

SECESSIONISTISCHE SPUREN AN DER ADRIA

EMILIO AMBROSINIS BAUTEN AM KORZO IN RIJEKA

DOMINIK VUKOJA

Die kroatische Hafenstadt Rijeka entwickelte sich im späten 19. Jahrhundert nach Triest zum wichtigsten Adria-Hafen und einer prosperierenden Küstenstadt der Doppelmonarchie. Ihre bewegte Geschichte und die kulturelle Vielfalt sorgten für anhaltende Bekanntheit und zeichneten sich auch architektonisch ab. Am zentralen Korzo, der belebten Flaniermeile unweit des Hafens, treten unter den historistischen Fassaden drei secessionistische Gebäude hervor, deren Architektursprache deutlich an die Wiener Moderne erinnert. Diese Referenz zur Wiener Secessionsarchitektur bildet auch die engen Bindungen der kroatischen Küstenstadt an die einstige Metropole der Donaumonarchie ab. Eine solche Positionierung ist insofern überraschend, da Rijeka nach dem österreichisch-ungarischen Ausgleich 1867 offiziell der ungarischen Reichshälfte zugeschlagen wurde. Gerade vor diesem politischen Hintergrund einer Stadt, die um ihre kulturelle Identität und Selbstbehauptung im Vielvölkerstaat der Monarchie rang, nehmen die drei mit stilisiertem pflanzlichen Dekor verzierten Bauten aus dem Spätwerk des Architekten Emilio Ambrosinis – die Häuser Schittar, Milcenich-Cerniak und Rauschel – daher einen besonderen Stellenwert ein.¹

Im Folgenden wird an diesen drei Bauten Ambrosinis Beitrag zur Etablierung der Jugendstilarchitektur in Rijeka im frühen 20. Jahrhundert untersucht. Durch die genaue Betrachtung der Häuser Schittar, Milcenich-Cerniak und Rauschel soll das Zusammenspiel von Ambrosinis Gestaltungsansätzen mit der dynamischen städtischen, sozialen und politischen Landschaft von Rijeka nachvollzogen werden. Der Fokus liegt dabei auf der ästhetischen Analyse ihrer Fassadengestaltungen, die den Übergang vom Historismus zum Jugendstil illustrieren. Ambrosinis Entwürfe, die von seiner Ausbildung in Graz und biografischen Wurzeln in Triest zeugen, bereicherten Rijeka um bedeutende Jugendstilgebäude und regten auch andere Architekten an, sich von historistischen Gestaltungsprinzipien zu lösen.

AUSGANGSSITUATION: DIE HAFENSTADT RIJEKA IM WANDEL

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich Rijeka – damals besser bekannt unter dem italienischen Namen Fiume – von einem beschaulichen, mediterranen Städtchen an der Adria zu einem industriellen und maritimen Zentrum von großer wirtschaftlicher sowie politischer Bedeutung für die österreichisch-ungarische Monarchie. Während Triest, Istrien samt Opatija und die dalmatinische Küste der österreichischen Verwaltung unterstanden, fiel Rijeka, wie bereits erwähnt, nach dem österreichisch-ungarischen Ausgleich im Jahr 1867 als eine Art Enklave an die ungarische Reichshälfte und avancierte zum wichtigsten und einzigen am adriatischen Meer gelegenen Hafenstandort des ungarischen Staates, von wo aus fortan dessen Schifffahrtsgesellschaften operierten.² Rijeka florierte als ein Wirtschaftszentrum in der Monarchie, womit eine fortschreitende Urbanisierung einherging.³

Durch den steigenden Repräsentationsanspruch der Profiteur:innen der Hafendustrie gaben diese für ihre Projekte auch eine zunehmend ambitionierte und monumentale Architektur in Auftrag, sodass der bescheidene bürgerliche Biedermeierstil aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts allmählich verdrängt wurde. Die Stadt erlebte ein rapides Bevölkerungswachstum und an der Architektur wurde sowohl die Nähe zu Triest bzw. Italien als auch die Magyarisierung nach dem Ausgleich sichtbar.⁴

Auch der Einfluss österreichischer Künstler und Architekten auf die Stadt Rijeka blieb nicht aus: Um die Jahrhundertwende gingen repräsentative Aufträge wie der Bau des k.k.-Theaters in Rijeka an die in der gesamten Monarchie gefragten Theaterarchitekten Ferdinand Fellner d. J. und Hermann Helmer. Für das neu errichtete Gebäude erhielt auch die Künstler-Compagnie rund um Gustav Klimt, seinen Bruder Ernst sowie Franz Matsch einen ihrer ersten Aufträge; die jungen Künstler zeichneten für jeweils drei Deckengemälde im Publikumsraum verantwortlich.⁵

Neben Zagreb, wo der renommierte Architekt Vjekoslav Bastl wirkte, ist Rijeka die einzige Stadt im heutigen Kroatien, in der mit dem Architekten Theodor Traxler ein weiterer Wagner-Schüler längere Zeit lebte und arbeitete.⁶ Unter seinen Entwürfen ist das Teatro Fenice als prominenter Jugendstilbau hervorzuheben, den Traxler und sein beruflicher Partner, der Bauingenieur Eugenio Celligoi, in den Jahren 1912 bis 1914 errichteten (Abb. 1). Das im Entwurf noch sehr viel spektakulärer konzipierte

