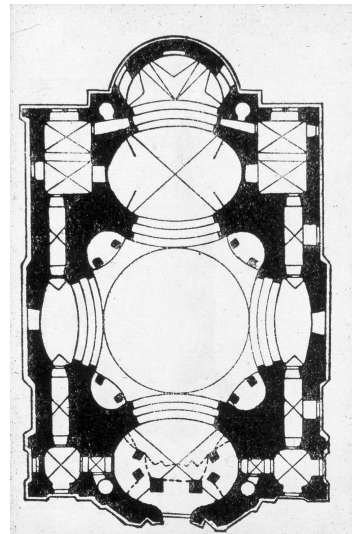
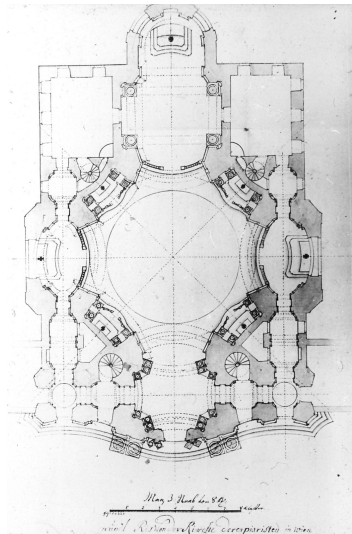


Abb. 124 und 125: Grundrisse Piaristenkirche Wien und St. Laurenz in Gabel



Abb. 126: Innenansicht Piaristenkirche



Abb. 127 und 128: Innenansichten von St. Laurenz in Gabel und Margaretenkirche



Abb. 129 und 130: Kollegienkirche in Salzburg, Stiftskirche von Melk



Abb. 131: Treppenhaus des Stadtpalais des Prinzen Eugens



Abb. 132 und 133: Gartenhaus von Ober-Siebenbrunn, Hauptportal von Stift Melk





Abb. 134: Kirche von Dürnstein, Seitenkapellen



Abb. 135: Dreifaltigkeitskirche von Stadl-Paura



Abb. 136 und 137: Stiege im Palais Daun-Kinsky, Gartenfassade des Unt. Belvederes



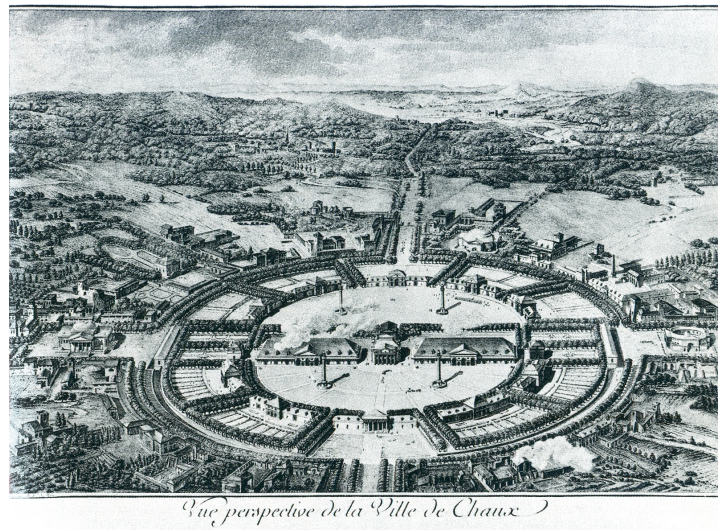


Abb. 138: Ansicht von Chaux aus „L’architecture“ (1804)



