

Teitze, Hans
Wiener Gotik im XVIII.
Jahrhundert

NA
1009
V5T5

3 ff

P

Piehl

AUS DEM KUNSTGESCHICHTLICHEN JAHRBUCH
DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION
FÜR KUNST- UND HISTORISCHE DENKMALE
HEFT III. IV. 1909

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY
100 St. George Street
Toronto, Ontario

NA
1009
V5T5

LIBRARY
JAN - 2 1962
UNIVERSITY OF TORONTO

779348

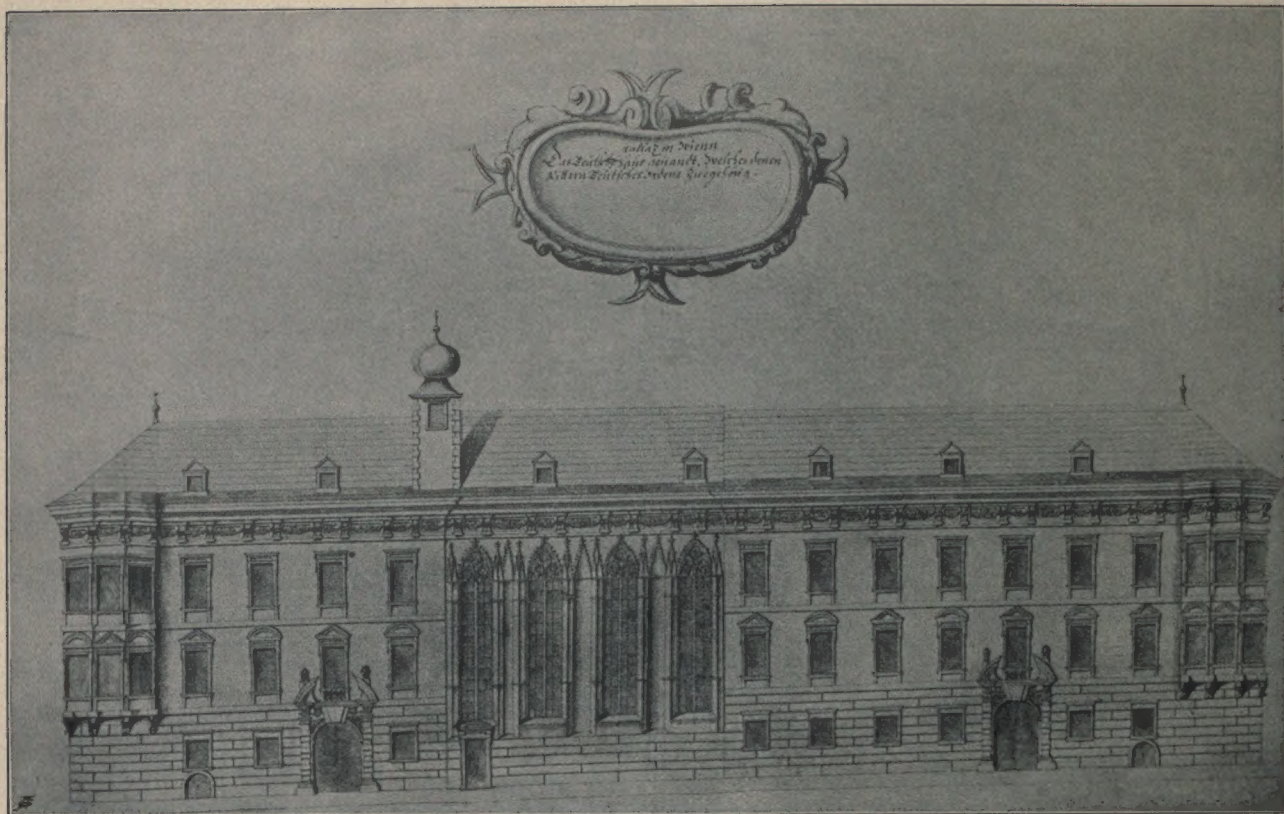


Fig. 107 Ansicht des Deutschen Hauses um 1680 nach dem Pramerschen Architekturwerk (Wien, Hofbibliothek)

Wiener Gotik im XVIII Jahrhundert.

Von HANS TIETZE

Die Architektur unserer Gegenden läßt sich, wie die in anderen Teilen Deutschlands, bis tief ins XVII. Jh. hinein unschwer als die natürliche Fortentwicklung der Gotik erkennen; denn so groß auch der Abstand von deren ursprünglichen konstruktiven Aufgaben und Raumproblemen ist, so sehr eine Annäherung an die gleichzeitige und parallele Entwicklung der italienischen Barocke stattgefunden haben mag, nirgends wird der Fluß des allmählichen Werdens völlig unterbrochen, nirgends bringt ein scharfer Sprung den Mitlebenden den Gegensatz zur altheimischen Bauweise zu klarem Bewußtsein¹⁾. So ist das Verhältnis zur Gotik ein gänzlich naives; wo es zu Berührungen zwischen moderner und alter Kunst kommt — etwa bei Restaurierungen, Ergänzungen älterer Bauten usw. — wird völlig unbefangen im alten Sinne weitergeschaffen, ohne daß ausdrücklich an eine An-

¹⁾ Über das Fortleben der Gotik im XVII. Jh. in Österreich — für das Hauptthema dieses Aufsatzes übrigens von minderm Belang — siehe Kunsthistorische Übersicht zum III. Bande der Österreichischen Kunsttopographie. Die Sonderstellung Oberdeutschlands in dieser Hinsicht versuche ich in einer Besprechung neuerer Literatur über

deutsche und österreichische Barockarchitektur in Kunstgeschichtliche Anzeigen 1910, Heft 1 zu analysieren. — Neues interessantes Material dazu bietet auch KONRAD SCHLÄPFER, Freiburger Kirchen aus der Mitte des XVII. Jhs. im Anzeiger für Schweizerische Altertums-kunde 1908, S. 56.

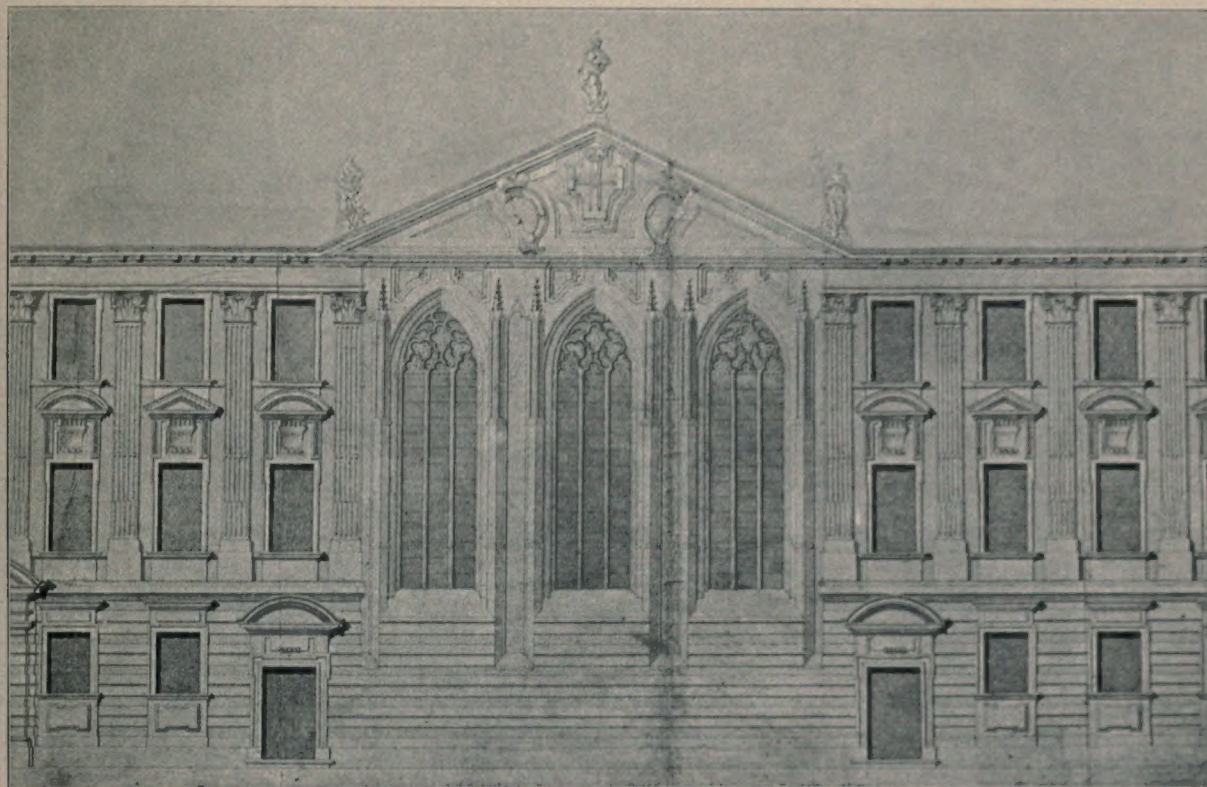


Fig. 108 Entwurf zum Umbau der Deutschordenskirche. Wien, Archiv des deutschen Ritterordens (Ausschnitt)

lehnung oder an einen Gegensatz im Stile gedacht würde. Als Beispiel sei der um die Mitte des XVII. Jhs. erfolgte Ausbau des nördlichen Fassadenturmes der Klosterneuburger Stiftskirche genannt²⁾; er schließt sich in den Formen sorglos denen des Südturmes an, ohne daß durch das Bewußtsein einer Stilverschiedenheit eine Hemmung oder die Überwindung einer Hemmung — bewußte Abweichung der Formen oder geflissentliche Nachahmung — eintreten könnte.

Im XVIII. Jh. ändert sich dies. Der Unterschied zwischen moderner und gotischer Baukunst beginnt nun empfunden zu werden und die Blütezeit der österreichischen Barocke besitzt das stolze Bewußtsein ihrer selbständigen Eigenart. Daß diesem mancher ehrwürdige gotische Bau zum Opfer fiel, dürfen wir, auch abgesehen von der künstlerischen Qualität des Neugeschaffenen, nicht allzusehr beklagen, weil auch jene großzügige Rücksichtslosigkeit zum monumentalen Gesamtbilde gehört; ein Stil, zu dessen Grundlagen die entschlossene Durchführung eines subjektiven Willens und die Unterwerfung der ganzen Anlage unter eine einheitliche Idee gehören, kann nicht anders handeln. Wir können ihm keine prinzipielle Feindseligkeit gegen die Gotik unterschieben³⁾; denn wo er aus verschiedenen Gründen zum Zusammenwirken mit ihr genötigt ist, sehen wir ihn die Elemente der mittelalterlichen Baukunst so frei und wirkungsvoll mit den seinen verbinden, daß ein neues Kunstgebilde

²⁾ S. den Vergleich mit dem Steinmetz Peter Matern (Maderna) vom 11. I. 1648 bei PAUKER, Beiträge zur Baugesch. des Stifts Klosterneuburg im Monatsblatt des Wiener Altertumsvereines 1907, S. 111.

³⁾ Im Baujournal des Neubaus des Stiftes Melk heißt Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission 1909

es 1735 anlässlich des Abbruchs des Kolomanigrabmals bedauernd: „es hat sich die Sach nicht anders schickken oder thuen lassen, als das eine oder andere auch nutzbares auf die Seiten müsset geräumet werden.“ Österr. Kunsttopographie III 213.

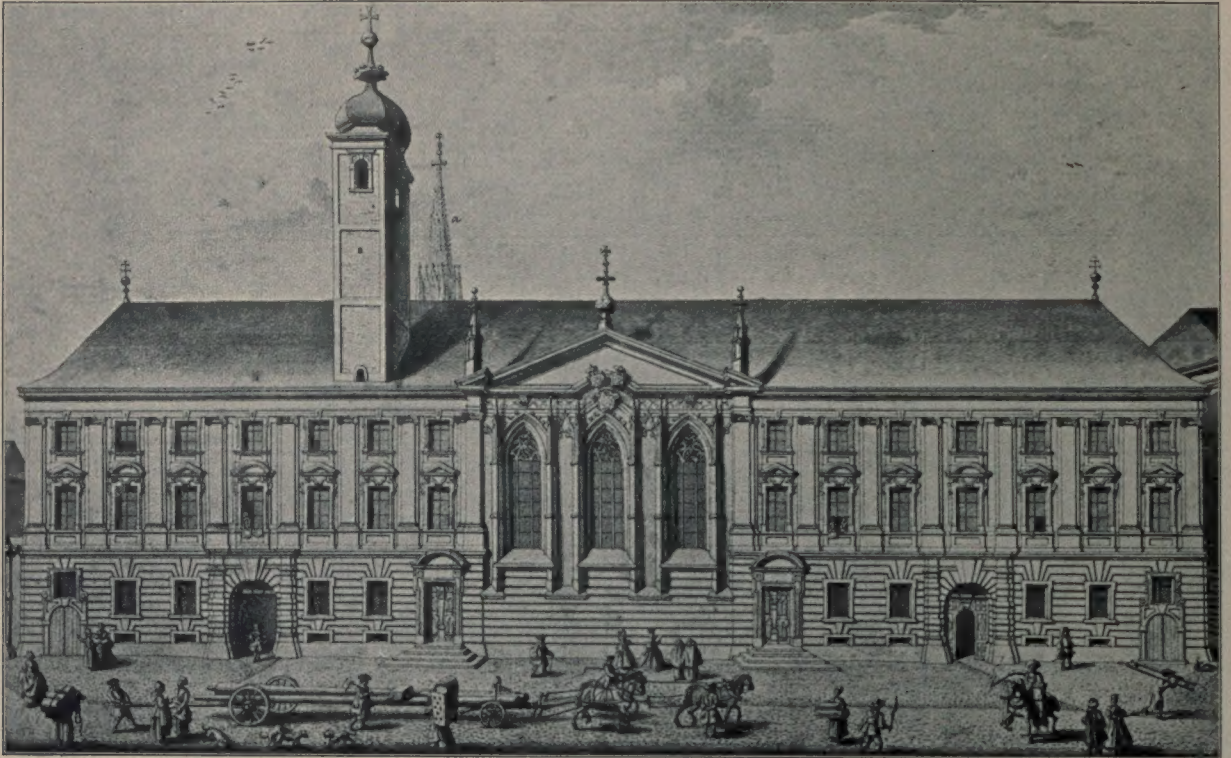


Fig. 109 Fassade des Deutschen Hauses nach einer Zeichnung von S. Kleiner. Wien, Hofbibliothek

entsteht und jenem gotischen Denkmal neues Leben zuströmt. Wo also in den ersten drei Jahrzehnten des XVIII. Jhs. eine Ergänzung oder Restaurierung eines gotischen Werkes erfolgt, sehen wir die moderne Kunst ohne irgend welche Anlehnung an den Stil des alten Werkes dessen eigentliche künstlerische Absicht erfassen und zu einem neuen Ganzen gestalten. Denn, wie ein moderner Künstler sagt, das Gute oder Schlechte entsteht nicht aus der Stilart, sondern hängt von Dingen ab, die viel allgemeinerer Natur sind⁴⁾.