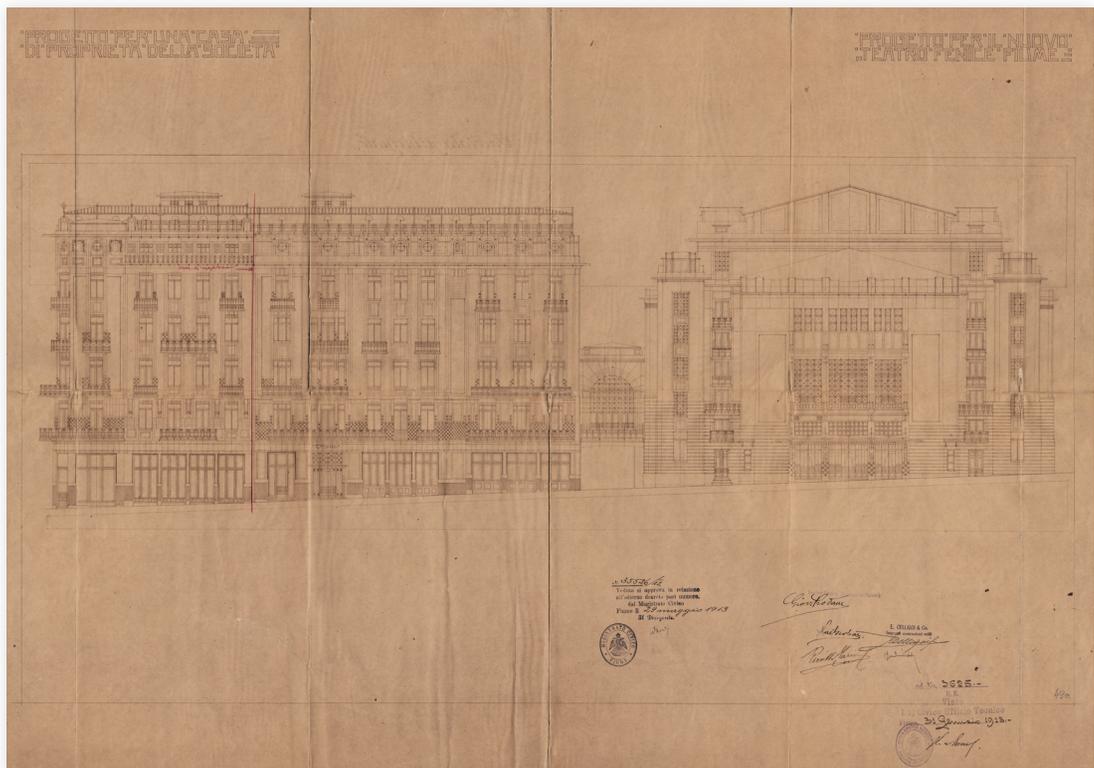


Abb. 1: Theodor Traxler, Eugenio Celligoi: Teatro Fenice, Ansichten, 1913.

Gebäude wurde nach langem Hin und Her zwischen den Architekten und der Verwaltung schließlich in vereinfachter Form realisiert. Das Teatro Fenice stellte unter anderem aufgrund der Installation eines weiträumigen, 1.450 Sitzplätze fassenden Publikumsraums ohne Stützpfeiler auf einer Rahmenkonstruktion aus Stahlbeton ein konstruktiv äußerst anspruchsvolles Projekt dar.⁷

Im Gegensatz zu diesen ambitionierten Kulturbauten ist bei privaten Zinshäusern des Großbürgertums jedoch festzustellen, dass italienische Architekten ihren ungarischen und österreichischen Kollegen vorgezogen wurden. Einen Triestiner Architekten zu engagieren, der den Wünschen und geschäftlichen Ambitionen des Auftraggebers entsprach, galt als eine bewährte, ‚sichere‘ und konfliktfreie Lösung, welche die städtische Elite bevorzugte.⁸ Die nahegelegene Hafenstadt Triest, die sich – nicht zuletzt durch Investitionen des Kaiserhauses – zum wichtigsten maritimen Handelszentrum der Monarchie entwickelte, nahm in vielerlei Hinsicht Vorbildfunktion für Rijeka ein.

AMBROSINI – IM FORTGESCHRITTENEN ALTER ZUM STILWECHSEL

Emilio Ambrosini wurde am 21. August 1845 in Triest geboren. Mit 23 Jahren absolvierte er in seiner Heimatstadt eine Schiffsbauschule und besuchte von 1869 bis 1871 eine Handels- und Schifffahrtsakademie. Nach seinem Abschluss arbeitete er drei Jahre lang als Ingenieur in der Kriegsmarine, bevor er 1874 nach Graz aufbrach und dort seine Ausbildung zum Bauingenieur fortsetzte. Er besuchte die k.k. Technische Hochschule, die heutige Technische Universität Graz, und beendete sein Studium im Juli 1876. Während seiner hiesigen Studienzeit lebte er in der Grazbachgasse 15 und später in der Jakominigasse 26.⁹ An der Technischen Hochschule erweiterte Ambrosini sein Wissen im Tief-, Wasser- und Hochbau. Diese fundierte Ausbildung ermöglichte es ihm, innovative Bautechnologien zu erproben, komplexe bauliche Herausforderungen zu bewältigen und technische Detailplanungen zu entwickeln. Auf dem schwierigen Terrain¹⁰ in Rijeka sollte sich diese Ausbildung als vorteilhaft erweisen. Nach seinem Studium in Graz kehrte Emilio Ambrosini nach Triest zurück und arbeitete als Assistent in der Baufirma Naglos & Buzzi, wo er vermutlich bis 1880 tätig war.¹¹