Abb. 139: Luftperspektive des ausgeführten Teils von Chaux

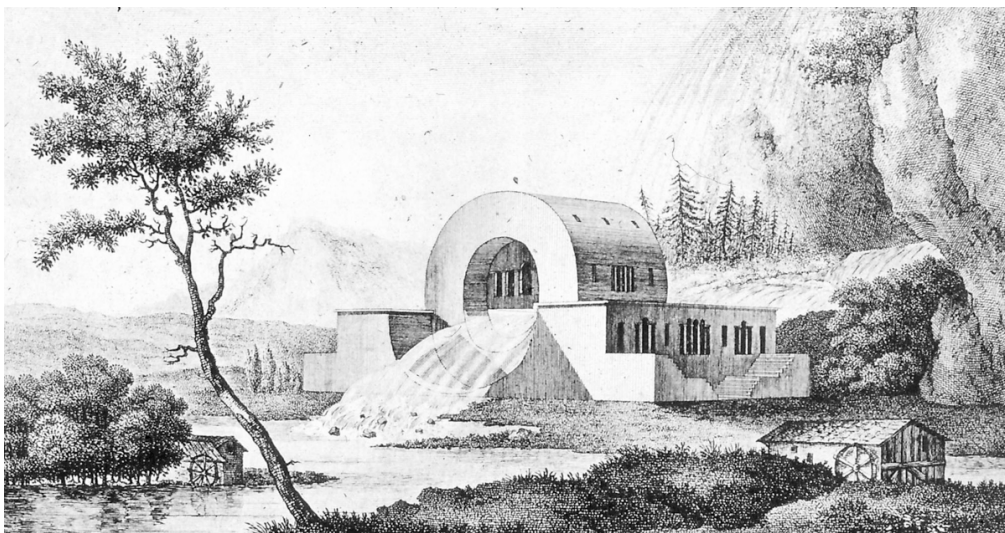


Abb. 140: Haus der Flussinspektoren der Loue



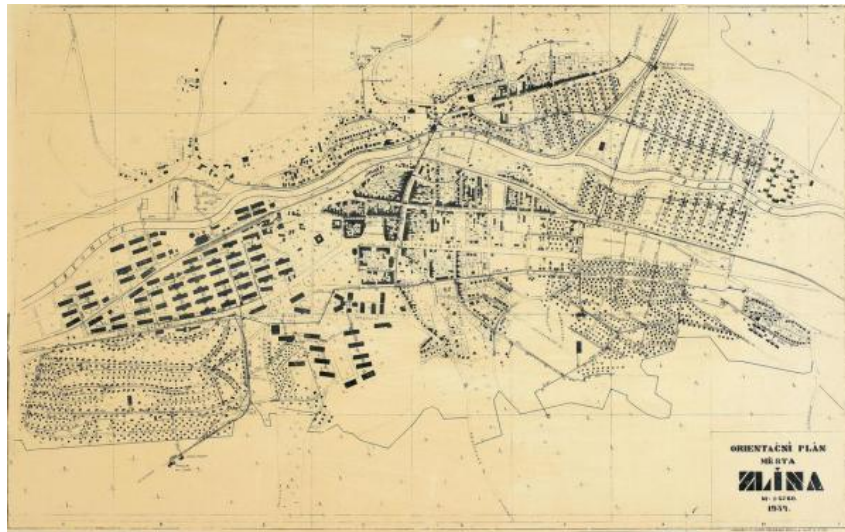


Abb. 141: F. L. Gahura: Plan von Zlín 1934



Abb. 142: Luftbild von Zlín

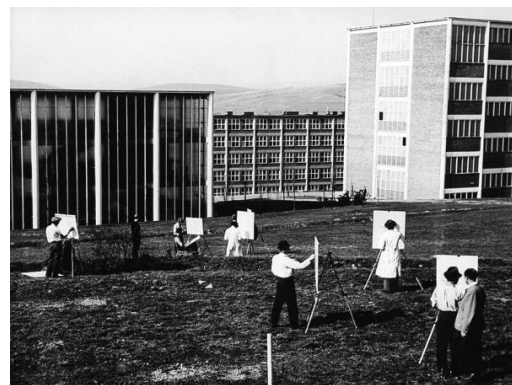


Abb. 143 und 144: F. L. Gahura: Krankenhaus 1927, Schule für Kunst, ca. 1940

## **Kurzfassung**

Die folgende Arbeit befasst sich mit drei Bauwerken in der Stadt Berndorf in Niederösterreich, die Arthur Krupp, der Eigentümer der Berndorfer Metallwarenfabrik, für seine Arbeiter in der Zeit zwischen 1886 und 1917 errichten ließ. Dabei handelt es sich um ein Schwimmbad, ein Theater und eine Kirche. Diese Gebäude sollten für verschiedene Aspekte des Wohlergehens der Arbeiter sorgen: für ihre körperliche Ertüchtigung, ihre kulturelle Bildung und die Möglichkeit zur Religionsausübung. Nach einer Beschreibung der einzelnen Bauten, bei denen verschiedene Stile des Historismus zum Einsatz kamen, werden diese Stile genauer untersucht, und es wird auf mögliche Beweggründe der Auswahl eingegangen. Bei jeder Bauaufgabe werden Vergleichsbeispiele herangezogen. Schließlich wird der Historismus noch daraufhin beleuchtet, aus welchen weiteren Gründen er speziell in Berndorf verwendet wurde. Zum Schluss folgt ein kurzer Vergleich mit zwei anderen, für Fabrikarbeiter angelegten Städten, nämlich Chaux und Zlín.

## **Abstract**

The following thesis refers to three buildings in Berndorf, a city in Lower Austria, which were commissioned by Arthur Krupp, the owner of the “Berndorfer Metallwarenfabrik”, for his workers in the years 1886 to 1910. The buildings concerned are a swimming bath, a theater and a church, as those were designed to cover different needs of the workers, such as physical strengthening, cultural education and the possibility to exercise religion. After a detailed description of the individual buildings, which were elaborated in different styles of historicism, I take a closer look at