Der interessanteste Wiener Bau dieser Art ist die Deutschordenskirche. Seit der zweiten Hälfte des XVII. Jhs. war am Hause des Deutschen Ordens in der Singerstraße viel gebaut worden. 1667 war ein Kontrakt mit Carlo Caneval, Bürger und Maurer in Wien, über die Aufbaueung des Hauses „von dem Bluetgässl an die Singerstrassen hinauß, außgenomben der Khürchen etc.“ geschlossen worden, dem sich 1679 ein zweiter mit Caneval und Johann Bernhard Ceresola über die Erbauung des Teiles gegen das Churhaus anschloß⁵⁾. Um 1680 hatten Ordenshaus und Kirche die Gestalt, wie wir sie auf Fig. 107 sehen⁶⁾. Ein langgestrecktes Gebäude, dessen ungleich lange Flügel sich an die vierachsige Kirchenfront anschließen und mit Erkern enden; die Tore ungleich verteilt, die Hauptgeschoßfenster mit ungleichen Giebeln bei der Kirche beginnend. Den Abschluß der Bautätigkeit scheint die Restaurierung der Kirche gebildet zu haben, die unter dem Landeskomtur Grafen Guido von Starhemberg 1720—1725 durchgeführt wurde⁷⁾.

⁴⁾ ADOLF HILDEBRANDT, Gesammelte Aufsätze, Straßburg 1909, 18.

⁵⁾ Archiv des Deutschen Ritterordens.

⁶⁾ Die einzige Abbildung der Kirche vor dem Umbau findet sich in der Handschrift der Wiener Hofbiblio-

thek: Wolfg. Wilh. Pramer, Theorie und Praxis der Architektur.

⁷⁾ Wer der Baumeister war, ist nicht bekannt. Vielleicht Antonio Erhardo Martinelli, der 1722 Zahlungen für gelieferte Ziegel erhielt.

Ein Manuskript aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jhs. berichtet, Guidobald habe aus der alten Kirche dieses prächtige Gotteshaus gestaltet. „Er hat mit Beibehaltung der gotischen Anlage den ersten Gaden herausschlagen, bis unter das Dach auffahren, die Fenster ausbrechen, alle Mauern mit Marmor und Gold belegen, auswendig aber mit gotischen Verzierungen künstlich verkleiden lassen“⁸⁾. Deutlicher werden diese etwas allgemeinen Angaben, die die radikale Umgestaltung übrigens erkennen lassen, durch eine:

Specificazione delli lavori di Stucho fatti nella Chiesa Teutonica per Ordine di Sua Eccellenza Il. Sig. Sig. Marescial di Campo Generale Conte Guido de Starenberg.

Primo per haver ornato di stucho alla Gotica le fenestre delli quatro Oratori con li parapetti fatti et stabiliti di quadratura sino in terra compreso il materiale per ciascheduna fenestra fiorini 70 importano fiorini	280
Piu per haver ornato le due fenestre finte parimente di stucho alla Gotica fatte nel mezo con quadratura et capitelli sino al fondo per ciascheduna fiorini 85 impartano tutte duo fiorini	170
Piu per haver fatto le rose sotto la volta fiorini	79
Piu per haver ornato le tre fenestre del Oratorio sopra il Coro compreso il parapetto fiorini	55
Piu per haver fatto li scartoci sotto le cinque parapetti che ligano le porte fiorini	20
Piu per haver restaurato le quatro piramide sopra le nicie et il parapetto sotto il coro fiorini	40
	Summa fiorini . . . 635

1720 li 24 decembre.

Gierolamo Alfieri, stuckhator di Corte.

Etwas vorher — am 10. November 1720 — erhält der bürgerliche Bildhauer Jo. Antonio Chanen (Canevale?) für zwanzig für die Deutschordenskapelle gelieferte Kapitäle je 4 fl., zusammen 80 fl.⁹⁾

Wie stark die ursprüngliche Gestalt der Kapelle verändert wurde, zeigt schon die Fassade, auf deren echt barock gebändertem Sockelgeschoß drei Spitzbogenfenster zwischen gotischen Pfosten aufstehen. Die Aufgabe war, die Kirche bei Wahrung ihres gotischen Charakters zu einem dankbaren und wirkungsvollen Mittelmotiv der neuen Barockfassade zu machen. So wurde eine Fensterachse völlig in diese Fassade einbezogen, die drei übrigen Fenster durch einen Flachgiebel zusammengefaßt und zu einem Mitteltrakt gestaltet, an den sich beiderseits gleich gestaltete Seitenflügel von gleicher Achsenzahl anschlossen. Die Flügel sind, durch Verkürzung des rechten, gleich lang geworden; Tore und Fenster sind im Sockelgeschoß gleichmäßig verteilt und die beiden oberen Geschosse sind durch eine einheitliche Riesenordnung zusammengefaßt. Dieser 1720 erfolgten Vereinheitlichung der Front liegt eine sehr interessante Zeichnung im Archiv des Ritterordens zugrunde (Fig. 108); sie zeigt schon alle wesentlichen Züge der nachmaligen und jetzigen Fassade und gibt sich durch eine wichtige Abweichung unzweifelhaft als Entwurf und nicht als

⁸⁾ Archiv des Deutschen Ritterordens, Cod. 147.

⁹⁾ Archiv des Deutschen Ritterordens. Minder belangreich ist der Kontrakt mit dem Stuckator Albert Camesina vom 18. April 1722, der verspricht, die vier Seitentheile nach dem gemachten Riss von dauerhaft gut und sauberer

Marmolierung und Stockhatorarbeit instand zu setzen, auch die sechs eingemauerten Grabsteine von Marmor sauber zu polieren, und 200 fl. dafür erhält. Weitere nicht näher bezeichnete Arbeiten führt der Stuckator und Marmorierer Brenner aus, der am 21. Mai 1725 3140 fl. erhält.

Zeichnung nach der fertigen Front zu erkennen: der Giebelwechsel über den Fenstern des Hauptgeschosses seitlich von der Kirchenfront beginnt bei der Zeichnung mit dem Segmentgiebel, in Wirklichkeit aber mit dem Flachgiebel. Warum darin von dem Entwurf abgewichen wurde, wissen wir nicht, jedenfalls geschah dies von Anfang an, denn die Front des Deutschordenshauses präsentiert sich in dieser Form bereits auf der S. Kleinerschen Zeichnung¹⁰⁾ (Fig. 109) zu seinem Stich (ca. 1730). Interessant ist die projektierte barocke Gestaltung des Giebels mit den Statuen der hl. Jungfrau und des hl. Johannes d. T. und der hl. Elisabeth als Akroterien und den drei Wappen im Giebelfeld. Die Ausführung

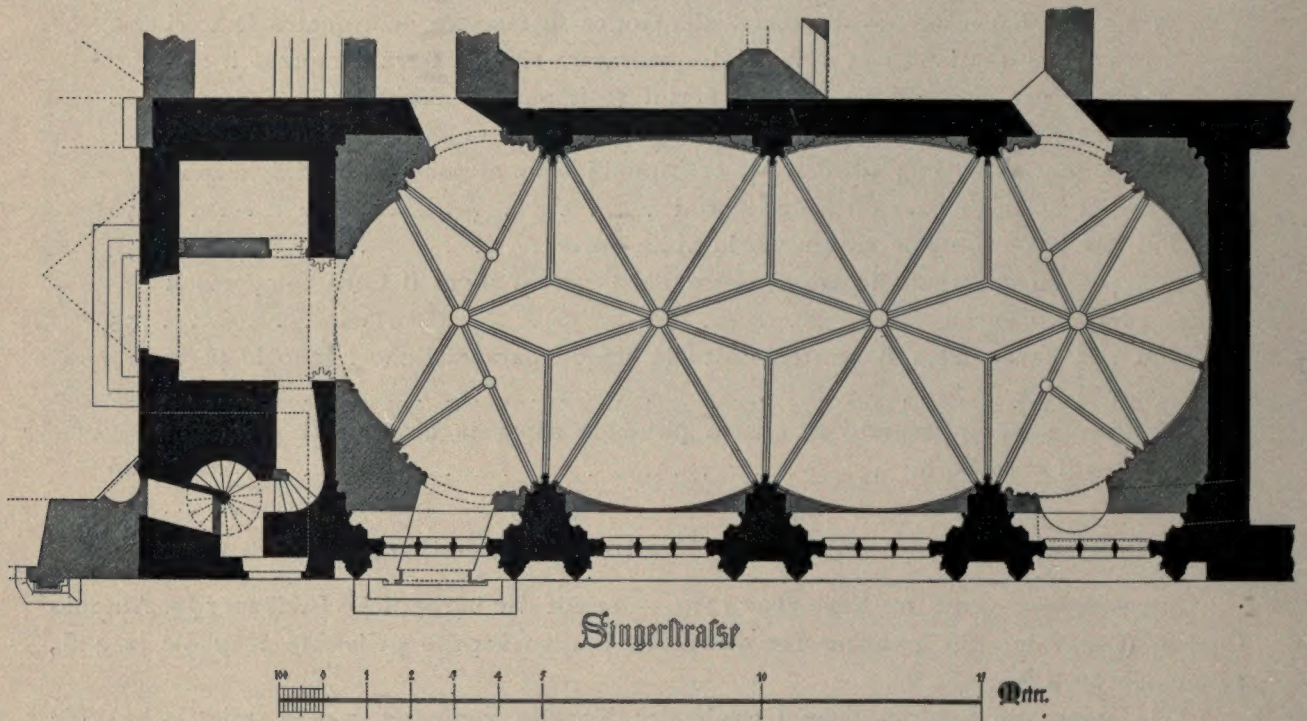


Fig. 110 Grundriß der Deutschordenskirche

begnügt sich mit drei fielenartigen Bekrönungen, betont aber dafür die Mitte in barocker Weise schärfer, indem die drei Wappen die emporgebogene Basis des Giebelfeldes überschneiden. Die jetzige Giebelgestaltung dürfte auf die Restaurierung von 1816 zurückgehen, denn die Anordnung des Ordenswappens zwischen gotisierendem Rankenwerk in der Mitte des Giebelfeldes findet sich zuerst auf einer dieser Zeit angehörenden Zeichnung des Ordensarchivs.

Noch überraschender ist das Innere, das mit der Außenfront nicht korrespondiert; denn es hat die vier Achsen beibehalten. Ein oval wirkender Innenraum (Fig. 110), dessen Langseiten in zwei auswärts geschweifte Felder mit je einem Spitzbogenfenster beziehungsweise einer Spitzbogenblendnische gegliedert sind. Daran schließen sich beiderseits einwärts gekrümmte Oratorien, von denen das straßenseitige östliche das dritte Spitzbogenfenster verkleidet, das westliche die erste Achse des linken Seitenflügels ausfüllt. Die kurzen Seiten nimmt einerseits der in stumpfen Winkeln gebrochene Chorabschluß, anderseits ein breites

¹⁰⁾ Die Zeichnung befindet sich mit den übrigen Kleinerschen Originalen in der Hofbibliothek in Wien. Kod.

Min. 9. Da der Stich danach der dritten Folge der Wiener Ansichten Kleiners angehört, ist er um 1730 zu datieren.

zweistöckiges Oratorium ein, unter dem eine Tür in die Durchfahrt führt (Fig. 111). Die Runddienste, die die nach innen gezogenen Pfeiler begleiten, tragen über kleinen runden Blattkapitälern ein Sterngewölbe mit krabbenförmigen Stuckrosetten an den Schnittstellen.