Ambrosini kam in den 1880er-Jahren nach Rijeka und setzte dort seine Karriere fort. Die Umstände, die den Architekten von Triest nach Rijeka führten, sind bis heute nicht ganz geklärt.¹² Seinen ersten bedeutenden Auftrag in Rijeka erhielt er, mittlerweile bereits vierzigjährig, von der Gräfin Wimpfen-Zichy im Jahr 1885:¹³ Der Entwurf eines Kindergartens kann als ein wesentlicher Grundstein für seinen anschließenden Erfolg in der Stadt gelten. Dieses Projekt, Asilo Clotilde genannt, wurde im Giardino pubblico, einer prominenten Parkanlage Rijekas aus dem 19. Jahrhundert, realisiert. Auf besondere bautechnische Herausforderungen wie den feuchten Baugrund oder unterirdische Wasserläufe reagierte Ambrosini mit innovativen baulichen Lösungen. So setzte er etwa ein ausgeklügeltes Streifenfundament ein, um das Gebäude vor Feuchtigkeit zu schützen.¹⁴ Die Aufenthaltsräume waren bewusst nach Südwesten ausgerichtet, um den Kindern ausreichend Sonnenlicht zu bieten. Für die Fassade des Kindergartens wählte Ambrosini einen repräsentativen Neorenaissance-Stil, der die Funktion des Gebäudes, wie von der Auftraggeber-schaft gewünscht, als Gebäude des Erziehungs- und Bildungswesens kennzeichnen

sollte (Abb. 2). Das erfolgreiche Projekt festigte Ambrosinis Reputation in der Stadt. In seinem weiteren Schaffen während annähernd zwanzig Arbeitsjahren in Rijeka konzentrierte sich Ambrosini auf den Entwurf von Wohn- und Geschäftsgebäuden und verwirklichte etliche Projekte in verschiedenen Stadtteilen (Pomer, Belvedere, Brajdina, Potok, Školjić, Mlaka und Kozala) sowie im Stadtzentrum. Seine Bauten, wie die Villa Vranyczany oder das Hotel Hungaria, werden bis zu diesem Zeitpunkt der Architektur des Historismus in Rijeka zugeordnet.¹⁵ Die progressiven Tendenzen in der Architektur zu Beginn des 20. Jahrhunderts veranlassten jedoch auch Ambrosini, sich trotz seines fortgeschrittenen Alters den modernen Entwicklungen anzunähern und er integrierte allmählich auch Motive und Formen des Wiener Jugendstils in seine Fassadengestaltungen.

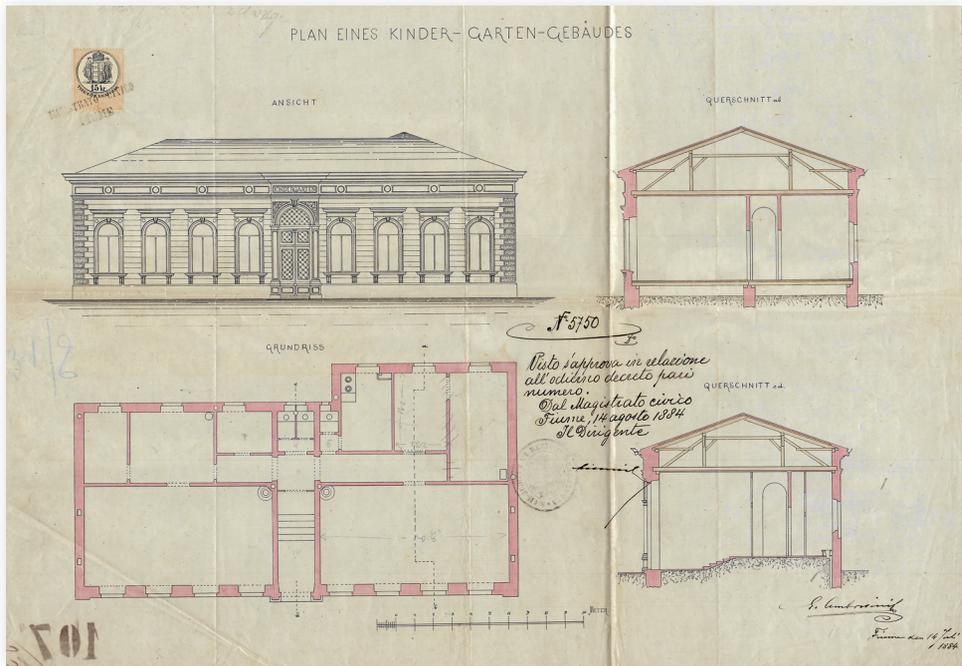


Abb. 2: Emilio Ambrosini: Plan für den Kindergarten Asilo Clotilde, 1884.

Die Architektur der Wiener Secession fand vor allem durch die Zeitschrift *Der Architekt* mediale Verbreitung. Diese wurde von Architekten in der gesamten Monarchie gelesen und spielte somit eine entscheidende Rolle bei der Verbreitung der Ideen der Moderne.¹⁶ Die neuen Gestaltungskonzepte erreichten auf diese Weise auch Rijeka und animierten reiche Unternehmerfamilien dazu, Jugendstilfassaden errichten zu lassen, um sich öffentlichkeitswirksam zu inszenieren. Die Secession wandte sich am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert gegen den bisher etablierten Historismus und forderte auch in der Architektur „neue Qualitäten“, um neben den stilistischen auch die funktionalen Probleme des Historismus zu lösen.¹⁷ In Rijeka zeigte sich die secessionistische Architektur häufig eklektizistisch und individuell, da sie meist

den Wünschen der Auftraggeber angepasst wurde. Ambrosini veränderte, mit der Zustimmung seiner Auftraggeberschaft, seinen architektonischen Ausdruck, indem er sich von den stereotypen historistischen Mustern entfernte und nach originellen, modernen Lösungen suchte.