these styles and the possible motives on part of Arthur Krupp for having chosen these particular styles. Comparisons for each building are made. Then historicism is examined in a more general way, why it was chosen in Berndorf to fulfill a specific purpose. Finally, a comparison is made with two other cities, Chaux and Zlín, which were constructed for industrial workers.

## **Keywords**

Berndorf – Arthur Krupp – Berndorfer Metallwarenfabrik – Wald-Bad – Eislaufplatz – Kaiser-Franz-Joseph-Theater – Arbeitertheater – Margaretenkirche – Russischer Holzbaustil – Deutsche Neorenaissance – Neobarock – Historismus – Chaux – Zlín

## Lebenslauf

9. Sept. 1972	Geburt in Mödling
1978-1982	Volksschule in Weikersdorf/Baden bei Wien
1982-1990	Realgymnasium Baden, Frauengasse
1990-1992	Kolleg für Hochbau, Wien III, Leberstraße
1991/1992	Sommer-Praktika in der Kartause Mauerbach (BDA Wien)
1992-1995	Kunstgeschichtestudium an der Universität Wien (nicht abgeschlossen)
1992-1993	Anstellung bei Arch. Hueber, Wien Mitarbeit bei Restaurierung der Alten Universität
1993-1995	Anstellung bei Dipl.Ing. Roeder, Statiker, Wien
1995-1996	Anstellung bei Arch. Wehdorn, Wien Mitarbeit bei der Restaurierung der Redoutensäle, Baubüro in der Hofburg
1997-1998	Werkvertrag bei Arch. Wehdorn, Wien Mitarbeit bei Schutzzoneninventarisierung
1998-2003	Studium Musiktherapie an der Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien
2001-2002	Anstellung als Musiktherapeutin in Wilhelmsburg bei Hamburg
2002-2003	Anstellung im KDZ, Zentrum für Verwaltungsforschung, Bibliothek, Umsetzung des Projektes der Online-Stellung des Bibliotheksbestandes, Redaktion der Institutszeitung
2002	Vortrag über die Baugeschichte des Glashauses im Burggarten im Rahmen der Tagung der Deutschen Orangeriegesellschaft
2003	Anerkennung des Ingenieur-Titels
2003-2006	Anstellung als Musiktherapeutin im Pflegeheim des Otto-Wagner Spitals, Wien
Seit 2006	selbstständige Musiktherapeutin
2007-2013	Fortsetzung und Abschluss des Diplomstudiums Kunstgeschichte