Die vier Felder jeder Seite rahmt ein eingeblendeter Maßwerkkranz von phantastischen Formen; die beiden äußeren Felder enthalten unten je eine Tür in profiliertem Stuckrahmung, in deren Lünnette ein seltsam verschnörkeltes, in den Formen mit der Zeichnung Fig. 108 genau übereinstimmendes Maßwerk eingeblendet ist (Fig. 112); oben je ein spitzbogiges Oratoriumfenster in ähnlicher Laibung, dessen Brüstung mit dem Deutschordenskreuz zwischen Vierpässen verziert ist, während in die Brüstung ähnliches Maßwerk wie bei den TürLünnetten eingeblendet ist. Ganz ebenso ist die Verzierung der Brüstungen und Rahmungen an den beiden dreiteiligen Emporen über dem Haupteingang.

Dieser Baubefund entspricht genau den Angaben der oben zitierten Rechnung Alfieris. Die gesamten gotisierenden Details an den Oratorien, Blindfenstern, Emporen, die ganze Verzierung der Decke gehört dieser Bauperiode an. Den Eindruck verwischen nur die Verbesserungen von 1862, deren Hauptelemente das neue Maßwerk der Fenster, das Sakramentshäuschen, die neuen Figuren unter den Baldachinen sind; diese selbst scheint die Restaurierung von 1720 schon vorgefunden zu haben, da ja nur von Ausbesserung der vier Pyramiden über den Nischen die Rede ist. Als Figuren wurden wohl die vier Evangelisten verwendet, für die Johann Giuliani, Bildhauer in Heiligenkreuz, laut Quittung vom 19. Dezember 1721 180 fl. erhielt¹¹⁾.

¹¹⁾ Archiv des Deutschen Ritterordens.



Fig. 111 Emporenwand der Deutschordenskirche

Alles in allem können wir bei diesem Bau kaum mehr von einer Restaurierung sprechen, es ist eine Neuschöpfung, die spärliche Überreste des Vorhandenen verwendet, sonst aber rücksichtslos der modernen Kunstrichtung folgt. Denn die Gesamtdisposition und die Wand-



Fig. 112

Oratorium und Tür in der Deutschordenskirche

behandlung sind rechte Produkte ihrer Zeit; ein ovaler Grundriß, der durch Ein- und Auspringen der Felder reich bewegt erscheint; Altarraum und Empore in diese Gestaltung einbezogen. Horizontale Zweiteilung der äußeren Wandfelder in eine untere Türnische und ein oberes Oratorium, die diagonal korrespondieren. Es ist das die Disposition der klassischen Wiener Barockkirche, wie sie uns etwa in der Peters- oder Karlskirche entgegentritt: die Mittelfelder des Ovals einheitlich wirkend, die diagonal gestellten Seitenfelder in ein unteres und oberes Geschoß geteilt (vgl. die Grundrisse bei DERNJAC, Wiener Kirchen des XVII. und XVIII. Jhs., Fig. 20 u. 24). Darüber die einheitliche Decke, bei diesen Zentralbauten als Kuppel gestaltet, bei der Deutschordenskirche, dem gotischen Eindruck zuliebe, als eine Art Sterngewölbe geformt.

Derselben Richtung gehören die zahlreichen Beispiele aus Böhmen an, die ZD. WIRTH vor kurzem in einem sehr lehrreichen und interessanten Aufsatz zusammengestellt hat¹²⁾. Auch in Böhmen gehört die Bewegung den ersten drei Jahrzehnten des XVIII. Jhs. an; Sedletz 1700, Kladrub 1712—26, Želiv 1720, Raudnitz 1725, Schors Dekoration für St. Veit 1729. Auch bei diesen höchst originellen und bedeutenden Werken, die weit über bloße Restaurierungen und Adaptierungen gotischer Bauwerke hinaus, künstlerisch wertvolle Neuschöpfungen gotisierenden Charakters sind, bleiben wir bezüglich der direkten Motive vielfach auf Vermutungen angewiesen. Immerhin lassen die trockene Angabe, daß der Ausbau des Prager Veitsdoms

auf kaiserlichen Wunsch „gottico modo“ zu erfolgen habe, oder die Bemerkung des Kontraktes über den Bau der Raudnitzer Klosterkirche, daß dem Konvent an der Erhaltung des gotischen Charakters gelegen sei¹³⁾, erkennen, daß hier oftmals, ähnlich wie bei der

¹²⁾ ZDENEK WIRTH, Barokní gotika v Čechách v XVIII. a 1. polovici XIX. století in Památky archaeologické a místopisné 1908, Heft 3 und 4.

¹³⁾ A. a. O. S. 148 und 152. — Es sei doch hervor-

gehoben, daß die beiden führenden Künstler in dieser nordisch erscheinenden Bewegung, Ottavio Broggio und Giovanni Santini, italienische Namen führen.

Deutschordenskirche in Wien, der Wunsch des Bauherrn das auffallende Archaisieren verursacht hat. Welches aber die treibenden Motive für diesen gewesen sind, inwieweit die durch die Kanonisierung des hl. Johannes Nepomuk mächtig angeregte nationale Gesinnung daran beteiligt war und ob man mit WIRTH wirklich ein speziell böhmisches Anknüpfen an die glorreiche nationale und ketzerische Vergangenheit annehmen darf, möchte ich doch dahingestellt sein lassen; zumal diese Frage hauptsächlich kulturhistorisches Interesse besitzt, der kunsthistorische Sachverhalt mir aber ganz klar zu sein scheint.

Es handelt sich um eine bewußte Weiterbildung gotisierender Grundelemente zu modernen Wirkungen; an eine historische Treue wird nicht gedacht, sondern man plant ein Übertrumpfen der scheinbaren Vorbilder. Zufällig sind wir in der Lage, einen Brief des Abtes von Kladrub, Maurus Fihzguth, zu publizieren, der uns einigen Einblick in die Baugesinnung dieses Prälaten gestattet, der sich — ein für den Kunsthistoriker nicht eben erfreulicher Fall — für seine Tätigkeit nur Gott verantwortlich fühlte und die ganzen auf den Stiftsbau bezüglichen Papiere deshalb vernichtet haben soll. Der Brief, der sich im Archiv des Stiftes Melk befindet, ist an den Abt dieses Klosters, Berthold Dietmayr, gerichtet, der damals den Neubau seines Hauses durch Jak. Prandauer durchführen ließ; das Schreiben scheint an ein Gespräch anzuknüpfen, das die beiden kunstsinnigen und baulustigen Prälaten — vielleicht in einem der böhmischen Bäder — geführt und in dem sie einander vielleicht die wechselseitigen Vorzüge ihrer Architekten und Bauprinzipien vorgerühmt hatten. Es ist vom 20. Dezember 1720 datiert; die westlichen Teile der Kirche waren seit 1716 fertig und sind in Übereinstimmung mit der beiliegenden Zeichnung, während die Kuppel höher aufgeführt werden sollte, als die mitgeschickte Seitenansicht zeigte (Fig. 113 u. 114).

Reverend(issi)me, Perill. ac Ampl(issi)me D. D(omi)ne.

Domine mihi honorand(issi)me. Tardiorum meae praestitae fidei in scribendo, et transmittenda Ecclesiae ex parte aedificatae, et ex parte aedificandae delineatione varia intercurrentia causarum impedimenta, signant mei Palirii (?) qui distractus pluribus aedificijs, et his in diversis locis de die in diem differebat. Melius in re, quam in figura apparet specialiter amplissima more Gotico nondum visa cupula, quae plurimum ab adjecta delineatione immutata altior, et in pyramidibus multo abundantior erit, quam hic delineata videatur (Fig. 115). Si Sua R(eve)rend(issi)ma amplitudo dignabitur viam per Cladrubium ad Thermas sumere, gratia mihi fiet, et tunc ocularis inspectio manifestiora reddet omnia. Me aestimat(issi)mis gratijs commendans

maneo

Suae Reverend(issi)mae,
ac Ampl(issi)mae D. D.

Obsequiosissimus.

Cladrubiensi, die 20. xbris 1720.

Fr. Maurus Abbas.

Dieser Brief wirft ein helles Licht auf die künstlerische Absicht jener Laien, denen offenbar ein starker Anteil an der Bewegung zuzuschreiben ist und denen neuere Untersuchungen überhaupt eine entscheidende Rolle in der Architekturentwicklung jener Zeit zuzuweisen geneigt sind¹⁴⁾. Gotische — oder richtiger mittelalterliche — Elemente sollen zu einer neuen, noch nicht dagewesenen Schöpfung gestaltet werden, deren künstlerischer Grundgedanke zweifellos ein moderner war. Die Erklärung, die WIRTH für diese Erscheinung

¹⁴⁾ Vgl. W. PAUKER im Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg II.

aus DVORÁKs knapper, aber schlagender Charakteristik des Stils Borrominis¹⁵⁾ schöpft, scheint mir durchaus richtig zu sein. „Borromini hat eine neue Architektur geschaffen, in der nicht nur für die Gesamtkomposition, sondern auch für die Form und Verwendung sämtlicher Bauglieder ohne Rücksicht auf ihren tektonischen Ursprung und ihre einstige tektonische Bedeutung einzig und allein die vom Künstler subjektiv angestrebte Gesamt-



Fig. 113 Westfront der Kladruber Kirche nach einer Zeichnung im Stiftsarchiv Melk

wirkung des Baues maßgebend gewesen ist.“ Diese Periode der Auflösung des tektonischen Sinnes der Stile deckt sich mit der Blütezeit der nordischen Barocke; durch kühne und skrupellose Verwendung und Kombination der fortlebenden Gotik einerseits und der internationalen italienischen Barocke andererseits entsteht auch die Glanzepoche der österreichischen Architektur.

Dieser Auflösungsprozeß, der die Aufnahme und die Weiterverarbeitung innerlich fremder mittelalterlicher Elemente innerhalb eines modernen Ganzen gestattete, führt aber Begleiterscheinungen mit sich, die dieses Verhältnis zur Gotik verändern. Eine weitgehende Trennung von Entwerfenden und Ausführenden, ein starkes Sichgeltendmachen von Dilettanten, eine wachsende Anmaßlichkeit der Theoretiker sind die nächsten Folgen, da sich jeder berufen fühlte, aus den zerschlagenen Trümmern der alten Baustile ein neues Lehrgebäude zu errichten. „L'execution est le propre de l'Artiste, et c'est au Philosophe qu'appartient la législation“, sagt

¹⁵⁾ M. DVOŘÁK, Francesco Borromini als Restaurator in Kunsthist. Jahrbuch der Z. K. 1907 Beiblatt, Sp. 90.

¹⁶⁾ Ich verweise auf die sehr beherzigenswerten Aus-

einandersetzungen über die Bedeutung des Konventionellen in der Architektur bei SCHEFFLER; Der Architekt in Die Gesellschaft, X.

tektonischen Komplexe immer mehr und am Ende des XVIII. Jhs. ist die Auflösung zum Chaos gediehen.

In den Vierzigerjahren beginnt wie in der Malerei und Plastik auch in der Architektur eine gegenläufige Bewegung sich geltend zu machen, die man als älteren Klassizismus oder ähnlich bezeichnet hat, deren breitere Analyse ich aber wegen der allgemeinen Bedeutung der Frage hier nicht hereindrängen, sondern an anderer Stelle geben möchte; hier sei nur darauf hingewiesen, daß diese allgemeine europäische Bewegung an die Probleme des Cinquecento anknüpft und daß nur jenes Überwuchern der Theorie und der literarischen Einflüsse ihr die scheinbare Richtung auf die Antike gibt. Diese vor die Auslösung des schrankenlosen Subjektivismus zurückleitende Architektur beginnt mit der Schaffung neuer



Fig. 113 Ursprüngliches Kuppelprojekt der Kladruber Kirche nach einer Zeichnung im Stiftsarchiv Melk

objektiver Grundlagen, d. h. einer neuen Konvention, deren die Architektur auf die Dauer nicht entraten kann. Innerhalb dieser neuen Richtung ist für die Gotik kein Platz; die um ihre Existenz kämpfende neue Tektonik kann um so weniger Duldung üben, als sie, von den zahlreichen feindlichen Elementen jener geistigen Hauptströmung aufgerieben, bald ihres ursprünglichen Sinnes beraubt ist und ein ebenso schattenhaftes Dasein fristet wie die Gotik, die sie bekämpfte.