HAUS SCHITTAR – AMBROSINIS ERSTES SECESSIONISTISCHES WAGNIS

Besonders deutlich wird Ambrosinis Hinwendung zum Jugendstil beim Entwurf des Wohn- und Geschäftshauses Schittar. Der Bauherr, Kaufmann Giovanni Schittar, war sich der potenziellen Wirkung des neuen Stils und der damit verbundenen Aufmerksamkeit am Korzo bewusst.¹⁸ Ambrosinis erste Pläne stammen aus dem Jahr 1903 und zeigen, dass es sich ursprünglich um zwei zweistöckige Bestandsgebäude

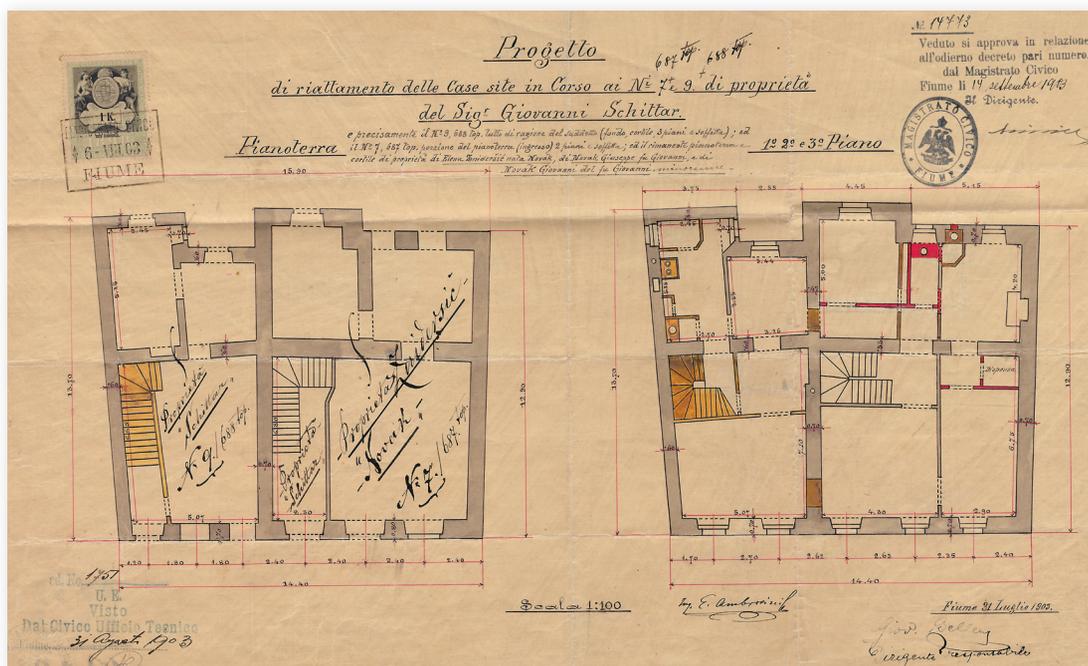


Abb. 3: Emilio Ambrosini: Haus Schittar, Grundrisse Bestandsplan, 1903.

handelte, was auch eine erhaltene Grundrisszeichnung belegt (Abb. 3). Die endgültige Umsetzung 1904/05 erhöhte die Gebäude um ein weiteres Stockwerk und fasste sie hinter einer gemeinsamen, gegenüber der umliegenden Bebauung aufsehenerregenden Fassade zusammen.¹⁹ Im Inneren blieben die Grundrisse in ihrer historistischen Organisation erhalten, bei der die Wohnräume zum Korzo und die Nebenräume zur rückseitigen Via Andrassy hin ausgerichtet waren.²⁰

Die Fassade dominiert ein breiter horizontaler Fries, bestehend aus sechs Reihen dicht angeordneter quadratischer Zementfliesen mit Blattmotiven, die sich über die gesamte Breite des Hauses ziehen (Abb. 4). In Materialität sowie Motivik kann der Fries als Anspielung auf Otto Wagners Majolikahaus in Wien gesehen werden. Über

diesem Blattwerk am dritten Obergeschoß entstand ein weiteres Dachgeschoß für das Fotoatelier ‚Ielussich‘. Der zwischen zwei außenliegenden, hohen Blendgiebeln vollständig verglaste Dachzone war über die ganze Breite der Fassade ein offener Balkon zum Korzo hin vorgelagert (Abb. 5). Das schmiedeeiserne Geländer bestand aus rechteckigen, vegetabilen Feldern, deren Verbindungen auf reich verzierten Konsolen ruhten. Die Felder waren mit einem gewundenen pflanzlichen Muster gefüllt, das auch an abstrahierte Flügel von Schmetterlingen erinnert. Den speziellen Anforderungen eines Fotoateliers wurde in der Umsetzung der Fassade entsprochen: Die langen Belichtungszeiten, in denen die Fotomodelle stillstehen mussten, erforderten konstantes und natürliches Licht. Dem kam Ambrosini nach, indem er eine großflächige Verglasung konzipierte, die ein modernes Fotostudio kennzeichnete. Leider verschwand dieser verglaste Bereich im Jahr 1937 und das Studio wurde zu einem Wohnraum umgebaut.²¹ Überreste des Balkonaufbaus in Form zweier französischer Balkone an den äußeren Fensterachsen sind erhalten, ebenso wie das schmiedeeiserne Balkondach (Abb. 4).

Sowohl das ehemalige Fotostudio als auch die Wohnungen waren von der Rückseite des Gebäudes über das Treppenhaus in der Via Andrassy zugänglich. Diese eher unübliche Erschließung erklärt sich aus dem Wunsch des Besitzers, im Erdgeschoß des Gebäudes eine Verkaufsfläche zu errichten, die sich auch in der Fassadengestaltung



Abb. 4: Emilio Ambrosini: Haus Schittar, Hauptfassade nach der Renovierung, 2009.