Das bisher geschilderte Verhältnis zur Gotik spiegelt sich deutlich in der allgemeinen Bedeutung des Wortes in den literarischen Quellen wider; in der ersten Hälfte des Jahrhunderts überwiegt der Sinn des Altertümlichen und Ungebräuchlichen ohne verächtliche Nebenbedeutung (J. L. Frisch, Teutsch-latein. Wörterbuch, 1741, I 301, *Modus aedificandi hodie obsoletus*; Jablonski, Lexikon der Künste und Wissenschaften 1746: die gotische Baukunst ist beständig und prächtig, auch zierlich, wiewohl in einer Art der Zierlichkeit, darum sie den heutigen Baumeistern nicht gefallen will¹⁷⁾). In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts dringt aber die Bedeutung ein, die das Wort bei englischen und französischen Autoren besaß; diese verwenden das Wort im Anschlusse an Vasari, Lomazzo usw. und trennen seine Bedeutung „barbarisch, geschmacklos“ auch von der Bezeichnung von mittelalterlichem Baustil oder Baustil im allgemeinen überhaupt los. So verwendet es Addison (*Spectator*, Nr. 63)

¹⁷⁾ LÜDKE, „Gotisch“ im XVIII. und XIX. Jh. in Zeitschrift für deutsche Wortforschung IV 1903.

als verächtliche Bezeichnung für die Rebusse und ähnliche Spielereien des XVII. Jhs.¹⁸⁾. Shaftesbury gebraucht es direkt synonym mit barbarisch (Characteristic 1710: We care not how gothic or barbarous our models are); für Laugiers klassizistischen Standpunkt sind gotisch und barock in diesem Sinn völlig gleichbedeutend (Les ornemens baroques de la tour de Strasbourg (Traité de toute l'architecture, S. 204) und Fénelon (Lettre sur l'éloquence) faßt die Eigenschaften der Gotik als Regellosigkeit und Überladung zusammen. Dieses abfällige Urteil wird nun auch das der deutschen Lexikographen (Chomel, Ökonomisches Lexikon 1751; Eggers, Kriegswörterbuch 1757) und findet seinen schärfsten Ausdruck in Sulzers Theorie der schönen Künste (1771), wo gotisch und sinnlos gleichgesetzt werden: ein Künstler, der nicht genau weiß, was das Werk, das er ausführt, eigentlich soll und wie es muß gebildet werden, wird leicht gotisch.

Während so die normative Ästhetik nicht müde wird, alle Verachtung auf den Begriff der Gotik zu häufen, mehren sich innerhalb der unbefangeneren Reiseliteratur die Zeugnisse dafür, daß die mittelalterliche Baukunst neuerlicher Hochschätzung entgegengeht. 1705 urteilt eine „Relation von dem Kayserlichen Hofe zu Wien“ (Cölln 1705) über die Dome von Wien, Mailand und Köln, daß man daran „noch heute zu tage den armen verstand selbiger (gotischer) zeiten zu verwundern hat“. 1716 weiß Lady Montague über die Kölner Kirchen nur zu berichten, daß die Jesuitenkirche (aus der ersten Hälfte des XVII. Jhs.) die schönste sei¹⁹⁾, und Albrecht von Haller notiert noch zehn Jahre später in sein Tagebuch: „die Kirchen von Köln sind meist gotisch und haben nichts Schönes“²⁰⁾. Aber die Urteile über gotische Bauten lauten, je weiter das Jahrhundert fortschreitet, immer günstiger, immer wärmer (Keyssler I 148; Fürst 359; Rhein. Antiquarius 202; Gottsched, Neueste Gedichte 1749, 37, 43) und steigern sich endlich zum Gefühle der Erhabenheit, dem Herder in seinem Reisejournal Ausdruck verleiht²¹⁾. Vier Jahre später erscheint des jungen Goethe Hymnus „Von deutscher Baukunst“, in dem er zusammenstellt, was die vorige Generation unter Gotik verstanden habe: „Unter der Rubrik Gotisch gleich dem Artikel eines Wörterbuches häufte ich alle synonymische Mißverständnisse, die mir von unbestimmtem, ungeordnetem, unnatürlichem, zusammengestoppeltem, aufgeflacktem, überladnem jemals durch den Kopf gezogen waren; nicht gescheiter als das Volk, das die ganze fremde Welt barbarisch nennt, hieß ich gotisch, was nicht in mein System paßte von den gedrechselten bunten Puppen und Bildwerken an, womit unsere Edelleute ihre Häuser schmücken, bis zu den ernsten Resten der ältern deutschen Baukunst“²²⁾.“

Dieses den Denkmälern mittelalterlicher Architektur gewidmete Wohlwollen führte bald zu lebhafter antiquarischer Beschäftigung mit ihnen; während die erste Publikation über Gotik, Batty Langleys Ancient Architecture, restored and improved, von 1741 noch ganz auf dem barocken Standpunkte des selbständigen Fortführens gotischer Formen steht und diese nach klassischem Muster in fünf Ordnungen zwingt, sucht man jetzt die historische Erscheinung als solche zu begreifen. Die einen huldigen dem Aufklärungstrieb, die historisch gewordenen Formen als Erzeugnisse der Natur verstehen zu wollen; gewisse natürliche Vorbedingungen verleihen den Kunstformen im Sinne der Vernunft ihre Be-

¹⁸⁾ Vgl. HENRY A. BEERS, A History of English Romanticism in the XVIIIth Century, New-York 1899, Cap. VII. Über eine ähnliche Äußerung HOGARTHS über den Elisabeth-Stil als gotisch vgl. ZAHN, Barock, Rokoko und Zopf in Zeitschrift für bild. Kunst VIII S. 3.

¹⁹⁾ Lady Montague, Letters, Berl. 1790, S. 9.

²⁰⁾ HALLER, Tagebuch S. 25 nach FRIED. KAMMERER. Zur Gesch. des Landschaftsgefühls im frühen XVIII. Jh., Berlin 1909.

²¹⁾ KAMMERER a. a. O.; HERDER, Werke IV 438.

²²⁾ Von deutscher Art und Kunst in D. Lit.-Denkm., des XVIII. und XIX. Jhs. 40/41.



Fig. 115 Kuppel der Kladruber Kirche. (Nach Památky Archaeologické 1908, Heft 3, Fig. 9)

rechtingung. Wie Laugier die famose Entstehung aller Architektur aus vier durch Äste verbundenen Baumstämmen zur Grundlage seines ganzen Systems machte²³⁾ und Pococke den Verteidigern der Säule als der einzigen „natürlichen“ Form durch die Entdeckung, die Ägypter wären zur Säule durch direkte Nachahmung der Bäume gelangt²⁴⁾, die stärkste Waffe bot, so erklärten umgekehrt andere (Warburton, Milizia) die gotischen Bauten als die architektonische Umsetzung der Wälder und als die Folge der uralten Gepflogenheit der nordischen Völker, ihre Gottheiten in den Wäldern zu verehren²⁵⁾; der junge Goethe nennt zur Rechtfertigung der Gotik die spitzlaufende, die Zeltform die natürliche und Costenoble und Hall leiten den ganzen Formenreichtum der Gotik aus den einfachen nordischen Steildächern und ähnlichen ländlichen Motiven ab²⁶⁾. Andere suchen die historischen Grundlagen des Stils zu ermitteln und glauben sie nach oberflächlichen Ähnlichkeiten in verschiedenen orientalischen Stilen, mit besonderer Vorliebe bei den Ägyptern zu finden²⁷⁾; auch hier spielt der vage Exotismus herein, der aus dem Glauben an allgemeine Menschenverbrüderung und an die natürlichen, also allgemeingültigen Grundlagen des historisch Gewordenen, aus Sentimentalität und Rationalismus zusammengeflossen, die Romantik der nächsten Generation so deutlich beeinflusst hat.

Neben dieser historischen und pseudohistorischen Betrachtung erwies sich für die unmittelbaren ästhetischen Bedürfnisse der Zeit eine zweite von England ausgehende Strömung zunächst fruchtbarer. 1750 hatte Horace Walpole begonnen, sein Landhaus Strawberry-Hill in ein gotisches Miniaturschloß umzuwandeln und sein Beispiel fand vielfach Nachahmung²⁸⁾; Bau und Einrichtung sind aber von historischer Treue weit entfernt, gotische Elemente sind willkürlich verwendet und dienen dazu, eine ganz bestimmte historische Stimmung zu erzeugen, die düstere, spuckhafte Stimmung, die Walpoles „historischen“ Roman „The Castle of Otranto“ durchzieht. Aus derselben Stimmungsgotik entstehen nicht nur die Schlösser und Burgen, sondern auch die Kapellen und Ruinen, die, zum eisernen Bestand der englischen Gärten gehörend, bald auch auf dem Kontinente Mode werden²⁹⁾. „Soll man gotische oder griechische Ruinen anbringen? Ich glaube die ersteren, weil sie den Triumph der Zeit über die Stärke anzeigen, ein melancholischer, aber nicht unangenehmer Gedanke. Griechische Ruinen bilden vielmehr den Triumph der Barbarei über den Geschmack; ein trauriger und niederschlagender Gedanke³⁰⁾!“ Ein solcher für die Gotik nicht gerade schmeichelhafte Beigeschmack erhält sich auch in anderer Form, und die gotischen Kapellen der Gärten müssen dem Dünkel der Aufklärungszeit zur Folie dienen. Bei der Erklärung einer Waldkapelle aus rohen Baumstämmen heißt es in einem weitverbreiteten Kupferwerke: „Nichts gewährt aufgeklärten Seelen vielleicht lebhafteres und edleres Vergnügen als der Anblick solcher Gegenstände, wodurch sie an Zeiten er-

²³⁾ P. LAUGIER, *Essai sur l'Architecture*, Paris 1755.

²⁴⁾ RICH. POCOCCO, *Beschreibung des Morgenlandes I* 321. Dazu KRUBSACIUS über Goethes *Von deutscher Baukunst*, bei SCHUMANN, *Barock und Rokoko* 104.

²⁵⁾ STIEGLITZ, *Von altdeutscher Baukunst*, 1820, S. 12.

²⁶⁾ COSTENOBLE, *Über altdeutsche Architektur und ihren Ursprung*. — HALL, *Essay on the origin, history and principles of Gothic Architecture*.

²⁷⁾ Z. B. KRUBSACIUS a. a. O., MURPHY, *Voyage en Portugal* (bei Batalha); noch CHATEAUBRIAND, *Itinéraire de Paris à Jerusalem III* 381. Vgl. STIEGLITZ a. a. O. Siehe auch FRIEDRICH, *Kunst und Leben*, 137.

²⁸⁾ WALPOLE WORKS II 395 ff. — Auch CLENZE, *The Growth of interest in the early Italian masters in Modern Philology IV* (1906). Ein Urteil über Strawberry-Hill aus der nächsten Generation bei PÜCKLER-MUSKAU, *Briefe eines Verstorbenen IV* 364.

²⁹⁾ Zahlreiche Beispiele bei KAMMERER a. a. O. S 20 Anm. und ANDREAS, *Festschrift für SCHIEMMANN*, Berl. 1907, 172 f.

³⁰⁾ H. HOME, *Elements of Criticism* 1761 (Basel 1795, S. 226). Deutsch nach KRÜNETZ, *Enzyklopädie des Geschmacks XVI* 256.

innert werden, die von den unseren weit entfernt sind, Zeiten, in welchen noch Dunkelheiten und Finsternisse herrschten, die sich nun in hellen Tag aufgelöst. Zeiten dieser Art waren unstreitig die, wo gläubige, religiöse Einfalt auf allen Hügeln wirklichen oder eingebildeten Heiligen Bildsäulen, Capellen und Betaltäre errichtete usw. Die Erinnerung an diese in mehrer Rücksicht so dichterische und den Künsten so vorteilhafte Zeiten in unseren Gärten zu erwecken, kann den Gärten nicht anders als zum Vorteil gereichen³¹⁾. Jedenfalls überwiegt die Schätzung gotischer Baukunst aus Gründen allgemeiner Stimmung bei weitem über eine ästhetisch-historische Beurteilung; und Matthisson gibt vielleicht der Auffassung seiner Zeit am besten Ausdruck, wenn er beim Anblicke eines gotischen Turmes bei Emmerich bei Rotterdam den Wunsch ausspricht, ihn in irgend einen englischen Park, am liebsten in Weimar oder Wörlitz, versetzen zu können³²⁾. Nicht um bestimmter historischer oder künstlerischer Qualitäten willen erscheinen die gotischen Bauten und Ruinen in den Gärten, sondern zur Erzielung einer gewissen Stimmung, in die sich das empfindsame Zeitalter gern versenkte³³⁾. Ganz ähnlich verhält es sich mit den im dritten Viertel des Jahrhunderts aufkommenden ägyptischen Hallen und Grabmonumenten, die eine mysteriöse und grandiose Szenerie zu bilden den Ehrgeiz hatten³⁴⁾. Von diesem Standpunkte aus gesehen begreifen wir, wie die verschiedensten Stilarten in den Parks und Schlössern des ausgehenden XVIII. Jhs. friedlich nebeneinander bestehen konnten; ihrer historischen und konstruktiven Grundlagen beraubt, erscheinen sie als bloße Stimmungserreger und sind als solche bis zu einem gewissen Grade gleichberechtigt³⁵⁾. Und so zeigt uns auch die Betrachtung der allgemeinen ästhetischen Kultur dieselbe Auflösung der konstitutiven Stilelemente, die wir bei der Betrachtung der stilistischen Entwicklung charakteristisch fanden. Diese Gleichberechtigung der Stile³⁶⁾ empfängt einen Stoß, als die Romantik einen dieser Stimmungskomplexe, den mittelalterlich-nationalen, besonders hegt und den nebelhaften Mediävalismus der früheren Zeit zum Glauben an die nationale Vergangenheit umgestaltet. So wird gotisch identisch mit altdeutsch und die Verwendung gotischer Formen, wie Meyer sich 1817 ausdrückt, eine Nachahmung „der Äußerlichkeiten einer besser geglaubten Vorzeit. Man wollte mit aller Gewalt zur alten Deutschheit zurückkehren³⁷⁾“.

In der josephinischen Zeit fehlt dieses nationale Element noch durchaus; wo also, wie etwa bei einer Restaurierung, eine Auseinandersetzung mit einem bestehenden gotischen

³¹⁾ J. G. GROHMANN, Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, Lpz. 1796, 16. H., T. IX.

³²⁾ Schriften VIII 67.

³³⁾ Das Verhältnis zu den Überbleibseln der Antike beruhte ja auch vielfach auf dieser Grundlage; Bergeret, der 1773 mit Fragonard Italien bereiste, schwärmt für die Ruinen Roms, „rien ne porte plus à la reflexion et à la rêverie (ROGER PORTALIS, Honoré Fragonard, Paris 1889).

³⁴⁾ GROHMANN a. a. O., 9. H., T. I. Zimmerverzierung im ägyptischen Stil: wir sagen wohlbedacht nicht ägyptischen Geschmack, denn die Ägypter hatten, wie von ihnen übrig gebliebene Werke der bildenden Kunst beweisen, keinen Kunstgeschmack usw. Dasselbst a. a. O., 18. H., T. IX. Kellereingang in Form eines ägyptischen Grabmals. Die Köpfe der Sphingen sind hohl, damit man darinnen verschiedene Schriften verwahren kann, deren Geist mit der Stille und Düstereit des Orts übereinstimmt und von deren Lesung an dieser Stelle man sich einen besonderen

Genuß verspricht. Vgl. auch ANDREAR, Das XVIII. Jh. und China in Grundrisse und Bausteine, Festschrift für G. SCHMOLLER.

³⁵⁾ Natürlich wird zwischen den mittelalterlichen Stilen nicht besonders unterschieden. Nach REPTON (Skizzen für die landschaftliche Gartenkunst) gibt es nur zwei Stile, von denen der eine perpendicular, der andere horizontal ist; ersterer, der gotische, umfaßt auch die „sarazenischen, maurischen, byzantinischen“ Bauten.

³⁶⁾ Ich habe diesen Begriff zuerst in der Kunsthistor. Übersicht zum II. Band der Österreichischen Kunsttopographie aufgestellt.

³⁷⁾ H. MEYER, Neudeutsche religiös-patriotische Kunst, in Deutsche Lit.-Denkm. 25, 97. — Das ist z. B. die Gotik-Auffassung SCHINKELS in seiner Erläuterung zum „Entwurf zu einer Begräbniskapelle für I. M. die Hochselige Königin Luise von Preußen. 1810“. Aus SCHINKELS Nachlaß. Mitgeteilt von A. VON WOLZOGEN. III 151.

Bau zu erfolgen hatte, kamen nur die früher erörterten ethischen Elemente zur Geltung. Einen gotischen Bau grundlos abzureißen, hinderte das wachsende allgemeine Interesse an mittelalterlicher Baukunst³⁹⁾; ihn frei und rücksichtslos zu einem modern wirkenden Werke umzugestalten, wie es die erste Hälfte des Jahrhunderts getan hatte, verbot der Wunsch, den eigentlichen ursprünglichen Stimmungsgehalt herauszuheben. So mußte eine Restaurierung so erfolgen, daß diese Gesamtstimmung erhalten und verstärkt würde, mit einem Wort, es wird eine Art von Stilreinheit angestrebt. Daß diese keine historische sein konnte und wollte, versteht sich nach dem bisher Ausgeführten von selbst; man suchte einen mittelalterlichen Eindruck möglichst rein zu erzielen, hielt sich aber für vollberechtigt, die offenbaren Fehler der mittelalterlichen Baukunst zu verbessern, die Gotik zu veredeln.

Der erste, der meines Wissens das Problem der Stilreinheit aufgeworfen hat, ist C. H. Cochin, der anlässlich der Ausschmückung des Chors von St. Germain L'Auxerrois durch Slotz schrieb: „On ne pouvait reprocher à cette composition que d'être d'une architecture grecque qui s'allioit peu avec le gothique qui règne en haut de ce choeur, du moins c'est le seul défaut qu'y trouvoient M. Soufflot et quelques autres architectes. C'est un problème difficile à résoudre et je ne scay qui oseroit prendre sur soy de décider, si ayant une église gothique à décorer on doit volontairement et sciemment chercher une décoration dans le goust manifestement mauvais de ces architectes goths, ou s'il est plus convenable de négliger les rapports du tout ensemble et de faire de belle architecture dans la partie qui nous est confié³⁹⁾“. In josefinischer Zeit wird diese Frage im Sinne der Stilreinheit gelöst: „Das an der Kirche für das Kirchenpersonal aufzuführen kommende Stöckel könnte, wenn es nicht nach gotischer Bauart gleich der Kirche hergestellt würde, mit dem alten gotischen Bau nicht schicklich verbunden werden,“ heißt es 1783 in einem Gutachten über einen Zubau an der Wiener Stephanskirche⁴⁰⁾. Am Ende des Jahrhunderts ist das Dogma fertig: Es ist eine noch sehr gewöhnliche Kunstsünde, daß man bei Ausbesserung alter Denkmäler und Gebäude sich nicht nach dem Stil und der Bauart richtet, in welchen sie ausgeführt sind Man baut (in einer gotischen Kirche) Altäre im römischen Stil, da doch der jetzige verbesserte gotische Geschmack, den wir sogar in den neuesten Zimmerverzierungen wieder aufleben sehen, in diesem Fall genutzt werden könnte usw.⁴¹⁾.

Diesem neuen Ideal der Zeit wurde niemand gerechter als Ferdinand von Hohenberg, der Restaurator der Augustiner- und Minoritenkirche in Wien.

Beide Restaurierungen wurden von Hohenberg, unter steter und direkter Einflußnahme des Kaisers, etwa gleichzeitig durchgeführt und beiden hat die öffentliche Meinung wie die offizielle Presse eine programmatische Bedeutung und eine mustergültige Lösung des Problems zuerkannt, so daß wir sie mit vollem Recht als führende Werke ihrer Zeit ansehen und zur Grundlage unserer Stilanalyse machen können. Bei beiden handelte es sich zunächst um eine Entfernung der zahlreichen Altäre, Nebenkapellen und Grabmonumente, die in diesen beim Adel hoch beliebten Kirchen einen großen Teil des Raumes einnahmen.

³⁹⁾ Über den Wandel der Anschauungen darüber z. B. FRIEDR. VON MATTHISSON drückt 1794 den Wunsch aus, das kostbare Grabmal der hl. Elisabeth in Marburg möchte „zum Besten wohlthätiger Stiftungen unter den Prägestock kommen“ (Erinnerungen, I, in Werke III 146 ff.). Aber schon 1782 setzt sich ein Beschreiber desselben Monuments für eine gerechtere Würdigung der mittelalterlichen Denkmäler ein, „die freilich ihre auffallenden Mängel

haben“. MEUSEL, Miscellaneen artistischen Inhalts 1782, 14. H., 67.

³⁹⁾ Mémoires inédits de C. N. Cochin p. p. CH. HENRY, Paris, 1880, S. 32.

⁴⁰⁾ Wien, Statthaltereiarchiv, 1327, Fasc. 74. Gutachten SARTORI.

⁴¹⁾ MEUSEL, Neue Miscellaneen II 8. Stück, 1798, S. 1001.

Am 21. Mai 1784 begann man mit dem Fortreißen der in der Mitte der Augustinerkirche stehenden Lorettokapelle⁴²⁾; zahlreiche Altäre und Epitaphien folgten, nur die Johanneskapelle sollte, wie der Kaiser bei Besichtigung der Kirche am 3. August angeordnet hatte, stehen bleiben, „theils weil sie sehr schön, theils weil auch in Kirchen anderer Länderer derley besondere Kapellen angetroffen werden, welche mit den übrigen Altären nicht symetiren“⁴³⁾. Diese Ausnahme gelangte aber nicht zur Durchführung, da



Fig. 116 Westempore der Augustinerkirche in Wien

die Kapelle am 11. September desselben Jahres über Betreiben der Geistlichkeit, „besonders weil sie vorausgesehen, daß nach vollendetem Bau der Kirche die Abbrechung dieser Kapelle gewiß mit mehreren Aufsehen unter dem Volke würde verordnet werden“ zugemauert wurde. So war ein großer übersichtlicher Raum geschaffen, dessen einheitlicher Eindruck durch Gleichmachung der Pfeiler und Kapitäle verstärkt wurde und dem durch das Ausbrechen neuer Fenster und die Vergrößerung der vorhandenen reichliches Licht zuströmte. Am 4. und 12. Juni besichtigte der Kaiser mit Hohenberg das bisher Geleistete und ordnete die Durchbrechung einer Tür gegen den Bibliotheksplatz an; damit steht die Errichtung der neuen Orgelempore in Zusammenhang, die infolge der Entfernung des „alten Loretto-Musikchors an der untern Kirchenmauer“ (21. Juli) nötig wurde (Fig. 116). Am

9. Oktober ist der „gotische Musikchor“ fertig; der Tischlermeister Haunold erhält 360 fl., der „Stuckadorer“ Kellner 350 fl.⁴⁴⁾. Um diese Zeit — Oktober 1784 — war der Gedanke einer gotisierenden — also stilreinen — Restaurierung zu voller Reife gediehen, was durchaus nicht von Anfang an der Fall gewesen war; auch die Geschichte der Einrichtung, namentlich des Hochaltars, läßt diesen Wandel in der leitenden Idee erkennen.

⁴²⁾ Die Darstellung der Baugeschichte nach CÖL. im Pfarrarchiv von St. Augustin und den Hofbauamtsprotokollen im Staatsarchiv. WOLFSGRUBER, Die Hofkirche zu St. Augustin in Wien, Augsburg 1888 mit Ergänzungen aus dem Pfarrprotokoll

⁴³⁾ Pfarrprotokoll 212.

⁴⁴⁾ Hofbauamtsprotokoll 1784, 573, 610, 834.

Der Hochaltar war veraltet und baufällig und sollte durch einen andern ersetzt werden; der Pfarrer erbat und erlangte am 17. August 1783 in einer Audienz vom Kaiser den durch die Aufhebung der Kartause verfügbar gewordenen Hochaltar von Gaming. Da sich dann herausstellte, daß dieser Altar zu klein und der Transport zu kostspielig sei, wurde der Bau eines neuen Altars genehmigt und der Kaiser beauftragte den Generalbaudirektor Grafen Ernst Kaunitz, Risse und Überschlüge dazu von Nigelli anfertigen und vorlegen zu lassen. Dieser entwarf dem neuesten Geschmack entsprechend einen „freistehenden romanischen Altar“, dessen allgemeine Anordnung wir uns nach der Zeichnung (Fig. 117) vergegenwärtigen können; nur sollte auf dem Tabernakel das Gnadenbild aus dem Königskloster, das Kaiser Josef II. 1782 in die Augustinerkirche hatte übertragen lassen, von zwei Engeln getragen werden. Nach dem ohnedies aufs billigste zusammengestellten Überschlag vom 3. März 1784 forderte der Steinmetzmeister Jäger 9950 fl., die Bildhauer Zauner und Fischer zusammen 1200 fl., der Stockadorer Nigelli 863 fl., der Bronzearbeiter Michalitz 3400 fl., der Maurermeister Hild 2466 fl., der Schlossermeister Prin 135 fl.⁴⁵⁾ Diese Forderungen überschreiten die vom Kaiser bewilligten Summen beträchtlich und wir sehen



Fig. 117 Entwurf für einen Hochaltar in der Augustinerkirche (Wien, Staatsarchiv)

⁴⁵⁾ Dasselbst 149. — Eigentlich sollte Nigelli laut Anweisung vom 21. Jänner 1784 von jeder Kategorie von Künstlern drei Überschlüge vorlegen; in seiner Eingabe vom 4. Februar begleitet er die eingereichten Risse und Überschlüge mit einer Erörterung darüber, daß es ihm sehr schwer sei, „drei von jeder Gattung Künstler zu wählen, da die Konstruktion eines freistehenden romanischen Altars die geschicktesten Künstler verlange und dieselben in Wien noch sehr wenige seien“. Von den einzelnen Kostenvoranschlägen nenne ich den Zauners:

- 1^{mo} für die Verfertigung zweyer stehender Figuren jede 7 Schuh hoch von feinem Margrethenstein samt selbe zu allabastriren jede Figur a 300 fl, zusammen also beide . 600 fl
- 2^{do} für die Verfertigung zweyer Genius oder fliegenden Engel von Holz jeder 6 Schuhe hoch, welche Engel das Gnadenbild tragen, samt der mühsam verzierten Rahme zum

Frauenbild ebenfalls aus Holz; beide Genius also samt dem Rahmen 500 fl

3^{to} für die Verfertigung zweyer anderer Genius bei dem Tabernakel von feinem Margrethenstein und allabastrirt, jeder Genius 6 $\frac{1}{2}$ Schuh hoch, einer a 300 fl, zusammen also 600 fl

4^{to} für das Lamm auf dem Tabernakel vom oben besagten feinen Margrethenstein . . . 50 fl

Summa 1750 fl

Wien, den 2ten Februarii 1784.

Franz Zauner Bildhauer
und der k. k. Akademie Professor.

Der Voranschlag Martin Fischers für dieselben Arbeiten beläuft sich auf 1550 fl. Von den Bronzearbeiten verlangt Joseph Wurst 10.212 fl, Ferd. Michalitz 3400 fl; von dem Steinmetzen Franz Langwider 10.801 fl, Franz Jäger 10.250 fl; von den Stuckateuren Martin Karl Keller 808 fl, Josef Bolla 978 fl, Ant. Nigelli 915 fl (Hofbauamtsakten).