stark von den oberen Stockwerken abgrenzt und mit einer getönten Verglasung versehen ist. Anstelle von für den Historismus üblichen profilierten Fenstergiebeln wurden die Fenster mit einem flachen Relief umgeben: im ersten Obergeschoß in Form eines Dreiviertelkreises, dessen Vertiefungen mit Olivenzweigen gefüllt waren, im zweiten Stock mit stilisierten, quadratischen Kletterrosen seitlich der Fenster. Zwischen dem zweiten und dem dritten Stock hat Ambrosini eine dekorative Fläche vorgesehen, die von einem flachen Relief von floralen Ranken umrahmt war und in deren Mitte Platz für die Lettern des Fotoateliers – „*Studio artistico – fotografico*“ – im Dachgeschoß geschaffen wurde. In einer erhaltenen Entwurfsansicht entwachsen die Ranken aus Haarsträhnen von weiblichen Köpfen in Profildarstellung, die beidseitig des Schriftfelds angeordnet sind (Abb. 5). Die tatsächliche Ausführung unterscheidet sich von diesem Entwurf in mehreren Aspekten. Die realisierte Reliefarbeit ist einfacher und in der Gestaltung stimmungsvoller, da sie anstelle der weiblichen Köpfe stärker den verspielten, floralen Mustern folgt. Verzweigte Haupt- und Nebenstiele umgeben den Schriftzug, dazu sind flankierende Blätter und Orchideenblüten angeordnet, für die sich Ambrosini von der Küstenregion Rijekas inspirieren ließ.²² In dieser Entscheidung und der Weiterentwicklung des Entwurfs wird die regionale Adaption des Secessionstils durch Ambrosini deutlich, der auch in weiteren Bauten die regionale Flora in die Fassadengestaltung einfließen ließ.

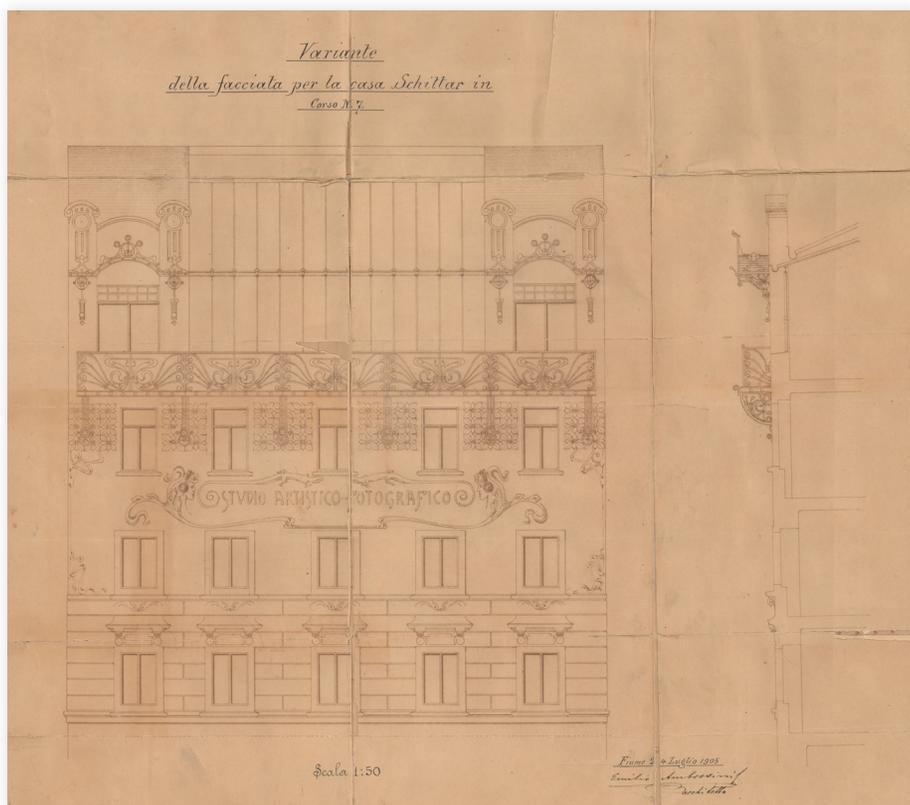


Abb. 5: Emilio Ambrosini: Haus Schittar, Ansicht, 1904.

HAUS MILCENICH-CERNIAK – SECESSIONISTISCHER ENTWURF AUF ENGSTEM RAUM

In ähnlicher Weise manifestiert sich Emilio Ambrosinis Verfeinerung des secessionistischen Stils im Haus Milcenich-Cerniak. Angeregt durch Schittars Umbau entschieden sich auch seine unmittelbaren Nachbarn Antonio Milcenich und Regina Cerniak im Jahr 1905 für eine Renovierung ihres Hauses und beauftragten dafür ebenfalls Ambrosini.²³ Das Gebäude sollte als Wohn- und Geschäftshaus dienen und erhielt mit der Umgestaltung eine der repräsentativsten Jugendstilfassaden am Korzo (Abb. 6). Die Besonderheit ist, dass das schmale Haus Milcenich-Cerniak aufgrund seiner Maße streng genommen nur eine vertikale Fensterachse besitzt. Eine erhaltene Aufrisszeichnung Ambrosinis zeigt den ursprünglichen Eingangsbereich: In der Zone des Erdgeschoßes und des Mezzanins fand hinter großen verglasten Flächen ein kleiner Laden für fotografische Ausrüstung seinen Platz (Abb. 7). Der Schaufensterbereich im Erdgeschoß war geschützt durch ein schmiedeeisernes Geländer mit Ranken und einem Kreismotiv, welches sich auch in schlanker Form auf den Eingangstüren des Geschäfts wiederfand. Über den Türen fügte Ambrosini ein kleines Oberlicht mit vier Quadraten ein, während er im Deckenbereich des darüber liegenden Mezzanins, für das er eine großzügige, verglaste Fensteröffnung ohne Dekor vorsah und das zum Korzo hin ausgerichtet war, die Beschilderung des



Abb. 6: Emilio Ambrosini: Haus Milcenich-Cerniak, Hauptfassade, aktueller Zustand.