Nigelli am 22. Mai 1784 einen andern Voranschlag einreichen, der für den Steinmetzmeister Jäger 3000 fl., für Zauner 2000 fl., für Michalitz 2180 fl. einsetzt; zu diesem neuen, vereinfachten Projekte gehört vielleicht die Zeichnung (Fig. 117), die den Akten ohne weitere Erklärung beiliegt. Auch dieses Projekt Nigellis gelangte nicht zur Ausführung; am 27. Juli begann der Bau des neuen Altars unter Leitung Hohenbergs. Weshalb der Auftrag Nigelli entzogen wurde, ergibt sich aus dem archivalischen Material nicht; aber die Vermutung liegt nahe, daß der Leiter des Baues, Hohenberg, die Form des Altars mit Rücksicht auf die nunmehr zur Norm erhobene Stilreinheit nicht für geeignet hielt. Prinzipielle Bedenken gegen diese Altarform im allgemeinen hatte er sicher nicht, da er einen ganz ähnlichen, „freistehenden, römischen Altar“ um dieselbe Zeit für die Liechtenthaler Kirche entworfen hat. So konnte ihm nur ihre Verwendung an dieser Stelle ungeeignet erscheinen; denn um dieselbe Zeit verkauft er die ursprünglich für die Kirche bestimmte Kanzel der Schwarzspanier, „weil sie sich zu dem gotischen Geschmack, der bei der neuen Umgestaltung der Kirche in selber herrschen wird, nicht schicken würde, und läßt dafür eine andere à l'antique verfertigen“⁴⁶). Ähnliche Erwägungen mögen Hohenberg zum Entwurf eines neuen Hochaltars veranlaßt haben, wodurch er sich allerdings den Grimm Nigellis zuzog; am 27. Dezember konsekrierte Kardinal Migazzi den Altar, der in der offiziellen Presse über alle Maßen gelobt, von den Anhängern Nigellis aufs schärfste kritisiert wurde. Unter dem Titel „Über den neuen Altar und die Veredlung der Hof-Pfarrkirche bei den PP. Barfüßer-Augustinern“⁴⁷)“ veröffentlichte ein hinter dem Pseudonym Baumeister verborgener Autor ein Pamphlet gegen Hohenberg, den er schon ein Jahr früher anläßlich der Fertigstellung des Palais Fries unter demselben Namen zu Ehren Nigellis aufs heftigste angegriffen hatte. Daß es sich auch diesmal um eine von Nigelli inspirierte Schmähschrift handelt, ist nach dem ganzen Inhalt außer Frage. Der Gegenstand, von dem die Rede ist, sei einer der wichtigsten und erhabensten in der ganzen Baukunst; bei einem Altar habe in erster Linie edle Einfalt und reines Verhältnis der Teile untereinander zu walten. Die Idealform sei ein Altartisch mit Tabernakel unter einem von vier Säulen getragenen Baldachin, von allen Seiten frei; und um seinen Parteistandpunkt noch deutlicher zu kennzeichnen, fügt er die Anmerkung hinzu: es gab ein Modell eines solchen Altars; ich will mein Urteil verschweigen, um mich keiner neuen Apotheose schuldig zu machen. Dann geht er zur Kritik des Hohenbergschen Altars über, dessen Idee er völlig mißlungen findet, da sie — wegen der Anbringung des Muttergottesbildes an der Hauptstelle — den wahren und reinen Begriffen des alleinigen Gottes widerspreche⁴⁸). Nicht weniger verwerflich ist die formale Ausführung; sie ist in schlechtem arabischen Geschmack, das ist in pyramidalischer Figur.

⁴⁶) Pfarrprotokoll, 17. Oktober 1784.

⁴⁷) Wien, Mit WEIMANSCHEN Schriften, 1785. — Von der Partei Nigellis ging vielleicht auch ein Versuch aus, während schon an Hohenbergs Wandaltar gearbeitet wurde, den freistehenden Altar zu retten. Am 20. August 1784 bittet der Geometer Karl Griebbach, beim Bau der Augustinerkirche beschäftigt zu werden, und macht gleichzeitig folgenden Vorschlag: der Hochaltar soll unter dem zweiten Schwibbogen errichtet werden, darauf das Kreuz Kaiser Ferdinands II. gestellt (also wie bei Fig. 117) und hinter dem Hochaltar gleich die k. k. Gruft gebant werden (also in dem Presbyterium); auf den Seitenaltar rechts ist das Gnadenbild Mariae vom Königskloster, auf den links

ein Johann Nepomuk zu setzen (Hofbauamtsprotokoll 1784, 695).

⁴⁸) Dies erregte auch das besondere Mißfallen der nüchtern-rationalistischen Kritik in „Über Gottesdienst und Religionslehre der österreichischen Staaten“ (III. Teil, Wien 1785, S. 284 ff), in der die geistige Seite dieser Purifizierungstendenzen scharf zum Ausdrucke gelangt. Die Erwartungen bezüglich der Kirche, die der Schreiber schon anläßlich des Abbruchs des alten Altars am 24. Juni 1783 ausgesprochen hatte (a. a. O. I 33), („am wenigsten glaube ich, daß ein Marienbild über dem neuen Tabernakel erscheinen wird“), fand er nicht erfüllt, „obwohl die Einrichtung ganz in der Willkühr derjenigen stand, welche sie anordneten“.



HOCHALTAR DER AUGUSTINERKIRCHE IN WIEN
NACH EINEM GEMÄLDE VON HOECHLE IM SCHLOSZ LAXENBURG

Nachdem er sich noch gegen den Wolkenberg ausgesprochen, der — übrigens auf ausdrücklichen Wunsch des Kaisers — das Gnadenbild trug, spielt er seinen letzten Trumpf aus und fragt mit einem scheinbar naiven Verkennen des beabsichtigten Stils, das den auf seine Gotisierungskünste stolzen Architekten aufs empfindlichste verletzen mochte: Warum dieser Altar in einer andern Bauart ausgeführt sein mußte, da die Kirche ganz gotisch ist? Durfte der Künstler die Kanzel in diesem Stil machen, warum nicht auch den Altar? Er hätte sich weit bequemer aus der Verlegenheit, einen bessern zu machen, reißen können, weil die angestammten Fehler dieses Stils alle übrigen verschlungen, wenigstens entschuldigt hätten.“

Offenbar hatte diese Kritik, hinter der zumindest ein Teil der öffentlichen Meinung stand, doch einigen Erfolg; wenigstens wurden die Wolken, auf denen das Gnadenbild sehr hoch ruhte, entfernt und dieses auf einem architektonischen Postamente über dem Tabernakel angebracht. Die nun leer wirkende Rückwand erhielt ein Altarbild von Maulpertsch mit Darstellung der thronenden Dreifaltigkeit⁴⁹⁾ (Taf. XXVI).

Die Erfahrungen, die Hohenberg bei der Augustinerkirche gemacht hatte, konnte er zum Teil bei der Minoritenkirche verwerten⁵⁰⁾. Nach Verlegung der Minoriten auf den Alsergrund im Jahre 1784 erhielt Hohenberg den Auftrag, die Baulichkeiten des Klosters zur Unterbringung der verschiedenen Bureaus der Landesstelle und der Regierung zu adaptieren. „Und will Ich“, heißt es in der Erledigung des Kaisers vom 13. April, „die Kirche zu einer großen Registratur, Cassen oder Archiv bestimmen, darauf soll mir einstweilen nur vorläufig der Vorschlag gemacht werden, damit wir sodann mit einander selbst

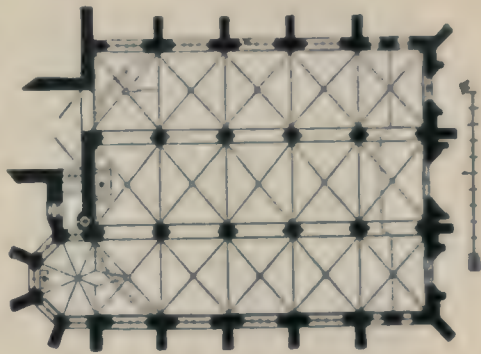


Fig. 118 Grundriß der Minoritenkirche

den Augenschein nehmen und alles näher bestimmen können⁵¹⁾.“ Von dieser ursprünglichen Idee kam der Kaiser bald ab und übergab die Kirche am 3. Juni 1784 der italienischen Kongregation als Nationalkirche mit dem Bedenken, sie zu reinigen und alles Überflüssige aus ihr zu entfernen. Dieser Aufforderung kam die Kongregation nach, die mit ihrer Durchführung den im nunmehr abgetrennten Klostergebäude tätigen kaiserlichen Architekten von Hohenberg betraute; dieser legte der Kongregation die Pläne am 2. Jänner 1785 vor und am 29. Jänner beginnt der eigentliche Bau. In einer „Spezificazione delle prime spese per prepararsi alla Fabrica della Chiesa Italiana“ im Archiv der Kongregation werden die bis dahin geleisteten Vorarbeiten zusammengestellt: Entfernung der alten Bänke und des alten Pflasters mit den Grabsteinen, Hebung des Fußbodens um zwei Schuh, Demolierung der Scala santa, um Raum für eine Sakristei zu schaffen; „insomma sgombrare tutta la chiesa di quelle pietre di marmo, che impidivano“. Die Grabsteine wurden um 102 fl. an den Steinmetz Jäger verkauft und bekanntlich ging bei dieser Gelegenheit das Grabmal der Herzogin Blanka, Gemahlin Herzog Rudolfs, das früheste Beispiel eines Pleureursgrabes in Österreich, zugrunde⁵²⁾.

⁴⁹⁾ WOLFSGRUBER a. a. O., S. 32.

⁵⁰⁾ Die Darstellung der Baugeschichte nach G. SAVADORI, La Congregazione della Chiesa Nazionale Italiana in Vienna. Vienna 1891 mit Ergänzungen aus dem Archiv der Kongregation (Fasc. 75, B) und den Hofbauamtsprotokollen im Staatsarchiv.

⁵¹⁾ Hofbauamtsprotokoll 1784, 247.

⁵²⁾ Denari ricavati da roba venduta che non serviva più per la Chiesa Nazionale Italiana. Pietre sepolcrali vendute al Stainmez Jäger unito al Lavello che fu comprato alla licitazione della Chiesa de Spagnoli neri come di altre pietre non adoperate 102 fl. Die ganze Summe, die der

Bei der Raumgestaltung selbst war ein viel energischeres Eingreifen nötig wie bei der Augustinerkirche; denn die Minoritenkirche war ein unsymmetrischer Komplex kirchlicher Räume, deren größter sich im Osten einerseits in einen kurzen Chor, anderseits in die lange Ludwigskapelle mit der heiligen Stiege fortsetzte. Diesen Hauptraum gestaltete Hohenberg durch Einführung leicht auswärts gebrochener Schrägwände in den beiden Ostecken völlig symmetrisch (Fig. 118); die außerhalb gelegene Ludwigskapelle wurde abgerissen, der kurze Nordchor blieb als Nebenraum erhalten. Die Kirche erhält dadurch



Fig. 119 Ostabschluß der Minoritenkirche, Querschnittstudie von Fr. Jäger
(Wien Sammlung der Akademie)

einen oval wirkenden Ostabschluß und eine einheitliche Innenwirkung (Fig. 119). Die Dekoration dieser Schrägwände, die horizontal in drei Geschosse, vertikal in drei Felder gegliedert sind, ist im allgemeinen der mächtigen Halle angepaßt, im einzelnen aber das Muster für die Behandlung der gesamten Wandpartien der Kirche geworden (Fig. 120). Die durchlaufenden gotisierenden Friese, die einheitlich gestalteten Fenster (denen auch die großen Wandbilder angepaßt sind) verstärken den beabsichtigten Gesamteindruck⁵³).

Verkauf der kirchlichen Einrichtungstücke brachte, betrug 1310 fl. 52 kr. Davon entfallen auf den Hochaltar 150 fl., auf fünf weitere Altäre 300 fl., auf zwei Marmorstatuen 120 fl. usw. (Kongregationsarchiv).

⁵³) Unter den Ausgaben für den Kirchenbau von

1785—1787 seien folgende Posten hervorgehoben: Für den Baumeister Hild 9490 fl., den Steinmetz Jäger 2800 fl., die Stuckatore Böhm und Keller 1900 fl., die Bildhauer Anton und Franz Vogel 966 fl. und 516 fl. usw. Die Verrechnungen der beiden letzten sind von besonderem Interesse:

Schon durch die weiter gehende Umgestaltung des ganzen Raumes — sicher aber auch durch die an der Restaurierung der Augustinerkirche gefesteten Prinzipien — ist hier an dem Prinzip der stilistischen Einheitlichkeit mit größerer Straffheit festgehalten und die neugeschaffenen Einrichtungsstücke — Hochaltar, Kanzel, Orgel — ordnen sich dem angestrebten Gesamteindrucke willig unter. So war der Erfolg ein noch größerer als bei der Augustinerkirche und die offizielle Presse konnte die Gotisierung widerspruchlos als durchaus gelungen preisen⁵⁴): „Da die bisherige Nazionalkirche der hiesigen Wälschen nicht geräumig genug war, so hat S. K. Maj. auf Ersuchen der Nazione ihr die ehemalige Kirche der Minoriten angewiesen. An dieser hat sie auf eigene Kosten den nötigen Bau vorgenommen, um derselben von außen und von innen eine anständige Gestalt und bequeme Einrichtung zu geben. Da das Hauptgebäude von gotischer Bauart war und nicht umgestaltet werden konnte, so hat man auch in den inneren Verzierungen diesen Geschmack beibehalten. Die ganze Angabe ist von Herrn Ferdinand von Hohenberg, erstem Hofarchitekten, welcher auch sonst bei dem Bau allen Beistand leistete und großmütig jede Belohnung dafür ausschlug, gemacht worden. Die Kirche ist vorne in die Rundung gebauet, auf der Seite mit Oratorien und rückwärts mit einem geräumigen Chor versehen worden; die innere Verzierung ist durchaus neu, geschmackvoll und edel⁵⁵). Noch deutlicher sagt das Foglietto di Vienna (a. a. O.), daß die Rundung gemacht wurde, um die mangelnde Symmetrie herzustellen.