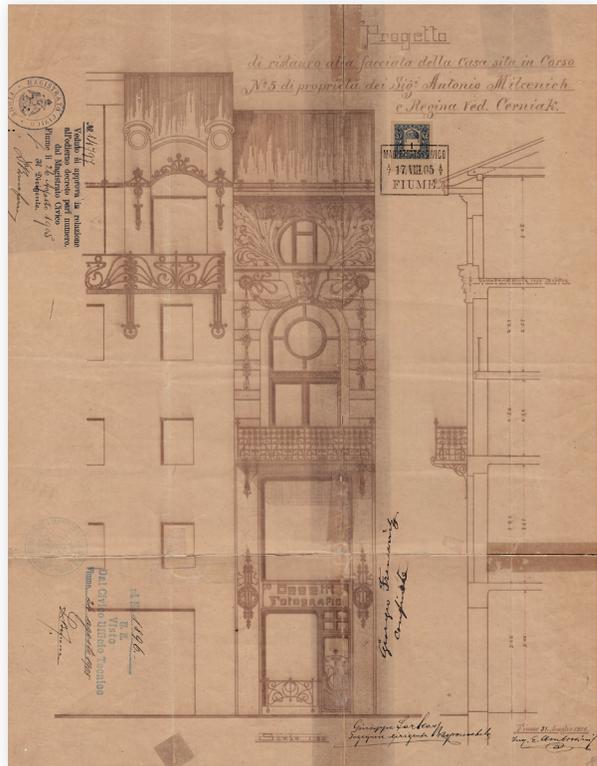


Abb. 7: Emilio Ambrosini: Haus Milcenich-Cerniak, Hauptfassade, Ansicht, 1905.

Ladens positionierte. Nicht erhaltene Kranzmotive flankierten die Geschäftstafel mit der Aufschrift „*Oggetti Fotografici*“ und schienen an vertikalen Bändern zu hängen, die Lanzen ähnelten. Darüber, am Übergang vom Mezzanin zum ersten Stock, platzierte Ambrosini Eisenkonsolen. Die Konsolen, deren Basen auf offenen Blumen aus Metallprofilen ruhen, stützen den Balkon und enden wieder im Motiv eines Kreises. Die Front des Balkons war mit einem geschmiedeten Eisengeländer verziert, dessen Verbindungen in abstrakte Geranien umgewandelt wurden. Oberhalb des Balkons erstreckt sich wiederum eine große, rundbogenartige Fensteröffnung, die sich über zwei Stockwerke zieht. In der ursprünglichen Segmentierung des Fensters war der oberen Hälfte, im Bereich des Rundbogens, eine Lünette eingeschrieben. Ein Maskaron mit aufgerissenem Mund als Schlussstein ziert noch heute den Scheitelpunkt des Rundbogenfensters – ein skulpturales Dekorelement, auf das Ambrosini bereits bei früheren Projekten zurückgegriffen hatte.²⁴ Das oberste Stockwerk ist durch eine ovale Fensteröffnung belichtet und die Fassadenfläche um das Fenster herum flächig mit verflochtenen Weinranken ornamentiert. Wie beim nebenstehenden Haus Schittar griff Ambrosini in der Reliefdekoration erneut auf Formen einheimischer Pflanzenarten zurück.²⁵ Die Fassade schließt über einem Eierstab-Band mit einem auskragenden Dachgesims ab. In solch kleinen Details klingt die Formensprache des Historismus noch nach. Die reich ornamentierte Fassade des Hauses Milcenich-Cerniak hebt sich kontrastreich von Ambrosinis noch betont flächig gehaltener Fassade des Hauses Schittar ab, worin der Übergang von den mit Stuckdekor verzierten historistischen Fassaden zu jenen des Jugendstils deutlich wird.

Die heutige Erscheinung des Hauses Milcenich-Cerniak hat sich durch den Einsatz von Kunststofffenstern stark verändert. Das ursprüngliche Aussehen ist jedoch anhand von Ambrosinis Aufrisszeichnung im Stadtarchiv von Rijeka zu rekonstruieren. Ambrosinis Kreativität und Aufnahmefähigkeit werden auch im Haus Rauschel spürbar, wo er die Prinzipien der Secession in der Gestaltung eines weiteren ikonischen Gebäudes am Korzo anwandte.

HAUS RAUSCHEL – GESTALTERISCHES GLEICHGEWICHT ZWISCHEN VORDER- UND RÜCKSEITE DES GEBÄUDES

Das Haus Rauschel (Abb. 8) wurde 1906, nur ein Jahr nach Vollendung des Hauses Milcenich-Cerniak, errichtet und stellt ein weiteres wichtiges secessionistisch orientiertes Werk Ambrosinis in Rijeka dar. Die Fassade öffnet sich mit einer zweistöckig verglasten Sockelzone mit Geschäftsräumen zum Stadtraum. Darüber erstreckt sich am zweiten Obergeschoß ein Balkon über die gesamte Länge der Fassade und verstärkt die optische Trennung zwischen den Funktionen des Geschäfts- und darüberliegenden Wohnbereichs. Die zweigeschoßige, verglaste Sockelzone bildet einen Gegensatz zu den reich dekorierten und dadurch ‚schwerer‘ anmutenden oberen Stockwerken. Daraus resultiert eine vergleichbare Fassadenlösung wie am Haus Schittar, an dem die Erdgeschoßzone ebenso stark von der übrigen Fassade abgegrenzt ist. Die Balkontüren in der dritten Etage sind halbkreisförmig durch einen Kranz aus Kastanienblättern verziert. Die zwei horizontalen Fensterachsen darüber sind nahezu einheitlich historistisch mit Fensterstück verziert, Konsolen tragen die Fensterbänke, neben abstrakten Voluten im Fenstergiebel schmücken Girlanden

aus geflochtenen Blumen seitlich den Fenstersturz. Erwähnenswert ist auch der Bruch zwischen der obersten Fensterachse und den darüberliegenden Loggien: Anstelle des pflanzlichen Dekors setzt Ambrosini in der Gestaltung hier ein geometrisches Dekor ein. Die Fassade endet mit einer Reihe offener Loggien im obersten Stockwerk, die einen markanten Abschluss bilden. Alle Loggien sind mit gewölbten Balkonen und schmiedeeisernen Geländern mit abstrakten Blumenmotiven versehen. Die Besonderheit des Hauses Rauschel stellt jedoch die Gebäuderückseite dar. Die Fassade zur Via Andrassy wurde ebenfalls mit einem hohen Anspruch gestaltet und zeigt im Vergleich zur Vorderseite gesteigerte secessionistische Züge. Obwohl es sich um eine Fassade handelt, die rückseitig des Korzo zu einem weniger prominenten Stadtraum ausgerichtet ist und an einer dicht befahrenen Straße liegt, verleiht Ambrosini ihr eine ähnlich große Bedeutung in der Gestaltung. Vertikal ist die Fassade in zwei Teile gegliedert, deren horizontale Ebenen nicht übereinstimmen. Im schmaleren Teil befindet sich das Treppenhaus, das über ein Portal mit ungewöhnlicher Form erschlossen wird: In einem hohen Sturz mit einem ovalen Abschluss mit Voluten sind zwei Viertelkreise in eine gemauerte Fläche eingelassen, wodurch die Form eines Y entsteht (Abb. 9). Der linke, breitere Teil der Fassade gleicht stärker jener zum Korzo – mit Balkonöffnungen in der dritten Etage und im obersten Geschoß sowie den Fenstern mit ähnlichem Dekor dazwischen. Besondere Aufmerksamkeit erregt das hohe Relief, das – wie beim Haus Milcenich-Cerniak – einen Maskaron zeigt, diesmal in Form eines Löwenkopfes mit weit aufgerissenem Maul, jedoch



Abb. 8: Emilio Ambrosini: Haus Rauschel, Hauptfassade, aktueller Zustand.

mit anthropomorphen Zügen (Abb. 10). Eine von Ambrosini signierte Zeichnung des dekorativen Reliefs ist erhalten.²⁶ Die Ausführung des Reliefs erfolgte durch den Bildhauer Domenico Rizzo, der an mehreren Projekten Ambrosinis mitwirkte.²⁷ Über dem Löwenkopf befindet sich eine Vase, aus der Zweige, Blätter und Blumen herauswachsen, die sich wiederum über die Bögen der offenen Loggien ziehen.

AMBROSINIS BEITRAG ZUR ARCHITEKTUR RIJEKAS

Die secessionistische Architektur trat in Rijeka nicht dominant und gestalterisch überbordend auf, sie erschien eher als eine Kompromisslösung zwischen dem ‚alten‘ historistischen Stil und dem ‚neuen‘ Jugendstil. Der aus Triest stammende Emilio Ambrosini war der erste Architekt, der Elemente der Secession in die Architektur von Rijeka einführte. Besonders durch die drei hier besprochenen Gebäude gelang es ihm, seinen persönlichen Stil im Sinne des Jugendstils weiterzuentwickeln. Ermöglicht wurden diese Gestaltungen nicht zuletzt dank der Offenheit der Auftraggeber:innen, die sich mit ihren Bauaufträgen an der Adriaküste den Entwicklungen der Wiener Moderne annähern wollten. Sie erkannten, dass die Architektur ihre soziale und politische Haltung ausdrücken konnte, und sahen wohl deshalb in Ambrosinis Arbeit eine sichere Investition. Sie verstanden sich als Repräsentant:innen einer aufstrebenden, kosmopolitischen Gesellschaft, die die Entwicklungen der neuen Technologie anerkannte und sich an Beispielen der modernen Architektur in Wien orientierte. In Ambrosini fanden sie jenen etablierten Architekten, der diesen Ansprüchen gerecht wurde und



Abb. 9–10: Emilio Ambrosini: Haus Rauschel, Nebenfassade zur Via Andrassy, Portal (links) und Maskaron (rechts), aktueller Zustand.

die Fassaden ästhetisch und gestalterisch überzeugend umsetzte. Bemerkenswert ist jedenfalls, dass die privaten Auftraggeber:innen nicht den ungarischen Jugendstil mit seinem fantastisch-orientalischen Dekor als Vorbild intendierten, sondern die Wiener Moderne, die in jenen Jahren den Wandel vom floralen zum geometrischen Dekor und von der geschwungenen zur klaren architektonischen Form durchlebte. Diese Präferenz für Wien statt für Budapest darf durchaus auch als politisches Statement gewertet werden.

Neben der betont flächigen Fassadengestaltung oder dem abstrakt floralen, aber auch geometrischen Stuck, zeigt der Einsatz von Maskaronen, welchen Wandel Ambrosini in seinem Spätwerk vom Historismus zum Jugendstil vollzog. Besonders der am Haus Milcenich-Cerniak als Schlussstein des Fensterbogens eingesetzte und bizarr anmutende Maskaron erinnert an Gustav Klimts Karikaturen von Hermen, die unter anderem in seinen Plakatentwürfen für *Ver Sacrum* zu sehen sind.²⁸

Die Transformationen, die Ambrosini an den Gebäuden Schittar, Milcenich-Cerniak und Rauschel vornahm, markieren eine Übergangsphase und die Adaption neuer ästhetischer und kultureller Strömungen, die aus Wien auch in die Peripherien der sich trotz seines fortgeschrittenen Alters als Architekt weiter zu entwickeln und anzupassen ist ebenso beachtlich wie seine architektonische Adaption des Wiener Jugendstils. Das dekorative Repertoire, das er an den drei besprochenen Fassaden einsetzte, ist von Interpretationen lokaler Pflanzenarten im Sinne des Jugendstils geprägt. Somit kann in Ambrosinis Spätwerk sein Bestreben konstatiert werden, eine regionale Variante des Jugendstils umzusetzen indem er die Einflüsse aus Wien in seinen Gestaltungen an den lokalen Kontext in Rijeka anpasste.