Conto über die Bildhauer Arbeit, welche ich Endes-
Unterschriebener in die neue Italienische Nationalkirche
verfertigt habe etc.

Den Hochaltar pr	350 fl
Die Rosetten im obern Aufsatz des Hochaltars angemacht samt 2 Terminus bei Ausgang des großen Stabs und die Gehänge sowohl an dem Hochaltar als an dem Seitenaltar pr	6 fl
Die obere Verzierung in der Kirche, messen 235 Schuh, den Schuh pr 24 kr macht . .	94 fl
Die Rosetten in die Kupl bei dem Tabernakel seind 144 Stück pr Stück 10 kr macht	24 fl
Die 14 Mittl ober den Oratorien und Bilderrahmen das Stück pr 2 fl machen	28 fl
28 Kapitäller das Stück pr 1 fl 30 kr machen	42 fl
Die Verzierung in dem Frieß unter dem Hochaltarbild als übrigen Bildern in der Kirchen messen 146 Schuh den Schuh zu 30 kr, machen	73 fl
Die langen Stückh hinter dem Altar bei dem Chor und in der ganzen Kirchen herum messen 284 Schuh, den Schuh pr 30 kr .	142 fl
Die großen Rosetten in dem Gewölb oben neu gemacht, die alten, was abgängig war, ausgebessert zusammen	17 fl
Zu dem Frieß bei dem Hochaltar die neue Verzierung rings herum gemacht, messen 74 Schuh, den Schuh pr 24 kr	29 fl 36
Bei dem Eingang der großen Kirchentür den obern Ausgang bei dem Piramiden neu gemacht auch auf den Bogen die alten Lauber ausgebessert und was abgängig neu dazu gemacht	10 fl

Die Figuren und alles übrige ausgebessert pr	7 fl
Vor die Abänderungen an dem Hochaltar .	60 fl
6 Engel auf die Orgel accordirtermaßen je zu 10 fl machen	60 fl
Die Ornamenten zu denen zwey Seitenaltären accordirtermaßen	24 fl
Summa	966 fl 36 kr

Wien, den 18. Martii 1786.

Adam Vogl

Mitglied der k. k. Accademie

Das Konto Franz Vogls, gleichfalls Bildhauers „von der Acatemi“, vom 29. Juni 1786 spezifiziert:

1. eine Kantzel mit darüber stehenden Pyramiden	146 fl
2. 6 Engeln auf den Säulen des Hochaltars .	170 fl
3. 2 Engeln von Holz zum Hochaltar	50 fl
4. 99 Stück Kuppelleisten	6 fl 36
5. 48 Stück Rosetten auf die Brustwand bei der Orgel	12 fl
6. Die Schneidarbeiten auf die Kuppel . . .	18 fl
7. Eine Feuerflamme von Stein	1 fl 20
8. Für die Statuen auszubessern	8 fl
9. Für das Postament auf die Kuppel samt Gehänge	8 fl
Summa	419 fl 56 kr

Eine Nachtragsrechnung Franz Vogls vom 29. I. 1786 berechnet für „12 Pyramiden ober das Gesims, vier große Pyramiden auf die 2 Seitenkanten; zwischen diesen 4 noch 2 einfachere und die große mittlere Hauptpyramide“ 97 fl.

⁵⁴) Ungefähr gleichlautende Berichte über die Kirche in der Wiener Zeitung vom 19. April, dem Foglietto di Vienna und der Gazette de Vienne vom 22. April 1786.

⁵⁵) Wiener Zeitung, 19. April 1786.

Nun da wir gehört haben, wie vollkommen die zeitgenössischen Beurteiler in der wichtigsten Restaurierung Hohenbergs den gotischen Geschmack getroffen fanden, können wir vom Standpunkte späterer Beurteilung die Stilelemente dieser josephinischen Gotik zusammenzufassen suchen. Die Raumgestaltung ist mit den Ausdrücken der offiziellen Beurteiler nicht übel charakterisiert: Symmetrie, Einfachheit; in beiden Fällen hat sich Hohenberg bemüht, aus den überfüllten, mit Zu- und Einbauten malerisch wirkenden gotischen Kirchen einheitlich-nüchterne Interieurs zu schaffen, in denen nichts den geistigen Gesamteindruck stören sollte. Dieselbe Tendenz zeigen die gleichzeitig entstandenen Kirchen, wie die beiden protestantischen in der Stadt, Zachs St. Laurenzkirche am Schottenfeld (1784 bis 1786) usw.; die neue Auffassung der Kirche als Stätte der Predigt und der Gemeindeversammlung⁵⁶⁾ hat in geistiger, das allgemeine Streben der Zeit nach Übersichtlichkeit und edler Einfalt in formaler Hinsicht hier ihre Befriedigung gefunden.



Fig. 120 Minoritenkirche, Abschrägungswand und Kanzel

Die selbe genaue Übereinstimmung mit dem eigenen Zeitwollen finden wir nicht nur in den adaptierten Kirchenräumen, sondern auch in den neugeschaffenen Einrichtungsstücken. „Gleichzeitig mit der Erlassung des Toleranzediktes rafft sich der katholische Kirchenbau in Wien noch einmal zu einer dekorativen Prachtleistung auf: der Ausschmückung des Chores der Michaelerkirche“ (1781)⁵⁷⁾. Schlanke, tief kannelierte Säulen mit vergoldeten Kelchkapitälern fassen die Felder des Chorabschlusses ein (Fig. 121); über ihnen quillt reiches Stuckgewölk empor, in dem Putten spielen, und füllt die ganze Apsis aus, deren Abschlußwand die wirkungsvolle Komposition des Kampfs des hl. Michael gegen die abtrünnigen Engel einnimmt; Mensa und Tabernakel stehen frei vor der Wanddekoration (Fig. 121). Vergleichen wir dieses effektvolle Prachtstück, in dem jeder Zug den Geist der

Dieselbe genaue Übereinstimmung mit dem eigenen Zeitwollen finden wir nicht nur in den adaptierten Kirchenräumen, sondern auch in den neugeschaffenen Einrichtungsstücken. „Gleichzeitig mit der Erlassung des Toleranzediktes rafft sich der katholische Kirchenbau in Wien noch einmal zu einer dekorativen Prachtleistung auf: der Ausschmückung des Chores der Michaelerkirche“ (1781)⁵⁷⁾. Schlanke, tief kannelierte Säulen mit vergoldeten Kelchkapitälern fassen die Felder des Chorabschlusses ein (Fig. 121); über ihnen quillt reiches Stuckgewölk empor, in dem Putten spielen, und füllt die ganze Apsis aus, deren Abschlußwand die wirkungsvolle Komposition des Kampfs des hl. Michael gegen die abtrünnigen Engel einnimmt; Mensa und Tabernakel stehen frei vor der Wanddekoration (Fig. 121). Vergleichen wir dieses effektvolle Prachtstück, in dem jeder Zug den Geist der

⁵⁶⁾ DERNJAČ, Die Wiener Kirchen des XVII. und XVIII. Jhs., Wien, 1906, S.-A., S. 357.

⁵⁷⁾ DERNJAČ a. a. O., S. 10.



Fig. 121 Hochaltar der Michaelerkirche



Fig. 122 Hochaltar der Pfarrkirche in Kilb. (Nach Osterr. Kunsttopographie III, Fig. 109)

Barocke atmet, mit dem Hochaltar, der um 1800 in der Pfarrkirche in Kilb aufgestellt wurde⁵⁸⁾ und — trotz der provinziellen Zurückgebliebenheit um ein paar Jahre — ein sehr charakteristisches Übergangsstadium zu den gotischen Altären Hohenbergs darstellt (Fig. 122). Bündel dienstartig schlanker Säulchen sind an Stelle der einfachen Säulen getreten, von

deren Blattkapitälen weißes, von Cherubsköpfchen belebtes Gewölk zum Scheitel des Chorgewölbes aufsteigt; in der Rückwand ein großes Altarbild, darüber ein Aufsatzbild in Wolkenglorie; Mensa und Tabernakel stehen frei. Alles Detail ist gotisierend; Friese verschränkten Maßwerks, falenartige Aufsätze zieren jede verfügbare Stelle⁵⁹⁾. Diesem Kilber Altar dürfte der der Augustinerkirche in seiner ursprünglichen Fassung ähnlicher gewesen sein als in seiner späteren Form; das Gnadenbild hing „in Seilen über dem Tabernakel“.

„Se. Maj. kame um 12 Uhr und befahle, selbes noch etwas höher zu erheben und vom Altar bis zum Bild Wolken und andere Verzierungen anzubringen“⁶⁰⁾. Gerade diese Wolken erregten, wie wir sahen, als die barocken Überbleibsel das Mißfallen der strengeren Beurteiler und wurden später entfernt, beim Minoritenaltar (Fig. 123) niemals angewendet. Die Formen sind bescheidener geworden; der Altar nimmt nicht mehr die ganze Apsis, sondern nur die Abschlußwand in Anspruch. Säulenbündel mit Blattkapitälen fassen ihn ein,

die Engelsfiguren unter Baldachinen tragen; das große Altargemälde in einem Rahmen mit Blattfriese und Vierpässen. Den Abschluß nach oben bildete beim Augustineraltar eine jener Draperien, die unter dem Namen „Wolken“ zu den bekanntesten Füllmotiven der Empiremöbel gehören, darüber eine Krone aus verflochtenen Kielbogen, die ein durchbrochener Baldachin bekrönt; beim Minoritenaltar ein krabbenbesetzter Kielbogen, zu dessen Füllung Rosen und Vierpässe dienen.



Fig. 123 Hochaltar der Minoritenkirche

⁵⁸⁾ Österr. Kunsttopogr. III, S. XXXVII, 88, 92.

sich in der Pfarrkirche Kottes. Österreichische Kunsttopographie IV, S. 55, Fig. 63.

⁵⁹⁾ Ein einfacheres, nahe verwandtes Stück befindet

⁶⁰⁾ WOLFSGRUBER a. a. O., S. 18, nach Pfarr-Protokoll 228.

Die direkte Abkunft dieser Altäre von seinen barocken Vorgängern ist ebenso evident wie seine absolute Unähnlichkeit mit irgend welchen gotischen Altären. Wie Walpole in Strawberry-Hall mittelalterliche Denkmäler ohne Rücksicht auf ihren ursprünglichen Sinn und Zweck imitierte, aus Grabdenkmälern Kamine und aus Kapellen Schlafzimmer machte, so ist hier ein Altar aus Formen gebildet, die höchstens einer Wandbehandlung entsprechen.



Fig. 124
Kanzel der Augustinerkirche

Aber auch so mangelt jede historische Treue; die Säulen, die Blattkapitälé, die „Wolken“ sind ganz klassizistische Elemente, als gotisierende Reste bleiben die Baldachine, eingeblendeten Maßwerkkfriese und Vierpässe und der alles gotisch machende Spitzbogen. Aber auch diese sind unverstanden; die Füllungen bestehen aus verschränkten Rundbögen, an deren Ästen Nasen angeklebt oder zwischen die Kreise eingefügt sind; der Spitzbogen wird der rund abschließenden Fenster und Wandbilder nicht Herr, sondern wird durch Zufügung einer Zwickelfüllung gewonnen.

Viele Einzelheiten dieser Gotik — die Verwendung von Weiß und Gold, die dünnen Fruchtschnüre, der strenge Gebrauch von Säulen mit Blätterkapitälén — würden wir in anderer Zusammensetzung unbedingt als klassizistisch ansprechen und auch jene Zeit hat die Verwandtschaft nicht verkannt, denn Hohenberg will für die Augustinerkirche (Fig. 124), weil sie jetzt rein gotisch hergestellt ist, nicht eine barocke Kanzel benutzen, sondern eine „à l'antique“ anfertigen lassen⁶¹⁾. Gotisch und antik waren nicht unvereinbare Begriffe und nun gewinnt jener Eklektizismus, auf den uns schon die Betrachtung der literarischen Kultur geführt hatte und der den Künstlern jener Zeit immer noch als Mangel vorgeworfen wird⁶²⁾, ein ganz anderes Aussehen. Denn was RIEGL in seinem ausgezeichneten Beitrag zu LEISCHINGS Kongreßwerk⁶³⁾ über das Verhältnis der Empire zur Antike sagt, kann wörtlich auf den Gebrauch gotischer oder vermeintlich gotischer Formen angewendet werden: „Die Dekoration der Empire ist ihrem innersten Wesen nach nicht von einem fremden Stil übernommen, sondern das logische Endresultat einer jahrhundertelangen Entwicklung, die das Klassisch-Antike nur deshalb in ihren Dienst genommen hat, weil es ihr für die Richtung ihrer Ziele eben passend und zweckmäßig erschien.“

Die Herausgeber des größten und prächtigsten Musterbuches für Innendekorationen der Empire geben an, daß sie antike Formen als Vorbilder wählten, nicht weil die Antike gerade

⁶¹⁾ Etwas Ähnliches könnte Hohenberg bei der antikisierenden Front vorgeschwebt haben, mit der er 1786 die gotische Fassade der Michaelerkirche verkleidet. Oder teilte er die in einem Gutachten des Seniors des mittleren Rats Raymund Ferdinand von Zahlheimb vom 10. März 1781 über die bereits oben erwähnte Freilegung der Stephanskirche ausgesprochene Ansicht: „Da die an der großen

Kirchentür befindliche Facciada das schlechteste am ganzen Kirchengebäude ist, so müßte unmittelbar eine neue Facciada al antique gemacht werden.“

⁶²⁾ Z. B. neuerdings bei WALTHER TH. HINRICHS, KARL GOTTHARD LANGHANS, 1909, S. 81.