VERWEISE

- 1** Rijeka wurde 2020 nicht nur deshalb zur Kulturhauptstadt Europas ernannt. Die seit 1985 jährlich an zwei europäische Städte vergebene Auszeichnung ging damit erstmals an eine kroatische Stadt.
- 2** Vgl. STEINDORFF, Ludwig: Geschichte Kroatiens. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Regensburg 2020, S. 121–126.
- 3** Zu der dominierenden Bevölkerungsgruppe der Italiener:innen verzeichnete man zwischen 1891 und 1910 einen Anstieg des ungarischen Bevölkerungsanteils von als 3,6 auf 13 Prozent. Bevölkerungstechnisch erlebte die Stadt Rijeka zwischen den Jahren 1870 und 1910 einen signifikanten Zuwachs, wobei sich die Einwohnerzahl von 25.000 auf 50.000 verdoppelte. Die Stadt erhielt dadurch schrittweise die Konturen einer Großstadt. Vgl. METZGER-ŠOBER, Branko: Secesijska arhitektura Emilija Ambrosinija na riječkom Korzu, in: Peristil 53, Heft 1 (2010), S. 75.
- 4** Ein markantes Beispiel dafür sind u.a. die heute noch erhaltenen Marktpavillons, die im Jahr 1914 von Carlo Pergoli im Stil des ungarischen Jugendstils umgestaltet wurden.
- 5** Zwischen 20.04.2021 und 31.03.2022 war Gustav Klimt im Stadtmuseum eine ganze Ausstellung gewidmet. Dafür wurden die Deckengemälde abgenommen, aufwändig restauriert und für die Ausstellung eigens ins Museumsgebäude der Stadt Rijeka gebracht. Siehe auch PUSTIŠEK-ANTIĆ, Deborah/KRAŠEVAC, Irena/MUZEJ GRADA RIJEKE (Hg.): Klimt u Rijeci, Rijeka 2021.
- 6** Vgl. DAMJANOVIĆ, Dragan: Otto Wagner und die kroatische Architektur, Ausst.kat., Wien 2018, S. 64.
- 7** Vgl. ebd., S. 65.
- 8** Izidor Wauchnig, Giacomo Zammatti und Emilio Ambrosini realisierten ihr architektonisches Lebenswerk in der kroatischen Hafenstadt. Vgl. METZGER-ŠOBER 2012, S. 75.
- 9** Die Forschung zur Biografie unternahm Branko Metzger-Šober im Jahr 2012 im Archiv der Technischen Universität Graz (Archiv und Dokumentation – Technische Universität Graz) und fand Zeugnisse auf den Namen Hermann Ambrosini mit dem richtigen Geburtsdatum, aber dem falschen Geburtsjahr 21. August 1847 (anstatt 21. August 1845). Damit liegt nahe, dass Emilio Ambrosini unter dem Namen Hermann (von Erminio?) Ambrosini die k.k. Technische Hochschule in Graz abgeschlossen hat.
- 10** Die Stadt ist bekannt für ihre topografisch anspruchsvolle Lage an der steilen Küste der Kvarnerbucht, durch die Architekten ihre Projekte in Hanglage errichten mussten.
- 11** Vgl. PUSTIŠEK, Deborah: Arhitekt visokog historisma i rane secesije, in: Ervin Dubrovic: Emilio Ambrosini, Ausst.kat., Rijeka 2011, S. 6.
- 12** Metzger-Šober konnte mit seiner Forschung zu Ambrosinis Biografie viele Fortschritte erzielen, doch sind bis heute noch Lücken vorhanden. Das exakte Jahr der Ankunft Ambrosinis in Rijeka konnte nicht erforscht werden. Auch wurde bislang kein Portraitfoto vom Architekten gefunden.
- 13** Vgl. METZGER-ŠOBER 2012, S. 76.
- 14** Vgl. ebd., S. 77.
- 15** Vgl. ebd., S. 78.
- 16** Vgl. PUSTIŠEK 2011, S. 48.
- 17** LOZZI-BARKOVIC, Julia: Secesija u arhitekturi Rijeke, Rijeka 2010, S. 45. Zitat übersetzt vom Kroatischen ins Deutsche.
- 18** Vgl. METZGER-ŠOBER 2012, S. 78.
- 19** Vgl. ebd., S. 79. Der Autor spricht von zwei Fassungen, die im Stadtarchiv von Rijeka gefunden wurden, wobei die heutige nach der gewagteren Version umgesetzt wurde, wenn auch nicht vollständig, da es während der Ausführung zu Reduzierungen bestimmter Elemente kam. Pustišek widerspricht dieser Behauptung deutlich. Sie spricht davon, dass die konservativere Variante umgesetzt wurde, um nicht noch mehr öffentliche Erregung zu erzeugen. Vgl. PUSTIŠEK 2011, S. 70.
- 20** Vgl. ebd., S. 78.
- 21** Vgl. PUSTIŠEK 2011, S. 70.
- 22** Vgl. ebd.
- 23** Vgl. METZGER-ŠOBER 2012, S. 79.
- 24** Das Hotel Bristol ist auch mit einem Maskaron versehen, als Detail einer Konsole, die einen Erker des Gebäudes trägt. Vgl. PUSTIŠEK 2011, S. 68.
- 25** Vgl. METZGER-ŠOBER 2012, S. 79.
- 26** Vgl. ebd., S. 82.
- 27** Vgl. PUSTIŠEK 2011, S. 72.
- 28** Vgl. RYCHLIK, Otmar: Gustav Klimt. Das Ringstraßenwerk 1886–1896, Gainfarn 2018, S. 125.