⁶³⁾ RIEGL, Möbel und Innendekoration in LEISCHING, Die Kongreßausstellung, S. 189.

in der Mode sei, sondern weil sie den allgemeinen Gesetzen des Wahren, Einfachen und Schönen, die ewig alle Erzeugnisse der Kunst regeln sollten, entsprechen⁶⁴). Diese Eigenschaften der Größe und Einfachheit, die man in der Antike mit besonderer Deutlichkeit wahrnahm, waren auch in der Gotik zu finden, wie man sie sah; rühmt doch ein Reisender 1790 den Kölner Dom wegen seiner majestätischen Einfachheit⁶⁵). Man konnte sich nicht deshalb an Antike oder Gotik anlehnen, weil man sie schön und mustergültig fand, sondern man hielt sie für schön und musterhaft, weil man in ihnen Formen fand, die man brauchen konnte. „On ne veut ces choses parcequ'on les trouve belles; mais on les trouve belles parce qu'on les veut“⁶⁶).

Antike und Gotik, chinesische und ägyptische Formen sind ein willkürlich gewähltes Beiwerk, mit dem die Künstler die Absichten und Ziele ihrer Zeit verzieren; in dieser Wahl leitet sie die Rücksicht auf eine gewisse beabsichtigte Stimmung, das Streben nach exotischen Wirkungen, die Konnivenz gegen die laufenden literarischen und ästhetischen Strömungen. Im Grunde bleiben sie aber Künstler ihrer Zeit, josefinische Architekten, die den Stilen, denen sie aus bestimmten Gründen Einzelmotive entlehnen, mit keinem Schritt entgegengehen. Je stärker die künstlerische Persönlichkeit, desto besser absorbiert sie diese fremden Elemente und gestaltet sie zu moderner Wirkung um; und so kommt es, daß Hohenberg, der herbste Klassizist des josefinischen Wien, auch sein strengster Gotiker ist⁶⁷).

Die Stimmungsgotik strömt in die Romantik aus; nationale und religiöse Momente geben dem Gebiet des deutschen Mittelalters eine eigene Weihe. Aber noch liegen die Wurzeln der Verehrung der Antike und der Liebe zum Mittelalter nahe beieinander, wer sich nach der edlen Größe und stillen Einfachheit jener sehnte, konnte auch leicht den Weg zur herben Strenge und keuschen Innigkeit dieses finden. Von Friedrich Schlegels „jugendlicher Objektivitätswut“ zu seinem Sturmlauf für das deutsche Mittelalter ist nur ein Schritt und keiner hat der Gotik unbedingter gehuldigt als der Klassizist der Klassizisten, Carstens, der in einem Brief aus Rom das Hospital von gotischer Baukunst über alle anderen Bauten stellt⁶⁸). Hand in Hand mit der schwärmerischen Verehrung für das Mittelalter geht seine Durchforschung, die erst jetzt durch systematische Untersuchung der vorhandenen Denkmäler eine historische Grundlage erhält. Hatte man schon früher aus antiquarischen oder historischen Interessen einzelne derartige Bauten untersucht und beschrieben⁶⁹), so versucht man jetzt, den ganzen Besitz an mittelalterlichen Architekturen zusammenzustellen, wie man es mit den Denkmälern des völkischen Schrifttums schon früher begonnen hatte⁷⁰). Fast gleichzeitig erhalten England und Deutschland ein grundlegendes Werk über die Gotik, das, vom Studium des Denkmälerbesitzes ausgehend, zur Erkenntnis der Grundlagen des Stils zu gelangen bemüht ist⁷¹).

⁶⁴) C. PERCIER et P. F. L. FONTAINE, *Recueil de décorations intérieures*, Paris 1812.

⁶⁵) FORSTER, *Ansichten vom Niederrhein*. — Vgl. auch meine Analyse des „Klassizismus“ in der Besprechung von Landsbergers *Tischbein*, *Kunstgesch. Anzeigen*, 1909.

⁶⁶) PERCIER et FONTAINE a. a. O., S. 12.

⁶⁷) Auch GULLYS und SCHINKEIS Verhältnis zu Antike und Gotik sind im Grunde den hier erörterten noch nahe verwandt.

⁶⁸) Beilage zur *Allgemeinen Zeitung* 1866, 3805^b.

⁶⁹) Z. B. (KRUBSACIUS) *Nachricht von einem preußi-*

schen Altertum im Neuen Büchersaale der schönen Wissenschaften und freien Künste, Leipzig 1749, VIII, S. 68. Vgl. mit dieser Beschreibung der Marienburg BÜSCHING, *Schloß der deutschen Ritter zu M.*, Berl. 1823.

⁷⁰) Siehe darüber HERM. GROSSE, *Goethe und das deutsche Altertum*, *Dramburger Gymnasialprogramm* 1875; CLENZE a. a. O.; HELENE STÖCKER, *Zur Kunstanschauung des XVIII. Jhs. in Palästra*, XXVI, Berlin 1904, S. 92 ff.

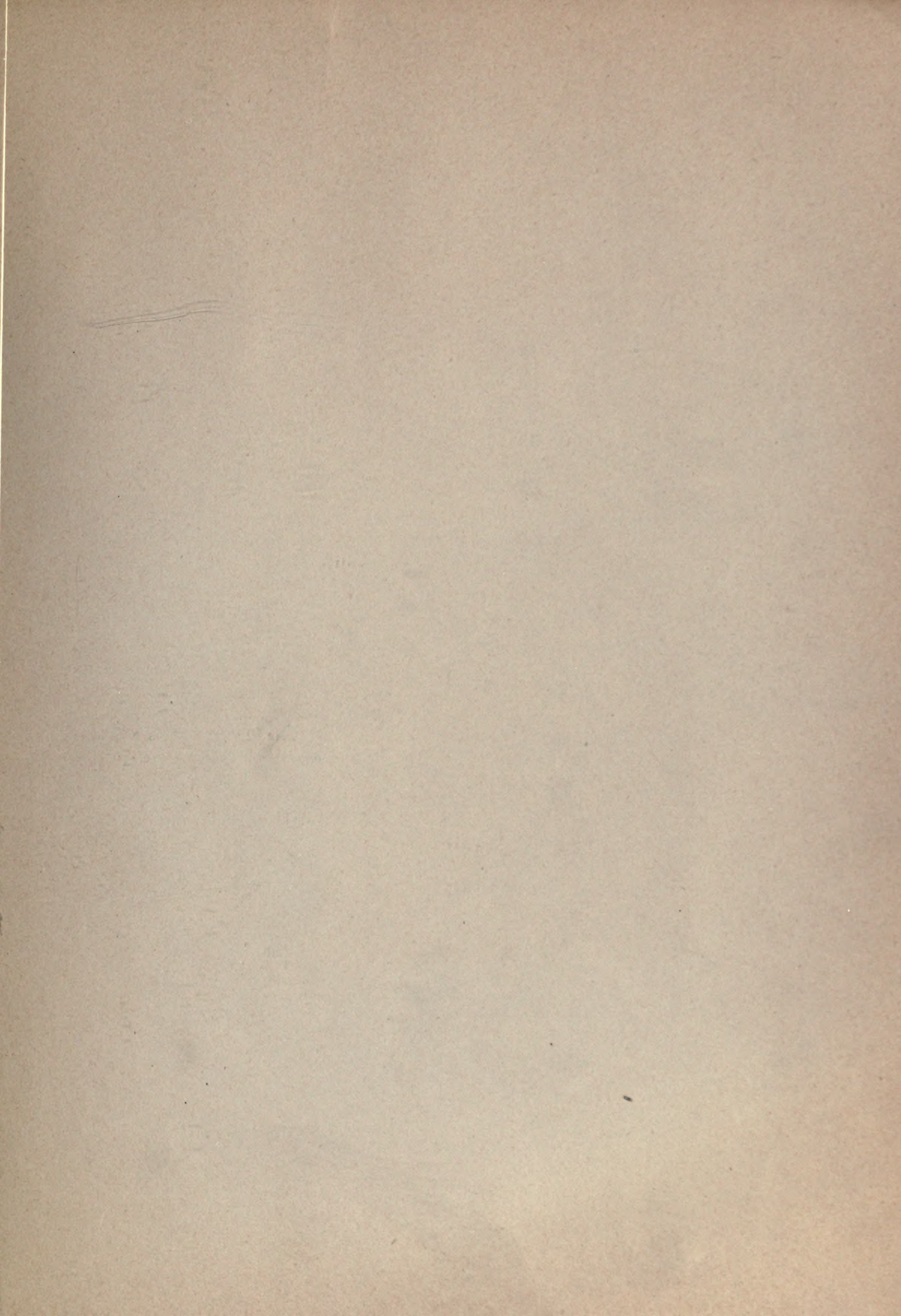
⁷¹) AUG. CHARLES PUGIN, *Specimens of Gothic Architecture* 1821 und C. L. STIEGLITZ, *Von altdeutscher Baukunst*, Leipzig 1820.

Nicht nur die Gelehrten, auch die Künstler betrachten nun das Mittelalter mit ganz anderen Sinnen; sie begnügen sich nicht, ihm die konventionellen Kennzeichen zur Erzielung eines flüchtigen Anklanges zu entlehnen, sondern beeifern sich mit heißem Bemühen, in die Seele des Stils einzudringen, indem sie seine Denkmale auf das gewissenhafteste studieren. Dadurch lernen sie, sich nicht wie die frühere Generation mit einer recht allgemeinen mittelalterlichen Gesamtstimmung zu begnügen, sondern sie dringen bis zu den struktiven Elementen des gotischen Stils vor und glauben in deren Besitz vollständig in seinem Sinn weiterschaffen zu können. Ganz ebenso hat sich das Zeitalter der „historischen Stile“ mit der Antike, mit der Renaissance auseinandergesetzt; nicht die Anlehnung an bestimmte historische Bauweisen ist das Charakteristische, sondern die Meinung, daß die konstitutiven Elemente eines Stils auf historischem Wege erworben und zu neuer künstlerischer Wirkung weiterentwickelt werden können.

Damit nimmt die Gotik der ersten Hälfte des XIX. Jhs. an der Aufgabe teil, die der „Periode der historischen Stile“ zuteil geworden war. Auf die Zerbröckelung der Stile, wie sie uns das XVIII. Jhs. zeigt, folgte als natürliche Reaktion ihr Wiederaufbau, indem man versuchte, sie auf historischem Wege gewissermaßen neuzubeleben, die inneren Bedingungen des Stils in geistigem Nachschaffen sich anzueignen. Das XIX. Jh. hat durch seinen imitativen Historismus wieder gelernt, einen struktiven Baugedanken konsequent ausdenken, die innere Notwendigkeit einer Stilform zu empfinden und ihr Folge zu leisten; durch solche Selbstzucht erst hat es sich die Möglichkeit geschaffen, seine Kräfte zur Gestaltung einer äußerlich selbständigen Architektur verwenden zu können.

Die Aufgabe, die das XIX. Jh. der Malerei und Plastik stellte, war eine ganz ähnliche; aber es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, wenn man noch zeigen wollte, wie es auch hier gewissermaßen von Anfang neu zu beginnen galt, wie auch hier die neuerliche Inangriffnahme des Problems der Einzelform die Beherrschung des räumlichen Weltbildes vorbereitete⁷²⁾. Aber da uns die Betrachtung der Gotik des XVIII. Jhs. so tief ins XIX. Jh. hineingeführt hat, sollte doch daran erinnert werden, daß sich im Verhalten dieses zu den historischen Stilen ein künstlerisches Problem verbirgt, das über kurz oder lang eine historisch gerechte, von den Antipathien der daseinsfrohen Gegenwartskunst ungetrübte Würdigung erheischen wird. Wie sicher müssen wir uns im Besitze und der Schätzung unserer modernen Kunst des XX. Jhs. fühlen, wenn wir anfangen können, an eine Rehabilitierung der des XIX. Jhs. zu denken!

⁷²⁾ Es ist ohnedies das Thema eines seit lange vorbereiteten Buches über „Klassizismus und Romantik“, in dem ich den Versuch machen will, diesen ganzen Komplex von Fragen im Zusammenhange zu erörtern.



10/6/63 ms

NA
1009
V5T5

Tietze, Hans
Wiener Gotik im XVIII.
Jahrhundert

**PLEASE DO NOT REMOVE
SLIPS FROM THIS POCKET**

**UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY**

